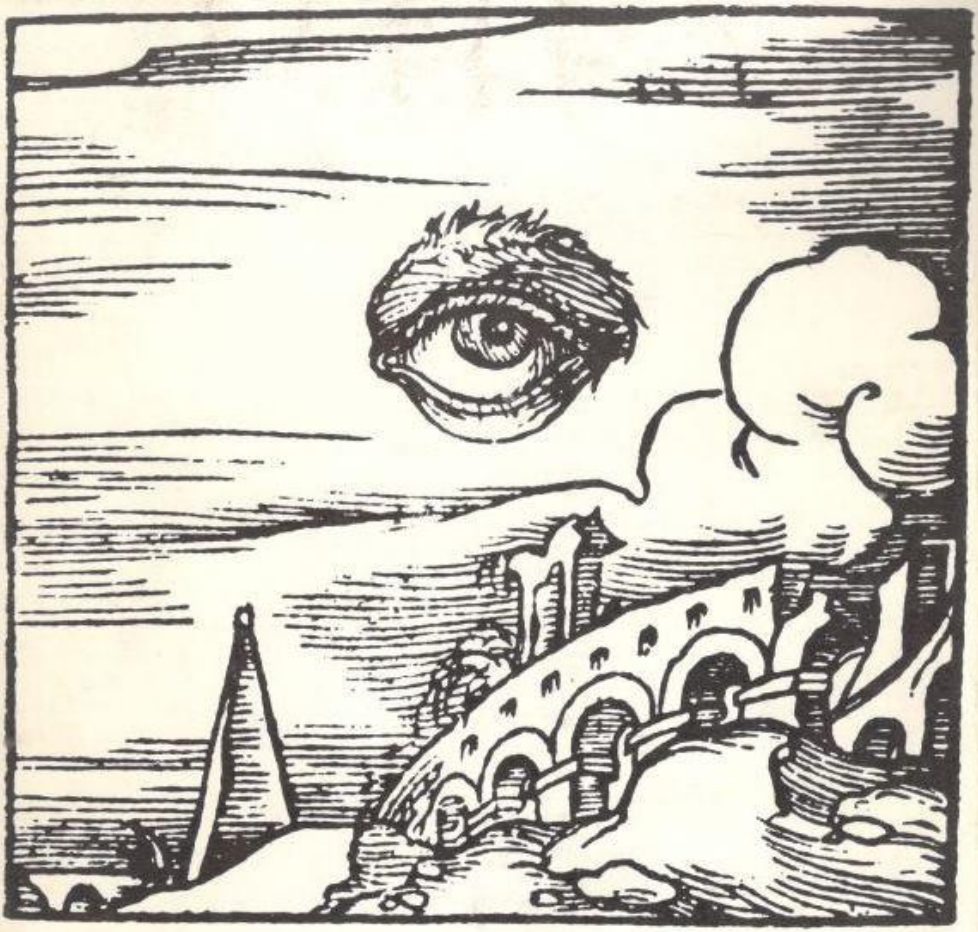


EDGAR WIND

LOS MISTERIOS PAGANOS DEL RENACIMIENTO

BARRAL

EDGAR WIND

LOS MISTERIOS PAGANOS DEL RENACIMIENTO

BIBLIOTECA DE LAS HISTORIAS
SERIE ICONOLOGICA

BARRAL EDITORES
1972

Título de la edición original:
Pagan mysteries in the Renaissance
(Faber and Faber - Londres, 1968)

Traducción de
Javier Fernández de Castro
y *Julio Bayón*

Primera edición, diciembre 1972

© Edgar Wind, 1958, 1968

© de los derechos en lengua castellana y de la traducción española:
BARRAL EDITORES, S. A. - Barcelona, 1971

Depósito Legal: B. 52564 - 1972

Printed in Sp

A
Maurice Bowra

PREFACIO

Pese a que el argumento de este libro permanece intacto con respecto a lo que era en la primera edición de hace ocho años, se han intentado algunas mejoras estilísticas y la documentación ha sido sustancialmente incrementada, tanto en las referencias a los textos como en las ilustraciones. Me siento en deuda con los editores quienes, en lugar de limitar su trabajo a imprimir una tercera edición, han decidido realizar un nuevo libro. Como anteriormente, las notas pueden ser ignoradas por aquellos lectores que están más interesados en el texto que en sus fuentes; y lo mismo puede decirse de los apéndices, que son nuevos. Pese a estar relacionados con problemas planteados en el texto, están concebidos como partes independientes.

En la preparación de esta edición revisada me he beneficiado del ánimo y consejos que me han dado Austin Gill y Colin Hardie. Aparte de haber hecho importantes enmiendas, tuvieron la paciencia de leer el libro entero cuando estaba en pruebas. Los defectos que permanezcan son culpa mía.

En muchos temas, una simple lista de nombres apenas podría expresar lo que debo a las conversaciones que tuve con Jean Adhémar, Alfred Alexander, Rosalind Dale-Harris, Herbert Davis, Eduard Fraenkel, Cecil Gould, Raymond Klibansky, Lotte Labowsky, Alessandro Perosa, John Pope-Hennessy, Martin Robertson, Jean Seznec y John Sparrow.

Al Sr. Pradel, del Louvre, le debo especial agradecimiento por su generosa ayuda con relación a la fig. 59.

E. W.

Oxford
1 septiembre 1966

INTRODUCCIÓN

EL LENGUAJE DE LOS MISTERIOS

Cualquier intento de desentrañar los misterios paganos del Renacimiento, debiera empezar tal vez por reconocer que el término «misterios» tiene varios significados y que éstos ya tendían a oscurecerse en la antigüedad, para enriquecimiento y confusión de este tema [1]. Para los fines de esta introducción puede ser útil distinguir someramente tres significados.

El primer y original significado del término misterios, que está representado por los festivales de Eleusis, es el de un ritual popular de iniciación. En él los neófitos eran purificados del miedo a la muerte y admitidos en la compañía de los bendecidos, a los que se encontraban sujetos por un voto de silencio. Pero como quiera que los ritos sagrados eran administrados a una multitud sin atender al mérito individual [2] los filósofos se inclinaron a considerarlos con un cierto desdén, que es expresado por Diógenes con su característica brusquedad: «Nunca fue iniciado, nos dicen, y replicó a alguien que le aconsejó en una ocasión

1. En griego, el plural μυστήρια era usado indistintamente con ὄργια y τελεταί, mientras que el singular μυστήριον podía significar «secreto» sin asociaciones referentes a los ritos. Acerca de las ambigüedades que resultaban de esto ver A. A. Nock, «Hellenistic Mysteries and Christian Sacraments», *Mnemosyne* V (1952), pp. 177-213; también Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen II* (1932), p. 45, nota 4, p. 71, nota 1; y el artículo «Mysterien» de O. Kern y T. Hopfner en Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie* XVI (1935), [col.] 1209-350.

2. El Telesterion de Eleusis admitía tres mil personas (cf. Nock, op. cit., p. 180; P. Foucart, *Les mystères d'Eleusis,* 1914, p. 351). Unas diez veces más, si hemos de creer a Herodoto VIII, 65, tomaron parte en la procesión de Eleusis. Plutarco, *De profectu in virtute* 10, consideraba a las multitudes cosa típica de las ceremonias místicas: «... personas que están siendo iniciadas en los Misterios se apretujan en el exterior en medio del tumulto y los gritos, y se dan codazos entre sí, pero cuando los sagrados ritos están siendo practicados y revelados, el pueblo

que lo hiciese: "Es absurdo por su parte, mi joven amigo, creer que cualquier recaudador de impuestos sólo por ser iniciado, puede compartir la recompensa de los justos en el otro mundo mientras que Agesilaus y Epaminondas están condenados a permanecer en el fango"» [3].

Pese a que esta combinación de truculencia y sentido común no le hubiese agradado al «oscuro» Heráclito, su juicio acerca de la iniciación mística no hubiera diferido gran cosa del de Diógenes: la despreciaba por ser adecuada sólo para el vulgo [4]; y una actitud similar se encuentra en Anaxágoras, Sócrates y muchos otros [5]. Platón sin embargo, cuyas palabras sobre el tema habrían de sobrepasar las de todos ellos en resonancia histórica, era demasiado irónico y circunspecto para sentirse satisfecho con un simple rechazo de los misterios. Es cierto que raras veces se refirió a ellos sin burlarse [6]; y en la *Séptima Carta* [7] hay un

---

penetra inmediatamente en el temor y el silencio...» (*Moralia* 8I E, tr. F. C. Babbitt). Acerca de la inexistencia de instrucción intelectual en los misterios, ver Plutarco, *De defectu oraculorum* 22 (*Moralia* 422): ἐν τελετῇ καὶ μυήσει μηδεμίαν ἀπόδειξιν τοῦ λόγου, comentario que confirma el tan discutido fragmento 15 (Rose) de Aristóteles (tr. Ross, XII, p. 84), en el que se dice que los neófitos no eran enseñados sino moldeados: τοὺς τελουμένους οὐ μαθεῖν τι δεῖν ἀλλὰ παθεῖν. Cf. J. Croissant, *Aristote et les mystères* (1932), pp. 137-88, con datos adicionales, también J. Bidez, «A propos d'un fragment retrouvé de l'Aristote perdu», *Bulletin de l'académie royale de Belgique,* classe des lettres, XXVIII (1942), pp. 201-30.

3. Juliano, *Orationes* VII, 238 A (tr. W. C. Wright). La misma anécdota en Diógenes Laercio VI, 39.

4. Fragmentos 14 s. (Diels), cf. también 5, 96.

5. Sobre Sócrates ver Luciano, *Demonax* II. Otras fuentes en E. Derenne, *Les procès d'impiété intentés aux philosophes à Athènes* (1930), particularmente pp. 64 ss., acerca de la falta de respeto de Diágoras por los misterios; pp. 190 s. sobre Aristóteles y Eleusis. La acusación de ἀσεβέια contra los filósofos, aunque parcialmente provocada por su distanciamiento, tenía varias razones más y más profundas, entre ellas una acuciante preocupación por la coesión social: ver E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (1951), pp. 189-95; B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (1955), pp. 45 s.

6. *Republica* 365A (ἃς δὴ τελετὰς καλοῦσιν) y 366A (αἱ τελεταὶ καὶ οἱ λύσθεοί) corresponde casi literalmente al desdeñoso comentario de Diógenes citado arriba. La despectiva frase acerca de «sacrificar un simple cerdo» para la admisión a los misterios (*Republica* 378A) se refiere ciertamente a Eleusis; cf. Jane Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1908), pp. 153 s. con ilustraciones de cerdo ceremonial en monedas de Eleusis. Ver además *Eutidermo* 277 E, *Gorgias* 497C, *Teetetes* 155E-156A, *Republica* 560E; también hay una burla en *Mysterienformel* de *Symposium* 218B, comentado por A. Dietrich, *Abraxas* (1903), p. 127. Esas burlas, que son más numerosas aunque menos famosas que las metáforas poéticas del *Symposium* 210-12 y del *Fedros* 250 podrían ser relevantes en una interpretación de los últimos pasajes, ya que Platón nunca abandonó la crítica de la inspiración religiosa, *Menón* 99C-D y *Timeo* 71D-72B, son fríos comentarios de sus puntos de vista. Ver también *Menón* 97D-98A y *Eutifrón* 11B, acerca de las móviles «imágenes de Daedalus», que sólo son de gran valor cuando se «encadenan» porque de lo contrario «play truant and run away»; tema relativo a *Fedón* 82 B, donde el filósofo es «encadenado» y por tanto a salvo en el Más Allá.

7. Leonardo Bruni, que tradujo las Cartas al latín, las tenía en mayor estima

mordaz comentario acerca de los males sociales que pueden resultar de una rendición incondicional a los fastos comunales de iniciación [8]. Y sin embargo, en lugar de rechazar para su filosofía cualquier tipo de similitud con tales ritos, Platón declaró por el contrario que la filosofía misma era una iniciación mística de otra clase, que lograba para unos cuantos elegidos, por medio de la pregunta consciente, lo que los misterios proporcionaban al vulgo conmoviendo sus emociones. La purificación del alma, la acogida a la muerte, el poder de entrar en comunicación con el Más Allá, la habilidad de «enfurecerse correctamente» (ὀρθῶς μαίνεσθαι) [9], todos esos beneficios que Platón reconocía que eran habitualmente proporcionados por las iniciaciones místicas, debían ser logrados a través de su filosofía por el ejercicio racional y por el entrenamiento en el arte de la dialéctica, cuya finalidad es limpiar el alma de error [10].

Los *mystères cultuels* (que es el término usado por Festugière para las iniciaciones rituales) eran reemplazados así por los *mystères littéraires* [11], es decir, por el uso figurativo de términos e imágenes que estaban sacados de los ritos populares, pero transferidos a las disciplinas intelectuales de las meditaciones y debates filosóficos [12]. En una valoración

---

que a los Diálogos por la razón sorprendentemente pedestre de que el estilo era «procul ab ironia atque figmento» (*Prefatio in traductionem Epistolarum Platonis*, 1427; ver la edición de Bruni de H. Baron *Humanistisch-philosophische Schriften*, 1928, pp. 135 s.), mientras que Pier Candido Decembrio rechazaba todas las cartas como falsas (ibid., p. 138, nota I). Ficino atribuyó la primera y quinta carta a Dion, pero aceptó las otras como de Platón (*Opera*, 1561, pp. 1530-6). A juzgar por el peso de su comentario, para él la Segunda Carta, era la más importante; ver también más adelante, Apéndice II. Incluso siendo apócrifas en su totalidad, las Cartas continuarían siendo importantes documentos por la clase de pensamiento que le atribuyeron a Platón los primitivos platónicos, e igualmente Plotino, Proclo y sus seguidores renacentistas.

8. *Epistolas* VII, 333E: μυεῖν καὶ ἐποπτεύειν, ambos términos técnicos de iniciación, usados aquí en sentido derogatorio. Cf. Wilamowitz, *Platon* I (1920), p. 39, nota I; *Glaube der Hellenen* II, p. 162; también Kern, «Mysterien», op. cit. 1254; H. Berve, *Dion* (1957), p. 43.

9. *Fedro* 244E; cf. I. M. Linforth, «Telestic Madness in Plato, Phaedrus 244DE», *University of California Publ. in Class. Philol.* XIII (1946), pp. 163-72.

10. Ver, por ejemplo, *Sofista* 230 C ss.: dialéctica como catarsis. Tal vez, la adopción por Platón de una terminología ritual, aparte de ser un poderoso instrumento poético, era su manera de dar un nuevo viraje a una obligación legal: porque la formación de una escuela filosófica requería su establecimiento como θίασος; ver Wilamowitz, *Antigonos von Karystos* (1881), pp. 263-91, «Die rechtliche Stellung der Philosophenschulen»; E. Howald, *Platons Leben* (1923), p. 39; A.-J. Festugière, *Epicure et ses dieux* (1946), p. 32 nota.

11. Festugière, *L'idéal religieux des Grecs et l'Évangile* (1932), pp. 116-32.

12. A. Diès, *Autour de Platon* (1927), «phraséologie des mystères» (I, pp. 97 s.); «Le mysticisme littéraire — La transposition platonicienne» (II, pp. 438-49). Sobre «the epoptic part of philosophy» Plutarco (*De Iside et Osiride 77; Moralia* 382 D) se hace eco de Platón, *Symposium* 210A. Para más ejemplos (e. g. Chalcidius, *In*

propia, medio en serio medio en broma, el filósofo adoptó la actitud de un nuevo hierofante y se dirigió a sus discípulos con solemnes palabras que sonaban como la noble parodia de una iniciación: «¿Y qué es la purificación sino la separación del cuerpo y el alma..., el hábito del alma recogiéndose y replegándose sobre sí misma por todas partes?... ¿Y qué es eso que se llama muerte sino la misma separación del cuerpo y el alma?... Y sólo los verdaderos filósofos están siempre buscando la liberación del alma... Así pues, Simmias, como los verdaderos filósofos están siempre estudiando la muerte, de entre todos los hombres, para ellos la muerte es lo menos terrible... Y pienso que los fundadores de los misterios tuvieron un verdadero sentido y no fueron meros impostores cuando amenazaron en sentido figurado hace mucho que aquél que pase al otro mundo sin santificar ni estar iniciado permanecerá en un cenagal, pero aquél que llegue tras la iniciación y purificación habitará junto a los dioses. Porque 'muchos', como dicen en los misterios, 'son los portadores de báculo pero pocos los bacchoi' —queriendo decir, tal y como yo interpreto esta palabra, los verdaderos filósofos» [13].

Introducida pues por Platón, con una nota de ironía, pero después ampliamente sistematizada por Plotino, la adopción de una terminología ritual que ayudase e incitase el ejercicio de la inteligencia [14], resultó ser extremadamente útil como fábula, pero terminó, como suelen hacerlo

---

Timaeum, 272) ver J. H. Waszink in *Mnemosyne* XV (1962), p. 454; también más adelante, nota 14. Según Diès, «Platón juega con las fórmulas sagradas» incluso en sus momentos de entusiasmo, pero Werner Jaeger (al igual que Rohde en su capítulo sobre Platón en *Psyche*) mantiene una solemne interpretación de principio a fin; ver «Versos de Aristóteles en alabanza de Platón», *The Classical Quartely* XXI (1927), pp. 13-17, también *Aristotle* (1934), pp. 160 s. y los monocromos pasajes de *Paideia*.

13. *Fedón* 67-9. Cf. la «iniciación filosófica» disfrazada en *Las Nubes* (250 ss.) de Aristófanes, donde a los neófitos se les impone el silencio (140) y la misma palabra μυστ ήρια era aplicada a las lecciones de Sócrates (143). Aunque con opuestas intenciones, Aristófanes y Platón parecen coincidir aquí en atribuir a Sócrates el provocativo hábito de tomar sus expresiones de los misterios. Tales adquisiciones ya tenían precedentes en la propia dicción poética de Aristófanes, como en *Las Ranas* 356 ss. γενναίων ὄργια Μουσῶν (me lo sugirió Eduard Fraenkel) donde Aristófanes trata a la poesía como un rito místico del cual están excluidos los profanos, tal y como Sócrates hace con la filosofía.

14. Por ejemplo, *Enéadas* I, vi, 6, donde el παλαιὸς λόγος sobre el «cieno» (lo mismo que en *Fedón* 69 C) se convierte en una parábola sobre «materia» y «vicio»; o *Enéadas* VI, ix, II; un paralelo entre el voto de silencio en los misterios populares y la «inefable» experiencia de la mística filosófica. S. Eitrem, *Orakel und Mysterien am Ausgang der Antike* (1947), pp. 20 s., se refiere a «neue Mysterien des Gedankens» producidos por el uso filosófico de «Mysterienterminologie». Ver también, Nock, *Conversion* (1933), p. 182. Ejemplos extremos en Proclo, *In Parmenidem* V, 933 (Cousin [2]), sobre τῆς ἐποπτικωτάτης μυσταγωγίας,, también ibid., V, 1037.

este tipo de ficciones, traicionando a los platónicos tardíos haciéndoles caer en un resurgimiento de la magia. Como pedagogo, Plotino era engañosamente tolerante hacia lo que llamaba «espectáculos menores» [15]. Siempre indulgente para con las necesidades religiosas, no disuadió a su discípulo Amelio de no sacrificar a los dioses, pero no lo aceptó para sí mismo: «Los dioses deben venir a mí, no yo a ellos» [16], y las *Enéadas* terminan con una retirada a la más pura de las soledades (φυγὴ μόνου πρὸς μόνου). Pero mientras que Plotino dejó absolutamente claro que el filósofo místico «es aquél que avanza con energía hacia el más íntimo santuario, dejando atrás las estatuas en el templo exterior» [17], siempre admitió la importancia de símbolos tangibles para aquellos que permanecen aún en el exterior y pugnan por entrar. En una ocasión, cuando su escuela se reunió para celebrar el nacimiento de Platón, su discípulo Porfirio recitó un himno entusiástico al ἱερὸς γάμος, el «matrimonio sagrado», que era una muestra de comunión divina en los misterios populares; pero su actuación no fue bien recibida por aquella quisquillosa concurrencia. Dijeron: «Porfirio ha perdido la cabeza». Pero Plotino se alzó en defensa suya: «Te has mostrado como un poeta, un filósofo y un hierofante» [18].

En este gracioso comentario, la palabra «hierofante» tenía aún un sentido figurado. La actuación en cuestión no era un acto ritual sino una rapsodia poética, compuesta *ad hoc* para edificar a un grupo de filósofos que sólo estaban capacitados para debatirla. Pero es posible que los irreverentes críticos del canto tuviesen una visión más clara que Plotino. Si el alma puede ser inducida por un cierto tipo de himno poético a alcanzar un estado de entusiasmo filosófico en el cual puede comunicarse con el Más Allá, podría pedirse una fuerza similar también para las artes mágicas del encantamiento, para el arte de invocar nombres y números sagrados, de fumigar con hierbas sagradas o de levantar hechizos mediante el dibujo de ciertas figuras o la manipulación de instrumentos mágicos. Toda esta hechicería de prestidigitadores, aparentemente tan incompatible con los ejercicios dialécticos, fue gradualmente readmitida como sirvienta de la filosofía, pero pronto ascendió hasta convertirse en su dueña [19]. Y las ceremonias celebradas por aquellos solemnes imposto-

15. *Enéadas* VI, ix, II: δεύτερα θεάματα.
16. Porfirio, *Life of Plotinus* 10.
17. *Enéadas* VI, ix, II; tr. Dodds, *Select Passages illustrating Neoplatonism* (1923) p. 124.
18. Este incidente es relatado por el mismo Porfirio (*Life of Plotinus* 15; ver también Bidez, *Vie de Porphyre,* 1913, p. 47), pero desgraciadamente, el himno se ha perdido. Sobre el ἱερὸς γάμος y su lugar en los misterios, ver más adelante, cap. X.
19. Para este desarrollo, ver ahora el apéndice sobre Theurgy en Dodds, *The Greeks and the Irrational* pp. 283-311; de anteriores obras, los estudios de Bidez,

res, a quienes Cumont llamó «les disciples infidèles de Plotin» [20], volvieron de nuevo bajo el nombre de «misterios»: *theurgorum mysteria sive potius deliramenta* [21]. Antes de entrar en la discusión de los misterios paganos en el Renacimiento parece importante pues aclarar en cuál de estos tres sentidos, el ritual, el figurativo o el mágico, va a ser utilizado el término «misterios».

Esta cuestión no debiera ser respondida dogmáticamente porque en la literatura legada al Renacimiento, estas tres fases se encontraban entremezcladas [22]. Sin embargo, es posible centrar este problema estudiando la actitud que prevaleció entre los grandes clasicistas del Renacimiento, ya que ellos fueron los principales responsables de haber resucitado el estudio de este tema. Al mismo tiempo que diferían ampliamente unos

---

«Le philosophe Jamblique et son école», *Revue des études grecques* XXXII (1919), pp. 29-40; *Vie de Porphyre,* ch. viii s.; *Vie de l'empereur Julien,* (1930), pp. 67-81. También F. Cumont, «De Porphyre à la déchéance du paganisme», en *Lux perpetua* (1949), pp. 361-84. Sobre las fuentes de *Philosophy of Oracles* de Porfirio, ver Hans Lewy, *Chaldean Oracles and Theurgy* (1959), pp. 8 ss.

20. Ibid., p. 363. Este pasaje corrige la afirmación anterior de Cumont, «Le culte égyptien et le mysticisme de Plotin», *Monuments Piot* XXV (1921-2), pp. 77-92, que no establece todavía una clara distinción entre Plotino y los teúrgicos.

21. C. A. Lobeck, *Aglaophamus* (1829), p. 115. Cumont, *Lux perpetua,* p. 362, advierte acertadamente: «Lorsque les auteurs nous parlent de 'mystères' dont la connaissance aurait été... transmise aux philosophes néoplatoniciens, ces mystères ne sont pas comparables à ceux de l'ancien paganisme, auxquels participait une assemblée nombreuse d'initiés... L'interrogateur... conversait 'seul à seul' avec le dieu qui se présentait à sa vue éblouie». El *modus operandi* de esas sesiones es estudiado por Dodds en el apéndice sobre Teurgia, op. cit., pp. 291-9, y por Hans Lewy, *Chaldean Oracles and Theurgy,* pp. 177-257, 461-71, 487-96. Ver también Bidez, «Notes sur les mystères néoplatoniciens», *Revue belge de philologie et d'histoire* VII (1928), pp. 1477-81; «La liturgie des mystères chez les Néoplatoniciens», *Bulletin de l'académie royale de Belgique,* classe des lettres (1919), pp. 415-30; «Proclus, Περὶ τῆς ἱερατικῆς τέχνης'», en *Mélanges Cumont* (1936), pp. 85 ss.; Hopfner, «Théurgie et télestique néoplatoniciennes», *Revue de l'histoire des religions* CXLVII «Théurgie», en Pauly-Wissowa VI (1937), 258-70. Correcciones esenciales en P. Boyancé, (1955), pp. 189-209.

22. Ver *Testi umanistici su l'ermetismo,* ed. E. Garin, M. Brini, C. Vasoli, C. Zambelli (1955) una selección anotada de textos de Lodovivo Lazzarelli, Francesco Giorgio y Agrippa de Nettesheim. Sobre la dramática conversión en 1484 de Lazzarelli por el profeta hermético y hierofante Giovanni «Mercurio» da Correggio, ver P. O. Kristeller, *Studies in Renaisance Thought and Letters* (1956), pp. 221-57; también D. P. Walker, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (1958), pp. 64-72. El poema de Lazzarelli *De gentilium deorum imaginibus* fue escrito al menos trece años antes de su conversión, ya que uno de los dos manuscritos de la Librería Vaticana (Cod. Urb. lat. 716) lleva una dedicatoria, suprimida después, a Borso d'Este, como duque de Ferrara, título concedido a Borso en el año de su muerte, 1471 (ver F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken,* 1915, pp. 101 s.). Las ilustraciones de este poema son decepcionantes. A excepción de cuatro, están copiadas de los grabados *Tarocchi* (cf. A. M. Hind, *Early Italian Engraving,* I, 1938, p. 232).

de otros en el grado en que apoyaron, toleraron o combatieron el restablecimiento mágico o ritual de los misterios, se mostraron unánimes a la hora de considerar básico el sobreentendido figurativo [23]. Siempre que eran invocados «los misterios de los antiguos» por De Bussi, Beroaldo Perotti o Landino, por no mencionar a Ficino o a Pico della Mirandola, se mostraban menos interesados en los cultos originales de los misterios que en su adaptación filosófica. No fue el buen sentido por sí solo quien impuso esta restricción; en gran parte fue un caso de buena suerte, ya que se debió a un error histórico: ellos supusieron que la interpretación figurativa formaba parte de los misterios originales. Como infatigables lectores de Plutarco, Porfirio y Proclo, ellos vieron las ceremonias del culto primitivo a través de los ojos de los filósofos platónicos, que ya las habían entreverado con los *mystères littéraires*. Así, pues, Platón no se les aparecía como un crítico o adaptador de los misterios sino como el heredero y oráculo de una antigua sabiduría para la cual había sido inventado un disfraz ritual por los fundadores de los misterios mismos. Y el artificio filosófico así imputado a aquellos sabios primitivos fue adscrito también a los magos neoplatónicos —*les disciples infidèles de Plotin*— cuyas elaboradas prescripciones para curar embrujos y hechicerías fueron consideradas como amplificaciones o disfraces más que como traiciones a la disciplina platónica [24]. «En Porfirio puede saborearse, escribió Pico della Mirandola, la riqueza de la materia y la multiformidad de la religión; en Iamblico puede reverenciarse una filosofía hermética y extraños misterios extranjeros (*barbarorum mysteria*)... por no hablar de Proclo, que abunda en riqueza asiática y de todos los que surgen de él, Hermias, Damascio, Olimpiodoro..., en todos los cuales centellea siempre... 'lo Divino', que es la marca distintiva de los platónicos» [25].

El placer que Pico extraía de autores herméticos era subsidiario y poético; ejercitaron su imaginación en el uso de remotas metáforas. Ja-

23. Incluso Gyraldus, que no creía mucho en las extravagancias neo-órficas de Ficino y Pico (ver más adelante, Cap. III, nota 30) y realizó una sobria estimación de las fuentes reales disponibles para el Renacimiento para reconstruir los ritos de Eleusis (*Historia deorum gentilium,* syntagma xiv: «De Cerere et Triptolemo», in *Opera Omnia* I, 1696, [col.] 429-31), admitía la comprensión figurativa de los misterios; ver también el prefacio a su «Pythagorae symbolorum interpretatio», *Opera* II, 637 s.

24. Cf. P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs* (1937), p. 164, nota 1: «Il s'agit, croyons-nous, moins de mystères propes aux Néoplatoniciens, que d'une sorte de technique du mystère, qui prétend retrouver dans toutes les mystères positifs la philosophie de Platon». Cualesquiera que sean los méritos de esta fórmula con respecto a Jámblico o Proclo, es aplicable a sus seguidores renacentistas.

25. *De hominis dignitate,* ed. E. Garin (1942), pp. 140-2. He utilizado, aunque no la he seguido literalmente, la traducción de E. L. Forbes en *The Renaissance Philosophy of Man,* ed. Cassirer, Kristeller y Randall (1948), pp. 223-54.

más se le ocurrió —y sí en cambio a otras mentes menos especulativas que la suya— que la pomposa erudición de los magos dialécticos pudiese ser puesta a un servicio más nefando que la amplificación de los *mystères littéraires* platónicos. Rechazó como vil superstición la magia negra, tal y como atraía a Agrippa de Nettesheim [26]. Pero el estudio comparativo de imágenes sagradas y encantamientos y la obtención de ellos de una sabiduría filosófica, en la que el sentido oculto permanecía inmutable a través de todas las transformaciones verbales, le parecía extremadamente merecedora de un seguidor de Platón y Plotino, porque ambos habían resaltado de manera persistente la lección fundamental de que aun siendo el lenguaje engañoso y «poco serio» (como explicó Platón en *Phaedrus* y en la Séptima Carta) [27], es el único instrumento disponible para una disciplina filosófica seria. «Quien quiera hablar con propiedad, escribía Plotino, no debe nombrarle [al Uno último] llamándole esto o aquello; no podemos más que hacer como si trazásemos círculos en torno a su circunferencia, tratando de interpretar con palabras nuestra experiencia sobre Él, disparando a veces cerca de la diana y de nuevo frustrados nuestros designios por la razón en las antinomias que encontramos en Él. La mayor antinomia surge de que nuestro entendimiento de Él es...

26. Acerca del tema de los astros y los horóscopos, que en *De occulta philosophia* de Agrippa son inseparables de la magia favorable (ver también más adelante cap. XIII, nota 72) Ficino no compartía la postura intransigente de Pico, pese a que Pico reconoció en las *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* I, i (ed. Garin, p. 60) que sus opiniones no eran tan diferentes como parecía (cf. P. O. Kristeller, *The philosophy of Marsilio Ficino,* 1943, pp. 310 ss.). Respecto a los ritos paganos, ambos tenían una actitud de poético alejamiento. Pese a la famosa celebración del aniversario de Platón con un simposium y otras ceremonias conjuntas en la Academia Florentina (acerca de las cuales ver A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art,* 1954, pp. 10 ss.), el círculo de Ficino en Careggi era menos aficionado a las iniciaciones rituales que el círculo de Pomponius Laetus en Roma, cuyos miembros adquirieron nombres crípticos, costumbre generalizada en el siglo XVI en casi todas las academias existentes. El efecto místico de dichas prácticas, reforzado en ocasiones por un tono desafiante, pudo contribuir a las sospechas de Paulo II sobre la Academia de Roma, que él tomó equívocadamente por una secta de conspiradores (V. Zabughin, *Giulio Pomponio Leto* I, 1909, pp. 38-189; Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* XIII, vi, 4). No es más que un error más refinado pintar las academias del Renacimiento como si fueran conventículos de los rosacruz, como G. F. Hartlaub se inclina a hacer, «Giorgone und der Mythos der Akademien», *Repertorium für Kunstwissenschaft* XLVIII (1927), pp. 233-57, nuevo comentario de *Giorgones Geheimnis* (1925). Por otra parte, el notorio caso de Lodovico Lazzarelli, que se llamaba a sí mismo *Enoch* después de su conversión hermética (ver anteriormente, nota 22) demuestra lo fácilmente que un erudito y laureado poeta, miembro de las Academias de Roma y Nápoles, podía sucumbir al hechizo de la necromancia.

27. *Fedro* 275-8; *Epistolas* VII, 344C. Ficino reconoció la conexión existente entre estos dos pasajes. «Confirmantur eadem in Epistolis», escribió en su comentario al *Fedro, Opera* (1561), p. 1386.

debida a una presencia que es más elevada que todo conocimiento... De ahí el dicho del Maestro [Platón] de que Él sobrepasa el lenguaje y la escritura. Y sin embargo, hablamos y escribimos, tratando de llevar adelante al peregrino en su viaje hacia...» [28].

Tratando de señalar la disparidad que existe entre el instrumento verbal y el objetivo místico, Pico hizo que su propio lenguaje sonase al tiempo provocativo y evasivo, como si al ocultar fuera a revelar implícitamente el fuego sagrado en una abundancia de humo acre y denso. Las fuentes del estilo inventado y «conceptista» de Pico y la brusca oratoria que desarrolló en él, no han sido, que yo sepa, sucintamente investigadas. Su persuasivo poder como mistagogo debía ciertamente menos al empaque judicial de los académicos —a los que ostensiblemente imitó en las *Conclusiones* [29]— que al fervor parabólico y a la tenebrosidad que encontró en los últimos platónicos clásicos y en los primitivos Padres de la Iglesia [30] En su libro *Saint Augustin et la fin de la culture antique,* Marrou daba una excelente descripción de los osados quiebros de su estilo misterioso: «L'obscurité de l'expression, le mystère qui entoure l'idée ainsi dissimulée, est pour celle-ci le plus bel ornament, une cause puissante dattrait... *Vela faciunt honorem secreti*» [31]. Y Festugière señalaba acerca del mismo tema: «Cette notion de mystère, d'obscurité, est un complément de celle d'autorité. Plus une vérité est cachée, secrète, plus elle a de force» [32]. Pese a que estos comentarios se refieren a los escritos de los clásicos tardíos, podrían tomarse por descripciones de una moda neobárbara en la dicción del Renacimiento. «El saber, en su resurgimiento —citando a David Hume— fue ataviado con adornos tan poco

28. *Enéadas* VI, ix, 3-4; tr. Dodds, *Select Passages,* p. 57. Sobre la ocultación como rasgo esencial de la Verdad, cf. Boyancé, *Le culte des Muses,* pp. 162 s. con más referencias neoplatónicas.

29. «...in quibus recitandis non Romanae linguae nitorem, sed celebratissimorum Parisiensium disputatorum dicendi genus est imitatus». *Opera* (Basle 1557), p. 63. Su elocuente defensa del estilo «bárbaro» en una carta a Ermolao Barbaro, *ibid.,* pp. 351-8, ha sido reeditada por Garin, *Filosofi italiani del Quattrocento* (1942), pp. 428-45, y traducida por Q. Breen en *Journal of the History of Ideas* XIII (1952), pp. 384-412. Con deliberada paradoja la carta está escrita en un elegante estilo y debiera prevenirnos de tomar equivocadamente a Pico (como en A. Dulles, *Princeps Concordiae,* 1941) por un escolástico de pies a cabeza.

30. Sobre las fuentes patrísticas del platonismo renacentista, ver E. Garin, «La 'dignitas hominis' e la letteratura patristica», *La Rinascita* I, iv (1938), pp. 102-46; P. O. Kristeller, «Augustine and the Early Renaissance», *The Review of Religion* VIII (1944), pp. 339-58; E. Wind, «The Revival of Origen», en *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene* (1954), pp. 412-24; también «Maccabean Histories in the Sistine Ceiling», en *Italian Renaissance Studies,* ed. E. F. Jacob (1960), pp. 324 ss.; «Typology in the Sistine Ceiling», *The Art Bulletin* XXXIII (1951), p. 45 con referencia al renacimiento patrístico.

31. (1938), pp. 488 ss.

32. *Revue des études grecques* LII (1939), p. 236.

naturales como los que le fueron puestos en el momento de su decadencia por griegos y romanos». El resurgimiento platónico en particular se tiñó de esa «riqueza asiática» que Pico tan abundantemente disfrutó en Proclo. Su primer ensayo sobre la filosofía de los mitos estaba deliberadamente recargado de lenguaje exótico. «Si no me equivoco, escribió orgullosamente a un amigo, será inteligible sólo para unos pocos, porque está atestado de muchos misterios de la filosofía secreta de los antiguos» [33].

Sería un error despreciar esta pompa críptica como mera afectación juvenil: porque Pico fue partidario de ella en todos sus escritos y éstos eran considerados por sus contemporáneos como modelos de cómo bosquejar una revelación inefable por medio de la lengua. Para Pico hubiese sido frívolo y falto de lógica comentar los misterios en lenguaje sencillo. Sabía que los misterios requieren una iniciación: *Hinc appellata mysteria: nec mysteria quae non occulta* [34]. Pero el secreto no era sólo parte de su definición; contribuía también al respeto que inspiraban. El hecho de que esas revelaciones sublimes no fuesen fácilmente accesibles parecía elevar su autoridad. Y sin embargo, si esa autoridad debía ser notada, no bastaba con mantener ocultos los misterios; era necesario saber que existían. Por lo tanto Pico, cuando hablaba acerca de los misterios, adoptó un estilo de vulgarización elíptica que le permitió aludir indirectamente a los secretos que él profesaba retener: *si secretiorum aliquid mysteriorum fas est vel sub aenigmate in publicum proferre* [35]. La actitud adecuada para un mistagogo oficial, sugirió, es hablar enigmáticamente, con palabras que son «publicadas y no publicadas», *editos esse et non editos* [36]. La frase recuerda a la trampa verbal de Apuleyo cuando describía su experiencia como neófito en los ritos de Isis: «Advierte que te he transmitido algo que no debes saber, aunque lo hayas escuchado», *ecce tibi rettuli quae, quambis audita, ignores tamen necesse est* [37].

Un consumado maestro renacentista y crítico del arte de la expresión críptica fue el humanista de Ferrara Celio Calcagnini, cuyas reflexiones sobre el uso y abuso de los misterios fluctuaban deliberadamente entre el ataque y la defensa. «Vosotros creéis, escribía a su sobrino, que los misterios dejan de serlo en cuanto son promulgados... Pero yo man-

33. L. Dorez, «Lettres inédites de Jean Pic de la Mirandole», *Giornale storico della letteratura italiana* XXV (1895), pp. 357 s., acerca del comentario de Pico sobre *Canzona d'amore* de Benivieni.
34. *Heptaplus,* proemio, ed. Garin, p. 172.
35. *De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 130.
36. Ibid., p. 156. Ver también más adelante, en este mismo capítulo, nota 42, en capítulo XII, nota 37 y en CONCLUSIÓN, nota 1.
37. *Metamorfosis* XI, 23.

tengo la opinión contraria... ¿Crees que los tesoros debieran estar enterrados? Esa es la opinión de los avaros... Porque, ¿qué utilidad podría tener la música oculta?... Los misterios son siempre misterios, mientras no sean transmitidos a oídos profanos» [38]. Pero la reserva final de que los misterios deben ser protegidos del vulgo, simplemente volvía a plantear el problema inicial. Calcagnini era consciente de que la expresión «misterios públicos» sería una contradicción entre los términos, pero retener el conocimiento le parecía vano e innoble. Un ensayo titulado *Descriptio silentii* contiene su astuta solución de este dilema [39]. Aunque el ensayo estaba inspirado por una imagen de Harpócrates [40] y ostensiblemente compuesto en alabanza al silencio, se las arregló no obstante para llenarlo con un auténtico catálogo de lo misterioso [41] y lo concluyó alabando las virtudes del lenguaje: «Porque como Hesiodo dice: el lenguaje es el mejor tesoro del hombre». Pero, añadía, este tesoro no

38. Celio Calcagnini, *Opera aliquot* (1544), p. 27. Acerca de la inutilidad de la «música oculta», cf. Erasmo, *Adagia,* s. v. *occultae musices nullus respectus.*

39. Calcagnini, *Opera,* pp. 491-4.

40. Sobre Harpócrates como dios del silencio místico, ver Policiano, *Miscellanea* I, lxxxiii; Gyraldus, op. cit., syntagma i (*Opera* I, 57 s.); Valeriano, *Hieroglyphica* (1575), fol 261r; y Calcagni de nuevo, «De profectu», *Opera,* p. 333 (según Plutarco, *De Iside et Osiride* 68, *Moralia* 378C). Su típico gesto de llevarse el dedo índice a los labios —*quique premit vocem digitoque silentia suadet* (Ovidio, *Metamorfosis* IX, 692)— fue traspasado por Achille Bocchi, *Symbolicae quaestiones* (1574), no. lxiv, de Harpócrates a Hermes el mistagoga (fig. 23), el cual guía las almas de la apariencia externa hacia la interna: *Silentio deum cole — Monas manet in se;* cf. Ficino, *In Mercurium Trismegistum* xiii: «Mercurii... de impositione silentii», *Opera,* pp. 1854 ss.; referente a *Poimandres* XIII, 16, 22, cf. *Corpus Hermeticum,* ed. Nock-Festugière II (1945), pp. 207, 209. Con relación a una broma sobre Harpócrates y su gesto característico, ver Alciati, *Emblemata* (1542), no. 3: «In silentium». Valeriano, por el contrario, creía seriamente (*Hieroglyphica* XLIX, fol. 363v, s. v. «Pietas», según Plutarco, *De Iside et Osiride* 75, *Moralia* 381B) que los egipcios adoraban al cocodrilo como signo del silencio divino debido a que este animal carecía de lengua (*elinguis*). Calcagnini, *Encomiun pulicis,* alababa jocosamente a la mosca por esa virtud: «silentium servat, quale ne Pythagorici quidem». Acerca de Pitágoras como *magister silentii,* ver más adelante, Cap. IV, nota 4.

41. Notable entre éstos es la figura de la diosa romana del silencio, Angerona, que hace el mismo gesto que Harpócrates (ver Plinio, *Natural History* III, v; Macrobius, *Saturnalia* I, x; III, ix, 4). Su fama en el Renacimiento queda demostrada por la frecuencia con que es citada (Calcagnini, *Opera,* pp. 333, 401, 492, 568; Cartari, *Imagini,* s. v. «Angerona»; Valeriano, *Hieroglyphica* XXXVI, s. v. «Silentium» Gyraldus, Opera I, 56 s., s. v. «Angerona et Tacita») y por los bastante numerosos moldes en bronce de una estatuilla de estilo pseudo arcaico que quizá trataba de reproducir una imagen antigua (W. Bode, *The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance* I, 1908, p. 37, nota a la plancha 93; L. Planiscig, *Die Bronzeplastiken, Kunsthistorisches Museum in Wien,* 1924, p. 19, nos. 25 s.). Un dibujo de Francia de Angerona con el índice en los labios (Ashmolean Museum, Oxford, Italian Schools, no. 10) puede referirse a un encargo hecho a Francia por Isabella d'Este para su Camerino (cf. Wind, *Bellini's Feast of the Gods,* 1948, p. 24): su celebrado emblema del silencio, notación musical dedicada a la pausa (*pause*), se conserva en los techos del Palazzo Ducale, Mantua.

debe ser derrochado: un «hombre prudente» debiera siempre «observar la adecuada alternancia entre lenguaje y silencio». Sin embargo, las cifras y jeroglíficos verbales con que Calcagnini adornaba sus razones, nos lo muestran admitiendo una tercera posibilidad: la prudencia de hablar en enigmas. Mediante el uso juicioso de palabras e imágenes enigmáticas era posible, pensaba, combinar el lenguaje con el silencio: y ése era el lenguaje de los misterios. «Todos aquellos que son sabios en cuestiones divinas, escribía Dionisio el Aeropagita, y son intérpretes de las revelaciones místicas, prefieren símbolos incongruentes para las cosas sagradas de manera que las cosas divinas no puedan ser fácilmente accesibles» [42].

Si el culto de lo incongruente no hubiese producido más que monstruos, sólo hubiera tenido un interés limitado y antropológico. Podríamos contentarnos con examinar la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano y asombrarnos de la ingeniosa piedad con que el autor evadía el divino esplendor que decía adorar [43]. Pero en las grandes obras del arte del Renacimiento, surgidas a menudo de las mismas fuentes que Valeriano, el esplendor reluce a través del disfraz y confiere al velo mismo una belleza singular. Egidio da Viterbo, el celebrado predicador agustino que ensalzó los misterios paganos como modelo de elegancia en religión [44], en un intento de traducir para su público renacentista la alabanza de lo incongruente hecha por Dionisio, subrayó enfáticamente la belleza

42. *De coelesti hierarchia* II, 5. El mismo argumento en Juliano, *Orationes* V, 170A-C; VII, 222C. Plutarco, *De Pythiae oraculis* 21 (*Moralia* 404D), cita a Heráclito (= fr. B93, Diels) sobre las profecías délficas de Apolo: οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει, «ni habla ni guarda silencio, sino que hace un signo».

43. En la dedicatoria al Duque Cósimo de Médici: «In nova vero lege novoque instrumento cum Assertor noster ait, 'aperiam in parabolis os meum, et in aenigmate antiqua loquar', quid aliud sibi voluit, quam 'hieroglyphice sermonem faciam, et allegorice vetusta rerum proferam monumenta'?» *Hieroglyphica* (1575), prefacio, fol. 4v.

44. Calcagnini, *Opera,* p. 101, alabando el genio literario de Egidio *ad eruenda totius vetustatis arcana;* también Valeriano *Hieroglyphica,* fols. 123r, 300r, 322 ss. Inspiró a Sannazzaro a escribir *De partu Virginis* y dio ocasión al diálogo de Pontano *Aegidius.* En una carta a Bembo, Sadoleto se refiere a él como «quem ego et tu saepe soliti sumus in sermonibus nostris clarissimum huius seculi tamquam obscurascentis lumen apellare» (*Epistolae* XVII, xx; *Opera omnia* II, 1738, pp. 165 s.). Sobre el círculo de Egidio en Sant'Agostino de Roma, cf. más adelante, Cap. XII. Ver también F. Fiorentino, *Il risorgimento filosofico nel Quattrocento* (1885), pp. 251-74; G. Signorelli, *Il cardinale Edigio da Viterbo* (1929); G. Toffanin, *Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura* (1938), pp. 15-35; Garin, *Filosofi italiani, del Quattrocento,* pp. 532 s.; Wind, *Michelangelo's Prophets and Sibyls* (1966), pp. 82 s.; también «The revival of Origen», op. cit., pp. 416 ss. con más información en la nota 20. Un resumen útil en F. X. Martin, «The Problem of Giles of Viterbo: a historiographical survey», *Augustiniana IX* (1959), pp. 357-79; X (1960), pp. 43-60, a la cual debe ser añadida ahora, F. Secret, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance* (1964), pp. 106-26: «Le cardinal Gilles de Viterbe».

alcanzada por los esbozos místicos: «Como dice Dionisio, el rayo divino no puede alcanzarnos a menos que esté cubierto de velos poéticos» [45].

Ha sido observado que en una gran obra de arte lo profundo siempre sube a la superficie, y que sólo debido a lo irresistible de su oratoria, las grandes obras sobreviven a los caprichos del tiempo. «Dans le grand naufrage du temps, dice Gide, c'est par la peau que les chefs-d'oeuvre flottent... Sans l'inégable beauté de sa prose, qui s'intéresserait encore à Bossuet?». Ligero sería nuestro interés en los misterios del Renacimiento si no fuese por el esplendor de su expresión en el arte del Renacimiento. Pero el hecho de que ideas aparentemente remotas brillen por entre una superficie de inequívoco esplendor es tal vez razón suficiente para seguirlas hasta su oculta profundidad. Porque cuando las ideas son tan poderosamente expresadas en arte, no es fácil que su importancia quede reducida sólo al arte.

Aunque el objetivo principal de este libro sea explicar algunas de las grandes obras de arte del Renacimiento, no dudaré en seguir las argumentaciones filosóficas en sus propios términos y con todo el detalle que puedan requerir. La cuestión de hasta qué punto un pintor cualquiera del Renacimiento, incluso algunos tan renombrados por su inteligencia como Botticelli o Rafael, se preocupó de dominar un sistema filosófico, es tal vez menos difícil de responder de lo que podría parecer: porque no debemos confundir el trabajo que nosotros mismos nos tomemos en reconstruir su conocimiento con la manera, relativamente sencilla, de adquirirlo mediante la instrucción oral. Calcagnini, que le conocía bien, hizo notar que el mayor placer de Rafael consistía «en enseñar y ser enseñado», *doceri ac docere* [46]. Pero si un pintor del Renacimiento podía pues asegurarse un camino real hacia el conocimiento a través del diálogo instructivo, ¿con qué método puede ser reconstruido ahora históricamente su conocimiento?

El proceso de captación de aquello en que consistieron conversaciones pasadas es necesariamente más complicado que las conversaciones mismas. Un historiador que buscase el eco de nuestros propios debates podría en justicia deducir, de nuestro uso común de palabras tales como microbio o molécula, que la investigación científica ha moldeado nuestra imaginación; pero se equivocaría grandemente si llegase a la conclusión de que el uso adecuado de esas palabras estaba siempre acompañado de un dominio técnico completo de la teoría que ellos implicaban.

45. *In librum primum Sententiarum commentationes ad mentem Platonis,* Cod. Vat. lat. 6325, fols. 13 s. Hay en preparación una edición de Eugenio Massa de este importante trabajo.

46. Carta a Jacob Ziegler, *Opera,* p. 101.

Sin embargo, suponiendo que se perdiese el significado de tales palabras y un historiador estuviese tratando de recobrarlo, seguramente tendría que reconocer que la clave para el uso coloquial está en el uso científico y que su única posibilidad de recobrar el primero está en familiarizarse con el segundo. Esta misma norma se aplica para el iconógrafo que trata de reconstruir las ideas, ya perdidas, que lleva consigo un cuadro del Renacimiento. Debe aprender más sobre las ideas que estaban vigentes en el Renacimiento que lo que el pintor necesitaba saber de ellos; y esto no es, como se ha dicho, una contradicción, sino el simple reconocimiento del hecho innegable de que ya no disfrutamos de las ventajas de la conversación renacentista. Debemos adquirirla a través de la lectura y de la deducción. La iconografía siempre es, como Focillon observó con pesar, *un détour,* una aproximación al arte inevitablemente llena de rodeos. El premio que lleva consigo el estudio de los misterios del Renacimiento consiste en que puede ayudar a correr el velo de oscuridad que han extendido sobre algunos de los más importantes cuadros del Renacimiento, no sólo la distancia en el tiempo (aunque ya es suficiente en sí misma para ello) sino también el uso deliberadamente oblicuo de la metáfora. Estos cuadros fueron pintados por iniciados; por tanto, requieren una iniciación.

Estéticamente hablando, no cabe duda de que el que haya todavía residuos de significación que continúan sin estar resueltos es un obstáculo para el disfrute del arte. Por muy grande que sea la satisfacción visual producida por un cuadro, no puede alcanzar un estado de perfección en tanto que el espectador se quede con la sospecha de que hay más en el cuadro de lo que su ojo encuentra. En literatura, los versos de Spencer, Chapman o Shakespeare pueden producir un tipo de incomodidad semejante al que tiene un lector al que han aconsejado que se rinda a la música poética sin preocuparse de si entiende o no cada verso. Pero resulta dudoso por cuánto tiempo puede mantenerse esa actitud, por muy justificada que sea en una aproximación preliminar, sin halagar el placer estético [47].

Espero por tanto no ser equivocadamente tomado por un defensor de la doctrina de los misterios que voy a exponer. El axioma propuesto por Pico della Mirandola de que si los misterios han de ser profundos deben ser oscuros, me parece tan incierto como pernicioso es el axioma de Burke de que «una idea clara es tanto como decir que es una idea

47. En tiempos recientes, los estudios esotéricos de Donne, Herbert, Blake y Yeats han planteado la cuestión de su utilidad en poesía. Mientras que es seguro que los lectores que son rechazados por recónditos significados posiblemente pierdan

pequeña». Pero no podemos evadir el hecho, por antipático que sea, de que de ese suelo impuro, surgió un gran arte. Al estudiar este tema voy a esforzarme por ser claro, objetivo cuestionable desde el punto de vista de los propios mistagogos del Renacimiento. Pero no se ayuda a la comprensión de estos fenómenos confusos rindiéndose a ellos más que ignorando su existencia. Como Donne observaba, el disfraz es una de las grandes fuerzas de la revelación: «For as well the Pillar of *Cloud,* as that of *Fire,* did de Office of directing».

---

magníficas metáforas poéticas; por otra parte, aquellos aficionados a los estudios esotéricos pueden perderse la poesía entera. Pero el peligro de estos estudios no minimizan su importancia. En cada caso, su relevancia es una cuestión de tacto poético, es decir, esto no puede establecerse de forma abstracta, sino que en cualquier caso, depende de ese indefinible pero inequívoco sentido del tono que diferencia una interpretación acertada de una incoherente. Pero esto no significa descorazonar a los incoherentes.

CAPÍTULO I

TEOLOGÍA POÉTICA

Pico della Mirandola planeaba escribir un libro sobre la naturaleza secreta de los mitos paganos que había de llevar el título de *Poetica theologia*. «En opinión de los teólogos antiguos, decía en su Comentario a la *Canzona damore* de Benivieni, los temas divinos y los Misterios secretos no deben ser irreflexivamente divulgados... Por eso los egipcios tenían esculturas de esfinges en todos sus templos; para indicar que el conocimiento divino, en caso de ser puesto por escrito, debe ser cubierto de enigmáticos velos y poéticamente disimulado... En el libro de nuestra Teología poética... explicaremos cómo lo conseguían los poetas griegos y latinos...» [1].

Pese a que este libro no ha sobrevivido (en el caso de que fuera escrito) el método empleado por Pico así como algunas de sus conclusiones pueden ser inferidos de algunos de sus demás trabajos [2]. Sostenía que las religiones paganas sin excepción utilizaron una imaginería «jeroglífica»; que habían velado sus revelaciones con mitos y fábulas que tenían la misión de distraer la atención de la multitud y proteger así de la profanación los secretos divinos: «mostrando sólo la corteza de los misterios al vulgo, mientras se reservaba la médula de su auténtico signi-

1. *Commento,* lib. III, cap. xi, stanza 9 (ed. Garin, pp. 580 s.). Ver también *De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 156; *Heptaplus,* prooemium, ibid., p. 172. El comentario acerca de las esfinges no es una invención de Pico, ya que viene de Plutarco, *De Iside et Osiride* 9 (*Moralia* 354 C). Se repite en Valeriano, *Hieroglyphica* VI, fol. 48v: «arcana tegenda»; también en Francesco Giorgio, *De harmonia mundi totius* (1525) I, ii, 8: «Cur antiqui studuerint abscondere dogmata, quae tradebant sub metaphoris et aenigmatibus».

2. Además de *Commento,* ver *Heptaplus, De hominis dignitate, Apologia,* y las secciones mitológicas de *Nogentae conclusiones.*

ficado para espíritus más perfectos y elevados» [3]. A manera de ejemplo, Pico citaba los Himnos Orficos; porque suponía que Orfeo había disimulado en ellos una revelación religiosa que quería que sólo fuese entendida por una pequeña secta de iniciados: «Según la costumbre de los antiguos teólogos, Orfeo entreveró los misterios de sus doctrinas en la estructura de las fábulas y los cubrió de un velo poético con el fin de que cualquiera que leyese sus himnos no pudiera pensar que contenían otra cosa que unas simples anécdotas y frivolidades» [4]. Pero habiendo estudiado a Platón, Plotino y Proclo cuidadosamente, Pico creyó ver que aquellos filósofos habían sido iniciados en los misterios de Orfeo [5] y se propuso penetrar con su ayuda en los misterios de los Himnos Orficos.

Alabando la sabiduría de tales disfraces religiosos, Pico afirmó que la tradición pagana poseía una virtud en común con la Biblia: tanto se podía hablar de mitos hebreos como paganos. El libro del Éxodo, por ejemplo, relata que en dos ocasiones Moisés pasó cuarenta días en el Monte Sinaí, para recibir las tablas de la ley [6]. Dado que hubiera sido absurdo suponer que en ambas ocasiones Dios necesitó cuarenta días para entregar a Moisés dos tablas con los diez mandamientos, además de una serie de normas litúrgicas, era evidente que Dios había conversado con Moisés acerca de otros asuntos y que le contó innumerables secretos divinos que no debían ser escritos [7]. Estos fueron transmitidos por los

3. *Commento* III, xi, 9 (ed. Garin, p. 580).

4. *De hominis dignitate* (ed. Garin, p. 162). Las frases recuerdan a Jámblico, *De vita Pithagorica* xxiii, 104 s.

5. Estos relevantes pasajes han sido recogidos por O. Kern, *Orphicorum fragmenta* (1922), Index ii. Recoge 34 pasajes en Platón, 4 en Plotino y más de 200 en Proclo. Un trabajo perdido atribuido por Suidas a Sirano y Proclo trataba de la «sinfonía de Orfeo, Pitágoras y Platón». Cf. Rohde, *Psyche* II (1903), pp. 415 s., cuyas observaciones, notablemente frescas y saludables sobre el tema todavía merece la pena consultar. Una útil compilación en F. Weber, *Platonische Notizen über Orpheus* (1899), menos segura que F. M. Cornford, «Plato and Orpheus», *Classical Review* XVII (1903), pp. 433-45, y menos destructiva que H. W. Thomas, Ἐπέκεινα (1938). Para el estado actual del problema, ver Dodds, *The Greeks and the Irrational*, pp. 147-9, y 168-72, un término medio crítico entre el escepticismo extremo de I. M. Linforth, *The Arts of Orpheus* (1941) y la confianza excesiva de K. Ziegler, «Orphische Dichtung», en Pauly-Wissowa XVIII (1942), 1321-417, o ahora de R. Böhme, *Orpheus: Das Alter des Kitharoden* (1953). La tesis llevada más lejos por Boyancé, op. cit., pp. 21-31, 89, etc., de que lo dicho a favor o en contra de que los τελεταί órficos en Platón se refiere totalmente, o sólo en parte, a los misterios de Eleusis, continúa abierta a la discusión (cf. Dodds, op. cit., pp. 222, 234, nota 82, en *República* 363C- *Leyes* 907 B), pese a Wilamowitz, *Glaube der Hellenen* II, pp. 58 s. y 162: «So schätzt er die eleusinischen Mysterien ein». Ver también más arriba, Introducción, nota 2.

6. Éxodo xxiv, 18: primera visita de cuarenta días; Éxodo xxxiv, 28: segunda visita de cuarenta días.

7. Ver 2 (= Vulgata 4) Esdras xiv, 4-6: «Y Yo... le subí al monte Sinaí donde

rabinos en una tradición oral conocida como la Cabbala (en la cual, la teoría del *sephiroth* y del «Dios oculto» se asemejan a las «emanaciones» neoplatónicas y al «Uno más allá del Ser») [8]. Respecto a la Ley escrita del Antiguo Testamento, la Cabbala —según Pico— mantenía idéntica postura que los secretos órficos en relación a los mitos paganos. El texto bíblico era la corteza, la cabbala la médula. La ley fue dada a la mayoría, pero su comprensión espiritual sólo a unos pocos. Con gesto oratóricamente incontestable, Pico se refirió a los «sastres, cocineros, carniceros, pastores, criados y sirvientas, a todos los cuales les fue dada la ley escrita. ¿Hubieran sido éstos capaces de soportar la carga de todo el conocimiento divino y mosaico? En cambio Moisés en lo alto de esa montaña comparable a la otra desde la que Dios habló con frecuencia a sus discípulos, estaba tan iluminado por los rayos del sol divino que su rostro entero refulgía de forma milagrosa; pero debido a que el pueblo, con sus ojos turbios y como de lechuza, no podía soportar la luz, les habló con el rostro velado» [9].

Y un sistema semejante, observaba Pico, fue también utilizado por Jesucristo. «Jesucristo, *imago substantie Dei*, no escribió los evangelios sino que los predicó» [10]. Habló en parábolas para el pueblo bajo, pero les explicó más directamente a un reducido grupo de discípulos, los misterios del reino de los cielos [11]. «Orígenes escribía que Jesucristo reveló a sus discípulos numerosos misterios que no quisieron dejar por escrito y sólo los comunicaron, de boca en boca, a aquellos considerados merecedores de ello» [12]. Y Pico añadía que ello había sido «confirmado por Dionisio el Aeropagita», es decir, por el discípulo ateniense de San Pablo (Hechos de los Apóstoles xvii, 34) a quien le fueron piadosamente atribuidos, por un autor anónimo, una serie de escritos místicos neopla-

---

le tuve junto a mí una larga temporada... y le enseñé los secretos y el fin del tiempo, y le ordené diciéndole: Estas palabras dirás y callarás» (... et ostendi ei temporum secreta et finem, et praecepi ei dicens: Haec ni palam facies verba, et haec abscondes).

8. Cf. Pico, *De hominis dignitate*, ed. Garin, pp. 154 ss., repetido en *Apologia, Opera*, pp. 122 s.: «Scribunt non modo celebres Hebraeorum doctores, sed ex nostris quoque Esdras, Hilarius et Origenes, Mosem non legem modo, quam quinque exaratam libris posteris reliquit, sed secretiorem quoque et veram legis enarrationem in monte divinitus accepisse... dicta est Cabala», etc.

9. *Heptaplus*, prooemium (ed. Garin, p. 174). Un impresionante rostro velado que sostiene una esfinge, representa la comprensión mística de la Sagrada Escritura en el frontispicio de la Biblia de Poussin (1642); reproducido en G. Wildenstein, *Les graveurs de Poussin au XVII° siècle* (1957), p. 224, no. 169.

10. *Heptaplus*, loc. cit.

11. S. Mateo xiii, 10 s.

12. *Commento* III, xi, 9 (ed. Garin, p. 580); también *De hominis dignitate* (ed. Garin, p. 156).

tónicos, aparentemente compuestos en el siglo v d. C. Se suponía que Dionisio había recibido su iniciación mística directamente de San Pablo, una vez más de forma secreta y oral; pero al igual que los cabalistas tardíos y los herederos platónicos de Orfeo, él, o el escriba posterior a quien inspiró, cometió la laudable indiscreción de confiar la revelación por escrito. Sin una falta de etiqueta tan notablemente universal le hubiese resultado difícil al Renacimiento recibir los secretos órficos, mosaicos o paulinos [13].

Comparando los misterios entre sí, Pico descubrió una insospechada afinidad entre ellos. En el dogma externo no parecía posible una reconciliación entre las teologías paganas, hebrea y cristiana, sujeta cada una a diferente revelación; pero si se entendía la naturaleza de los dioses paganos en el sentido místico de los platónicos órficos, y la naturaleza de la Ley mosaica en el sentido oculto de la Cabbala, y si la naturaleza de la gracia cristiana se extraía de entre la multitud de secretos que San Pablo había revelado a Dionisio el Aropagita, resultaba que esas teologías no diferían de modo alguno en esencia, sino sólo en nombre [14]. Así fue elaborada una filosofía de la tolerancia basándose en una oculta concordancia que parecía confirmar la cita de San Agustín: «La cosa misma (*res ipsa*) que ahora es llamada la religión cristiana, estaba ya en

13. Un resumen sencillo de esta triple concordancia en Cod. Vat. lat. 5808, fol. 2r, de Egidio da Viterbo, publicado en *Scechina et Libellus de litteris hebraicis,* ed. F. Secret (1959), pp. 23 s.: «Sane divinae res quae legi possunt, secantur in partes tres: quaedam gentes: quaedam prophetae veteres: quaedam novae legis scriptores prodidere. Gentium theologiam Plato post Orpheos, Museos, Linos... colligere... laborat. Dyonisius novam, Platonis exemplo motus, sed Pauli oraculis eruditus... contemplatur. Pars tertia superest, Prophetarum veterum... Soli qui per chabala... traditionem quasi per manus accipere, magna vi librorum aggressi id sunt: sicut Picus nobis primus innuit...». Al nombrar a Orfeo, a Museo y a Lino como los más primitivos poetas teológicos entre los gentiles, Egidio sigue a San Agustín, *Civitas Dei* XVIII, xxxvii (cf. también XVIII, xiv) donde los tres son admitidos (probablemente bajo la autoridad de Diodoro III, lxvii y IV, xxv) como antecesores de los profetas canónicos de la Biblia.

14. «Conseguí esos libros (de la Cabbala) a costa de no poco dinero y los leí con la mayor atención y dificultad. Encontré en ellos —Dios es testigo— no tanto la religión judía como la cristiana. Aquí estaba el misterio de la Trinidad, allí la encarnación del Verbo, allá la divinidad del Mesías... igual que diariamente leemos en S. Pablo y Dionisio, en S. Jerónimo y en S. Agustín. En aquellas materias que pertenecen a la filosofía, podría pensarse que se está escuchando a Pitágoras y a Platón, cuyas teorías son tan afines a la fe cristiana que nuestro S. Agustín daba infinitas gracias a Dios por haber puesto en sus manos los libros de los platónicos». *De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 160. Ver también J. L. Blau, *The Christian interpretation of the Cabala in the Renaissance* (1944), p. 25, pero la afirmación en p. 29 de que no hay explícitamente Cabbala en el *Heptaplus* debe haber sido un error (cf. p. 378 en la ed. Garin). Para más correcciones, ver Secret, *Le Zôhar chez les kabbalistes chrétiens de la Renaissance* (1964), pp. 9 ss.; también, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance,* que incluye una enumeración completa de los maestros cabalistas de Pico (pp. 24-37).

los antiguos (*erat apud antiquos*) y estaba en la raza humana desde sus principios hasta el momento en que Cristo se hizo carne: desde entonces la verdadera religión, que ya existía, empezó a ser llamada cristiana» [15]. El pensamiento cabalístico y la imaginería pagana debían pues, de acuerdo con las conclusiones de Pico, convertirse en nuevas herramientas de la teología cristiana y debían ser utilizadas por los nuevos teólogos en su propio provecho. De los cabalistas podía adquirir una sutil adición al conocimiento bíblico que le revelaría una oculta profundidad en el uso de la escritura hebrea, mientras que los paganos le enseñarían cómo expresar los misterios en forma incomparablemente rica y poética.

Así pues, se añadió un elemento de doctrina a los mitos clásicos y un elemento de poesía a las doctrinas canónicas. La Escritura misma, en opinión de Pico, era como un sedimento superficial, una costra que tendía a endurecerse impropiamente; pero la tradición apócrifa era un pozo profundo en el que la fe en el canon debe ser refrescada y alimentada. Sus infatigables ataques contra cualquier tipo de rigidez, tanto en teólogos como en gramáticos o astrólogos, imprimió a sus especulaciones aparentemente abstrusas, una fuerza y una frescura antidogmáticas. *Un mito recibe su animación de un misterio.* Con semejante postulado consternaba a los catequizantes, quienes «al escuchar un discurso pronunciado desde una tribuna, creen que es la tribuna la que produce el discurso» [16].

En cuanto a la secreta afinidad entre las revelaciones cristiana y pagana, que Pico tan ingeniosamente descubrió, la explicación histórica es deprimentemente simple. Ya fueran neo-órficas, cabalísticas o pseudodionisíacas, todas las fuentes aducidas por Pico eran clásicas tardías cuando no medievales. Aparte de lucir la estampa clásica de su tiempo, tienen una deuda común con la metafísica de Platón. La alegación de que en esas especulaciones neoplatónicas tardías había un vestigio de una antigua religión del misterio, más vieja que Homero y que Hesiodo, era una teoría tan difícil de probar como de refutar, porque una tradición puramente oral, si existió, por supuesto no podía ser rastreada y probada documentalmente. Pico era consciente de que los misterios habían sido recogidos por escrito sólo en un período tardío [17]. El

15. *Retractationes* I, xiii. Predicando en el Aerópago, el mismo San Pablo se refirió a la evidencia religiosa que hay en los poetas paganos, Hechos de los Apóstoles xvii: «Porque en Él vivimos y nos movemos y existimos, como algunos de vuestros poetas han dicho».

16. *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* VIII, iii (ed. Garin II, p. 252). Comparar Plutarco, *De Iside et Osiride* 66 (*Moralia* 377E).

17. Ver su explicación en el caso de la Cabbala, *De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 158; *Apologia, Opera,* p. 123: Esdras fue el primero en alterar la norma, por

resurgimiento pagano al que se adhirió, era pues no tanto un «resurgimiento de los clásicos» como un recrudecimiento de esa fea cosa denominada «sincretismo clásico tardío» [18]. Su defensa del barbarismo literario le muestra, en una carta dirigida a Ermolao Barbaro [19], dispuesto a sacrificar un estilo pulido a la sugestión de una dicción más áspera. Defendió persistentemente, tal y como algunos estudiosos románticos han defendido desde entonces, que en la recóndita y a menudo monstruosa descomposición sufrida por la herencia clásica en el período helenístico, han quedado al descubierto los fundamentos genuinos y permanentes de los logros clásicos [20].

Pese a que Pico utilizó el método de la reducción mística con una finalidad más radical que Ficino, no cabe duda de que la obtuvo de su

---

miedo a que la tradición oral pudiera verse interrumpida y perdida en un «período de exilios, persecucions, huidas y cautiverios» (cf. 2 Esdras xiv, 16-48). Razones similares pueden explicar sin duda por qué la sabiduría egipcia, supuestamente primitiva, de Hermes Trismegisto quedó recogida en griego; por qué la preservación de los Oráculos Caldeos en griego no invalida su abscripción a Zoroastro; o por qué el escritor llamado Dionisio el Aeropagita se mostró tan dispuesto a desentrañar sus revelaciones a través de los libros.

18. E. Anagnine, *G. Pico della Mirandola: Sincretismo religioso-filosófico,* 1937.

19. *Opera,* p. 354. Ver más atrás, Introducción, nota 29.

20. Esta era una de las suposiciones de Friedrich Creuzer en *Symbolik,* primera edición 1810-12, que también aparece en Nietzsche y Usener, y en algunas de las reflexiones de Jane Harrison. Un resumen correcto del sistema de Creuzer en O. Gruppe, *Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte* (1921), p. 131 s., con énfasis especial en que «quien quiera que empiece con los dioses olímpicos de Homero, no llega a tocar las fuentes prístinas de la vida religiosa entre los griegos» (p. 132). «Cuando él (Creuzer) encontró un razonamiento similar en los neoplatónicos, era inevitable la falaz inferencia de que ellos habían preservado la más antigua religión griega... que había sido encubierta sólo superficialmente por la poesía. Creyó ver en los fragmentos órficos una prueba directa de esa suposición: porque a pesar de que, basado en la autoridad de Herodoto, admitía que su fecha más antigua no podía ser fijada, asumió con los neoplatónicos que las doctrinas preservadas por ellos eran *uralt* (*Symbolik* III, pp. 155 ss.) y los interpretó, como ellos mismos hacían, viendo en los fragmentos doctrinas neoplatónicas». Sobre la cuestión de retroceder a tiempos anteriores a Homero, la autobiografía de Creuzer, *Aus dem Leben eines alten Professors* (1848), pp. 113 ss., cita dos notables cartas de Goethe y de Jacobs. Ambos, concediendo que Homero no representa el estado primitivo de la religión griega, lamentaban la ausencia de límites definidos en la búsqueda que había llevado a cabo Creuzer de las raíces primitivas. «Geht's nun aber gar noch weiter..., aus dem hellenischen Gott-Menschenkreise nach allen Regionen der Erde, um das Ähnliche dort aufzuweisen in Worten und Bildern, hier die Frost-Riesen, dort die Feuer-Brahmen, so wird es uns gar zu weh, und wir flüchten wieder nach Ionien...» (Goethe). En su *Antisymbolik* (1824), J. H. Voss protestaba más duramente contra la «bombastisch boppelnden Wogenschwall asiatischer Beredsamkeit» (pp. 12 s.) de Creuzer. El aliado filosófico de Creuzer, Schelling, produjo un efecto similar en Jacob Burckhard, que asistió a varias clases suyas en Berlín: «Schelling es un gnóstico... Yo pensaba que en cualquier momento podía presentarse, anadeando sobre sus doce piernas, algún dios asiático monstruoso, que levantaría doce brazos para quitarse seis sombreros de sus seis cabezas» (W. Kaegi, *Jacob Burkhard* I, 1947, p. 467, de una carta a Gottfried Kinkel, 13 de junio, 1842).

maestro. Para entender «profundamente» a un autor clásico, Ficino recurría siempre a un comentario helenístico. Incluso leyó a Platón —a cuya traducción y exposición dedicó la mayor parte de su vida— a través de los ojos de Plotino [21], en quien descubrió una inspiración «no menos noble y ocasionalmente más profunda (*in Plotino autem flatum... non minus augustum, nonnunquam ferme profundiorem*)» [22]. Su comentario sobre el *Symposium* de Platón estaba extraído en su mayor parte, como él mismo admitió, del libro sexto de la primera *Enéada*; [23] y al preparar a sus lectores para el pensamiento de Plotino parafraseó la relación del más profundo platónico con Platón, aludiendo al descenso del Espíritu Santo durante el bautismo de Cristo (Lucas iii, 22): «Y podría pensarse que el mismo Platón habló así a Plotino: 'Tú eres mi hijo bienamado; en ti me complazco'» [24]. Presentar a Platón como Dios Padre dando su bendición a Plotino como Dios Hijo, es elevar a Platón a las alturas sobrehumanas del Todopoderoso, de las que Plotino desciende como el redentor filosófico: un Cristo de los misterios platónicos. El que Ficino no entendiese lo blasfemo de la metáfora demuestra hasta qué punto las fuentes de revelación cristiana y platónica eran consideradas concordantes e intercambiables [25].

La notoria facilidad con que el Renacimiento transcribía una imagen cristiana a un tema pagano o daba formas paganas a un tema cristiano ha sido generalmente interpretada como un signo de la profunda secularización de la cultura del Renacimiento. Si una Madonna o una Magdalena se hacían de tal forma que se parecían a una Venus o si Sannazaro podía escribir su *De partu Virginis* con el estilo de una pulida épica virgiliana, la piedad cristiana había dejado paso a un gusto por lo pagano y lo profano. Antes de aceptar un juicio tan simple, tal vez sea útil recor-

21. «...Platonem ipsum sub Plotini persona loquentem vos audituros...», *Opera,* p. 1548.

22. Ibid.

23. *In (Plotini) librum de pulchritudine,* ibid., p. 1574: «nam de his in Convivio de Amore latius disputamus».

24. *Opera,* p. 1548.

25. En el diálogo de Lazzarelli *Crater Hermetis,* por ejemplo, el vaso hermético se hace intercambiable con el cáliz cristiano; de hecho ese texto llevó originalmente el título *Calix Christi et Crater Hermetis* (cf. M. Brini en *Testi umanistici su l'ermetismo,* op. cit., pp. 52 ss.). Tal vez el ejemplo más audaz sea la identificación que Pico hace de Cristo con «Porus, hijo de Consejo» en el *Symposium* de Platón (ver más adelante, Apéndice 9), ilustrado por una enigmática inscripción en el retrato de Cristo de una medalla de Giovanni dal Cavino (ver fig. 92). Ver también *De hominis dignitate* (ed. Garin, pp. 112-24), donde las tres fases del éxtasis angélico definidas por Dionisio el Aeropagita como *purgari* — *illuminari* — *perfici* (*Decoelesti hierarchia* VII, iii), y supuestamente experimentadas por el mismo San Pablo cuando fue «elevado hasta el tercer cielo» (cf. 2 Cor. xii, 2) resulta que coinciden con las tres inscripciones del templo de Apolo en Delfos (μηδὲν ἄγαν - γνῶθι σεαυτόν - εἰ) según cita de Plutarco, *De εἰ apud Delphos* 2 (*Moralia* 385 D).

dar que esta hibridación actúa en los dos sentidos. En el poema de Sannazaro el tono virgiliano ha sufrido un quiebro de ardor místico que es sin lugar a dudas cristiano; y el arte del Renacimiento produjo muchas imágenes de Venus que se parecen a la Madonna o a la Magdalena. Un ejemplo extremo es la *Hipnerotomachia* en la cual Venus es representada como *mater dolorosa,* alimentando a su niño con lágrimas:

Non lac, saeve puer, lachrymas sed sugis amaras [26].

Incuestionablemente, una vez que la transferencia de tipos se convirtió en práctica universal, fue aplicada sin muchos miramientos por artistas menores. Sería absurdo pues, buscar un misterio detrás de cada imagen híbrida del Renacimiento. En principio, sin embargo, el hábito artístico de jugar y experimentar con esas oscilaciones, estaba sancionado por una teoría de concordancia que descubría un misterio sagrado en la belleza pagana, concibiendo ésta como un medio poético a través del cual había sido transmitido el esplendor divino: «Como dice Dionisio, el rayo divino no puede alcanzarnos a menos que esté cubierto por velos poéticos» [27].

Hasta qué punto los velos podían disfrazar ocasionalmente la profundidad de un pensamiento que, se suponía, ellos debían «hacer rebosar», puede verse en la imagen de las tres Gracias en la medalla de Pico della Mirandola (fig. 10). Puesto que Pico alabó la sabiduría de Orfeo porque uno podía pensar que sus himnos «no contienen más que simples leyendas y nimiedades», tal vez sea una satisfacción el que el propio símbolo de Pico fuese calificado de nimiedad por Sir George Hill. En opinión de este inigualado conocedor de las medallas renacentistas, «las tres Gracias del reverso, llamadas Belleza, Amor y Placer, difícilmente se ajustan a los nobles ideales del filósofo» [28]. Sin embargo, cuando examinemos más de cerca las ideas del filósofo y busquemos el significado de la inscripción, encontraremos que las figuras ilustraban un argumento neoplatónico bien definido y una proposición de importancia tan crucial en una fase especial del pensamiento de Pico, que la medalla puede ser datada casi en el año preciso. Pero antes de intentar descifrar la medalla, será necesario rastrear unas cuantas ideas tradicionales, de origen estoico en su mayoría, que formaban parte de lo que el Renacimiento llamó «el misterio de las Gracias».

26. *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), fol. z viiv.
27. Egidio da Viterbo, citado en nota 45 de la Introducción.
28. G. F. Hill, *A Guide to the Exhibition of Medals of the Renaissance in the British Museum* (1923), p. 30. Similar juicio en Julius Friedlaender, «Die italianischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* II (1881), p. 251, no. 45: «Dies ist der berühmte Philosoph, 'der Phönix der Geister'. Die Kehrseite passt nicht für ihn».

CAPÍTULO II

LAS GRACIAS DE SÉNECA

Una teoría de la gracia, notoriamente desviada, fue ocasionada por la plácida imagen de las *Tres Gracias* (fig. 9)[1]. Quizá ningún otro grupo de la antigüedad ha atraído de forma tan persistente a la imaginación alegórica, ni ha servido tan bien para ocultar y preservar, como en un recipiente de aspecto inofensivo, cierta alquimia peligrosa de la mente. Puede que algunos lugares comunes de la moral estoica no hubiesen sido tanto tiempo tolerados ni tan alegremente aceptadas algunas de las ex-

1. Este fresco pompeyano, desconocido naturalmente para el Renacimiento, y un grupo descubierto recientemente en Cirene (*Notiziario archeologico* II, 1916, pp. 51-60) son los más claros ejemplos supervivientes de un tipo antiguo que debió ser familiar para el Quattrocento, ya que fue copiado (como observó E. Schmidt, «Ubertragung gemalter Figuren in Rundplastik», en *Festschrift Paul Arndt,* 1925, pp. 102 s.) en dos medallones florentinos (nuestras figs. 10 y 13). Éstos muestran a la figura central en rígida postura, con las piernas estrechamente unidas, lo cual no ocurre en el famoso grupo de Siena, donde una mayor libertad de posturas reaparece en el cuadro de las Gracias de Rafael (nuestra fig. 61). La sugerencia de Hill (*A Corpus of Italian Medals,* 1930, no. 1021) según la cual el grupo antiguo copiado por el medallista «no era, aparentemente, la versión de Siena, sino posiblemente aquella que estuvo una vez en posesión de Prospero Colonna», no tiene en cuenta el testimonio de Fra Giocondo de que ambas eran la misma: «Erant olim in domo Rmi Carlis de Columna cum subscriptis versibus. Nunc vero sunt in Rmi Carlis Senensis sine infrasciptis carminibus», R, Lanciani, *Storia degli scavi di Roma* (1902), p. 114, también p. 82. Sobre *Silloge Giocondiana* en el Vaticano (Cod. Reg. 2064) y en Chatsworth, ver ibid., p. 96. El epígrama, que sitúa el grupo en Casa Colonna («Sunt nudae Charites...», *Corpus inscriptionum latinarum* VI, v, no. 3 * b), continuó siendo citado mucho después de que el grupo fuese trasladado a Siena, por ejemplo por Cartari en la conclusión de su *Imagini* (1556), p. 565. Un fragmento de un antiguo relieve existente en Pisa, reproducido en E. Tea, «Le fonti delle Grazie di Raffaello», *L'arte* XVII (1914), pp. 41-8, fig. 4, está más cerca de las medallas que del grupo sienés, pero no tan cerca como el fresco pompeyano. Otro relieve, perdido en la actualidad, estuvo en la Podocataro Collection de Roma (ver más adelante nota 5).

travagancias de los neoplatónicos, de no haber estado mantenidos unos y otras por las tres Gracias:

Vain wisdom all and false philosophy
Yet with a pleasing sorcery could charm...

Si la alegoría fuese solamente lo que se dice que es —un artificio mediante el cual una serie de ideas se asocia, una a una, a una serie de imágenes [2]—, sería difícil tomar en cuenta su mal uso. Puesto que no hay un gran interés en repetir lo sencillo ni ventaja en duplicar lo complicado, una imagen destinada a duplicar un pensamiento sería superflua o perturbadora. Pero una alegoría persuasiva no duplica. Si un pensamiento es intrincado y difícil de seguir, necesita ser vinculado a una imagen transparente de la cual puede derivarse una simplicidad que ha tomado prestada. Por otra parte, si una idea es simple hay una cierta ventaja en representarla a través de un rico dibujo que puede ayudar a disimular su desnudez. La alegoría es por lo tanto un artificio sofístico y fue utilizada con maestría por Platón. Libera un contrajuego de imaginación y pensamiento mediante el cual cada uno se convierte en excitante para el otro y ambos pueden desarrollarse a través de este irritante contacto:

Machinery just meant
to give thy soul its bent

El proceso parece absurdo, pero precisamente ahí reside su utilidad; porque recordamos lo absurdo más fácilmente que lo normal [3], y muchas

2. Croce, *Breviario di estetica* (1958), p. 29.

3. Una regla básica del *ars memorativa* anticipada en la *Rhetorica ad Herennium* III, xxii, de Cicerón e ilustrada por completo en las imágenes mnemónicas recogidas por L. Volkmann, «Ars memorativa», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* III (1929), pp. 111-200. El absurdo constructivo está también en la base de esa utilización supuestamente racional de la alegoría según la cual una idea o imagen que han llegado a ser cuestionables pueden ser «salvadas» mediante una interpretación figurativa. La forma espiritual de «salvar» un pasaje cuestionable es volverlo del revés. San Gregorio, *Moralia* III, xxviii, 55, extrajo de la historia de David y Betsabé una alegoría profética que convertía a David en inocente y a Urías en culpable: «Ille, per vitae culpam, in prophetia signat innocentiam; et iste, per vitae innocentiam in prophetia exprimit culpam». Y se satisfacía de que esta ingeniosa inversión siguiese la lógica de la prefiguración bíblica; «sic in facto rem approbat, ut ei in mysterio contradicat» (*Patr. lat.* LXXV, 626 s.). No es difícil reconocer la misma forma de ardid en las alegorías neoplatónicas de Marte y Venus (ver más adelante, Cap. V), o de Saturno comiéndose a sus hijos (Cap. VIII, nota 22). Plotino llegó tan lejos como a afirmar que, de acuerdo con la sabiduría mística de los sabios antiguos» (οἱ πάλαι σοφοὶ μυστικῶς ἐν τελεταῖς) los símbolos fálicos en las últimas estatuas de Hermes sugieren que toda generación deriva de la mente (*Enéadas* III, vi, 19).

veces el monstruo viene antes que el dios. Al igual que en el estudio de los ritos, es regla casi infalible el que aquellas alegorías que al principio parecen las más ridículas, pueden resultar finalmente las más vitales; *las Gracias* son un ejemplo perfecto de ello. La fácil simetría del grupo, suavizada por el giro de costado de la figura central, debiera haberle salvado —podría pensarse— de extravagancias morales. Pero su transparencia misma hizo del grupo un objetivo a propósito. Aunque supuestamente muy antinatural, la alegoría, como la naturaleza, odia el vacío.

Cuando Crisipo compuso un tratado sobre la liberalidad, cómo ser generoso en ofrecer, aceptar y devolver los beneficios, trató de hacer memorizables sus preceptos, asociándolos a las Gracias. Como su libro se ha perdido, poco sabríamos de las ventajas obtenidas de esas pacientes figuras de no haber sido por Séneca, quien a pesar de su propio consejo de que «esas tonterías deben dejarse a los poetas», se tomó la molestia de recogerlas. «Por qué son tres las Gracias, por qué son hermanas, por qué se cogen de la mano», todo ello está explicado en *De beneficiis* por el triple ritmo de la generosidad, que consiste en dar, aceptar y devolver. Como *gratias agere* significa «dar las gracias», las tres fases deben estar encerradas en una danza, como lo están las Gracias (*ille consertis manibus in se redeuntium chorus*); porque «el orden de los beneficios requiere que sean dados en mano, pero que regresen al donante», y pese a que «hay una mayor dignidad en el que da», el círculo no debe ser interrumpido nunca [4].

Una nueva carga moral fue añadida por Servio y, a juzgar por la frecuencia con que fue repetida —por ejemplo por Fulgentius, Boccaccio, Perotti y Spenser— debió ser considerada especialmente apta: «El que una esté representada de espaldas mientras las otras dos nos dan la cara es debido a que por cada beneficio que emana de nosotros, deben volver dos» [5]. Cuando «Calidoro ve la danza de las Gracias» (*Faerie Queene* VI, x, 24), Servio ilustra así su coreografía:

4. *De beneficiis* I, iii. Aparte de citar a Crisipo directamente, Séneca hizo uso también de extractos de Crisipo en un trabajo de Hecaton, ahora perdido, que H. Gomoll (*Der stoische Philosoph Hekaton,* 1933, pp., 72 ss.) creía que era un tratado

5. Servio, *In Vergilii Aeneidem* I, 720. Ya que algunas citas de este texto, que se encuentra en el Comentario a Apuleyo (1516, fol. 128v) de Beroaldo, han sido no hace mucho equivocadamente tomadas por una invención original de Beroaldo el Viejo (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII, p. 169), puede ser útil citar el texto completo de Servio: «ideo autem nudae sunt, quod gratie sine fuco esse debent, ideo conexae quia insolubiles esse gratias decet: Horatius 'segnesque nodum solvere Gratiae'. Quod vero una aversa pingitur, duae nos respicientes, haec ratio est, quia profecta a nobis gratia duplex solet reverti». Citas características en

And eeke themselues so in their daunce they bore,
That tho of them stil forward seem'd to bee,
But one still towards shew'd her selfe afore;
That good should from us goe, then come in greater store [6].

La glosa del *Shepheardes Calender* proporciona un útil resumen de los argumentos de Séneca y Servius combinados, para entonces adornados con los nombres de Theodontius y Boccaccio [7]:

> *Las Gracias...* también llamadas Caridades, es decir dádivas. Las cuales fueron consideradas por los Poetas como las Diosas de toda generosidad y modestia, por lo que (como dijo Teodoncio) son tres, para resaltar que los hombres en primer lugar deben ser pródigos y generosos para con los demás sin restricciones,

---

Fulgentius, *Mythologiae* II, iv; *Scriptores rerum mythicarum latini tres* (Bode) II, 36; III, II, 2; Boccaccio, *Genealogia deorum* V, xxxv; Niccolò Perotti, *Cornucopiae* (1489), fol. 121v, y (1499), p. 213; Ripa, *Iconologia,* s. v. «Gratie»; Spenser *Faerie Queene* VI, x, 24. Un caso instructivo es el de la copia de Antonius Laelius Podager de Jacobus Mazochius, *Epigrammata antiquae urbis* (1521), Cod. Vat. lat. 8492, fol. 105v. Al tiempo que corregía rigurosamente las inscripciones e ilustraciones de Mazochius, el propietario insertó la moralización de Servio en forma de un grabado en madera representando el grupo desnudo de las tres Gracias de la colección Podocataro: «Gratiae nudae finguntur, quia sine fuco esse gratiae debent. Ideo autem conexae quia insolubiles esse oportet. Quod vero una aversa pingitur, duae nos respiciunt, est quia profecta a nobis gratia duplex solet reverti. Ser». Sobre Ludovico Podocataro y su colección, la *Landatio in obitu. Ludovici Podocatharii* (publicada en *Anecdota litteraria ex MSS codicibus eruta* I, 1744, pp. 273-333) de Inghirami, sorprendentemente, no es informativa. Se dan algunos detalles interesantes en Lanciani, *Storia degli scavi di Roma,* p. 204; también *Corpus inscriptionum latinorum* VI, i, no. 548, que dice que el grupo era un relieve (*tabula marmorea*). Sobre el carácter de Antonius Laelius, ver E. Pèrcopo, «Di Anton Lelio Romano e di alcune Pasquinate contro Leon X», *Giornale storico della letteratura italiana* XXVIII (1896), pp. 45-91.

6. En la segunda línea, la palabra «forward» que aparece en la propia edición de Spenser de 1596 y también en la de 1609, fue cambiada por «froward» en posteriores ediciones, pese a que es incompatible con el sentido de la última línea y con la glosa de *April* en *Shepheardes Calender,* citado posteriormente. La Variorum Edition de *Faerie Queene* (Baltimore 1938) da la lectura original en el apéndice al texto. (Libro VI, pp. 466, 475), pero mantiene la enmienda posterior en el texto principal. Acerca de las fuentes de Spenser, ver el excelente estudio de D. T. Starnes, «Spenser and the Graces», *Philological Quartely* XXI (1942), pp. 268-82. Sin embargo, la conclusión específica expuesta en p. 281 acerca del uso único de «Froward»=«fromward» («en ningún otro lugar en Spenser») no es consecuente si «Froward» es una errata de «forward».

7. Acerca del misterioso Theodontius, un mitógrafo de Campania de época dudosa (*saec.* ix-xi), ver J. Seznec, *La survivance des dieux antiques* (1940), p. 189; también la reciente edición de la *Genealogia deorum de V.* Romano (1951), pp. 889 s., donde se recogen 215 citas de Theodontius.

recibiendo en segundo lugar los bienes de manos de los otros cortésmente y por último, devolviéndolos graciosamente: lo cual son tres Acciones diferente de la liberalidad. Y Boccaccio dijo que eran representadas desnudas (como lo fueron en realidad en la tumba de C. Julio César), una volviéndonos la espalda, con el rostro vuelto, como si viniera de nosotros: las otras dos de frente, resaltando la doble gracia que nos es debida por el don que hemos entregado [8].

Pese a la casual yuxtaposición de este fluido glosario, los dos puntos de vista derivados de Séneca y Servio no son exactamente fáciles de reconciliar. Séneca distinguía «tres acciones diferentes en la liberalidad» (dar, recibir y devolver), pero Servio sólo admitía dos (dar y recibir) la segunda de las cuales estaba representada por un par de figuras. Al igual que Séneca, describía las Gracias enlazadas (*conexae, quia insolubiles esse gratias decet*) pero sin insistir en que se diesen las manos formando un círculo completo. En lugar de una serie rotativa, *ille consertis manibus in se redeuntium chorus,* las veía como un grupo antitético: *una aversa pingitur, duae nos respicientes.*

Como Crisipo escribía en el siglo III a. de C. y Séneca copió sus observaciones, no es sorprendente que la imagen descrita por Séneca sea de un tipo considerablemente más antiguo que la pintada por Servio (siglo IV d. de C.). Servio conoció el grupo romano que nosotros mismos consideramos típico: una tríada de figuras desnudas en posturas simétricas (fig. 9); y dio incluso una razón para su desnudez: «ideo autem nudae sunt, quod gratiae sine fuco esse debent» (están desnudas porque las Gracias no deben engañar). Parece sin embargo, por un pasaje de Pausanias, que la representación de las Gracias en esa forma fue de invención relativamente tardía. Al escribir en el siglo II d. de C., observó que en su propia época las gracias eran representadas desnudas, pero que no había sido capaz de descubrir el artista que introdujo esa innova-

8. *April,* 109 ss. Sobre las fuentes de la glosa, ver W. P. Mustard, «E. K.'s Notes on the Graces», *Modern Lenguage Notes* XLV (1930), pp. 168 s.; D. T. Starnes, «E. K.'s Classical Allusions Reconsidered», *Studies in Philology* XXXIX (1942), pp. 143-59. Es dudoso, lo que quiera decirse con «tumba de César», ya que las cenizas de César se suponía que estaban dentro de la esfera situada en lo alto del obelisco del Vaticano (cf. Hülsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona. Disegni inediti del secolo XV,* 1907, p. 32), que difícilmente puede ser confundida con un sarcófago que muestra las Gracias. Quizás este caso es paralelo a la «tumba de Germánico», sarcófago que antes estaba en la Colección Arundel y que ahora está en el Ashmolean, Museum de Oxford, al que se le había colocado un busto, que se suponía que era de Germánico, cuando estaba en la Arundel House. El nombre de «tumba de Germánico» siguió estando en este sarcófago, aunque el busto se quitó (A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain,* 1882, pp. 568 s.).

ción [9]. Séneca las imaginaba aún vestidas: «...y nada en ellos (los beneficios) debiera estar confinado o restringido. Por eso van ataviadas con sueltas vestiduras, que son transparentes porque los beneficios deben verse» [10].

Aunque el grupo primitivo, con las figuras vestidas, ha sobrevivido en diversos ejemplos [11], y fue conocido en el Renacimiento [12], nunca llegó a ser tan popular como la tríada desnuda y simétrica [13], la cual, una vez redescubierta, fue rápidamente aceptada como la fórmula clásica [14]. Dado

9. Pausanias IX, xxxv, 6s. Sobre la emergencia de un nuevo tipo y su historia posterior, cf. W. Deonna, «Le groupe des trois Grâces nues et sa descendance», *Revue archéologique* XXXI (1930), pp. 274-332; también J. Six, «La danse des Grâces nues», *Revue archéologique* XX (1924), pp. 287-91, con referencias a Calímaco y Euphorion, sobre los cuales ver ahora R. Pfeiffer, *Callimachus* I (1949), pp. 14 (fr. 7 [5]) y 317 (fr. 384 [44]). El último fragmento tiene particular interés porque siendo una de las primeras referencias literarias a las «Gracias desnudas», juega con la idea de que debieran estar vestidas: οὐκέτι γυμνάς. Horacio conoce asimismo los dos tipos: En *Carmina* III, *xix,* y IV, vii describe las Gracias como desnudas, pero en I, xxx, portan vestiduras sueltas («et solutis Gratiae zonis»).

10. *De Beneficiis* I, iii, 5. Las gracias desnudas aparecen detrás de un velo transparente en un manuscrito del siglo XIV del British Museum (Royal MS 6 E ix, fol. 24v, c. 1340; ilustrado en *The Nude* de Kenneth Clark, 1960, p. 21, fig. 18). Este motivo sobrevive en el frontispicio de un *Carmen Eucharisticum* de Jules le Blanc, del siglo XVI, dedicado al papa Sixto V, Roma 1587 (*Mostra del libro ilustrato romano del Cinquecento,* Biblioteca Angélica, Roma, 1950, no. 95, plancha xv).

11. E. Paribeni, «Ninfe, Charites e Muse su relievi neoattici», *Bolletino d'Arte* XXXVI (1951), p. 108, figs. 4 s., réplicas de «las Gracias de Sócrates»; cf. C. Picard, *Manuel d'archéologie grecque* II (1939), pp. 41 s., 90 s.; S. Gsell en Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* II, ii (1896), s. v. «Gratiae», p. 1666.

12. *Hypnerotomachia Poliphili,* fols. n. viiir-o iv. En el Codex Pighianus (Staatsbibliothek, Berlin, MS lat., libr pict. A, 61, fol. 320) el grupo vestido lleva la inscripción «Gratiae Horatii saltantes». O. Jahn, «Die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus», *Berichte der königl. sächsischen Gesell-schaft der Wissenschaften* XX (1868), p. 186, no. 49, refiere las inscripciones a Horacio I, iv, mientras que A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike* (1932), p. 28, sugiere Horacio I, xxx. El mismo códice reproduce también el grupo desnudo, fols. 5 y 7; cf. Jahn, op. cit., pp. 177 s., nos. 18 s.

13. Cf. Warburg, op. cit., p. 29 nota 3 (una lista de citas renacentistas incluyendo a Jacopo Bellini y Filarete); A. Frey-Sallmann, *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten* (1931), pp. 78 ss.; A. von Salis, *Antike und Renaissance* (1947), pp. 153 ss., 259.

14. Su único rival era el grupo plástico del tipo Hecate, el cual, mostrando las Gracias *dos-à-dos* y con las manos entrelazadas, se convirtió en modelo para el grupo de Pilon en el Louvre. Ver de nuevo *Hypnerotomachia,* fol. f iv; otros ejemplos en Deonna, op. cit., pp. 318 s. En algunos libros del Renacimiento (por ejemplo Cartari, *Imagini de i dei degli antichi,* 1556, p. 534, pero ya en una impresión de Maguncia de 1492, ilustrada en Seznec, op. cit., fig. 95) el tipo Hecate es reproducido con una perspectiva frontal que lo relaciona con la tríada familiar de Servio: *una aversa pingitur, duae nos respicientes.* Sobre la asociación religiosa de Hecate con las Gracias, ver C. Robert, «De Gratiis Atticis», *Commentationes philologicae in honorem Theodori Mommsen* (1877), p. 147; también la importante disgresión de O. Jahn sobre las Gracias en *Die Entführung der Europa auf antiken Kunstwerken* (1870), pp. 32-44, especialmente p. 37.

que los argumentos de Servio se adaptan a este grupo y no los de Séneca, debiera haberse esperado que Séneca quedase oscurecido por Servio desde entonces en la iconografía de las Gracias, pero ocurrió exactamente lo contrario. Ya sea por el mayor peso de la autoridad estoica, o por la superioridad moral de su razonamiento o por el simple hecho de que Alberti había dirigido la atención de los pintores hacia el texto de Séneca antes de que el grupo clásico fuese redescubierto [15], el hecho es que Séneca se aferró tan poderosamente a la imaginación que surgió una fricción entre la memoria pictórica y la literaria. Como sus argumentos eran leídos con relación al grupo antitético, para el cual no estaban destinados, produjeron deformaciones visuales de un tipo muy curioso. En los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, por ejemplo, el pintor, pese a estar obviamente familiarizado con el grupo desnudo, lo remodeló según un modelo medieval tardío que mostraba a la primera Gracia de espaldas, a la segunda, de frente y a la tercera, de perfil (fig. 17) [16]. La adopción de esta versión bastarda, como lo demuestra el texto de los *Hieroglyphica* que la acompaña, estaba inspirada en el deseo de identificarse con el texto de Séneca y ampliarlo: porque después de citar del *De beneficiis* que las tres Gracias significan las tres fases de la liberalidad, el autor continuaba como sigue:

> Esto es lo que Séneca dice. Creemos, sin embargo, que no debiéramos seguir adelante sin indicar que una Gracia está representada con el rostro vuelto y oculto, para indicar que aquel que hace un regalo, debe hacerlo sin ostentación... La otra muestra su rostro abiertamente porque quien recibe un bien debe mostrarlo y declararlo públicamente; y la tercera Gracia muestra un lado de su rostro y oculta el otro significando que al

15. *De pictura* III.

16. Para la misma variación de postura en las tres Gracias, ver una ilustración francesa atribuida a Robinet Testart (Commentary on *Les échecs amoureux* Bibliothèque Nationale, París, MS fr. 143, fol. 36v) con texto que equivocadamente describe las tres figuras como las nueve Musas (fols. 37 ss.), tal vez porque aparecen en compañía de Apolo. Este tipo pertenece a una tradición conocida en el Renacimiento a través de Macrobius, *Saturnalia* I, xvii, 13 y Pausanias IX, xxxv, 3 (cf. Perotti, *Cornucopiae,* 1513, col. 990; también Gafurius, *De harmonia musicorum instrumentorum,* 1518, fol. 94r: «dextro insuper Apollinis lateri Graeci ipsi tres iuvenculas fingere soliti sunt quas Charites seu gratias vocant») y recientemente rastreada por Pfeiffer hasta un epígrama de Calímaco (fr. 114) dirigido a una estatua arcaica del Apolo de Delos («The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics», *Journal of the Warburg and ourtauld Institutes* XV, 1952, pp. 20-32). En otra ilustración del mismo manuscrito francés (fol. 104v) las Gracias aparecen como sirvientas de Venus y aquí sus papeles y posturas son estudiadas en toda su extensión (fols. 108 ss.).

devolver los beneficios debiéramos ocultar la restitución, pero mostrar lo que nos ha sido dado [17].

Apenas merecería la pena detenerse en tan pedante elaboración si no fuese porque proporciona la clave para la espléndida pintura de las Gracias de Correggio en la Camera di San Paolo en Parma (fig. 16). El movimiento de rotación que imprimió a la estática simetría de un grupo antiguo, ha sido atribuido, por motivos puramente formales, a un efecto extraído del *Laocoonte*. Puede que fuera así pero la imaginación de Correggio al dibujar el fresco de las Gracias no fue tangencialmente desviada sino que permaneció centrada en las ideas de Séneca sobre la liberalidad. Al representar una Gracia totalmente de frente, otra vuelta de espaldas por completo y la tercera moviéndose de costado, caracterizó a la tercera como la Gracia que «devuelve», mientras que la Gracia que «da» y la que «recibe» están frontalmente yuxtapuestas. En estricta conformidad con las ideas estoicas, la Gracia que da aparece con la mayor majestad («la más alta dignidad está en el que da»), la Gracia que recibe es más humilde y dependiente y la que devuelve es circunspecta. Al volver su rostro hacia el frente contrapesa a la Gracia receptiva de la izquierda, mostrando abiertamente el beneficio obtenido; y con ello restituye la simetría de la tríada clásica.

Al mismo tiempo que la imagen parece una versión libre e inspirada de un grupo antiguo hecha por un pintor imaginativo que quisiera recordarnos su clásico modelo pero sin copiarlo demasiado literalmente, cada desviación del modelo está dictada por un respeto escrupuloso por la exactitud alegórica que eleva la elocuencia de expresión. En contraste con el dibujo original, en el que todos los rostros miraban hacia afuera (fig. 9) el grupo de Correggio está dominado por un movimiento centrípeto: porque «el orden de los beneficios requiere que éstos... vuelvan al donante»; y pese a que las manos de las figuras tampoco se tocan y el grupo conserva su carácter antitético, sus brazos están tan magistralmente entrelazados que el efecto es exactamente el de una danza circular, como Séneca describió: *ille consertis manibus in se redeuntium chorus*. Precursor del Barroco en tantos aspectos, Correggio revela aquí una afinidad con Rubens, el cual era, como puede recordarnos su retrato de grupo de Lipsio y sus amigos como Séneca y sus discípulos [18], un estoico declarado que pintó con frecuencia las Gracias de Séneca [19].

17. Pierio Valeriano, *Hieroglyphica,* fol. 434v (apéndice de Coelio Agostino Curione).
18. Palazzo Pitti, Florencia.
19. Ejemplos en el Museo del Prado y en la Galería Uffizi.

En vista de la ligereza del tema, su persistente atractivo para tantos grandes artistas parece exigir una explicación. Pero es corriente que un tema aparentemente trivial, que sería la ruina de cualquier maestro de poca importancia, invite a los grandes magos a intentar pintarlo, porque con ello ponen a prueba su habilidad para la transfiguración. Con relación a esto, quizás merezca la pena recordar que Goethe, que si bien no era un estoico sí estaba muy ligado a las Gracias, puso la moral de Séneca en rimas de una maravillosa frescura y expresión; y ya que esas Gracias germanas adornan a un campesino renacentista (*Fausto* II, Act. i) se nos ofrece una excusa para citarlas aquí:

Anmut bringen wir ins Leben;
Leget Anmut in das Geben.

Leget Anmut ins Empfangen,
Lieblich ist's den Wunsch erlangen.

Und in stiller Tage Schranken
Höchst anmutig sei das Danken.

Gracia al dar, al aceptar y al devolver —«tres acciones diferentes de la liberalidad»— no podrían ser recordadas con más encanto y precisión.

Y sin embargo, cuanto más nos sorprende la ubicuidad de las Gracias de Séneca mayor es la duda final que nos queda. «Liberalidad estoica» es un concepto inteligible, pero «Gracias estoicas» suena como una contradicción en los términos. ¿Cómo puede un estoico pensar en una imagen tan atractiva? ¿No quería Séneca, en una frase incidental, «dejar esas tonterías a los poetas»? Así como no hay duda de que el Renacimiento supo de las Gracias por Séneca y que Séneca sacó su imagen de Crisipo, tal vez sea importante recordar que entre las obras perdidas de Epicuro, enunciadas en las *Vidas* de Diógenes Laercio, hay una con el título de *De beneficiis et gratia* (Περι δώρων καὶ χάριτος)[20]; y como Diógenes Laercio más adelante recuerda que «Carneades llamó a Crisipo el parásito literario de Epicuro porque trató sobre todos los temas que Epicuro había tocado antes que él»[21], bien puede uno preguntarse si el argumento de Crisipo sobre las Gracias, tan fielmente repetido por Séneca, no surgió originariamente de la emulación de Epicuro. Un rastro de razonamiento epicúreo

20. Diógenes Laercio X, 28.
21. Ibid. X, 26.

ha quedado preservado en la *Moralia* de Plutarco [22], que se cita aquí tomando como base la traducción renacentista de Xylander:

> At vero Epicurus... beneficium dare non modo pulchrius see etiam incundius esse ait quam accipere. Nihil enim tam est ferax gaudii atque gratia (χαρᾶς γὰρ οὐδεν οὕτω γόνιμον ἐστιν ὡς χάρις); et sapuit qui Gratiis nomina imposuit, Aglaise, Euphrosynes, et Thaliae...[23]

La fama que cobra este pasaje en el Renacimiento queda atestiguada por un ecléctico de la antigüedad, Caelius Rhodiginus, que comenzaba con él sus *Lectiones antiquae* [24]. Tal vez no sea ir demasiado lejos el suponer que al relacionar a Séneca con Plutarco y Diógenes Laercio, un humanista del Renacimiento podría llegar fácilmente a la misma conclusión que Gassendi [25], o que el autor de un tratado del siglo XIX titulado *De Seneca Epicureo* [26]: sencillamente, que Séneca preservó para la posteridad algunas graciosas características de su enemigo Epicuro [27]. «Miramur Stoicum Senecam», escribía Usener en el prefacio de su edición de los fragmentos de Epicuro, «quod philosophi adversarii de cupiditatibus, de fortuna, de morte sententias tam studiose tractat» [28], a lo que pudiera añadirse *et sententiam de gratia.*

22. *Cum principibus philosophandum esse* 3 (*Moralia* 778E).
23. Venecia 1572, p. 279; cf. Usener, *Epicurea* (1887), fr. 544.
24. Basilea 1517, fol.α-3r. El uso de una frase epicúrea, al principio de un compendio erudito expresaba la fe del autor en el placer y utilidad de aprender; comparar el título de la enciclopedia de Giorgio Valla, *De expetendis et fugiendis rebus* (1501), que es una traducción de Cicerón, tomadas de *De finibus* I, xiv, del título de Epicuro Περὶ αἱρέσεων καὶ φυγῶν (Diógenes Laercio X, 27).
25. *De vita et moribus Epicuri* II, vi (Opera V, 1658, p. 190).
26. O. Weissenfels (1886), citado por Usener, op. cit. p. lvii nota 1.
27. Como Garin ha demostrado desde entonces (ver *Epicurea in memoriam Hectoris Bignone,* 1959, p. 231) esta conclusión fue extraída por Landino, que había dicho de Epicuro: «è molto e in molti luoghi lodato da Seneca filosofo gravíssimo». Lo mismo en Benvenuto da Imola (ibid., p. 221 nota 5): «Nam Seneca moralis multum commendat eum, et saepe allegat eius sententias pulchras».
28. *Epicurea,* p. lvii. Ver también Thomas Moore, «A Vision of Philosophy», *Epistles, Odes and other Poems* (1806), p. 297 nota 1: «Incluso... el rígido Séneca ha dedicado tales alabanzas a Epicuro, que si únicamente nos hubieran sido preservados esos pasajes de sus trabajos, creo que no podríamos vacilar en considerarle como un epicúreo».

CAPÍTULO III

LA MEDALLA DE PICO DELLA MIRANDOLA

Así como la tríada de las Gracias significaba para los estoicos liberalidad, para los neoplatónicos era un símbolo de amor que invitaba a celestes meditaciones. Ya que las Gracias eran descritas y pintadas como servidoras de Venus, parecía razonable inferir que desarrollaban sus atributos: porque era un axioma de la teología platónica el que cada dios ejercía su poder con un ritmo triádico. «El que comprende profunda y claramente», escribió Pico della Mirandola en sus *Conclusiones,* «cómo se desarrolla la unidad de Venus en la trinidad de las Gracias, y la unidad de Necesidad en la trinidad de las Parcas, y la unidad de Saturno en la trinidad de Júpiter, Neptuno y Plutón, conoce el camino adecuado para adentrarse en la teología órfica» [1].

En esta enigmática frase las palabras «teología Órfica» se refieren a la *Theologia Platonica* tal y como fue expuesta por Jámblico y Proclo. «Toda la teología de los griegos», escribió Proclo, «surgió de la doctrina mística de Orfeo. Primero fue enseñado Pitágoras por Aglaophamus acerca de los ritos sagrados relativos a los dioses; después Platón recibió todo el saber referente a estos asuntos gracias a los escritos pitagóricos y órficos» [2]. Marsilio Ficino, que optó por terminar esa legendaria lista con su propio nombre [3], se refería explícitamente a Orfeo, *cuius theologiam secutus est*

1. *Conclusiones... de modo intelligendi hymnos Orphei,* no. 8.

2. Proclo, *In Platonis Theologiam* I, vi, ed. A. Portus (1618, p. 13 = Kern, *Orphicorum fragmenta,* p. 77, no. 250. Ver también Linforth, *The Arts of Orpheus,* p. 252, para la traducción citada arriba. Un curioso monumento a la iniciación órfica es descrito por Pausanias IX, xxx, 4: vio en el Helicon una estatua de Orfeo con una figura de *Telete* a su lado.

3. Carta a Cavalcanti, *Opera,* p. 634. La genealogía Orfeo-Aglaofamo-Pitágoras-Platón reaparece en los prefacios a los comentarios de Ficino sobre Plotino (ibid.,

Plato [4]. Y esta tradición fue también confirmada por Pico della Mirandola. «Ha sido escrito por Jámblico», dijo, «que Pitágoras tomó la teología órfica como modelo a partir del cual formó y modeló su propio filosofía. Y sólo por esa razón los dichos de Pitágoras son llamados sagrados, ya que derivaron de las iniciaciones órficas, de las cuales surgió, como de una fuente, la doctrina de los números secretos y todo lo grande y sublime de la filosofía griega» [5]. Si Pico llegó tan lejos como a sustituir «órfico» por «pitagórico» y «platónico» fue porque sostenía, no muy lejos de Thomas Taylor en el siglo XVIII [6], que la teología transmitida desde los pitagóricos a Platón estaba poéticamente prefigurada en los himnos órficos y que sus series de imágenes podrían ser explicadas en su totalidad como una expresión mística, convenientemente velada, de los teoremas recogidos por Proclo [7].

Para exponer este sistema con todas sus ramificaciones, Pico necesitó varios cientos de *Conclusiones,* cada una tan críptica como la misma cita. Afortunadamente no necesitamos atravesar del todo su mitología filosófica, o la de Ficino, para entender el papel que se les asigna a las Gracias. Lo único que necesitamos recordar es que la generosidad otorgada por los dioses a los seres inferiores fue concebida por los neoplatónicos como una especie de flujo (*emanatio*) que producía un rapto vivificante o conversión (llamado por Ficino *conversio, raptio* o *vivificatio*) desde la cual los seres inferiores eran llevados de nuevo al cielo y se unían a los dioses (*remeatio*) [8]. Desarrollada pues la munificencia de los dioses en un triple ritmo de *emanatio, raptio* y *remeatio,* era posible reconocer en esta serie

---

p. 1537) y Hermes Trimegisto (ibid., p. 1836). Las fuentes antiguas son criticadas en Lobeck, *Aglaophamus,* p. 723; para el orfismo en Ficino, ibid., pp. 956 ss.; recientemente, D. P. Walker, «Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI (1953), pp. 100, 105; «*Prisca theologia in France,* ibid. XVII (1954), pp. 243-51.

4. *In Philebum Platonis* I, xi (*Opera,* p. 1216).

5. *De hominis dignitate,* ed. Garin, pp. 160 ss.; según Jámblico, *De vita pythagorica* xxviii, 145-7, 151.

6. *The Mystical Initiations; or Hymns of Orpheus translated from the original greek: with a Preliminary Dissertation on the Life and Theology of Orpheus,* 1787.

7. Así, en las *Nongentae conclusiones* de Pico, algunas de las cincuenta y cinco *Conclusiones secundum Proclum* pueden servir de comentario a las *Conclusiones de modo intelligendi hymnos Orphei.* El no. 24 del primer grupo, por ejemplo, explica la no. 8 de la segunda.

8. Ficino, *In Plotinum* I, iii (*Opera,* p. 1559): «de trinitate producente, convertente, perficiente». Profusión de sinónimos para la misma secuencia en *De amore* II, i-ii (ibid., pp. 1323 s.): «creat-rapit-perficit», «incipit-transit-desinit», «effluit-refluit-profluit», etc., todos los cuales describen un ciclo triádico que «regresa a la fuente de la que manó: *in idem, unde manavit, iterum remeat.* En sus comentarios al *Timeo* (ibid., p. 1440) y a la *Segunda Carta* (ibid., p. 1531) de Platón, Ficino asocia el ciclo con una tríada de causas: *causa efficiens, causa exemplaris* y *causa finalis;* terminolo-

el modelo divino de lo que Séneca definió como el círculo de la gracia: dar, aceptar y devolver [9].

Si consideramos además que toda comunión entre dioses y mortales estaba establecida, según Platón, gracias a la mediación de Amor, queda claro por qué en los sistemas de Ficino y Pico el panteón griego en pleno empezó a girar en torno de Venus y de Amor. Todos los componentes de la espléndida máquina (*machinae membra*), escribió Ficino, «están ligados unos a otros por una especie de caridad mutua de tal manera que puede decirse en justicia que el amor es nudo y vínculo permanente del universo: *amor nodus perpetuus et copula mundi*» [10]. Aunque Venus quedó como una deidad más, y como tal otorgaba sólo los dones que le eran propios, ella definía, por así decirlo, el sistema universal del intercambio mediante el cual circulan graciosamente los dones divinos. La imagen de las Gracias, vinculadas por el nudo de la caridad mutua (*segnesque nodum solvere Gratiae*) [11], proporcionaba una figura perfecta para ilustrar el ritmo dialéctico del universo de Ficino. Su casa de campo de Careggi, sede de la academia platónica, le parecía predestinada por su mismo nombre a convertirse en *Charitum ager,* el campo de las Gracias: «Quid enim gratius quam in Chareggio, hoc est, gratiarum agro, una cum Cosmo gratiarum

---

gía tomada de Proclo, *In Timaeum* 1C-D (Diehl), y usada por Ficino como vínculo filosófico entre las especulaciones órficas y cristianas: *Theologia Platonica* XVIII, i (*Opera,* p. 397); *Orphica comparatio solis ad Deum* (ibid., p. 826); *In Epistolas divi Pauli* vii, (ibid., p. 437). Para los orígenes históricas de estas «tres causas», ver más adelante apéndice 2, nota 9; también el mismo apéndice, acerca del intento de Ficino por vindicarlos como un vestigio de la Santísima Trinidad, supuestamente oculta en una cifra verbal que se pensaba había sido forjada por el propio Platón (*Epistolae* II, 312E).

9. Ni los argumentos triádicos de Ficino ni los de Pico coinciden literalmente con el auténtico neoplatonismo de Porfirio, Jámblico o Proclo, porque ambos se inclinan a ver una tendencia de «partida» en la primera fase, tal vez porque a la manera judeo-cristiana, piensan que la primera causa es principalmente creadora. Como consecuencia de ello, la «procesión desde la causa» les parece la primera fase, «el rapto por la causa» la segunda y «el regreso a la causa» la tercera; y como el «rapto por la causa» es una fase de inversión (ἐπιστροφή), y como tal comparable a la que Proclo llama ὄπεξις (cf. *Elements of Theology* prop. 31: πρὸς ὃ δὲ πρῶτον ἡ ὄρεξις, προς τοῦτο ἡ ἐριστροφή). Pico es muy consecuente al distinguir dentro de la tríada las dos fases de «inversión» frente a la «originaria» (*Commento* II, xv; ed. Garin II, xvii, p. 509). Pero en Proclo, *Elements of Theology,* prop. 35 (ed. Dodds, 1933, pp. 38 s.) la secuencia dice: 1) inherencia en la causa; 2) procesión desde la causa; 3) reversión a la causa; y este es el esquema neoplatónico original. Es obvio que el segundo no puede ser asimilado al argumento de las tres Gracias y su uso por Ficino y Pico es una prueba más de los prejuicios que tenían al interpretar los textos neoplatónicos.

10. *De amore* III, iii.

11. Horacio, *Carmina* III, xxi, 22.

patre versari?» [12]. Tal vez porque Platón aconsejase a Xenócrates que «sacrificase a las Gracias» [13], Ficino las adoraba como tríada ejemplar, arquetipo sobre el que parecían estar modeladas todas las otras tríadas del neoplatonismo. No importaba que estuviese discutiendo la tríada lógica *species-numerus-modus,* o la tríada teológica Mercurio-Apolo-Venus, o la tríada moral *Veritas-Concordia-Pulchritudo*; puesto que todos esos grupos estaban gobernados por la ley de procesión, rapto y retorno, Ficino no vaciló en compararlos a todos a su vez con las Gracias, llamándolos «quasi Gratia tres se invicem complectentes», o «quasi Gratiae tres inter se concordes atque conjunctae», o «tamquam Venus tribus stipata Gratiis», etc.[14]. Aparentemente no sintió los escrúpulos que hubiesen asediado a un dialéctico con menos seguridad en sí mismo. Resulta obvio por ejemplo que si las tres Gracias estuviesen subordinadas a Venus, en un sentido estrictamente lógico, la tríada Mercurio-Apolo-Venus no podría ser coextensiva con la de las Gracias. Ficino era perfectamente consciente de esta cuestión, pero no la consideraba una dificultad porque en el sistema neoplatónico la estructura del todo está repetida en cada parte. Cualquier unidad más pequeña o subordinada puede servir como imagen o espejo de la mayor, como los *miroirs vivants de l'univers* de Leibniz [15]. En una ocasión, ha-

12. *Epistolarium* I, *Opera,* p. 608.

13. Diógenes Laercio IV, 6, repetidamente citado en las Cartas de Ficino (*Opera* pp. 721, 765). Las Gracias fueron asociadas con Platón en otras dos ocasiones: el regalo de Espeusipo de un grupo de Gracias al Museion de Platón en su Academia (Diógenes Laercio IV, i) y la tradición, probablemente apócrifa, según la cual el escultor Sócrates, que hizo el grupo de las Gracias para la Acrópolis, era idéntico al filósofo (ibid. II, 19; también Pausanias I, xxii, 8; IX, xxxv, 7: «Sócrates, hijo de Sofronisco»). De este grupo dice Pausanias (IX, xxxv, 3): «allí se celebran misterios que no deben ser revelados a la mayoría».

14. *Opera,* pp. 1561, 536, 1559. Incluso identificó los órganos espirituales «ojo, oído y mente», que Ficino distinguía de los sentidos corporales del tacto, olfato y gusto, con las tres Gracias (*De amore* I, iv y V, ii): «Atque haec tres illae gratiae sunt, de quibus sic Orpheus», etc. Un eco del mismo argumento en Lorenzo de Medici, *L'altercazione* II, 16-18: «ecco in un punto sente, intende e mira / l'occhio, la mente nobile e l'orecchio / chi suona, sua dottrina e la sua lira». En una carta sobre el tema «Sola illa gratia non senescit quae a rebus non senescentibus oritur» (*Opera,* p. 828), Ficino se las arreglaba para extraer una combinación de *splendor, laetitia* y *viriditas* (que corresponden a los nombres dados a las tres Gracias en los Himnos Órficos LX, 3, traducidos por Ficino, *De amore* V, ii) de una elegía de Tíbulo (I, iv, 37): *solis aeterna est Phoebo Bacchoque iuventus* (Phoebus = *splendor,* Bacchus *laetitia;* Iuventus = *viriditas*).

15. Leibniz fue anticipado por Gemistus Pletho, *Leyes* III, xv (ed. C. Alexandre, 1858, p. 92), que comparó el desdoblamiento neoplatónico del Uno en lo Múltiple con el efecto del espejo de múltiples imágenes, τῇ διὰ πλειόνων ἐνόπτων εἰδωλοποιᾳρί. La imagen procede de Plotino, *Enéadas* IV, iii, ii s.; Bréhier lo ve también en *Enéadas* VI, vi, 4: «image d'origine platonicienne et que Leibniz a reprise» (*Ennéades* 1954, VI², p. 8); cf. también Dodds, comentario sobre Proclo, *Elements of Theology,* p. 254; J. Trouillard, «La monadologie de Proclus», *Revue philosophique de Louvain* LVII (1959), pp. 309-20.

biendo identificado las tres Gracias con *animus-corpus-fortuna* [16], Ficino procedió, en la misma frase, a distinguir dentro de la esfera de *animus* entre las tres Gracias *sapientia, eloquentia y probitas* [17]. Por muy cuestionables que sean lógicamente, las regresiones circulares de Ficino se ajustaban al principio que había definido Proclo en los *Elementos de Teología* (Proposición 67) como ὅλον ἐν τῷ μέρει, es decir, «el todo en la parte» [18]; y de aquí el mismo Proclo había extraído la lección que Ficino tan persistentemente aplicó: «Cualquiera de ellas que se tome es la misma que las otras, porque cada una está en las demás y enraizadas en el Uno» [19].

Pico reafirmó este principio en sus *Conclusiones... Secundum Proclum,* no. 17: «Dando por sentado... que las jerarquías divinas son diferentes, debe entenderse sin embargo que todas están contenidas en las demás de acuerdo con sus modos particulares» [20]. En el *Heptaplus,* Pico desarrolló una explicación triádica de la Creación bíblica de acuerdo con el mismo esquema: «Quidquid in omnibus simul est mundis, id et in singulis continetur, neque est aliquis unus ex eis, in quo non omnia sint quae sunt in singulis» [21]. Una sola tríada, por muy limitado que sea su rango, puede

16. Cf. Platón, *Epístolas* VIII, 355 B.

17. *Opera,* p. 890, una carta sobre Pico dirigida a Salviati y Benivieni. Ficino complicó aún más las cosas equiparando las tres Gracias también con Febo-Mercurio-Júpiter, asociando a Febo con el *animus* como tal, a Mercurio con el *animus* empleando el *corpus,* y a Júpiter con la *fortuna* guiada por el *consilium* (una conjunción ilustrada en una medalla de Andrea Gritti, tenía la inscripción DEI OPT MAX OPE, cf. más adelante, Apéndice 4), obteniendo así *sapientia-eloquentia-probitas* las cuales, pese a ser explícitos atributos del *animus,* vuelven a ser equiparadas a Febo-Mercurio-Júpiter y por lo tanto identificadas con las tres Gracias. Es obvio que estas involuciones son deliberadas y jocosas; forman parte de un estilo epistolar mixtificador destinado a divertir a los destinatarios, que reconocerían, por ejemplo, en la equiparación de Júpiter y *consilium,* un famoso misterio sobre los nombres divinos sobre el que Pico en particular, tenía paradójicas cosas que decir (ver más adelante, Apéndice 9).

18. *Elements of Theology,* ed. Dodds, p. 64, prop. 67.

19. *In Parmenidem* VI (Cousin [2] 1050, 9 ss.); cf. Thomas Taylor, *The Six Books of Proclus on the Theology of Plato* (1816), pp. xxv s.

20. «Licet, ut tradit Theologia, distinctae sin divinae hierarchia, intelligendum est tamen omnia in omnibus esse modo suo». Ver Proclo, *Elements of Theology,* prop. 103: πάντα ἐν πᾶσιν, οἰκείως δὲ ἐν ἑκάστῳ (= *In Timaeum* 3D y 147B) con el comentario de Dodds, p. 254; también L. J. Rosán, *The Philosophy of Proclus* (1949), p. 96.

21. Segundo prefacio a *Heptaplus* (ed. Garin 188): «Quam Anaxagorae credo fuisse opinionem... explicatam deinde a Pythagoricis et Platonicis». Para la referencia a Anaxágoras (= Diels, fr. 4, 6, II s., etc., según Simplicius) ver también N. de Cusa, *De docta ignorantia* II, v, donde el principio «todo está en todo» es demostrado para vincularlo a su contrario, es decir, dos cosas no pueden ser exactamente iguales. El razonamiento se parece al intento de Leibniz de derivar el *principium individuationis* del principio de razón suficiente. Una expansión interesante del principio de «todo está en todo» en los Cuadernos de Notas de Leonardo da Vinci,

servir de cifra para el universo, porque la divina trinidad ha dejado su huella en cada parte de la creación. «Divinam trinitatem in rebus cunctis agnosces», escribió Ficino [22]; y Pico repitió la misma idea en una formulación más precisa: «Est trinitatis divinae in creatura multiplex vestigium» [23]. Esta frase recordaba un pasaje de San Agustín que era fácil abscribir a las *Charites* o Gracias: «Tria in Charitate, velut vestigium Trinitatis» [24].

* * *

La doctrina de los «vestigios de la Trinidad» pertenecía a las revelaciones de los misterios que cristianos y paganos poseían en común, según se creía. S. Agustín había expresado esta doctrina con perfecta claridad: «Oportet... ut Creatorem... Trinitatem intelligamus, cuius in creatura, quomodo dignum est, apparet vestigium» [25]. Ficino encontró el mismo pensamiento entre los pitagóricos y los platónicos: «La Trinidad», escribía en *De amore,* es decir en su comentario al *Symposium* de Platón [26], «estaba considerada por los filósofos pitagóricos como la medida de todas las cosas; la razón era, yo pienso, que Dios gobierna las cosas por tríadas, y que las cosas mismas están determinadas a su vez por tríadas [27]. De ahí ese dicho de Virgilio: *numero deus impare gaudet* [28]. Porque el supremo

---

titulado «Anasagora», *Codice Atlantico,* fol. 385v, cf. J. P. Richter, *The Litterary Works of Leonardo da Vinci* (1939), no. 1473. Egidio da Viterbo acusó audazmente a Anaxágoras de haber tomado este principio de la Cabbala (*Scechina,* ed. cit., II, p. 84): «mysterium hinc usurpatum ab Anaxagora: omnia in omnibus». Giordano Bruno, *Eroici furori* (Introducción) explicaba burlonamente que es posible cambiar cualquier cosa en otra cosa cualquiera: come tutto essere in tutto disse il profondo *Anassagora*». En *De la causa, principio et uno* (v) su formulación recuerda a Proclo (cf. nota anterior): tutto essere in tutto, ma non totalmente et omnimodamente in ciascuno».

22. *Opera,* p. 701.
23. Prefacio al *Heptaplus* VI (ed. Garin, p. 308).
24. *De Trinitate* VIII, x, 14.
25. *De Trinitate,* VI, x, 12. La doctrina es sistemáticamente desarrollada en los Libros IX-XV. El concepto agustiniano de *vestigium* deriva del griego ἴχνος, tal como lo usó, por ejemplo, Plotino (*Enéadas* V, viii, 13). Acerca del uso cosmológico que hace Platón de ἴχνη, para la búsqueda de los cuatro elementos originales en su mezcla caótica (*Timeo* 53B), traducido por Chalchicidius como *elementorum vestigia,* ver J. H. Waszink, *Mnemosyne* XV (1962), p. 455.
26. II, i (*Opera,* p. 1323).
27. Cf. Aristóteles, *De caelo* I, 268A (tr. Ross): «Porque, como dicen los pitagóricos, el mundo y todo lo que hay en él, está determinado por el número tres... Y así... hacemos uso del número tres en el culto a los dioses». En la batalla del siglo xv entre aristotélicos y platónicos (cf. Bessarion, *In calumniatorem Platonis* II, v) este pasaje le convenía a ambas partes: a los aristotélicos porque venía de Aristóteles, a los platónicos porque acreditaba a los pitagóricos. Para una relación más detallada de la tríada pitagórica (τρισεῖδές=τελέιον), ver Porfirio *Vita Pythagorae* 51.
28. *Eclogues,* cap. viii, 75 (cf. Servius *ad loc.s* «iuxta Pythagoreos»...).

hacedor primero crea las cosas, luego las toma y en tercer lugar las perfecciona (*Primo singula creat, secundo rapit* [29]*, tertio perficit*). Por lo tanto, primero manan de esa fuente perenne al nacer, después retornan puesto que buscan el regreso al origen y finalmente quedan perfeccionadas, después de haber vuelto a su principio. Esto fue divinizado por Orfeo cuando llamó a Júpiter principio, medio y fin del universo [30]: principio, puesto que crea, medio porque atrae hacia sí a sus criaturas y fin porque las perfecciona cuando regresan [31].

En el curso de su discusión acerca de cómo «gobierna Dios las cosas por tríadas», Ficino introdujo la tríada Pulchritudo-Amor-Voluptas, que está inscrita en la medalla de Pico (fig. 10) [32]. Pese a que las tríadas verbales son muy abundantes en los propios escritos de Pico, esta secuencia en particular, por lo que yo sé, no aparece en dichos escritos [33]. Pero como aparece literalmente, sin embargo, en *De amore* II, ii, de Ficino, donde traza el círculo del amor divino a través de las tres fases, la inscripción deriva claramente de él, lo cual será importante a la hora de fechar la

29. El verbo *rapere* tan frecuentemente usado por Ficino para indicar el rapto divino que surge de la reversión (ἐπιστροφή) platónica, es una traducción literal de ἁρπάζειν, que Proclo usó en el mismo sentido, *In Parmenidem* V (ed. Cousin [2], 1033, 27). Aparece igualmente en un verso de los Oráculos Caldeos (ed. Patricius, 1591, fol. 8r) citado y traducido por Ficino, *Theologia Platonica* III, i (*Opera,* p. 117): ἥρπασεν = *rapuit*. El ejemplo más famoso, por supuesto, es 2 Corintios xii, 2-4. Una definición completa en Agrippa de Nettesheim, *De occulta philosophia* (1533), p. 316: «Raptus est abstractio et alienatio et illustratio animae a deo proveniens, per quem deus animam, a superis delapsam ad infera, rursus ab inferis retrahit ad supera».

30. Estos importantes versos (= Kern, *Orphicorum fragmenta* nos. 21a, 168; cf. citas en Ficino, *Epistolae* xi, *Opera* p. 934; Francesco Giorgio, *De harmonia mundi* I, viii, 2) son citados por Gyraldus en su *Syntagma* sobre Júpiter (*Opera* I, 75 s.) donde severamente pone en cuestión su autenticidad. Como crítico de las extravagancias platónicas sobre Orfeo, y viniendo de un autor tan estrechamente asociado con Gianfrancesco Pico della Mirandola, el pasaje es importante: «Citantur porro et alii versus his consimiles a Proclo, aliisque Platonicis, quos curiositatis gratia ascribam: nam plerisque mecum sentientibus, quid de huiosmodi Orphicis statuendum, parum adhuc liquet: praesertim cum neque Aristoteli, nec M. Ciceroni satis notus fuisse Orpheus videatur, ut qui de eo ambigue statuant». El excepticismo de Gyraldus acerca de los poemas órficos, *quae fere dubia sunt omnia et incerta* (*De historia poetarum* ii, op. cit. II, 76), podría explicar su total omisión de las teorías de Ficino y Pico en su explicación de los Himnos Orficos. Su desconfianza en la filología de Ficino fue agudamente expresada en su *Pythagorae symbolorum interpretatio* (ibid. II, 673) con ocasión de haber encontrado recogido en Ficino un símbolo pitagórico (cf. *Opera* p. 1979), pero en ningún otro sitio: «Esto es un símbolo, o un enigma, o ambas cosas, o tal vez ninguna de las dos, ya que Marsilio Ficino es el único que lo sitúa entre los símbolos de Pitágoras».

31. Para más detalles acerca de los «vestigios paganos de la Trinidad», ver Apéndice 2.

32. Hill, *A Corpus of Italian Medals,* no. 998.

33. Acerca de su único comentario explícito sobre las Gracias (*Commento,* II, xv; ed. Garin, II, xvii), ver capítulo siguiente.

medalla. Tal y como lo explica Ficino, la primera fase surge de Dios como una especie de faro, la segunda entra en el mundo al cual mueve en éxtasis y la tercera regresa a su hacedor en estado de gozo:

> Circulus... prout in Deo incipit et allicit, *pulchritudo*: prout in mundum transiens ipsum rapit, *amor*; prout in auctorem remeans ipsi suum opus coniungit, *voluptas. Amor igitur in voluptatem a pulchritudine desinit* [34].

La última frase —«El Amor empieza en la Belleza y termina en el Placer»— corresponde exactamente al grupo de la medalla. El poder cambiante de Amor está ilustrado por la Gracia del centro, la cual, vista de espalda, mira hacia el Placer que está a su derecha y extiende su brazo en esa dirección. Su mano izquierda descansa, como buscando apoyo, en el hombro de la Belleza, de la cual se está volviendo.

Imponiendo al grupo clásico la acción definida en la inscripción, se produce un efecto curioso, un ligero cambio de foco: porque la inscripción requiere un dinámico cambio de énfasis que no concuerda totalmente con la estática simetría de las figuras. Sin embargo, como el Amor y el Placer vuelven sus cabezas hacia la derecha mientras que la Belleza mira hacia la izquierda, era posible dividir el grupo asimétricamente, $\overleftarrow{a \mid b\ c}$, y por lo tanto ver en él la tríada platónica de progreso, conversión y retorno.

* * *

Históricamente, la lectura asimétrica del grupo no era tan artificiosa como pudiera pensarse: poseía una impresionante ascendencia medieval [35]; y aunque originalmente transmitida sin el beneficio de monumentos (cf.

34. El subrayado es mío.

35. cf. Petrarca, *Africa* III, 216 ss. Ilustraciones mitográficas en Warburg, op. cit., figs. 112 s. El comentario de *Les échecs amoureux* MS cit., fols. 108r-110v, con ilustraciones fol. 104v) reafirma el agrupamiento asimétrico: «...troys iouvencelles nues, dont les deux regardoyent la tierce et aussi la déesse [Venus], et la tierce au contraire ne les regardoit pas, ains leur tournoit le dos...». Las dos Gracias «retornantes» son representadas aquí mirando a la diosa, mientras que la Gracia separada es la «saliente». Esta lectura del grupo, que se repite en MSS ilustrado del *Ovide moralisé* y parece derivar del *Reductorium morale* XV de Pierre Bersuire [Berchorius] (cf. Warburg, op. cit., p. 640) no es, como ha sido insinuado, una simple corrupción de la tradición de Servio, sino lógica trinitaria genuina, cuyas reglas les eran conocidas tanto al autor como al ilustrador del comentario: «car les subtils philosophes et saiges ne veulent pas si plainement parler aucunnesfois». Las tres Gracias de

fig. 18), demostró tener tanta vitalidad que sobrevivió a los descubrimientos arqueológicos del Renacimiento. El meticuloso cuidado con que la medalla de Pico reproducía la simetría del grupo redescubierto no impedía el uso de una inscripción que era visualmente *retadartaire*; y esta curiosa disparidad entre la lectura verbal y el hecho visual, que debiera haber forzado la comprensión alegórica, permaneció intacta durante varios siglos. En la *Iconología* de Ripa, por ejemplo, las Gracias «que pueden verse esculpidas en mármol en varios lugares de Roma» [36], continúan siendo descritas como un grupo asimétrico [37]; y todavía en 1716 una guía ilustrada de Villa Borghese muestra el grupo de las Gracias que hoy está en el Louvre con una distorsión de la perspectiva mediante la cual las dos figuras de la derecha, asociadas en el texto con la «doble devolución» de bienes, resaltan como una pareja [38]. Incluso las Gracias neoclásicas del monumento de Appiani que hay en Brera (1821) conservan un diseño asimétrico [39]. Puede verse pues que la división medieval de las figuras no era rara entre artistas y escritores que estaban muy familiarizados con el tipo clásico: aunque no todos tuviesen, como Pico, una razón neoplatónica para fijarse en la asimetría.

De todas formas, si volvemos a las prescripciones que daban los estoicos para el dar, recibir y devolver beneficios, puede parecer extraño que la extasiada Gracia que recibe el beneficio, sea ahora la que nos da la espalda; pero esto no carece de sentido si consideramos que la conversión o éxtasis platónico consiste en dar la espalda al mundo en que estamos, para unirse al espíritu que nos llama desde el Más Allá. En uno de los *stucchi* de las *Loggie* de Rafael, las tres Gracias (fig. 19) parecen una ilustración del *De beneficiis* en la postura recomendada por Pierio Valeriano: a una gracia se la ve completamente de frente, a la otra de espaldas y a la tercera de perfil; pero, aunque se parecen al grupo de Correggio (fig. 16),

---

Gafurius (fig. 20), pertenecen a la misma tradición: la figura de la izquierda es la Gracia «saliente», las dos de la derecha son «retornantes». Cf. también *Tarocchi,* nuestra fig. 18.

36. «...che se ne veggono anco scolpite in marmo in più luoghi di Roma» (s. v. «Gratie»).

37. La descripción que hace Ripa del grupo desnudo como asimétrico («una hà la faccia volta in là da banda sinistra; l'altre due dalla destra guardano verso noi») ha sido literalmente seguida por Leonhard Kern en un grupo de Gracias descubierto por E. von Ybl, «Leonhard Kerns bisher unbekanntes Meisterwerk im Museum der schönen Künste zu Budapest», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* XLVII (1927), pp. 53-7. Ignorando sus orígenes literarios, el autor atribuye el grupo asimétrico a una «Einfluss des Frühbarockstils des 17. Jahrhunderts».

38. Andreas Brigentius, *Villa Burghesia* (1716), pp. 82 s. La ilustración y el comentario provienen de Domenico Montelatici, *Villa Borghese* (1700), pp. 298 ss.

39. Andrea Appiani, el fundador de Brera, fue un pintor neoclásico conocido como *il pittore delle Grazie*. El monumento es de Thorvaldsen.

la tríada que representan es neoplatónica. El gesto abierto e invitador de la Gracia de la izquierda la caracteriza como la que «ofrece», mientras que la de espaldas es claramente la «extasiada» o «convertida»; y la Gracia de perfil está «devolviendo». *Emanatio, raptio* y *remeatio* han sido raramente ilustradas en una secuencia más clara o comprometida, pese a que la tríada neoplatónica parece un refundido estoico [40].

Si volvemos ahora al grupo clásico de la medalla de Pico, encontraremos que la antigua descripción de las Gracias hecha por Servio —*una aversa pingitur, duae nos respicientes*— ha adquirido un significado metafísico que parece darle la vuelta a la vieja moral. En lugar de surgir de nosotros al mundo, el primer beneficio (*Pulchritudo*) desciende a nosotros desde el Más Allá y por lo tanto es justo que la extasiada Gracia (*Amor*) «nos dé la espalda» para el Más Allá (*Voluptas*). Al mismo tiempo, el impulso de leer simétricamente este grupo fue reforzado por el neoplatonismo, porque el término medio, en una tríada dialéctica, al tiempo que separa los extremos tiene la función de mantenerlos unidos: $\overrightarrow{a}\ b\ \overleftarrow{c}$. Como la Gracia Amor es vista de espaldas, todavía puede ser entendida en el sentido de Servio de ser la Gracia que «se va»: volviéndose hacia el Más Allá, resulta doblemente premiada por las otras Gracias, que representan a Pulchritudo y a Voluptas «devolviendo» la oferta de Amor.

La función asignada aquí a Amor, de mediador entre Pulchritudo y Voluptas, corresponde exactamente a la definición de Amor dada primero por Platón en el *Symposium,* y posteriormente adoptada por todos los platónicos: «Amor es el Deseo despertado por la Belleza» [41]. Deseo sólo, sin Belleza como origen, no sería Amor sino pasión animal; mientras que Belleza sola, sin asociarse a la pasión, sería una entidad abstracta que no despierta Amor. Sólo el rapto vivificador de Amor hace que dos contrarios, Pulchritudo y Voluptas, se unan: «Contradictoria coincidunt in natura uniali» [42]. Pero para lograr la perfecta unión de los contrarios, el

40. Ejecutado por Giovanni da Udine, las Gracias de las *Logge* fueron, sin lugar a error, dibujadas por Rafael. La figura central en particular, podría compararse con Fischel, *Raphaels Zeichnungen* VI (1925), no. 269. Es interesante observar, por cierto, que las Gracias estoicas de Correggio (fig. 16) no han dejado de ser salpicadas de neoplatonismo. Mientras que la liberalidad *emana* de la Gracia central y propiamente *se vuelve* a la Gracia que devuelve, la Gracia de la izquierda que «recibe» el beneficio está en estado de *raptio* —rasgo compatible con Séneca aunque no prescrito por él.

41. *De amore* I, iv, de Ficino: «Cum amorem dicimus, pulchritudinis desiderium intelligite. Haec enim apud omnes philosophos amoris definitio est». Pico, *Commento* II, viii (ed. Garin II, x): «essendo amore appetito di bellezza». Derivado, por supuesto (cf. ibid. II, ii), del *Symposium* 200A ss.: «e così nel *Convivio* da Platone è diffinito amore: desiderio di bellezza».

42. Pico, *Conclusiones paradoxae numero LXXI,* no. 15.

Amor debe mirar al Más Allá; porque mientras el Amor permanezca vinculado al mundo finito, la Pasión y la Belleza continuarán enfrentándose. En la *Docta Ignorantia,* Nicolás de Cusa explicaba que un círculo y una línea recta son incompatibles mientras que sean finitos, pero coinciden cuando son infinitos [43]. En el mismo sentido, la Belleza y el Placer coinciden, si están proyectados hacia el Más Allá, es decir, si llegan a ser Gracias trascendentes unidas por el éxtasis de Amor.

Pese a que el Placer es el término final de la tríada y representa el fin al que tiende Amor, el término medio es indispensable para unir los extremos. «El término medio», escribía Proclo, «alcanzando los dos extremos, une el todo consigo mismo como mediador...; implanta en todo un carácter común y un nexo mutuo, porque en este sentido también los que dan y los que reciben constituyen un solo orden completo ya que convergen en el término medio como en un centro» [44]. Con toda su insistencia en una orientación sobrenatural, esta filosofía produjo una teoría del equilibrio en la cual la prudencia de Aristóteles, su ética del «dorado medio» fue reconciliada con el entusiasmo platónico de Proclo. Ambos autores designaron el «medio» vital con el mismo término griego, μεσότης.

En el *Shepheardes Calender,* Spenser expresó la unión de equilibrio y trascendencia, que conocía gracias a su estudio de los neoplatónicos italianos, yuxtaponiendo dos lemas aparentemente incompatibles: *in medio virtus-tin summo felicitas* [45]. Para explicarlo, el glosario se refería a «the saying of olde Philosophers, that vertue dwelleth in the middest... with continuance of the same Philosophers opinion, that albeit bountye dwelleth in mediocritie, yet perfect felicitye dwelleth in supremacie» [46]. Pico explicaba la conexión de «mediocridad» con «supremacía» por la afinidad y distancia del hombre con Dios: «Hay esta diferencia entre Dios y el hombre: que Dios contiene en sí mismo todas las cosas porque Él es su origen, mientras que el hombre las contiene porque es su centro». *Est*

43. *De docta ignorantia* I, xiii: «De passionibus lineae maximae et infinitae» (ed. Hoffman-Klibansky, 1932, pp. 25 s.). Ver también la equiparación que hace Ficino de la *voluntas* y la *voluptas*: «Appetitus atque laetitia duo quidem in nobis sunt... circa finitum bonum, sed penes bonum infinitum voluntas omnis est ipsa voluptas» (*Opera,* p. 881).

44. *Elements of Theology,* ed. Dodds, p. 131, prop. 148. Ver también su comentario, p. 277.

45. *Sepheardes Calender, Iulye.* Sobre el estudio de la filosofía italiana por Spenser y Harvey, cf. *Three proper and wittie familiar Letters,* etc. (1580), en las cuales Harvey cita extensamente a Gianfrancesco Pico della Mirandola, a quien confunde, sin embargo, con Giovanni Pico (pp. 24 ss.).

46. Este lenguaje recuerda a Aristóteles, *Nicomachean Ethics* II, vi, 1107A (μεσότης-ἀκρότης) pese a que en este pasaje Aristóteles no habla de felicidad sino de virtud solamente.

autem haec diversitas inter Deum et hominem, quod Deus in se omnia continet uti omnium principium, homo autem in se omnia continet uti omnium medium [47]. El fin de la doctrina del amor divino de Ficino era enseñar al hombre a sentir su afinidad con Dios y ser consciente por tanto de su propio centro. Con la astucia de un médico con experiencia, concebía la trascendencia como una fuerza integradora y una fuente de bienestar temporal. El hombre sólo puede alcanzar el equilibrio en el presente mirando al Más Allá como la auténtica finalidad del éxtasis. El equilibrio depende del éxtasis.

La nota de gracia y placer de esta dialéctica distingue el platonismo florentino original del tono sombrío que adquirió más adelante, por ejemplo en Miguel Ángel. Uno de los rasgos más amables del carácter de Ficino es que empezó su carrera literaria como epicúreo. Pese a que aseguraba haber quemado aquellos ensayos juveniles [48] e incluso negó vigorosamente su paternidad cuando Policiano, en broma, se los recordaba [49], siempre retuvo, incluso cuando se presentaba como sumo sacerdote del platonismo, un aire de benevolencia tolerante y mundana que difícilmente hubiera podido pretender haberla aprendido de Platón. Un cuadro del sonriente Demócrito desafiando las lágrimas de Heráclito continuaba decorando su estudio [50], para recordarle a él y a sus visitantes que la

47. *Heptaplus* V, vi, (ed. Garin, p. 302).

48. Carta a Martinus Uranius (*Opera,* p. 933). Ver también *Supplementum Ficinianum* I, ed. Kristeller (1937), p. cxlii; II, pp. 81-4.

49. Carta a Policiano (*Opera,* p. 618).

50. *Opera,* pp. 636-8: «neque stulti amplius erimus neque miseri, sed sapientes iam atque beati». En *Theologia Platonica* XIII, ii, Demócrito y Heráclito aparecen junto a Plotino (*Opera,* p. 286). Sobre el elogio de Plotino por los platónicos del Renacimiento, en particular Cristoforo Landino, ver Wind, «The Christian Democritus», *Journal of the Warburg Institute* I (1937), pp. 180 s. Pese a que el cuadro mencionado por Ficino no ha sobrevivido, una considerable información posterior se ha acumulado en torno suyo (A. della Torre, *Storia dell'accademia platonica di Firenze,* 1902, pp. 639 s.; Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino,* p. 294), y al menos se han propuesto tres atribuciones conflictivas a esta *chef-d'oeuvre inconnu.* O. Brendel se la asigna a Alberti (*Gnomon* XIII, 1937, p. 171), E. H. Gombrich a Botticelli (*Warburg Journal* VIII, p. 58), Chastel a Pollaiuolo (*Marsile Ficin et l'art,* p. 70 nota 16). Es igualmente cuestionable la pretensión de que al anteceder al cuadro de Bramante sobre el mismo tema en Brera, el cuadro de Ficino tiene que haber sido una innovación iconográfica. La parábola de Demócrito y Heráclito había sido usada ya para la instrucción de los clérigos en el siglo XIV (Ridewall, en *Fulgentius metaforalis,* ed. H. Liebeschütz, 1926, pp. 76 s.), ejemplificando la *vanitas mundi* y no hay razón para suponer que una imagen popularizada por unos textos antiguos tan ampliamente leídos como *De ira* II, x, 5, y *De tranquilitate animi* XV, 2, de Séneca, *Saturae* X, 28 ss. de Juvenal; *De sacrificiis* 15, *Anthologia graeca* IX, 148 de Luciano (cf. traducción e ilustración de Alciati en *Emblemata,* 1542, no. 96) fuese nuevamente inventada por o para Ficino, o que Demócrito y Heráclito fuesen, aparte del busto de Platón, los únicos filósofos retratados en la entrada de la Academia florentina. Acondicionada como biblioteca («nostra haec sive academia sive biblio-

εὐθυμία (alegría) era una cualidad que le viene bien al filósofo [51]. Entre sus primeras compilaciones hay una que lleva por título *De voluptate* [52], que deja entrever claramente sus esfuerzos posteriores por redefinir cuidadosamente la naturaleza del placer de forma que ésta pudiera convertirse en el más alto bien de un platónico [53]. En un *Apologus de voluptate,* por ejemplo, inventó una fábula para explicar por qué el Placer, que originariamente residía en la tierra, había sido transferido a los cielos, donde aún puede ser encontrado, mientras que su lugar en la tierra ha sido ocupado por un doble engañoso [54]. Desconfiar de la falsa *Voluptas,* sin embargo, no debiera inducirnos engañosamente a creer que el conocimiento es un bien superior al placer. El gusto del conocimiento está en el placer y, por lo tanto, el placer y la alegría, en un amante filosófico, son superiores a la pregunta y a la visión. Esta conclusión hedonista, tan inesperada en las normas corrientes del platonismo [55] fue resueltamente reafirmada por Ficino en su *Epistola de felicitate,* un importante pequeño tratado dirigido a Lorenzo de Medici, que tradujo la lección de Ficino en los versos de *L'altercazione.* «Amanti convenit», escribía Ficino, «ut re amata fruatur et gaudeat, is enim est finis amoris; inquirenti autem ut videat.

---

theca», Ficino *Opera* I, p. 859), probablemente tenía, como era costumbre en las bibliotecas del Renacimiento, una serie de retratos de filósofos encima de los paneles. El término *gymnasium* que usa Ficino al referirse a la situación del cuadro es un sinónimo ciceroniano de *academia:* «Platonis... academia, quod est alterum gymnasium» (*Academicae quaestiones* I, iv, 17); «nobilissimun orbis terrarum gymnasium» (*Epistolae ad familiares* IV, xii). Cf. Diógenes Laercio III, 7. Una divertida disgresión, *de imaginibus philosophorum in veterum gymnasiis,* de Pietro Crinito, *De honesta disciplina* I, xi (ed. C. Angeleri, 1955, pp. 73 s.) cita una típica serie de retratos de filósofos desde Sidonio Apollinario, *Epistolae* IX, ix, 14, entre los cuales, «Heraclitus fletu oculis clausis, Democritus risu labris apertis».

51. *Supplementum Ficinianum* I, p. 83, acerca del ideal de Demócrito de la *euthymia* y su adopción por Epicuro. Como los académicos florentinos, los de Milán gustaban de la imagen de Demócrito y Heráclito, pero sin darle sus preferencias a Demócrito. El cuadro de Bramante en Brera podría ser comparado a un largo poema en *terza rima* de Antonio Fregoso, *Riso de Democrito et pianto de Heraclito* (1506) en el que Heráclito tiene la última palabra. El poema fue citado por el discípulo de Bramante Cesare Cesariano en su comentario sobre Vitruvio, *De architectura* II, ii (1521), fol. 34r. En un cuadro de un seguidor de Leonardo da Vinci (reproducido por F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* II, 1915, p. 636, fig. 689) le son dados a Heráclito los rasgos de Leonardo.

52. Terminado en 1457. *Opera,* pp. 986-1012. El libro comienza con Platón y termina con Demócrito.

53. *Theologia Platonica* XIV, vii: «Quod animus summam expetit opulentiam et volu [p] tatem» (*Opera,* pp. 315 ss.). También *In Plotinum* VI, vii, 30 (*Opera,* p. 1792). Sobre las afinidades religiosas entre Epicuro y Platón, ver el reciente *Épicure et ses dieux,* p. 95 de Festugière: «... cette religión d'Epicure s'apparente à celle de Platon».

54. *Opera,* p. 924. El argumento recuerda a Porfirio, *Vita Pythagorae* 39: διττὴν εἶναι διαφορὰν ἡδονῶν.

55. Ver Capítulo IV.

Gaudium igitur in homine felice superat visionem» [56]. En el enfrentamiento entre cognición y placer, que tan ampliamente fue desarrollado en *L'altercazione,* una vez más se llevaba la palma el placer, que permanecía el *summum bonum*:

E come più nostra natura offende
dolersi che ignorar, pel suo contrario
il gaudio per più ben che 'l veder prende.

Non è giudicio buon dal nostro vario,
che questo gaudio sia l'ultimo bene...

Così gaudio per sè disia il core,
e pel gaudio ogni cosa, ed a quel corre,
sì como a sommo bene, il nostro amore [57].

Para resaltar el placer divino como el supremo bien, Ficino concluía el décimo libro de su *Epistolarium* con las *Apologi de voluptate.* Al dedicárselas a Martinus Uranius usó juguetonamente el nombre de Uranius para calificar de celestial a la *voluptas* final: «Cum vero amor nihil desideret aliud quam voluptatem, merito decimus hic liber, consecratus amori, finem in voluptate facit. Voluptate, inquam, Urania, id est, coelesti, quandoquidem haec Uranio dedicatur» [58].

Esta es la *Voluptas* de la medalla de Pico: el gozo final a que aspira *Amor* mientras la visión inicial es despertada por *Pulchritudo.* Si el Amor se vuelve de la Pulchritudo hacia la Voluptas es porque el Amor debe ir de la Visión al Gozo. Pico defendió con su vigor habitual el gozo como el más alto bien y como el don superior para el intelecto: «Intelligentiam enim voluptas consequitur, qua nulla maior, qua nulla verior, nulla est

56. *Opera,* p. 663, *Quid est felicitas:* «Es provechoso para el amante encontrar gozo y alegría en el amado: porque ese es el fin del amor; mientras que la visión conviene al que pregunta. En un hombre bienaventurado, la visión es vencida por la alegría». Ver también la definición que da Ficino de la *decora voluptas* (ibid., p. 1574) y de la *honesta voluptas* (p. 999). El uso del título de *Honesta voluptas* que hizo Platina para un libro de cocina no parece haber disminuido su prestigio entre los platónicos, que tampoco siguieron a Cicerón en las *Academicae quaestiones* IV, xlv: «Tu, cum honestas in voluptate contemnenda consistat, honestatem cum voluptate, tamquam hominem cun belua, copulabis?».

57. *Altercazione* V, 31-42: «Y como nuestra naturaleza es más ofendida por el dolor que por la ignorancia, recíprocamente considera la dicha un bien mayor que la visión», etc.

58. *Opera,* p. 921. Para la biografía de Martinus Uranius (alias Martin Prenninger), ver Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition* (1939), pp. 43-5.

permanentior» [59]. Distinguiendo en su *Commento* entre *virtù cognoscente* y *virtù appetitiva* no dejó duda alguna de que la primera llega al gozo en la segunda: «la quale quel che la cognoscente iudica essere buono, ama ed abbraccia...» [60]. Su insistencia en que el acto de despertar el deseo es un acto de la voluntad (*appetitio sive voluntas*), sin el cual el acto cognoscitivo sería incompleto [61], confería a su teoría de la *voluptas* una fuerza energética que él veló ocasionalmente, al estilo parisino como él decía, con un uso excesivo del lenguaje escolástico [62]. Sin embargo, en una de sus crípticas *Conclusiones... in doctrinam Platonis* (no. 6) expresó su hedonismo místico con una paradoja inolvidable: Según Orfeo, Amor no tiene ojos porque está por encima del intelecto (*Ideo amor ab Orpheo sine oculis dicitur, quia est supra intellectum*) [63].

La tradición que veía en el ciego Cupido un símbolo de la pasión animal oscura, inferior al intelecto, no pudo haber sido más fuertemente rebatida e invertida.

Esta paradoja fue tan importante para dar el tono del pensamiento e imaginería neo-órficos en el Renacimiento y para causar debates entre Ficino y Pico, que merece la pena investigar un poco más en sus fuentes y desarrollo. Con respecto a la supremacía del amor ciego, encontramos en su planteamiento un acuerdo completo entre Ficino y Pico, y una aguda divergencia al final; lo cual nos llevará de nuevo a la medalla de Pico y nos ayudará a fecharla.

59. *Heptaplus* V, i (ed. Garin, p. 292).
60. *Commento* II, iii (corregido en ed. Garin II, v, p. 491).
61. *De ente et uno* v (d. Garin, p. 408): «cognitio... imperfecta est, qui cognitio tantum est et non est appetitio».
62. No es fácil por ejemplo comprender que las dos *Conclusiones* siguientes son idénticas al argumento puesto en verso en *L'altercazione*: «Tenendo communem viam theologorum quod felicitas sit in intellectu vel in voluntate, dico duas conclusiones, quarum prima est haec: Quod intellectus ad felicitatem non perveniret nisi esset actus voluntatis, qui in hoc est ipso actu intellectus potior. Secunda conclusio est haec: Licet actus intellectus formaliter felicitatis attingat objecti essentiam, tamen quod actus suus circa illum actus sit felicitatis, formaliter habet ab acu voluntatis» (*Conclusiones in theologia numero* XXIX, nos. 24 y 25).
63. *Opera*, p. 96.

CAPÍTULO IV

ORFEO EN HONOR DEL AMOR CIEGO

Las querellas tradicionales contra el ciego Cupido son demasiado conocidas para necesitar una repetición, particularmente desde que han sido estudiadas y resumidas en un magistral ensayo por Erwin Panofsky[1]. Este autor infería de su estudio, tal vez demasiado rápidamente, que cualquier evaluación positiva del Amor tendría que rechazar necesariamente su ceguera. «Como podía esperarse», escribía, «el portavoz renacentista de las teorías neoplatónicas rechazó la creencia de que el Amor era ciego tan enfáticamente como los campeones medievales del Amor poético, y utilizó la figura de Cupido ciego, cuando lo hizo, como un contraste para establecer su propia concepción exaltada»[2]. Pero la regla admite ciertas excepciones notables. Que, en su forma suprema, el amor neoplatónico era ciego fue sencillamente afirmado no sólo, como acabamos de ver, por Marsilio Ficino Pico della Mirandola y Lorenzo de Médici, sino que dicha idea fue llevada hasta extremos insospechados por Giordano Bruno en sus *Eroici furori,* el cual distinguía no menos de nueve tipos de ceguera amorosa[3]. La novena y más alta es la ceguera sagrada producida por la inmediata presencia de la deidad: «los más profundos y divinos teólogos dicen que se adora y ama mejor a Dios en silencio que con palabras, y se le ve mejor cerrando los ojos a las imágenes que abriéndolos: de ahí que la teología negativa de Pitágoras y Dionisio sea tan celebrada y con-

1. «Cupido ciego», *Estudios de Iconología* (1939), pp. 95-128.
2. Ibid., p. 125.
3. *Eroici furori* II, iv: «la ragione de'nove ciechi, li quali apportano nove principi e cause particolari di sua cecitá, ben che tutti convegnano in una causa generale d'un comun furore».

siderada por encima de la teología demostrativa de Aristóteles y los escolásticos» [4].

En cierto aspecto, la conclusión de Pico de que el Amor es ciego «porque está por encima de la inteligencia» estaba verdaderamente lejos de ser revolucionaria. Entre los teólogos del Renacimiento casi era un lugar común decir que los más altos misterios trascendían al entedimiento y que debían ser aprehendidos en un estado de oscuridad en el que se desvanecían las distinciones de la lógica. La «teología negativa» de Dionisio el Aeropagita había desarrollado este razonamiento en el lenguaje del extasiado; y en la destreza dialéctica de Nicolás de Cusa «el portentoso poder de lo negativo» había sido redefinido como una «culta ignorancia» [5]. No es necesario volver a las *Conclusiones* de Pico para aprender este especial principio. Cualquier platónico lo conocía como «el Uno más allá del Ser», al que apuntaba Platón en su *Parménides* [6]; cualquier cabalista lo conocía como «el dios oculto» (*Ensoph*) [7]. Y todos coincidían con el Aeropagita en que el inefable poder del Uno sólo podía ser descrito por atributos contradictorios, es decir, negando aquellos rasgos que podían hacerle finito y por lo tanto accesible al intelecto. En otra parte el mismo Pico había establecido en sus *Conclusiones* el principio en términos estrictamente filosóficos: «Contradictoria coincidunt in natura uniali» [8]. Y en

4. La inclusión de Pitágoras entre los «teólogos negativos» se explica por su fama como «maestro del silencio» (ἡ σεμυθία): «ab eis edoctus Pythagoras silentii factus est magister» (Pico, *Heptaplus,* prooemium, ed. Garin, p. 172; ver también Calcagnini, *Opera,* pp. 333, 492; Gyraldus, *Opera,* I, 57; II, 671 s.). Originalmente concebido como una disciplina preliminar (cf. Gellius, *Attic Nights* I, ix; Diógenes Laercio, VIII, 10; también Jámblico, *De vita pythagorica* xvi, 68; xvii, 72; xxxi, 188). El silencio pitagórico fue para los neoplatónicos la consumación final de la sabiduría (Jámblico, ibid. xxxii, 226 s.), verdad final que era inefable. Sobre dos epígramas de la Antología Griega (XVI, 325 s.), que representan a Pitágoras en actitud de silencio, ver Lessing, *Anmerkungen über das Epigramm* (*Sämtliche Schriften,* ed. Lachmann-Muncker, XI, 1895, pp. 230 ss), con la abreviación de Lessing de todo el argumento en un epigrama de una línea: «Warum dies Bild nicht spricht? Es ist Pitagoras». Un poema más elaborado del amigo de Rafael Andrea Navagero, *De Pythagorae simulacro,* que Lessing encontró abundante en palabras, fue inspirado, creo, por el silencio de Pitágoras en la *Escuela de Atenas* (a menudo erróneamente llamado «Heráclito»): «...Dignum aliquid certe volvit: sic fronte severa est: / sic in se magno pectore totus abit. / Posset et ille altos animi depromere sensus; / sed, veteri obstrictus religione, silet.»

5. *De docta ignorantia* I, xxvi :«De theologia negativa».

6. Klibansky, «El Parménides de Platón en la Edad Media y en el Renacimiento» *Mediaeval and Renaissance Studies* I (1943), pp. 281-330; *Plato Latinus* III (1953): 'Parmenides usque ad finem primae hypothesis... Procli commentarium in Parmenidem, pars ultima'.

7. Blau, op. cit., pp. 9, 12, etc.

8. *Conclusiones paradoxae numero* LXXI, no. 15.

esta forma, que recuerda tanto al Aeropagita y a N. de Cusa [9], esta proposición no contenía aún ningún secreto «órfico». Sólo por su asociación con la imagen del Amor Ciego como poder «por encima del intelecto», el argumento de Pico adquirió un inesperado giro «órfico»: inesperado porque el Eros ciego era conocido como un dios travieso, un demonio que confundía la inteligencia humana despertando sus apetitos animales. La *voluptas* normal, que satisfacía esos deseos, era conocida como un placer ciego y no guiado por los consejos de la razón, por lo que era engañosa, corruptora y de corta duración. ¿Cómo podía el dios responsable de esas desilusiones ser transformado en una fuerza superior a la razón, en una guía de las delicias seguras?

El uso del mismo término *voluptas* para designar las formas de placer más primitivas y también las más elevadas, era habitual entre los epicúreos y fue recomendada por Lorenzo Valla [10]. En cualquier argumentación neoplatónica hubiese parecido una equivocación sin sentido, ya que los placeres asignados al cielo y a la tierra debieran estar estrictamente separados. Pero es significativo que no lo estuvieran. El propio Plotino aconsejó repetidas veces a sus discípulos que basasen sus esperanzas de placer espiritual en lo que conocían de los decepcionantes placeres de los sentidos: «Y aquellos para quienes la pasión celestial es desconocida, pueden tratar de intuirla por la pasión terrenal. Una vez que sepan lo que significa ganar aquello que más se ama, hagámosles caer en la cuenta de que nuestro amor aquí... es un galanteo con sombras que pasan y cambian, porque... nuestro auténtico amado está en otra parte, el cual nos pertenece para disfrutarlo... por la verdadera posesión...» [11].

En el disfrute de la exaltación mística el principio de Placer, o impulso apetitivo del hombre, es vindicado en contra de los abusos que rechazaban los estoicos y del mayor puritanismo de los moralistas cristianos. Como Ficino nunca se cansó de repetir, el problema con los placeres de los sentidos no es que sean placeres, sino que no perduran. Es su transitoriedad y no su deleitable naturaleza lo que debe ser corregido; y para ello, el intelecto nos eleva por encima de los decepcionantes placeres, todavía nos mantiene por debajo del disfrute de lo verdadero. Al reducir la confusión de los sentidos a la razón, el intelecto clarifica, pero también reduce: porque clarifica poniendo límites; y para trascender esos límites

9. Cf. Dionisio el Aeropagita, *De coelesti hierarchia* II, v: «Ya que las negaciones (ἀποφάσεις) son verdad en las cosas divinas, pero incongruentes las afirmaciones (καταφάσεις) es apropiado a la oscuridad de lo arcano exponerlas por medio de contradicciones». En «N. de Cusa en Italia», ver más adelante, Apéndice 1.

10. *De voluptate* III, ix. Para la tradición Epicúrea en la antigüedad, ver Boyancé, *Lucrèce et l'épicurisme* (1963), pp. 65 ss.

11. *Enéadas* VI, xi, 9; tr. Dodds.

necesitamos una nueva y más duradera confusión, que nos es proporcionada por la ceguera del amor. El intelecto excluye las contradicciones; el amor las acepta. Por eso observaba Lorenzo de Médici en *L'altercazione* que su naturaleza se retraía cuando trataba de comprender a Dios a través del entendimiento, pero se expandía cuando se le aproximaba a través del amor [12].

Con Pico, esta doctrina adquirió un matiz más sombrío; porque, por encima de todo, lo que atraía su imaginación era la ceguera del amor último. «Entremos en la luz de la ignorancia», decía, «y, cegados por la oscuridad del divino esplendor, exclamemos con el profeta: «Me desmayé ante tu umbral, ¡Oh Señor!» [13]. El que Pico expresase el éxtasis supremo con una cita de los Salmos de David, lxxxiii, 3 (Vulgata) fue un detalle de virtuosismo: porque aunque podía señalar que David le había dicho a Dios que «puso en derredor suyo tinieblas por velo» (Salmos XVII, 12: *et posuit tenebras latibulum suum*) el paralelo bíblico más tangible y obvio podía encontrarse naturalmente en las Epístolas de San Pablo. El misterio del placer por encima del entendimiento, se le llamase neoplatónico u órfico en su forma pagana, parecía revelar la misma experiencia de amor que la descrita por San Pablo en su Carta a los Efesios (iii, 19). Con una concordancia bíblica tan impresionante que lo apoyaba, no es sorprendente que el misterio órfico del Amor ciego fuese ampliamente divulgado por los humanistas del Renacimiento. En el famoso cuaderno de Agrippa de Nettesheim, *De occulta philosophia,* la conclusión de Pico era literalmente repetida con el encabezamiento marginal *Cur Amor caecus* (por qué el Amor es ciego): «Ieoque amorem Orpheus sine oculis describit, quia est supra intellectum» [14].

* * *

Al definir la ceguera del amor supremo como órfica, Pico se basaba en un texto platónico: recordaba una alusión a Orfeo en el *Comentario sobre el Timeo* (33C) de Proclo. Al explicar la creación del mundo, Platón había escrito que un cuerpo que lo abarcase todo, no necesitaría ojos para ver, u oídos para oir, puesto que todas las cosas estarían dentro

12. *Altercazione* IV, 104 s. (= Ficino, *Opera,* p. 663). Sobre la equivalencia de «querer» y «amar» en Ficino, y su gradual elevación sobre el intelecto, ver Kristeller, «Volontà e amor divino in Marsilio Ficino», *Giornale critico della filosofia italiana* XIX (1938), pp. 185-214, resumido en *The Philosophy of Marsilio Ficino,* pp. 269-76.
13. *De ente et uno* v, ed. Garin, p. 414.
14. *De occulta philosophia* 11533) III, xlix, p.316.

suyo y ninguna fuera. Proclo concluyó de esta afirmación que los más altos misterios deben ser vistos sin ojos y escuchados sin oídos, y aseguró que Orfeo quería referirse a ese secreto cuando «dijo que Amor no tiene ojos» (καὶ γάρ ἐκεῖνον ἀνόμματον Ἔρωτά φησιν ἔχειν Ὀρφεύς). Y también citó este relevante verso órfico:

ποιμαίνων πραπίδεσσιν ἀνόμματον ὠκὺν ἔρωτα.

Este verso de un poema órfico perdido —«guardando en su pecho un ligero amor ciego»— es un fragmento conocido solamente por citas neoplatónicas [15], pero debió ser para los neoplatónicos un texto muy familiar. Solamente Proclo lo citó en tres ocasiones, de las que la segunda fue de nuevo en su *Comentario sobre el Timeo* (39E), y la tercera en el *Comentario sobre Alcibiades* I (103A), del cual Ficino hizo una selección en latín: *Excerpta Marsilii Ficini ex graecis Procli commentariis in Alcibiadem Platonis primum* [16]. En esa selección de Ficino, el pasaje decisivo acerca del Amor ciego concuerda completamente con la *Conclusio* de Pico:

> ...él [Amor] une el intelecto inteligible (*intelligibilem intellectum*) a la primera y secreta belleza por una cierta vida que es mejor que la inteligencia (*per vitam quamdam intelligentia meliorem*). El mismo teólogo de los griegos [Orfeo] llama por lo tanto ciego a ese Amor (*itque Graecorum ipse Theologus caecum illum appellat amorem*)... Y me parece que Platón encontró ese dios en Orfeo, donde es llamado al mismo tiempo, Amor y gran duende... [17].

Como para perfeccionar esta demostración, la palabra μυούμενοι («ser iniciado»), que se encuentra en el *Fedro* 250C, fue derivada por Proclo

15. Kern, *Orphicorum fragmenta,* p. 155, fr. 82.

16. *Opera,* pp. 1908-28. En una publicación de Aldus de 1947, estos extractos de Proclo estaban combinados en un volumen con *De voluptate* de Ficino, su traducción de Jámblico, *De mysteriis,* y otros textos referentes a los misterios paganos. A. A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde* (1834), no. 14.

17. *Opera,* pp. 1911 s. La superioridad de la ceguera sobre la vista está también subrayada por Ficino en su comentario sobre Dionisio el Aeropagita (*Opera,* p. 1066): «Lumen namque divinum, re qualibet cognoscenda superins, attingi non potest nisi per actum cognitionis quavis, excelsiorem, ideoque *oculos non habentem*» (la cursiva es mía). El amor «sin ojos» (*sine oculis* o *oculos non habens*), completamente «ciego» (*caecus*) en vez de «con los ojos vendados», no se hace fácil para la ilustración, pero aparece en *Les échecs amoureux,* MS cit., fol. 104v, donde el Amor, descrito en el texto como *aveugle,* no está representado con los ojos vendados sino con ojos vacíos, ojos muertos, minuciosamente interpretados.

y Hermias de μύειν («cerrar los ojos»): «...porque cerrar los ojos en la iniciación», explicaba Hermias en su comentario al *Fedro,* «no es ya recibir por los sentidos todos esos misterios divinos, sino por medio del alma misma» [18]. Y Proclo también escribió «darnos a la luz divina, y cerrando los ojos del alma, establecernos así en la oculta y desconocida unidad de los seres» [19].

Hay un eco burlón de esta fraseología mística en Shakespeare:

> *Love Looks not with the eyes, but with the mind;*
> *And therefore is winng'd Cupid painted blind.*
> *(A Midsummer Night's Dream I, i)*

Lo mismo puede ser leído en griego, en Olimpiodoro:

ἀνόμματος γὰρ ὁ Ἔρως ὡς τῷ νῷ ὁρῶν καὶ ἀκούων.[20].

Coleridge recordó esta idea (tal vez tanto por Shakespeare como por los neoplatónicos) en los versos llamados *Reason for Love's Blindness*:

> *I have heard of reasons manifold*
> *Why Love must needs be blind,*
> *But this the best of all I hold-*
> *His eyes are in his mind.*

«Y de esto», escribía Pico, «hay una buena prueba en el hecho de que muchos que fueron arrebatados por la visión de la belleza espiritual, quedaron por la misma causa cegados (*accecati*) en sus ojos corporales» [21]. Al desarrollar este tema, se refirió a la ceguera de Tiresias, Homero y San Pablo. En su *Comentario sobre Apuleyo,* Beroaldo reforzaba la misma lección con una cita del *Symposium* 219A: «Porque Platón escribe en el Symposium que los ojos de la mente comienzan a ver claramente cuando los ojos del cuerpo empiezan a fallar» [22]. Cuando Psique, en la historia de

18. *In Platonis Phaedrum* (ed. P. Couvreur, 1901, p. 178, bajo 250B); cf. Taylor, *Proclus on the Theology of Plato* I, p. 242 nota 1. Un ejemplar del *Comentario sobre el Fedro,* de Hermias, está entre los manuscritos de Lorenzo de Médici en la Laurenciana, Plut. 86, 4. La traducción de Ficino al latín, mencionada en su correspondencia (*Opera,* p. 899), está preservada en Cod. Vat. lat. 5953, fols. 134-316; cf. Kristeller, *Supplementum Ficinianum* I, p. cxlvi.

19. *In Theologiam Platonis* I, xxv; ed. Portus, p. 61; tr. Taylor, I, p. 79.

20. Olympiodorus, *Commentary on the First Alcibiades of Plato,* ed. L. G. Westerink (1956), p. 17, 103A.

21. *Commento,* ed. Garin, p. 529.

22. *Apuleius cum Commento Beroaldi,* ed. cit., fol. a iii^{r}. Recíprocamente, *Fedón*

Apuleyo, sucumbe al deseo de ver a Amor con sus ojos, ve que ello provoca la desaparición del dios; y sólo cuando ha expiado su curiosidad y obtenido el recipiente de la belleza del reino de los muertos, le será permitido unirse al Amor trascendente, del cual concibe «una hija que nosotros llamamos Voluptas», *quam Voluptatem nominamus* (Apuleyo VI, 24)[23]. La lectura que Beroaldo hace de Apuleyo es respaldada por un importante pasaje de Plotino sobre «cuadros y fábulas» de Amor y Psique:

> Que lo Bueno está Allí se demuestra por el amor, que es el compañero natural del alma (ὁ ἔρως ὁ τῶς ψυχῆς ὁ σύμφυτος), por eso tanto en cuadros como en las fábulas, Eros y Psique forman pareja. Porque ella es de la estirpe de Dios, pero diferente de Dios, y no puede sino amar a Dios. Mientras Permanece Allí, conoce la pasión celestial... pero cuando genera... entonces prefiere otro amor menos duradero... Pero aprendiendo posteriormente a odiar la caprichosa conducta de esta tierra, regresa de nuevo a la casa de su padre cuando se ha purificado de los contactos terrenos y recobra la felicidad (εὐπαθεῖ)[24].

Para exponer la teoría de la Voluptas divina, no era precisa la presencia de testigos neoplatónicos. Además de «Orfeo», Apuleyo, Hermias y Proclo, estaba el *De mysteriis* de Jámblico, traducido por Ficino, en el cual, «el camino hacia la felicidad» (*via ad felicitatem*) termina en una dichosa unión con el dios: *tunc opifici totam copulat animam*[25]. Estaban

---

81C-D, describe cómo las almas contaminadas por el «miedo de lo invisible y del Más Allá» (φόβῳ τοῦ ἀιδοῦς τε καὶ Ἀιδου, cf. *Cratilo* 403A-404A) quedan saciadas de luz y son «arrastradas» hacia lo visible (τὸ ὁρατόν). Como el Amor advierte a Psique en Apuleyo V, II,: «quos [vultus], ut tibi saepe praedixi, nom videbis, si videris». Contrariamente a Reitzenstein, *Das Märchen von Amor und Psyche bei Apuleius* (1912), pp. 19, 25, 74 ss., esas referencias al Más Allá en Apuleyo, como se reconoce entre otros por G. Heinrici, «Zur Geschichte der Psyche, eine religionsgeschichtliche Skizze», *Preussische Jahrbücher* XC (1897), pp. 390-417, son totalmente suficientes para explicar el uso sepulcral del mito; cf. recientemente Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (1942), p. 319 nota 8. Sobre el Amor como dios de la muerte ver más adelante, Capítulo 10.

23. El comentario de Beroaldo sobre Apuleyo VI, 24 (ed. cit., fol. 79r) se refiere a *voluptas* como *qua summum bonum clarissimi philosophorum metiuntur.*

24. *Enéadas* VI, ix, 9 tr. Dodds. Este pasaje iconográfico de Plotino, que parece haber escapado a Cumont, es un testigo formidable contra el intento hecho por Wilamowitz, *Glaube der Hellenen* II, p. 365, y apoyado por Nock, «Sarcophagi and Symbolism», *American Journal of Archeology* L (1946), p. 148, de disociar el tema de Eros y Psique de la tradición Platónica y del simbolismo funerario.

25. Jámblico, *De mysteriis,* ed. Ficino (Aldus 1947), fols. e viiiv-f ir; Ficino, *Opera,* p. 1908.

las «Jerarquías Celestiales» de Dionisio el Aeropagita, en las que los serafines, que son los más cercanos a la deidad, se consumen en un amor que está por encima del conocimiento [26]. Estaba el *Sobre el* εἰ *de Delfos,* de Plutarco, en el cual Pico discernía la misma consumación del éxtasis que los cabalistas llamaron *binsica* (*mors osculi*) [27], etc. Y sin embargo ninguno de estos textos disfrutó de tanta veneración como una descripción de la alegría mística de Plotino, cuidadosamente elaborada en las *Enéadas* VI, vii, 34-6. Esos capítulos, de una coribántica sobriedad, que dejaron una profunda impresión en Ficino y Pico, y antes que en ellos en Hermias, Proclo y Dionisio [28] han sido recientemente proclamados por M. Émile Bréhier como «la description la plus complète qui soit chez Plotin de l'attitude mystique» [29]. Basta citar de ellos un pasaje central, con la traducción, o paráfrasis, de Ficino añadida en latín:

> Y puede decirse por lo tanto que la mente tiene dos poderes... Uno es la visión de la mente serena (*sanae mentis visio*) y el otro la mente en trance de amar (*ipsa mens amans*): porque cuando ésta pierde la razón embriagándose de néctar (*quando enim insanit nectare penitus ebria*) entra entonces en trance de amar, difuminándose por completo en el placer (*se ipsam in affectionem suavitatemque beatam saturitate diffundens*): y por lo tanto es mejor para ella airarse que permanecer alejada de esa embriaguez» [30].

Los sentimientos de Ficino acerca de la profusión del placer pueden ser juzgados por el hecho de que un solo nombre εὐπάθεια lo traduce por un sobreabundante conjunto de tres palabras: *affectio suavitasque beata.*

Basándose en la *República* (363C-D) sería difícil afirmar (pese a que

26. Pico, *De hominis dignitate,* ed. Garin, pp. 110 ss. («Dionisio intérprete»). Ver también Ficino, *In Dionysium Aeropagitam*: «Bonum est super essentiam et intellectum», *Opera* p. 1015; «quomodo fruamur bono perfectius quam simpliciter intelligendo», p. 1016; «quomodo fruamur Deo per modum quendam intellectu praestantiorem», p. 1019; también p. 1025, etc.

27. *De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 124; *Commento,* ibid, p. 558.

28. Ver Hans Lewy, *Sobria ebrietas, Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik* (1929), pp. 103 s.; H. Koch, *Pseudo-Dionysius Aeropagita in seinen Beziehungen zum Neuplatonismus und Mysterienwesen* (1900), pp. 141, 249 s.; H. F. Müller, *Dionysios. Proklos. Plotinos* (1918), pp. 97 ss.

29. Plotino, ed. Bréhier (1954), notas a las *Enéadas* VI, vii, 34-6. También Bréhier, *La Philosophie de Plotin* (1928), pp. 155-8: éxtasis como sentimiento de presencia».

30. *Enéadas* VI, vii, 35.

Ficino lo intentara en su comentario al pasaje) que Platón mirase con agrado el banquete de los elegidos, «donde tienen a los santos yaciendo en los triclinios en un fasto de embriaguez continua», porque «parecen tener la idea de que una inmortalidad de embriaguez es la más alta recompensa a la virtud» [31]. Pero en el *Fedro*, el texto clásico sobre la locura divina, Platón llegó a mencionar el «néctar» como uno de los alimentos sobrenaturales del alma (247E); y eso bastó a Proclos, Hermias y a sus seguidores renacentistas para suponer que la «embriaguez de néctar» de Plotino era lo mismo que la «locura divina» del *Fedro,* especialmente porque el mismo Platón había afirmado también que «la locura es superior a la mente sana, porque ésta es sólo humana, mientras que la otra es de origen divino» (244D).

Plotino comparó el éxtasis divino a la «pasión de los amantes» (*amantium passiones*) porque «ellos no aman mientras permanecen preocupados con una imagen visible (*circa figuram oculis manifestam*); pero cuando su alma... llega a ser poseída interiormente por una fuerza invisible, entonces comienzan a amar (*amor protinus oritur*)» [32]. La lección de que la visión es menos perfecta que el goce queda transmitida aquí en unos términos que anticipan tan claramente el *De felicitate* de Ficino, *L'altercazione* de Lorenzo de Médici y las *Conclusiones* de Pico, que no cabe la menor duda de que las tres fueron inspiradas por esta sección de las *Enéadas,* que Ficino resumía en su comentario a Plotino: «Ya que el bien es muy superior al intelecto y su goce es pues incorrectamente llamado inteligencia, parece que tampoco debiera ser llamado cognición: porque es más natural y más deseable que cognición». *Cum bonum sit longe superius intellectu, et idcirco fruitio eius non recte dicatur intelligentia, videtur neque cognitio nominanda. Est enim naturalior et optabilior quam cognitio* [33].

En el prefacio de Ficino a la *Teología mística* de Dionisio el Aeropagita, el nombre de Dionisio le ofreció la ocasión para describir como

31. Es curioso observar el giro dado por Ficino al pasaje de Platón, claramente derogatorio, convirtiéndolo en un argumento positivo sobre la *voluptas* divina, *Opera,* p. 1399. Ver también más adelante, Apéndice 9.

32. *Enéadas* VI, vii, 33.

33. Ficino, *Opera,* p. 1793, referente a las *Enéadas* VI, vii, 36. Cf. También la propia frase de Plotino en las *Enéadas* VI, ix, 4, κατὰ παρουσίαν ἐπιστήμης κρείττονα y ἀποστῆναι δεῖ καὶ ἐπιστήμης καὶ ἐπιστητῶν. Y también la metáfora de la *passio amatoria,* οἷον ἐρωτικὸν πάθημα. Para la suprema ceguera de amor, cf. también las *Enéadas* VI, vii, 35, θεός, καὶ οὗτος οὗ κατ' ὄψιν φανεις, y para la identificación de *beatitudo* con la inherente *voluptas,* el comentario de Ficino a las *Enéadas* VI, vii, 30: «Actus eiusr nodi beattiudo est; etiamsi nulla huic voluptas exterior adjungatur, neque tamen ipse est voluptatis expers. Ips aenim expedita actionis integritas atque summitas est voluptas».

báquico el acercamiento a Dios a través de la negación del intelecto [34]. La oración mediante la cual Ficino pedía ser inspirado por el éxtasis báquico, estaba casi literalmente tomada de Plotino: y sin embargo, en la última línea estaba dirigida a la trinidad cristiana: *eadem prorsus oratione trinitas obsecranda.* «El espíritu del dios Diónisos», explicaba Ficino, «era considerado por los teólogos antiguos y por los platónicos como éxtasis y abandono de las mentes libres, cuando, en parte por amor innato, y en parte debido a la instigación del dios, traspasan los límites de la inteligencia natural y son milagrosamente transformadas en el mismo y amado dios: allí, embriagadas por un nuevo tipo de néctar y por un gozo inconmensurable, se encolerizan como si estuviesen en un frenesí báquico (*ubi novo quodam nectaris haustu, et inexistimabili gaudio velut ebrie, ut ita dixerim, debacchantur*). Nuestro Dionisio expresa su euforia en la embriaguez de este vino dionisíaco. Escancia enigmas, canta en ditirambos... Para penetrar en la profundidad de sus significados... para imitar su forma de hablar, casi órfica (*quasi Orphicum dicendi characterem*)..., nosotros necesitamos asimismo la furia divina. Y por la misma plegaria imploremos a la Santísima Trinidad que la luz que Dios infundiera a Dionisio, en respuesta a su piadoso deseo de penetrar en los misterios de los profetas y de los apóstoles, nos sea infundida a nosotros, que hacemos súplica similar...».

* * *

Llevando la paradoja órfica a su lógica conclusión, Pico desarrolló un radicalismo místico que Ficino no estaba preparado para aceptar. Ambos coincidían en que la más alta forma de amor es ciega, pero mientras que para Ficino era la ceguera del gozo (*gaudium*), el entusiasmo de Pico trajo consigo una doctrina de autoaniquilación mística. Para ascender a «la nube donde Dios reside» (*caligo quam Deus inhabitat*) [35], Pico creía que el hombre debía rendirse enteramente a un estado de desconocimiento y acercarse al divino secreto en la ceguera de la autodestrucción. Esta forma suprema de amor se distingue de la amistad, argüía, en que no es correspondida; porque sería absurdo creer que el amor de un mortal a Dios sea de la misma clase que el amor que Dios tiene a un mortal. «En

34. *Opera,* p. 1013. El mismo uso en Pico, *Heptaplus* III, v (ed. Garin, p. 260): «Vide quam haec Dionysiacis mysteriis apte conveniant», donde «Dionysiaca mysteria» quiere decir los misterios de Dionisio el Aeropagita.

35. *De ente et uno* v (ed. Garin, p. 412).

la amistad, la reciprocidad es siempre necesaria, como dice Platón en muchos lugares; es decir, un amigo debe amar al otro de la misma forma y con la misma intensidad con que es amado...» [36]. Pero extender la reciprocidad a Dios es imposible. «Amor de quo in Symposio loquitur Plato, in Deo nullo modo esse potest» [37]. El que Ficino no distinguiese entre esas dos formas de afecto era para Pico un signo de «total confusión» (*confundendo in tutto*). Al no reconocer que el amor divino era una expresión suprema de discordia y que debía estar inspirada por un profundo sentido de la desproporción entre los mortales y Dios, Ficino había supuesto que eran conmensurables y que el amor divino podía ser representado como una forma suprema de amistad, a través de la cual todas las amistades humanas eran sostenidas por la divinidad. «Por lo tanto no hay sólo dos amigos sino siempre necesariamente tres», escribía Ficino, «dos de ellos hombres y el tercero, Dios» [38].

Para Ficino el mundo estaba «lleno» de un dios que lo trasciende: *Iovis omnia plena.* Por lo tanto adoraba a Dios simultáneamente más allá y dentro de la creación. Pese a que Pico aceptaba la doctrina de Ficino en principio [39], derivaba de ella, en el *Heptaplus,* dos formas divergentes de felicidad: la «felicidad natural» (*naturalis felicitas*), que puede ser alcanzada descubriendo los vestigios de Dios en uno mismo; y la «felicidad suprema» (*summa felicitas*) que puede ser lograda perdiéndose uno mismo en Dios. Es importante observar que a medida que fue haciéndose más independiente de Ficino, se inclinó a jugar con estas dos formas, enfrentándolas: «La primera», advirtió en el *Heptaplus,* «es... más una sombra de felicidad que la felicidad misma (*umbra potius felicitatis quam vera felicitas*) tanto más cuanto la criatura en la que Dios es insinuado... no es más que una tenue sombra (*tenuis umbra*)... de la divina bondad. Además, por esa búsqueda las cosas son restituidas a sí mismas más que a Dios; su fin no es que regresen a su origen sino, sencillamente, que no caigan fuera de sí mismas (*ne a seipsis discedant*)» [40]. En este punto Pico hizo una distinción que amenazaba con minimizar el sistema de Ficino. Ficino siempre sostuvo que las dos vías eran una, porque creía que únicamente regresando a Dios, los hombres logran «no caer fuera de sí mismos». Puesto que la trascendencia era restauradora de la virtud inmanen-

36. *Commento* II, ii (ed. Garin, p. 488).
37. *Conclusiones secundum propiam opinionem... in doctrinam Platonis,* no. 22.
38. «Ideo non duo quidem soli, sed tres necessario amici sunt semper, duo videlicet homines, unusque Deus» (*Opera,* p. 634).
39. *Heptaplus* VII, prooemium; ed. Garin, p. 328.
40. *Heptaplus* VII, p. 332. Ver también p. 338: «Ad hanc felicitatem [i. e. summae felicitatis gradum] religio nos promovet..., quemadmodum ad naturalem duce utimur philosophia».

te, el hombre debiera encontrarse, y no simplemente perderse, en Dios.

Pero Pico sospechaba que el optimismo de Ficino era un amor narcisista a sí mismo a través de Dios. Ficino había recomendado inadvertidamente, bajo el título *Quomodo Deus amandus,* que por el bien de nuestra propia perfección «debiera parecer que veneramos cosas en Dios que aceptamos en los demás, y así, amando a Dios, parecer que nos amamos a nosotros mismos» [41]. Pero por muy pobremente razonada que estuviese [42], la idea de Ficino de un Dios amable que mantiene la amistad entre los hombres penetrando en ellos y animándoles con un ideal de perfección, es tal vez más griega en espíritu y recuerda también la *Sternenfreundschaft* [43] poética y la idea de San Agustín de «amistad en Dios» [44]; mientras que puede ser detectada una nota de averroísmo en la negativa de Pico a concebir la «paz definitiva en Dios» y la «unánime amistad» (*unanimis amicitia*) como algo diferente a una autoeliminación humana: «qua omnes animi in una mente quae est super omnem mentem, *non concordent adeo,* sed ineffabili quodam modo unum penitus evadant» [45]. En este punto como en tantos otros, la disputa de Pico con Ficino estaba claramente relacionada con su educación en Padua y con sus inclinaciones [46].

41. *De amore* VI, xix. Las dos medallas de Giulio della Torre (Hill, nos. 570 s.) ambas con el lema ME IPSUM HONESTE AMO, parecen inspiradas en las palabras de Ficino. Giulio está representado «abrazándose a sí mismo»: la imagen desnuda le muestra la imagen de Dios, la figura cubierta por su túnica de doctor, haciendo los dos el mismo gesto, pero a la inversa. Sobre «la filosofía del vestido» implicada en esta distinción, ver Capítulo 9.

42. En su comentario sobre Dionisio el Aeropagita, por ejemplo (*Opera,* p. 1070), Ficino define el amor a sí mismo, como un atributo primario de Dios, del cual deriva de manera natural el amor humano a uno mismo. Nuestro egoísmo se convierte así en una imitación de Dios: «Ex hoc primo amore [quo se ipsum Deus amat], ex quo accenduntur omnes, factum est, ut unumquodque quodammodo prius se ipsum quam caetera diligat». Ver también *Theologia Platonica* XIV, viii: «Quod colimus nos ipsos ac Deum» (*Opera,* pp. 317 s.). Pico, *Heptaplus* VI, prooemium, ed. Garin, p. 310 («universae caritatis ordo»), puede haber sido señalado como una mejora en el argumento de Ficino.

43. El *Epistolarium* de Ficino muestra que practicaba la sinastría, según la cual la armonía o «identidad» entre dos amigos está adscrita a la estrella que tienen en común. Cf. F. Boll, «Synastria», *Socrates* V (1917), p. 458; F. Boll y C. Bezold, *Sternglaube und Sterndeutung* (1926), p. 113.

44. *Confessiones* IV, ix, 14.

45. *De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 118 (la cursiva es mía).

46. Sobre el averroísmo de Pico, ver Garin, *Giovanni Pico della Mirandola* (1937), pp. 12 ss., 22, 26 s., 205 ss.; Anagnine, op. cit., pp. 8-13; Cassirer en *Journal of the History of Ideas* III (1942), pp. 134 ss., 335. Mientras que la definición que da Pico de la *summa felicitas* como la última extinción del yo en Dios, sería difícil de reconciliar con la escatología cristiana, su intento de reducir la autoperfección del hombre en la tierra a una simple sombra de felicidad, se parece a las doctrinas de Savonarola. El que nunca sucumbiera ante Savonarola hasta el mismo punto que su sobrino Gianfrancesco, ha sido puesto en duda por Garin (op. cit., pp. 9 s., 43 ss.) y R. Ridolfi (*Vita di Girolamo Savonarola* I, 1952, p. 147; II, p. 133 nota II: prueba documental del amigo de Savonarola, Fra Giovanni Sinibaldi), donde Festugière («Studia Miran-

Como la agudeza e intransigencia juvenil de Pico detectase muchas grietas más en el sistema de Ficino la celebrada armonía entre maestro y alumno tuvo una duración notablemente corta. La tensión terminó en abierta ruptura cuando el *mirandus iuvenis* ofendió públicamente a su maestro por el tono hostil y complacido de *De ente et uno*. «¡Ah!, ese admirable joven», se quejó Ficino, «había considerado cuidadosamente todas esas proposiciones y razonamientos antes de aventurarse con tal confianza contra su maestro y declararse tan firmemente contra la opinión de todos los platónicos» [47]. El primer signo inequívoco de alejamiento se produce en la versión original del *Commento,* que fue compuesta en 1486, es decir, tres años después de la llegada de Pico a Florencia. En él, Pico intercalaba sus propias observaciones sobre la teología platónica con comentarios tales como «no como piensa Marsilio», «me maravilla grandemente (*mi maraviglio*) cómo puede sostener Marsilio», «un asunto en el que Marsilio debiera haber tenido gran cuidado de no equivocarse porque todo el tema depende de él y quien se equivoca en ese punto necesariamente tiene que desviarse en el resto, no poco, de la verdad», dando un quiebro final con una total condena al *De amore* de Ficino:

> Puoi dunque considerare, lettore, quanti errori... commetta el nostro Marsilio confundendo in tutto..., e pervertendo ciò che d'amore parla... In ogni parte di questo trattato abbia commesso in ogni materia errori, come io credo nel processo chiaramente manifestare [48].

Como estos comentarios están dirigidos contra el mismo libro del cual

---

dulana», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge* VII, 1932, pp. 144 ss.) sostiene el punto de vista tradicional. El problema se complica por el hecho de que Gianfrancesco es un apasionado testigo de este problema. Teniendo en cuenta a Pico, *De ente et uno* v (ed. Garin, p. 414), «Defeci in atriis truis, Domine», parecería que nunca abandonó su opinión de la *summa felicitas* como una personal «extinción en Dios», y esto sólo excluiría una adhesión estricta a la teología de Savonarola.

Ver también su conclusión Órfico-Cabalística no. 15: «Idem est nox apud Orpheum, et Ensoph in Cabala», que significa «Noche y Dios son uno». Sin embargo introdujo una serie de concesiones y salvaguardias en las *Conclusiones in Averroem* no. 4, *in Porphyrium* no. 12, *in doctrinam Platonis* no. 36, y *Conclusiones paradoxae* no. 69: «quod tamen non assertive sed probabiliter dictum est». Su opinión estrictamente filosófica está inequívocamente establecida en *Commento* I, iii (ed. Garin, pp. 464 s.) concerniente a la pluralidad o singularidad de la mente angélica: adoptó esta última opinión por ser «più filosofica e più conforme ad Aristotele e Platone e da tutti e' Peripatetici e migliori Platonici seguitata».

47. *In Parmenidem* xlix (*Opera,* p. 1164).

48. *Commento,* ed. Garin, pp. 559, 466, 499, 488. Estos pasajes fueron omitidos de la edición de Buonaccorsi (1519), sobre la cual las restantes ediciones, excepto la de Garin, están basadas. Cf. Garin, pp. 16 s.

fue tomada la inscripción de la medalla de Pico, es razonable pensar que la medalla debió ser hecha antes del otoño de 1486, que parece ser la fecha en que fue compuesto el *Commento* [49]. La medalla pertenecería pues a los primeros años del establecimiento de Pico en Florencia (que empezó en invierno de 1483), cuando consideraba aún el *De amore,* al igual que los discípulos leales de Ficino, la biblia del resurgimiento platónico. Concediendo un cierto tiempo por cada lado, el necesario para adquirir el conocimiento del punto de vista de Ficino y el necesario para negarlo, la fecha de la medalla puede quedar razonablemente fijada en 1484-5.

Estas observaciones ayudan también a resolver otro problema que pudiera interferir en un lector cuidadoso de Pico. El argumento de Pico sobre las Gracias en el *Commento* no corresponde a las Gracias de la medalla. En lugar de Pulchritudo-Amor-Voluptas, representan a Pulchritudo-Intellectus-Voluntas [50]. Esta tríada forma de nuevo, como queda claro por el texto de Pico, un ciclo neoplatónico de procesión, conversión y retorno. La Pulchritudo emana del Más Allá, mientras que el Intellectus y la Voluntas revierten en él. Pico pintó por lo tanto las dos últimas Gracias dándose la vuelta («col volto in là») como si «regresasen de nosotros a los dioses», y la primera Gracia nos da la cara («col volto inverso noi») «procediendo y no regresando». En otras palabras, retuvo la división asimétrica del grupo clásico, $\overleftarrow{a \mid b\ c}$, que estaba también prescrito por la leyenda de su medalla, quedando definida la orientación de las Gracias por la postura de sus cabezas más que por los cuerpos [51]. Sería un error pues afirmar, como se ha hecho ocasionalmente, que Pico imaginó en este pasaje al grupo clásico vuelto en torno. Lo leyó exactamente como habría de leerse en su propia medalla para producir la secuencia Pulchritudo-Amor-Voluptas, excepto que reemplazó Amor y Voluptas por Intellectus y Voluntas. Como resultado, creó una tríada más sobria y restringida, privando a la tercera Gracia (Voluntas) de colmar su gozo (Voluptas) y reduciendo la segunda a un *amor intellectualis,* es decir, a un deseo de entender. La diferencia era de grado, ya que el mismo Ficino había explicado que Voluntas se convierte en Voluptas cuando se extiende de lo

49. Para la fecha ver ibid., p. II, con cartas de Pico dirigidas a Andrea Corneo, 15 octubre de 1486, cuando el tratado estaba a punto de completarse (*paulo mox*), y a Domenico Benivieni, 10 de noviembre de 1486, cuando fue terminado (*egimus*).

50. *Commento* II, xv (ed. Garin II, xvii, p. 509): «Bellezza-Intelletto-Voluntà».

51. Ver más arriba, Capítulo III. Los nombres de las gracias enumeradas por Pico como *Viridità, Splendore y Letizia* fueron utilizados de nuevo para acomodarse al argumento. *Viridità* representa la permanente e imperecedera frescura de la Belleza («lo essere verde non è altro che permanere e durare») cuyo brillo surge desde el Más Allá, mientras que los dos poderes del alma que revirten al Más Allá están representados por *Splendore* (= «iluminación del intelecto») y *Letizia* (= «motivación de la voluntad»).

finito al infinito: «penes bonum infinitum voluntas omnis est ipsa voluptas» [52].

Con la reducción voluntaria de Voluptas en Voluntas y de Amor en Intellectus, Pico sacó la tríada de Gracias de ese éxtasis final en el que, como adujo en contra de Ficino, la tríada en conjunto se desvanecería en el Uno. Ficino sostenía el punto de vista más moderado de que la unión última no siempre implica extinción. «Es posible», escribía en su comentario sobre Plotino, «alcanzarlo no sólo después de esta vida, sino también mientras vivimos (*etiam in hac vita*)» [53]. Y el mismo Plotino parecía suministrar la prueba. Él había experimentado esos estados extremos ocasionalmente [54] y sin detrimento de su sobria visión y no vaciló en hablar de ellos como reflejo o copia de estados amorosos más familiares:

μίμησις δὲ τούτου καὶ οἱ ἐνταῦθα ἐρασταὶ καὶ ἐρώμενοι συγχρῖναι θέλοντες.

En la traducción de Ficino: «Id enim apud nos imitari solent amantes et amati mutuo redamantes, qui conflari nituntur in unum» [55].

Las frecuentes alusiones a las pasiones de los amantes, con las que Plotino parafraseaba el éxtasis místico, animaron a Ficino en su creencia de que *voluptas* debiera volverse a clasificar como pasión noble. Aquí está marcado de nuevo su neoplatonismo por una curiosa contorsión antiascética: porque aunque insistiendo en explicar la concordancia de su filosofía con el credo cristiano, trataba de infundir en la moral cristiana una especie de gozo neopagano, del cual la *passio amatoria* servía de modelo. El mismo Ficino se reveló como un pensador neopagano en la positiva revaluación de un impulso que el ascetismo cristiano trataba de despreciar. Se ha escrito tanto en los últimos años sobre la continuidad de la Edad Media en el Renacimiento y de las formas medievales de pensamiento en el platonismo renacentista, que podemos valorar poco la decisiva «transvaloración de valores» que Ficino y algunos de sus amigos florentinos alcanzaron en la teoría de la moral. Una forma noble de irascibilidad, por ejemplo, seguía siendo una contradicción en los términos, ya que *ira* estaba irrevocablemente clasificada como pecado mortal [56]. Pero bajo la

52. Opera, p. 881. Ver también p. 108, sobre la relación de *voluntas* (= *inclinatio mentis ad bonum*) con *voluptas* (=*quies voluntatis in bono*).

53. *Opera,* p. 1793 (refiriéndose a las *Enéadas* VI, vii, 34).

54. Cuatro veces, de acuerdo con Porfirio, *Life of Plotinus* 23.

55. *Enéadas* VI, vii, 34. La misma comparación en *Asclepius* 21 (*Corpus Hermeticum,* ed. Nock-Festugière II, pp. 321 ss.), anotado por Ficino, *Opera,* pp. 1864 s. («In Mercurii Trismegisti Asclepium» viii).

56. Para explicar los Salmos iv, 5 [Vulgata]: «irascimini et nolite peccare», San Gregorio (*Moralia* V, xlx, 82 s.; *Patr. lat.* LXXV, 726 s.) y San Bernardo (*Sermones, Patr. lat.* CLXXXIII, 487) se vieron forzados a postular una ira deliberada, que «no

influencia de *De ira* de Séneca, pese a que la clasificación medieval continuó, una «ira noble» fue separada del vicio común y defendida como virtud por los humanistas florentinos, en particular por Bruni, Palmieri, Policiano, y Landino [57]. Por una transmutación similar, el vicio de la pereza, la terrible *acedia,* fue destilada en noble melancolía: porque pese a que la *acedia* continuó siendo pecado mortal, un refinamiento aristotélico de la aflicción se convirtió en privilegio de los hombres inspirados [58]. El culto de una *voluptas* noble debiera ser comparado con esas vindicaciones renacentistas de la melancolía y la ira como nobles pasiones [59]. Al igual que la *acedia* y la *ira,* el vicio de la *lujuria* permaneció catalogado como pecado mortal y la vulgar *voluptas,* es decir la incontinencia, era representada como su imagen. Y sin embargo, bajo la autoridad de Plotino, apoyado en este caso por Epicuro, una *voluptas* noble fue presentada como el *summum bonum* de los neoplatónicos [60].

---

estalla» pero viene cuando es llamada: en otras palabras, una ira que no es tal. Y aún así, San Gregorio añadió un *cavendum*: «Cavendum ne ira menti ex zelo commotae dominetur».

57. Un ejemplo característico es el *De ira* de Policiano (*Opera* II, 1519, fols. 54v s.), nota corta sobre la educación de los niños. Distingue dentro de la *ira* entre un vicioso *rancor* (ηῆνις, κότος), signo de un espíritu ruín, y una generosa *excandescentia* (θυμός), que debiera ser estimulada por ser opuesta al estupor. Sin embargo, ve la *iracundia* como su fuente común y las describe como *duo diversi inter se affectus ab uno quase capite et fonte emanantes*. Sobre la revalorización de la ira por los pensadores políticos, cf. H. Baron, «La rinascitá dell'etica statale romana nell'umanesimo fiorentino del Quattrocento», *Civiltà moderna* VII (1935), p. 38; D. Cantimori, «Rhetoric and Politics in Italian Humanism», *Journal of the Warburg Institute* I (1937), p. 92. Pico intentó una justificación teológica, *Heptaplus* IV, y (ed. Garin, p. 282), en conexión con la bendición divina a los animales: «Creced y multiplicaos». Argumenta que la ira, el orgullo, la concupiscencia, y otras pasiones animales, lejos de ser intrínsecamente malos, sólo se convierten en tales por el abuso, siendo intrínsecamente dotes divinas ajustadas al estado particular del hombre: «Debemos sentir ira, pero con mesura, y la venganza es a menudo ejercicio de la justicia, y cada cual debe proteger su propia dignidad. Y los honores no deben ser desdeñados si son obtenidos con fines honestos». Este pasaje, que es uno de los últimos escritos teológicos de Pico, es tan contrario a la alabanza que hace Savonarola de la auto mortificación, que parecen justificar las dudas expresadas por Garin y Ridolfi concernientes hasta qué grado Pico fuese convertido por Savonarola (ver más arriba, este mismo capítulo, nota 46).

58. *Problemata* XXX, i; cf. Panofsky, *Albrecht Dürer* I (1943), pp. 156-71; Panofsky-Saxl, *Dürers Kupferstich 'Melancolia I'* (1923); Klibansky-Panofsky-Saxl, *Saturn and Melancholy* (1964), pp. 241 ss. Sobre literatura anterior ver la obra básica de K. Giehlow, «Dürers Stich 'Melancolia I' und der maximilianische Humanistenkreis», en el suplemento de *Die graphischen Künste* XXVI (1903), pp. 29-41; XXVII (1904), pp. 6-18, 57-78.

59. Ver recientemente Garin, *L'umanesimo italiano* (1952), pp. 64-8: «Il mondo delle passioni e il valore del piacere».

60. Ficino admitía (*In Philebum* I, xxxvii, *Opera,* p. 1252) que la definición de *voluptas* como el más preciado bien sería difícil de reconciliar con una lectura literal de Platón, pero encontró apoyo para ello en el *Fedro* 247E, mediante una lectura alegórica del pasaje sobre la ambrosía y el néctar. Cf. *Epistola de felicitate, Opera*

Hace unos sesenta años, el elemento hedonístico en Ficino fue claramente observado por F. Gabotto en un artículo sobre «L'epicureismo di Marsilio Ficino» [61], como resultado de sus estudios sobre el epicureismo renacentista [62]; pero ese análisis no sólo no logró en su momento impresionar, distorsionar o reformar el punto de vista convencional del resurgimiento platónico: incluso hoy, cuando D. C. Allen ha demostrado de nuevo, «The Rehabilitation of Epicurus and his Theory of Pleasure in the Early Renaissance» [63], el elemento epicúreo que hay en el platonismo renacentista parece causar incomodidad, consternación e incredulidad [64]. El autor de un reciente artículo: «The Defence of Pleasure in More's Utopia», está tan perplejo por la definición que da Moro del placer como bien supremo, que trata de reducir su argumento a una pieza de exhibición retórica, una *declamatio* provocativa destinada a provocar más que a persuadir [65]. Sin embargo, cualquiera que lea el Libro II de la *Utopia* sin prejuicio descubrirá que More no sólo quiere decir exactamente lo que dice, sino que dice exactamente lo mismo que Ficino y Pico: «Por lo tanto, diligentemente considerado y sopesado el asunto, ellos [los utópicos] piensan que todas nuestras acciones, y con ellas las virtudes mismas, están referidas finalmente al placer, como su fin y felicidad». En su famoso coloquio *El epicureo,* Erasmo hizo notar que «si hay epicúreos que viven placenteramente, nadie hay más auténticamente epicúreo que aquellos que viven santa y religiosamente» [66], implicando que el cristianismo debiera ser una guía para la más placentera vida, tanto en este como en el otro mundo. El reverendo E. Johnson, que editó la traducción anotada que hizo Bailey de los *Coloquios,* observaba acertadamente que las observaciones que hizo Erasmo sobre el Placer, anticipaba las de Montaigne: «Pese a lo que puedan decir, en lo que atañe a la virtud como

---

p. 663; *De voluptate* ibid., p. 987. Su ocasional intento de escapar al dilema postulando una coincidencia del placer y la inteligencia en Dios (*Theologia Platonica* X, viii, *Opera,* p. 237; también *Epistolarium* II, ibid., p. 693) hizo poco para resolver la dualidad, conflicto y subordinación entre el *intellectus* y la *voluptas* en el hombre. En conjunto, mantuvo la posición de Plotino (*Enéadas* VI, vii, 25-30 ss.) que parte del problema creado por la «mezcla» del *intellectus* y la *voluptas* en el *Filebo* (τάχα ἂν αἰσθόμενος ταύτης τῆς ἀπορίας, en la traducción de Ficino: *fortase ambiguitatem eiusmodi sentiens*), y lo resuelve con la teoría de la suprema y pura *voluptas,* que trasciende al intelecto.

61. *Rivista di filosofia scientifica* X (1891), pp. 428-42.
62. Ibid. VIII (1889), pp. 552-63; 651-72; 730-9.
63. *Studies in Philology* XLI (1944), pp. 1-5.
64. Una notable excepción es, naturalmente, la de Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino,* pp. 296 s.
65. E. L. Surtz, en *Studies in Philology* XLVI (1949), pp. 99-112. En otro artículo, «Epicurus in Utopia», *ELH* XVI (1949), pp. 89-103, el mismo autor aplica su paradójica interpretación también al coloquio de Erasmo *El Epicureo.*
66. *The Colloquies of Desiderius Erasmus,* tr. N. Bailey, III (1900), p. 260.

tal, el fin último de nuestros esfuerzos es el goce [*volupté*]. Me gusta usar esta palabra, que tan desagradable es a sus oídos; y si eso quiere decir placer supremo y desbordante alegría, se debe más a la ayuda de la virtud que a cualquier otra ayuda» [67]

La suposición estoica de que el placer debe ser incompleto en la virtud y la virtud incompleta en el placer, nunca obtuvo mucho crédito entre los neoplatónicos renacentistas. En el supuesto de que la persecución de la virtud pudiera ser a veces desagradable y que la persecución del placer pudiera conducir en ocasiones al vicio, en cualquiera de estos casos, argüía Ficino, sólo se lograría una virtud limitada y un placer limitado por medios tan negativos. Cuanto más comprehensivas se hagan las virtudes y los placeres, más ampliamente tendrán que coincidir; y cuando un placer o una virtud llega a abarcarlo todo —es decir, cuando alcanzan una perfección lograda sólo en estados de éxtasis— la bondad se hace indiferenciable de la felicidad. Al ilustrar el lema: *Cum virtute alma consentit vera voluptas,* Bocchi pintó a Venus y Minerva abrazándose mientras coronaban al embriagado Silenus (fig. 56) [68].

67. Montaigne, *Essais* I, xix (ed. 1595) = I, xx (MS de Bordeaux); cf. *Colloquies of Erasmus,* ed. cit. III, p. 314.

68. Achille Bocchi, *Symbolicae quaestiones* (1574), no. x. A pesar de que la 1.ª edición no apareció hasta 1555, el libro conserva alguno de los simbolismos de la mitad y finales del Quattrocento, como se ve claramente en el símbolo no. cxlvii (ed. 1574) que copia verbalmente, en beneficio del hijo de Bocchi, una tabla de jeroglíficos de la *Hypnerotomachia,* 1499, fol. c^{r}. No es por lo tanto sorprendente encontrar útil a Bocchi para resolver problemas del Quattrocento. Al igual que Valeriano y Gyraldus, que eran sus amigos, estaba imbuido en el espíritu de los jeroglíficos del siglo quince, transmitidos a este grupo de autores del dieciséis por el tío y profesor de Valeriano, Fra Urbano, que vivió desde 1440 a 1524. A pesar de que la mayoría de sus libros fueron impresos tarde, difieren de las iconologías de Ripa y Cartani, por ser concebidos originalmente para un círculo recóndito, y no como manuales de uso popular. De hecho, algunas de las incongruencias de Valeriano y Gyraldus resultan de la inserción de textos primitivos en un compendio enciclopédico en cuyo estilo no encajan. En la *Syntagmata* de Gyraldus, los capítulos sobre Baco y las Musas muestran claramente estos vestigios; pero el caso más interesante es el Libro XXXIII de la *Hieroglyphica* de Valeriano, que incorpora los restos de un Diálogo independiente, con Fra Urbano como portavoz principal. Es posible que esta pieza conserve la forma que Valeriano deseaba dar originalmente a la *Hieroglyphica,* antes de concentrarse en la lexicografía. A pesar de estar cruelmente dividido por su adaptación a los títulos por secciones, el Diálogo no es un anexo sin valor a *De infelicitate literatorum,* obra posterior de Valeriano, que termina con un elogio a Fra Urbano. Otra conexión más lejana con el Quattrocento fue la íntima asociación de Bocchi con Alberto Pío, príncipe de Carpi (sobre esto ver G. M. Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia,* 1758, pp. 1389-92), el cual, como Gianfrancesco Pico, protector de Gyraldus, era sobrino y heredero literario de Giovanni Pico della Mirandola. Sobre la amistad de Bocchi con Valeriano ver la dedicatoria del Libro VII de la *Hieroglyphica* de Valeriano. Una opinión menos favorable sobre el carácter de Bocchi se da más adelantee, Capítulo 6, nota 6.

* * *

Si la literatura sobre las Gracias ha ayudado a definir la naturaleza de la ruptura entre Ficino y Pico, también nos informa sobre la armonía que prevaleció entre ellos en un principio. En una carta titulada *De tribus gratiis et concordia,* que parece ser anterior a su disputa [69], Ficino hizo un intento humorístico de definir la eminencia filosófica de su discípulo aplicándole su imagen favorita. La ocasión le fue ofrecida por el título de Pico, Conde de la Concordia.

Parte del estilo epistolar de Ficino consistía en embellecer los nombres de sus amigos con juegos de palabras —juegos de una diagnóstica y oracular jocosidad— como si la naturaleza del hombre pudiera ser extraída de su apellido (probablemente se trataba de un manierismo copiado de Platón). Si Mirandola dio motivo al *mirandus iuvenis,* Concordia no dejó de ser asociada con la concordia de las Gracias. Además siendo el nombre latino de conde, *comes,* que significa seguidor, el *comes Concordiae* tenía todo el aspecto de ser un «seguidor de las Gracias». Pero Ficino sabía que era más que eso. Por su sentido de concordia, Pico era capaz de reconciliar a los más divergentes filósofos: platónicos y aristotélicos, cristianos y judíos, griegos y latinos; en su presencia todos ellos dejaban de lado las disputas para mostrar una insospechada armonía. Claramente, ese seguidor de las Gracias era en realidad su líder porque ellas le seguían donde quiera que fuese. Y como el nombre latino de líder es *dux,* que significa asimismo duque, Ficino promovió a Pico *honoris causa* de conde a duque de la Concordia.

Todo esto era una broma, y muy trabajada. Pero en Florencia las bromas literarias tenían un aspecto serio. Eran una manera de poner etiquetas. Puesto que las Gracias aparecen en la medalla de Pico con una inscripción tomada de Ficino, es muy posible, a la vista de la carta de Ficino, que fuese él mismo quien aplicase el emblema a Pico. Y hay pruebas adicionales de que, en ese período de su vida, Pico no sólo aceptó graciosamente el emblema sino que hizo el uso travieso prescrito por los ritos del platonismo florentino.

Como los trovadores, se esperaba de los amantes platónicos que esco-

69. Dirigida a Salviati y Benivieni, *Opera,* p. 890. La carta no está fechada. Fue incluida por Ficino en un grupo de cartas de 1488, pero a juzgar por su contenido, debe ser anterior al conflicto de Pico con la Iglesia, que comenzó en 1487. La descripción que hace Ficino de Pico como genio de la paz, introduciendo armonía y concordia donde él estaba, no puede haber sido escrita durante el período en el cual Pico fue acusado de herejía, perseguido y detenido a causa de su obstinación, y devuelto a Florencia, prácticamente como prisionero y amistosamente escoltado por Lorenzo. La acusación no fue revocada hasta 1493, un año antes de la muerte de Pico.

giesen una dama ideal a la que podían dirigir amorosas cortesías en un lenguaje emblemático. La dama podía devolver el honor aceptando el emblema de su platónico pretendiente y adaptándolo a su propio uso. Establecida esta costumbre [70], difícilmente puede ser una casualidad el que la medalla de Giovanna degli Albizzi, esposa del dotado Lorenzo Tornabuoni al que se refiere Policiano en una carta a Pico como «non discipulos modo sed et alumnus» [71], muestra la imagen de las tres Gracias en un dibujo (figs. 12, 13) que está tomado del mismo modelo que la medalla de Pico [72] y lleva una inscripción que le contesta. En lugar de PULCHRITUDO-AMOR-VOLUPTAS, dice CASTITAS-PULCHRITUDO-AMOR. El desplazamiento del énfasis introduce un tono más frío que refleja el temperamento de la admirada mujer. El amor, originariamente en el centro, está ahora a la derecha; la Pulchritudo, que estaba a la izquierda, se ha desplazado al centro; la Castitas, ausente al principio ha entrado por la izquierda, y la Voluptas ha desaparecido. En lugar de la definición platónica del Amor: «Amor es la Pasión despertada por la Belleza», lema apropiado para un hombre, nos encontramos con una definición platónica de la Belleza: «Belleza es Amor combinado con Castidad», que es la respuesta de una mujer. Una vez más, la Gracia del centro une los extremos: porque coinciden en Pulchritudo los contrarios de Castitas y Amor. Pero al igual que la Gracia Amor en la medalla de Pico, Pulchritudo logra ahora una conversión. Así como en aquélla Amor se volvía de Belleza hacia Placer, en ésta, Belleza se vuelve de Castitas a Amor.

En estos elaborados juegos de desinteresado cortejo, que culminaron en torneos y máscaras, el lenguaje dialéctico de los neoplatónicos adquirió un acento caballeresco y juguetón. Pero aunque los términos de los «misterios de Platón» estaban eminentemente adecuados para sostener los placeres formales del ocultamiento-y-búsqueda, el uso mundano de los misterios, lejos de disminuir la reverencia con que eran mantenidos, fue una prueba de su vitalidad. De la misma forma que era costumbre en el intercambio de sonetos invertir el argumento manteniendo la rima [73], el

70. Cf. Warburg, «Delle imprese amorose», op. cit., pp. 79-88; también, pp. 331-9.

71. *Epistolae* XII, vii, en *Opera*, ed. cit. I, fol. 100v. También le dedicó el *Ambra* a él, *Epistolae* X, xi, ibid., fol. 90r.

72. Hill, no. 1021, cf. no. 998: «del mismo modelo». La fecha del anverso, que representa a Giovanna casada (1486), no necesita ser la fecha del uso primero del reverso. Podía haber usado la imagen de las tres Gracias igualmente antes y después de su matrimonio.

73. Este juego de réplicas poéticas (*tenzoni*) cuyo origen francés se remonta al siglo doce (cf. A. Jeanroy, *La poésie lyrique des Troubadours* II, 1934, pp. 246 ss.:

cambio de emblemas hacía obligatorio mantener la imagen, pero invertir su significado[74]. Estaba considerado elegante introducir ideas, en ambas partes del argumento, que estuviesen sancionadas por una tradición fija. De ahí que los nombres escogidos para las Gracias por Giovanna degli Albizzi, no menos que los de la medalla de Pico, fueron adoptados en lugar de ser inventados para la ocasión. En el grabado del *Tarocchi* por ejemplo, que es unos veinte años anterior a estas medallas, las tres Gracias, inconscientes aún de su obligación de adoptar una postura clásica (fig. 18), están caracterizadas por tres atributos —un liviano velo, una flor y una llama— que significa Castitas, Pulchritudo y Amor[75].

Pero Giovanna degli Albizzi no se conformó con un solo emblema para el reverso de su medalla. Como alternativa a las tres Gracias, utilizó un dibujo sorprendentemente vigoroso y marcial (fig. 14). Éste muestra a una cazadora portando arco y flecha, con una corona alada en la cabeza y pesadas botas en los pies, y situada sobre una nubecita que cubre el sol,

«tenson, partimen, coblas»; también *Recueil général des jeux-partis français,* ed. A. Langfors, A. Jeanroy, L. Brandin, 1926) estaba muy difundido por Italia en tiempo de Dante y Petrarca. (S. Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana deile origini,* 1928). Jugarlo con meticulosa regularidad se convirtió incluso en deber de petrarquistas casuales. Por ejemplo, entre los sonetos de Miguel Angel, los famosos versos sobre la vanidad de su arte (*Giunto è già 'l corso della vita mia,* ed. Girardi, 1960, no. 285) fueron contestados por Vasari en «un soneto de rimas correspondientes» (*Vite,* ed. Milanesi, VII, 1881, p. 246). Lodovico Beccadelli respondió a *Le favole del mondo m'hanno tolto* (Girardi, no. 288) con *Con passo infermo et bianca falda al volto* (ibid., p. 455). Del mismo estilo es el soneto de Miguel Angel sobre la Crucifixión, *Non fur men lieti che turbati e tristi* (Girardi, no. 298), y debe ser una respuesta a la *Rime sacre* no. 67 de Vittoria Colonna, que data el poema de Miguel Angel antes de lo que Girardi sugiere (p. 469). La más famosa de estas respuestas fue la réplica de Miguel Angel al epigrama de Giovanni Stuozzi sobre la *Noche* (Vasari, loc. cit., p. 197; Girardi, no. 247).

74. Esta costumbre fue parodiada por Pietro Aretino. Su emblema VERITAS ODIUM PARIT (cf. Cicerón, *De amicitia* xxiv, 89; Terencio, *Andria* I, i, 41), más claro en la medalla adscrita a Leone Leoni (Galería Nacional de Arte, Washington, no. A II 64. 427A, antes en la Colección Gustave Dreyfus), invierte el dibujo de la medalla de Federico Gonzaga, GLORIAM AFFERTE DOMINO (Hill, nos. 267 s., adscrito a Giambattista Cavalli). La medalla firmada A. V. (Alessandro Vittoria?), con la notoria inscripción PRINCIPI TRIBUTATI DAI POPOLI IL SERVO LORO TRIBUTANO (colocada por Sir Thomas Browne en su *Museum clausum*), parodia la famosa medalla de Paulo III de Alessandro Cesati: OMNES REGES SERVIENT EI. El virtuosismo de Policiano era insuperable cuando recargaba a una simple frase o a una simple imagen con un asunto contencioso. Un emblema que diseñó para el joven Piero de Medici, sugiriendo que las llamas prenden mejor en bosque fresco: IN VIRIDI TENERAS EXURIT FLAMMA MEDULLAS (ilustrado en *Dialogo dell'imprese militari et amorose,* de Paolo Giovio, 1574, p. 49) oculta tres alusiones literarias: 1) al Canzonier II, iii, 10 s., de Petrarca, donde se dice exactamente lo contrario: «arso tanto più quanto son men verde legno»; 2) a la *Eneida* IV, 66-8 de Virgilio: «Est mollis flamma medullas... uritur infelix Dido»; 3) a la idea de Ficino, desaprobada por Policiano, de transferir estos versos a un antiguo amor, *De amore* VII, ix: «senioris viscera».

75. Detalle de Hind, *Early Italian Engraving,* pl. 362: «Venus».

aunque permite ver los rayos alrededor. La inscripción es un verso de la *Eneida* en el cual aparece Venus disfrazada de ninfa de Diana, la diosa del amor consagrada a la castidad:

Virginis os habitumque gerens et virginis arma[76].

Como si fuese una modulación musical, el tema de las tres Gracias, CASTITAS-PULCHRITUDO-AMOR, ha quedado reafirmado en una clave diferente. La unión de la Castidad con el Amor gracias a la mediación de la Belleza es expresada ahora por un híbrido en el que dos diosas opuestas, Diana y Venus, surgen como si fuesen una[77].

Puede encontrarse un paralelo exacto a los dos emblemas de Giovanna en las medallas de Maria Poliziana, que se supone era hermana de Policiano[78]. También ella utilizó dos dibujos diferentes, uno marcial y el otro amable[79]. En la versión amable, reaparecen las tres Gracias con la inscripción CONCORDIA, mientras que el dibujo marcial muestra la figura única y enérgica de CONSTANTIA (figs. 69, 70). Normalmente, Constancia debía sujetar una lanza y apoyarse en una columna (fig. 72)[80] y la presente figura repite esa conocida postura. Pero la lanza ha sido reemplazada por una flecha de amor que ella blande en forma desafiante y belicosa, y la columna sobre la que se apoya está formada por un puñado de flechas, símbolo tradicional de la Concordia. La inatacable y visiblemente fiera Constancia es pues una Concordia disimulada; como un puño cerrado que sostiene una palma abierta. O, tomando la terminología de

76. I, 315.

77. A pesar de ser una figura sola, esta imagen debió ser diseñada por Giovanna como pieza compañera a la única figura de Mercurio en la medalla de su esposo (Hill, no. 1068), pese a que Mercurio estaría también, por supuesto, en su lugar como líder de las Gracias (cf. Warburg, op. cit., pp. 39, 320). El intento de Hill por fechar la medalla con la espada de Mercurio de Lorenzo Tornabuoni, en la cual ve una alusión a la ejecución de Lorenzo, es insostenible porque un «Mercurio sosteniendo una espada» es corriente en la Edad Media y en el Renacimiento, derivado de su apodo *Argeiphontes*: «onde posero alle volte ancora une scimitarra in mano alla sua statoa» (Cartari, *Imagini,* s. v. «Mercurio»); «falcatum gladium habens, id est Harpen» (Gyraldus, *Opera* I, 298); «*Harpedophorum* Mercurium etiam appellatum legimus, ab Harpe falce, qua Argum mactasse ferunt: de Harpe Ovidius, Hyginus, alii» (ibid., p. 303).

78. Se conoce muy poco acerca de ella: ver I, del Lungo, *Florentia* (1897), pp. 54 ss.; Hill, «Notes on Italian Medals xxiv, 1: Maria Poliziana», *Burlington Magazine* XXXI (1917), p. 99; J. Hill Cotton, «Iconografia di Angelo Poliziano», *Rinascimiento* II (1951), pp. 264 ss. Llamarla esposa de Policiano (Gombrich en *Warburg Journal* VIII, p. 35, nota 4) es ignorar que Policiano tomó las órdenes sagradas.

79. Hill, nos. 1003, 1005. Una tercera medalla, no. 1004 no tiene dibujo pero sí una equívoca inscripción que es un juego de palabras con el vervo *carpere,* quizás aludiendo a una de las princesas de Carpi.

80. Ibid., no. 758.

Nicolás de Cusa, Constancia es representada como una Concordia «plegada» y Concordia como una Constancia «desplegada» [81] (terminología que se ajusta asimismo a la medalla de Albizzi: Venus-Virgo desplegada en las Gracias, las Gracias plegadas en Venus-Virgo).

Indiscutiblemente, de esas figuras compuestas la de mayor autoridad es la Venus-Virgo de la *Eneida*. Los platónicos renacentistas creían haber encontrado en ella una buena confirmación poética para su doctrina de la unión de la Castidad y el Amor. Pese a que es dudoso el que Virgilio tratase de que esa imagen se ajustase a un misterio de este estilo, ellos lo extendieron a un culto de Venus semicasto semivoluptuoso en el que su doble naturaleza podía ser llevada a las más altas cumbres de la reverencia o de la frivolidad, o de ambas al mismo tiempo [82]. Ornamento habitual en los *cassoni* [83] matrimoniales florentinos, este emblema recibió un giro cortesano en Francia e Inglaterra, donde sus posibilidades fueron desarrolladas más ampliamente que en la misma Italia. La imaginería de Diana de Poitiers, por ejemplo, en la que su papel de amante del rey es celebrado descaradamente, podría parecer que contradice a su papel de Diana, porque esa Diana es aquí Venus disfrazada, en ocasiones tan escasamente disfrazada que aparece realmente como Venus. En un característico retrato suyo atribuido a François Clouet [84], el mitológico «baño de Diana» es transformado en una *toilette de Vénus* con todos los atributos de la diosa del amor, incluida una escena de fondo directamente sacada de la *Venus de Urbino* de Tiziano.

En vista de las fuentes italianas de la imaginería isabelina, tal vez no sea injustificado preguntarse si el culto de la reina Isabel como Diana no era también un culto a Venus disfrazado. Entre los retratos que hizo de la

81. Constanza Bentivoglio, que se casó con Antonio Pico della Mirandola y por lo tanto se convirtió en condesa de Concordia, combinó en su nombre *Constantia* y *Concordia*; y puesto que el único reverso de su medalla que se conoce (Hill, no. 997) muestra una imagen de *Constantia,* hecha con arreglo al modelo de nuestra fig. 72, uno no puede más que preguntarse si Maria Poliziana no adoptó de ella la imaginería Constancia-Concordia. Sus medallas son del mismo tamaño; y como Hill ha señalado en numerosas ocasiones, la combinación de anverso y reverso que tenemos hoy no es siempre la original.

82. El concepto de Warburg de «plastische Ausgleichsformel», que desarrolló en su ensayo sobre Francesco Sassetti (op. cit., pp. 151, 158, 364 s.), aumentó su primitivo interés con la aparición de la Venus-Virgo (ibid., pp. 30 s., con notas adicionales pp. 312-16).

83. P. Schubring, *Cassoni* (1923), láminas 48 ss. Ejemplos en la Galería de arte de la Yale University; Kestner Museum, Hanover; etc.

84. Worcester (Mass.) Art Museum. Las decoraciones de la Habitación de la fuente en el Château d'Anet, cuyos títulos están enumerados en F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (1947), p. 135, nota 5, fueron también dibujadas por pares de opuestos: Sobriedad y Embriaguez, Amor extinguido y Amor retornado, Virginidad probada y protegida, Narciso opuesto a Hemafrodita, etc.

reina Isaac Oliver, hay uno que lleva, según el grabado de Crispin van de Passe, una inscripción inequívocamente relacionada con el verso de Virgilio:

Virginis os habitumque geris, divina virago [85].

Una alusión similar aparece de nuevo en Spenser, en el cual la combinación del «Thenots Embleme: *O quam te memorem virgo?*» y del «Hobbinolls Embleme: *O dea certe*» es explicada en la Glosa de esta manera: «Esta poesía está tomada de Virgilio [86], y allí está usada en la persona de Eneas para su madre Venus, apareciéndosele como una de las damas de Diana... De aquí la similitud de la divina Hobbinoll comparando la excelencia de Eliza...» [87].

Pero volviendo a la representación femenina de la medalla Albizzi: la idea de que la Castidad es un arma de Venus, que despierta la pasión que siente por la continencia, confiere una significación particular al arco y la flecha que la figura enarbola triunfalmente (fig. 14). Esas son las armas inconfundibles de Diana: *virginis arma,* como dice Virgilio. Pero son asimismo las armas de Cupido. En su implicación, los dos instrumentos ponen de manifiesto lo que Platón llamó ἁρμονία τόξου (literalmente, «la armonía del arco») y que según él Heráclito definió como «el Uno unido por desunión» [88]. Mientras vuela la flecha y hiere ciegamente, como la pasión [89], el arco, firmemente sujeto en su lugar, es usado con ojo atento; y puesto que su fortaleza reside en la tensión, es un símbolo de continencia. Un arco sin flecha y una flecha sin arco carecen claramente de uso; pero combinados se infligen energía mutuamente e ilustran esa «armonía en discordia» que Pico definió como la esencia de la Pulchritudo: «...la contrarietà unita, e la discordia concorde, il che si può per vera definizione assignare di essa bellezza, cioè che non sia altro che una amica inimicizia e una concorde discordia» [90].

En la misteriosa alegoría de Tiziano de la Galería Borghese, que re-

85. Hind, *Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* I (1952), p. 282, no. I; pl. 141.

86. *Eneida* I, 327 s.

87. *Shepheardes Calender, Aprill.* Cf. también *Faerie Queene* IV Proem, 4, en el cual Elisabeth es celebrada como «la Reina del amor».

88. *Symposium,* 187A.

89. Sobre el símbolo de «la flecha ciega», ver la descripción de Pico sobre el *desiderio naturale, Commento* II, ii (ed. Garin II, iv, p. 490): «...al fin suo dirizate come la sagitta del sagittario al suo bersaglio, el quale non è dalla sagitta cognosciuto, ma da colui che con occhio... verso quello la mueve». La misma imagen en Ficino, *Theologia Platonica* XIV, vii (*Opera,* p. 318, también XIV i (ibid., p. 306).

90. *Commento* II, vi (ed. Garin II, viii, p. 495).

presenta una iniciación al Amor (fig. 15), el arco y las flechas son llevados por dos figuras diferentes. La que lleva el arco parece la casta cazadora Diana, mientras que su compañera, que sostiene las flechas, es una apasionada figura, parcialmente desnuda. Ellas ofrecen sus regalos a una Venus coronada servida por dos cupidos, uno ciego y el otro vidente. Como el arco y las flechas se corresponden mutuamente, así la perfecta Venus combina la pasión con la perspicacia. Al tiempo que escucha el consejo del cupido vidente está poniéndole una banda para cegar a su reclinado hermano para que pueda aportar conocimiento al fruto del placer. «La Naturaleza ha decretado», según Pico, «que cada virtud cognoscitiva esté unida a una virtud apetitiva» y, añade, que como tal, la «virtud apetitiva es ciega y no conoce» (*virtù appetitiva... per sè è ciega e non conosce*)[91]. Por tanto es el estado de «desconocimiento» apetitivo, el estado de la *docta ignorantia,* al que tiende el conocimiento y en el que se colma: «Orfeo dice que Amor carece de ojos porque está por encima del intelecto». O, en palabras de Ficino: «Amanti convenit ut re amata fruatur et gaudeat... inquirienti autem ut videat... Gaudium igitur in homine felice superat visionem». En los versos de Lorenzo de Médici, este mismo tema fue desarrollado como un «altercado» entre la «Vista» (*veder*) y el «Gozo» (*goder*), entre la meditación perceptiva y el placer voluptuoso, en la cual se demostraba que el placer es más elevado y profundo que la meditación:

A chi cerca veder, veder conviensi;
ma all'amante della cosa che ama
goder sempre e fruir piacere immensi[92].

Y razona repetidamente hasta concluir que la «visión» es sólo un prolegómeno para el «gozo»:

Render ragion possiamo a chi richiede
a che fin noi cherchiam, ch'è per fruire
quel ben che nostra mente prima vede[93].

Así pues, el espíritu inquisitivo, aunque retiene un papel de consejero, debe dejar sitio finalmente a la impulsividad de la pasión ya que «por el amor, el alma adquiere más bondad divina que por el conoci-

91. *Commento* II, iii (ed. Garin II, v, pp. 491 s.).
92. *Altercazione* IV, 139 ss.
93. *Ibid.* V, 19 ss.

miento»[94]. En el *Sueño de Polifilo* la supremacía del deseo gozoso es ilustrada por la victoria del yo emocional del héroe sobre su yo razonante. A la puerta del misterio último, a la que ha sido llevado por sus dos guías Logistike y Thelemia, queda súbitamente abandonado por Logistike y se entrega sólo a Thelemia[95]. En la composición de Tiziano, y muy de acuerdo con el papel secundario de Logistike, el cupido deliberante y la ninfa parecida a Diana están en una posición marginal, mientras que el primer plano y el lugar central están destinados al cupido ciego y a la ninfa portadora de las flechas. La acción de la figura central apoya esta conclusión. Ella misma está cegando a cupido en su regazo[96].

Desgraciadamente, el cuadro que debiera llamarse *El cegamiento del Amor* ha recibido en años relativamente recientes el título engañoso de *La educación del Amor*. Este título designa una escena totalmente diferente (pintada por ejemplo por Correggio)[97] en la cual el Amor es enseñado a leer por Mercurio, un tema a su vez muy popular en el Renacimiento porque representa el amor a aprender. Mientras que un cuadro sobre este tema demostraría la naturaleza y crecimiento del amor intelectual (*amor intellectualis*), el cuadro de Tiziano muestra por el contrario, cómo el amor intelectual no es un fin en sí mismo sino que debe encontrar su disfrute en la pasión (*voluptas*). En el siglo XVII este cuadro recibió un título más claramente inadecuado aún para los caracteres que en él estaban retratados, pero menos engañoso. Fue catalogado por Ridolfi como *Las Gracias*[98]. Pese a lo equivocado que era, este título más antiguo retiene un cierto vestigio de verdad, porque el cuadro ilustra una iniciación mística para la que las tres Gracias habían servido de figura.

94. *Ibid.* IV, 104 s.

95. *Hypnerotomachia,* fol. i iir —por cierto, no una idiosincrasia veneciana, sino común a todos los escritores de misterios (cf. anteriormente, en este mismo capítulo; también Introducción, nota 2).

96. El intento de Panofsky por interpretar el cuadro sobre la teoría de que el Cupido con ojos vendados representa una forma frívola e inferior de amor, del cual la figura principal se aparta prudentemente, conduce a la insostenible descripción de que «ella ha cesado de vendarle los ojos» (*Studies in Iconology,* p. 166). La posición de sus dedos más bien sugiere lo contrario: están apretando, no aflojando, el «nudo del amor». Ya he visto que en las recientes guías de la Galeria Borghese de Aldo Rinaldis (1935) y Paola della Pergola (1952) esta escena está correctamente descrita como «Venus vendando a Amor» (*Venere che benda Amore*).

97. National Gallery, London.

98. Ridolfi, Carlo, *Le maraviglie dell'arte,* ed. Hadeln, I (1914), p. 197: «le Gratie con Cupidine ed alcune pastorelle». Claramente una de las confusiones de Ridolfi, pero que parece basada en una tradición anterior. De acuerdo con Pergola, *The Borghese Gallery,* p. 58, el cuadro es «llamado 'Las Tres Gracias' en los inventarios antiguos de la galería».

CAPÍTULO V

LA VIRTUD RECONCILIADA CON EL PLACER

Entre los cuadros más simpáticos que pintó Rafael cuando era joven, está el cuadrito del *Sueño de Escipión* (fig. 60), actualmente en la National Gallery, que fue probablemente pintado para un joven Scipione Borghese [1]. El joven héroe yace al pie de un laurel [2], aparentemente soñando en su fama. Dos mujeres se le acercan. La más severa le ofrece una espada y un libro, la más agraciada le da una flor. Esos tres atributos —el libro, la espada y la flor— significan los tres poderes del alma del hombre: inteligencia, fuerza y sensibilidad, o (como las llamó Platón), mente, valor y deseo. En el esquema platónico de la «vida tripartita», dos dones, el intelectual y el moral, pertenecen al espíritu, mientras que

1. Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (1930, pp. 76 ss.; R. Eisler, *Revue archéologique* XXXII (1930), pp. 134 s. Aunque no mencionado por estos autores, fue seguramente un comentario de Macrobius sobre la obra de Cicerón *Somnium Scipionis,* lo que sugirió la idea de un «Escipión que sueña», tema genuinamente antiguo y neoplatónico (cf. Boyancé, *Études sur le songe de Scipion,* 1936, pp. 121-46, 173 ss.) y no creado *ad hoc* por la adaptación de Rafael de un «Hércules que sueña» proveniente de un grabado nórdico que representa a Sebastian Brant (Panofsky, op. cit., p. 79). Sobre un relieve de mármol que está en el Louvre, concebido como un retrato ideal de Escipión (nuestra ilustración no. 59), ver Bode, *Studien über Leonardo da Vinci* (1921), pp. 30 s., donde el dibujo es atribuido a Leonardo, el trabajo de la piedra a Francesco di Simone, discípulo de Desiderio, que trabajaba en el taller de Verrochio.

2. «Lauri residens iuvenis viridante sub umbra» (Silius Italicus, *Punica* XV, 18). La derivación del episodio de La Elección de Hércules (Jenofonte, *Memorabilia* II, i, según Pródicos) siguió siendo un tópico favorito entre los estudiosos del siglo XVIII; por ejemplo, Joseph Spence, *Polymetis* (1747), p. 142, que añadió un abominable poema propio a La Elección de Hércules, con una extensión de veintisiete stanzas (pp. 155162). Panofsky (op. cit., p. 38, nota I) cita a G. A. Cubaeus, *Xenophontis Hercules Prodicius et Silii Italici Scipio* (1797), y a T. C. Schmid, *De virtute Prodicia et Siliana* (1812).

el tercero (la flor) es de los sentidos. En conjunto constituyen un hombre completo, pero como se mezclan en proporciones diferentes, producen diferentes caracteres y disposiciones: «Los filósofos», escribió Fulgencio copiando a Plutarco, el cual a su vez reafirmaba un punto de vista de Platón, «han decidido que la vida de la humanidad consiste en tres partes, la primera de las cuales es llamada teórica, la segunda práctica y la tercera deleitante: que en latín son llamadas, *contemplativa, activa y voluptaria*» [3].

En el *Sueño de Escipión* de Macrobius, que termina con un discurso sobre la *tripartita philosophia,* el héroe es puesto en guardia contra la vida voluptuosa y apremiado a seguir las virtudes activas y contemplativas: *perfectionis geminae praecepta* [4]. Los «preceptos de la doble perfección» están también inculcados en él en el cuadro de Rafael, pero no excluyendo al Placer. Mientras le son ofrecidos la espada y el libro para seguir la ardua senda de la virtud, sugerida al fondo por la escarpada roca y el camino en espiral que sube hasta ella, le es ofrecida también la flor del placer: el paisaje de la derecha es un agradable valle. Su postura insinúa que se inclina hacia la virtud, pero la flor también es parte de su sueño; y en ello sigue la moral de Ficino, para quien la *triplex vita* fue un tema de continua meditación. «Con razón no hay duda», escribía a Lorenzo de Medici [5], «de que hay tres clases de vida: la contemplativa, la activa y la de placer (*contemplativa, activa, voluptuosa*). Y tres caminos para la felicidad han sido elegidos por los hombres: la sabiduría, el poder y el placer (*sapientia, potentia, voluptas*)». Seguir cualquiera de ellas a expensas de las demás es, según Ficino, equivocado o incluso blasfemo. Paris escogió el placer, Hércules la virtud heroica, y Sócrates escogió la sabiduría antes que el placer. Todos ellos fueron castigados por las deidades que habían despreciado y sus vidas terminaron en un desastre. «Nuestro Lorenzo, sin embargo, aconsejado por el oráculo de Apolo, no ha rechazado ninguno de los dioses. Él los vio a los tres [es decir, las tres diosas que se le aparecieron a Paris] y adoró a cada uno de acuerdo con sus méritos; por tanto recibió de Pallas sabiduría, Poder de Juno y de Venus, gracia, poesía y música». Cumplimentar a un príncipe por su universalidad comparando su juicio al de Paris se convirtió en una fórmula obligada en el eufemismo del Renacimiento. En *Euphues and his England* (1580) de Lyly, en *Arraignment of Paris* (1584) de

3. Fulgencio, *Mythologiae* II, 1: «De iudicio Paridis» Cf. Plutarco, *De liberis educandis* 10 (*Moralia* 8A), que repite a Platón, *República* 441, 580D ss.
4. *In Somnium Scipionis* II, xvii, 183.
5. *Opera,* pp. 919 s. Ver también *Supplementum Ficinianum* I, pp. 80-6: «De triplici vita et fine triplici».

Peele, y en *Pans Pipe* (1595) de Sabie, sólo por nombrar algunos [6], le era dirigido el mismo cumplido a la reina Isabel. Y fue llevado al extremo en un retrato alegórico que hay en Hampton Court, en el cual la reina avergüenza a las tres diosas porque, con muy mal gusto afirma, como la inscripción, ella combinaba en sí misma los dones que ellas poseían sólo por separado [7]. Esta adulación está más rebajada en el *Scipio* de Rafael. Sueña humildemente en los dones que recibirá. Por supuesto que aceptará los tres, pero prudentemente divididos en la proporción de dos a uno.

Resulta ser un comentario significativo sobre el cuadro el que tuviese *Las Tres Gracias* (fig. 61), actualmente en Chantilly, como pieza de complemento. Los dos cuadros son del mismo tamaño y puesto que ambos procedían de la Colección Borghese y están inscritos con números consecutivos, no cabe duda de que formaban una pareja [8]; y todavía seguían juntos en la colección de Sir Thomas Lawrence [9]. Pero no deben ser imaginados como un díptico, lo cual queda excluido por su forma cuadrada y también por el cambio de escala en las figuras. Es más posible que estuviesen colocados espalda contra espalda, tal y como están en nuestras ilustraciones, estando ambas partes relacionadas entre sí como el anverso y reverso de una medalla.

Pese a que las tres Gracias del cuadro parecen indefinibles, están muy ligeramente caracterizadas por una cierta diferencia en sus atributos. Castitas luce un ligero velo y carece de joyas en torno al cuello. Voluptas, en el extremo opuesto, se distingue por un largo collar con una joya de gran tamaño. La Gracia del centro es más modesta. La cadena que cuelga de su cabello es más corta que el collar de la que está a su lado, y también la joya colgada de él es menor. No tan sobria como la Castidad, ni tan liberalmente adornada como el Placer, la Belleza mantiene el equilibrio entre ambas, siendo casta y placentera al mismo tiempo. Está tocando el hombro de Castidad y se vuelve hacia Placer; y la distribución del peso es tan sutil que, pese a que el grupo mantiene su simetría clásica, el énfasis está decididamente desplazado hacia la derecha. Se ofrecen

6. Cf. E. C. Wilson, *England's Eliza* (1939), pp. 136, 147 s., 239 nota.
7. C. H. Collins Baker, *Catalogue of the Pictures at Hampton Court* (1929), p. 47, no. 635 (*Inv.* 301); R. C. Strong, *Portraits of Queen Elizabeth* I (1963), p. 79, no. 81. Los dísticos latinos y la fecha antigua (1569) recuerdan las visitas de la reina a Cambridge (1564) y a Oxford (1566), que motivaron volúmenes de versos de cumplidos «en griego y latín, hebreo, caldeo e inglés» (Wilson, op. cit., pp. 70, 72). Uno de los versos en latín de Henry Bust, dando la bienvenida a la reina Isabel a Oxford (31 agosto 1566), está citado en J. D. Reeves, «The Judgment of Paris as a device of Tudor Flattery»), *Notes and Queries* CXCIX (1954), p. 8.
8. Panofsky, op. cit., pp. 142 s.
9. Crowe y Cavalcaselle, *Raphael* I (1882), pp. 202 nota, 209 nota.

dos manzanas, contra una [10]; y las dos pequeñas cadenas también añaden peso. De la figura izquierda sólo es libremente visible un pie, por lo que su movimiento de contrapeso tiene poco apoyo. Y el paisaje de fondo mantiene la acción asimétrica, fluyendo la extensión de agua libremente hacia la derecha para detenerse justo detrás de la figura de Castidad. Todo ello es una combinación para obtener la misma conclusión: Belleza inclina a Castidad hacia Amor. La proporción de dos a uno se inclina por el lado de Placer.

Las manzanas doradas en manos de las tres Gracias las caracteriza a éstas como servidoras de Venus; porque las manzanas doradas son sagradas para ella y, en ocasiones, se la describe llevándolas ella misma: «Mala aurea tria ferebat» [11]. En la visión de Policiano del jardín de Venus, los frutos que hay son *pomi d'oro* [12]. Como atributos de las Gracias, las manzanas no son tan raras como se pretende [13]. Cartari y Gyraldus

10. Hay un interesante *pentimento* en el cuadro. La Gracia del centro no sostenía una manzana sino que tocaba los hombros de las otras dos Gracias. La alteración subraya la asimetría.

11. Gyraldus, *Opera* I, 387; también Cartari, *Imagini,* s. v. «Venere»: «con tre pomi d'oro in una mano». Las tres manzanas que le dieron a Hércules las Hespérides también eran «mala aurea Veneri Consecrata» (*Libellus de deorum imaginibus* xxii, MS Vat. Reg. lat. 1290, fol. 6r), pero la sugerencia de que a causa de estas manzanas de Hércules, el cuadro de Rafael de las tres Gracias ha de asociarse con las Hespérides, seguramente es infundado, sobre todo si la figura del anverso es Escipión y no Hércules. En el fresco de Venus del Palazzo Schifanoia, las Gracias sostienen cuatro manzanas, no tres: lo cual parece eliminar la innecesaria asociación de estas manzanas con Hércules o las Hespérides. Las doradas manzanas de Atalanta eran también manzanas de Venus, según es descrito por Alciati, *Emblemata,* no. 61.

12. *Giostra* I, xciv, 2. Sobre las manzanas como atributos generales de Venus, ver Pierio Valeriano, *Hieroglyphica,* fols. 394 ss., «De malo», con una larga disertación sobre el juego de pelota con manzanas, según Filostrato, *Imagines* I, 6. Sobre amantes que se tiran manzanas, ver también dos epigramas atribuidos a Platón (Diógenes Laercio III, 32; *Anthologia Graeca* V, 79 s.) y un encantador verso de Virgilio (*Eclogues* III, 64 s.). En uno de los llamados grabados de Otto (Hind, *Early Italian Engraving,* pl. 139) los amantes llevan una gran cesta llena de manzanas y se las tiran unos a otros (nuestra ilustración no. 64).

13. «Die goldenen Kugeln auf unserem Gemälde... freilich ein Unikum», Salis, *Antike und Renaissance,* p. 154. La idea de que las Gracias pueden ser imaginadas jugando a la pelota se remonta a Crisipo. Séneca, *De beneficiis* II, xvii, 3 (también II, xxxii, 1): «Volo Chrysippi nostri uti similitudine de pilae lusu». Por eso dice Ripa, *Iconologia,* s. v. «Gratie»: «perciò Crisippo assimigliava quelli che danno e ricevono il benefitio, a quelli che giuocano alla palla...» La misma imagen en Plutarco, *De genio Socratis* 13 (*Moralia* 582 F), tr. Xylander, p. 485: «Nam si pulchrum est amicis benefacere, non est turpe ab amicis beneficium accipere. Gratia enim non minus accipiente quam dante opus habet, ab utrisque perficitur ad pulchritudinem. Qui vero non accipit, tanquam pilam recte obiectam dedecorat, decidentem frustra». En el ex-libris de Johannes Cuspinianus, que deriva de un retrato de Cranach, que está ahora en la Colección Reinhart, Winterthur (cf. H. A. von Kleehoven, «Cranachs Bildnisse des Dr. Cuspinian und seiner Frau», *Jahrbuch der preussichen Kinstsammlungen* XLVIII, 1927, p. 231, fig. I), Las Gracias que llevan la inscripción DO-ACCIPIO-REFERO, están representadas jugando a pelota (nuestra lámina no. 62).

describen las Gracias como *nexis manibus poma gestantes* [14], y como se supone que ellas desarrollan la unidad de Venus, no es ilógico por su parte el llevar su fruto.

Al ofrecer estos regalos de amor, las Gracias contrapesan las demandas del sueño heroico de Escipión. En lugar de un par de dones del espíritu y uno de los sentidos, ellas le traen dos deleitables regalos y una continencia. Al tiempo que al héroe se le aconseja un plan de acción mediante el cual debe subordinar el placer a sus deberes, aquí recibe la invitación a suavizar esa severidad y permitir a la virtud que alcance el disfrute del placer. La disciplina de Escipión es sólo una cara del cuadro; la otra es su afectuosa liberalidad. *Virtus* y *Amor* van unidas:

For what is noble should be sweet

[Ben Jonson, *Pleause Reconciled to Virtuel*]

* * *

La combinación de un espíritu marcial con amabilidad, que es la moral que implicada en el *Escipión y las Gracias* de Rafael, era tan esencial y natural para el código caballeresco del Renacimiento, que parecería innecesario asignarle ninguna escondida raíz en el estudio de los antiguos misterios. Ni tampoco la doble vida que llevaba el cortesano medio —vida de guerrero y de amante— era tan nueva como para necesitar filósofos que la propusieran. Pero cuando se trató de sancionar las dos vidas y de explicar la relación entre ellas, se buscaron numerosos filósofos y estudiosos de la antigüedad; y como podía esperarse, sacaron todo el mayor partido que la ocasión les brindaba para sazonar la glorificación con la paradoja.

El viejo «misterio» al que se acogieron fue el de la unión ilegítima de Marte y Venus, de la cual surgió una hija llamada Armonía. Nacida del dios de la guerra y de la diosa del amor, ella heredó los caracteres con-

14. La frase de la versión latina de Cartari (1687, p. 219) es la misma que la que está en Gyraldus, loc. cit. I, 387. Sobre el concepto antiguo de las Gracias como deidades que llevan fruta, ver Carl Robert, «De Gratiis Atticis», op. cit., p. 148; Jahn, *Die Entführung der Europa,* pp. 37-43.

trarios de sus padres: *Harmonia est discordia concors* [15]. Pero su nacimiento ilegítimo lejos de ser una tara, fue tomado por un signo de gloria mística, de acuerdo con una norma lanzada claramente por Leone Ebreo en sus *Dialoghi d'amore.* Discutiendo el amor y la procreación de los dioses como metáforas de las fuerzas universales de la naturaleza, explicaba que «cuando esa unión de dos padres ocurre en la naturaleza con regularidad, es llamada matrimonio por los poetas y los protagonistas son llamados esposo y esposa; pero cuando la unión es extraordinaria, es apelada amorosa o adúltera y los padres que se unen son llamados amantes» [16].

Al reflexionar sobre la extraordinaria naturaleza de Armonía, que se convirtió en el centro de su teoría sobre la belleza, Pico della Mirandola ahondó profundamente en la teoría de Plutarco sobre Marte y Venus. «Es de todos sabido», escribía Plutarco en su ensayo *De Iside et Osiride,* «que en las fábulas de los griegos, Armonía nació de la unión de Venus y Marte: de ellos, el último es fiero y luchador, la primera, generosa y complaciente. Y ved cómo coinciden en esto los filósofos. Heráclito llamó abiertamente a la guerra padre, rey y señor de todas las cosas y declaró que Homero, al querer que terminase dicha discordia en los consejos de dioses y humanos, había blasfemado secretamente contra el origen de las cosas, porque ellas nacen de la lucha y la adversidad... Empédocles llama a la fuerza efectiva del bien con el nombre de amor y amistad... y llama lucha perniciosa a la fuerza destructora... Los pitagóricos atribuyen varios nombres a cada una de esas fuerzas... Pero Platón, escondiendo y dejando entrever su opinión en muchos lugares, llama a la primera de esas fuerzas contrapuestas lo Mismo y a la segunda lo Otro... Pues el origen del mundo es una mezcla y su estructura está compuesta de poderes contrarios...» [17].

15. Cf. Gafurius, *De harmonia musicorum instrumentorum,* frontispicio, también fols. 2r, 97v. Entre las fuentes antiguas ver Horacio, *Epistolas* I, xii, 19; Ovidio, *Metamorfosis* I, 433; Lucano *Farsalia* I, 98; y sobre todo Plutarco, citado más adelante en este capítulo. Gafurius alterna entre la fórmula clásica *concordia discors* y su inversión, *discordia concors* (sobre esto ver Manilius, *Astronomica* I, 142; S. Agustín *Epistolas* XVI, 4).

16. Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore,* ed. S. Caramella (1929), p. 108; tr. F. Friedeberg-Seeley y J. H. Barnes (1937), p. 122. Sobre la ilustración humorística de esta doctrina en el *Parnasus* de Mantegna, ver Wind, *Bellini's Feast of the Gods,* pp. 9-20; más notas sobre la risa Homérica en «Mantegna's Parnassus», *Art Bulletin* XXXI (1949), pp. 224-31. Es interesante que la censura de Platón a la risa de los dioses no impidió a Proclo ver en ello un misterio cosmogónico, viéndolo perfilado en el *Timeo,* la *República* y el *Parmenides.* Los pasajes más importantes son citados por Koch, *Pseudo-Dionysius Areopagita,* pp. 253 s.; para su interpretación ver Lobeck, *Aglaophamus,* pp. 891 s.; Dietrich, *Abraxas,* p. 28; también K. Preisendanz, *Die griechischen Zauberpapyri* II (1931), pp. 95 ss., 110 ss.

17. *De Iside et Osiride* 48 (*Moralia* 370D-371A).

Y en *De Homero,* incluido por Xylander en las *Moralia* de Plutarco, leemos de nuevo: «Esto es lo que sugiere la fábula de Marte y Venus, de los cuales la última corresponde a la amistad de Empédocles. Y esto concuerda con lo que ha sido transmitido por otros poetas: que Armonía nació de la unión de Marte y Venus: porque cuando los contrarios, alto y profundo, son atemperados por una cierta proporción, surge de ellos una maravillosa consonancia» [18].

En el *Sofista* de Platón (242 D-E) la doctrina de los contrarios que se unen en concordia es atribuida a «las musas jónicas y sicilianas»; según Simplicius (también Schleiermacher y Diels) [19] es una referencia irónica a Heráclito y a Empédocles: Platón hace decir a estas «musas» que «ese ser es uno y múltiple, y es mantenido unido por enemistad y amistad...; paz y unidad prevalecen en ocasiones bajo el dominio de Afrodita, y luego otra vez pluralidad y guerra, debido a un principio de lucha» [20]. Plotino, que nombraba a Heráclito y Empédocles por sus nombres [21], trató esta doctrina con mayor solemnidad: «¿Cómo se producen los encantamientos?... a través de la concordia natural de los principios de igualdad y contradicción de lo diferente... La verdadera magia es el Amor contenido en el universo, al igual que el Odio. Este es el encantador original y el maestro de las pócimas... En todo el universo no hay más que una armonía general, pese a estar formada de contrarios» [22].

Es evidente que Pico tenía presentes tales pasajes cuando, al escribir «Sobre la naturaleza general de la Belleza» [23], definió la belleza como «compuesta» y como principio inherentemente «lleno de contrarios», sin temer las herejías que esto pudiese llevar consigo. Puede decirse que su

18. *Moralia,* tr. Xylander, p. 25. Calcagnini parafraseó el pasaje en «De concordia», *Opera,* p. 414: «...quod in citharis maxime agnoscitur, ut ex dissonis fiat concentus. Sic enim prudenter veteres Harmoniam ex Marte et Venere genitam existimarunt, quod gravis et acuta seorsum opponi videantur: quom vero una componantur, incredibile, suavitatem auribus reddant». Otro ejemplo en Codrus Urceus, *Orationes seu sermones* (1502), fol. G i^{r}: «Fabula etiam quam de Venere et Marte coniunctis scripsit Homerus, amicitiam Empedoclis significat, quando vero dissolvuntur contentionem... unde ex Veneris et Martis coitu fingitur nata harmonia... Hoc est quod ex contrariis sonis, gravibus scilicet et acutis simul proportione mixtis, nascitur consonantia.»

19. Simplicius, *In Aristotelis Physicorum libros,* ed. H. Diels (1882), p. 50; ver también Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker* I (1934), p. 288, no. 29; Schleiermacher, *Platons Werke* II, ii (1857), p. 94.

20. Ver también *Republica* 545D-E: «¿Debemos, de la misma forma que Homero, rogar a las Musas que nos digan cómo surgió la discordia?». Sobre Amor y Disputa en el Juicio de París, ver más adelante, Apéndice 7.

21. *Enéadas* IV, viii, I ss.

22. Ibid., IV, iv, 40 s. (tr. Dodds).

23. *Commento* II, vi (ed. Garin II, viii, pp. 495 s.).

estudio llega hasta la raíz del asunto y pese a su extensión, debe ser citado entero [24]:

> Y por eso, una cosa simple no puede ser bella. De lo cual se sigue que no puede haber belleza en Dios porque la belleza incluye en sí una cierta imperfección, es decir, debe ser en cierta manera compuesta, lo cual no es válido en modo alguno para la causa primera... Pero por debajo de ella [de la causa primera] comienza la belleza, porque allí empieza la contrariedad, sin la cual no habría creación sino sólo Dios. Contrariedad y discordia entre varios elementos no bastan para constituir una criatura, sino que con la proporción adecuada, lo contrario debe unirse y la discordia hacerse concordante; y esto puede presentarse como la verdadera definición de Belleza, es decir, que no es más que una amistosa enemistad y una discordia concordante. Por eso Heráclito decía que la guerra y la contienda son el padre y señor [25] de todas las cosas y, en cuanto a Homero, que aquel que maldice la lucha puede decirse que blasfema contra la naturaleza. Pero Empédocles hablaba con mayor propiedad cuando presentaba a la discordia no sola, sino junto con la concordia, como origen de todas las cosas, entendiendo por discordia la variedad de elementos que las componen y por concordia su unión; y por lo tanto dijo que sólo en Dios no hay discordia porque en él no hay unión de diversos elementos sino que su unidad es simple, sin composición alguna. Y puesto que es necesario en la constitución de las cosas creadas que la unión sobrepase la lucha (de lo contrario la cosa perecería porque sus elementos se separarían), por eso dicen los poetas que Venus

24. El argumento siguiente es difícil de reconciliar con las *Enéadas* I, vi, donde Plotino insiste sobre el fenómeno de la belleza simple, y con las *Enéadas* V, viii, y VI, vii, 33, donde la «belleza inteligible» es definida como pura y sin partes. Ver también Ficino, *Opera,* pp. 1792 s. Aparentemente, Pico estaba seguro, hasta el punto de llegar a la heterodoxia platónica, de que si el Uno es colocado por encima de la Belleza (*Enéadas* VI, ix, II) implica que la Belleza debe depender de la composición. Como en el caso de la inteligencia y la voluntad, adaptó su radicalismo para subrayar la inaplicabilidad de belleza al supremo Uno más rudamente que Ficino, que había tratado también sobre la inteligencia divina en términos positivos (*Theologia Platonica* II, ix s., *Opera,* pp. 103 ss.) y que Pico intentaba ridiculizar. En el *Commento* I, i (ed. Garin, p. 462) consideraba humorísticamente que «un gran Platónico» se hallaba confundido a causa de que Plotino parecía negar inteligencia al supremo Uno —aparentemente se trataba de una pelea sobre las *Enéadas* VI, vii, 37.

25. El texto italiano, donde aparece la palabra *genetrice,* es claramente erróneo en este punto, ya que Pico estaba transcribiendo la frase 53 de Heráclito. Posiblemente una palabra como *governatore* para traducir βασιλεύς fue recortada en el primer borrador y equivocadamente desarrollada por un copista.

ama a Marte, porque la Belleza, a la que llamamos Venus, no puede subsistir sin contrariedad, y que Venus amansa y mitiga a Marte, porque el poder atemperante reduce y sobrepasa la lucha y el odio que persiste entre los elementos contrarios. Similarmente, de acuerdo con los astrólogos antiguos, cuya opinión siguen Platón y Aristóteles y de acuerdo con los escritos de el español Abenazra y también con Moisés, Venus fue situada en el centro de los cielos a continuación de Marte, porque ella debe aplacar su impulso que por naturaleza es destructivo y corruptor, al igual que Júpiter anula la maldad de Saturno. Y si Marte estuviese siempre subordinado a Venus, es decir, si la contrariedad de los elementos componentes estuviese subordinada a su debida proporción, nada llegaría a perecer.

Los muchos y famosos idilios del Renacimiento (figs. 74-6) en los que la victoriosa Venus, habiendo doblegado al temible Marte por amor, es presentada jugando con su armadura, o permitiendo que sus cupidos y sus niños sátiros jueguen con ella, celebran esta esperanza de paz: que el Amor es más poderoso que la lucha [26]; que el dios de la guerra es inferior en resistencia a la diosa de la gracia y la amabilidad. En el fresco de Cossa del *Triunfo de Venus,* en el Palazzo Schifanoia (fig. 77) el vencido Marte no sólo se arrodilla ante ella, sino que está realmente encadenado a su trono como prisionero. El encadenamiento del amor, una reminiscencia amable de la cadena más siniestra inventada por la astucia de Vulcano, queda reducida en la alegoría del Veronese de Marte y Venus (fig. 76) a un nudo atado por un cupido alado [27]. Pero en los idilios sobre el mismo tema pintados por Botticelli y Piero di Cosimo (figs. 74-s.) no son necesarias cadena ni cordón para demostrar el cautiverio de Marte. Venus ha logrado dormir su ferocidad. Mientras que el fresco que pintó Cossa sobre

26. Comparar la famosa invocación de Lucrecio a Venus contra Marte, *De rerum natura* I, 30-41. También en el *Symposium* 196D, Marte es el cautivo y Amor es el dueño, porque amor, el amor de Aphrodita, lo domina... y el amo es más fuerte que el sirviente».

27. La alegoría es muy complicada. Mientras Marte se inclina en señal de adoración y sumisión, su *fortezza* se caracteriza como una contenida *virtù* ya que es él quien sostiene la prenda de castidad que cubre a Venus; mientras ella, tocándose el pecho del cual fluye leche, muestra a *castità* transformada en *carità* (motivo que recuerda la *Caritas Romana*). Los impedimentos de Amor impuestos por una noble *fortezza* están traviesamente representados a la derecha por un cupido que por medio de la espada de Marte retiene al caballo, sujeto ya por su rienda. En un curioso cuadro del Veronese que está en Turín (Colección Gualino) los amantes se vuelven sorprendidos hacia la aparición de la cabeza de un caballo sujeto de las riendas por Cupido. Sobre la sujeción de los caballos significando el dominio de las pasiones animales, ver *Amor Sagrado y Profano* discutido más adelante en el capítulo 9.

su triunfo pertenece a un ciclo astrológico y debiera ser interpretado en consecuencia, cualquier idea de los «aspectos sextil y trino» que han sido vistos ocasionalmente en las pinturas de Botticelli y Piero, destruirían su peculiar poesía. Puesto que Marte conserva siempre, incluso cuando está dominado por el planeta Venus, un cierto grado de intrépido y belicoso fervor —cuestión abiertamente debatida por Ficino en *De amore* V, viii y no despreciada por Cossa— la conversión de Marte en un amoroso cisne dormido y rodeado de *amoretti* jugando a la guerra, no es decididamente, y con todo el respeto debido a la amplia influencia de los horóscopos, una imagen astrológica [28].

Botticelli añadió un toque más de bucólica burla al transformar a los cupidos en sátiros infantiles que se arrastran traviesamente por dentro de la armadura rendida por Marte. Sus poderosas armas quedan reducidas a juguetes [29]. Sólo las avispas que zumban en torno a la cabeza del dormido son un recordatorio de su belicoso espíritu: «quod per vespam... pugnacitatem et infestum adversos hostes ingenium ostendebant» [30]. Como comentaric marginal a la escena, las avispas no deben ser despreciadas: porque aunque Venus «amansa y mitiga» la belicosidad de Marte, ella también «ama a Marte porque la Belleza, que llamamos Venus, no puede subsistir sin contrariedad»; y por tanto, una unión de dulzura y picazón permanece implícita en la *discordia concors* de Marte y Venus [31].

28. Plasmado en un estuco en relieve, las figuras de Venus despierta y Marte dormido, rodeado de un enjambre de cupidos jugando, enmarca un espejo renacentista reproducido John Pope Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum* (1964), no. 129, fig. 151. El marco está colocado dentro de un anillo emblemático con el famoso lema «Diamante con follaje» (no reducido únicamente a la familia Medici, sino que usado también por los Este y otros; cf. Mill, nos. 103, 120, 365). Aplicado a un espejo nos presenta a su dueña como mujer amable a la vez que dura como el diamante, *Venus semper invicta.* Uno de los putti, corona a Venus con una guirnalda, otro monta una oca (animal tan vigilante como amoroso: ver Valeriano, *Hieroglyphica,* fols. 174v, 175r). Al lado del vencido Marte están domando a un dragón.

29. Los cupidos que juegan con la armadura de Marte son comunes en relieves y epigramas antiguos que celebran los triunfos de Amor; por ejemplo, *Anthologia graeca* XVI, 214 s. (Loeb Library V, p. 287, con ilustración). En el *Herodotus* de Luciano, los cupidos que juegan con las armas de Marte son introducidos en un cuadro de Aëtion sobre Alejandro y Roxana, pero en vez de sugerir el triunfo del amor sobre la guerra, su función simbólica es aquí a la inversa: Luciano dice que significan el perseverante «amor a la guerra» de Alejandro.

30. Valeriano, *Hieroglyphico,* fol. 31v, s. v. «Pugnacitas»; también fol. 189v: «De vespa», con ilustración inscrita *pugnacitas.*

31. En Alciati, *Emblemata,* no. 89, el lema amoroso *dulce et amarum* está ilustrado por el idilio pseudo-teocriciano (no. xix) de Cupido picado por las avispas mientras que prueba miel, imagen que Melanchthon, Cranach y Hans Sachs encontraron especialmente atractiva (R. Förster, *Das Erbe der Antike,* 1911, pp. 6 s.). Pinchazos y dulzura están también combinados en una pareja de pinturas humorísticas de Piero

Este elemento discordante se hace más importante cuando, en lugar de dormir a Marte, Venus adopta para sí misma las armas marciales. Vestida con una armadura (ὅπλα Κυθήρης), la *Venus victrix* o *Venus armata* representa la guerra del amor [32]: ella es una mezcla de atracción y repulsión nutriendo sus delicados fines con crueles métodos. Igual que el juego de palabras entre «dulce y amargo» de *amare-amaro,* al que Bembo dedicó todo el libro del *Asolani* [33], la terrible ecuación *amare-armare* se hizo indispensable para los enfermos de amor que hacían sonetos. Miguel Ángel la empleó para su *cavalier armato* [34], y el ridículo Armado la recordaba en *Love's Labour's Lost.* Incluso la Venus parecida a Diana de Virgilio (fig. 14) —*virginis os habitumque gerens et virginis arma*— no es más que una variante de la *Venus armata:* una belicosa Venus que ha adoptado las armas que normalmente pertenecen a su oponente —ya sea Diana, Minerva o Marte.

Pero una vez más, pese a aparecer armada, Venus puede conferir a la armadura un toque pacífico. La Venus marcial puede significar la fortaleza

---

di Cosimo que representan *Silenus stung by Wasps* como secuencia de *Bacchu's Discovery of Honey* (según Ovidio, *Fasti* III, 735-60, cf. Panofsky, *Studies in Iconology,* pp. 59-63). Ya que estos cuadros fueron pintados para un Vespucci, Gombrich seguramente está en lo cierto al sospechar (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII, p. 49) que a causa de las *vespae* que figuraban en su escudo de armas, los Vespucci favorecían los cuadros que tuvieran pintadas avispas, y que el *Marte y Venus* de Boticelli fue uno de ellos. Pero es característico en los «inventos» del Renacimiento que el motivo heráldico no debía ser introducido sin más por sí mismo, sino motivado por el tema del cuadro.

32. Las fuentes mitológicas enumeradas por Gyraldus, *Opera* I, 394 («Venus armata») y I, 399 («Venus victrix»); Cartari, *Imagini* (1571), pp. 544 ss. Sobre la imagen primitiva y su resurgimiento ver L. Curtius, «Zum Antikenstudium Tizians», *Archiv für Kulturgeschichte* XXVIII (1938), p. 236. Al dar a la Venus armada un escudo con una Gorgona usualmente más asociada con Minerva o Marte (cf. el escudo de Marte en el grabado de Marcantonio Raimondi, Bartsch no. 345; o el escudo de Minerva, Bartsch no. 337), Agostino Veneziano no inventó una nueva combinación de atributos para la *Venus victrix* (R. Wittkower, «Transformations of Minerva in Renaissance Imagery», *Journal of the Warburg Institute* II, 1939, p. 202, lám. 38ª), sino que siguió un antiguo precedente: ver D. le Lasseur, *Les déesses armées* (1919), p. 187, en una ánfora con figuras en negro en el British Museum (B. 254) en la que hay la inscripción «Aphrodite» y está representada ésta con la égida; igual que en una antigua gema que estaba antes en el antiquarium de Berlín (no. 11362), ilustrada en Furtwängler, *Die antiken Gemmen* III (1900), pp. 336 s., figs. 183 s. La coraza colocada a los pies de Venus en un dibujo atribuido a Marco Zoppo (nuestra lámina 73), de nuevo lejos de representar «el coselete de Minerva» (Wittkower, loc. cit.), pertenece al equipo marcial de *Venus victrix,* sobre cuya armadura, empleada en el combate del amor, ver *Anthologia graeca* XVI, 173: ὅπλα Κυθήρης.

33. El libro I es una quejumbrosa declamación, con interludios de Petrarca, contra *amore amaro* (cf. Plauto, *Trinummus* 260: Amor amara dat»); Petrarca, *Trionfi* I, i, 76 s.: «Quest'è colui che l' mondo chiama Amore; / Amaro, come vedi, e vedrai meglio...».

34. *Rime,* ed. Girardi, no. 98 (= ed. Frey, no. 76).

que proviene del amor, la fuerza inspirada por la caridad [35], o —a la inversa— la dulzura derivada de la fortaleza: *de forti dulcedo* [36]. En un poético autorretrato de Navagero, *De imagine sui armata,* ella presenta el lamentable patriotismo de un poeta que acepta su llamada marcial con lástima:

Quid magis adversum bello est bellique tumultu
Quam Venus? ad teneros aptior illa jocos.
Et tamen armatam hanc magni pinxere Lacones,
Imbellique data est bellica parma Deae...
Sic quoque, non quod sim pugna versatus in ulla,
Haec humeris pictor induit arma meis.
Verum, hoc quod bello, hoc patriae quod tempore iniquo,
Ferre vel imbellem quemlibet arma decet [37].

Así pues, en respuesta a la hora peligrosa, el heroico guerrero disfraza su blandura con un despliegue de acero, y se compara a sí mismo, pese a ser un hombre, con la ambigua figura de la *Venus armata.*

Sin duda, la incongruencia de este símil era un recurso deliberado de Navagero [38]. Trataba de sorprender y dejar perplejo al lector, y tal vez también recordarle que la Venus marcial, originariamente una deidad espartana, fue para los poetas y oradores romanos una figura críptica, con la que, según dice Quintiliano, ejercitaban su ingenio: «cur armata apud Lacedaemonios Venus» [39]. Pero codo con codo con la burlona tradición,

35. La alegoría de Rafael de *Fortezza-Carità* en la Stanza della Segnatura (sobre esto ver Wind, «Platonic Justice designed by Raphael», *Journal of the Warburg Institute* I, 1937, pp. 69 s.), fue adecuadamente comparado por O. Fischel, *Raphael* (1948), p. 91, a las marciales heroínas de amor en Ariosto, y citaba a Catarina Sforza como la encarnación histórica de este tipo.

36. *Aenigma Sampsonis* (Jueces xiv, 14) comentado por Gyraldus, «Aenigmata», *Opera* II, 621 s., con referencia a una moneda de Alfonso d'Este en la que hay la inscripción DE FORTI DULCEDO con abejas que anidan en un yelmo, *Corpus nummorum italicorum* X (1927), pl. xx, 23. La misma imagen en Alciati, no. 45, con el lema EX BELLO PAX.

37. Andreas Naugerius, *Orationes duae carminaque nonnulla* (Venecia 1530), fol. 38r; cf. *Opera Omnia,* ed. Vulpius (1718), pp. 218 s.

38. Cf. el retrato andrógino de Francisco I (fig. 80), comentado más adelante en el cap. 13.

39. *Institutio oratoria* II, iv. 26. La variedad de respuestas se pueden recoger de la *Anthologia graeca* XVI, 171-7; también IX, 321, que aconseja a Venus el desarme, y IX, 320, una retractación como la *Helen* de Stesichorus: «No es verdad...» Ausonius, *Epigrammata* 64, un combate verbal entre la Venus armada y Minerva, es una traducción de la *Anthologia graeca* XVI, 174. Plutarco se refirió a la Venus Espartana en *De Fortuna Romanorum* 4 (*Moralia* 317F): «Al igual que los Espartanos dicen que Afrodita, cuando cruzó los Eurotas, dejó sus espejos y ornamentos y su mágica diadema, y cogió espada y escudo, adornándose para complacer a Licurgo, así Fortuna...

que había sido heredada de los epigramáticos griegos, los romanos siguieron teniendo por la Venus armada una actitud de religioso respeto. La diosa ancestral de la casa Juliana, aparece en gemas y monedas de César y Augusto como figura marcial de la paz romana, de la victoriosa generosidad que se apoya en su fortaleza [40]. Los poetas humanistas preferían en conjunto (incluso en un ciclo tan ponderado *Die geharnschte Venus,* incluido en la *Allotria* [41] de Lessing) glorificar su seductora destreza. En medio de la abundancia de fogosas pedanterías, de las que el agudo epigrama de Policiano *In Veneram armatam* es tal vez el más ingenioso [42], se le permitió abandonar su estilo heroico para presidir en cambio escenas de humor doméstico que celebraban los inescapables triunfos del amor, *omnia vincit amor.* Curiosamente cubierta de trofeos marciales, como Omfal cuando hizo aguardar a Hércules en el huso mientras usurpaba su cetro y su piel de león, puede parecer ligeramente abrumada por sus pertrechos (fig. 73) [43]; pero ya que ha conquistado al más rudo de los dioses con sus argucias, en la *victrix* no resulta inconveniente un toque de exotismo en su desigual batalla.

Comparando los cuadros de la Venus marcial con el autorretrato de Navagero en el que éste está representado como un amable guerrero, en-

---

cuando se acercaba al Palatino cruzando el Tíber... se sacó las alas, se quitó las sandalias, y abandonó su inestable globo no digno de confianza».

40. Furtwängler, *Die antiken Gemmen* III, p. 304, ilustrado ibid. I, lám. xxxvii, 30; xliv, 77 s.; lxiv, 65. H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum* I, (1923), pp. cxxiii, 98 s.; nos. 599 ss.; II (1930), p. xlii. Ver también Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch* (1760), p. 118, II, no. 564: «Jules César la portait ainsi gravée sur son cachet». El Rev. T. M. Parker llamó mi atención hacia Rutilius Namatianus, *De reditu suo* I, 67-70, en alabanza a la unión de Marte y Venus.

41. Un poeta alemán, cuya identidad no se conoce con certeza, que se llamaba a él mismo Filidor der Dorfferer, publicó en 1660 un delicioso ciclo de versos amorosos bajo el título de *Die geharnschte Venus,* muy apreciado por Lessing (*Sämtliche Schriften,* ed. Lachmann-Muncker, XVI, 1902, p. 451; XVIII, 1907, p. 321). El frontispicio en huecograbado muestra a una *Venus armata* en actitud de marcha, con yelmo y una enorme bandera, pero escondiendo detrás de su espalda un corazón ardiente. En el medio, el poeta escribe versos, sentado en un cañón y asistido por Cupido. Uno de los versos de cumplimiento, que va dirigido a Filidor y está antes de su ciclo (fol. A viii^{v} s.), celebra la guerra del amor («Das lieben ist ein Kriegen und zwar ein süsser Streit»), y culmina con la rendición de Marte a Venus: «Mars hält die Faust empor / und will der Venus scheuken / die blutbespritzte Fahn, / er will nicht sehr gedenken / an Schwert und Psikan.» La palabra arcaica *Psikan,* usada aquí para conseguir un buen efecto poético, significa «Streitkolben», una porra de batalla (Hermann Fischer, *Schwäbisches Wörterbuch* I, 1904, s. v.).

42. *Opera* II, fol. 102^{v}.

43. Campbell Dodgson, *A Book of Drawings formely ascribed to Mantegna* (1923) p. 25; ahora atribuido a Marco Zoppo, cf. A. E. Popham y P. Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum* (1950), no. 260. Sobre la iconografía, ver más atrás nota 32.

contramos que los papeles de Marte y Venus, que normalmente estarían divididos entre el hombre y la mujer, concurren ambos en el hombre y la mujer como tales. El principio del «todo en la parte» lleva consigo esta conclusión engañosa: que Venus no sólo está unida a Marte, sino que también la naturaleza de éste es una parte esencial de la propia naturaleza de aquélla, y *vice versa.* La auténtica ferocidad es concebida pues como potencialmente amistosa y la auténtica amabilidad como potencialmente feroz. Ambas coinciden en el amante perfecto porque él —o ella— es el perfecto guerrero. Pero siempre que su perfección «plegada» es «desplegada», el argumento necesita dos imágenes contrapuestas, que, contrastando el espíritu marcial con el amistoso, pongan de manifiesto su trascendente unidad (fig. 79)[44].

Es curioso observar, y no deja de ser pertinente, que mientras estas ecuaciones de belicosa virtud y dócil amor fueron juguetonamente desarrolladas en las medallas florentinas con el idioma pagano de la teología poética (figs. 14-69), las medallas dibujadas para Savonarola expresaban un contraste similar en imágenes que estaban inspiradas en sus visiones proféticas: GLADIUS DOMINI SUPER TERRAM CITO ET VELOCITER, SPIRITUS DOMINI SUPER TERRAM COPIOSE ET ABUNDANTER (fig. 87)[45]. El colérico símbolo del Dios de la venganza, cuya daga o espada se cierne sobre la tierra queda contrastada en esta medalla no sólo por el ardiente amor de la paloma alada que se eleva a los cielos, sino que estos son los aspectos contrarios de una sola deidad: el Dios de la venganza es el Dios del amor. Su justicia es perdón, Su ira piedad; Su castigo mismo es enviado como una bendición puesto que limpia el alma de pecado. Las famosas conversiones llevadas a cabo por Savonarola tuvieron la ayuda de la inherente afinidad de pensamiento que hay entre el misticismo cristiano y el pagano. Las mismas tensiones, conflictos y

44. Hill, no. 858, medalla de Rodrigo de Vivar, con la inscripción QUORUM OPUS ADEST. Aunque el anverso muestra el retrato de Rodrigo sólo, la inscripción y la imagen del reverso se refieren, al valor y gracia combinados en su persona. La suposición de Hill de que la presencia de Venus se refiere a los «proyectos matrimoniales» de Rodrigo en Roma no es iconográficamente concluyente. No debe ser citado tampoco el empleo de un medallista italiano por parte del príncipe español para apoyar esta hipótesis, ya que su castillo español La Calahorra, en un lugar remoto de Sierra Nevada, fue reconstruido por él en el estilo italiano con la ayuda de obreros italianos, y adornado con mármol especialmente importado de Carrara. Ver Carl Justi, «Die Einführung der Renaissance in Granada», *Miscellanen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens,* I (1908), pp. 218-23. A pesar de que la mayor parte del mármol ha sido robado, algunos relieves mitológicos y emblemáticos todavía adornan los marcos de las ventanas del espléndido patio, ofreciendo un natural paralelo al trabajo italiano de medallas. Justi llama a este edificio «El más primitivo monumento del puro trabajo italiano en este campo».

45. Hill, no. 1080. La inscripción y la imagen provienen de un sueño visionario recogido por Savonarola en su *Compendium revelationum* (1514, fol. 5).

contradicciones que tan frecuentemente han sido achacadas a la incompatibilidad del paganismo renacentista con el cristianismo, prevalecieron en realidad dentro de cada una de estas actitudes opuestas; y esto hizo que la comunicación entre ellas fuese tan fácil. El cortesano pagano que pensaba de sí mismo que estaba inspirado por una Venus-Diana o una Venus-Marte, estaba muy acostumbrado a traducir su ideal de acción en un par de virtudes cristianas: la *carità* unida a la *forteza.* Porque podía recordar la divina identidad de ira y amor que es el secreto de la Biblia. «Entre Dios y el hombre», como podemos recordar en Pico [46], «hay esta diferencia: que Dios contiene todas las cosas en sí mismo porque es su origen, mientras que el hombre contiene todas las cosas porque es su centro». En el centro se contrapesan los extremos, pero coinciden en la fuente. En tanto que el hombre se acerca a su propia perfección, imita a distancia a la deidad. El equilibrio no es más que un eco de la trascendencia divina.

Al sabio Federigo da Montefeltro, al que como *condottiere* con éxito, le encantaba cultivar las artes de la paz, expresó su fe en el armonioso equilibrio con el símbolo discordante de una bala de cañón que puso bajo la protección del tronante Júpiter. En su medalla (fig. 71) las tres estrellas forman en el cielo una constelación de Júpiter entre Marte y Venus, y su simetría está repetida en el grupo de emblemas de la parte inferior; la espada y la coraza pertenecen a Marte, y la escoba de retama y el mirto pertenecen a Venus, mientras que la bala del centro está dedicada a *Jupiter tonans,* cuya águila voladora lleva en sus alas este extraño bodegón [47]. Aunque el equilibrio parece seguro, no es sólido: porque la más ligera inclinación de las alas del águila pondría en movimiento la bala de cañón. La inscripción dice, sin embargo, que Venus «toca» al amenazante Júpiter, lo cual le permite a ella contrarrestar a Marte. Pero contrariamente a otros triunfos de Venus (figs. 74-7) [48], el dibujo sugiere que un

46. Ver capítulo III.

47. Hill, no. 304. A pesar de que es conocido, y está explícitamente establecido por Hill, que Federico de Montefeltro utilizó el emblema de una granada en otras ocasiones, la bola de cañón que hay en la medalla no ha sido reconocida como tal, a pesar de la referencia a *Jupiter tonans* que hay en la inscripción. Giehlow, que identificó los restantes emblemas en el dibujo, sostenía que la esfera tiene que referirse a Júpiter, pero es interpretada como un símbolo de la tierra. «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», *Jahrbuch der kunsthistorichen Sammlungen in Wien* XXXII (1915), p. 37. En una medalla posterior, claramente póstuma (Hill, no. 1118), el globo está flanqueado por una cornucopia y rematado por un águila triunfal, mientras que unos puttis alados lo llevan todo sobre una concha. La alusión a la bola de cañón ha sido abandonada. En su lugar el dibujo recuerda el juego de palabras de Ficino *Urbinas-Orbinas* (*Opera,* p. 1294).

48. En un grabado de Marcantonio Raimondi (Bartsch no. 345), que puede ser titulado *Discordia concors,* Marte reprime a Venus por sus amables trucos. Habiéndose quitado su armadura y dejándola a los pies de ella (claro signo de que él está bajo

dominio completo sobre Marte podría también poner en movimiento la bala de cañón. Sólo el supremo dios es el guardián de la equidad, fuente y árbitro de la *discordia concors,* de la cual Marte y Venus son sus partes componentes.

su dominación) todavía espera prevenir por medio de admoniciones las consecuencias de su rendición: porque es evidente que, inducida por Cupido, Venus jugará el papel de una diosa de la Paz añadiendo su llameante antorcha a los trofeos de la guerra. (Cf. Hill, pl. 201, no. 872 bis.) El agudo ingenio del grabado de Marcantonio está hecho a la manera de los epigramas alejandrinos: Asociándose con Venus, el receloso Marte intenta salvar su armadura del fuego de la diosa.

CAPÍTULO VI

«LA MADUREZ LO ES TODO»

La teoría de que la «trascendencia» es una fuente de «equilibrio» porque pone de manifiesto la coincidencia de los opuestos en el Uno supremo, es una doctrina de una finura dialéctica tan extrema que puede parecer extraño que lograse inflamar la imaginación artística y práctica del Renacimeinto. Suponiendo que artistas, poetas, príncipes y mercaderes conversasen con los filósofos y adquiriesen de ellos un conocimiento general de la metafísica sin llegar a dominar sus detalles técnicos; suponiendo además que esta doctrina en particular, debido a que es una paradoja, posea una chocante cualidad fácil de recordar; y suponiendo finalmente que se necesita menos tiempo para comprender un enigma enredado que para seguir un argumento rectilíneo de indefinida amplitud, todavía queda una cierta sospecha, que no debiéramos despreciar, de que el tema es demasiado esotérico para el amplio favor que aparentemente disfrutó.

Pero para tener un atractivo tan amplio sin perder su profundidad, esta doctrina se benefició de su propia teoría de la posibilidad de ser traducida. La escala mística como tal permitía tantos niveles de entendimiento y el principio del «todo en la parte» permitía tantas prefiguraciones y escorzos, que las fases especulativas del argumento podían permanecer ocultas entre nubes, y sin embargo quedar adecuadamente «reflejadas» en un refrán práctico. El platonismo místico cumplía pues los requisitos de cualquier filosofía de moda en aquel tiempo: combinaba lo oscuro con lo familiar. Pero para asegurar esta unión, es siempre necesaria una palabra mágica, una frase acertada lo suficientemente compacta como para ser rápidamente captada y fácilmente repetida, y al mismo tiempo lo suficientemente amplia y misteriosa como para sugerir una extensa filosofía

de la vida. De manera característica, la palabra indispensable fue encontrada por los humanistas en un gramático antiguo.

De entre los difusos manuales de gramática y moral, en los que los humanistas gustaban de indagar, ninguno era tan admirado como las *Noches del Atica,* de Aulus Gellius [1], modelo de la *Miscellanea* de Policiano. En un capítulo sobre el adverbio *mature,* en el cual discutía con cierta extensión lo que significa «madurar», Gellius había introducido un lema del emperador Augusto que recomendaba una combinación de velocidad y calma, de un osado abandono y una continencia prudente [2]. Como explicó Erasmo en sus *Adagia* [3], σπεῦδε βραδέως o *festina lente* («haz lentamente lo urgente»), se convirtió en la máxima más ampliamente querida del Renacimiento; y aquellos que la eligieron como consejo se dedicaron por deporte a expresar la misma idea con una ilimitada variedad de imágenes. Un delfín en torno a un áncora (fig. 52), una tortuga que lleva una vela, un delfín sujeto a una tortuga, una vela pegada a una columna, una mariposa sobre un cangrejo, un halcón que sostiene en su pico las pesas de un reloj, una rémora enroscándose en torno a una flecha, un águila y un cordero, un lince con los ojos tapados [4]; estas y otras innume-

1. H. Baron, «Aulus Gellius in the Renaissance and a Manuscript from the School of Guarino», *Studies in Philology* XLVIII (1951), pp. 107-25.

2. Aulus Gellius, *Noctes Atticae* X, xi; también Macrobius, *Saturnalia* VI, viii. Sobre el lema de Augusto ver Suetonio, *De vita Caesarum* II, xv, 4, donde la frase proverbial σπεῦδε βραδέως es seguida de un verso griego, que correctamente Erasmo sospechó (*Adagia,* s. v. «festina lente») que era un tetrámetro sacado de un drama clásico: aparece en Eurípides, *Phoenissae* 599. Sin embargo, contrariamente a lo que Erasmo piensa, la palabra στρατηλάτης, con la cual Suetonio termina su cita, pertenece al verso, mientras que σπεῦδε βραδέως no pertenece.

3. El artículo sobre *festina lente,* que apareció por vez primera en la edición de Aldine de 1508 (*Chil.* II *Cent.* i, no. I) se fue ampliando en cada nueva edición de los *Adagia,* y en su versión final llenaba seis folios; alabado por Claude Mignault como un flujo magnífico: «in quod uberrimum copiosae orationis quasi fluvium congessit» (Comentario de los *Emblemata* de Alciati, s. v. «maturandum»); ver también Perotti, *Cornucopiae,* s. v. «*festinatio*», *Valeriano,* op. cit., fol. 195v, s. v. «maturitas». Para referencias históricas cf. L. Dorez, «Études Aldines», *Revue des bibliothèques* VI (1896), pp. 143-60, 237 s.; L. Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance* (1923), p. 72.

4. Enumerados en el mismo orden que anteriormente, estos emblemas fueron usados, entre otros por los siguientes: 1) Aldo Manuzio, según una moneda de Tito; 2) Duque Cosimo I de Medici; 3) Girolamo Gualdo; 4) Lionello d'Este; 5) Jacopo Strada, según una moneda de Augusto; 6) Cardenal Ippolito d'Este; 7) Andrea Alciati, según Erasmo (*Adagia,* s. v. *festina lente*); 8) Pietro Pomponazzi; 9) Lionello y Francesco d'Este. La inscripción DUPLEZ GLORIA en la medalla de Pomponazzi (fig. 88), que muestra el orgullo del águila combinado con la humildad del cordero, alude a su utilización de «la verdad de dos caras», tan frecuentemente tomada por un subterfugio, pese a que esto demuestra realmente un cauteloso atrevimiento de denunciar filosofía y teología como contradictorias. Como Thomas Browne en *Religio medici* I, vi, Pomponazzi supuso que las dos disciplinas se sostendrían la una a la otra porque (no aunque) descansan en tipos opuestos de evidencia. Se demuestra hasta qué punto fue conscientemente aplicado este método por sus discípulos en la correspondencia de Johannes Genesius Sepulveda, *Epistolarium* V, lxviii (*Opera omnia,* 1602, pp. 234 s.)

rables combinaciones emblemáticas fueron adoptadas para explicar una norma de vida: que la madurez se alcanza por un aumento de fortaleza en el que la rapidez y la lentitud están igualmente desarrolladas.

Esta lección reaparece, como ceremonioso «Consejo a un Gobernante», en una medalla de Altobello Averoldo, gobernador de Bolonia (fig. 57), con la inscripción MATURA CELERITAS [5]; esta imagen fue inventada para él por Achille Bocchi, el cual la usó —con permiso, naturalmente— para su propia medalla [6]. Como explicaba en su libro *Symbolicae quaestiones* (nuestra fig. 58) [7], el filósofo que está dirigiéndose al gobernador, tiene una espuela sujeta a un freno (*duris calcaria iuncta lupatis*), mientras en segundo término, un sabio anciano amonesta a un joven que lleva un cuerno de la plenitud. Así pues, un hombre que podía hacer uso de su vitalidad con cautela, era llamado *puer senex* o *paedogeron,* es decir, un «joven canoso» [8]. Para ilustrar esta virtud compuesta, la medalla de Ga-

5. National Gallery of Art, Washington, no. 1208.4704, antiguamente en la colección de Gustave Dreyfus.

6. *Museum Mazzuchellianum* I (1761), pl. lxix, 5 s.; A. Armand, *Les médailleurs italiens* II (1883), p. 219, no. 30. Como demostrado por la biografía de Bocchi (cf. Mazzuchelli, Scrittori d'Italia, pp. 1389 ss.; también capítulo IV, nota 68) este trabajador pedagogo y consejero era algo entrometido. Además de haber sido armado caballero y nombrado Conde Palatino por su destreza en los asuntos públicos, se le otorgaron poderes especiales, para conferir grados de doctor, legitimar bastardos, certificar escudos de armas, y nombrar notarios. Sobre un epigrama satírico, *In Achillem Bocchium,* ver Niccolò d'Arco, *Numeri* (1762), p. 267.

7. Op. cit., no. lxxxii: «Bocchiani symbolum numismatis».

8. Para la combinación de *puer* y *senex* en un jeroglífico, uniendo infancia y vejez, Calcagnini utilizaba la expresión *paedogeron* (*Opera,* p. 20). Primero utilizó el término con la explicación *id est puer senex,* en su traducción de Plutarco *De Iside et Osiride* (ibid., p. 237), que Panofsky erróneamente describe como «nunca publicada y, por lo visto, perdida» (*Dürer* II, no. 84). Apareció bajo el título *De rebus Aegyptiacis* en las *Opera,* de Calcagnini, publicada por Froben en 1544, que, por cierto, es la única edición de sus obras completas. Un manuscrito está preservado en la Biblioteca Estense en Modena (MS Campori App. no. 292: *De rebus Aegypticias*). Admirado por Erasmo a causa de su erudición y elocuencia (*Epistolae,* ed. Allen, nos. 1576, 1587, 2869), Calcagnini fue un pionero en la exploración del mal conservado tratado de Plutarco, que Eduard Norden lo consideraba aún como «uno de los más difíciles en lengua griega» (*Die Geburt des Kindes,* 1924, p. 98). La conjetura que hace Panofsky de que, al usar el término *paedogeron,* Calcagnini estaba «confundiendo tanto la gramática como el significado de Plutarco», mientras que Pirckheimer hubiese sido «capaz de traducirlo correctamente», indica en el caso de estos dos autores el conocimiento de la edición de Teubner, en la cual este mutilado pasaje (363F) ha sido corregido con una extensa interpolación. La edición de Wyttenbach de 1796 (*Moralia* II, ii, p. 491) todavía registra la corrupta διογέρων (primeramente impresa en la edición de Aldine de 1509, p. 402, y ahora restituida a ὁ δ' γέρων, con un gran vacío al principio). Se puede deducir que en el manuscrito de Calcagnini este molesto complejo fue corregido por παιδογέρων que se relaciona directamente con la palabra precedente (γινόμενοι καὶ ἀπογηράμενοι, παιδογέρων). Calcagnini no fue probablemente el inventor de esta lectura, ya que se la transmitió a su sobrino sin más comentarios (*Opera,* p. 20, cf. Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus»,

leotto Ferreo Orsini (fig. 89) muestra la henchida vela de Fortuna (Juventud) ligada a la serpiente de Prudentia (Vejez) con el lema DUMQUE SENEX PUER [9].

La habilidad de dejar madurar las cosas era pues ejercer, como Janus bifronte, el don de la energía acechante. Uno debiera siempre seguir el Buen Consejo de Aristóteles: reflexiona despacio, pero luego actúa muy rápido [10]. Por muy chocante que pudiese resultar para un sentido de la moral menos flexible la parábola de Maquiavelo de la zorra y el león, su consejo de que un acto rápido de crueldad aplicado en el momento preciso puede evitar las pródigas crueldades de un reino inestable [11], no podía sorprender ni ofender a sus contemporáneos italianos, que habían aprendido, bajo la excelente autoridad de la Biblia, a ser astutos como serpientes y suaves como palomas [12]. La elasticidad de comportamiento era un ideal renacentista y, lo que es más, un hábito del Renacimiento, una estrategia de vida apoyada y sancionada por el lema clásico *festina lente* [13]. Tal vez no sea sorprendente que se inventasen *ad libitum* dibujos emblemáticos

---

op. cit., p. 169). Como el término se atribuía a Plutarco, es posiblemente más probable, como con razón sugirieron T. Tietze y E. Tietze-Conrat (*Burlington Magazine* LXX, 1937, pp. 81 s.), que el *Niño barbudo* de Durero del Louvre sea un *paedogeron* o *puer senex* concebido como imagen jeroglífica. Como los monstruos de tres cabezas en los cuales Juventud y Vejez se contrapesan una a otra (ver apéndice 4), este niño canoso significa de nuevo Buen Consejo o Prudencia, esto es, sabiduría práctica.

9. Hill (no. 1166) lee la inscripción como «puer dumque senex», y sugiere que «dumque» es una confusión con «denique», pero esto produciría una idea que no guarda relación con la imagen. Sobre la historia antigua y medieval del *puer senex* ver E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1954), pp. 108-15; también *Besammelte Aufsätze zur romanischen Philologie* (1960), pp. 12 s.

10. *Etica a Nicómaco* VI, ix, 1142B: εὐβουλία. Una alegoría del siglo diecisiete del Buen Consejo, publicada por L. Freund, *Journal of the Warburg Institute* II (1938), pp. 81 s., pl. 17ª, representa una conjunción de Juventud y Vejez, unidas bajo el signo de Serapis; sobre esto ver más adelante, apéndice 4.

11. *El Príncipe* xvii y xviii.

12. En el lema de la imprenta Froben, descrita en los *Adagia,* s. v. *festina lente,* la máxima cristiana de S. Mateo x, 16, está ilustrada por una imagen pagana: el báculo de Mercurio (símbolo tradicional de la *concordia*) en el cual se posa una paloma entre las serpientes. Ver H. W. Davies, *Devices of the Early Printers* (1935), pp. 652 ss.

13. Demasiado dogmática resulta la sugerencia de Gombrich: «ninguna persona en posesión de todas sus facultades mentales creyó que *festina lente* escondiera una verdad muy profunda» («Icones Symbolicae», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XI, 1948, p. 173). Pero Aristóteles, Gellius y Erasmo estaban sin duda en plenas facultades. Y una máxima que atrajo a la ácida inteligencia de Pomponazzi (sin mencionar la prueba tanto de Suetonio como de Gellius de que Augusto la favorecía) no parece ser tan simple o tan vacía. El delfín combinado con un áncora, por cierto, apareció en la antigüedad en monedas de Tito, no de Augusto, como dice Gombrich; pero este error es de buena cepa, porque como Mlle. Antoniette Huon me ha indicado, aparece hasta en Rabelais.

para simbolizar de forma abstracta la «lenta rapidez». ¿Pero, era posible expresarlo visiblemente en una acción humana? ¿Podía ser convertido en una escena pictórica?

«Un intento por concentrar en un tema único esos poderes diversos que, surgiendo de puntos diferentes, se mueven naturalmente en diferentes direcciones» era considerado por Sir Joshua Reynolds como poco profesional en un pintor. «El arte tiene sus límites, pese a que la imaginación no los tenga». La expresión de una «pasión mixta» no debía «ser intentada» [14]. Pero los artistas del Renacimiento raras veces tuvieron miedo de intentar lo que el siglo XVIII calificó de imposible. En un fresco dibujado al estilo de Mantegna (fig. 53), una representación de Fortuna, ligera y con alas en los pies, con los ojos tapados por el cabello, incita a un joven a cogerla rápidamente mientras pasa delante de él sobre una esfera que rueda [15]. Detrás del joven la firme y quieta figura de la Sabiduría restringe sus pasos impacientes. Ella está en una sólida roca: «porque al igual que los antiguos representaban a Fortuna sobre una piedra redonda, así colocaron a Sabiduría sobre una cuadrada» [16]. Pero al tiempo que el contraste que hay entre el sólido podio y la móvil esfera es tan inequívoco como el

14. Quinto Discurso.

15. Sin lugar a dudas, Warburg estaba en lo cierto al observar (op. cit. I, p. 151 nota) que representando a Fortuna no con una melena flotante sino con una melena cubriendo su cara (*crine tegis faciem*), y con alas sujetas a sus pies (*talaria habes*), el pintor recordaba la descripción de Ausonio sobre un *Occasio*, atribuida a Phidis, en *Epigrammata* 33 (sobre esto, ver Policiano, *Miscellanea* I, xlix, que da un análisis meticuloso de las fuentes de Ausonio: «Phídias» fue originalmente «Lysippus»). A pesar de que el cuadro ha ocupado repetidamente a los iconógrafos de Fortuna (e. g. Schubring, *Cassoni*, p. 79; Van Marle, *Iconographie de l'art profane* II, 1932, p. 185; A. Doren, «Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance», *Vorträge der Bibliothek Warburg* II, i, 1924, p. 136 nota; Wittkower, «Chance, Time and Virtue», *Journal of the Warburg Institute* I, 1938, p. 318), la acción representada por las figuras ha sido dejada sin explicación o malentendida. Paul Kristeller, *Mantegna* (1901), p. 457, atribuye la mala restauración del fresco a Antonio de Pavía (?), pero la invención puede ser con toda seguridad considerada de Mantegna.

16. Valeriano, *Hieroglyphica*, fol. 290r, «De quadrato». Para la yuxtaposición de Fortuna y Sabiduría, con la esfera y el cubo como asientos respectivos, ver el frontispicio de Bovillus, *Liber de sapiente*, 1510-11, reproducido en E. Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927), pl. II. La virtud en general, más que la sabiduría en particular, está caracterizada en Gyraldus, *Opera* I, 27, por un aspecto de matrona y un pedestal cúbico: «Sed enim Virtutem variis imaginibus conformatam ab antiquis fuisse advertimus: nunc enim *matronali habitu* honesto inaffectatoque, nunc *quadrato saxo insistentem*» (la bastardilla es mía). Un globo alado sujeto a un cubo firme, con la inscripción *virtute duce, comite fortuna* (de Cicerón, *Ad familiares* X, iii) aparece en el lema del impresor Stephan Gryphius de Lyon, al igual que el del impresor milanés Giovanni Antonio degli Antonii. La medalla de Lomazzo con la inscripción UTRIUSQUE, muestra a Fortuna en una esfera y a Hermes en una roca, invocados conjuntamente por el humilde artista (reproducido en Hill, *The Gustave Dreyfus Collection; Renaissance Medals*, 1931, no. 443); cf. Alciati, *Emblemata* (1605, no. 98), donde siguiendo a Galen, *Protrepticus* 3 (como es citado en ibid., pp. 451 ss., comentario de Mignault), el globo de

que hay entre el carácter de las dos mujeres, seguramente es una equivocación, ante la presencia de esos tutores contrarios del joven, interpretar «la relación de esas dos fuerzas como un feudo irreconciliable» [17]. El joven, mientras está bajo la protección de la Virtud que le refrena, y que significativamente toca su pecho, está totalmente alerta para perseguir a la Suerte que se aleja y la rápida diosa no le es hostil: porque su cabello sigue mirando en su dirección [18], aconsejándole la velocidad tanto como la Virtud que aguarda le aconseja firmeza. Su acción, vehemente y cauta al mismo tiempo, es la perfecta personificación del *festina lente*; se apresura despacio [19].

Los grabados en madera de la *Hypnerotomachia* muestran por sí solos más de dieciocho variaciones de *festina lente,* dándole cada uno un nuevo giro al tema. Algunos de los dibujos son francamente cómicos, como la imagen de los elefantes convirtiéndose en hormigas, o de las hormigas en elefantes, que demuestra, según la autoridad de Salustio X, vi, una *discordia concors* entre lo máximo y lo mínimo [20]. Otros son solemnes, como por ejemplo el obelisco de tres caras que lleva imágenes triádicas e inscripciones relacionando la Santísima Trinidad con las tres partes del Tiem-

---

Fortuna está contrastado por el cubo de Hermes símbolo de la solidez de *ars*. En Plutarco, *De Fortuna Romanorum* 4, *Moralia* 318A) (cf. Valeriano, *Hieroglyphica,* fol. 288v), Fortuna desciende de su globo para indicar su estabilidad —motivo adoptado en un grabado de Hans Sebald Beham (Bartsch no. 140). Bocchi incluso colocó un bloque rectangular bajo su pie (*Symbolicae quaestiones* no. xxiii: «stabilis Fortuna») y el globo está quieto a su lado. Para ejemplos posteriores, particularmente en la literatura emblemática, ver W. S. Heckscher, «Goethe im Banne der Sinnbilder», *Jachrbuch der Hamburgischen Kunstsammlungen* VII (1962), pp. 35 ss: *mobile et fixum,* de Otto Vaenius, *Emblemata sive symbola* (1624), *virtute et fortuna,* de G. Rollenhagen, *Nucleus emblematum* (1611), finalmente la combinación de esfera y cubo en el altar de Goethe a ἀγαθῇ τύχῃ.

17. Wittkower, loc. cit.

18. Una acción poco considerada en la figura de Fortuna, porque como Bacon observaba: «la Ocasión, como se dice comúnmente, la pintan calva, cuando ha presentado sus cabellos de frente y no se los han cogido» (*Essays* xxi: «Of Delays»). Este verso común parafraseado por Bacon es *Catonis distich* II, 26: «Fronte capillata, post est ocasio calva.»

19. Me satisface observar que la interpretación dada más arriba ha sido adoptada ahora por A. Chastel y su colaborador Robert Klein en *The Age of Humanism* (1963), p. 320, no. 50.

20. *Hypnerotomachia,* fol. p. viv. De acuerdo con Valeriano, op. cit., fol. 19r (s. v. «Concordiae discordiaeque effectus»), la combinación de un elefante y una hormiga significa no sólo crecimiento y declive (Salustio, *Bellum Iugurthinum* X, vi) sino también la inteligencia perfecta que une lo máximo y lo mínimo en su comprensión: «...perfectus etiam intellectus significari potest, quippe qui minimorum aeque ac maximorum cognitionem sit optime consecutus, omniumque unam quasi scientiam coniunxerit». Cuando Valeriano se refiere, como en este caso, a un *novum commentum,* o como en fol. 174v, a un *iuniorum commentum,* está pensando en la *Hypnerotomachia,* cuyos jeroglíficos del siglo xv (p. e. «oca sujeta a un ancla» por *firma custodia,* fol. c ir) adopta con la misma inconsciencia que Bocchi (ver cap. IV nota 68).

po[21]. Y también hay otros que son rompecabezas visuales: está la figura medio sentada medio incorporada de una muchacha que tiene firmemente colocado un pie en el suelo mientras levanta el otro en el aire (fig. 54). Del lado del pie estático, ella sostiene un par de alas; en el lado del pie levantado, una tortuga. La inscripción nos informa de que se levanta por el lado de la tortuga para contrarrestar su lentitud y simultáneamente permanece sentada por el lado de las alas para eliminar su velocidad. Y se nos invita a nosotros a hacer lo mismo: «Velocitatem sedendo, tarditatem tempera surgendo» [22]. La unión de los contrarios queda cifrada aquí en un contrapunto tan extravagante, que su mismo absurdo hace la imagen memorable. A través de tales cifras, que divierten al tiempo que instruyen, el héroe de la *Hypnerotomachia* es cautelosa y seductoramente guiado hacia más profundos misterios, aprendiendo en su camino a combinar prudencia con arrojo. La intención de la novela, tan a menudo citada y tan escasamente leída, es «iniciar» al alma en su propio destino secreto —la unión final de Amor con Muerte— para lo cual, *Hypneros* (el dormido *Eros funéraire*) sirvió de figura poética. El camino se adentra por una serie de progresiones agridulces, en las que los primeros pasos ya insinúan el misterio final de *Adonia,* que es el sagrado matrimonio de Placer y Dolor [23].

Uno de los símbolos de la paciencia en la *Hypnerotomachia* —un bucranium o cráneo de un toro (fig. 55) [24]— reaparece en una pintura de Amor atribuida a Ticiano, en el que Amor pone en marcha la rueda de Fortuna y Paciencia, se ve a sí mismo comprometido a «apresurarse des-

21. *Hypnerotomachia,* fol. h v.

22. Ibid., fol. h viiv. Sobre la Fontana delle Tartarughe de Roma, completada bajo el pontificado del papa Alejandro VII (cf. L. Càllari, *Le fontane di Roma,* 1945, p. 84), los efebos, mientras empujan a las tortugas hacia arriba, suben encima de los delfines a los cuales tienen sujetos por las colas.

23. La opinión todavía sostenida por algunos de los estudiosos mejor informados, de que la *Hypnerotomachia* fue concebida por una mente no filosófica (M. T. Casella y G. Pozzi, *Francesco Colonna: biografia e opere* I, 1959, p. 29; II, p. 125), debiera ser revisada y sustituida por: una mentalidad no tomista. La noción, deliciosamente escrita en la *Hypnerotomachia* (g ivv, 1 viiir), de que la materia tiene un apetito por forma y se recrea en ella, es decididamente *non rigorosamente tomistica* (Pozzi, op. cit. II, p. 28); pero está en Aristóteles, *Física* I, ix, 192A: la materia desea a la forma «como la hembra desea al macho» (ὥσπερ ἂν εἰ θῆλυ ἄρρενος), de aquí las salidas de Giordano Bruno sobre *materia e femina* (cf. más adelante cap. 8 nota 27). Para otras versiones, ver Plutarco (*De Iside et Osiride* 53, 57 s., 78; *Moralia* 372E-F, 374D-375A, 383A); también Plotino (*Enéadas* III, v, 9), los dos se divirtieron con la idea de que la materia prima, o «el receptáculo de toda generación» como está descrita en el *Timeo* 49A-53B, es idéntica a «Penia» en *Symposium* 203B. En las palabras del índice de Xylander a *Moralia* (1572, s. v. «materia»): «materia semper appetit formam». El descubrimiento de que la mayor parte del saber filológico y arqueológico que hay en la *Hypnerotomachia* se deriva de Niccolò Perotti (cf. Pozzi,

pacio» y así vive de acuerdo con su carácter platónico: un hijo del doloroso Deseo y de la fértil Abundancia. «Siempre es pobre... y como su madre, siempre está en la miseria. Como su padre también... está siempre tramando... intrépido, emprendedor, fuerte, poderoso cazador, siempre urdiendo una u otra intriga... terrible como un hechicero, brujo, sofista... Pero lo que siempre mana, termina por aflorar y por eso nunca pasa necesidad y nunca es rico» [25]. Un retrato perfecto de este desesperado dialéctico aparece en un dibujo renacentista del siglo XVI atribuido a un dibujante alemán (fig. 48). Muestra la figura de un Amor equilibrista que se ha apropiado de la vela y la esfera de Fortuna [26]. Propulsado por la fuerza de su propio aliento, que lanza contra la vela, echa el peso de su cuerpo en dirección contraria afirmando los pies contra la esfera que le lleva hacia adelante [27]. El duende que conduce la precaria máquina, es al tiempo su motor y su freno.

These contraries such unity do hold
Only to flatter fools and make them bold.

En vista de lo cual, no parece descabellado citar a Platón en apoyo de una astuta locura, ya que sus diálogos están plagados de tales caracteres

---

op. cit., II, Inde, s. v. Perotti), cuyas *Cornucopiae* publicó Aldus en el mismo año que la *Hypnerotomachia,* puede ser también una pista para situar la fuente de algunas de las especulaciones filosóficas sobrenaturales. Perotti fue por muchos años secretario e *íntimo confidente* de Bessarion, y en calidad de tal, pasó por lo menos un año en Venecia: ver G. Mercati, *Per la cronologia della vita e degli scritti di Niccolò Perotti* (1925), pp. 50-4. Una interesante lista de miembros de la *divi Bessarionis Academia* aparece en el prefacio dedicado de Perotti a su comentario sobre las *Silvae* de Statius, Cod. Vat. lat. 6835, fechable en 1472, fols. 54 s. (ibid., pp. 77 ss., 157 s.).

24. Fol. d viiᵣ.

25. *Symposium* 203.

26. E. Schilling, *Altdeutsche Meisterzeichnungen* (1937), no. 25: «Zeichnungsweise eines deutschen Künstlers, der in Italien Wurzel geschlagen hat». Atribuido a Peter Vischer el Joven por E. Bock, *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen* (1929), no. 224. Sobre la fusión de Amor y Fortuna ver Valeriano, *Hieroglyphica,* fols. 288ᵛ, 410ᵣ. La fuente es Pausanias VII, XXVI, 8. Ver también Durero, *Kleines Glück* (Bartsch no. 78), una notablemente firme *Amor Fortuna*: ni melena al viento ni «cabeza calva», sino un velo tan fuertemente atado por la parte posterior de su cabeza que el pelo le cae sobre los hombros. Mientras que está colocada precariamente en su globo móvil, la diosa tiene una materia firme para posarse, un tranquilizante soporte para la flor del amor (*eryngium*) en su mano. Clara variante de *stabilis Fortuna* (ver nota 16 de este capítulo).

27. La postura se parece a una gema clásica (Gori, *Museum Florentinum* I, pl. 77, no. I) donde Amor navega con una vela sujeta a un ánfora sobre la que va él (cf. Reinach, *Pierres Gravéees,* 1895, pl. 37, no. 77 1). En el *Triompho di Fortuna,* de Sigismondo Fanti (1526), fol. A iiᵣ, se le da la misma postura, con ánfora y vela, a una Fortuna.

contrarios. El filósofo que es al mismo tiempo ignorante y conocedor, el amante que es simultáneamente rico y pobre, el guardián amistoso y feroz al mismo tiempo (*República* 375), todos parecen mostrar una unión de contrarios. Pero Platón siempre criticó tanto en la *República* (436) como en el *Symposium* (187) la teoría de Heráclito de que los opuestos coinciden; lo consideraba como una confusión verbal. «El camino hacia arriba» y «el camino hacia abajo» pueden conducir al mismo punto, pero eso no hace que «arriba» y «abajo» sean idénticos. Risa y lágrimas, placer y dolor, movimiento y quietud, armonía y discordia pueden entremezclarse en nuestra experiencia, pero eso no suprime la diferencia que hay entre ellos. En el «arte real de tejer», con el que Platón ilustra el arte de gobernar, la feroz naturaleza del hombre debe formar la urdimbre mientras su naturaleza dócil hace de trama. «Ella trata de atar y tejer juntos a éstos, que son naturalmente opuestos» (*Política* 309) pero ese mismo intento está basado en la suposición de que trama y urdimbre no son lo mismo. Cómo alimentar en el hombre una capacidad perruna para ser tan agresivo como amistoso, fue siempre uno de los más formidables problemas de una república ideal; porque no estaba en la naturaleza común de las cosas producirlo, y cuando esto ocurría era algo milagroso no muy diferente del rey filósofo, cuya sabiduría no podía estar oscurecida por su poder.

Por lo tanto, uno de los postulados básicos de Platón fue la clara distinción entre la conjunción y coincidencia de los opuestos. Mientras que estaba a favor del desarrollo de facultades contrapuestas en un hombre y en un estado, y estudió en el *Filebo* la mezcla ideal de principios opuestos en el *summum bonum,* jamás aceptó su coincidencia en parte alguna, ni siquiera en el *Parmenides,* donde muestra a los opuestos vinculados lógicamente unos a otros. En esta última y radical fase de la dialéctica de Platón, el Uno y lo Múltiple, la Igualdad y la Diferencia, todavía se aplica a las mismas cosas sólo que en diferentes aspectos, por lo que su propia diferencia no desaparece, porque continúan moviéndose hacia atrás y hacia adelante, en el curso implacable de su mutua actividad. En contra de algunos neoplatónicos, Platón no aceptó que el movimiento llegase a detenerse en un *possest*[28] teológica o infinito matemático —infinito en el que N. de Cusa demostraría que círculo y línea se identifican. Para Platón, el infinito continuó siendo lo imperfecto, una fuente de confusión inconmensurable que la dialéctica estaba destinada a ordenar. Una teoría que

28. Un barbarismo inventado por N. de Cusa para indicar la coincidencia de acto y potencia en Dios. En cualquier ser finito, explica en *De possest,* la potencialidad (= *posse*) y la actualidad (= *est*) son distintas; pero en Dios lo potencial se realiza siempre porque la potencia infinita es acto infinito.

permitiese a la dialéctica ser reabsorbida o paralizada por una coincidencia de opuestos, ya fuese definida como «madura» o como «trascendente», sería, en términos platónicos, una admisión de derrota.

Para Ficino sin embargo, a quien le fueron revelados los misterios de Platón a través de Plotino, Proclo y Dionisio, la diferencia entre conjunción y coincidencia de opuestos era simplemente cuestión de grado. Estaba seguro de que «nuestro Platón en el *Parmenides* igualmente afirma y niega todos los opuestos posibles concernientes al Uno último» [29] y atribuyó al mismo Platón la opinión —de la cual no hay rastro alguno en el texto platónico— de que «el Infinito y el Fin, que se oponen mutuamente cuando son aplicados a las cosas particulares, son, fuera de las cosas particulares, simplemente uno y el mismo»: *Infinitum igitur atque finis quae sunt in rebus opposita, extra res sunt ipsum simpliciter unum* [30]. En esta teoría del «fin infinito», el cual debe ser considerado también como fuente de todo ser, las numerosas conjunciones de opuestos que Platón había favorecido podrían ser entendidas como emanaciones de su coincidencia en el Uno supremo. Por tanto, cualquier creyente practicante de la «madurez» de Augusto podría ser saludado como un iniciado platónico; Ficino le saludaría como *Complatonicus.* Incluso Erasmo pensó que *festina lente,* ese adagio clásico de sonido simple, tenía profundas raíces en «los misterios de la filosofía antigua»: *ex ipsis usque priscae philosophiae mysteriis profectum apparet.* (Adagia II, i, 1). Aunque uno no espera encontrar a Augusto entre los mistagogos platónicos, su lema práctico parecía contener esa filosofía del equilibrio-desequilibrio como en una cifra, visualmente ilustrada en sus monedas por la combinación de un cangrejo y una mariposa [31]: el animal volátil unido al que se arrastra, el más ligero al más pesadamente armado. Un disfraz excelente de este inagotable tema se encuentra en *Love's Labour's Lost* (III, i), donde un diálogo entre Armado y Moth, presentado por la frase «Tráelo rápidamente hacia acá», termina como sigue:

29. *Opera,* pp. 1017 s.

30. Ibid., p. 1175, *In Parmenidem.* Sobre la lectura de el *Parmenides* que hizo Ficino, ver R. Klibansky, «Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance», op. cit., pp. 312-25.

31. Mattingly, op. cit., I, p. 11, no. 60. Reproducido como en el emblema de Augusto en Gabriel Symeone, *Le sententiose imprese* (1560), p. 11, donde hay la inscripción *festina lente.* Un artículo reciente de Deonna, «The Crab and the Butterfly», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVII (1954), pp. 47-86, recoge antiguos prototipos y paralelos a la moneda de Augusto, pero es menos útil para la iconografía del Renacimiento ya que, a pesar de que cita ejemplos significativos, no penetra en el ideal que tiene el Renacimiento de la *maturitas,* tampoco en el origen del término en Gellius.

Moth. — Tan ligero como el plomo, señor.

Armado. — Qué queréis decir, preciosa criatura. ¿No es el plomo un metal pesado, macizo y lento?

Moth. — De ningún modo, mi honorable amo; o, más bien, amo a secas, no.

Armado. — Yo digo que el plomo es lento.

Moth. — Sois demasiado ligero, señor, al hablar así. ¿Es tan lento el plomo que vomita una escopeta?

Armado. — Ingeniosa humorada de la retórica. Se cree que soy un cañón...

* * *

La bala de cañón que tan apropiadamente estalló en el clímax de la farsa de Shakespeare, no era un nuevo concepto de *festina lente*; era convencional y eso aumentaba la fuerza satírica de la imagen. El duque de Ferrara, Alfonso d'Este, como Federigo da Montefeltro antes que él, había usado con toda seriedad como emblema heroico una bala de cañón [32] símbolo de poder oculto propiciamente liberado: A LIEU ET TEMPS. En las *Sententiose imprese* de Symeone, un libro no muy distinto del *Eroici furore* de Bruno, el cuadro de la «bola de fuego» que explota (fig. 82) está acompañado de unos versos morales que son tan agradables como el sentimiento que expresan:

Come palla, in cui chiuso a tempo è foco
per ingannar d'altrui l'incauta mente
tal l'huom si mostra all'hor saggio e prudente,
ch'offende il suo nimico a tempo e loco [33].

El elogio de esta máquina de destrucción como modelo de heroica prudencia (*saggio e prudente*) contrasta con el buen juicio y valor de Ariosto quien, pese a estar empleado por esos maestros de artillería, no dejó de contradecir a sus aduladores. En clara alusión a la fundición de cañones de Alfonso d'Este, predijo en *L'Orlando furioso* que la «máquina asesina» destruiría las virtudes de la caballería. Orlando la arroja al fondo del mar (IX, 88-91; también XI, 21-8). Pero por muy evidente que resultase retrospectivamente, la idea de que la guerra mecánica pudiera significar el final de la tradición caballeresca, fue suavemente rechazada por

32. Hill, no. 232; Giovio, *Dialogo dell'imprese*, p. 80. Sobre Federigo da Montefeltro, ver capítulo V.

33. Symeone, op. cit., p. 68.

los escritores de emblemas platónicos. Sus libros de lemas heroicos, tan ricos en maravillas morales y mitos, están entreverados de ilustraciones de inventos mecánicos, máquinas admirables que enjaezan las fuerzas secretas de la naturaleza con vistas a liberarlas para un efecto dramático. Junto a columnas clásicas y sirenas, diamantes y laureles, salamandras, puerco espines y unicornios —símbolos que continúan transmitiendo sus lecciones heroicas al lenguaje de la fábula— las nuevas ruedas acuáticas, fuelles, catapultas, cohetes, bombardas y barbacanas parecen como intrusos brutalmente prosaicos, artificios realistas en un decorado de fantasía. Sin embargo, para los propios inventores —Leonardo da Vinci entre ellos— eran el ejemplo de las fuerzas mágicas de la naturaleza, fuerzas que también el hombre lleva en su pecho. La Naturaleza es la gran ley del hombre; por lo tanto, si las fuerzas de la naturaleza producen milagrosos efectos cuando son dominadas, reunidas y adecuadamente liberadas, pueden constituir un ejemplo para las fuerzas del hombre. En los *Symbola* morales de Bocchi, la antigua observación, citada por N. de Cusa, de que espacios mínimos pueden esconder fuerzas máximas, de que la energía de una pequeña chispa es potencialmente la de un gran fuego [34], fue ilustrada —en medio de las socráticas imágenes de Sileno, Minerva, Hércules y Venus— por un cuadro de la invención de la pólvora: «Haec pulveris inventio bombardici»:

...sic ignem saepe favilla,
Ut minima, maximum facit [35].

Al denunciar a la pólvora como destructora de la caballería, Ariosto estaba anticuado. Su punto de vista implicaba una separación de las artes mecánicas de las liberales; desconfió de la revolucionaria fusión que los espíritus avanzados se inclinaban a favorecer. Temía que si las barbacanas, las catapultas y bombardas fuesen libremente admitidas en la compañía de las musas, las artes mecánicas desplazarían a las liberales y las musas quedarían silenciadas por las máquinas. Pero los nuevos Orlandos no pensaron en arrojar sus armas de fuego al mar. Las bordaron en sus chalecos. Alfonso lucía una llameante bomba en su coraza; sus medallas le retratan en ese caballeresco atavío (fig. 81). Y en el cuadro de Ticiano coloca su

34. Ver más adelante capítulo XIV.
35. *Symbolicae quaestiones,* no. cxiv. Los frontispicios emblemáticos diseñados para tratados de ingeniería militar (cf. John Hale, «The Argument of Some Military Title Pages of the Renaissance», *The Newberry Library Bulletin* VI, 1964, pp. 91-102), amplían la moral de la bala de cañón: un rápido-agudo *Ingenio* unido a un paciente *Labor* (ibid., pl. vi), un Mercurio volador a un grave Hércules (pl. v), una pluma en un casco a una tortura en un escudo (pp. 99 s.). El ambivalente Marte aparece sobre sus dos signos astrológicos, aries y escorpión, y entre el resplandor de Júpiter y el reloj de arena de Saturno (pl. vi): *festina lente* cambiada *ad nauseam.*

mano, fina y cortesana, con posesiva elegancia sobre un cañón: no sólo el orgulloso símbolo de un experto artillero y fabricante de armas, sino también su emblema de hombre de gobierno, de prudente *virtù* (fig. 83). En opinión del emperador Carlos V, el duque de Ferrara sobresalía de entre los príncipes italianos por su maestría en administración civil y diplomacia, en la cual sabía cómo aplicar la táctica de la oportuna explosión, acumulando con paciencia las fuerzas que liberaría inesperadamente. «Ingeniosa humorada de la retórica. Se cree que soy un cañón...». En la elegancia del retrato de Ticiano es indispensable que el duque, al tiempo que toca el cañón como emblema propio, vaya ataviado con traje civil, con una espada cortesana a la cadera (*finesse* abandonada en algunas copias). Concebido como un atributo personal, el cañón significa una virtud principesca no confinada a la estrategia militar, combinación de fuerza y prudencia.

Estos modelos mecánicos de virtud moral, que recuerdan distantemente al berilo de N. de Cusa, su *ludus globi,* su icono «que todo lo ve», o sus «experimentos con las escalas» [36], pertenecen a una fase de la imaginación del Renacimiento que ha sido clasificada como *magia naturalis.* Distinta de la necromancia por sus métodos ilustrados de investigación, la magia natural formaba parte de la filosofía natural incluso en su perfección última, porque, según Pico, era filosofía natural en acción [37]. Pico definió esta disciplina como «una ciencia relativa a las virtudes y acciones de las fuerzas naturales, su efecto recíproco y sobre las cosas naturales que de ellas dependen, y mediante la cual se puede saber lo que las fuerzas naturales pueden lograr y no pueden lograr por su propia virtud» [38]. Pero a pesar de su cautelosa definición, que él ofreció en su *Apología,* Pico atribuía un alcance enorme a la magia natural. «No hay fuerza latente en los cielos o en la tierra que el mago no pueda liberar con los medios adecuados» [39]. Reflexionando sobre los fundamentos de esta fuerza titánica, Pico explicaba que el hombre es vínculo vital entre la sabiduría mágica y las

36. Ver más adelante, capítulo XIV.
37. *Conclusiones magicae,* nos. 3 y 4.
38. *Apologia* (*Opera,* p. 168).
39. *Conclusiones magicae,* no. 5. El principio que está a la base de esta pretensión romántica es la creencia en un universo animado, cuyas partes, al estar todas vivas, responden unas a otras por simpatía y antipatía (cf. *Enéadas* IV, iv, 40 s., como se ha citado anteriormente en el capítulo V). De aquí que Pico rechazase con mucho interés la idea de que las estrellas fuesen inanimadas: «Qui negat callum esse animatum, ...totius philosophial freudamenta destruit» (*Conclusiones philosophicae... numero* lxxx, no. 19). Si no hubiese simpatía entre las distantes partes de la Naturaleza, no sólo se derrumbaría la «magia natural», sino que también desaparecería la verdadera alegoría, ya que todas las representaciones figurativas serían arbitrarias: «Ab hoc principio (si quis fortasse hoc nondum advertit) totius sensus allegorici disciplina suanavit» (*Heptaplus,* Prefacio segundo; ed. Garin, p. 192); ver también anteriormente, capítulo III, nota 21, sobre el axioma de Anaxágoras de que «Todo está en todo».

obras de la naturaleza: «Lo que el mago humano produce por el arte, la naturaleza lo produce de forma natural produciendo al hombre» [40]. Y eso explica por qué lo mágico es una fuerza moral: hace que el hombre reconozca en sí mismo las fuerzas de la naturaleza y en la naturaleza el modelo de su propia fuerza. Insertando adecuadamente su arte mágico en la naturaleza, puede liberar fuerzas que son mucho mayores que las suyas.

Pico consideraba este poder puramente benéfico. La magia natural «al hacer salir a la luz desde los lugares donde están ocultos los poderes esparcidos y sembrados en el mundo por la amante diligencia de Dios, más que hacer prodigios, sirve eficazmente a la naturaleza, hacedora de prodigios» [41]. «Al aplicar a cada cosa particular los adecuados y peculiares estímulos (que son llamados los ὑυγγες de los magos)», la magia natural «pone al descubierto los milagros ocultos en los escondrijos del mundo, en las profundidades de la naturaleza...; y al igual que el agricultor une los olmos a la vida, así une el *magus* el cielo a la tierra...» [42].

A pesar de su desprecio por la nicromancia, este es el ánimo con que Leonardo da Vinci exploró los secretos escondrijos de la naturaleza, liberando y domando sus fuerzas ocultas mediante «adecuados y peculiares estímulos». El episódico método de su experimentación, tan engañoso para los modernos científicos debido a su estilo inconexo y conjetural [43], es una persecución de afinidades electivas que poseen un poder mágico: causas casi desdeñables que producen efectos espectaculares. La Ciencia desinteresada o el descubrimiento por el descubrimiento mismo estaban fuera de la ambición de Leonardo. Su espíritu de investigación era espectacular como el de un mago; y de aquí que su dicción tendía a la retórica, e incluso sus argumentos apuntaban al efectismo. Uno se pregunta si esa famosa y misteriosa frase, «la natura è piena d'infinite ragioni che non furono mai in esperienza» [44], no quiere decir más que: La naturaleza está llena de causas latentes que nunca han sido liberadas.

En cuanto a Pico, es notable que al describir el arte mágico como un «matrimonio del cielo y la tierra» sacase el símil de las *Georgias* I, 2, de Virgilio: la sabiduría del labrador que une olmo y la vid, *ulmisque adiun-*

40. «Quod magus homo facit per artem, facit natura naturaliter faciendo hominem», ibid., no. 10.

41. «...non tam facit miranda quam facienti naturae sedula famulatur», *De hominis dignitate*, ed. Garin, p. 152; tr. E. L. Forbes.

42. Ibid.: «...et sicut agricola ulmos vitibus, ita magus terram coelo... maritat».

43. Cf. Leonardo Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur* I (1919), pp. 346-413.

44. Institut de France MS J., fol. 18; Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, no. 1151.

gere vites [45]. La cita apunta vívidamente al hecho —demasiado fácilmente desestimado— de que la «magia natural» extiende su método hasta el estudio de los prodigios orgánicos. La amorosa habilidad de «aplicar a cada cosa particular los adecuados y peculiares estímulos» alcanza su triunfo más «maduro» en el arte de la plantación y la labranza. Porque es aquí, en la exploración del crecimiento más que en los cataclismos mecánicos, donde la «madurez» retorna a su poética tierra natal y produce auténticos modelos «naturales» para el *festina lente*. El invento de Lodovico il Moro del árbol de la mora puede ser tomado por una alusión puramente verbal a su persona; porque el nombre latino de este árbol era *morus*, el *moro celso* italiano. Pero en Plinio la morera fue descrita como «el más sabio de los árboles» —*morus... sapientíssima arborum*— porque su floración es muy lenta, pero luego madura tan rápidamente que surge con dramática fuerza: «Sed cum coepit, intantum universa germinatio erumpit, ut una nocte peragat etiam cum strepitu» [46]. Un ideal de gobierno asociado a un nombre (*Morus*) [47] fue ilustrado pues por la sabiduría natural de una planta «símbolo, en su largo retraso y súbito abandono a la flor y al fruto al mismo tiempo, de una sabiduría que economiza todas sus fuerzas en espera de una oportunidad de efecto súbito y seguro». La descripción es de Walter Pater [48]. Inadvertidamente esto recuerda a la moral de la bala de cañón, pero traducida al lenguaje de la tenue alianza que hay entre la dialéctica y la poesía pastoral.

45. También *Georgicas* II, 221. La imagen recurre, bellamente explicada, a la conclusión del *Manto* de Policiano («...amicitur vitibus ulmus... / O vatum preciosa quies, o gaudia solis / Nota piis, dulcis furor, incorrupta voluptas»). Más fuentes citadas en Ripa, *Iconologia*, s. v. «Benevolenza».

46. Plinio, *Historia Natural* XVI, xxv. Aplicado por Ripa a *Diligenza*: «Così sapientissimo será riputato colui che unirà la prestezza con la tardanza, trà le quali consiste la diligenza», una traducción ligeramente desproporcionada de Gellius X, xi: «ut ad rem agendam simul adhiberetur et industriae celeritas et diligentiae tarditas».

47. Paolo Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium* IV (Basilea 1596) p. 128: «Ludovicus Sfortia». Cf. un relieve en mármol que representa a Lodovico il Moro, bordada su vestidura con el emblema de la mora, en el pequeño claustro de Santa Maria delle Grazie, Milan (Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico i lMoro* II, p. 202, fig. 236).

48. *El Renacimiento*: «Leonardo da Vinci»

CAPÍTULO VII

LA PRIMAVERA DE BOTTICELLI

e segue l'occhio ove l'orecchio tira
per veder tal dolcezza d'onde è nata.

— Lorenzo de Médici, *L'altercazione*

Durante algún tiempo ha habido entre los historiadores del arte una notable unanimidad acerca de las fuentes literarias relacionadas con la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus* de Botticelli. Como se sabe que ambos cuadros proceden de la villa de Castello, propiedad de la rama joven de los Medici, es prácticamente seguro que fueron pintados para Lorenzo di Pierfrancesco (fig. 22), que fue educado bajo la tutela de su primo Lorenzo el Magnífico [1]. Existen pruebas documentales de que fue discípulo de Policiano y de Ficino [2], y que se convirtió en protector de Botticelli [3]. La constelación Ficino-Policiano-Botticelli debiera ser pues lo suficiente-

1. Sobre Lorenzo di Pierfrancesco como mecenas de estos cuadros, ver H. P. Horne, *Botticelli* (1908), pp. 49 ss. 184 ss.; J. Mesnil, *Botticelli* (1938), pp. 198, nota 46, con reservas; C. Gamba, *Botticelli,* tr. Chuzeville (n. d), pp. 135, 160; N. A. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance* (1935), p. 217 (donde dice «tío» debe entenderse «primo segundo»); Gombrich, «Botticelli's Mythologies: a Study in the Neoplatonic Symbolism of his circle», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII (1945), pp. 7-60, con un énfasis especial sobre el *Epistolarium,* de Ficino. Para una explicación de la medalla de Lorenzo di Pierfancesco (Hill, no. 1054, nuestra láms. 21 s.), que le representa en edad más avanzada, ver más adelante Apéndice 6.

2. Cf. Policiano, *Silvae* (dedicatoria de *Manto*), *Opera* II, fol. 84 r; Ficino, *Epistolarium, Opera,* pp. 834 s., 843 s.

3. Botticelli hizo para él las famosas ilustraciones a Dante; ver Mesnil, op. cit., p. 122. Sobre otros empleos que tuvo Botticelli con el mismo Lorenzo, ibid., pp. 151, 210, notas 152 s.

mente amplia como para explicar esos cuadros. Pero, por raro que parezca, sólo la componente derivada de Policiano ha sido establecida con éxito total [4]. Los adornos poéticos de Botticelli están claramente en deuda con la musa de Policiano y con aquellos poemas antiguos (especialmente los Himnos homéricos, las Odas de Horacio y los *Fasti* de Ovidio) en los que fue versado por Policiano y Ficino [5]; pero en ninguno de estos casos el paralelo llega más allá de simples rasgos y episodios. Establecen una conexión de actitud y gusto y una comunidad de intereses literarios, pero no explican el programa de los cuadros. La *Primavera* en particular, ha seguido siendo un enigma [6]. Si me atrevo a proponer una solución es debido a que la presencia de las tres Gracias (fig. 26) pudiera ofrecer una clave para el programa del cuadro en conjunto (fig. 25). Cuando Pico escribió que la «unidad de Venus está desplegada en la trinidad de las Gracias», añadió que la misma dialéctica penetraba en el universo entero del mito pagano [7]. Es legítimo pues preguntar cómo está relacionada la tríada de figuras que está a la derecha del cuadro, que deriva de un pasaje de Ovidio, con la tríada formal de las Gracias que está a la izquierda, y si

4. Warburg, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»* (1893), reimpreso en *Erneuerung der heidnischen Antike*, pp. 1-57, con adiciones pp. 307-28.

5. Policiano, llevando la imitación hasta el virtuosismo, compuso al estilo de Ovidio un comentario versificado sobre los *Fasti*, que probablemente quería que fuese una de las *Silvae*, pero que no se ha conservado. Se menciona en una carta de Michael Verinus a Piero de Medici (F. O. Mencken, *Historia vitae Angeli Politiani*, 1736, p. 609; Warburg, op. cit., p. 34 nota 3), documento que demuestra la alta estimación de los *Fasti* en la Florencia del siglo XV: «qui est illius divini vatis liber pulcherrimus».

6. Que este cuadro pertenece al contexto del Neoplatonismo florentino, como habían sospechado Warburg y muchos otros, fue reafirmado recientemente, con particular referencia hacia Ficino, por Gombrich en el artículo citado en este capítulo, nota 1. Desgraciadamente, los argumentos que encuentra en Ficino (por no mencionar a Apuleyo) conducen alrededor del programa del cuadro pero no a su centro, quizá porque han perdido su foco original. Al tratar de proposiciones filosóficas, la enumeración no es un substituto del análisis. Las tríadas descuidadamente citadas por Gombrich y consideradas por él como inconexas (p. 36: «nuestra dificultad evidentemente no es que ignoremos los significados, sino que sabemos demasiados»). Se derivan, sin excepción, de un principio básico neoplatónico (*emanatio-raptio-reamatio*) que está ausente en su artículo. El agregado que resulta de citas neoplatónicas, sin relación con su principio formativo, lleva a un error de descripción tan grande como confundir un vertebrado con una medusa. Parte de esta confusión puede ser causada por el blando estilo superficial de Ficino. Como Festugière hizo notar, «... il y a bien du fatras dans les Commentaires de Marsile» (*Studia Mirandulana*, p. 162): porque a pesar de que Ficino puede ser muy sucinto al formular un principio, revela, en la expansión del detalle, los hábitos desviatorios de un gran recopilador y hablador. Los problemas creados por esta peculiaridad han sido admirablemente expuestos por Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, pp. 6 s. («Methodological Questions»).

7. Ver más atrás, capítulo III.

esos dos grupos contrapuestos, colocados a ambos lados de Venus, representan quizá dos fases consecutivas de una coherente teoría del amor.

* * *

La escena de la derecha no resulta fácil de descifrar (fig. 33). Aquí, Céfiro, el viento de primavera, persigue veloz, al igual que en los *Fasti* de Ovidio, a la inocente ninfa-tierra Cloris [8]. Surge con las mejillas hinchadas desde detrás de un árbol que se curva bajo su impacto. Cloris trata de escapar a su abrazo, pero en cuanto Céfiro la toca, surgen flores de su aliento y queda transformada en Flora, heraldo resplandeciente de la primavera. *Chloris eram quae Flora vocor:* «Fui una vez llamada Cloris y ahora Flora».

En los *Fasti,* esta transformación estaba presentada como un juego etimológico. El poeta suponía que el nombre griego de Cloris, que pertenecía a una sencilla ninfa de los campos (*nympha campi felicis*), se había cambiado en el nombre romano de la diosa Flora. Pero cuando vemos cómo Cloris, con el toque de la brisa de la primavera echa flores en su aliento (*vernas efflat ab ore rosas*), cómo sus manos alcanzan por detrás las flores que adornan las vestiduras de la nueva Flora [9] y cómo convergen las dos figuras en su rápido movimiento de manera que parece que van a chocar, apenas podemos dudar de que Botticelli representó la metamorfosis como un cambio de naturaleza. La tosquedad de la zafia y primitiva criatura, atrapada contra su voluntad por el «ciclón de la pasión», queda transformada en el ligero reposo de la victoriosa Belleza. «Hasta entonces, según los *Fasti,* la tierra no había tenido más que un color».

En Ovidio, la misma Cloris confiesa que cuando Céfiro la vio por vez primera estaba tan falta de adornos que apenas se atrevía, después de su transformación, a reflexionar sobre lo que había sido:

Quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae.

Pero con humor progresivo, acepta que fue la desnudez de su forma lo que le aseguró un marido adecuado (literalmente, «un yerno para mi madre»), que le dio el reino de las flores como regalo de bodas [10].

8. *Fasti* V, 193-214. Cf. Warburg, op. cit., p. 32.
9. En la mano izquierda de Cloris algunas de estas flores aparecen entre el pulgar y el índice; y también la yema del tercer dedo de su mano derecha abierta está tapada por la punta de una ramita u hoja, que podría ser confundido por un esqueje del matorral, si no mostrase en la otra mano el mismo motivo.
10. *Fasti* V, 200, 212.

...questa novella Flora
fa germinar la terra e mandar fora
mille vari color di fior novelli [11].

La interpretación ofrecida aquí combina dos puntos de vista tradicionales que han sido considerados incompatibles: según el primero, la figura que va esparciendo flores es Flora, lo cual parece difícil de negar; el segundo dice que la ninfa perseguida por Céfiro es la Claris de Ovidio, la cual el mismo Ovidio identificaba con Flora, al igual que hizo Policiano [12]. La contradicción desaparece si la escena es aceptada como una metamorfosis al estilo de Ovidio, sugerida por la propia frase de Ovidio: «Chloris eram quae Flora vocor». Siempre ha sido notado que las flores que surgen de la boca de Cloris caen sobre los vestidos de Flora y en su falda; pero la relación espacial que hay entre las dos figuras, y que es tan ambigua que raya en la confusión, ha sido aceptada como una rareza estilística más que como un efecto calculado. Y sin embargo, la escena ha recordado a más de un observador la persecución y transformación de Dafne [13].

En cuanto al recuerdo de Vasari de que el cuadro «significa la primavera» (*dinotando la primavera*), esto no implica, como ha sido ocasionalmente supuesto, una personificación separada de la Primavera como tal. En los poemas de Lorenzo de Medici, primavera es la época del año «en que Flora adorna el mundo con flores» —*la primavera quando Flora di fiori adorna il mondo* [14]. Sólo este pasaje ya hablaría contra la sugerencia de que la figura que arroja flores debe ser rebautizada con el nombre de

11. Lorenzo de Medici, *Comento sopra alcuni de'suoi sonetti,* en *Opere* I (ed. A. Simioni, 1939), p. 117. Sobre el lema de Lorenzo *Le temps revient* ver los versos de Luigi Pulci en *La giostra di Lorenzo de'Medici* (1468) lxiv, 7 s., donde las palabras «tornare il tempo e'l secol rinnovarsi» aluden desde luego (como la stanza xxvii: «tornar Saturno e'l mondo d'auro») a la Cuarta Égloga de Virgilio: *redeunt Saturnia regna... surget gens aurea mundo.* Un brote fresco creciendo de un árbol seco (*Giostra* lxv, 7 s.: et era questo alloro parte verde / et parte secho») era una fórmula común para el «resurgimiento», utilizado también en la medalla de Laurana para Renè d'Anjou (Hill, no. 59, fechada en 1463), con alusión al nombre Renatus. En un camafeo renacentista de la Bibliothèque Nationale (Cabinet des Médailles, no. 402; reproducido en E. Babelon, *La gravure en pierres fines,* 1894, p. 246, fig. 177) el mismo motivo ilustra el renacimiento religioso. Más ejemplos en G. B. Ladner, «Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance», en *Essays in Honor of Erwin Panofsky* (1961), pp. 303-22. Sobre el concepto relacionado de palingenesis, ver más adelante, Apéndice 3.

12. *Giostra* I. lxviii.

13. Warburg, op. cit., p. 33.

14. *Comento,* ed. cit., p. 122.

Primavera. Es Flora, cuya llegada es un signo de primavera. Las flores surgen cuando la fría tierra es transformada por la caricia de Céfiro.

Bajo el disfraz de una fábula de Ovidio, la progresión Céfiro-Cloris-Flora, pronuncia ya la dialéctica familiar del amor: Pulchritudo surge de la *discordia concors* entre Castitas y Amor; la fugitiva ninfa y el amoroso Céfiro unidos en la belleza de Flora. Pero este episodio, *dinotando la primavera,* es sólo la fase inicial de la Metamorfosis del Amor que se desarrolla en el jardín de Venus.

* * *

Pese a su modestia y recato, Venus fue reconocida por Vasari en la figura central del cuadro. Encima de ella está un apasionado Cupido de ojos vendados, cuya acción impetuosa apoya por contraste el gesto deliberado de su mano. Pese a estar ostensiblemente cegado, el enérgico dios infantil parece ser un preciso tirador (fig. 27). Dirige su ardiente flecha con absoluta precisión contra la bailarina central de las Gracias [15], que está caracterizada como Castitas.

Para distinguirla de sus hermanas, la Gracia central no lleva adornos, sus vestidos caen en pliegues sencillos y su cabello está cuidadosamente trenzado (fig. 29). La tristeza de su rostro, una melancolía tímida y pensativa, contrasta con la expresión voluntariosa de su vecina de la izquierda, que se adelanta hacia ella con una especie de resolutiva pasión (fig. 26). La indómita naturaleza de su oponente se ve en todo su atavío de Gracia. Un peinado flamboyante (fig. 28) que le rodea la cabeza de trenzas como serpientes y permite que mechones sueltos jueguen con el viento, un maravilloso broche sobre el pecho palpitante y las curvas pronunciadas del cuerpo y de las vestiduras transmiten un sentido de desbordamiento y abundancia, y de una energía voluptuosa.

La tercera Gracia (fig. 30) es la más comedida del grupo y exhibe su belleza con juicioso orgullo. Luce una joya de tamaño moderado con una cadena delgada que descansa en un mechón de cabello. Sus bucles recogidos con un velo coronado por un adorno de perlas, producen un efecto al mismo tiempo más variado y compuesto, y, por tanto, de un esplendor

15. Claramente, *no* está disparando contra Mercurio, a pesar de que en ocasiones se ha dicho que disparaba. La anticuada descripción del cuadro hecha por F. von Reber y A. Bayersdorfer en *Klassischer Bilderschatz* I (1889), p. x, no. 140, es correcta, como podremos ver con todo detalle: «En el centro Venus; sobre ella, Amor disparando flechas encendidas hacia las Gracias que bailan a la izquierda. Al lado de éstas, Mercurio dispersando con su báculo las nieblas en lo alto de los árboles. A la derecha, Flora camina hacia delante, desparramando rosas, mientras que salen flores de la boca de la ninfa de la tierra que huye al ser tocada por Céfiro». Citado por Warburg, op. cit., pp. 26 s.

considerablemente más grande, que las sueltas trenzas o que el apretado peinado que caracterizan a sus compañeras. Los nombres latinizados de las tres Gracias —*Viriditas, Splendor, Laetitia Uberrima,* que significan Rejuvenecimiento, Esplendor y Placer ubérrimo— pueden haber sugerido algunos de los rasgos y adornos que ampliaron la tríada abstracta de Castitas-Pulchritudo-Voluptas [16].

El que las Gracias no hayan sido representadas desnudas sino luciendo vestiduras sueltas y transparentes, muestra lo mucho que el pintor fue inspirado por la literatura: porque ellas están descritas así en Horacio y en Séneca: «solutis itaque tunicis utuntur; perlucidis autem...» [17], «solutaque ac perlucida veste» [18], «et solutis Gratiae zonis» [19]. Asimismo el exquisito laberinto en que entrelazan sus gestos recuerda el famoso «nudo de las Gracias» de Horacio:

segnesque nodum solvere Gratiae [20].

Incluso el solecismo incidental de que las dos Gracias laterales estén mirando hacia adentro, en contraste con el grupo clásico, está apoyado por una variante literaria: «...unam aversam, reliquas duas se invicem contueri» [21]. Sobre todo, la coreografía de la danza parece seguir la norma de Séneca: «Illes consertis manibus in se redeuntium chorus».

Pero por muy diversificadas que estén las fuentes literarias que han podido apoyar este o aquel detalle descriptivo, el sentido de la acción sólo es reforzado por estos elegantes atributos poéticos. Mientras que la «rejuveneciente» Castitas y la «abundante» Voluptas se adelantan una hacia la otra, Pulchritudo en su «esplendor» permanece firme y serena, poniéndose al lado de Castitas cuya mano coge, y al mismo tiempo uniéndose a Voluptas en un gesto florido. En tanto la dialéctica pueda bailarse eso ha sido conseguido en este grupo. «Oposición», «concordancia» y «concordancia en la oposición»; las tres están expresadas en las posturas, los pasos y en el estilo articulado de enlazarse las manos. Colocadas palma con palma para sugerir un encuentro, pero tranquilamente entrelazadas en la ausencia de un conflicto, elevan las manos a lo alto para formar un nudo significativo cuando ilustran la belleza de la pasión.

16. Para los nombres de las tres Gracias, ver *Orphic Hymns* LX, 3 (= Hesiodo, *Theogony* 907; Pausanias IX, xxxv, 5; Plutarco, *Moralia* 778E); para su traducción en latín Ficino, *De amore* V, ii (cf. cap. III, nota 14).
17. Séneca, *De beneficiis* I, iii, 5.
18. Ibid., I, iii, 2.
19. Horacio, *Carmina* I, xxx.
20. Ibid., III, xxi.
21. Gyraldus, *Opera* II, 731.

El que este gesto esté destinado a pender como una corona sobre la cabeza de Castitas define el tema de la danza como su iniciación. Castitas es la neófita, iniciada en el Amor bajo el ministerio de Voluptas y Pulchritudo. Protegida por Venus y atacada por Cupido, adopta algunos de los rasgos que resiste. Su vestido se ha caído de su hombro izquierdo, siendo éste el lado por el que se le une Voluptas; y por deferencia a Pulchritudo, a su derecha, una rica trenza desbordante escapa del nudo de su cabello. Y como representa el papel de la Gracia «extasiada», que une en su persona los opuestos, toda la danza pasa a estar imbuida de su propio espíritu de castidad que ella imparte a sus dos compañeras. En lo cual parece tener la aprobación de Venus. Pues por muy temerariamente que Cupido dispare su fuego, Venus atempera la danza y mantiene sus movimientos dentro de una melodiosa limitación.

La idea de Venus como diosa de la moderación puede parecer mitológicamente rara. Pero cuando Pico della Mirandola la definió como fuente de *debiti temperamenti* y la llamó diosa de concordia y armonía, estaba siguiendo casi literalmente a Plutarco [22]. El concepto de una Venus beneficiosa, pacífica y cuidadosa fue una de las más refrescantes paradojas del neoplatonismo. En *De amore* de Plotino [23], que fue traducido y comentado por Ficino, el contraste entre su plácida naturaleza y la obstinación de su hijo era mostrado en una definición que parece explicar sus papeles divergentes en el cuadro de Botticelli: «Si el alma es la madre del amor εἴπερ ψυχὴ μήτηρ Ἔρωτος entonces Venus es idéntica al alma, y el Amor es la energía del alma (ἐνέργεια ψυχῆς)» [24]. Desde este punto de vista, Venus mantiene los poderes del amor en expectativa de que sean liberados por la lascivia de Amor. Y de ello se deduce que la preciosa coreografía de las Gracias es mantenida e impulsada por esas fuerzas en lucha, transmitiendo ambos dioses a la danza triádica sus respectivas proporciones de pasión y continencia:

> *...and where you go,*
> *So interweave the curious knot*
> *As ev'n the observer scarce may know*
> *Which lines are Pleasure's, and which not...*

22. Ver Capítulo V.
23. *Enéadas* III, v, 4.
24. En la traducción de Ficino, «siquidem anima est mater Amoris, Venus autem est anima, Amor vero est actus animae...» También *Enéadas* VI, ix, 9: καὶ ἔστι πᾶσα ψυχὴ Ἀφροδίτη (Ficino: *est autem omnis anima Venus*).

Then as all actions of mankind
Are but a labyrinth or maze:
So let your dances be entwined
Yet not perplex men unto gaze:

But measured, and so numerous too,
As men may read each act they do;
And when they see the Graces meet
Admire the wisdom of your feet [25].

En contraste con la persecución y transformación de Cloris, la danza de las Gracias tiene un estilo decoroso: *iunctaeque nymphis Gratiae decentes*[26]. No hay rastros de esa directa vitalidad que animaba a Cloris y Céfiro y que confería al rostro de la transfigurada Flora el aspecto vigoroso de una novia campesina (fig. 31). La «armonía en discordia» es ahora un nudo estudiado, una simetría equilibrada entre las tres hermanas. En el argumento del cuadro, esta elevación de ánimo está combinada con una elevación de significado. Cuando Pasión (caracterizada como Céfiro) transforma a la fugitiva Castidad (Cloris) en Belleza (Flora), esta progresión representa lo que Ficino llamó una «tríada productora» (*trinitas productoria*) [27]. Así pues, el grupo surge en un movimiento de avance y descenso, que se resuelve en la figura de Flora, la cual pisa la tierra con júbilo y firmeza. Pero cuando las Gracias resumen y desarrollan el tema, invierten el tema como en un palindrome musical: tomando a Pulchritudo como su punto de partida, Castitas se desliza para encontrarse con Voluptas, y el grupo resultante es una «tríada conversora» (*trinitas conversoria sive ad supera reductoria*) en la cual, como figura central, Castitas vuelve la espalda al mundo y da la cara al Más Allá. Su mirada va dirigida en dirección a Mercurio, que se ha alejado del grupo y juega con nubes. Porque ha sido justa y repetidamente observado que los objetos que Mercurio toca con su báculo no son manzanas doradas de los árboles, sino un grupo de nubes que se han enganchado allí [28].

25. Ben Jonson, *Pleasure Reconciled to Virtue.*
26. Horacio, *Carmina* I, iv.
27. *Opera,* pp. 1559 ss.
28. Los que han escrito sobre la *Primavera* que han leído acerca de esas nubes en otros autores se han preguntado ocasionalmente sobre su existencia; pero son claramente visibles en el original, por lo menos en su actual condición y luz, como lo es también la punta del báculo de Mercurio entrelazado con serpientes. El atuendo del dios, aunque no es clásico en su apariencia, mitológicamente es irreprochable. Las altas botas con alas que surgen del tacón como espuelas son características de un Mercurio del Quattrocento (cf. Hind, *Early Italian Engraving* IV, pl. 361, *Tarocchi*; Hill, nos. 1068, 1089). Los zapatos a menudo son abiertos para dar la

* * *

La parte más difícil de cualquier interpretación de la *Primavera* es la explicación del papel que juega Mercurio (fig. 32). Por tradición, él es «líder de las Gracias» [29]; pero aunque esto parecería explicar su colocación cerca de ellas, resulta difícil de reconciliar con su despreocupada —por no llamarla indiferente— actitud. Mercurio es también el «guía de las almas» (*Psychopompos*) y las lleva hasta el Más Allá; pero a pesar de que está representado en actitud nostálgica y luce en su túnica un símbolo que sugiere la muerte (llamas invertidas) [30], no hay nada funerario en ese joven, que parece excesivamente relajado en su tranquila postura, que sugiera un viaje fantasmal. Su despego y serenidad también parecen contradecir un importante pasaje de Virgilio que, de lo contrario, hubiera podido explicar su acción. «Con su báculo», leemos en la *Eneida,* «dirige el viento y deshace las turbias nubes»:

Illa [scil. virga] fretus agit ventos et turbida tranat Nubila [31].

Pero éste es un pasaje muy movido. Virgilio narra cómo el rápido mensajero de los dioses, levantando su báculo mágico, controla el viento y las nubes y se desliza por entre ellos como un pájaro. Que el más volátil de los dioses permanezca tranquilamente en el suelo combinando el papel

---

impresión de unas sandalias con los dedos al descubierto (Mantegna, *Parnassus*). Sobre la espada como atributo legítimo de Mercurio, ver cap. 4 nota 77; sobre el casco de Mercurio, cf. Petrarca, *Africa* III, 174 ss., también Boccaccio, *Genealogia deorum* II, vii, refiriéndose a Statius (*Thebais* I, 305). Aunque enigmático en otros aspectos, no hay lugar a dudas de que esta figura es Mercurio.

29. Gyraldus, *Opera* I, 419; II, 734. Cartari, *Imagini,* p. 563 (s. v. «Gratie»): «come ci insegnarono gli antichi parimente nella imagine delle Gratie, facendo che fosse loro scorta e duce Mercurio». También Ripa, s. v. «Venustà». Los antiguos monumentos de este tipo están citados en Daremberg-Saglio, s. v. «Gratiae».

30. Las lenguas de fuego en la clámide de Hermes eran un «auténtico» atributo, como muestra un dibujo de un Hermes arcaico griego en Ciriaco de Ancona, Bodl. MS Can. Misc. 280, fol. 68r (*Italian Illuminated Manuscripts from 1400 to 1550, Catalogue of an Exhibition,* Oxford, 1948, no. 44). El dibujo está reproducido en Panofsky-Saxl, «Classical Mythology in Mediaeval Art». *Metropolitan Museum Studies* IV (1933), p. 265, fig. 44, donde el ornamento de la clámide es visible y parece similar al de Botticelli. Por una copia que poseía Schedel (Cod. Monac. lat. 714) el apunte de Cyriacus llegó al conocimiento de Durero (cf. O. Jahn, «Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer» *Aus der Altertumswissenschaft,* 1868, pp. 349 ss.), quien lo utilizó en un dibujo de Hermes (Vienna, Kunsthist. Mus., L. 420), también con llamas en la clámide. Grabado como frontispicio tallado en madera a Apiano, *Inscriptiones sacrosanctal vetustatis,* 1534; cf. H. W. Davies, *Devices of the Early Printers,* frontispicio y p. 55.

31. IV, 245 s.. Cf. Warburg, op. cit., p. 320.

de un «agitador de nubes» con el de una deidad pensativa, apunta seguramente a una idea muy particular y «filosófica» de Mercurio.

Mercurio no era solamente el más rápido y astuto de los dioses, dios de la elocuencia, agitador de nubes, psicopompos, líder de las Gracias, mediador entre los dioses y los mortales que hacía de puente entre el cielo y la tierra; para los humanistas, Mercurio era, por encima de todo, el «ingenioso» dios del entendimiento que indaga, sagrado para los gramáticos y metafísicos, patrón de la indagación e interpretación culta a las que él había cedido su mismo nombre (ἑρμενεία) [32], revelador del secreto conocimiento «hermético», del que era símbolo su báculo mágico. En una palabra, Hermes era el *mistagogo* divino.

Ya que «hace volver la mente hacia las cosas celestiales a través del poder de la razón», Ficino le asignó el primer lugar en la «tríada conversora que lleva de nuevo al mundo superior»: *trinitas conversoria sive ad supera reductoria in qua primum Mercurius tenet gradum animos per rationem ad sublimia revocans* [33]. El deshacer nubes sería ciertamente una adecuada ocupación para un dios que vela por el alma que razona, particularmente a la manera en que Ficino mismo usó el símil para caracterizar en las *Enéadas* de Plotino la fuerza iluminadora de la contemplación intelectual: «Animus affectibus ad materiam *quasi nubibus procul expulsis* ad intellectualis pulchritudinis lumen extemplo convertitur» [34]. Y también Boccaccio atribuyó explícitamente al báculo de Mercurio el poder de deshacer las nubes de la mente: «Hac praeterea virga dicunt Mercurium... et tranare nubila, id est turbationes auferre» [35].

Incluso así, puede dudarse de si el interés de Mercurio por las nubes debe ser entendido por completo en la *Primavera* de un modo negativo, como si estuviese limpiando la mente o la atmósfera de una obstrucción. Para eso, su mirada es demasiado contemplativa (fig. 32), su actitud demasiado poética. Juega con las nubes más bien como un hierofante platónico, tocándolas pero ligeramente, porque ellas son los velos benéficos a través de los cuales el resplandor de la verdad trascendente puede alcanzar a quien la contempla sin destruirle. «Revelar los misterios» es apartar los velos pero

32. Platón, *Cratilo* 407E ss.; Diodorus Siculus I, xvi; *Orphic Hymns* xxviii, 6; Macrobius, *Saturnalia* I, xvii. Sobre estas etimologías ver Festugière, *La révélation d'Hermes Trismégiste* I (1944), pp. 71 s.; Dietrich, *Abraxas,* p. 72 nota 2. Esta tradición sobrevive en S. Isidoro, *Etymologiae* VIII, xi, 49: «Hermes autem Graece dicitur ἀπὸ τῆς ἑρμενείας, Latine interpres».

33. *Opera,* p. 1559.

34. Encabezamiento de Ficino a las *Enéadas* I, vi, 7; ver Plotino, *Opera* (1492), fol. 48v (la bastardilla es mía).

35. *Genealogia deorum* XII, lxii. Ver también III, xx: «Ventos insuper hac virga medicus [i, e, Mercurius] amovet, dum stultas egrotantium opiniones suasionibus et rationibus veris removet, auferendo timorem».

manteniendo su oscuridad, con lo cual la verdad puede penetrar pero sin deslumbrar. El secreto trascendente se mantiene oculto, pero se filtra disfrazado. «Nec mysteria quae non occulta», escribía Pico en el *Heptaplus* [36]; o, en su comentario al *Amore* de Benivieni: «Las cosas divinas deben estar escondidas bajo enigmáticos velos y poética simulación» [37]. Como *interpres secretorum* (término usado por Boccaccio para Mercurio) [38], Mercurio mira hacia arriba y toca las nubes. «Summus animae ad Deum ascendentis gradus caligo dicitur atque lumen» [39]. La más alta sabiduría es saber que la luz divina reside entre nubes.

Si hacia lo que Mercurio levanta sus ojos y eleva su mágico bastón es la luz escondida de la belleza intelectual (intellectualis pulchritudinis lumen), entonces su postura está de acuerdo con su papel de «líder de las Gracias»; porque al dar la espalda al mundo para contemplar el Más Allá, continúa la acción iniciada por ellas en la danza. La Gracia de la castidad, que se la ve de espaldas, mira en su dirección porque la llama del Cupido de los ojos vendados la impulsa hacia el amor trascendente —*amore divino*—. Mientras que permanece unida a sus hermanas por el «nudo que las Gracias no están dispuestas a romper», une y trasciende las peculiaridades de la Belleza y de la Pasión siguiendo a Mercurio, el guía de los espíritus. Y tal vez las llamas que caen del manto de Mercurio son una representación del amor divino —como variante de la muerte— ya que unas llamas así aparecen en el manto de la Madonna Poldi-Pezzoli y llenan las esferas celestiales de las ilustraciones de Botticelli al *Paradiso*. «Amor che nella mente mi ragiona...» [40]. En las *Symbolicae quaestiones* de Bocchi, a un Mercurio juvenil, que contempla silencioso los misterios de lo alto mientras camina por entre llamas, se le define como la imagen del *divinus amator* (fig. 24) [41].

36. Prooemium, ed. Garin, p. 172.
37. III, xi, 9 (ed. Garin, p. 581). Ver también la discusión sobre *nubes* en Ripa, s. v. «Sapienza divina»; también s. v. «Bellezza».
38. *Genealogia deorum* XII, lxii.
39. Ficino, *Opera*, p. 1014 (*In Dionysium Areopagitam*).
40. Dante, *Convivio* III, 1 s.; *Purgatorio* II, 112.
41. Symbolon no. cxliii (ed. 1574): «Fert tacitus, vivia, vincit divinus amator». Sobre la asociación de Hermes con Eros, ver Gyraldus I, 302 («Hermerotes»). También *Symposium* 202E: ἑρμηνεύειν como un poder de Eros. Una ilustración de Hermeros en Hill, no. 975 (medalla de Francesco Filarete). Sobre la utilidad de Bocchi para los estudios del Quattrocento, cap. 4 nota 68.

* * *

Si entendiésemos el amor platónico sólo en el estrecho sentido popular según el cual significa un despego total de las pasiones terrenas, la figura solitaria de Mercurio sería el único amante platónico del cuadro (fig. 25). Pero Ficino conocía demasiado bien a su Platón para no comprender que, tras contemplar el Más Allá, el amante debía retornar a este mundo e impulsarlo con la fuerza de sus pasiones iluminadas. Por lo tanto, ni la composición del cuadro puede ser totalmente entendida, ni el papel de Mercurio asimilado, hasta que él y Céfiro no sean vistos como figuras simétricas. Alejarse del mundo con el despego de Mercurio y regresar a él con la impetuosidad de Céfiro, son las dos fuerzas complementarias del amor, del cual Venus es la mantenedora y Cupido su agente: «la razón es la brújula, pero la pasión es el temporal».

En la conexión que hay entre Mercurio y Céfiro, también debe recordarse que sus papeles mitológicos están relacionados. Como destructor de nubes, Mercurio es una especie de dios del viento. «Ventos agere Mercurii est», escribe Boccaccio en la *Genealogia deorum* [42]; y cuando en la *Eneida* Júpiter invita a Mercurio a ir al cielo y dirigir los vientos, les llama explícitamente céfiros:

Vade age, nate, voca zephyros et labere pinnis [43].

Como aliento y espíritu no son más que una inspiración (la palabra latina *spiritus* significa las dos cosas) Céfiro y Mercurio representan dos fases de un solo proceso que se repite periódicamente. Lo que desciende a la tierra como aliento de pasión, regresa a los cielos en espíritu de contemplación.

Entre esos extremos están desplegados los triádicos movimientos característicos de la *Theologia Platonica*. Los grupos «impulsados» por Céfiro y «guiados» por Mercurio no sólo exhiben mutaciones de un modelo triádico, sino que el cuadro entero parece explicar detalladamente las tres fases de la dialéctica neoplatónica: *emanatio-conversio-remeatio*; es decir, «progreso» en el descenso de Céfiro a Flora, «conversión» en la danza de las Gracias y «retorno» en la figura de Mercurio (o, para decirlo en términos de las «tres causas» de Proclo con las que Pico prefería describir este

42. II, vii.
43. IV, 223. Ver también W. H. Roscher, *Hermes der Windgott* (1878).

ciclo: *causa efficiens, causa exemplaris* y *causa finalis*)[44]. Puesto que la orientación hacia el Más Allá, del que surgen todas las cosas y al que todas retornan, es el dogma primero de esta filosofía, la composición y el ánimo del cuadro están como inundados de una sensación de ese mundo invisible hacia el que se vuelve Mercurio y del que regresa Céfiro[45].

Los tres verbos *ingredi, congredi* y *aggredi* fueron efectivamente usados por Ficino para distinguir los diferentes disfraces bajo los cuales la Belleza trascendente conversa con el alma: «aggreditur animum admiranda, ut amanda congreditur, ingreditur ut iucunda»[46]. Buscando cada fase a través de una nueva modulación, definió a *Veritas* como el fin del primero, a *Concordia* como fin del segundo y a *Pulchritudo* como fin del tercero. Pese a que el cuadro de Botticelli está compuesto en una clave diferente, dominado en todo por la presencia de Venus, sería legítimo deducir que, dentro de las limitaciones de esa presencia, el despego de Mercurio se dirige a *Veritas,* la danza de las Gracias a *Concordia* y el don de Flora a *Pulchritudo.* Pero cabe preguntarse hasta qué punto tales incursiones en las sutilezas menores del sistema de Ficino pueden contribuir a una comprensión del cuadro. Estando compuesto en un estilo didáctico, el cuadro está gobernado por un tipo de esquematismo que a Ficino le encantaba prolongar. Lo maravilloso es que, en el tratamiento que hizo Botticelli, la pedantería filosófica ha sido de tal forma infundida de sentimiento lírico que, para muchas generaciones de espectadores, el sentimiento de la pintura ha extinguido el pensamiento, con el resultado de que la intención misma ha sido demasiado libremente interpretada. Para restaurar el equilibrio es preciso poner de manifiesto el carácter intelectual de Botticelli, que indujo a Vasari a llamarle *persona sofistica.* Ese proceso debe agudizar nuestro sentido del *lyrisme exact,* pero también debe detenerse en cuanto empiece a embotarlo[47].

44. Como es la *causa exemplaris* la que determina la «participación» platónica entre los modelos divinos y las imágenes terrestres, esto también explicaría por qué Venus y Amor, que dominan la acción de todas las figuras, están más atentos especialmente a la acción de las Gracias.

45. Cf. el lema de Lorenzo el Magnífico *Le temps revient* (este mismo capítulo nota 11). Reducido a la fórmula más simple, el ciclo de perfección descendiendo del Más Allá y produciendo una imagen terrestre de la Eternidad está ilustrado en la medalla de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici (quien encargó la *Primavera*) por una serpiente completamente enroscada *sin* morderse la cola (fig. 21): «non tota descendit anima quum descendit» (ver más adelante, capítulo XIV).

46. *Opera,* p. 1559.

47. Si, por ejemplo Venus representa el alma como la definieron Plotino y Ficino, los grupos en primer plano, al desarrollar las fases del alma, es posible que correspondan a una de las divisiones tradicionales: como por ejemplo *anima vegetativa* (Flora), *anima sensitiva* (Gracias), *anima intellectiva* (Mercurio). Pero a pesar de que esta clasificación se da en Aristóteles, Plotino, Dante (*Convivio* III, ii), y Ficino

En cuanto a Ficino, es importante recordar que, como filósofo, puso sistemáticamente el medio visual por debajo del verbal. Los nombres divinos, explicaba, merecen una mayor veneración que las estatuas de Dios «porque la imagen de Dios queda más expresivamente interpretada por un juego de la mente que por trabajos manuales» [48]. Debiera parecer éste un pensamiento sorprendente en un filósofo cuyas argumentaciones estuvieron tantas veces arropadas en alegorías y apólogos que llevaban a éstos fácilmente a su traducción visual; y la propia sensibilidad visual de Ficino era muy ligera y él habla de un cuadro como si fuese algo extraño a él [49]. Su caso pudiera compararse al del poeta que, dotado de un oído sensible para las palabras, pero sin oído para la música, escribe poesía que inspira a los músicos.

(p. e. *In Timaeum* xxvii, *Opera,* p. 1452), no puede ser considerado vital para el cuadro ya que no se pierde ningún rasgo pictórico si nos olvidamos de ello, y tampoco lo gana si lo recordamos. La primera teoría propuesta, creo, por J. A. Symonds y todavía sostenida tenazmente por L. P. Wilkinson, Boyancé y otros, de que el cuadro se refiere a Lucrecio V, 736-9, debe ser modificada. El pasaje describe una procesión de Primavera (*Ver*) conducida por Amor que «camina delante» de Venus unida a Ver, mientras Zephiro y Flora juegan a su alrededor. A pesar de que algunos de los *dramatis personae* son los mismos, lo cual es casi inevitable en una alegoría de la Primavera, su agrupamiento no tiene relación con el cuadro; y sobre todo, algunos de los personajes principales son diferentes. Mercurio y las Gracias no aparecen en Lucrecio, mientras que Ver, que explícitamente une a Venus (*it Ver et Venus*), no está representada en Botticelli. Policiano, por otra parte, debía sin duda estar pensando en el pasaje de Lucrecio cuando escribió *Giostra* I, lxviii, pero recordaba más especialmente a Horacio y Ovidio; y es de este compuesto, reorganizado por un argumento filosófico, de lo que surge la *Primavera.*

48. *In Philebum* I, xi, *Opera,* p. 1217. Esta afirmación contradice completamente la sugerencia de Gombrich de que en el sistema de Ficino «el símbolo visual... es superior al nombre» («*Icones Symbolicae*», op. cit., p. 170), y de que la sensibilidad de Ficino para «las virtudes inherentes en el símbolo visual contribuyeron a agravar la condición de las artes figurativas» (ibid., p. 184). Un caso límite es la medalla de Ficino, Hill no. 974. En notable contraste con la costumbre del Renacimiento, su reverso no contiene ningún símbolo visual, sino solamente el nombre PLATONE.

49. Ver Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino,* pp. 305 ss. Aunque un poco exagerado, el comentario de Panofsky de que Ficino «no tenía ningún interés por el arte» (*Dürer* I, p. 169) está más cerca de la verdad que la opinión contraria. Es importante hacer una clara distinción, que se echa en falta en Chastel, *Marsile Ficin et l'art,* entre el impacto que tuvo Ficino en las artes y su estimación por ellas.

CAPÍTULO VIII

EL NACIMIENTO DE VENUS

Una parte especialmente árida de la doctrina de Ficino es su teoría de las permutaciones. Si la hubiese explicado más ampliamente en una de sus cartas, hubiéramos podido escuchar el tono coloquial que usaba para hacerla más agradable a sus oyentes. Pero, por lo visto, su teoría era tan elemental que en las cartas se daba por supuesto su conocimiento. En consecuencia, nos vemos obligados a aprenderla por nosotros mismos partiendo del prolijo comentario que hizo sobre Plotino. Puesto que esta teoría es fundamental para la invención y composición de los cuadros de Botticelli, debemos dar aquí al menos un ejemplo de ella.

Al explicar el tercer libro de la primera *Enéada* que en el original es llamado «Sobre la Dialéctica», pero que Ficino cambió por el título más elaborado de «Acerca del triple retorno del Alma a lo Divino» (*De triplici reditu animae ad divinum*)[1], Ficino empezaba con una tríada de dioses —Mercurio, Venus y Apolo— para extenderla luego a una enéada, es decir, a una serie de nueve, porque cada uno de los tres dioses mantiene su poder por sí mismo y también en combinación con cada uno de los otros. Las nueve variaciones posibles son recogidas por Ficino en esta secuencia: 1) Mercurio, 2) Mercurio-Venus, 3) Mercurio-Apolo, 4) Venus, 5) Venus-Mercurio, 6) Venus-Apolo, 7) Apolo, 8) Apolo-Mercurio, 9) Apolo-Venus. En esta lista, la constelación de Venus-Mercurio, que Botticelli representó en la *Primavera,* ocupa el centro 5) y esto es tal vez algo más

1. *Opera,* p. 1559. En su traducción de Plotino lo llamó *De triplici ad mundum intelligibilem ascensu,* pero parece que ha evitado el título original (esto es, el de Porfirio) Περὶ διαλεκτικῆς.

que una casualidad, ya que es una combinación muy alabada en *De amore* de Plotino cuando habla de la unión del alma (ψυχή) y la mente (νοῦς) como la forma más perfecta de Afrodita [2]. Esta constelación era también muy adecuada para un joven, el propietario del cuadro, cuya sensibilidad e intelecto —o en palabras de Ficino, *pulchritudo et ingenium*— estaban en crecimiento y debían ser puestos bajo la tutela conjunta de Venus y Mercurio. Ello le aseguraría el doble carácter de *philosophus et amator,* una de las máximas cualidades platónicas [3].

Pero por muy propicia, platónica y profunda que pudiera parecer la combinación de Afrodita y Hermes [4], continuaba siendo únicamente una de las nueve o, si se toma en cuenta el sistema completo de las tríadas de Ficino, sólo una de las (al menos) veintisiete combinaciones. Lo cual implica no sólo que el cuadro debió haber sido cifrado de un modo particular, sino que para tener un conocimiento total de ese modo sería una ayuda, si no necesario, tener un cierto conocimiento de las claves complementarias, es decir, de las posibles modulaciones de que era susceptible el tema. De las muchas desfiguraciones históricas a que ha sido sometido el arte del Renacimiento, una de las más tristes es que cuadros que fueron concebidos con un espíritu cíclico nos han llegado como pinturas solitarias. En el caso de la *Primavera* el espectador tenía probablemente que sentir que aquel grupo tan claramente dominado por Venus y guiado por Mercurio era susceptible de sufrir un cambio apolíneo de los que Ficino propuso; y de ello hay un ejemplo en una fuente musical de la época.

En lo alto del frontiscipio de la *Practica musice* de Gafurius, que representa el universo musical (fig. 20), Apolo es colocado de tal forma que las tres Gracias aparecen a su derecha, y un jarrón de flores a su izquierda. Este último atributo parece un adorno gratuito, pero si recordamos que en la *Primavera* Venus estaba colocada entre las Gracias y Flora para indicar sus manifestaciones sensuales y espirituales, podemos sospechar que

2. *Enéadas,* III, v, 9, en la traducción de Ficino: «Anima [ψυχή] cum mente [νοῦς] simul existens et ab ipsa mente subsistens, rursus rationibus hinc imbuta, ipsaque pulchra pulchris admodum exornata, affluentiaque luxurians, adeo ut in ea iam splendores varios liceat contueri pulchrorumque omnium simulacra: id, inquam, totum Venus ipsa censetur [Ἀφροδίτη μέν ἐστι τὸ πᾶν]».

3. Sobre configuraciones similares ver Ficino, *Opera,* p. 1619: «... a Mercurio inquisitio quaelibet et expressio, a Venere charitas et humanitas... Sic eorum opinio confirmatur qui Veneri Mercurium anteponunt»; *Supplementum Ficinianum* I, p. 56: «Picus heros ingeniosus et pulcher Mercurio et Venere natus...». Ver también Cartari, *Imagini,* p. 541, «Venere con Mercurio». En una medalla, Hill no. 219, Mercurio señala hacia arriba a la estrella de Venus: EGO INTUS, VENUS EXTRA, un cumplido a la inteligencia y belleza de una mujer (de ningún modo satírico, como Hill supone).

4. Sobre el «bienaventurado Hermafrodita», ver más adelante, capítulo XIII.

Apolo debía estar dotado de poderes similares [5]. Esta correspondencia se hace más explícita en el sistema de intervalos musicales ilustrado debajo de este frontispicio y explicado en el libro [6]. Aquí, la nota asociada con Apolo, Sol, está colocada de nuevo «en el centro» (*in medio residens complecitur omnia Phoebus*) pero de tal forma que hay tres notas por debajo y cuatro por encima, la última de las cuales trasciende completamente la música planetaria y pertenece a la esfera de las estrellas fijas:

8 7 6 5 4 3 2 1
. . . .

La división resultante de la octava, con la cuarta nota tratada como central y la octava como trascendente, y las seis restantes formando tríadas simétricas, se corresponde mucho con la composición de la *Primavera.*

Es posible pues que el cuadro pretendiese una sugestión musical, con las ocho figuras representando, como quien dice, una octava en la clave de Venus. Transpuestas a la clave de Apolo, la nota más alta de la octava pertenecería a la musa Urania, que era representada frecuentemente volviéndose para contemplar las estrellas [7], mientras que la primera y más baja de las notas (Clio) fue comparada por Gafurius a la «mirada de Proserpina», rompiendo (como él decía) el silencio de la tierra. Si tenemos presente que a su regreso en primavera Proserpina era representada esparciendo flores, es muy probable que se intentase que un eco de ese mito, o de su equivalente musical, fuese interpretado en la progresión de Céfiro a Flora. No sabemos si estos temas iban a ser reanudados, transpuestos y desarrollados más a fondo en un cuadro de Apolo presidiendo a las Musas de la misma forma que Venus preside a las Gracias y ninfas. Lo que sí es cierto, por otra parte, es que el *Nacimiento de Venus* salió de la misma villa que la *Primavera*; y este cuadro es a su vez un ejemplo de cambio de clave o modulación.

Después del laberinto que es la *Primavera,* es una especie de alivio

5. La misma combinación de una forma más abundante, en la que las Gracias están colocadas contra un rico follaje de laurel, que las hace parecer driadas, se da en el relieve de Apolo, hecho por Agostino di Duccio, que está en el Templo Malatestiano de Rimini. Como la palabra «materia» en griego y en latín significa vegetación selvática (ὕλη, *silva*), no era ilógico sugerir la animación musical de la materia (νοῦς ὑλικός) colocando a las Gracias en un marco silvestre.

6. Ver Apéndice 6. Originalmente publicado como frontispicio a la *Practica musice* de Gafurius (1496), el grabado fue reimpreso con un comentario en el *De harmonia musicorum instrumentorum* de Gafurius, IV, xii (1518), fol. 94v. Cf. Warburg, op. cit., pp. 271, 412 ss., 429 s.

7. Por ejemplo, en el título de Hyginus, *Poeticon astronomicon* (1502), donde Urania vuelve la espalda. Ver también la Urania apartada de el *Parnassus* de Rafael.

descubrir de qué manera tan simple ha sido reafirmada la misma filosofía del amor en el *Nacimiento de Venus* (fig. 39). En él hay cuatro figuras en lugar de ocho, y agrupadas de tal forma que de su configuración surge una tríada clara. Dirigida por los vientos que soplan, que están representados como un par de amantes —los *zefiri amorosi* de Policiano[8]— Venus se desliza sobre una concha enorme (*sopra un nicchio*) hacia la orilla donde la Hora de la Primavera esparce un manto de flores para recibirla, al tiempo que las rosas que surgen del aliento de los céfiros perfuman el espumoso mar. Si Pico della Mirandola no hubiese declarado que las palabras bíblicas «spiritus ferebatur super aquas» se refieren al espíritu deslizante de Eros («spiritus amoris»)[9], uno dudaría en aplicar esta frase a los céfiros, porque ellos representan claramente a los vientos de la pasión que mueve e inspira a la Venus recién nacida —*da Zefiri lascivi spinta e proda*[10]—; pero el manto dispuesto en la orilla para su protección es sostenido por la casta Hora. La propia postura de la diosa, la de la clásica *Venus pudica*, expresa la doble naturaleza del amor, casto y sensual a un tiempo, que sus servidores representan por separado. Pero como la «unión de los contrarios» trascendente está representada por un gesto momentáneo, el símbolo universal exigido por el programa dialéctico se convierte en una escena transitoria:

Giurar potresti che dell' onde uscisse
La Dea premendo con la destra il crino
Con l'altra il dolce pomo ricoprise[11].

El efecto transitorio de la Venus de Botticelli, tanto más sorprendente a la vista de la estática cualidad de sus prototipos antiguos (fig. 34)[12], fue preparado para Botticelli por la maestría de Policiano al describir ostensiblemente un monumento plástico al tiempo que lo disolvía efectivamente en una serie de episodios. Ambos, el pintor y el poeta, querían volver a captar el espíritu de la perdida *Venus Anadyomene* de Apeles, que era conocida por descripciones antiguas[13]. Junto a su carácter didáctico y

8. *Giostra* I, cxiii, 4, así como en xcix, 7 s.
9. *Heptaplus* III, ii.
10. *Giostra* I, xcix, 7. Sobre la concha de Venus ver más adelante, Apéndice 5.
11. Ibid. I, ci, 1-3.
12. Sobre la familiaridad que tenía el Quattrocento con el tipo de estatua que ahora conocemos mejor a partir de la Venus de Medici, ver Warburg, op. cit., p. 308 nota a la p. 10. J. J. Bernouilli, *Aphrodite* (1873), pp. 237 s., cita dieciocho estatuillas de bronce de este tipo.
13. Los textos clásicos están citados en Pauly-Wissowa I, 2020 s. v. «Anadyomene». Como imitación de la *Anthologia graeca* XVI, 178-82. Policiano escribió un

poético, la pintura de Botticelli debe ser encuadrada, por tanto, entre aquellos intentos de revivir lo antiguo mediante los cuales la visión de un cuadro perdido de la antigüedad tenía que quedar conjurado ante el espectador. Mientras que la *Calumnia de Apeles* de Botticelli es un ejemplo forzado de estas ambiciones cultas [14], en el *Nacimiento de Venus* la carga arqueológica queda absorbida por una lúcida elegancia. Considerando todos los refinamientos literarios que debían ser satisfechos por el cuadro —filosóficos, poéticos, arqueológicos— su frescura y su fingida ingenuidad que logra tener con éxito siguen siendo un logro singular. Es como si las alturas de Policiano hubiesen desplazado por una vez a las prolijidades de Ficino y Pico.

Aun así, puede sentirse en el cuadro una nueva dimensión poética, así como también en el mito tal y como es relatado por Policiano, cuando los comparamos con la especialmente elaborada interpretación que Pico ofreció de «este misterio» del nacimiento de Venus [15]. Puesto que Venus significa Belleza (*bellezza la quale si chiama Venere*), representa para Pico un principio compuesto: porque «cuando quiera que diversas cosas diferentes concurran para constituir una tercera, que nace de su justa mezcla y templanza, el resultado de su proporcionada composición es llamado belleza». La composición, sin embargo, presupone multiplicidad, que no puede ser encontrada en el reino del puro ser, sino sólo en el reino caótico del cambio. Venus debe surgir, por tanto, de «esa naturaleza informe de la cual hemos dicho que está compuesta cada criatura» [16]: y eso está representado por las aguas del mar, «porque el agua es un flujo continuo y fácilmente susceptible de adoptar cualquier forma». Mas para producir la belleza de Venus, el elemento de mutabilidad de que habla Heráclito requiere una transfiguración llevada a cabo por el principio divino de la forma; y esa necesidad está realzada por la bárbara leyenda, que Pico citaba de la Teogonía de Hesiodo, según la cual, la espuma del mar (ἀφρός) de la que surgió la celestial Afrodita, fue producida por la castración de Urano. Siendo dios de los cielos, Urano transmite a la materia informe el semen de las formas ideales: «y porque las ideas no tendrían en sí mismas

---

epigrama griego sobre la Venus Anadyomene de Apeles (*Opera* II, fol. 102v), que imaginó como una *Venus pudica*; cf. Frey-Sallmann, op. cit., pp. 119 s., con referencia a Botticelli.

14. R. Förster, «Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* VIII (1887), pp. 29-56; 89-113; XV (1894), pp. 27-40; también «Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance», ibid. XLIII (1922), pp. 126-36. Más información en Wind, *Bellini's Feast of the Gods*, p. 18, nota 38.

15. *Commento* II, xvi s. (ed. Garin II, xviii ss., pp. 509-12).

16. Cf. anteriormente, capítulo V.

variedad y diversidad si no estuviesen mezcladas con la naturaleza sin forma y porque sin variedad no puede haber belleza, de ello se deduce justamente que Venus no hubiera podido nacer si los testículos de Uranus no hubiesen caído en las aguas del mar» [17].

El desagradable mecanismo del mito, que se encuentra muy lejos de Botticelli, parecerá menos pedante y cogido por los pelos si se entiende que el «desmembramiento» es una figura de lenguaje, corriente en la Dialéctica neoplatónica. La castración de Urano es del mismo tipo que el desmembramiento de Osiris, Attis y Dionisos, todos los cuales representan el mismo misterio para los teólogos neo-órficos: porque siempre que el Uno supremo desciende sobre lo Múltiple, este acto de creación es imaginado como un sacrificio agónico, como si el Uno fuese cortado en pedazos y esparcido. En este sentido, la Creación es concebida como una muerte cosmogónica, mediante la cual el poder concentrado de una deidad es sacrificado y repartido: pero el descenso y difusión del poder divino es seguido por su resurrección, cuando lo Múltiple es «recogido» en el Uno [18].

Proclo explicó de forma muy clara y sensible por qué el ritmo dialéctico del Uno y de lo Múltiple debe estar investido de esas temibles emociones rituales. Esas fábulas, dijo, sirven para que «no sólo ejercitemos la parte intelectual del alma por medio de razonamientos contrapuestos, sino para que la parte divina [intuitiva] del alma pueda recibir con mayor perfección el conocimiento de los seres por medio de su compenetración con asuntos más místicos. Porque con otros discursos [racionales] nos parecemos a los que están [serenamente] avocados a la recepción de la verdad; mientras que con las fábulas sufrimos de manera susceptible de

17. Mientras que Boccaccio, *Genealogia deorum* III, xxiii, seguía a Cicerón asumiendo que Venus nacida del mar era la «segunda» Venus (*De natura deorum* III, xxiii, 59), Pico adoptó la opinión más corriente y la identifica con Venus Urania, siendo la espuma el semen de Urano (Cielo).

18. Ver Macrobius, *In Somnium Scipionis* I, xii; también Gyraldus, *Opera* I, 273, sobre «Macrobius ex Orphica theologia». Boyancé, *Le culte des Muses,* pp. 83-8, cree que Olimpiodoro estaba en lo cierto al leer la alegoría neoplatónica del desmembramiento y resurrección de Dionisos-Zagreus en el *Fedón* 67 ss. (el alma «dividida» por todo el cuerpo, de donde ha de ser «recogida en sí misma»). Pero mientras se puede alegar que la elaboración neoplatónica de este mito fue sancionada por este pasaje entre otros, es difícil probar que dicho pasaje implique verdaderamente el mito, o tenga el sentido de recordar el ritual correspondiente. Por otra parte, la utilización del mito que hace Platón en otros lugares es tan confusa, y, sin embargo, tan innegable (cf. Dodds, *The Greeks and the Irrational,* pp. 155 s., 176 ss. notas 131-5), que rechazar de plano el punto de vista de Boyancé es tan difícil como el aceptarlo. Todo lo que puede (y posiblemente debe) decirse, es que las ideas de Platón sobre la relación que hay entre cuerpo y alma, como se puede ver en sus frecuentes referencias a la catarsis, están lanzadas a través de alusiones Dionisíacas. Pero, en contraste con el ritualismo neoplatónico, la imagen de «ruptura» para «convertir un singular en plural» se da en Platón sólo como burla, *Menón* 77A.

ser comunicada... venerando la información mística que contienen» [19]. Pico tenía por costumbre retorcer abruptamente una figura de dicción, aparentemente racional, en un mito violento, como, por ejemplo, cuando comparó «el arte del discurso o razonamiento» primero a los escalones de una escalera para luego añadir que por esos escalones, «unas veces descenderemos con fuerza titánica desgarrando, como Osiris, la unidad en muchas partes, y otras ascenderemos con la fuerza de Febo recogiendo las partes, como los miembros de Osiris, en una unidad» [20]. La imagen estática de una escalera, combinada incongruentemente con la agonía y resurrección de Osiris, produce ese estado ambiguo de entendimiento en el cual la razón se recarga de ritual.

Tal vez la más clara descripción de este instrumento poético-teológico está en el *Sobre el* εἰ *de Delfos,* de Plutarco. Porque Plutarco es de una inestimable ayuda para su estudio, debido a su manera sensata e imperturbable de tratar esos extraños argumentos. «Nos dicen los teólogos», escribe, «tanto los prosistas como los poetas, que el dios es por naturaleza indestructible y eterno, y sin embargo, bajo el impulso de alguna finalidad y plan predestinado, pasa por una transformación en su ser... Cuando el dios es transformado y diseminado en vientos, agua, tierra, estrellas, plantas y animales, nos describen esta experiencia y transformación alegóricamente usando los términos "rendir" y "desmembración". Le aplican los nombres de Dionisos, Zagreus, Nyctelius o Isodaites, y fabrican mitos alegóricos en los que las transformaciones que han sido descritas son representadas como muerte y destrucción seguidas de reconstrucción y renacimiento» [21].

Estas Ultimidades místicas, al ser extremas, no pueden ser representadas más que como catástrofes [22]; y Platón sugirió —con escaso éxito— que no deberían ser expresadas en absoluto. En la *República* (378A), la

19. *Theologia Platonica* I, vi; tr. Taylor, p. 18. Sobre la creencia en la eficacia de los mitos a través de la comprensión afectiva, ver Boyancé, *Le culte des Muses,* p. 163, con referencia a Proclo *In Rempublicam* II, 108, y Juliano, *Orationes* VII, 216c. Ver también Juliano, ibid. 22a-B: «Pero cuando digo... 'rasgado en harapos' nadie debe considerar el mero significado de estas palabras y suponer que quiero decir... pedazos de lino, sino que debe considerar estas palabras en otro sentido, el usado por Platón, Plotino, Porfirio, y el inspirado Jámblico».

20. *De hominis dignitate* (ed. Garin, p. 116), tr. Forbes.

21. *On the* εἰ *at Delphi* 9 (*Moralia* 388F-389A), tr. Linforth, op. cit., pp. 317 s.

22. Puesto que la dispersión a través de la muerte está concebida aquí como un acto de creación, se sigue lógicamente que la resurrección después de la muerte aparezca como una fuerza destructiva. El fin del mundo, en el que todas las cosas regresan al Uno, está representado como una suprema conflagración, Plutarco, op. cit., 388E, 389C, la διακόσμησις que está invertida en la ἐκπύρωσις, el dios «prende fuego a la naturaleza y reduce todas las cosas a una igualdad» (tr. Linforth, loc. cit.). Con la misma lógica, el mito de Saturno que se come a sus hijos fue saludado como una promesa de redención: lo Múltiple volviendo a lo Uno, como reverso del «des-

Castración de Urano, está en primer lugar entre las fábulas prohibidas. «...Si es posible, lo mejor es que sean enterradas en silencio. Pero si hay alguna necesidad de mencionarlas unos pocos elegidos podrían escucharlas en un misterio (δ' ἀπορρήτων) y debieran sacrificar no un cerdo corriente, sino una víctima enorme e inasequible; y aun así, el número de oyentes debe ser muy reducido». Podría creerse que Botticelli y Policiano siguieron la regla de Platón y, a diferencia de los meticulosos ilustradores de libros de texto mitológicos [23], o de un pintor de ocasión de segunda fila que no deja nada por decir [24], hubiesen omitido cualquier alusión a la Castración de Urano en su representación del Nacimiento de Venus; pero no es así [25]. Policiano describe la blanca espuma como el esperma divino caído del cielo en la estrofa que abre el episodio:

---

membramiento» prístino, cf. *Enéadas* V, i, 7; también Salustio, *Concerning the Gods and the Universe* § iv (ed. A. D. Nock, 1926, p. 4), donde κατάποσις es un símbolo de ἐπίστροφή. El artificio neoplatónico de elevar los primitivos impulsos de canibalismo y castración al nivel de los misterios filosóficos es un notable ejemplo de *évolution régressive*. Una ilustración de Saturno en *Les èchecs amoureux* (MS cit., fol. 28) subraya la simetría entre el «divino tragar» y el «divino desmembramiento» mostrándolos parejos. Sobre la sustitución de Saturno (Cronos) por Urano, cf. *Enéadas* III, v, 2.

23. En dos manuscritos vaticanos del siglo xv —*Libellus de deorum imaginibus* (Cod. Reg. lat. 1290, fol. 1r) y *Fulgentius metaforalis* (Cod. Pal. lat. 1066, fol. 226r)— El Nacimiento de Venus está combinado en un cuadro con la escena de la castración, aplicada aquí a Saturno. También está como broma en el cuarto de baño del cardenal Bibbiena (grabado por Marco da Ravena según una idea de Rafael, Bartsch no. 323).

24. Un pequeño cuadro de diferente atractivo que se encuentra en el Castello Sforzesco de Milán (no. 55), antiguamente adscrito a Andrea Schiavone, hoy clasificado como perteneciente a la Escuela Veneciana, muestra a la Venus que ha nacido de la espuma llevada a la orilla por un delfín (cf. Nonnus, *Dionysiaca* XIII, 439) mientras que la castración de Uranio tiene lugar en el cielo (ilustrado en A. Venturi, *Storia dell'arte italiana* IX, iv, 1929, p. 704, fig. 498, donde Venus es erróneamente llamada Galatea, a pesar de los acontecimientos celestes). Estoy agradecido a Ernest O. Hauser por atraer mi atención sobre este cuadro.

25. Ficino siguió las reglas más fielmente que Policiano o que Pico. En *De amore* II, vii, y VI, vii (*Opera,* pp. 1326, 1345) donde la naturaleza de Venus Urania es tan ampliamente comentada, las circunstancias referentes a su nacimiento son pasadas en silencio. La obediencia a una prohibición de Platón parece la mejor explicación a esta notable omisión, que vuelve a suceder en los comentarios de Ficino al *Eutifrón* 6A, 8B, y a la *Republica* 377E-378A. Las raras ocasiones en que menciona la castración de Uranio son de una brevedad poco común en Ficino; p. e., *In Plotinum* V, viii, 13 (*Opera,* p. 1769), *In Platonis Philebum* I, xi (ibid., p. 1217). *De amore* V, xii (ibid., p. 1340, al explicar la dimisión de Agathon de «sus antiguas funciones con los dioses», *Symposium* 195C).

Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
si vede il fusto genitale accolto,
sotto diverso volger di pianeti
errar per l'onde in bianca schiuma avvolto;

pero antes de terminar la estrofa, el *fusto genitale* ya ha sido sustituido por la agradable imagen, tomada de los Himnos homéricos, de Venus conducida a la orilla por los céfiros:

E dentro nata in atti vaghi e lieti
una donzella non con uman volto,
da' Zefiri lascivi spinta a proda
gir sopra un nicchio; e par che 'l ciel ne goda [26].

La última frase —«el cielo se regocijó»— borra completamente el horror inicial porque sugiere, al igual que las estrofas siguientes, que Urano no es ya un dios solitario sino que se complace en encontrarse encarnado en su hija recién nacida («En ti me complazco»).

En el cuadro de Botticelli, estos acentos están distribuidos con el mismo cuidado y en el mismo orden de importancia. Como en el poema de Policiano, la blanca espuma de las olas está enfáticamente subrayada, pero es incidental con respecto a la escena principal. Así como la atmósfera general es la de un mito cosmogónico y muestra cómo el espíritu divino, en palabras de Plutarco, «es transformado y diseminado en vientos y aguas», el momento elegido para la representación es el que sigue al nacimiento cósmico: la Venus recién nacida, surgida ya del mar, es empujada a tierra firme por los vientos de la primavera. Y como para sugerir —por medio de una imagen poética posterior— que el mar ha sido fecundado por el cielo, una mística lluvia de rosas surge del aliento del dios viento: «el espíritu cerniéndose sobre las aguas» [27].

26. *Giostra* I, xcix. Debe advertirse que, lejos de aceptar el consejo de Platón, Policiano describió descaradamente la castración de Urano en *Giostra* I, cxii, pero, con mucho tacto, separó, con una estrofa completa, de este horripilante suceso el nacimiento de Venus.

27. La lluvia de flores, como símbolo de la divina impregnación, aparece en Signorelli, *Immaculata* (Il Gesù, Cortona). El comentario filológico de Robert Boyle sobre la palabra *Merhephet* que aparece en el Génesis i, 2, y que él entendía que significaba que el espíritu de Dios «se movía como las hembras que incuban... lo hacen sobre la faz de las aguas» (*The Sceptical Chymist*, Part. II), es de origen patrístico: ver S. Basilio, *Hexameron* ii, 6; S. Agustín, *De Genesi ad litteram* I, xviii, 36. Sobre

* * *

La autodivisión mediante la cual los dioses órficos despliegan sus poderes y los multiplican, disminuye en violencia a medida que las emanaciones descienden desde lo más alto a un nivel intermedio. En el Uno supremo, que es simple e inefable, la división aparece como un «desmembramiento» porque sólo por una especie de autoinmolación, una μετάβασις εἰς ἄλλο γένος, lógica, es por lo que lo Uno puede ser transformado en Muchos. Pero las deidades particulares, como Venus, que son inherentemente compuestas y contienen contrarios, albergan la multiplicidad en su propia naturaleza y por lo tanto no sufren la agonía cuando sus poderes son esparcidos o emparejados con los de otras deidades en nuevas combinaciones. Esto es importante para comprender la armoniosa relación que mantienen la *Venus Urania* nacida del mar, y la Venus vestida que, desde una cueva iluminada por frutos de oro, gentilmente preside los ritos de la *Primavera*. La transición del escenario elemental al pastoral está definida por el manto florido de la Primavera que es echado sobre Venus a medida que se acerca a la tierra. En la escala platónica de las cosas, esto es un descenso, una vulgarización; porque la riqueza de colores y la variedad de formas que deleitan la vista cuando percibe la belleza de la tierra no son más que un velo detrás del que se esconde el esplendor de la belleza celestial pura. Pero al reconocer que la Venus vestida es la *Venere vulgare* o *Aphrodite Pandemos* que Platón y los platónicos oponían a la

---

ideas comparables a éstas, de vena Paracélsica, cf. A. A. Barb, «Diva Matrix», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI (1953), pp. 205, 219 nota 75. La fuente común (sospechada por Barb, ibid., p. 202) de Paracelso, *Opus paramirum* IV («De matrice»), e Hipolito, *Refutatio omnium haeresium* V, ix, II ss., se puede encontrar en el *Timeo* 49A-53B, sobre «el receptáculo de toda generación» (πάσης γενέσεως ὑποδοχή) El término de Paracelso *matrix quattuor elementorum* corresponde exactamente al argumento que hay en el *Timeo*. Una variante de esta doctrina en Aristóteles (*Física* I, ix, 192A, ver más atrás capítulo 6 nota 23) dio a Giordano Bruno, que conocía el original en Platón, ocasión para una larga y cómica disgresión de la ecuación de *materia e femina* por parte de uno de los pedantes aristotélicos en *De la causa, principio et uno* IV, introducida por la cita bíblica: *Et os vulvae nunquam dicit: sufficit* (de los Proverbios xxx, 16), la cual interpreta con el significado: «materia recipiendis formis numquam expletur». Rubens y Peiresc, cuando discutían la *vulva deificata* en las gemas greco-egipcias (Barb, op. cit., p. 194; Campbell Bonner, *Studies in Magical Amulets, Chiefly Graeco-Egyptian*, 1950, pp. 80 s.), conocían sin duda a Plutarco, *De Iside et Osiride* 53-6 (*Moralia* 372E-373F), donde éste extiende el pasaje del *Timeo* a una larga alegoría greco-egipcia de la creación. El placer que encontraba Rubens en este tipo de especulación le debió inducir a copiar (ver Museo de Bruselas, no. 388) un retrato flamenco de Paracelso (Louvre, no. 2567A).

Aphrodite Urania (*Venere celeste*) [28], debemos tener cuidado de no simplificar demasiado este contraste asumiendo que la Venus vulgar es puramente sensual y que no comparte la gloria celestial. El mismo Pico, que desarrolló el tema de que las «dos Venus» en Platón estaban destinadas a ilustrar la distinción entre la visión celestial y terrenal de la belleza, advirtió a sus lectores que el deseo de amor despertado por la belleza terrenal es a su vez de dos clases opuestas, «de' quali l'uno è bestiale, e l'altro è umano» [29]. Mientras que un instinto puramente sensual se inclinaría a situar erróneamente la fuente de la belleza visual en el cuerpo y buscar el disfrute de la belleza sólo en los placeres animales, el amante humano reconocerá que la Venus que se presenta vestida con adornos terrenales es una «imagen» de la celestial. «Y observad que Plotino en su libro *De amore* no habla del primer amor celestial sino de éste, e igualmente no habla de la primera Venus sino de la segunda», y lejos de caracterizarla como la Venus Urania, la hace descender a la «prima anima», declarando «che questa anima è chiamata Venere in quanto è in lei un certo amore splendido e specioso» [30]. Si se pasa por alto esta distinción, advierte Pico, «parecería como si Platón y Plotino estuviesen en desacuerdo sobre este asunto, cuando todo el que los estudie cuidadosamente advertirá que el conocimiento completo y perfecto del amor celestial era defendido por ambos, porque Platón trataba del que es primero y puro amor celestial, y Plotino del segundo, que es su imagen». De forma totalmente lógica Pico fue llevado por estas observaciones más allá de la simple dicotomía de «celestial» y «vulgar», ampliando ésta a una división triple: *amore celeste, umano e bestiale* [31]. Y como este último fue considerado demasiado bajo para merecer consideración filosófica, al menos por parte de

28. *Symposium* 180D-E; Ficino, *De amore* II, vii; Pico, *Commento* II, viii (ed. Garin II, x, p. 498). Ya en 1433, Carlo Marsuppini se refirió a las *duas Veneres, Uraniam et Pandemon,* en una carta a Lorenzo Valla, escrita en alabanza del *De voluptate* de Valla que había reaparecido recientemente con el nuevo título de *De vero bono;* cf. L. Barozzi y R. Sabbadini, *Studi sul Panormita e sul Valla* (1891), p. 66.

29. *Commento* II, xxiv (ed. Garin III, ii, p. 524).

30. *Commento* II, xxii (ed. Garin III, i, pp. 521 s.). El argumento se refiere a las *Enéadas* III, v, 5-9. Pico exagera ligeramente su caso ya que Plotino empieza por explicar las dos Venus (III, v, 1-4), pero es verdad que la mayor parte de su argumento, y especialmente la parte que interpreta el mito de Poros y Penia, es limitado a la segunda Venus.

31. Loc. cit. (ed. Garin, pp. 524-31). Ficino, *De amore* VI, viii (*Opera,* pp. 1345 s.) había explicado también el *amor divinus, humanus, ferinus* con referencia a las «dos Venus» de que habla Platón, pero sin distinguir la Venus celestial de Platón, de la noble pero mundana Venus de Plotino. La insistencia de Pico sobre este punto fue uno de sus muchas profundizaciones a este «distinguido platonista», al cual consideraba, como puede ser fácilmente el caso en un compilador asiduo, tan informativo como confuso.

aquellos que se negaban a «profanar los castos misterios amorosos de Platón» (*profane e' casti misteri amorosi di Platone*), de ello se deducía que la doctrina platónica de las «dos Venus» ya no designaba dos formas opuestas de amor, uno casto y noble, y el otro sensual y vano, sino dos amores nobles llamados *Amore celeste e umano,* de los cuales el segundo, confinado al abigarrado medio de la sensibilidad, no era más que una imagen más humilde del primero. «Amore umano è propio quello che disopra fu detto immagine dello amore celeste» [32].

Fue un inspirado recurso por parte de Botticelli representar el *amore splendido e specioso* de la segunda Venus poniéndole a ésta rasgos de matrona (fig. 25). Ella, que es fuente de esplendor terrenal y cuyo papel de diosa de la fertilidad está modestamente sugerido por su figura bulbácea, aparece, en contraste con los dones que concede, como una fuerza moderadora y restrictiva, consciente de su papel de representante de una Venus más elevada, de la cual sólo es una imagen o sombra (*ombra*) [33], pese a que ejerza en su propio reino una soberanía indiscutible. «Motrice de' corpi ed alligata a questo ministerio» [34], ella es el poder que mueve el mundo visible fundiendo el orden trascendente en el corporal: «subietta a quella e padrona di questa» [35].

32. Loc. cit. (ed. Garin, p. 525).
33. *Commento,* ed. Garin, p. 537.
34. Ibid., pp. 463, 469.
35. «Dos Venus, una vestida y otra desnuda», fueron mencionadas en una carta de Calandra en la que describía el cuadro de Comus, de Mantegna, terminado por Costa después de la muerte de Mantegna y hoy en el Louvre. En este cuadro (cf. Wind, *Bellini's Feast of the Gods,* p. 47 con información adicional), la caracterización de las dos Venus no deja lugar a dudas de que la Venus vestida, aunque inferior a la desnuda, es también la más humilde de las dos. Horne, *Botticelli* (1908), p. 56, intuyó la solución correcta por un feliz instinto mientras leía acerca de las dos Venus en Junius, *De pictura veterum* (1637), libro tan distante del estilo de Botticelli que Horne se refería a él con duda justificada: «Quizá, en los dos cuadros de Venus que Botticelli ejecutó para Lorenzo di Pierfrancesco de Medici, hay que ver la huella de esta doble concepción de Afrodita; de Afrodita Urania, la Venus Celeste, hija de Uranus, nacida sin madre; y de Afrodita Pandemos, hija de Zeus y Diona, la Venus de naturaleza universal, espiritualizada por Botticelli en su cuadro de la «Primavera», que algunos escritores posteriores han intentado subrayar, notablemente Franciscus Junius en su obra 'De Pictura Veterum'...»

CAPÍTULO IX

AMOR SAGRADO Y AMOR PROFANO

Si recordamos que Pico della Mirandola, al describir «la violenzia dello amor celeste» [1], tomaba sus imágenes de una flameante pasión, no parece sorprendente, ni antiplatónico, que el Amor Divino no hiciese surgir finalmente un culto a los sentidos. Esta tendencia estaba latente desde el principio. En un diálogo tan primitivo como el *De voluptate* (1431) de Lorenzo Valla, el cristiano con su fervor espiritual, y el epicúreo de sensual fantasía y capricho, creen posible llegar a un acuerdo, pese a que ninguno es capaz de tolerar la frigidez que el estoico toma equivocadamente por virtud. Una parte de la característica vehemencia del platonismo renacentista es debida a esa inclinación antiestoica:

> *Witnesse the father of Philosophie,*
> *Which to his* Critias, *shaded oft from sunne,*
> *Of love full manie lessons did apply*
> *The which these Stoick censours cannot well deny* [2]

Al igual que el rasgo epicúreo de la vida veneciana lo hubiera en otro caso apartado de la dialéctica florentina, la alabanza del placer en el platonismo de Ficino podría haber sido inventada para venecianos [3]. En la *Venus de Urbino* de Ticiano (fig. 40) la diosa está recostada en magnífico reposo, dando la cara al espectador con el plácido aire de una odalisca veneciana. Parecería, pese a la reminiscencia de una *Venus pudica,* que un

1. *Commento* III, ii (ed. Garin, p. 537).
2. *Faerie Queene* IV, Proem, 3.
3. En conexión con esto, es interesante apuntar de nuevo que el *De voluptate* de Ficino fue publicado separadamente en dos ediciones de Aldine, Venecia 1497 y 1516, junto con selecciones de Jámblico y Proclo.

hedonismo sin disimulo había puesto por fin al descubierto las metáforas platónicas. Pero en segundo término, a modo de glosa dos sirvientas están ocupadas en un *cassone,* del cual han sacado el manto de Venus. En este episodio marginal, que podría ser un interior holandés, el manto cósmico destinado a cubrir a la Venus celestial (cf. fig. 39) ha quedado reducido a un cómodo y doméstico ropaje, digno de una *toilette* de Venus, y si hay un toque de *drôlerie* en la expresión vernacular de un atributo mitológico tan conocido, el cambio de estilo es un adecuado acompañamiento para la elegante figura del primer plano. El placer epicúreo en su más pura forma, que Ficino reservaba para los placeres celestiales, es readmitido en la tierra en los cuadros de Ticiano; pero su efecto es elevado por un eco de platonismo que penetra como un tema de acompañamiento en esos himnos al bienestar físico. En un libro titulado *L'oeil écoute,* la ortodoxia de Paul Claudel distinguía un rastro de espiritualidad en el «paradis de la chair» de Ticiano: «On dirait que le monde spirituel est, sinon découvert, au moins reconnu et ouvert à notre désir sous les espèces de l'affection, en même temps que la grâce s'étend au corps humain, qu'elle pénètre, sous les espèces de la beauté».

Uno se pregunta si, debido a que el hielo estoico ha invadido tan frecuentemente el jardín de Platón, es por lo que uno de los cuadros platónico-epicúreos más graciosos, un figurado diálogo *de voluptate,* ha recibido el título de *Amor sagrado y profano* (fig. 37). Como era inevitable, este inapropiado título, del cual no se han encontrado rastros antes de 1700, ha originado unos intentos inútiles y contradictorios de aplicar un carácter sagrado o profano a una u otra de las figuras. Desde el punto de vista de las virtudes cristianas tradicionales, no podía haber duda alguna de que el Amor Sagrado debía estar decentemente vestido y de que la figura desnuda representaba al profano [4]. Pero en contra de esta interpretación ha sido justamente observado que la composición del cuadro atribuye el papel principal a la figura desnuda. Su mayor altura, su más vigorosa postura, su brazo levantado y su actitud condescendiente, todo parece ponerla por encima de la figura que escucha y a la que parece persuadir o amonestar, y como para resaltar su naturaleza sagrada, Ticiano pintó en el segundo plano detrás de ella una iglesia, mientras que enfrente aparece un castillo como acompañamiento de la figura elegantemente vestida. Y como además, de acuerdo con una tradición bien establecida, la ausencia de adornos es un signo de virtud y candor («la «Verdad desnuda», la «Belleza intrínseca») parece haber una ocasión excelente para aplicar un carácter más noble a la figura desnuda y una naturaleza más mundana a

4. A. Venturi, *Il museo e la Galleria Borghese* (1893), p. 104.

la que está vestida [5]. Sin embargo, cuando se sacó esa primera consecuencia, la evidencia visual fue interferida de nuevo por un prejuicio mojigato. Se supuso que la figura desnuda no podía ser la que es más «elevada» y más sagrada, a menos que representase el amor que es más casto y viceversa [6]. Pero, dejando a un lado la cuestión de hasta qué punto una moral sobria estaba apoyada por los platónicos del Renacimiento, los caracteres del cuadro expresan lo contrario. El rojo del manto que se extiende detrás de la figura de la derecha intensifica el sentido de su naturaleza apasionada, mientras que los colores de la figura vestida parecen en comparación subordinados, quedando los tonos rojos confinados a la ropa interior que se muestra únicamente en la manga derecha, y cerca del pie izquierdo, mientras que el vestido es por su parte sencillamente blanco.

Debiera, por tanto, admitirse de entrada que la figura vestida combina dos rasgos que «esos censores estoicos» están siempre inclinados a separar que ella es la más mundana de las dos y la más recatada [7]. La belleza de su ropaje no depende, para su efecto, de bordados, perlas, galones dorados o brocados, que tan a menudo predominan en los trajes renacentistas [8]; ya que su esplendor es enteramente logrado por los amplios

5. Sobre todos estos puntos el argumento de Panofsky en *Studies in Iconology,* pp. 150-60, y, más extensamente, en *Hercules am Scheidewege,* pp. 173-80, me parece concluyente. E. Petersen, «Zu Meisterwerken der Renaissance: Bemerkungen eines Archäologen», *Zeitschrift für bildende Kunst* XVII (1906), pp. 182-7 («Tizians *Amor sacro e profano*») fue el primero en asociar el cuadro con las dos Venus de que habla Ficino en *De amore* (p. 186).

6. Todavía éste es esencialmente el punto de vista de Panofsky.

7. La misma «filosofía del vestido» se puede estudiar en *Fiesta campestre* de Giorgione, que está en el Louvre. Las ninfas se distinguen de los músicos por la ausencia de vestidos y deben ser reconocidas como «presencias divinas», espíritus superiores en cuya fuente se nutren los músicos mortales. En la *Venus* Holkham (Metropolitan Museum of Art, New York), y las correspondientes pinturas de Ticiano que están en Madrid y en Berlín, la disparidad entre mortales y diosas es aumentada por la paradoja de la postura. Mientras el cortesano toca música bajo la inspiración del amor (cf. Erasmo, *Adagia* s. v. *musicam docet amor*), no da la cara directamente a la diosa, sino que vuelve la cabeza para «mirarla» por encima del hombro; de esta manera efectúa la ἐπιστροφή, platónica, la inversión de la mirada a través de la cual únicamente un mortal puede aspirar a enfrentarse con una Belleza trascendental. O. Brendel, «The Interpretation of the Holkham Venus», *Art Bulletin* XXVIII (1946), pp. 65-75, sospechó un argumento neoplatónico en estas pinturas, pero prefirió la equivocada restricción del amor platónico supremo al *amor intellectualis* —que evidentemente no es el tema de Ticiano. A pesar de que la composición parece específicamente veneciana, la idea de juxtaponer un mortal vestido a un desnudo «trascendente» que representa a Venus, se puede remitir a los matrimoniales *cassoni florentinos* (nuestras figs. 44 s.); cf. más adelante, apéndice 8; también Schubring, *Cassoni,* pl. xxx, nos. 156 s.; pl. xxxviii, nos. 184 s.

8. Es muy sorprendente que Scipione Francucci, un poeta del siglo XVII (sobre él ver L. Venturi, «Note sulla Galleria Borghese», *L'arte* XII, 1909, pp. 37 ss.) la encontrase demasiado bárbaramente vestida, *di barbarica pompa;* citado por Panofsky, *Studies in Iconology,* pp. 159 s.

pliegues de sus ropajes y debe hacerse notar que su adorno principal es una orla de cabello trenzado [9]. La ausencia de cualquier otra joya [10], el hecho de que prefiera adornarse con flores y el que lleve un pequeño ramo de mirto (*mirtus coniugalis*) en su cabello y tenga unas cuantas flores en su regazo, parece sugerir más una sensibilidad amable que ambiciosa; lo cual es confirmado por su expresión reflexiva. Para ser acusada de una inclinación indebida a las vanidades del mundo sólo queda el hecho sospechoso de que su mano enguantada descansa sobre una vasija cerrada que se supone, por analogía con la «Felicidad Breve» de Ripa, que contiene gemas y otras riquezas [11]. Pero esta conjetura nos recuerda la reflexión de Plutarco de que «los estoicos desvarían más que los poetas»; porque si Ticiano hubiese tratado de hacernos entender que la vasija está llena de tesoros terrenales, probablemente no hubiera dudado en pintarlos [12]. En vez de esto, pintó una vasija cerrada, y que está llena de significado en sí misma, especialmente porque contrasta con la vasija abierta que está cerca de la otra figura; y entre ambas hay una flor caída [13]. Para entender

9. Cf. *Faerie Queene* IV, v, 3: «Ese ceñidor daba la virtud del amor casto...» Ver también Boccaccio, *Genealogia deorum* III, xxii; y Ripa, *Iconologia,* s. v. «Venustà», «Piacere honesto»; Valeriano *Hieroglyphica* XL, fol. 299r. Holbein jugó sobre este tema en su pequeña y curiosa pintura de *Magdalena Offenburg as Venus* (Museo de Basilea no. 322), en la que es ve a la diosa llevando el ceñidor, mientras que el cuadro gemelo, *Magdalena Offenburg as Laïs* (Museo de Basilea no. 323), retrata a la misma modelo como cortesana. Este vivo par de cuadros (comparables al doble retrato de Katharina Fürlegerin que hizo Durero) literalmente representa, con una apropiada variación de gesto, al Amor sagrado y al Amor profano, Venus Urania y Venus Pandemus. La histórica Laïs, como Holbein sabía, favoreció a Apeles, pintor de Venus (cf. Athenaeus XIII, 582 ss.; también Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* I, iv).

10. En fotografía ella parece llevar un brazalete, pero en realidad es el ribete del guante.

11. Panofsky, *Hercules amb Scheidewege,* p. 174.

12. Lo poco que la figura de Ticiano corresponde a la *Felicità breve* de que habla Ripa se puede ver en la descripción de Ripa: «Una mujer vestida de blanco y amarillo, que lleva una corona dorada sobre su cabeza y se adorna con joyas diversas. Levantando su brazo derecho hacia lo alto, sostiene un cetro entrelazado de hojas de una calabaza que crece del suelo junto a su pie, mientras que en la mano izquierda lleva una vasija llena de monedas y gemas». Para salvar el «gran parecido» que ha sido descubierto entre esta figura y la de Ticiano, por lo menos se hubiesen tenido que ignorar cinco de los atributos enumerados por Ripa. Lo mismo corresponde a la *Felitità eterna* con relación al desnudo de Ticiano.

13. Sobre el simbolismo de la rosa, como señal de amor, ver C. Joret, *La rose dans l'antiquité et au moyen âge. Histoire, légendes et symbolisme* (1892). También L. F. Benedetto, *Il «Roman de la rose» e la letteratura italiana* (1910), pp. 9, 186, etc. Una mayor conexión con el *Roman de la rose,* que ocasionalmente ha sido sospechado en la pintura de Ticiano, no me ha sido posible detectar. El mayor acercamiento en la versión italiana de Durante, es el soneto no. xvii (*il fiore,* ed. F. Castets,

este simbolismo tal vez sea provechoso investigar la clase de fuente en que se han encontrado las dos mujeres [14]. Que es una fuente de amor queda demostrado por la presencia de Amor, que se inclina sobre el agua y juega con ella; pero los relieves que decoran la fuente tienen un aspecto severo y prohibitivo. Un hombre está siendo azotado, una mujer arrastrada por los cabellos y un caballo sin freno es conducido por la crin (fig. 42). Como el caballo es una imagen platónica de la pasión sensual o *libido* (cf. fig. 41) [15], o de lo que Pico llamaba *amore bestiale,* las feroces escenas de flagelación en la fuente del amor muestran cómo la pasión animal debe ser castigada y refrenada. Tales escenas de violencia, concebidas como una fase en los misterios de amor, no eran raras en los ritos de iniciación; y el Renacimiento puede haber conocido su representación en las cámaras de misterios romanas, de las que quizá muchas más —y otras diferentes, por supuesto— de las que han llegado al presente, fueron accesibles entonces [16]. Pero así como el grado exacto de un cono-

---

París, 1881, p. 9) en el cual Venus amonesta a *Bellaccoglienza,* pero esta referencia es tan poco concluyente como la identificación que hace W. Friedländer de las dos figuras («La tintura delle rose», *Art Bulletin* XX, 1938, pp. 322 ss.) con Venus y Polia, la heroína de la *Hypnerotomachia.* A pesar de que el simbolismo de la historia procede de las mismas fuentes que la pintura de Ticiano, éste no ilustró sus incidentes. (Ver nota 24 de este capítulo.) La conjetura de que la vasija cerrada contiene rosas blancas (Friedländer, p. 324 nota 16) tampoco es de más valor que la sugerencia de que contiene gemas.

14. A pesar de que la forma de la fuente se parece a un sarcófago y parezca indicar la costumbre italiana de usar antiguos sarcófagos como fuentes, Ticiano no introdujo en esta ocasión ninguna de las marcas de fragmentación con que generalmente caracterizaba como antigua a una pieza de escultura (cf. la estatua fracturada que hay en el fondo del fresco de *San Antonio curando a un niño,* Scuola del Santo, Padua; o el torso que hay en la esquina de la derecha de la *Presentación de la Virgen,* Accademia, Venecia). Como todas las figuras y molduras están intactas, y el relieve incluye un escudo de armas renacentista, no hay justificación para considerar esta escultura como «antigua», y, por lo tanto, es cuestionable cualquier consecuencia iconográfica resultante de esta suposición («una fuente de vida hecha de una tumba», «originalmente destinada a contener un cadáver pero ahora convertida», etc.). Los temas del relieve excluyen de hecho un significado funerario.

15. Bocchi, *Symbolicae Quaestiones,* no. cxvii: «Semper libidini imperat prudentia» (domadora de las pasiones); Valeriano, *Hieroglyphica,* fol. 34 : «Immoderatus impetus». Derivado del intemperante caballo que se cita en el *Fedro* (253D), al cual Petersen se refiere en op. cit., p. 187. Sobre *Cupido* como nombre de los caballos de carrera romanos (sobre lo que amablemente me llamó la atención Eduard Fraenkel) ver A. Alföldi, *Die Kontorniaten* (1942-3), p. 178, no. 446 (pls. xlix, 5; liv, 13). Una aguda alegoría de la doma de caballos hecha por Piero di Cosimo (National Gallery of Art, Washington, no. 271) representa a la casta diosa Hippo entrenando en una isla a un joven garañón en un lago lleno de sirenas: cf. Ermolao Barvaro, *Castigationes Plinianae* V, iv (1492, fols. k 5-v-6r); Gyraldus, *Opera* I, 46 C-D (s. v. «Hippo»), 343D (s. v. «Hippia»).

16. Los frescos de la Villa Item, que parecen pertinentes, son desde luego un descubrimiento muy tardío, pero un ciclo parecido, del cual sobrevive una muestra del siglo XVI en un libro de apuntes de Francisco d'Ollanda (Cod. Escor. 28-1-20,

cimiento visual de esas secretas tradiciones sería difícil de averiguar, su fuente principal fue con toda probabilidad de naturaleza literaria. Tanto Ficino como Pico aseguraban saber que en los ritos paganos de iniciación al amor, el primer paso era una purga de las pasiones sensuales, un doloroso ritual de purificación mediante el cual, el amante era preparado para su comunión con el dios [17]. El que los símbolos de flagelación fuesen tan frecuentemente presentados en un contexto amoroso por los artistas del Renacimiento, era seguramente una alusión a esas ordalías propiciatorias, tan ampliamente descritas en Apuleyo y representadas, por ejemplo, por el misterioso látigo de la Camera degli Sposi de Mantegna [18] o por la figura emblemática del «cupido torturado» [19]. Para Ausonio el *Cupido cruciatus* todavía era una víctima de la vengativa pasión, pero en las medallas del Renacimiento, como en los Trionfi (II, 120 ss.) de Petrarca [20], aparece como símbolo de la castidad, con la inscripción *Virginitas amoris frenum,* o, *Virtuti ac formae pudicitia praeciosissimum,* o combinado con un anagrama dirigido a la *Castitatis dea* [21]. «La castità», escribe Ripa siguiendo a Sto. Tomás de Aquino, «è nome di virtù detta dalla castigatione» y re-

---

fols. 13 s., reproducido en *Os desenhos das antiqualhas que vio Francisco d'Ollanda,* ed. E. Tormo, 1940, fols. 13v-14r), existieron en la Casa Dorada de Nerón; cf. F. Weege, «Das Goldene Haus des Nero», *Jahrb. d. deutsch. archäol. Inst.* XXVIII, 1913, pp. 179 s., pl. 9. Sobre la clase de la antigua pintura al fresco todavía conservada en el Renacimiento y ahora perdida, ver Weege, «Der malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike», en T. Hofmann, *Raffael als Architekt* IV (1911), pp. 140-203; Salis, *Antike und Renaissance* pp. 203-7.

17. Ficino, *Opera,* p. 1018: «Quomodo purgetur animus»; también su comentario sobre las *Enéadas* VI, vii, 36: «primus [gradus] est purgatio animi», ibid., p. 1793. Pico, *De hominis dignitate,* ed. Garin, pp. 112 ss.: «Impuro, ut habent mysteria, purum attingere nefas». Sobre los pertinentes pasajes en Platón, Plotino, Proclus, y Dionisio, ver H. Koch, *Pseudo-Dyonysius Areopagita in seinen Beziehungen zum Neuplatonismus und Mysterienwesen,* s. v. «Reinigung», pp. 136, 144, 155, 174. Pico adopta la secuencia de Dionisio *purgari-illuminari-perfici* (cf. ver capítulo 1 nota 25).

18. Ver también los azotes en el *Parnassus* de Mantegna.

19. En las gemas y epigramas helenísticos (*Anthologia graeca* V, 195-9) Eros parece experimentar tantas agonías como Psique, víctimas ambos de las «penas del amor» —penas que el infortunado amante trata de «prender» sobre el frío objeto de su pasión por medio de poéticas invocaciones o amuletos. Un famoso hechizo de amor de la tardía antigüedad clásica (Preisendanz, *Griechische Zauberpapyri* I, 1928, pp. 126-31: Bibl. Nat. suppl. gr. 574, fols. 20 s.; cf. Reitzenstein, *Das Märchen von Amor und Psyche,* p. 80) prescribe que una gema debe estar grabada por un lado con las torturas de Psique impuestas por Eros y Afrodita, y por el otro con el grupo de Eros y Psique abrazándose. El mismo contraste se da en los sarcófagos romanos, donde la agonía de Amor está identificada con la de la Muerte, cf. más adelante, capítulo X.

20. Panofsky, *Studies in Iconology,* p. 126 nota 79; con más información sobre epigramas helenísticos. También «Der gefesselte Eros», *Oud Holland* L (1933), páginas 193-217.

21. Hill, nos. 992, 1011, 233-5.

presenta a la Castidad enarbolando un azote [22]. Para ilustrar las «Torturas del Amor» como una ordalía purificadora, Veronese audazmente yuxtapuso *Castigatione* y *Castità* (fig. 43) [23]. Sin duda alguna, los relieves de castigo que hay en la fuente del amor de Ticiano, están para mostrar cómo es purificado el amor [24].

Si los relieves de la fuente demuestran pues que la pasión animal ha sido conjurada, se podría pensar que el agua de la fuente del amor es pura, pese a ser suavemente revuelta por Amor; y también que las dos mujeres que conversan en la fuente en presencia del dios representan un amor que está por encima del «profano», siendo elevado su diálogo a uno de esos *casti misteri amorosi di Platone* que admite dos formas de amor purificado, *Amore celeste e umano* [25]. El Amor Humano, pese a ser el más bellamente adornado, es el más retraído de los dos, porque sabe que sus adornos son secundarios, mientras que el Amor Celestial, que carece de adornos, es el más apasionado y ardiente y tiene en la mano un vaso del cual surge una llama [26]. Entre ambos, se ve a Amor poniendo al agua de la fuente en movimiento, lo cual es una versión idílica del «espíritu cerniéndose sobre las aguas», que transforma la castidad en amor [27]. Como el movimiento del grupo del cuadro va de izquierda a derecha, las tres figuras representan la progresión desde *Pulchritudo* a *Voluptas* a través de

22. Ripa, s. v. «Castità».
23. Ver apéndice 8.
24. Hill, no. 1019, muestra el castigo de Amor unido al castigo de Fortuna; y no es imposible que estas dos fuerzas desatadas fueran amansadas en la escena de la fuente. La mujer arrastrada por la melena (cerca del lado izquierdo del dibujo) se parece más a una Fortuna, que debe ser cogida precisamente de esta manera, que a una visión de pesadilla de Polia arrastrada por el pelo (Friedländer, citado anteriormente en la nota 13). El caballo no tiene una conexión inmediata con el sueño de Polia, mientras que una *Fortuna a cavallo* es citada por Cartari, *Imagini,* s. v. «Fortuna», como un símbolo renacentista de la fugaz fortuna. Derivada verbalmente de la *Fortuna equestris* romana, pero raramente usada como emblema de señorío o de noble fortuna (ver S. Béguin, «A Lost Fresco of Niccolò dell'Abbate at Bologna in Honour of Julius III», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVIII, 1955, pl. 32a), la *Fortuna a cavallo* principalmente sugería el *Immoderatus impetus* del caballo platónico (cf. Bocchi, symbolon no. cxvii), y de esta manera se transformó en el *equus infelicitatis* de la *Hypnerotomachia* (fols. b iii^{v}-b v^{r}), un demoníaco caballo que arroja de su grupa a los *amoretti* que intentan montarlo. Todos estos son poderes inconstantes e incontrolables, y Virtud los castiga como compañeros de un Amor impúdico. En la *Hypnerotomachia,* el castigo mismo de Adonis (con el que Friedländer intenta identificar la escena de la fuente de Ticiano) es interpretado como un rito de purificación, siendo *Adonia* la expiación de la *impura suavitas,* fols. z v^{v} ss.
25. Ver más atrás, capítulo VIII.
26. Cf. *Hypnerotomachia,* fol. h v^{v}, donde «il vaso igneo» (ilustrado fol, h v^{r}) significa «una participatione d'amore».
27. La importancia de la acción de Amor para la interpretación de la pintura fue por vez primera subrayada en una conferencia de O. Brendel. Sobre «el espíritu cerniéndose sobre las aguas» como *spiritus amoris,* ver más atrás, capítulo VIII.

Amor, en la cual este último hace su papel tradicional de fuerza mediadora o conversora. El tema del cuadro es, pues, exactamente el que un ojo no educado ha sospechado con frecuencia: una iniciación de la Belleza del Amor [28].

Puesto que hay pocas probabilidades de que el título popular de *Amore sacro e profano* sea rápidamente abandonado por el más ajustado de *Amore celeste e umano,* o por el menos atractivo de *Pulchritudo-Amor-Voluptas,* debiéramos estar agradecidos de que al menos mantenga el tono de una iniciación mística y permita que las dos figuras principales representen una alegoría y no un mito. Llamar Venus a cualquiera de ellas o a ambas también me parece positivo; porque a pesar de que la teoría del amor que encierran fue indudablemente asociada con las dos Venus de Platón, «una vestida, la otra desnuda» [29], es importante observar que, a diferencia de Botticelli y Mantegna, Ticiano atribuyó a las figuras rasgos y atributos que trascienden el lenguaje mitológico. Ni el manto rojo que hay detrás de la figura desnuda, ni el vaso llameante de su mano, ni la vasija cerrada que tiene la otra figura son, que yo sepa, atributos de Venus [30].

El cuadro pertenece más bien a la misma categoría que una alegoría de Garofalo (fig. 63) en la cual el crecimiento del amor es representado como una configuración de Amor, Pulchritudo y Voluptas. En este cuadro Amor es representado por un Cupido que preside, Pulchritudo por dos amantes que contemplan su mutua belleza y Voluptas por la pareja que se abraza [31]. Es evidente, sin embargo, que la poesía inherente a este tema es elevada por el modo de expresión más figurativo de Ticiano. Si las virtudes poéticas de la alegoría necesitasen una defensa, una comparación entre

28. Aldo de Rinaldis, *La Galleria Borghese,* p. 46: «Si tratterebbe, ad ogni modo, di una scena di 'persuasione all'amore'; e non v'è dubbio che questo titolo sarebbe il più appropriato al famosissimo quadro di Ticiano».

29. Ver más atrás, capítulo VIII nota 35. También capítulo VIII, y este capítulo nota 5.

30. R. Freyhan, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XI (1948), p. 86, ha señalado que el llameante vaso, tal como aparece en Ticiano, fue en la iconografía cristiana un atributo de cáritas significando el *amor dei,* a pesar de derivar de la antorcha llameante sostenida por Venus en ilustraciones medievales; pero aunque esta observación apoya la asociación de la figura de Ticiano con el *amore celeste,* me parece que contradice su identificación con Venus, ya que su atributo no es evidentemente una antorcha.

31. Los animales que hay en la parte superior derecha, un tímido lagarto y una cabra agresiva, son *imprese amorose,* para ser combinados en el amante perfecto. Sobre el lagarto (*ramarro*) como símbolo de timidez o frialdad en el amor, pero también de constancia, ver Jacopo Gelli, *Divisi, motti e imprese di famiglie e personaggi italiani* (1928), nos. 124, 972, 1499, 1575, 1629. La pasión amorosa de la cabra es desde luego proverbial.

esos dos cuadros mostraría cómo el más alegórico de los dos es también el más poético.

Tal vez porque la alegoría de Ticiano está tan sobriamente tramada, pese a la riqueza del escenario, se parece a un dibujo de estilo y rigor didáctico romanos, grabado por Marcantonio Raimondi según una idea de Rafael (fig. 38). Equivocadamente llamado *Las dos Sibilas,* el grabado representa las musas de la historia y de la astronomía, *Clio y Urania.* Conmovida por la música celestial de las esferas, Urania ha cerrado su libro y parece haber caído en un rapto de éxtasis, al tiempo que Clio, aferrada a la tierra, apunta las hazañas que deben ser recordadas. Los signos del zodíaco Libra y Escorpión, que parecen inspirar a la musa astral, son citados en Horacio como precursores de la muerte: *Seu Libra seu me Scorpios adspicit* [32], y la misma idea, pero en forma terrenal, parece estar indicada por la losa de piedra sobre la que Clio descansa el pie [33]. El cuadro representa, pues, una filosofía dual de la muerte, al combinar un callado y tranquilo recuerdo de la tierra con un abandono entusiasta en la meditación celestial. Invocar una conformidad de las hazañas humanas con el destino escrito en los cielos es más una máxima estoica que platónica; y la voluntaria aceptación de la sentencia fatal, como se expresa en la concordancia que hay entre las dos musas, tiene más del espíritu del heroísmo estoico que del de la evasión platónica. Pero el éxtasis alegre que expresa Urania, cuya postura ha sido tomada de una Bacante, es totalmente opuesto a la apatía estoica. Su arrebatada actitud indujo a Achille Bocchi a reproducir su figura entre sus símbolos pedagógicos, bajo el nombre y con el papel de *felicitas* [34], que para Ficino era el sinónimo de la Felicidad divina o *voluptas urania* [35].

32. *Carmina* II, 17. Como «casas» astrológicas *Libra* y *Scorpio* pertenecen a Venus y Marte, cuya combinación significa a su vez *concordia discors*; o sea, armonía. Ver Plutarco y Pico, tal como han sido citados anteriormente en el capítulo V.

33. Su postura está tomada de una antigua Niké inscribiendo una concha, figura que también aparece en los *stucchi* de las Logias de Rafael. En el frontispicio que puso Poussin a la Biblia (Wildenstein, op. cit., no. 169) las dos musas están audazmente transformadas en las alegorías del «Mundo» y del «Espíritu».

34. Bocchi, symbolon no. cxxvii. Añadió un hombre al lado de Clio, al cual volvió a definir como *virtus,* de manera que el grupo parece un débil Hércules en la encrucijada. El título, sin embargo, dice *virtutis et felicitatis formula,* en el que *felicitas* es la recompensa, no el opuesto, de *virtus.*

35. Que el cuadro de Ticiano fuese destinado a ser un regalo de bodas es, por lo que parece, una hipótesis razonable, ya que Plotino y Ficino con él, veían las «pasiones de los amantes» como una imagen o copia del éxtasis celestial (como en el católico «sacramento del matrimonio»). Pero ya que la alusión a un matrimonio requiere dos escudos de armas y no uno, Petersen (op. cit., p. 183) estaba justificado al poner en duda esta teoría. El escudo de armas que hay en la fuente, reproducido y descrito en *Il museo e la galleria Borghese* de A. Venturi, pp. 103 s., parece ser de Niccolò Aurelio (cf. A. L. Mayer, en *Art Bulletin* XXI, 1939, p. 89), o posiblemente de otro miembro de su familia.

Al fondo del cuadro de Ticiano, el paisaje está animado por las pequeñas escenas idílicas que son un eco o parodia, en el sentido musical de la palabra, del tema de los *misteri amorosi*. Un par de conejos, animales consagrados a Venus (pero no necesariamente profanos, porque también sirven a la Madonna), mitigan la imagen heroica del castillo de la izquierda, al que se acerca un caballero montado a caballo. Frente al lago, dos jinetes cazan con perros una liebre; un pastor guarda un rebaño de ovejas; y en el extremo del cuadro un par de rústicos amantes se funden en un apasionado abrazo. Estos tres episodios, tan lejanamente relacionados como si se tratase de libres improvisaciones inconexas, sugieren sin embargo las tres fases de la vida que, expresadas en términos mitológicos griegos, estarían gobernadas por tres dioses: Diana la casta cazadora, Hermes el pastor y Venus la diosa del amor. El pacífico pastor está colocado en el centro, separando a los cazadores de los amantes, para dar una sensación del benigno poder protector que hace de mediador entre la pasión y la castidad. Pero a pesar de que el tema del primer plano queda reafirmado en un lenguaje de elegía pastoral, el argumento no queda recalcado, sino más bien diluido. Un talante poético absorbe completamente la construcción filosófica, y sobresale una pintura paisajística, que posee un tono tan remoto respecto a los modelos de la antigüedad, que parecería ser el reverso de un resurgimiento de la antigüedad, pese a haber sido inspirada por un misterio platónico y haber servido para espiritualizar un diálogo. Tomando una frase aplicada por Reynolds a los paisajes de la Arcadia de Poussin, Ticiano revela en este cuadro «una mente naturalizada en la antigüedad».

CAPÍTULO X

AMOR COMO DIOS DE LA MUERTE

Por una de esas relaciones accidentales que Hegel hubiera achacado a los ardides históricos, los monumentos antiguos que se ofrecieron a los platónicos renacentistas estaban exactamente adecuados a su predisposición. La mayoría de los objetos eran de fecha tardía y conducían por sí mismos a una lectura mística, ya que con raras excepciones el arte griego era inaccesible y las obras del período clásico eran virtualmente desconocidas. Es imposible decir —y por tanto, es inútil preguntarse— cuál hubiese sido el efecto en mentes volcadas sobre los misterios de Plotino si hubiesen encontrado los mitos paganos en las vasijas griegas del siglo v antes de Cristo en lugar de encontrarlos en los sarcófagos romanos. Como los mitos se les presentaron en un marco sepulcral, lo natural —y tal vez legítimo— fue preguntarse acerca de su significado secreto y leerlos no como simples leyendas, sino como alusiones a los misterios de la muerte y de la otra vida, concebidas en términos neoplatónicos.

En 1529, cuando Miguel Ángel había abandonado temporalmente su trabajo en las tumbas de los Medicis, dibujó para Alfonso d'Este una figura de *Leda* que ha quedado conservada en varias copias (fig.3) [1]. Es interesante comparar este cuadro con la escultura de la *Noche* (fig. 5). Que estos dos dibujos son variaciones sobre el mismo tema, está sugerido no sólo por su parecido formal, sino también por el hecho de que ambos derivaron de un modelo común, una imagen antigua de *Leda y el Cisne* (fig. 4), que

1. La copia atribuida a Rubens (fig. 3), sobre la cual ver R. Oldenbourg, «Rubens in Italien», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* XXXVII (1916), pp. 272 ss., es posiblemente más parecida al tono del original que las réplicas que hay en el estilo Fontainebleau, que son más elegantes, de las cuales una adscrita a Rosso (que está ahora en la National Gallery de Londres) pertenecía originalmente a la colección de Sir Joshua Reynolds.

aparece con frecuencia en sarcófagos romanos [2]. Es seguro pues, que el tema de Leda no fue presentado por Miguel Ángel como una nueva idea; lo encontró en los antiguos sepulcros, de los cuales extrajo su idea de la *Noche*. Ni tampoco esta asociación es accidental. «El nombre de Leda, según una curiosa etimología apoyada por Plutarco, es generalmente asociado con Leto y explicada como la Noche, madre de los dioses luminares» [3].

Aunque esta conexión verbal es demasiado superficial para explicar la misteriosa afinidad que existe entre las dos figuras de Miguel Ángel, ella demuestra que éste interpretó el antiguo sarcófago a la luz del espíritu literario que le fue imbuido en sus primeros estudios; porque él mismo le dijo a Condivi que cuando estudió por vez primera a los antiguos en el jardín de los Medici, lo hizo bajo una guía humanista. Especialmente Policiano «le aguijoneó en sus estudios, explicándole siempre cosas y proporcionándole temas» [4].

Difícilmente podía haber sido de otro modo. Para asegurarse de la corrección en la copia de esas imágenes antiguas o en la reconstrucción de las partes que faltaban, el artista del Renacimiento necesitaba el consejo de los estudiosos de la Antigüedad, cuya mente estaba formada en el estudio de los clásicos. Así pues, el artista que «copiaba de lo antiguo» estaba envuelto de una atmósfera literaria. El conocimiento literario, que necesitaba para guiar su actitud, terminó por dominar su mente, especialmente porque las fuentes literarias quedaron mucho mejor preservadas que las que eran sólo visuales. Mientras que en la recuperación de monumentos plásticos dominaba una sensación de ruina y fragmentación, el sólido cuerpo de la literatura clásica, por muy parcialmente conservada o recuperada que estuviese, ofrecía un espectáculo de esplendor incomparable. Si la imaginación visual hubiese sido menos vigorosa y audaz, la presencia

2. A. Michaelis, «Michaelangelos Leda und ihr antikes Vorbild», *Strassburger Festgruss an Anton Springer* (1885), pp. 31 ss.; C. Robert, *Die antiker Sarkophag-Reliefs* II (1890), pp. 6-9. Nuestra ilustración 4, que procede de un códice de dibujos del siglo XVI que se encuentra en el castillo de Coburg (descrito por F. Matz, «Über eine dem Herzog von Coburg-Gotha gehörige Sammlung alter Handzeichnungen nach Antiken», *Monatsberichte der Berliner Akademie,* 1871, p. 486, no. 150), es un detalle de una reconstrucción renacentista de un sarcófago romano que combina estrías entrelazadas con figuras en relieve. Robert deduce que las figuras en relieve, aunque indudablemente antiguas, no pertenecen originalmente a esta obra, sino que fueron incluidas por un restaurador renacentista conocedor de otros sarcófagos de Leda y Ganimedes.

3. Roscher, *Lexikon der griechischen un römischen Mythologie* II, ii, col. 1924: «Der Name Leda wird gewöhnlich mit Leto zusammengestellt und erklärt als die Nacht, die Mutter von Lichtgöttern». Ver también A. B. Cook, *Zeus,* III, ii (1940), p. 1042 nota 5.

4. Ascanio Condivi, *Life of Michelangelo,* tr. Holroyd (1911), p. 12.

avasalladora de las letras clásicas podría fácilmente haberla esclavizado. Pero lo que en otro período menos despierto hubiese producido temores y ofuscamiento, liberó en el artista renacentista un impulso inquisitivo que hizo de él el más incansable de los exploradores.

Un artista educado en este espíritu de exploración, al enfrentarse con la figura de *Leda y el cisne* en un sarcófago romano no quedaría satisfecho sólo con copiar el dibujo. Investigaría también por qué había sido elegida una aventura amorosa de Júpiter para decorar una tumba. No podría dejar de advertir que los amores de los dioses aparecen en los sarcófagos con notable frecuencia. El amor de Baco por Ariadna, el de Marte por Rhea, el de Zeus por Ganimedes, el de Diana por Endimion: todos ellos eran variaciones sobre un mismo tema; el amor de un dios por un mortal. Morir era ser amado por un dios y participar a través suyo de la felicidad eterna. «Y así como hay muchas formas de muerte», explicaba de manera comprometida un humanista del Renacimiento, «ésta es la más calurosamente aprobada tanto por los sabios de la antigüedad como por la autoridad de la Biblia: la de aquellos que... suspirando por Dios y deseando reunirse con él (lo que no puede lograrse en esta cárcel de carne), son llevados a los cielos y liberados del cuerpo por una muerte que es el más profundo sueño; de tal forma deseaba morir S. Pablo cuando dijo: ansío disolverme y estar con Cristo. Esta clase de muerte fue llamada el beso por los teólogos simbólicos [el *mors osculi* de los cabalistas, del que Pico aseguraba haber encontrado también un paralelo entre los caldeos] [5], del que el mismo Salomón parece hablar cuando dice en El Cantar de los Cantares: *Osculetur me osculo oris sui.* Y estaba simbolizado en la figura de Endimion, a quien besó Diana cuando estaba sumido en el más profundo sueño...» [6].

Al tiempo que proponía tratar este tema «más extensamente en nuestra Teología Poética» Pico introdujo ya en el *Commento* una larga disquisición sobre la *morte di bacio,* en la que asociaba la muerte de Alcestis, e incluso los «besos de Agaton», con la traducción de Enoch, Abraham y otros patriarcas y comparaba sus trágicos éxtasis al Cantar de los Can-

5. *Conclusiones... de intelligentia dictorum Zoroastris et expositorum eius Chaldaeorum,* no. 7. Sobre el texto de los llamados Oráculos Caldeos, ver Franciscus Patricius, *Zoroaster et eius 320 oracula chaldaica* (1591); W. Kroll, *De oraculis chaldaicis* (1894), con adiciones en Hans Lewy, *Chaldean Oracles and Theurgy,* pp. 8-65. Sobre la legendaria atribución a Zoroastro, ver Bidez y Cumont, *Les mages hellénisés* I, pp. 158-63; II, pp. 251-62; también más adelante, apéndice 2.

6. Valeriano, *Hieroglyphica,* fol. 430r (Appendice por Celio Agostino Curione); cf. Cicerón, *De finibus bonorum et malorum* V, xx, 55: «Endymionis somnum... mortis instar putemus», *Tusculanae disputationes* I, xxviii, 92: «Endymion... Habes somnum imaginem mortis». Sobre los antiguos hermanos gemelos Muerte y Sueño, ver más adelante este mismo capítulo.

tares [7]. Sorprendentemente, con pocas omisiones, los mismos argumentos fueron repetidos por Leone Ebreo en *Dialoghi d'amore* [8]; Celio Calcagnini en *Orationes* [9]; Francesco Giorgio en *Harmonia mundi* [10]; Edigio da Viterbo en *Libellus* [11]; Castiglione en el *Cortegiano* [12], y Bruno en *Eroici furori* [13], etc. E invariablemente, «la muerte más alegre y vital» (*felicissima e vital morte*) fue ilustrada —como en el himno al amor platónico del *Cortegiano,* último lugar donde uno esperaría encontrarlo— por los «extasiados patriarcas» del Antiguo Testamento: «come già morirono quegli antichi padri, l'anime dei quali tu [Amor]... rapisti dal corpo e congiungesti con Dio».

Aunque basada en la fantástica suposición de que las fuentes hebreas podían ser usadas para explicar los misterios paganos del amor [14], la de-

7. *Commento* III, viii (ed. Garin IV, iv, pp. 557 ss.): «A través de la primera muerte, que es solamente una separación del alma y el cuerpo..., el amante puede ver a la amada celestial Venus... y reflejándose en su divina imagen, nutrir sus ojos purificados con alegría; pero si quisiera poseerla más estrechamente... tiene que morir la segunda muerte en la cual es completamente arrancado del cuerpo... Y observar que la más perfecta e íntima unión que el amante pueda tener con la celestial amada es llamada la unión del beso... y ya que los sabios Cabalistas declaran que muchos de nuestros antiguos padres murieron en tal rapto espiritual, tú verás que, de acuerdo con ellos, murieron... la muerte del beso: lo cual dijeron de Abraham, Isaac, Jacob, Moisés, Aaron, [Elías], y otros muchos... Esto es lo que nuestro divino Salomón deseaba... En el Cantar de los Cantares [i, 1, Vulgate: *Osculetur me osculo oris pui*]... Esto quiso decir Platón con los besos de su Agathon» (que no se refiere al *Symposium,* sino a un epigrama atribuido a Platón en Diógenes Laercio III, 32 y en la *Anthologia graeca* V, 78). La noción de las «dos muertes», tal como está desarrollada en el *Fedón* 61E-68A, fue sometida a cambiantes elaboraciones por los platónicos posteriores. La versión dada, por ejemplo, por Plutarco, *De facie in orbe lunae* 28 (*Moralia* 943 A-B), difiere de la dada por Macrobius, *In Somnium Scipionis* I, xiii, que Cumont cree deriva de un texto perdido de Porfirio: «Comment Plotin détourna Porphyre du suicide», *Revue des études grecques* XXXII (1919), pp. 113-20. Pico parece que sigue a Macrobius.

8. Op. cit., ed. Caramella, pp. 46 s.; tr. Friedeberg-Seeley y Barnes, pp. 49-51. En estos pasajes la «unión y copulación con el más alto Dios» es definida como un goce espiritual perfeccionado con la muerte: «De aquí que algunos, que han efectuado tal unión en su vida, no puedan continuar gozando perpetuamente de esto, a causa de los límites de la carne... sólo cuando alcanzan el límite de la vida, el alma en el abrazo con Dios abandonará el cuerpo, quedando en suprema gloria, unida a la Deidad».

9. «Nam et in arcanis Hebraeorum legitur, Abraham, Aaron, Enoch, et Heliam atque alios qui ad caelestium rerum contemplationem ita rapti sunt, ut in se mortui, extra se viverent, non alia morte quam brasicae, id est osculi deperisse, Ob id clamat Salomon in principio Canticorum, Osculetur me osculo oris sui». *Opera aliquot,* p. 552.

10. *De harmonia mundi* III, vi, 18; (ed. cit., vol. II, fol. 68r).

11. Cod. Vat. lat. 5808, fol. 46 (ed. Secret, p. 53).

12. Castiglione, *Il cottegiano* IV, lxx (Cian).

13. «...quella morte d'amanti, che procede dasomma gioia, chiamata da' cabalisti *mors osculi*». *Eroici furori* II, i, 7: *mors et vita.*

14. No sin paralelo en la filología moderna. R. Reitzenstein, *Die hellenistischen Mysterienreligionen* (1927), pp. 34-8 («Gottesbrautschaft»), también pp. 99-102, y

ducción que se sacó en esos argumentos a partir del *mors osculi* de la Cabala, está notoriamente cerca de la opinión moderna de que los misterios paganos culminaban en una *hieros gamos,* una unión extática con el dios que experimentaban los neófitos como iniciación a la muerte [15]. «De aquí podemos entender», escribió Pico al describir los *mirabili e secreti misterii amorosi;* «con qué misterio es dotada por Platón la historia de Alcestes y Orfeo en el *Symposium*... donde encontraremos un sentido espiritual que se ajusta a nuestra explicación, según la cual tanto el significado de Platón como la profundidad del tema llegarán a ser perfectamente claros... Alcestes alcanzó la perfección del amor porque deseaba llegar al amado a través de la muerte; y muriendo de amor, fue revivida por la gracia de los dioses... Y Platón no podía haberlo sugerido más brillante o sutilmente que con el ejemplo de Orfeo que propuso, del cual dice que, deseando ir y ver a su amada Euridice, no quiso ir a través de la muerte sino que, ablandado y refinado por la música, buscó la manera de llegar allí vivo, y debido a ello, nos dice Platón, no pudo alcanzar

---

pp. 245-52 («Die Liebesvereinigung mit Gott»), observa en este tema una concordancia con Plutarco (*Quaestiones conviviales* VIII, i, 3; *Vita Numae* 4) y Filón (*De cherubim* 42 ss) confirmada también por Norden, *Die Geburt des Kindes,* p. 98: «Es kann ja nicht auf Zufall beruhen, dass sich uns Zeugnisse Philons und Plutarchs zu einer Einheit ergänzten».

15. En un famoso fragmento (Stobaeus, *Florilegium* 120, 28 citado por Cornford en *Classical Review* XVII, 1903, p. 439) Themistius se refiere a estos ritos de iniciación (τελεταί) «que de hecho, como de nombre, se parecen a la muerte (τελευτᾶν)» Sobre el ἱερὸς γάμος cf. Kern y Hopfner, «Mysterien» en Pauly Wissowa, loc. cit. Sobre literatura anterior ver Lobeck, *Aglaophamus* (1829), pp. 609 s., 648-52 (todavía no superada como colección de fuentes); E. Petersen, «Sepolcro scoperto sulla via Latina», *Annali dell' instituto di corrispondenza archeologica* XXXII (1860), pp. 392 s.; Dietrich, *Eine Mithrasliturgie* (1903), pp. 121-34 («Die Liebesvereinigung des Menschen mit dem Gott»); Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion* 1903), pp. 535 ss.; O. Gruppe, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte* 1906), I, p. 55; II, p. 1900 s. v. «Ehe mit der Gottheit». Hasta qué punto este tema ha ocupado a recientes estudiosos se puede ver por la siguiente lista, que dista mucho de ser completa: E. Strong, *Apotheosis and After Life* (1915), pp. 202 s., 209, 276 nota 31; R. Pettazzoni, *I misteri* (1924), p. 51; F. Noack, *Eleusis* (1927), pp. 241 ss.; M. Rostovtzeff *Mystic Italy* (1927), p. 46, bibliography pp. 159 s.; J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure* (1943), p. 121; W. K. C. Guthrie, *The Greeks and their Gods* (1950), pp. 53-64, 177; Gilbert Murray, *Five Stages of Greek Religion* (3rd. ed. 1951), pp. 17 s., 150. La ausencia completa del tema en el capítulo de Cumont «Les mystères» en *Lux perpetua,* pp. 235-74, y la referencia marginal a ello en sus *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains,* pp. 247 s., lleva a la conclusión de que, a pesar de que coincidía en otros puntos con Carcopino y Rostovtzeff, prefería, en este punto particular, practicar el *ars nesciendi.* Una visión escéptica también en M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion* I (1941), pp. 110 ss., 627, y en Festugière, *L'idéal religieux des Grecs,* pp. 136 s., que se inclina a reducir el ritual de la hierogamia a una convención religiosa exenta de intensas emociones místicas.

a la auténtica Euridice, sino que vio únicamente una sombra o espectro...» [16].

Puede verse hasta qué punto fue universalmente aceptada esta doctrina en el círculo de los Medici por el comentario que hizo Lorenzo de Medici a su propio soneto, en el cual explicaba por qué, al cantar sobre el amor, empezó con un soneto sobre la muerte. «Quien estudie estos asuntos más de cerca», escribía, «encontrará que el principio de la *vita amorosa* procede de la muerte, porque quienquiera que viva para el amor, muere primero para todo lo demás. Y si el amor tiene alguna perfección en sí... es imposible llegar a esa perfección sin morir primero respecto a todas las cosas imperfectas. Esta misma norma fue seguida por Homero, Virgilio y Dante: porque Homero envió a Ulises a los Infiernos, Virgilio envió a Eneas, y Dante anduvo él mismo por el Infierno, para demostrar que éste es el camino por el que se llega a la perfección (*che alla perfezione si va per queste vie*)». Y porque Orfeo no murió verdaderamente (*non essere veramente morto*) fue «excluido de la perfección de la felicidad» y no pudo recuperar a Euridice [17].

Con la teoría platónica del amor como clave para una filosofía de la muerte, algunas de las imágenes funerarias de los sarcófagos romanos parecieron revelar sus secretos. El problema que había de irritar a Lessing —cómo el culto Klotz pudo tomar equivocadamente al alado genio de la muerte por el dios del amor, aunque mantuviese su antorcha hacia abajo [18]— hubiese dejado imperturbables a esos humanistas del Renacimiento. Argüían, y tal vez no sin razón, que Tánatos y el Eros funerario eran el mismo, y que la imagen de Amor era la respuesta poética platónica a la cuestión de «wie die Alten den Tod gebildet». Y tal vez esta respuesta pudiera ofrecer una rectificación a ciertos estudios recientes sobre el arte sepulcral romano. Ningún estudioso ha sido más elocuente que Cumont al transcribir la clave simbólica de las figuras funerarias aladas que flanquean los paneles centrales de muchos sarcófagos romanos: «ces figures d'Eros funéraires qui, inmobiles, les jambes croisées, et tristement appuyés sur leur flambeau renversé... deviennent... une représentation allégorique

16. *Commento,* loc. cit. (ed. Garin, pp. 554 s). Sobre la versión de Platón sobre este mito, *Symposium* 179 D, ver C. M. Bowra, «Orpheus and Eurydice», *Classical Quarterly* II (1952), pp. 120 ss.

17. *Opere,* ed. cit. I, pp. 24 s.

18. Como Lessing sabía (*Wie die Alten den Tod gebildet,* en *Schriften,* ed. Lachmann-Muncker, XI, 1895, p. 10), Bellori se había anticipado a Klotz en describir como Eros a un genio alado que invertía una antorcha, en un relieve funerario (*Admiranda romanarum antiquitatum,* 1963, pl. 79). En Ovidio, *Remedia amoris* 551 s., un Amor extinguiendo la antorcha es venerado como Lethaeus Amor; cf. Servius, *In Aeneidem* IV, 520: λυσέρως.

de la mort» [19]. Pero cuando el amor de Diana por el mortal Endimión es mostrado en los paneles centrales de los mismos sarcófagos, Cumont interpreta esa imagen en un sentido diferente. Intenta, al reducir los símbolos funerarios a una topografía astral del Más Allá [20], ver primariamente en la conjunción de Endimión con la diosa de la luna un signo de la localización del alma después de la muerte, «la lune séjour des morts» [21]. El sarcófago Endimión se convierte, pues, en una clase lunar diferente, sin conexión con los tipos funerarios semejantes de Leda o Ganímedes amados por Zeus, de Rhea amada por Marte, de Psique por Eros, etc. Pero como en todos ellos, por muy variadas que sean sus connotaciones mitológicas, la Muerte aparece como la comunión con un dios a través del Amor, parece extraño que esta forma particular de apoteosis, tan de acuerdo con el neoplatonismo del siglo III, pudiera ser omitida en la discusión de Cumont sobre los sarcófagos de esa época [22].

19. *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra* I (1899), p. 206; vuelve a decir lo mismo en *Symbolisme funéraire des Romains,* pp. 409 s., 444. Opiniones similares en Petersen, «Eros und Psyche oder Nike», *Römische Mitteilungen* XVI (1901) p. 59; Furtwängler, *La Collection Sabouroff* (1883-7) I, pp. 39, 49, 55; II, pp. 19 ss., etc.; también en Roscher I, 1370 («Eros... bezeichnet den Tod als einen seligen»); Collignon, «Éros funèbre», en Daremberg-Saglio I, pp. 1609 s.; Deonna, «Éros jouant avec un masque de Silène», *Revue archéologique* 1916 (i), pp. 74-97. No sirve de nada que en Filostrato, *Imagines* I, 2, la figura de Κῶμος («Orgía»), de pie en la puerta de donde se celebran unas fiestas nupciales, sea descrito en la postura de un Eros funerario, dormitando a pesar de que está de pie, καθεύδων ὀρθός, sosteniendo su antorcha hacia abajo y cruzando las piernas. Al describir a su hijo muerto entre los bienaventurados, Himerius escribió: «Arriba jugando con los dioses, percibes todas las cosas, bromeando con Eros, despertando κωμάζων, con Hymen...» (*Orationes* XXIII, 23; cf. Cumont, *Symbolisme funéraire,* p. 345). La asociación de Hymen con la muerte está también en Servius I, 651 (modelo para la *Hypnerotomachia,* fol. r iiii[r]). *Nock, «Sarcophagi and Symbolism»,* p. 160 nota 81, cita varios pasajes de Artemidoros «para el paralelismo de boda y muerte». La prevalencia de ceremonias nupciales en monumentos funerarios fue observada por Furtwängler, *Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Grieschen* (1860), pp. 293-5: «Der Todesakt unter der Form der Hochzeit»; también pp. 295-9: «Der Totengott unter der Gestalt des Eros».

20. Las suposiciones generales del método de Cumont están establecidas concisamente en sus dos ensayos, «Le mysticisme astral dans l'antiquité», *Bulletin de l'académie royale de Belgique,* classe des lettres (1909), pp. 256-86; y «La théologie solaire du paganisme romain», *Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres* XII (1913), pp. 447-79.

21. *Symbolisme funéraire,* p. 249. A pesar de que no escapó a Cumont (ibid., p. 247 nota 2) que en algún sarcófago de Endymion «Sélène se présente *nubentis habitu*», o que «Endymion endormi, à qui l'on a prêté le visage du mort, est entouré de deux Amours portant les torches de l'hyménée», no acepta la unión nupcial entre el mortal y el dios como símbolo funerario por derecho propio: Endymion se casa con Selene sólo para indicar que los hombres muertos emigran a la luna.

22. K. Lehmann-Hartleben y E. C. Olson, en *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore* (1942), p. 38 nota 107, observan que «la iconografía de la Ariadna dormida [a la que Dionisos se acerca] ciertamente está estrechamente relacionada con la de Endymion

Para los inmediatos y «fieles» discípulos de Plotino, susceptibles como eran al *misticismo astral,* la cosmología seguía siendo uno de los «espectáculos menores» [23], que no debían ser confundidos con el destino verdadero del alma. Las meditaciones que hay en las *Enéadas* I, vi, 8, sobre el viaje al Más Allá, no dejan duda de que el autor no esperaba viajar a través de las esferas; esperaba unirse a la Divinidad como «uno a uno» (φυγὴ μόνου πρὸς μόνον). Y debido a la aparente simplicidad de su escritura y el calculado uso que hace de mitos tradicionales para circunscribir la experiencia de la reunión con lo Divino, su simbolismo fue intrínsecamente más poético y flexible que cualquier dogma prefigurado de la «inmortalidad lunar o lunar-solar» [24]. Si algunos de los sarcófagos de la época parecen exhibir, como inevitablemente lo exhibirían los productos de una industria manufacturera de este tipo, un gusto por los lugares comunes poéticos [25], este mismo hecho les llevaría más cerca de las *Enéadas* que, digamos, de los *Oráculos Caldeos* [26].

Familiarizados con la idea de Eros como poder que afloja o rompe las cadenas que atan el alma al cuerpo, los estudiosos renacentistas de la Antigüedad pueden también haber tenido una comprensión más correcta del *Eros funèbre* que algunos de los grandes arqueólogos más recientes, como Collignon, Wiegand [27] o Furtwängler, quienes veían a Eros en un contexto funerario como representante sólo de la «vida después de la muerte» o de «los placeres del santificado» [28]. El Renacimiento le identificó

[al que se acerca Selene]: por lo menos en un caso, sarcófagos que tenían estos temas eran utilizados en las tumbas como piezas compañeras». Una estricta teología lunar difícilmente podría explicar esta simetría.

23. δεύτερα θεάματα, cf. *Enéadas,* VI, ix, II.

24. Cumont, op. cit., p. 252.

25. En este punto es donde la crítica de Nock es más apropiada y saludable.

26. Sobre la meditación como tema del arte funerario, ver G. Rodenwaldt, «Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270», *Jarb. d. deutsch. arch. Inst.* LI (1936), pp. 101-5; Marrou, Μουσικὸς ἀνήρ (Grenoble 1937); también Boyancé, *Le culte des Muses,* p. 2, donde dice, en contra de Cumont, que el sarcófago de las Musas no necesita ser relacionado con un viaje espacial a través de las esferas astrales para dar como resultado un significado funerario. Las musas sugieren *per se* un sentido de carácter unísono con lo Divino. Un caso extremo de reducción cosmográfica es la interpretación de Cumont del sarcófago de Marsias, en el cual ve no sólo, como se vio en el Renacimiento, una imagen de catarsis músico-religiosa, sino también una referencia al elemento del aire, como la «situación» del purgatorio de las almas impuras, ya que Marsias cuelga de un árbol mientras es desollado —*l'atmosphère séjour des âmes* (pp. 19, 147).

27. Cf. «Eros und Psyche auf einem Bronzerelief aus Amisos», *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* I (1923), pp. 23-9.

28. Ver la literatura citada arriba, nota 19 de este capítulo. Una excepción notable es Eduard Gerhard, *Über den Gott Eros,* conferencia leída en la Academia Berlín el 20 de julio de 1848 (publicada en 1850), p. 15, donde el concepto funerario de Eros es sugerido en unas cuantas frases.

con la Muerte misma, no menos en su aspecto doloroso que en su aspecto placentero, como tan claramente se muestra en el sarcófago romano que representa las agonías infligidas a Psiqué por Eros como preludio a su abrazo final [29]. Siguió siendo un dios de dolor y tristeza [30], pero no se podía asociar con la Muerte un terror duradero, si aparecía en la imagen de Amor:

Natura insegna a noi temer la morte
ma Amor poi mirabilmente face
suave a' suoi quel ch' è ad ogni altro amaro [31].

La clave de este verso de Lorenzo de' Medici es la del *dulce amarum* [32] (γλυκύπικρον) («agridulce») que Ficino, aparentemente desconocedor de que la frase está extraída de Safo [33], presentó como un término órfico platónico para definir la ecuación Amor-Muerte: «El Amor es llamado amargo por Platón (*res amara*), y no sin razón, porque la muerte es inseparable del amor (*quia moritur quisquis amat*). Y también Orfeo llamó al Amor γλυκύπικρον, es decir, *dulce amarum,* porque el amor es una

29. Sarcófago de Tarsus, Metropolitan Museum of Art, New York. Es una gema que Lessing ilustró en *Wie die Alten den Tod gebildet* (ed. cit., p. 5), el Eros funerario, que lleva una urna cineraria en su hombro derecho y una antorcha invertida en su mano izquierda, es esperado por una mariposa (*psique*), símbolo de la liberación del alma. Esta imagen fue incluida por Pier Leone Ghezzi entre sus apuntes de «Amore e Psiche», Cod. Vat. Ottob. 3101, fol. 33, con la inscripción «Il Genio della Morte, ...espresso con savio giudizio dagli Antichi». A pesar de su desprecio por Apuleyo, Herder cita los numerosos motivos funerarios en la historia de Eros y Psique con notable astucia (*Sämtliche Werke,* ed. B. Suphan, XV, 1888, pp. 429-85: «Wie die Alten den Tod gebildet. Ein Nachtrag zu Lessings abhandlung desselben Titels und Inhalts», especialmente pp. 462 ss.). También se dio cuenta (p. 432) de que la figura de Filostrato de Comus (*Imagines* I, 2; cf. nota 19 de este capítulo) es una variante del Eros funerario.

30. Quizá no hay grupo de sarcófagos más explícito en unir las agonías del amor y la muerte que los que representan la muerte de Penthesilea, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* XLIX (1932), pp. 111-31, reconocía claramente una *catégorie des monuments funéraires où l'amour est associé à la mort.*

31. Lorenzo de Medici, ed. cit. I, p. 87.

32. Ibid., p. 90, «la mistione sopradetta della amaritudine colla dolcezza».

33. Safo, fr. 137 (Diehl), γλυκύπικρον, según Hephaestion (= Bergk fr. 40; Lobel-Page fr. 130). A pesar de que Hephaestion es citado por Gyraldus como fuente de Safo (*De historia poetarum* ix, *Opera* II, 459) este fragmento en particular parece haber escapado a su atención: porque, discutiendo la unión del dolor con el placer como atributo de Eros, cita a Alejandro de Afrodisia, a Fornuto y a Proclo como fuentes, pero no a Safo (*Historia deorum gentilium,* syntagma xiii: «Cupido», *Opera* I, 407). Tampoco es mencionada Safo en Erasmo, *Adagia,* s. v. *dulce et amarum,* donde sólo se le puede seguir la pista a esta frase hasta Plauto. Ya que Erasmo, al recoger los *Adagia,* fue ayudado por los mejores humanistas de ambos lados de los Alpes, parece que la utilización que hizo Safo del término γλυκύπικρος era prácticamente desconocida en el Renacimiento, a pesar de Policiano (ver nota 39 de este capítulo).

muerte voluntaria. Como la muerte, es amargo, pero al ser voluntario, es dulce. *Moritur autem quisquis amat...»* [34]. O, en palabras de Lorenzo: «...intendendo questa morte nella forma che abbiamo detto morire li amanti, quanto tutti nella cosa amata si transformono» [35]. Un cuadro de Lorenzo Lotto (fig. 50), peculiarmente mórbido, muestra a Amor coronando una calavera que descansa sobre un cojín (emblema de la *dolcezza* o *voluptas*) [36].

La seguridad con que Ficino declaró que «Orfeo llamó γλυκύπικρον' al Amor» es muy notable porque Ficino es la única fuente que hay para esta atribución. Por lo tanto en sus *Orphicorum fragmenta,* Kern clasificó a este pasaje entre los *Spuria vel dubia* [37]; pero en un libro más reciente sobre Orfeo se propone que Ficino debía conocer un texto órfico perdido en la actualidad y que la frase de Safo debiera ser aceptada, por tanto, basados en su autoridad, como de origen órfico [38]. Sin embargo ello atribuye demasiada confianza a Ficino. Puesto que él consideraba que todos los misterios neoplatónicos derivaban de Orfeo, la presencia del γλυκύπικρος en un texto neoplatónico le hubiese bastado para considerarlo órfico. Además, la intrusión del término en los escritos neoplatónicos puede ser rastreada, al menos, en dos estadios. En su discurso «Acerca del arte amatorio de Sócrates», Máximo de Tiro trazó un explícito y extenso paralelo entre el amor de Sócrates y el de Safo, en el cual hacía notar que, si Sócrates dice que el amor florece en la abundancia y muere en la penuria, «Safo le atribuye el mismo sentido cuando llama al amor "agridulce" (γλυκύπικρος) y doloroso don» [39]. La segunda etapa está representada

34. *De amore* II, viii, *Opera,* p. 1327. Festugière, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française du XVI siècle* (1941), pp. 94-140, cita una serie representativa de versos franceses sobre la *amère doulceur* y la *mort vive,* notablemente compuestos por Maurice Scève, Antoine Héroët, y Margarita de Navarra.

35. Op. cit., p. 139. Pero ver también los amargos versos de Policiano, *Rispetti spicciolati* xcv ss.

36. Para una rígida versión alemana que lleva la inscripción MORTEM NON TIMEO, ver H. W. Janson, «The Putto with the Death's Head», *Art Bulletin* XIX (1937), pp. 423-49, fig. 20. Una unión agridulce del amor y la muerte aparece también en el famoso *Dead Putto on a Dolphin* (Hermitage, Leningrad) atribuido en el siglo XVIII a Rafael, y todavía recordado como tal por Yeats: «¿Conoces la estatua de Rafael del Delfín que lleva a uno de los Santos Inocentes al cielo?» (*W. B. Yeats and T. Surge Moore: their Correspondence,* 1953, p. 165). Yeats utiliza la imagen en *Byzantium* (stanza 5), y de nuevo en *News for the Delphic Oracle* (stanza 2). Sobre las fuentes antiguas y renacentistas de este concepto, ver E. Wind, «Raphael: The dead Child on a Dolphin», *The Times Literary Supplement,* 25 de octubre de 1963. p. 874.

37. Op. cit., p. 344, fr. 361.

38. Böhme, *Orpheus: Das Alter des Kitharoden* (1953), pp. 93 s.

39. *Philosophumena* XVIII, 9 (ed. Hobein, 1910, p. 232). Este pasaje fue conocido por Policiano, que lo escribió en el margen de *Heroides* XV («Sappho to Phaon»)

por el *Comentario sobre el Fedro* de Hermias, 251D, que fue una de las fuentes «órficas» de Ficino. Aquí, la transferencia del término de Safo al amor de Sócrates se hace sin mención alguna a Safo: ὅθεν γλυκύπικρόν τινες εἰρήκασι τὸν ἔρωτα [40]. Es casi seguro que Ficino tomase en este pasaje el anónimo τινες como una oculta referencia para los iniciados órficos. Desgraciadamente, la traducción de Ficino de los Himnos Órficos, aunque fue famosa en su época, permaneció sin ser publicada [41], sólo fueron publicados unos pocos extractos en su *Epistolarium* [42] y en la *Theologia Platonica* [43]; pero no puede caber duda de que el culto al amor ambivalente tal como fue definido por Safo, y después proclamado por Ficino como una tradición órfica, tuvo una influencia en el estilo «agridulce» de los petrarquistas del Renacimiento, que se consideraban a sí mismos como poetas platónicos. El *Orfeo* de Policiano merecería ser reexaminado también a la luz del resurgimiento «órfico»; y el predominio de esa moda podría ser trazado en las fisonomías dulce-amargas de Botticelli: parecen mostrar la amalgama espectral de Safo, Platón y Orfeo. En la *Hypnerotomachia,* donde la dicción preciosista es un ejemplo extremo del estilo agridulce en literatura, el Gran Júpiter en persona bendice a Amor en estos términos: σύ μοι γλυκύς τε καὶ πικρός [44], «eres dulce para mí amargo». Por el poder del amor, los dioses inmortales adquieren un semblante mortal y los mortales amados sobreviven a la muerte porque viven «enterrados» en los corazones de sus amantes:

Felix Polia quae sepulta vivis.

En la literatura emblemática posterior, esas dulces agonías del amor aparecían reducidas a anécdotas morales, a idilios y a epigramas. Alciati, por ejemplo, aplicó el título de *Dulcia quandoque amara fieri* a la fábula de Teócrito que narra cómo le pican las abejas a Cupido cuando está pro-

---

en su ejemplar de la edición de Parma (1477) de las *Opera* de Ovidio (Bodleian Library, Oxford, Auct. P. 2.2 fol. gg iiv; observación hecha por A. Perosa). Es muy destacable que el uso que Safo hace del término γλυκύπικρος permaneciese desconocido para Ficino, sobre cuyas forzadas relaciones con Policiano, ver capítulo 3 nota 49; también capítulo 4 nota 74.

40. Hermias Alexandrinus, *In Platonis Phaedrum,* ed. Couvreur, p. 185, línea 11 (referente al *Fedro* 251 D). En la traducción de Ficino: «Quapropter quidem vocant amorem dulce amarum» (Cod. Vat. lat. 5953, fol. 258); cf. capítulo 4 nota 18.

41. Sobre un MS anónimo que está en la Laurenziana, Plut. 36, 35, que es atribuido a Ficino en el catálogo de Bandini (II, 240), ver *Supplementum Ficianum* II, pp. xlii nota 8, también pp. 87 s.

42. *Opera,* pp. 933 ss.

43. XIII, ii (*Opera,* p. 294).

44. Fol. liv.

bando la miel [45]; y bajo el título de *De morte et amore* presentó la fábula del Amor y la Muerte intercambiando éstos sus flechas, por lo que los jóvenes morían y se enamoraban los ancianos [46]. Sería difícil determinar si estas trivialidades desplazaron, o simplemente disimularon, los misterios preservados aún en sus títulos. «Le lecteur... s'émerveille... d'une prétention qui place ces futilités sous le patronage du Sphinx» [47], pero esta mixticación puede explicar también la popularidad de Alciati y, en cualquier caso, era considerada esencial para los emblemas [48]. Aunque tenía tan poca paciencia para la oscuridad como para la vulgaridad, Erasmo basó en un acertado emblema (como su propio *Terminus*) el arte de sugerir un pensamiento reteniéndolo [49]. Y el atareado Policiano, que había resuelto los antiguos aenigmata de Varrón y Ausonio [50], incluyó en la lista de sus «pequeños pasatiempos» (*occupatiunculae*) la invención de símbolos crípticos para los amantes, que serían entendidos únicamente por éstos y que «suscitarían en vano las conjeturas de los demás» (*caeterorum frustra coniecturas exerceat*) [51].

Puesto que Miguel Angel creció en el círculo de los Medici entre los poetas órficos del *dulce amarum* y fue guiado en sus primeros estudios por Policiano mismo, es notable comprobar hasta qué punto fue capaz su *terribilità* de despojar de suavidad a los misterios del «agridulce». En

45. *Emblemata,* no. 89.

46. *Emblemata,* no. 65. Sobre otros poemas sobre esta fábula, ver C. Dionisotti, «Amore e morte», *Italia medioevale e umanistica* I (1958), pp. 419-26.

47. Seznec, *La survivance des dieux antiques,* p. 94.

48. Los emblemas pertenecen al tipo irritante de juego culto descrito por A. Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne* (1915), p. 112: «ces jeux savants où la part de la niaiserie et du mensonge est égale à celle des bonnes intentions et que transforment des légendes délicieusement humains en récits stupids, honnêtes et édifiants». Sobre la manifiesta ambición de los escritores de emblemas de dispensar los antiguos misterios, ver M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* I (1939), pp. 25, 50 s., 53 s., 159, etc.; también G. Boas en *The Hieroglyphics of Horapollo* (1950), p. 36. Uno de los libros de emblemas de Jacob Cats lleva el título de *Silenus Alcibiadis, sive Proteus* (1618), que explica en el prefacio, fol. i iv^{v} ss.

49. Cf. Wind, «Aenigma Termini», *Journal of the Warburg Institute* I (1937), pp. 66 ss. En su defensa del emblema, Erasmo escribía: «...in huiusmodi symbolis captari etiam obscuritatis aliquid quod coniecturas intuentium exerceat». Y de nuevo «...quod geminam haberet gratiam; alteram ex allusione ad priscam ac celebrem historiam, alteram ex obscuritate quae symbolis est peculiaris». Carta a Alfonso Valdés, 1 agosto de 1528, *Epistolae,* ed. cit., no. 2018.

50. *Miscellanea* xxxvi, xxxix; *Epistolae* VII, i (*Opera* I, fol. 59^{v}).

51. *Epistolae* II, xi (ibid., fol. 19^{r}). A pesar de ser adverso al oscurantismo, Policiano, en el prefacio a su traducción del *Cármides* de Platón (del cual sólo ha sobrevivido un fragmento), alababa la transmisión del conocimiento filosófico en la forma críptica de fábulas y adivinanzas «ne religiosa quodammodo Eleusinarum dearum mysteria profanarentur» (*Opera* I, fol. 123^{r}). Una afirmación sorprendente ya que armoniza más con la fórmula *ex elegantia voluptas* que con Jámblico, *De vita pythagorica,* xvii, 75.

parte pudo ser debido a un cambio de escala. Las heroicas proporciones a que agrandó la imagen de Leda (fig. 3) hubieran invariablemente disipado el lirismo de un mito tan bellamente traducido por Spenser [52] y admirado por Goethe como una de las más encantadoras escenas, *die lieblischte von allen Szenen* [53]. La melancolía de la muerte que la idílica escena del sarcófago estaba destinada a iluminar (fig. 4) parece condensada ahora en un estupor eufórico.

Sin sacar la imagen de su contexto sepulcral, Miguel Angel no hubiera podido lograr un cuadro más cruel. Recíprocamente, al retener la figura para una tumba, transformó a Leda en una alegoría de la Noche. Así pues, el simbolismo funerario y el mito pagano que había encontrado combinados en el sarcófago romano, fueron desdoblados por él en dos imágenes separadas, de las que cada una conservaba algunos rasgos de la otra, aunque los atributos y el significado estuviesen cambiados. En lugar del cisne, la *Noche* tiene un búho, curiosamente alojado bajo el ángulo de la rodilla, y ella descansa sobre una máscara y un ramo de amapolas, símbolo de la Muerte y del Sueño [54], los antiguos hermanos gemelos hijos de la Noche [55]. Concebida como uno de los cuatro gigantescos *pleureurs,* ya no celebra a la muerte como el amor de un dios, sino que la llora como

52. *Faerie Queene* III, xi, 32; cf. D. Bush, *Classical Influences in Renaissance Literature* (1952), p. 45.

53. *Faust* II, Acto ii, Escena 2ª (repetido en la escena 4). La descripción que hace Goethe del decorado como un arbolado idílico, con bañistas que huyen asustados por cisnes, recuerda la *Leda* de Correggio, adquirida en 1775 por Federico el Grande.

54. En latín la palabra máscara se dice *larva,* que también sugiere la idea de muerte en su más terrible aspecto (esqueleto, espíritu, sombra); cf. el «duende» de Platón en el *Fedón* 77E: τὸν θάνατον ὥσπερ τὰ μορμολύκεια, traducido como *larvae* por Ficino (*Platonis Opera,* 1548, p. 340), interpretado como «máscaras» (προσωπεῖα) también en *Scholia Platonica* (ed. Greene, p. 145, sobre *Gorgias* 473 D) y en Plutarco, *De exilio* 5 (*Moralia* 600E): de aquí que la expresión «Niños asustados por una Máscara» tenga el sentido de imagen sepulcral (cf. Deonna, «Éros jouant avec un masque de Silène», según se ha citado anteriormente en la nota 19; F. Altheim, «Maske und Totenkult», *Terra mater,* 1931, pp. 48-65). En Horapollo, *Hieroglyphica* (1551), p. 223, la palabra *Manes* está representada por una máscara (nuestra fig. 85). Ver también Jacob Cats, *Proteus* (1658), p. 557: *mors larvae similis;* y Winckelmann, *Pierres gravées de Stosch* II, no. 1315 (ed. cit., p. 217), sobre la antigua costumbre de cubrir con máscaras la cara de los muertos. Ripa (s. v. «Morte») muestra a la Muerte llevando una máscara, pero sólo para sugerir los disfraces de la Muerte, *le maschere della Morte.*

55. Sobre el Sueño y la Muerte como hijos de la Noche, ver Pausanias V, xviii, I. Las alusiones poéticas que hay a este mito en Homero (*Ilíada* XIV, 454, 672, etc.), en Hesiodo (*Teogonía* 211 s., 758 s.), y en los Himnos Órficos (lxxxv, 8) son estudiadas e ilustradas en Carl. Robert, *Thanatos* (1879), pp. 6 ss.; E. Pottier, «Thanatos», *Mélanges Piot* XXII (1916), pp. 35-55; C. Ramnoux, *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque* (1959). Para la opinión renacentista, cf. Gyraldus, *Opera* I, 60, 310 s. Un repaso de la tradición iconográfica, en H. von Einem, *Asmus Jacob Carstens, Die Nacht mit ihren Kindern* (1958), pp. 11-20.

obra del Tiempo destructor, en la que ella se duele de su propio destino, como decía Miguel Angel en una nota poética sobre la Noche y el Día que hay en la Capilla de los Medici [56].

A la vista de esta transformación, podría alegarse que, por muy significativa que sea respecto al método de trabajo de Miguel Angel, la asociación de Leda y la Noche no es adecuada a los temas en sí. Más que yuxtaponer a *Leda* con la *Noche,* debiéramos estudiar la *Noche* en el contexto de la Capilla de los Medici y considerar a *Leda* como una obra distinta, concebida para un mecenas de Ferrara de gustos neopaganos. Indudablemente, éste debiera ser un primer acercamiento y no hay obligación alguna de ir más allá. Estéticamente, las dos obras son diferentes y es una forma de curiosidad por lo antiguo el considerarlas conjuntamente. Pero sigue existiendo el problema de si no fue intención del propio Miguel Angel despertar esta curiosidad. Como ambos trabajos llegaron a ser ampliamente conocidos y no era otra su finalidad al ser realizados, Miguel Angel debió contar con que su parecido sería notado. Nadie, contemplando a *Leda,* puede evitar el pensar en la *Noche* y preguntarse qué se propuso Miguel Angel. El uso de formas tan estrechamente relacionadas para fines incompatibles podría atraer a sus admiradores como un *tour de force,* o podría ofender a sus críticos como un signo de mezquindad (lo cual fue una de las acusaciones lanzadas contra Miguel Angel por los venecianos, que encontraban sus invenciones forzadas, retorcidas y repetitivas). Pero como esta sorpresa no penetró más allá de la superficie, los dibujos no fueron tomados por lo que eran: variaciones sobre un tema simbólico. En teología poética, Leda y la Noche eran la misma, y sus figuras representaban dos aspectos de una teoría de la muerte en la que coincidían alegría y tristeza [57].

56. C. Frey, *Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarroti* (1897), p. 14, no. xvii; *Rime,* ed. Girardi, pp. 8, 166 s., no. 14.

57. ¿Conocía Baudelaire los dos dibujos? En «L'idéal» (*Les fleurs du mal* I, xviii) representaba la *Noche* de Miguel Angel en la actitud de Leda: «...toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange, / Qui tors paisiblement dans une pose étrange / Tes appas façonnes aux bouches des Titans!» Hay que disociar, sin embargo, la ecuación renacentista amor-muerte de los misterios similares que se encuentran en Wagner, Rilke, o Conrad Ferdinand Meyer, ya que éstos han pasado a través de las densas nieblas del romanticismo alemán. En *Resignation,* la visión que tenía Schiller de la muerte era todavía la misma que la de Lessing: «Der stille Gott — o weinet, meine Brüder—/ Der stille Gott tauch meine Fackel nieder, / Und die Erscheinung flieht». Pero cuando escribió *Die Götter Griechenlands,* conectó esta imagen a una *Liebestod* didáctica, como para preparar lo que dice Karoline von Günderode: «Liebe heisset dies Band, das an den Tag mir geknüpft / Hat die erebische Nacht, Tod mit dem Leben vereint» (cf. W. Rehm, *Götterstille und Göttertrauer,* 1951, pp. 142 ss.). La precipitación con que desarrollaron estas ideas Creuzer y Schelling, ambos basados en el neoplatonismo, es menos sorprendente quizá que la «paciente» lectura de Plotino, Porfirio, Proclo, y Jámblico que hizo Schopenhauer, de la que da cuenta en su obra *Parerga und Paralipomena* I, ii, § 7; también II, xviii, § 203. En cuanto a

Aunque el famoso dibujo de Leda que hizo Leonardo [58], concebido a modo de un gozoso idilio, no nos prepara para la melancolía sobre la que insistió Miguel Angel, la presencia de los cuatro hijos de Leda —Castor, Pollux, Helena y Clitemnestra, parejas mixtas que surgen de los huevos (fig. 6)— parece confirmar una interpretación ambivalente del tema: la *concordia,* representada por Castor y Pollux, y la *discordia,* por Helena y Citemnestra [59]. Al surgir de las cáscaras, los dos recién nacidos bondadosos y los dos recién nacidos turbulentos aparecen como gemelos contrapuestos [60]. La *Hipnerotomachia* ilustra el mismo «misterio de Leda» mostrando una llama que surge de uno de los huevos y dos estrellas del otro (fig. 8) [61]. Al transcribir un pasaje de la *Historia Natural* de Plinio,

---

Nietzsche, a pesar de su manifiesto anti-platonismo, estaba literalmente en el mismo camino que las *Conclusiones... de intelligentia dictorum Zoroastris,* no. 6, «de duplici ebriatione» de Pico, cuando escribió *Das trunkene Lied;* es decir, no revivió al persa Zaratustra, sino sólo al *mage hellénisé.* El canto comienza con una loa a la oscuridad «Was spricht die tiefe Mitternacht? ...Die Welt ist tief, und tiefer als der Tag gedacht») y termina con lo que Pico, en *Heptaplus* V, i, llamó *voluptas, qua nulla maior, qua nulla verior, nulla est permanentior:* «alle Lust will Ewigkeit».

58. Las copias que hay en la Wilton House y en la Spiridon Collection de Roma (fig. 6), corresponden a la descripción que hizo Cassiano del Pozzo del original perdido, que vio en 1625; cf. Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci* (1939), pp. 123 ss.

59. «Y yo recuerdo», escribió Yeats en *A Vision* (1937), pp. 67 s. (ver también pp. 51, 267 s.), «que el Amor y la Guerra proceden de los huevos de Leda». Notable por su exactitud mitográfica, la idea que tenía Yeats de Leda estaba basada en lecturas neoplatónicas casualmente citadas por él, pp. 19 s. En el poema *Leda,* Helena y Clytemnestra son engendradas primero («...the burning roofand tower / and Agamemnon dead»), mientras que el concepto de los semidioses es puesto en duda («Did she put on gis knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?»).

Sin duda, «su conocimiento» y «su poder» se refieren a la visión y fuerza sobrehumanas otorgadas por el dios (G. Melchiori, *The Whole Mystery of Art,* 1960, p. 145), pero si dijéramos que *por esta razón* la frase no alude a los Dioscuros (ibid., p. 161 nota 1), también podríamos negar que se está hablando de Helena y Clitemnestra cuando se habla de «el techo y la torre abrasadas, y Agamenón muerto». Sobre la variante adoptada en *A Vision,* p. 51, donde Castor está unido con Clytemnestra, y Pollux con Helena, ver Gyraldus, «Castores vel Dioscuri», *Historia deorum gentilium,* syntagma v, *Opera* I, 184 ss., donde se citan algunas variaciones.

60. Si la unión de la Discordia y la Concordia, como «principio de generación» órfico-neoplatónico, está implicada en el misterio de Leda, entonces el tema es, igual que la figura del cisne, esencialmente musical, lo cual podría explicar la afinidad iconográfica que hay entre la *Leda* de Leonardo y la *Alegoría de la música* de Filippino Lippi. También explicaría, en la *Leda* de Corregio, la presencia de Amor y los *putti* como músicos, tocando la lira y la flauta, compensando con ello el ruido de los bañistas asustados por los cisnes. En un delicioso grabado del llamado «Maestro I. B. con el Pájaro» la *discordia concors* se ha convertido en un bullicioso juego familiar: los dos niños cariñosos acarician a su madre, mientras que los dos malos han atacado al cisne, que pelea fieramente con ellos en broma. Menos dramático, el cuadro de *Leda,* atribuido a Pontormo (Uffizi, no. 1556), muestra a los gemelos buenos, abrazados, y frente a ellos una pareja dividida.

61. Fols. k vii-viiv. Nuestras ilustraciones (fig. 7 y 8) están tomadas de la edición francesa de 1546.

Calcagnini se refiere a Castor y Pollux como las estrellas gemelas que disipan la cruel amenaza que anida en su hermana Helena [62].

La leyenda de que sólo tres de los hijos de Leda procedían de Júpiter, porque Clitemnestra era hija de Tindareo [63], no se ajusta al dibujo de Leonardo, el cual (con la excepción de la copia que hay en la Galería Borghese) muestra a los cuatro como jóvenes cisnes enanos. Pero Miguel Angel parece haber preferido la otra versión. Es casi seguro que los hijos de Leda figuraban en su dibujo original. Condivio lo describió como «Leda y el Cisne y no lejos los huevos de los que nacieron Castor y Pollux, como se dice en las fábulas de los escritores antiguos» [64], pero esta descripción puede ser incompleta; porque si nos fiamos del grabado contemporáneo realizado en Italia por Cornelis Bos, que tiene muchos visos de autenticidad [65], en el cuadro de Miguel Angel aparecían dos huevos: uno roto, con dos gemelos que salían de él y el otro todavía intacto pero transparente, que mostraba la silueta de una criatura dormida: Helena [66].

Al representar un misterio órfico, estaba permitido añadir un toque caprichoso. Platón había establecido un ejemplo de ello al admitir a Aristófanes entre los alegoristas del Amor. «Estas y muchas otras cosas», explicaba Ficino en su comentario sobre el discurso de Aristófanes en el

---

62. «Equitatio», *Opera,* p. 571, según Plinio II, xxxvii; ver también Perotti, *Cornucopiae,* s. v. «gratum nautis», y Gyraldus, *De re nautica,* en *Opera* I, 618. La navegación es de nuevo el tema del oráculo críptico sobre los huevos de Leda en la *Hypnerotimachia* (nuestra fig. 8): «A uno el mar le es grato, el otro le es grato al mar» —a menos que (como sugiere Eduard Fraenkel) *mari* sea aquí, en función de Helena, el dativo de *mars;* o sea, «agradable a los hombres». En el plan de la novela, la historia de Leda pertenece a una secuencia de cuatro teogamias que representan el tema de los Cuatro Elementos en la *physizoa Vener* (fol. m. vii); a saber, Europa y el Toro (Tierra), Leda y el Cisne (Agua), Danaë y la lluvia dorada cayendo del cielo (Aire) y Semele consumida por el Fuego. Sobre el raro adjetivo *physizoos,* que se da únicamente cinco veces en la poesía griega, de los cuales los dos ejemplos más famosos se refieren a los Dioscuros (*Ilíada* III, 243; *Odisea* XI, 301), mientras que el tercero, en el himno Homérico a Afrodita (125), introduce su ἱερὸς γάμος con Anchises; ver Gilbert Murray, «What English Poetry may still learn form Greek», en *Essays and Studies* by members of The English Association III (1912), pp. 8 ss.; T. F. Higham y C. M. Bowra, *The Oxford Book of Greek Verse in Translation* (1953), p. xlii. Los autores de la *Hypnerotomachia* usan esta palabra exactamente en el sentido aquí definido.

63. Cf. Gyraldus, «Castores vel Dioscuri», *Opera* I, 186.

64. Op. cit., tr. Holroyd, p. 53.

65. Bos trabajaba en Roma en la época de Miguel Ángel.

66. La inscripción de los grabados menciona explícitamente a Castor y Pollux saliendo de un huevo, y a Helena saliendo del otro: *Ex illo gemini Pollux cum Castore fratres, / Ex isto erumpens Helene pulcherrima prodit.* Cf. también Ronsard, *Odes* III, xi (ed. 1584): «L'un, deux jumeaux esclorra... Dedans l'autre germera la beauté». La *Leda* de Ronsard se parece a la de Miguel Ángel también en la postura («ses membres tombent»... «dedans la mort voisine»...). Esta pintura estaba entonces en Fontainebleau.

Symposium, «dice Aristófanes de forma tal que se parecen a monstruos y portentos, detrás de los cuales, como tras un velo, se intenta esconder los misterios divinos. Porque los antiguos teólogos tenían la costumbre de proteger sus misterios sagrados y puros con vallas de metáforas (*figurarum umbraculis*) con el fin de impedir que fuesen descifrados por los profanos e impuros» [67]. Los huevos de Leda pertenecen a ese tipo de sagrada *drôlerie,* para la que Aristófanes había creado el modelo clásico en la cosmogonía «órfica» de los *Pájaros*:

> *Of Darkness an egg, from whirlwind conceived,*
> *was laid by the sable-plumed Night,*
> *And out of that egg, as the Seasons revolved,*
> *sprang Love, the entrancing, the bright* [68].

Fanes-Eros, primer nacido de la Noche, es saludado como «nacido del huevo» (ὠογενής) en los himnos órficos [69], y considerado como de «doble naturaleza» (διφυής).

67. *De amore* IV, ii, *Opera,* p. 1331.

68. 695 s., tr. B. B. Rogers. Es interesante que el memorable ataque de Wilamowitz contra el Orfismo en la Era Clásica fue del mismo calibre que la teogonía parodiada por Aristófanes; cf. *Glaube der Hellénen,* II, p. 193, con referencia en la nota 2. Ver también Guthrie, *Orpheus and Greek Religion* (1935), pp. 92 ss. Sobre el huevo cósmico, tal como es expuesto por Plutarco, *Quaestiones conviviales* II, iii (*Moralia* 636 D ss.) y Macrobius, *Saturnalia* VII, xvi, ver M. P. Nilsson, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age* (1957), pp. 140 ss., con información adicional.

69. *Hymn to Protogonos.* Sobre Phanes-Eros, ver K. Preisendanz en Pauly-Wissowa XIX (1938), 1761-74; sobre la opinión renacentista, Gyraldus I, 409, con referencia a Orfeo, Hermias, Lactantius y Macrobius. Dibujos atribuidos a Perino del Vaga y a Peruzzi (Panofsky, *Hercules am Scheidewege,* p. 9 nota 2, fig. 9) sugieren que el antiguo relieve de Phanes que hay en Módena (ibid., fig. 8) fue conocido y comprendido en el siglo XVI. Las dos mitades del huevo cósmico, que, en el relieve de Módena, está dividido por la aparición de Phanes, representan los «hemisferios» celestiales y terrestres que se identificaron con las gorras o *pilei* que llevaban Castor y Pollux; ver Cumont, *Symbolisme funéraire,* pp. 68-73, con textos. Una curiosa y corrupta versión de esto, quizás un disfraz deliberado (?), en Valeriano, *Hieroglyphica,* fol. 294v, s. v. *forma pilei,* donde, con la autoridad de una broma sobre «la cobertura suficiente para una cabeza de hombre», broma que aparece en la obra *Dipsas* de Luciano, la forma oval del *pileus* deriva del corte de un huevo de avestruz —objeto que no guarda relación con los Dioscuros, pero que ocupa un puesto curioso en la iconografía cristiana. (M. Meiss, «*Ovum Struthionis,* Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece», *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene,* pp. 92-101). Inevitablemente, la idea de deidades nacidas de un huevo se convirtió en un objetivo para bromas del Renacimiento. Gyraldus cita la «speciosa interpretatio» que hacía uno de sus amigos sobre el hecho de que los anfiteatros se construyeran en forma ovalada porque Pollux, el dios de los pugilistas, nació de un huevo (*Opera* I, 184 s.).

CAPÍTULO XI

EL DESOLLAMIENTO DE MARSIAS

Al tiempo que Miguel Ángel hizo un culto de la melancolía, Rafael, que tenía una figura melancólica [1], era opuesto a la escuela de la noche. Su amigo Calcagnini, en un *Encomium umbrae* [2], presentaba la parábola de un hombre que se sentía amenazado por su sombra porque ese negro servidor seguía persistentemente sus pasos, imitaba sus gestos y desaparecía cuando se le acercaba, pero jamás le abandonaba. Temiendo que el astuto perseguidor pudiera asesinarle, consultó un oráculo y recibió este consejo: *Cole perspicua,* estudia la claridad. Esta parábola se adapta al genio de Rafael. Al tratar el tenebroso misterio de Marsias, se enfrentó a este tema con apasionada lucidez y lo liberó de su desviación inherente. El fresco de *Apolo y Marsias* de la Stanza della Segnatura (fig. 2) transforma una historia horrible en una metáfora socrática.

Su modelo fue de nuevo un sarcófago romano, tal vez el mismo fragmento que fue copiado también por un artista menos inteligente (fig. 1) [3]. Fuese o no, tan mediocre como parece en este dibujo superficial este modelo, ahora perdido [4], seguramente carecía del vigor y economía que Rafael confió al dibujo. La coronación de Apolo y el desollamiento de

1. Sobre la melancolía de Rafael, ver V. Golzio, *Raffaello nei documenti* (1936), p. 97, no. 10.

2. «Ne quis se a sua umbra vinci sinat», *Opera,* p. 325.

3. Un dibujo de principios del siglo XVIII de la colección legada por Richard Topham al Eton College en 1736 (Bm I 55); hecho por un dibujante sin imaginación. El instrumento de la mano de Apolo no se representa por una lira, y el cuchillo de uno de los ejecutores está representado por una ramita.

4. El fragmento perteneció en un tiempo a la Villa Borghese, donde fue visto por Jacopo Manilli (*Villa Borghese,* 1650, pp. 42 s.) y Domenico Montelatici (*Villa Borghese,* 1700, p. 161). Cf. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs* III, ii (1904), p. 249, no. 199.

Marsias aparecen en el sarcófago como dos episodios separados. A la izquierda, la corona es ofrecida por una Victoria alada, con un dios fluvial contemplativo a sus pies [5]; a la derecha, dos esbirros le dan la espalda para aplicarse en la tortura de Marsias. En el cuadro de Rafael, esta doble acción de coronación y tortura es llevada a cabo por un par de efebos notablemente parecidos. Sus cabezas entrelazadas de hiedra, una planta consagrada a Dionisos, están tan cerca una de otra que, como agentes de la gloria y la agonía, parecen inspirados por una orden común, que viene de Apolo. Marsias se ve obligado a encararse al dios. El cadáver sin gracia que en el sarcófago está atado frontalmente a un árbol, ha sido cambiado en una figura viva, dibujada de perfil a partir de otra figura antigua [6]. Con los miembros firmemente estirados como en un potro y el cuchillo del desollador tocando su pecho, Marsias aguarda la «muerte viviente» que, en las *Metamorfosis* de Ovidio le impulsa a gritarle a Apolo: ¿Por qué me desgarras? *Quid me mihi detrahis?* [7]

Los lectores de Platón que estudiaban el *Symposium* como un compendio secreto de misterios recordarían que, en el discurso de Alcibíades borracho, el mismo Sócrates fue llamado un Marsias y que este dudoso apelativo le fue aplicado justo después de ser descrito como un «cara de Sileno», con lo que se le comparaba a un engañoso artilugio de las tiendas de estatuas que muestra exteriormente el rostro de un hombre horroroso pero que, una vez abierto, resulta estar lleno de dioses [8]. Al igual que Sileno, Marsias era un seguidor de Baco y su flauta era el instrumento báquico que despertaba las negras e incontrolables pasiones que entran en conflicto con la pureza de la lira de Apolo [9]. El enfrentamiento musical de Apolo y Marsias estaba relacionado pues con los po-

5. En el dibujo el dios del río ha sido confundido por un pastor, ver Robert, loc. cit.

6. La figura de Rafael corresponde casi literalmente a una vista de perfil de la famosa estatua de Marsias (Museo Capitolino, y otros); pero una figura similar aparece también como figura lateral de algunos sarcófagos de Marsias; Robert, op. cit., pp. 247 ss., no. 198 (Louvre); Cumont, *Symbolisme funéraire,* pl. I.

7. *Metamorfosis* VI, 385.

8. Cf. Erasmo, *Adagia,* s. v. *Sileni Alcibiadis:* «Haec nimirum est natura rerum vere honestarum: quod habent eximium, id in intimis recondunt abduntque; quod contemptissimum, id prima specie prae se gerunt, ac thesaurum ceu vili cortice dissimulant, nec prophanis ostendunt oculis». Erasmo saca la conclusión de que no sólo Sócrates, Diógenes y Epicteto, sino también Cristo y los Apóstoles, la Sagrada Escritura, y los mismos Sacramentos de la Iglesia Cristiana, revelan, si se entienden correctamente, una naturaleza silénica, ya que los administradores oficiales de estos misterios son también a menudo «Silenos invertidos», *praeposteri Sileni,* exteriormente ricos, e interiormente pobres.

9. Cf. *Republica* 399 D-E, con referencia a Apolo y Marsias. Sobre la flauta como lúgubre o caótica, en contraste con la lira, ver también Plutarco, *On the* ἒι *at Delphi* 21 (*Moralia* 394B-C). Más ligero, por lo que se refiere a Apolo y Marsias, *Quaestiones conviviales* VII, viii, 4 (*Moralia* 713 D).

deres relativos a la oscuridad dionisíaca y a la claridad apolínea; y si este enfrentamiento terminó con el desollamiento de Marsias fue porque el desollamiento en sí era un rito dionisíaco, una trágica ordalía de purificación mediante la cual la fealdad exterior del hombre era desgarrada y se ponía al descubierto su belleza interna. Que Sócrates, discípulo de Apolo que había extraído su máxima «Conócete a ti mismo» del templo de Apolo en Delfos, fuera descrito figurativamente como un Sileno y un Marsias, quería decir que su cruel persecución de cuestiones desviantes no era más que el disfraz de una claridad interior, un disfraz indispensable porque cuenta con la doble naturaleza del hombre. Para extraer la oculta claridad que hay en los demás, cuyas almas estaban cubiertas y confundidas por sus cuerpos, requería un método catártico, una ordalía dionisíaca, mediante la que era torturado el «Marsias terrenal» para que el «celeste Apolo» pudiera ser coronado. «Si te juntas con cantantes y arpistas, pueden confiar en tus oídos», escribía Pico irónicamente, «pero cuando te acerques a los filósofos», cuyo adecuado estilo es *Silenorum nostri Alcibiadis,* «debes apartarte de los sentidos, debes volverte sobre ti mismo (*redeas ad te ipsum*), debes penetrar en las profundidades de tu alma y en los recovecos de tu mente, debes adquirir los oídos de Tineo (*Tyanei aures*) [10], con los que, al no estar ya en su cuerpo, no escuchó al Marsias terrenal sino al celeste Apolo, quien con su divina lira y con inefables modos, entonó las melodías de las esferas» [11].

El grito: ¿Por qué me desgarras?, expresa pues un éxtasis agónico y podría ser convertido, como lo hizo Dante, en una plegaria dirigida a Apolo: «Penetra en mi corazón e infúndeme así con tu espíritu, como hiciste con Marsias cuando le arrancaste la piel de sus miembros».

O buono Apollo, all'ultimo lavoro
Fammi del tuo valor sì fatto vaso,
Come domandi a dar l'amato alloro.
Infinito a qui l'un giogo di Parnaso
Assai mi fu, ma or con ambedue
M'è uopo entrar nell'aringo rimaso.
Entra nel petto mio, e spira tue
Si come quando Marsia traesti
Della vagina delle membra sue [12].

10. El «Tyanean» es Apolonio de Tyana, cuya amonestación filosófica contra los sonidos agradables es recogida en Filostrato, *Vita Apollonii Tyanei* V, xl. Ver el comentario sobre el pasaje de Pico, hecho por Franciscus Sylvius, en *Opera Politiani* I (1519), fol. 77.
11. *Opera,* p. 354. Carta a Ermolao Barbaro, cf. Introducción nota 29.
12. *Paradiso* I, 13-21.

Para obtener el «amado laurel» de Apolo, el poeta debe pasar por la agonía de Marsias. Las palabras de Lorenzo de Medici también valen para esto: «El camino hacia la perfección es por esta vía».

Al igual que en el cuadro del Desollamiento de Marsias de Rafael, está colocado en un rincón entre *Parnaso* y *Disputa,* flanqueado a ambos lados por la figura de Dante, que aparece en la *Disputa* entre los seguidores de Santo Tomás y San Buenaventura, y en el *Parnaso* en compañía de Homero y Virgilio. En todo el ciclo de la Stanza della Signatura, Dante es el único autor representado dos veces, y como su retrato aparece en el rincón donde se unen la Teología y la Poesía, es, por lo tanto, consecuente que el cuadro de ese rincón es un ejemplo de teología poética, representando el misterio pagano con el que Dante abría el primer Canto del *Paradiso.*

Al explicar algunos de los misterios báquicos en *De hominis dignitate,* Pico sugirió que la inspiración de Apolo requiere siempre en nosotros el desmembramiento de Osiris, al cual identificaba con Baco («Nunc unum quasi Osirim in multitudinem vi titanica discerpentes descendemus, nunc multitudinem quasi Osiridis membra in unum vi Phoebea colligentes ascendemus») [13]. «Esos dos poderes que residen en nuestras almas, uno de los cuales nos eleva a los cielos mientras el otro nos arroja a los infiernos», son igual que la «lucha y amistad» o la «guerra y la paz» de Empédocles, que persistentemente dividen y armonizan el universo. La crueldad de Apolo para con Marsias, que tiene lugar mientras él mismo es coronado como vencedor de la lucha, expresa por tanto el sentido de suprema desproporción por la que el dios ataca la figura humana que agoniza al sucumbir al éxtasis divino. «Dejémonos llevar», concluía Pico sus reflexiones sobre los misterios báquicos [14], «dejémonos llevar por los extravíos socráticos, que así pueden ponernos fuera de nuestras mentes y colocar nuestras mentes y a nosotros mismos en Dios». «Quis talibus sacris initiari non appetat?... Quis Socraticis illis furoribus... afflari non

13. *De hominis dignitate* (ed. Garin, p. 116). Sobre la identificación de Osiris con Baco, cf. Herodoto II, 48; Plutarco, *De Iside et Osiride* 28 (*Moralia* 362B); Servius, *In Georgica* I, 166; Valeriano, *Hieroglyphica,* fol. 234r. Para los iniciados Orficos no había ninguna duda de que la muerte por desmembramiento, como la sufrida por Orfeo, no era sino el ritual volver a representar el desmembramiento del dios (cf. Proclo, *In Platonis Rempublicam* I, 174, 30, tr. Linforth, *The Arts of Orpheus,* p. 229). La pintura de Pinturicchio *El desmembramiento de Osiris,* que se encuentra en la Sala de'Santi de las estancias de los Borgia, es explicada, con relación a Pico, por D. R. de Campos, *Itinerario pittorico dei Musei Vaticani* (1949), p. 49. Alejandro VI, que —hay que hacerlo notar— revocó el proceso de Pico en 1493, tuvo en Annius de Viterbo un guía de misterios egipcios: sobre él, ver Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus», op. cit., pp. 44 ss.

14. *De hominis dignitate* (ed. Garin., p. 122).

velit...?». Estas palabras recuerdan el *numine afflatur* de Virgilio que está inscrito sobre el *Parnaso* de Rafael. Estas palabras —*adflata est numine* [15]— expresan en Virgilio el frenesí de la Sibila al tiempo de ser poseída por el dios que se le acerca, a quien trata vanamente de apartar de su angustiado seno:

At Phoebi nondum patiens, immanis in antro
Bacchatur vates, magnum si pectore possit
Excussisse deum; tanto magis ille fatigat
Os rabidum, fera corda domans, fingitque premendo [16].

La tortura del mortal llevada a cabo por el dios que le inspira fue un tema central en el resurgimiento de los antiguos misterios, siendo su ilustración en *Apolo y Marsias* sólo una de sus muchas variaciones. Su desarrollo más elaborado fue la historia de Amor y Psique, en la cual las ordalías sufridas por Psique para recobrar el Amor eran entendidas como estadios de una iniciación mística. Su descenso a Orcus y la Estigia, para poder elevarse al cielo, confirmaba una vez más e ilustraba la enseñanza de Lorenzo: «La vía hacia la perfección es por este camino». Si las escenas de las medias lunas del ciclo Farnesina hubiesen llegado hasta hoy, sabríamos cómo pintó Rafael este sombrío ritual, que es la contrapartida necesaria para la clave olímpica del techo [17]. Pero incluso en la zona celestial, la división entre un juicio y un triunfo del Amor, está ilustrada en el centro por dos grandes pinturas: el tribunal de los dioses anterior al fasto matrimonial. Los tímpanos que los rodean están divididos asimismo en dos partes: seis escenas de ira y quejas divinas, que traen consigo juicios mortales contra Psique, seguidas de cuatro escenas de aprobación divina y regocijo, que significan la ascensión de Psique [18].

15. *Eneida* VI, 50.
16. Ibid., 77-80.
17. Una tentativa de reconstrucción de la secuencia inferior en Salis, *Antike und Renaissance,* p. 200. Ver también G. Hoogewerff, «Raffaello nella Villa Farnesina», *Capitolium* XX (1945), pp. 9-15, con referencia a un importante conjunto de grabados basados en dibujos perdidos de Rafael (Bartsch XV, «Maître au Dé», nos. 39-70). Es una equivocación, sin embargo, suponer que las escenas inferiores se extendían por debajo de las nueve lunetas hoy cubiertas con ventanas pintadas. Al igual que los ciclos de Amor y Psique que hay en el Castillo Sant'Angelo de Roma y en el Palazzo Doria de Génova, que claramente tienen su origen en los de la Farnesina, el ciclo de Rafael debía haber terminado encima de la pared. Esto se confirma, además, por los documentos (Golzio, op. cit., p. 65), que hablan sólo de una decoración del techo («volta»), término que se refiere, como sabemos por el techo de la Capilla Sixtina, a lo que hay hasta las lunetas, pero no a lo que hay más allá de ellas.
18. La disposición arquitectónica de la loggia fue utilizado para resaltar el contraste; ya que, mientras que los seis episodios del disgusto divino, acompañados por los juicios de Psique que hay debajo, ocupan los salientes que hay entre las lunetas, las escenas del triunfo y del apoteosis aparecen ante las arcadas abiertas.

El doble tema está tan rica y variadamente desarrollado y tan bien disfrazado en un estilo humorístico como el de Apuleyo, que a duras penas se cae en la cuenta de que este ciclo exuberante desarrolla el mismo dualismo del triunfo y agonía que Rafael compendió en *Apolo y Marsias*.

Cuando Shaftesbury escribió que «la agudeza y el humor corroboran la Religión» podía no estar pensando en los dioses de la Farnesina. Su humor es tal vez más frívolo del que hubiese encontrado aceptable, y su seriedad subyacente demasiado torva para su ironía. Pero los mistagogos del Renacimiento cultivaban una combinación de tenebrosidad y burla. La cómica máscara del estriado Sileno, que debe ser abierta para revelar la perfección de los dioses, representaba el mismo misterio que el desollamiento de Marsias. La nota final del *Symposium* era que la catarsis trágica y la cómica son la misma. Dionisos, el dispensador de copioso placer, es el dios del trágico frenesí.

CAPÍTULO XII

UN MISTERIO BÁQUICO DE MIGUEL ÁNGEL

Entre los logros más confusos que tuvo Miguel Ángel en su juventud fue la consumada falsificación de un Cupido Dormido que fue exhibido en Roma como una antigüedad auténtica. Esta obra, que perteneció sucesivamente a César Borgia, Guidobaldo de Urbino e Isabella d'Este y que está ahora perdida, parece que despertó el interés del Cardenal Riario, porque invitó al joven artista a visitar Roma.

Que Miguel Ángel estuvo ligado a la casa de Riario lo demuestra su correspondencia; pero ha causado sorpresa que durante este período pudiera haber hecho un *Baco* para Jacopo Galli y una *Pietà* para el Cardenal de Villiers, mientras que no recibió encargos importantes por parte del mismo Riario. Tal vez Riario lo consideraba aún un aprendiz. Por un poema de elogios escrito por Antonio Flaminio se deduce que Riario mantenía en su palacio de Roma, que estaba lleno de antigüedades, una escuela de artistas similar a la de los Médici en Florencia [1]. Aquí continuó Miguel Ángel estudiando de la antigüedad y ésta pudo haber sido la auténtica finalidad de la invitación de Riario. Como se demuestra por el estilo de la LIBERALITAS de su medalla, Riario tenía un cierto gusto por lo pseudoantiguo que compartía con Pontano, Sannazaro y otros académicos con los que mantuvo amistad [2].

1. M. Vattasso, «Antonio Flaminio e le principali poesie dell'autografo Vaticano 2870», *Studi e testi* I (1900), p. 51, no. xxxii: *Pictor ad card. S. Georgii, in cuius aedibus picturam didicit.* Sobre la colección de Riario ver Lanciani, *Storia degli scavi,* p. 94.

2. Al igual que las cartas ciceronianas cambiadas entre los académicos, estas medallas muestran un estilo neoclásico no confinado a una sola localidad. El intento de atribuirlas todas a un artista, Adriano Fiorentino, cuyos viajes responderían a su amplia y diseminada distribución, no ha sido del todo afortunada. Hill, *A Corpus of Italian Medals* I, p. 83.

Una estatua pseudoantigua fue también la primera obra que produjo Miguel Ángel bajo aquellos auspicios en Roma. El *Baco* que hizo para el jardín de Jacopo Galli, un amigo de Riario y su más inmediato vecino [3], no ha encontrado un gran favor entre los críticos poéticos (fig. 97). Shelley encontraba que la figura es «inarmónica con abundancia», «tiene una expresión de enviciamiento de lo más repugnante» y es, en conjunto, una «equivocación del espíritu y significación de Baco». Holroyd, clemente entre los críticos adversos, encontraba que esta «estatua fea, pero maravillosamente terminada», inspiraba una mezcla de admiración y desasosiego: «El acabado y la fidelidad a la naturaleza de este desagradable joven son exquisitos».

Que la postura tuviese que sugerir un precario equilibrio, apto para el estado de embriaguez, seguramente no contradice la naturaleza divina de Baco. La *ratio causae,* explicaba Pico, presupone en una divinidad la *ratio perfecti* [4] de tal forma que un dios siempre está colmado de los dones que dispensa. Apolo no podría transferir el don de la música si él mismo no estuviese inspirado por la música, ni Venus podría inspirar amor, si no estuviese movida por el amor [5]. De lo cual se deduce que para conferir la embriaguez, Baco necesitaba estar embriagado. Y, sin embargo, aunque la lógica de Miguel Ángel era impecable, las críticas a la estatua están más justificadas de lo que admiten sus defensores: porque puede demostrarse, yo creo, que la tosca y pesada copa que confiere al gesto una patente vulgaridad, es una zafia restauración.

Resultaría difícil imaginarse a Miguel Ángel recortando pacientemente en la superficie de la copa la serie de insípidos rosetones que le sirven de

3. La Casa Galli estaba cercana al palacio de Riario (*Cancelleria*): «ad angulum posteriorem huius palatii», Boissard, *Topographia romanae urbis* II (1627), p. 18. Sobre la extensión de los terrenos pertenecientes a los Galli, y la probable localización de su palacio y jardín, ver C. Hülsen y H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck* I (1913), pp. 39 s.; cf. también P. Romano, *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze,* n. d., p. 222; B. Blasi, *Stradario romano* (1933), p. 132. De acuerdo con R. Rufini, *Dizionario etimologico storico delle trade, piazze, borghi e vicoli della città di Roma* (1847), pp. 86 s., los Galli ayudaron a Riario a financiar la construcción de su nuevo palacio. Su localización en la vecindad inmediata de la casa Galli es confirmada también por Ulisse Aldrovandi, «Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono», añadido a *Le antichità della città di Roma* (1558), p. 167, de Lucio Mauro.

4. *Conclusiones... in doctrinam Platonis,* no. 4.

5. En el *Symposium* 196E de Platón, Agathon dice sobre Eros que él es «la fuente de poesía en otros, lo que no sería posible si él mismo no fuese un poeta». Cf. *Plotino* sobre Venus (*Enéadas* III, v. 2): καὶ ἐρασθεῖσα Ἔρωτα ἐγέννησε, *et Amorem amando genuit* (traducción de Ficino). Otro ejemplo del mismo principio es el Apolo de Rafael, el inspirador de la música, que aparece en el *Parnaso* como inspirado por la música. Notas arqueológicas para «diese Bildung des seiner selbst vollen Gottes» en Petersen, «Eros und Psyche oder Nike», op. cit., p. 59.

decoración, o modelando las dos asas realistas que surgen en desafortunados ángulos mientras la copa es precariamente sostenida con el pulgar levantado y dos dedos. También es curioso que, pese a que la estatua está trabajada en todo el contorno, como corresponde a una figura de jardín, un acercamiento desde la izquierda ofrece un aspecto ridículo porque el rostro se oculta detrás de la copa. El trabajo del restaurador está marcado por dos hendiduras, una de las cuales corre directamente a través de la muñeca, la otra por entre el pulgar y el índice. El estado original, si es que puede llamarse así, ha sido preservado en algunos dibujos del siglo XVI, que muestran la estatua sin la mano derecha (figs. 98, 99).

De estos dibujos, el más importante es el de Heemskerck, el admirador flamenco de Miguel Ángel que visitó Roma en 1532-5, es decir, en vida de Miguel Ángel [6]. Hizo el apunte de la estatua en su lugar de origen, el jardín de la Casa Galli, donde permaneció como una ruina semiclásica, rodeada de antigüedades genuinas en estado ruinoso (fig. 98). Otro dibujo hecho unos veinte años después para un inglés en Roma (1551-2) [7] demuestra que para entonces la estatua había sido ya restaurada sin éxito, porque hay un perno en el muñón del brazo derecho (fig. 99). No se ha encontrado ninguna reproducción ni descripción de la estatua con la copa y la mano, anterior a 1551-2, cuando esa restauración sin éxito ya había tenido lugar. Aunque no es imposible que el mismo Miguel Ángel recibiese el encargo de restaurar la mano a su regreso a Roma en 1535, no parece probable que, rota de nuevo alrededor de 1551-2, el fragmento restante, o el grupo de fragmentos, sobrevivieran al traslado desde la Casa Galli a Villa Madama, y desde aquí a Florencia en 1572. Un dibujo en el que hay la inscripción «en la casa de Madama sin Roma» muestra la estatua en idéntico estado de ruina, con el perno surgiendo al extremo del brazo derecho [8].

No puede ponerse seriamente en duda, pues, que el *Baco* está desfi-

6. Hülsen y Egger, loc. cit.

7. Trinity College, Cambridge, MS R 17, 3, fol. 14 (M. R. James, *The Western Manuscripts in the Library of Trinity College,* Cambridge II, 1901, no. 989). Para la fecha ver P. G. Hübner, *Le statue di Roma* (1912), pp. 59 s., como en contra de Michaelis, «Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts», *Jahrb. d. deutsch. archäol,* Inst. VII (1892), p. 95, no. 14.

8. Michaelis, op. cit., p. 98, no. 54: «in the hous of madama we thowt rom [i. e. without Rome]». El dibujo muestra la estatua de perfil y por lo tanto es independiente del dibujo de nuestra lámina 99. Está esbozado en el mismo libro de apuntes en el folio 54. Estoy muy reconocido al Dr. A. Scharf, que atrajo mi atención sobre este libro de notas hace muchos años cuando yo sugerí que la mano estaba restaurada.

gurado [9]. Me parece seguro que el original sostenía una copa, pero el trabajo fue seguramente más dinámico, y la mano estaba probablemente doblada por la muñeca, como era costumbre en Miguel Ángel; ello podría explicar también por qué se rompió tan fácilmente por la muñeca [10]. Pero más concluyente y reveladora que cualquiera de estas deducciones es la prueba directa contenida en el dibujo de Heemskerck de que la estatua estaba considerada como pseudoantigua. El dibujo demuestra que, en vida del propio Miguel Ángel, los propietarios de la estatua se contentaron con dejarla en el jardín como una ruina clásica y así fue plasmada por uno de los admiradores de Miguel Ángel. A mediados de siglo, en vida aún de Miguel Ángel, esta curiosa condición había dado ya origen a una leyenda que estaba inscrita en el boceto de la fig. 99: «Scoltur de michelangeli the which was buried in the grownd and found for antick». Boissard, unos años más tarde, embelleció la leyenda con otro detalle. Para confundir por lo visto a Rafael, «Buonarroti hizo... este Baco utilizando mármol antiguo, y, de la estatua acabada, rompió un brazo, que guardó... e hizo enterrar la obra en el terreno de un cierto ciudadano que iba a construir pronto una casa en él. Y cuando al año siguiente la estatua fue encontrada por los que estaban poniendo los cimientos de la casa... fue grandemente alabada», especialmente por Rafael (el cual, por cierto, no había ido aún a Roma). Miguel Ángel

9. C. de Tolnay, *Michelangelo* I (1943), p. 142, observa que la mano y la copa «son del mismo mármol de la figura y *parecen ser* del mismo Miguel Ángel» (el subrayado es mío). De un autor tan crítico uno hubiera podido esperar mayor preocupación por si el trabajo es o no es de Miguel Ángel. Las palabras «el mismo mármol» son también ambiguas ya que tanto pueden significar «el mismo tipo de mármol», que no probaría nada, o «la misma pieza de mármol», que sería decisivo. La descripción de Tolnay sobre la condición de la estatua, a pesar de ser muy extensa, es incompleta: la segunda rotura de la mano no es mencionada, y tampoco son citados los otros desperfectos, por ejemplo los que hay en la nariz y en el rabo del sátiro, en las hojas de hiedra de Baco, etc. Los dos dibujos del siglo XVI hechos según el modelo del Baco que hay en el Libro de notas de Cambridge, Tolnay los confunde uno con otro y los trata como si fueran uno solo, y la inscripción «in the hous of madama...», que pertenece al folio 54, la refiere falsamente al dibujo del folio 14. El hecho importante de que Baco sea representado en ambos dibujos sin mano y con el perno en el muñón del brazo, es también omitido por completo. La falta de cuidado que hay en el informe de Tolnay sobre el libro de notas de Cambridge es igual a la que se da en el vol. III con las repetidas confusiones entre el Cod. Pighianus y el Cod. Coburgensis con referencia a la *Leda*. Por eso no está muy claro que la figura 250 de Tolnay (= Jhan, op. cit., no. 156) sea una copia de su figura 281 (= Matz, op. cit., no. 150). La última, basándose en el Cod. Coburgensis, es erróneamente llamada en todo el Cod. Pighianus.

10. En algunas de las pequeñas copias en bronce de *Baco*, hechas en el siglo XVI, la mano que sostiene la copa está inclinada (por ejemplo, en la fig. 172 de Tolnay), mientras que en otras (su fig. 171) la copa está levantada a la altura de su cabeza. Tolnay no considera esta diferencia.

entregó entonces el pedazo restante y demostró ser el autor [11]. Desde el punto de vista de un *cicerone* romano o florentino, la historia no podría haber sido mejor inventada. Esto no sólo explicaba por qué el brazo derecho estaba quebrado y restaurado, sino que además demostraba la autenticidad de la restauración. Inadvertidamente, con ello se recordaba un hecho innegable; a saber, que la estatua estuvo durante algún tiempo sin una mano.

Aunque no sería prudente aceptar sin reservas cualquiera de esas historias, merecen una cierta atención por el espíritu con que se cuentan, especialmente porque representan el tipo de historias que fueron repetidamente aplicadas a Miguel Ángel. El que fuese capaz de «preparar» una estatua «en la que no se ocultase ningún arte, por lo que parecía que hubiese sido realizada hace muchos años», fue afirmado con gran seguridad por su discípulo Condivi, que trataba de hacer un cumplido con ello [12]; y esta alabanza fue extendida por Vasari a la falsificación de dibujos antiguos, actividad en la cual ensalzó la habilidad de Miguel Ángel [13]. El placer que experimentaba el Renacimiento en esta clase de ficciones era demasiado intenso para ser reprimido por cualquier tipo de escrúpulos. Las dudas morales eran lanzadas únicamente contra el mercader que había pagado muy poco a Miguel Ángel por el Cupido Durmiendo que había de pasar por antiguo. Por parte del artista no era un fraude sino una emulación. Deseaba competir con los silenciosos maestros y si podía imitarlos hasta el punto de engañar, eso probaba que había entendido plenamente su arte. A este respecto, la escultura pseudoantigua de Miguel Ángel es un paralelo exacto a ciertas realizaciones literarias que, aunque

11. Boissard, loc. cit. En la primera parte de su Tratado de Pintura, completado en 1548, Francisco d'Ollanda, que conocía personalmente a Miguel Ángel, contaba una historia similar. Afirmaba que el *Baco* (que en realidad lo recordaba tan mal que describe al sátiro llevando un cesto en la espalda) se lo enseñaron en Roma como una escultura antigua, pero que él la reconoció como no antigua, «a pesar de que el color del mármol y todos los detalles de la ejecución parecían indicarlo... El maestro supo que no me había engañado». *Francisco de Hollanda, Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*, ed. J. de Vasconcellos (1899), pp. 193 s.

12. Condivi, *Life of Michelangelo,* tr. Holroyd, p. 18.

13. Vasari, *Life of Michelangelo*: «También falsificó [*contraffece*] páginas que habían sido hechas por la mano de varios maestros antiguos [*maestri vecchi*] con tal similitud que nadie los reconocía, ya que los teñía y envejecía con humo y otros métodos, y los ensuciaba de tal manera que pareciesen viejos [*che elle parevano vecchie*] y, cuando eran comparados con los originales no se podían distinguir de éstos: y hacía esto porque, dando sus copias, se podía quedar con esos originales que admiraba por la excelencia de su arte y que trataba de superar con el suyo, lo cual le proporcionó un gran nombre». El espíritu entusiasta de los falsificadores renacentistas fue subrayado por Louis Courajod, *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XV et XVI siècles* (1889). También F. von Bezold, *Aus Mittelalter und Renaissance* (1918), p. 119, con referencia a las falsificaciones literarias de Celtes, Trithemius, y Annius de Viterbo.

sin las tentaciones del mercado, buscaban un engaño similar. No se podía hacer mayor cumplido a Bembo que tomar uno de sus epigramas latinos por uno antiguo. La comedia de Alberti *Philodoxus* pasaba por una auténtica obra latina, y parece que cierto número de falsas obras de Luciano surgieron de su pluma.

Para entender el tono apasionado de los debates renacentistas *De imitatione* [14], uno debe abandonar el prejuicio habitual de que la imitación es siempre una realización fría y sin inspiración, y por lo tanto incompatible con el espíritu creador. Burckhardt, que era él mismo un poeta neoclásico, observó que una admiración intensa y una sensación abrumadora de la superioridad de otro, engendra invariablemente su imitación. Bajo un impulso irresistible y totalmente irracional, el admirador entusiasta se convierte en imitador. Este fenómeno puede verse en la vida de cada día por el ridículo comportamiento de los discípulos devotos que adquieren los manierismos de su maestro, repitiendo sus entonaciones, sus gestos e incluso su aspecto externo. Son la parodia de un poder imaginativo de autotransformación que puede ser convertido en una disciplina religiosa, como lo demostraron, por ejemplo, los franciscanos. Al hacer voto de imitar a su fundador, porque el mismo San Francisco había imitado a Cristo, demostraron cómo puede establecerse una comunión espiritual en la práctica continuada de una devota imitación. Maquiavelo, que no tenía prejuicios a favor de los monjes, explicaba que «para que perdure una secta o comunidad, debe regresar con frecuencia a sus orígenes» y observaba que «la necesidad de esta clase de renovación es demostrada por el ejemplo de nuestra religión, que estaría ya totalmente extinguida si no hubiese sido llevada a sus principios por San Francisco y Santo Domingo... Mediante el retorno al ejemplo de la vida de Cristo, restablecieron la religión en la mente de los hombres... Y esa renovación es lo que ha sostenido a la religión y lo que la mantiene aún». Este pasaje pertenece a los *Discursos sobre Livio* [15], y sirve como paralelo a los esfuerzos políticos por revivir las virtudes ancestrales romanas.

Una disciplina similar hubiese sido necesaria para revivir los misterios báquicos de Platón. Estos ritos se distinguían por su jovial naturaleza, en

14. Los campos se dividían tajantemente entre los puristas y aquellos que favorecían, o toleraban, un estilo compuesto, como se ve por las controversias que hubo entre Policiano y Paolo Cortese, Giovanni Pico y Ermolao Barbaro, Gianfrancesco Pico y Bembo (cf. G. Santangelo, *Le epistole «de imitatione» di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo,* 1954), Erasmo y Longueil o Navagero, etc. Castiglione simpatizaba con el punto de vista erásmico en el *Cortegiano,* pero se unió con Navagero cuando estaba en España. Miguel Ángel, desde su primera visita a Roma, perteneció claramente al partido intransigente, Rafael al ecléctico.

15. III, i.

la cual el «furor» del dios quedaba disfrazado por la ironía. Para combinar el espíritu báquico con el socrático, el *Symposium* de Platón y los pasajes báquicos del *Fedro* fueron los modelos antiguos que se veneraron. Una meritoria imitación de este género, un diálogo de Sadoleto titulado *Fedro,* está situado en la villa de Jacopo Galli, en los alrededores de Roma, y pinta una fiesta en la que el propietario del *Baco* de Miguel Ángel tomó parte como anfitrión y principal interlocutor [16]. El papel de Fedro estaba interpretado aquí por Tommaso Inghirami, cuyo mote Fedro surgió originariamente de una representación de Fedra pero fue transformado en un cumplido a sus dones oratorios. Con abundancia de aguda ilustración, el nuevo Fedro era retratado rechazando la filosofía por inútil y exaltando en su lugar las glorias de la retórica, mientras sus divertidos pero no convencidos oponentes le comparaban al sofista Gorgias. En un segundo diálogo, el propio Sadoleto tomaba la defensa de la filosofía y la argumentaba en contra de la animadversión de Fedro. No es preciso decir que la filosofía se salvaba [17], pero Sadoleto era un escritor demasiado gracioso y elegante para no permitir que las chanzas de Fedro concluyeran la fiesta. Estaba admitido que, en contraste con el fondo de unas solemnes reflexiones, prevaleciera una cruel alegría que proporcionara los placeres de lo que Gyraldus llamaba *rhetoricae ludicrae exercitatio,* una forma de oratoria para la que, una vez más, el modelo era el discurso de Alcibiades borracho.

Algo del espíritu demónico de Alcibiades puede ser detectado en la expresión del *Baco* de Miguel Ángel (fig. 101), admirablemente descrita por el inocente Condivi, quien reveló incluso, en un pasaje singularmente infantil, que había sido hecho consciente de algún trágico misterio que él se veía incapaz de desentrañar. «Esta obra corresponde en todas sus partes en forma y atributos a la descripción de los escritores antiguos: alegre de aspecto; los ojos, estrábicos y lascivos, como los de la gente excesivamente entregada al amor del vino. Sostiene una copa en su mano derecha, como alguien que estuviera a punto de beber, y la mira amorosamente, complaciéndose en el licor que él inventó; por eso está coronado con una guirnalda de hojas de parra. En su mano izquierda tiene una piel de tigre, el animal a él dedicado por gustarle las uvas; pero está representada la piel y no el animal, porque Miguel Ángel deseaba dar a entender que aquel que permite que sus sentidos sean dominados por el apetito de

16. Sadoleto, *Opera omnia* III (1738), pp. 128-79. La villa estaba situada «in campo fenicularío secundum Adriani molem» (ibid., p. 131), esto es, cerca del Castillo de Sant' Angelo. El diálogo comienza mostrando a Inghirami en conversación con Jacopo Galli: «cum ipso Gallo sermocinantem».

17. «De laudibus philosophiae», ibid., pp. 179-244.

ese fruto, y del licor que se exprime de él, al final pierde su vida...» [18].

Los errores de descripción son tan frecuentes en Condivi que, aun suponiendo que escribía bajo la directa supervisión de Miguel Ángel, es imposible confiar en él en todos sus detalles. Pero comparados con los desatinos cometidos en otras ocasiones [19], los errores sobre el *Baco* son leves. Las hojas del cabello, aunque están entreveradas de racimos, son de hiedra, y el animal desollado no parece un tigre sino más bien un *leopardus,* una bestia fabulosa descrita por Plinio como un híbrido de león y pantera [20]. Es posible que Condivi viese al *Baco* sosteniendo la copa, porque su primera restauración es anterior a la publicación de su libro (1553); pero no se puede confiar demasiado en su afirmación, puesto que Aldrovandi, que vio la estatua alrededor de la misma época, no mencionaba la copa en su detallada descripción [21].

Y sin embargo, a pesar de los errores menores de Condivi, uno presiente lo cerca que estaba del maestro, del que se hizo querer por su simpleza. Al contrario que Vasari, que pasaba por un hombre de letras, Condivi nunca quedó confundido por el críptico carácter de Miguel Ángel. Aceptaba los comentarios ambiguos sin el sentido de frustración que Vasari dejó entrever en un momento de descuido: «E stato nel suo dire molto coperto ed ambiguo, avendo le cose sue quasi due sensi» [22]. Cuando Condivi le preguntó, por ejemplo, a Miguel Ángel por qué había representado a la Virgen en la *Pietà* de San Pedro más joven que Cristo, en lugar de aducir la razón teológica que puede encontrarse en los sermones de San Bernardino de Siena [23], Miguel Ángel contestó con una broma horrenda relacionada con las viejas solteronas, que Condivi aceptó como una nueva contribución a la moral y a la teología. En el *Baco,* Condivi parece haber sido favorecido con un comentario igualmente adecuado. Uno puede ver a este joven y resuelto Boswell preguntando qué significaba la piel del animal desollado y recibiendo el tipo de respuesta que valientemente transcribió: ¿No sabes que la gente que bebe demasiado se muere?

18. Condivi, op. cit., pp. 20 s.

19. La *Madonna de Bruges* la describió como un bronce, el *Sacrificio de Noé* que está en el techo de la Sixtina, como el *Sacrificio de Caín y Abel,* la diadema de *Leah* la confundió con un espejo (que, de estar representado, pertenecería a *Raquel*), y el *Moisés* que hay en San Pietro in Vincoli lo recuerda «apoyando la barbilla con la mano izquierda, como cansado y lleno de inquietud».

20. Plinio, *Historia Natural* VIII, xvi.

21. «Delle statue antiche», op. cit., p. 168, escrito en 1550; cf. Hülsen, «Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts», en *Abhandlungen der Heidelberger Akademie,* philos.-histor. Klasse, XIII, iv (1917), p. viii.

22. *Vite,* primera edición (1550), p. 989; cf. E. Steinmann, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit* (1930), p. II nota 2.

23. Cf. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France* (1922), p. 128.

En cualquier caso, el animal desollado significaba la muerte, y como ya hemos visto en el Desollamiento de Marsias, ese tipo de muerte está relacionada con Baco. El dios que ofrece la copa del regocijo introduce un ritual de cruel destrucción y este regalo de dos caras está ilustrado por la figura del pequeño sátiro. Al tiempo que «disfruta furtivamente», como dice Condivi, de las uvas envueltas en la piel, está colocado de tal forma que la piel y la cabeza del torturado animal emergen por entre sus patas de cabra (fig. 100). Mitad humano, mitad animal, sostiene voluntariamente el horrible símbolo de agonía sujetándolo porque en él está el fruto del placer que toca sonriente con sus labios. Al igual que los misterios de Baco son al mismo tiempo destructivos y consoladores, porque transmiten el poder de extraer vida de la muerte, Baco preside apropiadamente el jardín de las ruinas; el desolado lugar del entusiasmo.

* * *

Se ha preguntado que cómo es posible que el joven Miguel Ángel, un seguidor confesado de Savonarola, pudiera crear, en el punto álgido de la influencia de Savonarola, una estatua de Baco abiertamente pagana. Una respuesta completa a esta pregunta requeriría un análisis más detallado del que puede intentarse aquí cerca de la crítica de Savonarola sobre el resurgimiento pagano [24]. Puede bastar sin embargo la observación de que si bien atacaba el paganismo mundano, populachero y literalmente entendido, el propio Savonarola estaba tan profundamente influenciado por el platonismo místico de Ficino y Pico, que de él pueden encontrarse muestras palpables en sus escritos. El diálogo *De veritate prophetica* no sólo empieza con un tono de duda pseudosocrático, y presenta, en los nombres de los interlocutores, algunos de los acrósticos hebreos tan queridos de Pico, sino que el agradable lugar de la conversación está copiado del propio Platón: el plátano evocador a orillas del Ilissus, bajo el cual invita a sentarse Sócrates a Fedro, reaparece como un plátano situado a las afueras de Florencia.

Hasta qué punto exactamente, dentro de un contexto místico, favorecía Savonarola la imitación de los modelos paganos, era tal vez una cuestión demasiado embarazosa para que se la preguntase el joven Miguel Ángel, especialmente cuando trabajaba para patrones romanos que no estaban políticamente de parte de Savonarola. Riario era el cardenal

24. La leyenda de la hostilidad de Savonarola hacia el arte ha sido refutada por G. Gruyer, *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole,* 1879. Sobre la equivocada interpretación de la «quema de vanidades», solamente una variante de la «quema de Carnaval», ver P. Villari, *Life and Times of Savonarola* III, vi.

protector de los agustinos y mantenía una estrecha amistad con su general, Fra Mariano de Genazzano, que era el poderoso enemigo, y muy expresivo, de Savonarola. En su círculo, que era también el de Jacopo Galli, se combinaba un resurgimiento agustiniano del misticismo cristiano con un culto formal a Cicerón y a Virgilio. Es importante para entender el estilo romano de Miguel Ángel, representárselo en esta atmósfera neoclásica, cuyo carácter peculiarmente romano (reflejado en los epigramas de *Coryciana*) era tan notablemente diferente del florentino. Egidio da Viterbo se refería con orgullo a sus amigos romanos de Sant' Agostino cuando aseguró que, mientras que en otras épocas la piedad estaba combinada con una conducta poco pulida y la elegancia tendía a ser impía, lo que distinguía a su propia época era que sabía cómo ser al mismo tiempo piadosa y elegante: «ut denique summae pietati summam elegantiam copulaverit» [25]. El hecho de que Miguel Ángel esculpiese la *Pietà* de San Pedro casi simultáneamente con el *Baco* y también bajo la tutela de Jacopo Galli [26], demuestra que ni él ni sus patrones sintieron dificultad alguna en pasar de la poesía pagana a la cristiana, o del discurso devoto al elegante.

Tampoco abandonó Miguel Ángel en sus últimos años, pese al aumento de una piedad más estrecha y constreñida, el gusto por los misterios báquicos que aprendiera en su juventud. El rito dionisíaco del desollamiento reaparece en un poema de amor, dirigido probablemente a Cavalieri. El amante tiene que despojarse de la *morta spoglia,* o la *irsuta pelle,* y ofrecérsela al amado como trofeo de pasión, sacrificio y transformación, lo que es prueba de renovación a través de la muerte:

Così volesse al mie signor mie fato
Vestir suo viva di mie morta spoglia
Che, come serpe al sasso si discoglia
Pur per morte potria cangiar mie stato.
O fussi sol la mie l'irsuta pelle
Che, del suo pel contesta, fa tal gonna
Che con ventura stringe sì bel seno... [27].

25. *Historia viginti saeculorum,* Biblioteca Angelica, Roma, MS. 502, fols. 197v-198r.

26. El contrato para la *Pietà* (cf. *Le lettere di Michelangelo Buonarroti, coi ricordi ed i contratti artistici,* ed. G. Milanesi, 1875, p. 614) incluye la siguiente promesa al Cardenal de Villiers: «Y yo, Jacopo Galli, prometo a Su Reverendísima Señoría, que el llamado Michelangelo ejecutará la dicha obra en un año, y que será el más bello trabajo de mármol de Roma, y que no hay maestro en vida que pueda hacerlo tan bien» (tr. C. Heath Wilson, *Michelangelo,* 1876, p. 570).

27. *Rime,* ed. Girardi, p. 278, no. 94: «Sembra dedicato al Cavalieri»; Frey, op. cit., p. 55, no. LXVI.

A este símbolo le fue conferida una forma ostensiblemente cristiana en el San Bartolomé del *Juicio Final.* El «apóstol desollado» (*lo Apostolo scorticato*) alza amenazadoramente el cuchillo con que ha sido martirizado, mientras que en su mano izquierda sostiene la terrible piel sobre la que Miguel Ángel pintó un autorretrato agónico (fig. 102) [28]. Como en Dante, del cual es sabido que Miguel Angel era un profundo expositor, este retrato similar a Marsias es una plegaria de redención, ya que a través de la agonía de la muerte la fealdad externa del hombre puede ser arrancada y la resurrección del hombre interior es pura, por haberse despojado de la *morta spoglia* [29].

Este era uno de esos «secretos» del *Juicio Final* que llenaban de horror a Pietro Aretino. «Si Miguel Ángel desea que sus pinturas sean entendidas sólo por unos pocos e iniciados, debo apartarme de ellas, puesto que no me encuentro entre ellos» [30]. En realidad, los entendía perfectamente. En una carta de 1538 dirigida a Vittoria Colonna, declinaba aceptar el noble consejo de ésta de confinar sus escritos a sus opúsculos religiosos, que ella encontraba inmensamente edificantes. «Admito», respondió burlonamente, «que me hago menos útil al mundo y menos aceptable para Cristo al producir fruslerías en lugar de auténticas obras; pero la causa de todo pecado está en el placer de los demás y en mi propia indigencia: porque si la piedad de los príncipes fuese tan grande como mi penuria, yo no escribiría más que *Misereres*» [31]. Para ilustrar su punto de vista escogió a San Lorenzo y a San Bartolomé, los dos santos más prominentes que están situados simétricamente en el *Juicio Final* de Miguel Ángel, y los comparó con lo que él creía que eran sus oponentes paganos. Los príncipes, decía, verán más bien a Hércules consumiéndose en su pira funeraria que a San Lorenzo asándose en la parrilla; y a la visión del «apóstol desollado» ellos preferirían el «Marsias sin piel»: *Marsia senza pelle* [32].

Cualquiera que sean los aspectos personales de la enemistad de Aretino, ningún crítico ha sido más penetrante que él al definir la natura-

28. Primeramente observado por Francesco La Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale,* 1925.

29. Ver más atrás, capítulo XI.

30. Lodovico Dolce, *L'Aretino ovvero Dialogo della pittura,* ed. C. Teoli (1863), p. 51.

31. *Il secondo libro de le lettere di M. Pietro Aretino,* París (1609), fol. 9r

32. Sería tentador mirar la fecha de esta carta como un *terminus ante quem* para la conclusión de los cartones de Miguel Ángel. Pero mientras que esta consecuencia no es contradicha por ninguna de las pruebas disponibles, se debe tener en cuenta que la presencia de San Lorenzo y San Bartolomé en un sitio prominente estaba prescrita por la dedicación de la Capilla (ver Wind, *Gazette des beaux-arts* XXVI, p. 223 nota 32).

leza y limitaciones del arte de Miguel Ángel. Impulsado por su odio al oscurantismo en cualquiera de sus formas, detectó en el culto de Miguel Ángel a lo enigmático un detestable espíritu de evasión. Aunque Miguel Ángel juraba haberse alejado del paganismo y ser tan *chietino* como la propia Vittoria Colonna, su obra continuaba siendo de inspiración pagana y su imaginería, paganismo disfrazado. Y este disfraz era el que Pietro Aretino trataba de poner al descubierto. Él mismo había defendido una nueva libertad de las letras, de la que hizo un uso sin cortapisas; pero con un purismo que no es incompatible con su espíritu licencioso, no creía en la mezcla de géneros. Al igual que los príncipes, él prefería el Marsias puro.

Se puede confiar en este maestro de lo raro en cuanto detectaba las rarezas de los demás. Su correspondencia con Miguel Ángel, en la que se hace patente su peculiar habilidad para convertir la adulación en caricatura, muestra también la propia destreza de Miguel Ángel en el idioma de Aretino. Oímos hablar mucho acerca de la profundidad y tenebrosidad de Miguel Ángel, pero apenas se dice nada de su cruel sentido del humor y de su genio para lo grotesco. El soneto sobre el arrancamiento de su piel, por ejemplo, sólo se entiende a medias si es leído exclusivamente como una trágica expresión de ansia y pasión, lo cual es así, indudablemente. Pero esas emociones están expresadas mediante una imagen descabellada que trata de chocar al lector por lo grotesca que es. Y seguramente también hay un ingrediente de extravagancia en su retrato de San Baccio (es decir, San Bartolomé) como un santo báquico, con su portentosa piel marcada con la trágica máscara del artista.

FABRINI. — Tengo entendido que en el dibujo de su espléndido Juicio Final hay algunos aspectos alegóricos de gran profundidad que sólo son entendidos por unos pocos.

ARETINO. — En esto merecería alabanza, porque parece ser que con ello imitó a esos grandes filósofos que escondieron bajo el velo de la poesía los más profundos misterios filosóficos humanos y divinos para que no pudiesen ser entendidos por el vulgo: no queriendo, como quien dice, echar margaritas a los cerdos. Y creo que ésta fue también la intención de Miguel Ángel... [Pero] no me parece tan digno de alabanza el que los ojos de los niños, matronas y doncellas puedan ver abiertamente las cosas impropias que enseñan, y que sólo los iniciados entienden la profundidad de las alegorías que esconden [33].

33. *L'Aretino,* pp. 50 s.

Sería difícil negar que esta crítica da justo en una de las básicas paradojas del arte críptico, que se dirige precisamente a un público del que dice ocultarse [34]. Y sin embargo, el intento de combinar una forma didáctica con lo secreto, que ha sido descrito como una contradicción de los símbolos renacentistas [35], tal vez debiera ser definido más bien como una norma de la pedagogía platónica. «Nadie niega», escribió San Agustín, «que las cosas que se buscan con una cierta dificultad, son encontradas con mucho más placer... *Facile investigata plerumque vilescunt*» [36]. Aretino eludía este problema dividiendo habilidosamente a los espectadores del *Juicio Final* en los devotos iletrados, por una parte, y la élite de los expertos omniscientes, por otra. Cortaba la fase intermedia de suspense, presupuesta en toda iniciación: la amplia zona intermedia entre el conocimiento y la ignorancia, que es el estadio escogido por el entusiasta platónico, que ansía la sabiduría porque carece de ella. Al situarse honestamente en este terreno intermedio, Pico pudo adoptar la norma de retirar los misterios paganos al público, y al mismo tiempo ofrecerse a someterlos a debate público en Roma. Sus propias proposiciones, por su forma burlonamente enigmática, eran susceptibles de demostrar cómo podría ser un debate público y secreto al mismo tiempo [37]. Destinadas a despertar sorpresa, curiosidad y contradicción, fueron concebidas como parte de una *exercitatio,* un juego solemne de lucha intelectual *in hac quasi literaria palaestra* [38].

Pero esta contienda no estaba confinada a las letras. «Trata de reducir tu investigación a figuras», escribió N. de Cusa en *De coniecturis,* «de tal forma que bajo la guía de la sensibilidad (*sensibili manuductione*) puedas volver tus conjeturas hacia lo misterioso» [39]. Pese a que él trataba de aconsejar a los filósofos, puede beneficiar al historiador también. Al menos, en estas páginas he partido del supuesto de que, al estudiar los misterios del Renacimiento a través del arte, uno puede aproximarse a ellos *sensibili manudictione.*

34. Cf. Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo,* p. 23.
35. Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery,* p. 155.
36. Marrou, *Saint Augustin et la fin de la culture antique,* pp. 488 s.
37. Por ejemplo, *Conclusiones... de modo intelligendi hymnos Orphei,* no. I: «Sicul secretam Magian a nobis primum ex Orphei hymnis elicitam fas non est in publicum explicare, ita nutu quodam, ut in infrascriptis fiet conclusionibus, eam per aphorismorum capita demonstrasse utile erit excitandas contemplativorum mentes».
38. *De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 134.
39. *De coniecturis* I, xi.

CAPÍTULO XIII

PAN Y PROTEO

En el discurso de Pico *Sobre la dignidad del hombre,* la gloria del hombre se deriva de su mutabilidad. El hecho de que su órbita de acción no esté fijada, como la de los ángeles o los animales, le confiere el poder de transformarse en lo que elija y convertirse en espejo del universo. Puede vegetar como una planta, airarse como un irracional, danzar como una estrella, razonar como un ángel y sobrepasarlos a todos recogiéndose en el oculto centro de su propio espíritu donde puede encontrar la solitaria oscuridad de Dios. «¿Quién podría no admirar a este camaleón?» [1].

En su azarosa búsqueda de su autotransformación, el hombre explora el universo como si estuviese explorándose a sí mismo. Y cuanto más lejos lleve estas metamorfosis, más descubrirá que todas las variadas fases de su experiencia pueden ser intercambiadas: porque todas reflejan el Uno último, del cual poseen diversos aspectos. Si el hombre no sintiese la unidad trascendente del mundo, también se le escaparía su inherente diversidad. Pico lo expresaba así críptica pero inequivocadamente en una de sus *Conclusiones* órficas: «Quien no puede atraer a Pan, en vano se acerca a Proteo» [2].

1. «Quis hunc nostrum chamaeleonta non admiretur?» *De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 106. Estas ideas aparecen también en Ficino, *Theologia Platonica* XIV, iii, como el séptimo entre diecisiete *signa immortalitatis* (*Opera,* pp. 309 ss., cf. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficcino,* p. 118).

2. *Conclusiones... de modo intelligendi hymnos Orphei,* no. 8. También *De hominis dignitate,* loc. cit.: 'Quem [hominem]... versipellis huius et se ipsam transformantis naturae argumento per Proteum in mysteriis significari...' Repetido en Rhodiginus, *Lectiones antiquae* I, xxxix; 'tanquam Proteus aut Chamaeleon'.

El consejo de buscar al oculto Pan en el siempre cambiante Proteo remite al principio del «todo en la parte», del Uno inherente en lo Múltiple. Y merece la pena observar este principio en funcionamiento, porque explica la naturaleza del politeísmo órfico, el esquema renacentista de un universo pluralista. Mientras que en los capítulos precedentes la atención ha sido dirigida hacia ciertos misterios en su marco particular, aquí se intentará examinar el panteón órfico entendido como sistema y ver por medio de qué normas lógicas, en caso de que las hubiere, se regían sus misterios.

Cuando Pico escribió que «la unidad de Venus está desarrollada en la trinidad de las Gracias» añadió que quien entienda clara y totalmente esta operación, poseerá la clave para toda la teología órfica [3]. En efecto, el desarrollo de la unidad divina en una tríada no es más que la expresión inversa de la ley neoplatónica de que los «contrarios coinciden en el Uno» (*contradictoria coincidunt in natura uniali*) [4]. Mientras que esta resolución sólo es final en el Uno supremo, cuyos nombres son incontables porque es innombrable, cada ser subordinado, mientras tenga unidad, repite el proceso del Uno y genera tríadas. Es decir, desarrolla su naturaleza al mostrar sus extremos y mantenerlos unidos mediante un centro común.

Este razonamiento posee una resonancia desconcertantemente moderna [5], y puesto que suena a Hegel, podría ser tentador el despreciarla como un anacronismo; pero la similitud no es accidental. Si las notorias tríadas de Hegel se asemejan a las empleadas por la teología órfica del Renacimiento, se debe a que él las extrajo en parte de las mismas fuentes antiguas. En opinión de Hegel, el *Parmenides* de Platón fue «quizá la obra maestra más grande de la dialéctica clásica» [6]; y recordó que algunos de los clásicos tardíos y los neoplatónicos renacentistas reconocían haber extraído de ese diálogo su fusión de dialéctica y éxtasis:

> Inzwischen kann ich bedenken, dass... es auch Zeiten gegeben, welche sogar Zeiten der Schwärmerei genannt werden, worin... der Parmenides des Plato, wohl das grösste Kunstwerk der alten Dialektik, für die wahre Enthüllung und den positiven Ausdruck des göttlichen Lebens gehalten wurde, und sogar bei vieler Trübheit dessen, was die Ekstase erzeugte, diese missverstandene Ekstase in der Tat nichts anderes als der reine Begriff sein sollte.

3. *Conclusiones... de modo intelligendi hymnos Orphei,* no. 8.
4. *Conclusiones paradoxae,* no. 15.
5. «Il faut que notre pensée se développe», escribió Valéry, «et il faut qu'elle se conserve. Elle n'avance que par les extrêmes, mais elle ne subsiste que par les moyens.»
6. *Phänomenologie des Geistes,* Vorrede (Glockner edition II, pp. 64 s.).

En este pasaje de la *Fenomenología del Espíritu* [7], Hegel afirma que su propia dialéctica estaba oscuramente prefigurada en los ditirambos neoplatónicos, que no necesitarían más que ser liberados de la confusión del éxtasis para revelar el «Selbstbewegung des Begriffs» (automovimiento del concepto). Posteriormente desarrolló la comparación más profundamente en sus *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (Lecciones sobre la Historia de la Filosofía) analizando el *Parmenides* a la luz de Proclo [8], cuyo sistema de tríadas recogió detalladamente, alabándolo como «die Spitze der neuplatonischen Philosophie» al tiempo que subrayaba su demostrable afinidad con su propio sistema [9].

Pero Hegel no fue el único en hacer esas observaciones. En 1820 empezaron a salir en Frankfurt y París dos ediciones diferentes de Proclo, una de Creuzer y la otra de Cousin, y ambas con dedicatorias a Hegel y a Schelling [10]. Creuzer señala en su autobiografía que fue guiado por Hegel en la preparación de la edición [11]; y pese a que, al redactar sus formidables dedicatorias ensalzaba indiscriminadamente a Hegel y a Schelling como «los más insignes intérpretes de los textos platónicos» [12], hacía notar en su autobiografía que la diferencia entre ambos era que «Hegel se interesó menos por Plotino que por Proclo» y que Hegel atribuyó, al contrario que Schelling, la mayor importancia a la *Institutio theologica,* en la cual Proclo redujo las tríadas platónicas a un rígido sistema de deducción [13]. Cousin por su parte hacía la misma distinción entre los dos

7. Loc. cit. la referencia de Hegel a los «Zeiten der Schwärmerei» ha de compararse con W. G. Tennemann, *Geschichte der Philosophie* (1789-1819), cuyo sexto volumen, publicado en 1807, trata de «Schwärmerische Philosophie der Alexandriner und Neuplatoniker» (pp. 284-352: Proclo).

8. Edición Glockner XVIII, pp. 243 s.

9. Ibid., XIX; pp. 78-93.

10. La edición de Cousin (*Procli philosophi platonici opera*) fue la primera en aparecer, y a pesar de su intento por apaciguar al *amicissimun Creuzerum* (I, pp. xlix f.), Creuzer lo atacó malignamente en su propio prefacio (*Initia philosophiae ac theologiae ex platonicis fontibus ducta* I, pp. viii s.). Cousin contestó en el vol. III, pp. viii s.

11. *Aus dem Leben eines alten Professors,* pp. 123 ss. En la edición de Proclo (*Initia* II, p. 82 nota 6) introdujo una enmienda de Hegel con las palabras: «Hoc vult philosophus». Citas más completas de Hegel, ibid., II, pp. 325 s.

12. El vol. I fue dedicado a Boissonade y Schelling como «Platonicoum monumentorum philosophiaeque interpretibus primariis»; vol. II a Hegel y van Heusde como «Philosophiae veteris cum universae tum eius imprimis quae platonicis monumentis continetur interpretibus primariis».

13. Op. cit., p. 124, un documento capital sobre Hegel y Schelling, al igual que en Creuzer. «Hegel hielt weniger auf Plotin als auf Proclus, und legte besonders diesem Buche des letzteren [*Procli Institutio theologica*] einem grossen Wert bei. Daher er, wissend, dass ich, handschriftliche Hülfsmittel dazu habe, dringend mir anlag, es neu zu bearbeiten. Ich willfahrte ihm unter der Bedingung, dass ich ihm die Druckbogen zusende, und er mir seine Bemerkungen dazu mitteile. Dies ist denn

«líderes de la filosofía actual»: porque al tiempo que saludaba juntos a Schelling y a Hegel como «los restauradores del Uno de Platón y Parménides» [14], hacía notar, particularmente en su «amigo Hegel» (*amicus Hegelius*), una sorprendente semejanza con el propio Proclo: *qui et ipse cum Proclo nostro tantam similitudinem refert* [15]. Menos amistoso, Schleiermacher consideraba las afinidades platónicas de Hegel con no disimulada malicia. En su traducción del *Parmenides* de Platón observaba que «éste es ciertamente el intento más antiguo en filosofía por construir el conocimiento mediante la unión de contrarios (*der... gewiss in der Philosophie älteste Versuch, durch Verknüpfung von Gegensätzen Erkenntnis zu konstruieren*)» [16], y añadía cáusticamente que «pocos podían sospechar la antigüedad de este método», «tan parecido a ciertas cosas que están produciéndose entre nosotros». Si añadimos que en un diálogo de Schelling titulado *Bruno, oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge,* el gran rival de Hegel adoptó para sí mismo el uso que hacía Giordano Bruno de la coincidencia de los contrarios, declarando que eso era «das Symbolon der wahren Philosophie» [17] (el símbolo de la verdadera Filosofía), podemos concluir que el resurgimiento del platonismo en el Rena-

---

auch... brieflich von ihm geschehen, und ich habe sie in einem Epimetrum zu der im folgenden Jahre erschienenen Ausgabe abdrucken lassen... Dagegen schrieb mir Schelling einem Briefe (Erlangen den 13 Sep. 1822) unter anderm: 'Ich werde nun versuchen, mich mit Ihrer Hilfe auch in diese *Institutionem theologicam* des Proclus hineinzuarbeiten, wiewohl ich nicht leugne, dass ich mich vor der Eintönigkeit der Darstellum und dem Dogmatichen des Vortags einigermassen fürchte'. Und dies war und ist [Creuzer añade por su cuenta] auch meine Empfindung; weshalb ich aus eigner Bewegung auch schwerlich jemals diese Schrift bearbeitet haben würde».

14. IV (1821), p. v. El volumen está dedicado a los *Commentarii in Parmeniden Platonis* de Proclo y lleva una dedicatoria a Boissonade: «nec non amicis et magistris F. W. J. Schelling et G. W. F. Hegel, philosophiae praesentis ducibus, unius Parmenidei et Platonici restitutoribus». Cf. recientemente Klibansky, Prefacio a *Plato latinus* III («Parmenides... nec non Procli commentarium»), p. x., con citas adicionales de Hegel.

15. I, pp. xlix s.

16. Es interesante que Scheiermacher, conocedor de la oposición de Platón a Heráclito, háblase de «Verknüpfung von Gegensätzen», no de «Koinzidenz von Gegensätzen».

17. La referencia es sobre Bruno, *De la clausa, principio et uno* V, citado por Schelling en la traducción de Jacobi: «Um in die tiefsten Geheimnisse der Natur einzudringen, muss man nicht müde werden, den entgegansetizten und äussersten Enden der Dinge, dem Maximum und Minimum nachzuforschen; den Punkt der Vereinigung zu finden, ist nicht das Grösste, sondern aus demselben auch sien Entgegengesetztes zu entwickeln, dieses ist das eigentlichste und tiefste Geheimnis der Kunst» (Schelling, *Sämtliche Werke* I, iv, 1859, p. 328, según F. H. Jacobi, *Über die Lehre des Spinoza, in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn,* 1789, Beilage I, p. 305). El mismo pasaje de Bruno fue separado por Hegel, *Geschichte der Philosophie,* ed. cit. XIX, p. 233: «Dies ist ein grosses Wort». Pero lo expuso a la manera de Proclo: «in Proklus' Manier» (p. 237), «...auch bei Proklus das Dritte im Ersten» (p. 238). Y reprochó a Schelling (ibid., p. 667) el haber aceptado el Absoluto Neo-

cimiento tuvo un eco a principios del siglo XIX con el resurgimiento romántico de algunas ideas renacentistas [18].

La gran diferencia de clima, sin embargo, debe ponernos en guardia contra la aceptación de ambos resurgimientos como idénticos: porque nada podría estar más lejos en temperamento que la «filosofía de los misterios» de Schelling de la de Bruno, o la «unión de los contrarios» de Pico y de Hegel. La *Weltseele* de Schelling, aunque más débil, no era menos voraz que el *Weltgeist* de Hegel: ambos vivían de una dieta de tortuoso positivismo que podía haber matado la teología poética. Pero en tanto que todas estas filosofías divergentes de la transmutación sufren, por decirlo negativamente, de idénticas idiosincrasias lógicas, todas pueden mostrar ciertas desviaciones típicas de la lógica clásica que sería útil registrar. Ciertamente, Hegel no fue el primero en escarnecer en su lógica los clásicos principios de identidad, de contradicción y de tercero excluido. El mismo uso, o abuso, de la ambigüedad mediante la que hacía a la identidad desarrollarse en sí misma como contraria, se encontraba también en la raíz de la parábola expuesta por Pico de que Pan está oculto en Proteo. La mutabilidad, desde el punto de vista de Pico, es la puerta secreta por la que lo universal invade lo particular. Proteo se transforma constantemente porque Pan es inherente a él.

Todos los dioses individuales de la teología órfica diseñada por Pico, parecen impulsados por una ley de autocontradicción, que al mismo tiempo es una ley de autotrascendencia. La casta Diana, pese a su frialdad, es una cazadora enloquecida y tan cambiante como la luna; el loco Dionisos, no sólo se encoleriza, sino que a través de su cólera purifica y consuela; Apolo inspira con su música frenesí poético y mesura poética; Hermes, el

---

platónico sin penetrar en él a través del «movimiento» de la dialéctica de Platón. Por otro lado, los aspectos rituales del Neoplatonismo atraían más a Schelling que a Hegel. El siguiente pasaje del *Bruno* de Schelling (op. cit., p. 329) ha de compararse con la «escalera de Osiris» de Pico (p. 134 s.): «Diesem folgend werden wir... auf dieser geistigen Leiter frei und ohne Widerstand auf und ab uns bewegen, jetzt herabsteigend die Einheit des göttlichen und natürlechen Prinzips getrennt, jetzt hinaufsteigend und alles wieder auflösend in das Eine, die Natur in Gott, Gott aber in der Natur sehen... Auch die Schicksale des Universums verden uns nicht verborgen bleiben..., noch werden uns die Vorstellungen von den Schicksalen und dem Tode eindes Gottes dunkel sein, die in allen Mysterien gegeben werden, die Leiden des Osiris un der Tod des Adonis.»

18. Ficino ocupa el primer lugar en los ensayos de Creuzer «Zur Geschichte der Classischen Philologie seit Wiederherstellunk der Literatur» (*Deutsche Schriften* V, ii, 1854, pp. 10-21), en cuyo prefacio dice, «Ich hatte einmal den Gedanken, ihr [dieser Schrift] den metaphorichen Titel: *philologische* Ahnenbilder vorzusetzen». Ver también *Prolegomena literatia de Plotino* en la edición Oxford de Plotino I (1835), pp. xxxvi ss. nota 4 de Creuzer: «De restitua per Italiam philosophia platonica eiusque restituionis causus auctoribusque».

dios de la elocuencia, aconseja silencio [19], y a Minerva, la diosa de la paz, le gusta tener un aspecto marcial; Marte, el dios de la guerra, está enamorado de Venus la cual, como diosa de la Concordia, ama la Lucha. En suma, todos los dioses sin excepción aparecen en la teología órfica simultáneamente como incitadores y moderadores, son *dei ambigui* (para usar una frase de la *Hypnerotomachia*) [20]; y puesto que cada dios comparte el carácter de los demás, pueden ayudarse y eclipsarse entre sí. El salvaje Dionisos en el Monte Parnaso se ve puesto a prueba por el inflexible Apolo, el cual, a su vez, cuando aparece opuesto a Minerva, ablanda su severidad [21]. Apolo parece pues un tenor que cantase la segunda voz en un dúo con una soprano, y la primera voz en un dúo con un bajo: excepto que, en esta música especial, cada voz incluye misteriosamente a todas las demás, a pesar de que, cuando se superponen externamente, todas ellas tienden a sacar las particularidades de cada una.

En los *Eroici furori,* Giordano Bruno ilustraba este principio mediante el viejo ejemplo de Ficino del Juicio de Paris. Las tres diosas, explicaba Bruno, no representan tres perfecciones que se excluyan mutuamente: porque sería negar su divinidad decir que la belleza de Venus carece de majestad o sabiduría, que la sabiduría de Minerva, de belleza o majestad, o que la majestad de Juno, de sabiduría o belleza. Puesto que las tres eran perfectas, ninguna podía quedar totalmente privada de cualquiera de esos atributos; pero su perfección era finita porque en cada diosa uno de los tres atributos que todas tenían en común prevalecía sobre los otros dos. Y sólo por eso, por su finita perfección, estalló la discordia entre ellas. Y por lo tanto Paris no debió entregar la manzana a ningún poder finito en el que la belleza prevaleciese sobre la sabiduría, o la sabiduría sobre la majestad, o la majestad sobre la belleza, sino sólo a ese poder infinito en el que las tres coinciden: «Porque en la simplicidad de la esencia divina... todas estas perfecciones son iguales porque son infinitas» [22]. Esta fábula enseña, según Bruno, que cuando las perfecciones divinas se hacen finitas, dejan entrever en su discordia una armonía predominante, de la que cada una es sólo una expresión parcial. Sus enfren-

19. Nuestra lámina 23; Introducción, nota 40.

20. *Hypnerotomachia* fol. b v^{r}.

21. Sobre Dionisos-Apolo ver el retrato de Alberto Pío (Mond Collection, National Gallery, London), que debe ser atribuido, creo yo, a Giacomo Francia. Muestra a las Musas divididas entre Apolo y Dionisos, cuyos templos, con sus nombres inscritos, ocupan las dos cimas del Parnaso. Sobre Apolo-Minerva ver la *Escuela de Atenas* de Rafael.

22. I, v, ii (Soneto xxxv, *pulchriori detur*). Bruno debía saber que el mismo argumento fue utilizado por S. Agustín, *De Trinitate* VI, x, 12, para distinguir la suprema e infinita Trinidad, en la cual las partes son iguales al todo, de cualquier otra trinidad subordinada y finita, en la cual son necesariamente desiguales.

tamientos finitos llevan el sobretono de su coincidencia en el infinito; y así, de una variedad de discordias emerge una consonancia dominante [23].

Apenas necesitaba Bruno volver a N. de Cusa para aprender este preciso razonamiento [24], puesto que Ficino había ya extraído de él la convincente lección de que es un error adorar a un solo dios. Para invocar la ayuda de Minerva es aconsejable rendir homenaje también a Juno y a Venus; y sería imposible asegurarse la protección de Venus sin enfrentarse a alguna faceta de Diana o de Marte. Al dirigirnos a un dios nos dirigimos a sus filiales; y dirigiéndonos a unos cuantos, nos dirigimos a todos. El politeísmo lleva al panteón.

> *Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter,*
> *Nimmer allein* [25].

La mutua vinculación de los dioses era una lección genuinamente platónica. Platón lo llamaba κοινωμία τῶν γενῶν, y explicaba que los miembros de la comunidad divina se unen y dividen alternativamente por un «movimiento» (κίνησις) dialéctico que pone de manifiesto su «similitud» y «diferencia» mediante una serie de cambiantes configuraciones [26]. En cada cambio de argumento puede ser descubierta, pues, una nueva armonía o discordia entre los dioses, y se esperaba del humanista del Renacimiento que, al inventar el programa de una nueva imagen mitológica, su genio sorprendería, iluminaría y satisfaría al lector con el giro

23. La pedantería de Conrad Celtes (cf. p. 252) puede ser útil para dilucidar este argumento. El juicio de Paris, que lo colocó en la parte baja de su pirámide de estudio (A. Burkhard, *Hans Burgkmair d. Ä.*, 1932, pl. 9, no. 10), incluye una figura alegórica, con la inscripción *Discordia,* que ofrece la manzana de la discordia a Paris, mientras Mercurio, situado al otro lado de Paris, levanta el vaduceo como emblema de concordia. La interacción entre estas fuerzas contrarias, tal como se presentan en el juicio de Paris está explicada por la inscripción: *errando discitur philosophia.* El error de Paris no es más que el primer paso en el proceso de extraer discordia de la concordia. En el *Sigillum collegii poetarum Viennae,* también inventado por Celtas y grabado por Burgkmair (op. cit., no. 7), Apolo matando a la pitón está yuxtapuesto a Mercurio que toca la flauta, otra ilustración sobre *discordia concors.*

24. Las referencias de Bruno a N. de Cusa citadas en F. I. Clemens, *Giordano Bruno und Nicolaus von Cusa* (1847), pp. 134 s.

25. Schiller, *Dithyrambe.* Una clara afirmación de las implicaciones filosóficas de *Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* de Schiller, vi:... so fein und scharf sie [die Vernunft der Griechen] auch trennte, so verstümmelte sie doch nie. Sie zerlegte zwar die menchlichte Natur und warf sie i nihrem herrlichen Götterkreis vergrössert auseinander, aber nicht dadurch dass sie sie in Stücken riss, sonder dadurch dass sie sie verschiedentlich mischte, denn die ganze Menschheit fehlte in keinem einzigen Gott».

26. *Sofista* 252 ss. Sobre *theomachies* como símbolos de κοινωμία τῶν γενῶν, de los cuales surgen la unión y división entre los dioses, ver Proclo, *In Rempublicam* 373, traducido en *The Mystical initiations; or Hymns of Orpheus* de Taylor, pp. 158 ss., nota. También Proclo, *In Parmenidem* V, 1028 (Cousin [2]).

persuasivo de su «invento». La variedad y lozanía de algunos de estos giros, así como sus desviaciones ocasionales, son la desesperación de los iconógrafos rutinarios. Como en una buena composición musical, los desarrollos son al mismo tiempo lógicos e inesperados. Ante una Venus toscamente agresiva podemos ver a Diana entrando en la disputa del lado de Minerva, como en la *Batalla del Amor y la Castidad* [27] de Perugino; pero cuando Minerva, en la *Melopoiae* de Tritonius, representa el aspecto racional de Apolo, vemos que Diana se ha puesto por parte de Dionisos y representa a una furia silvestre [28]. Esto hace que, para la lógica y vivacidad de los dioses órficos, se repartan lo que el Marqués de Halifax llamaba *the character of a trimmer.* («Esta inocente palabra *trimmer* sólo quiere decir», explicaba Halifax, «que si hay unos hombres en un barco y una parte de sus compañeros quiere volcarlo por un lado, la otra parte tendría que hacerle inclinarse otro tanto por el lado contrario») [29]. En el siempre cambiante *balance des dieux* los dioses ponen de manifiesto su naturaleza proteica, pero el mismo hecho de que cada dios contenga su opuesto en sí mismo, y que pueda cambiarse en él cuando la ocasión lo requiera, le hace prefigurar la naturaleza de Pan, en quien todos los opuestos se identifican.

* * *

En los himnos órficos la duplicidad de los dioses fue enfáticamente alabada como un poder divino:

> *War's parent, mighty, of majestic frame,*
> *Deceitful saviour, liberating dame* [30].

Tales cumplidos son dirigidos en estos himnos no sólo a Rhea (a quien vienen muy bien porque ella salvó a Júpiter engañando a Saturno) sino también a Minerva, a Diana y a Apolo, cuyos poderes se alababan como ambivalentes. Los filósofos que defendían la coincidencia de los opuestos aceptaron naturalmente este hecho como confirmador de su

27. Pintado para la *grotta* de Isabella d'Este, hoy en el Louvre; cf. Wind, *Bellini's Feast of the Gods,* p. 19 nota 41.

28. La ilustración del Parnaso en el Melopoiae, aunque poco atractiva en sí misma, es importante como lazo iconográfico entre el Parnaso de Rafael y el retrato de Alberto Pío (nota 21 de este capítulo). La asociación Diana-Dionisos está también en Gyraldus I, 267, dedicación de Syntagma viii, «De Baccho».

29. *The Character of a Trimmer* (1699).

30. Traducción de Taylor de los *Hymns of Orpheus* (1787), p. 139, «To Rhea».

punto de vista [31]; lo que ayuda a entender por qué los «dioses compuestos» llegaron a ser la norma más que la excepción en la teología órfica. Pese a todo lo que pueda decirse contra los híbridos divinos, esos curiosos cruces que pueblan el panteón órfico expresan el espíritu órfico en su máxima totalidad, y es notable la persistencia y sagacidad con que los clasicistas del Renacimiento justificaban su predilección por ellos. Un pasaje incidental de Virgilio o de Statius, una referencia de paso en Pausanias, Luciano, Cicerón o Ausonio, un epigrama caprichoso de un par de poetas elegíacos, eran suficientes para «probar» la autenticidad de Venus-Diana, Hermathena, Hermeros, Hypneros, Hermércules, Hércules Musagetes, Fortuna-Némesis, Némesis Amoris, Venus Armata, o Venus Victrix luciendo las armas de Marte o de Minerva [32]. Incluso las atrevidas estatuas del Hermafrodita que inspiraron las jocosas salidas de Beccadelli [33] no se escaparon de una interpretación mística: «ad superiorem intellectum referri debent», escribía el impenetrable Pierio Valeriano [34]. Todas estas combinaciones mitológicas estaban rodeadas de un tono de secreto y esoterismo, y, con frecuencia, también de un tono de burla. El título de la *Hypnerotomachia* recordaba los títulos de la poesía homérica, burlesca, la *Batrachomyomachya* clásica o la *Galeomyomachia* de Prodromus:

For through the Janus of a joke
The candid psychopompos spoke [35].

Si bien el espíritu de la sagrada *drôlerie* fue responsable en el lenguaje místico renacentista de algunos neologismos notoriamente feos (como el *possest* de N. de Cusa o el jeroglífico *paedogeron*) [36], también hizo surgir

31. Cf. Ficino, *Opera,* p. 1374: «...Iamblichus... eiusmodi daemones [i. e. mundi rectores] inquit partim quidem alligare nos fato, partim vero solvere. Hinc Orpheus aepe numina claves tenere canit, quibus videlicet claudant pariter et aperiant». Sobre la afinidad de los dioses órficos a Jano, ver más adelante en este mismo capítulo y capítulo XIV.

32. Una valiosa observación sobre la «teocracia», esto es, sobre la fusión de los dioses como un rasgo recurrente de la mitología Griega, en Gruppe, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte* II, pp. 1093-6.

33. *El Hermaphroditus,* de Beccadelli, dedicado a Cosimo de' Medici, estaba escrito para divertir (según la atrevida conversación de Beccadelli en *De voluptae* de Valla) a un círculo de humanistas impregnados de sincretismo. Al leer estos poemas hay que recordar que probablemente iban al mismo círculo para el que Donatello hizo el polimorfo Cupido (hoy en el Bargello) el cual, a pesar de tener la cara y alas de un Eros clásico, tiene el rabo de Pan, los pantalones de Attis, el cinturón de Hypnos, y las sandalias de Mercurio. Sobre *Eros Pantheos* ver Pauly-Wissowa XVIII, iii, 746, s. v. *Pantheion*; también Gyraldus I, 409 sobre *Eros pandamator.*

34. *Hieroglyphica* XVIII, fol. 135r.

35. W. H. Auden, *New Year Letter.*

36. *El paedogeron,* o *puer senex,* es explicado en el capítulo 6, nota 8, como

una reinterpretación neoplatónica del más simétrico de los monstruos, la Jano bifronte. Teniendo en cuenta los pasajes que empiezan los *Fasti* de Ovidio, donde Jano gobierno las puertas de los cielos [37], Pico reservó el símbolo de Jano para las «almas celestiales», es decir, para las almas que animan el firmamento. «En la poesía clásica», decía, «esas almas estaban representadas por la Jano bifronte, porque, estando provistas, como ella, de ojos delante y atrás pueden mirar, al mismo tiempo, las cosas espirituales, y preocuparse por las materiales» [38]. Pero nuestras almas inferiores no pueden hacer lo mismo al mismo tiempo. «Antes de caer en este cuerpo terrenal, nuestras almas también poseen dos caras... pero cuando descienden al cuerpo, para ellas es como si las cortasen por la mitad [*se fussino per mezzo divise*] y de las dos caras sólo queda una, por lo que siempre que vuelven hacia la belleza sensible, la única cara que les ha quedado, quedan privadas de la visión de la otra» [39]. Y así en el *Symposium* entendían un dilema platónico en la fábula cómica contada por Aristófanes que decía que el hombre era originalmente doble, pero que perdió su perfección cuando fue cortado por la mitad.

En una medalla del filósofo de Padua, Marcantonio Passeri, el monstruo cómico de Aristófanes —una especie de hermanos siameses con las cabezas unidas a la manera de Jano— aparece con la inscripción: PHILOSOPHIA DUCE REGREDIMUR (fig. 68) [40]. Ese cuadro tan poco atractivo repre-

una fusión de Juventud (παῖς) y Vejez (γέρων). Sobre el *possest* de N. de Cusa, que une *est* y *posse,* ver capítulo 6, nota 28.

37. *Fasti* I, 125.

38. *Commento* II, xxv (ed. Garin III, iv, pp. 527 ss.).

39. *Commento,* loc. cit., ed. Garin, p. 529. El capítulo termina (p. 531) con una explícita referencia a «la fábula di Aristofane, posta nel *Convivio di Platone*». Como a menudo en Pico, el pasaje parece llevar al extremo el sistema de Ficino. La doble animación de las esferas fue citada por Ficino de la «theologia de Orfeo», pero en este contexto no habló de Jano (*Theologia Platonica* IV, i, *Opera,* pp. 130 s.). Por otro lado, cuando compara el alma con Jano, porque conecta lo eterno con lo temporal, no limita la imagen a las almas celestes, sino que habla del alma en general (*Theologia Platonica* XVI, v, *Opera,* p. 375; también *Espistolae* I, ibid., pp. 657 ss.; cf. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino,* pp. 393 ss.), y sin referencia a la fábula de Aristófanes, o a su propia interpretación de ella (*De amore* IV, *Opera,* pp. 1330-4).

40. El grabado, según una medalla de Cavino, aparece en I. P. Tomasinus, *Illustrotum virorum elogia* (Padua 1630), p. 104, donde la línea de tierra es confundida con un báculo y la figura colocada encima. Para la posición correcta ver *Museum Mazzuchellianum* I (1761), pl. lxix, 4. La misma medalla aparece con el lema inverso PHILOSOPHIA COMITE REGREDIMUR (fig. 67, cf. G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaisance,* 1924, pl. lxxvi, 12), sugiriendo que en un hombre bifrontal no tiene mucha importancia si la Filosofía «conduce» o «sigue» (cf. Hill, no. 1159: EADEM DUX EADEMQUE COMES, medalla de Agostino Chigi que muestra una Prudencia con dos cabezas). A causa de su ascendencia genovesa, Passeri adoptó el sobrenombre *De Ianua,* al cual se refiere sin duda su emblema parecido a Jano (cf. S. Isidoro, *Etymologiae* VIII, xi, 37: «Ianum dicunt quasi mundi vil caeli

senta al hombre perfecto; y la ironía era intencionada, era un portento órfico. En el comentario de Ficino al *Symposium,* le era atribuida la explicación de este mito singular a Cristoforo Landino, «en quien reconocemos al más insigne poeta órfico y platónico de nuestra era» [41]. Un poeta órfico no podía dudar de que la monstruosidad de la fábula de Aristófanes era señal de que escondía un misterio sagrado; y con ello seguía, quizá más de lo que se imaginaba, el lejano precedente del platonismo alejandrino. El pasaje bíblico: «y los dividió por la mitad» (Génesis xv, 10) había sido citado por Filón como prueba crucial del λόγος τομεύς, el «Logos cortante», que produce «la creación por dicotomía», pero que también es el «unificador del universo» [42]. En la fábula de Aristófanes, el hombre dividido ansía alcanzar de nuevo su original integridad; y como Ficino le hace explicar a Landino, ese beneficio le es conferido gracias al poder de Amor: «quod nos olim divisos in integrum restituendo reducit in coelum» [43]. En lugar de tener que volverse para ver la luz, como los prisioneros en la alegoría de la caverna de Platón, el hombre de Aristófanes puede atender al mundo superior y al inferior simultáneamente. Ya no necesita la ἐπιστροφή. Para Ficino pues, el monstruo ridículo escondía una celestial felicidad. La moral de Aristófanes, más bien explícita, le parecía oscura y sin desarrollar (*obscura et implicita Aristophanis sententia*), y necesitada de cierta elucidación y explicación (*enodationem adhuc aliquam lucenque*).

Puesto que las normas ordinarias de la evidencia eran invertidas por las normas órficas del ocultamiento, no es sorprendente que los teólogos órficos se las arreglasen para extraer sus dioses híbridos de textos libres de toda sospecha de misticismo. Cuanto más desfavorable era una referencia clásica, más aceptable se hacía como testigo sagrado: porque si Venus-Diana representaba un misterio, era muy propio de Virgilio no

---

vel mensuum ianuam»). Sería atrevido reconocer los rasgos y el carácter de Passeri en un retrato emblemático, atribuido a Girolamo Mazzola (fig. 65), de un filósofo sosteniendo un reloj de arena casi consumido. La palabra EXI («busca una salida») está inscrita en un laberinto al fondo, mientras que la homofónica ECCE («contempla») se refiere a una cabeza de Jano en relieve que está en una ánfora. En el cuerpo del ánfora, debajo de Jano, hay una procesión de figuras que miran hacia atrás (ἐπιστροφή). Piero Valeriano dedicó el libro treinta y nueve de la *Hieroglyphica* a Passeri. Andreas Vesalius lo menciona en el prefacio a *Tabulae sex* (1538). Rabelais apreció su absurdo emblema: el joven Gargantúa lo lleva en su gorra como un gran medallón (I, viii).

41. *De amore* IV, i, *Opera,* p. 1330.

42. E. R. Goodenough, «A Neo-Pythagorean Source in Philo Judaeus», *Yale Classical Studies* III (1932), pp. 115-64, con información adicional. También del mismo autor *By Light, Light* (1935), p. 66, y sobre el singular y plural en Filón. *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* I (1953), pp. 49 s.

43. *De amore* IV, vi, *Opera,* pp. 1333 s. («Amor animas reducit in coelum»).

detenerse en la metáfora y mencionarla sólo una vez en toda la *Eneida* [44]. Platón lo hizo mejor no mencionando nunca que Atenea y Eros fueron adorados juntos en el recinto de la Academia (el hecho fue casualmente revelado por Ateneo) [45]. Tampoco Cicerón, cuando adquirió una Hermathena para su casa de campo tusculana, mostró su habitual volubilidad [46]; pero esa fue la mayor razón de Bocchi, cuando adoptó este emblema para su academia, para interpretarlo como una secreta admonición al estilo del *festina lente*: combinar la rapidez del dios de la elocuencia (Hermes) con la inmutabilidad de la diosa de la sabiduría (Athenea) [47].

La creencia de que si una cosa no es expresada debe ser importante, no carece enteramente de mérito, pero puede conducir a la locura exegética. Gibbon ridiculizaba la fe que enseñara a sus creyentes que una «doctrina contradictoria *debe* ser divina puesto que ningún hombre vivo hubiese pensado en inventarla». De la misma forma es un prejuicio suponer que una cosa debe ser básica porque parece marginal. Sin embargo, la suposición de que algunas cosas que parecen marginales *pueden* ser básicas, es una de esas reflexiones juiciosas que raramente dejan de abrir nuevos campos de conocimiento porque introducen un cambio de foco. No sólo es cierto que generalmente los grandes descubrimientos se han «centrado» en los «márgenes» del conocimiento, sino que el mismo progreso del conocimiento puede ser considerado como un continuo cambio de centro. En Pico y N. de Cusa, una aguda consciencia instintiva de la regla de que todo conocimiento dado puede ser trascendido, fue condensada en una superstición mística: la creencia de que todas las verdades importantes son crípticas. Pero de este axioma de fe, frío y regresivo, y tal vez el más peligroso vestigio del neoplatonismo, ellos extrajeron una norma profética de conocimiento: que es más provechoso explorar los senderos ocultos del conocimiento que recorrer los caminos habituales. Ilustración y oscurantismo estaban estrechamente ligados en el método de la *docta ignorantia*.

Tal vez es posible entender ahora más claramente por qué los «dioses híbridos», que en el mejor de los casos eran senderos en la mitología

44. *Eneida* I, 315.

45. *Deipnosophists* XIII, 561D-E. La unión de Atenea y Eros aparece en Pico, *Conclusiones... in doctrinam Platonis,* no. 14; también en Rhodiginus, *Lectiones antiquae* IX, xxiv, p. 449.

46. *Ad Atticum* I, i, 5; I, iv, 3.

47. En *Hermathena* (symbolon no. cii) de Bocchi los dos dioses son unidos por Eros (como Hermes y Heráclito en el *Deipnosophists,* loc. cit.). Una combinación de Hermes y Atenea, con la sugerencia de que tipifica la Academia, figura también en la dedicatoria de Ficino del *Político* de Platón a Federigo da Montefeltro (*Opera,* pp. 855, 1294). Ver también Cartari, *Imagini,* p. 356, s. v. «Minerva».

clásica (si no un remanente de la fase preclásica) [48], les parecían tan importantes a los humanistas de la persuasión órfica. Estos dioses parecían más cercanos al centro secreto del mito que los dioses sencillos, de carácter bien definido, que estaban en los caminos habituales. Si parecían monstruos y portentos anormales, no era debido a una salvaje preferencia por lo grotesco. Este tema poco corriente necesitaba un tono poco corriente; porque hubiera sido un sinsentido hacer parecer corrientes las *mirabilia*. Como todos los símbolos válidos, las fabulosas imágenes órficas revelan lo que parecen ocultar. Su significado requiere, para ser expresado con propiedad, un vocabulario trascendente y por lo tanto poco plausible que pueda producir tanto risa como temor, e incluso una especie de reverencia cristiana. Porque debiera tenerse en cuenta que en los dioses compuestos, la tensión existente entre la castidad y la pasión o entre la penitencia y el placer, que es asociada generalmente con el conflicto existente entre el cristianismo y el paganismo, se reveló como una fase del propio paganismo.

* * *

Pero por muy irregulares y poco corrientes que parezcan a la mirada externa, los dioses híbridos de la teología órfica siguen consecuentemente una lógica propia, que es la lógica del ocultamiento. Y mediante esta lógica su significado puede ser «desplegado» o hecho más explícito, supuesto que se domine antes la técnica del «plegado», que N. de Cusa distinguía de la *explicatio* usando el extraño pero adecuado nombre de *complicatio*. Cuando Venus-Virgo se «despliega» en las tres Gracias, como hemos visto, cada una representa un estado mental menos «complicado» que la Venus «plegada» de la que descienden. Teóricamente, este proceso de explicación podría ser continuado indefinidamente; y cuanto más se prolongue más simples son los elementos obtenidos. Pero como los elementos siguen siendo interdependientes, todos participan de la naturaleza de los demás, y el puro carácter de ser externos los unos a los otros no es alcanzado nunca. La claridad absoluta es, por tanto, una ilusión provocada por la ruptura de ese vínculo universal mediante el que incluso los miembros más «explícitos» de esta serie en expansión conservan una «complicación» inherente. Tal y como está representada por una de las

48. Cf. el artículo de Jessen «Hermaphroditos» en Pauly-Wissowa VIII (1913), pp. 714-21; también Usener, «Zwillingsbildung», *Sterna Helbigiana* (1900), pp. 315-33; Hermann Baumann, *Das doppelte Geschlecht* (1955). Sobre el resurgimiento de dioses híbridos en los misterios Helenísticos, ver nota 66 de este capítulo.

Gracias, *Castitas* sólo podría llegar a ser «pura y simple» si dejara su papel de Gracia. Sólo entonces surgiría, con la figura corriente de la pureza, una Diana o Minerva sencilla, y extraña a Venus. Y lo mismo puede decirse, *mutatis mutandis,* de la misma Venus sencilla, la figura corriente del Placer. Así pues, queda una marcada diferencia crítica que separa de una afirmación literal incluso al más bajo o claro de los términos desplegados.

Es útil examinar esta diferencia desde el punto de vista opuesto estudiando la lógica de una fábula exotérica. En la *Elección de Hércules,* por ejemplo, que es la muestra perfecta de una moraleja popular, los términos del argumento son fijos y literales. Voluptas es designada para tentar al héroe con sus aparentes atractivos, mientras Virtud le informa con toda severidad de las arduas perspectivas de los trabajos heroicos: y puede esperarse que un Hércules del que uno pueda fiarse no quede en suspenso entre ambas. La elección es clara porque los dos contrarios, habiendo sido presentados en disyunción completa, obedecen al principio lógico del medio excluido: *tertium non datur.* Lo que hace ser a la moraleja tan respetable es la ausencia de una alternativa trascendente; pero a pesar de que los humanistas la usaron profusamente en su instrucción exotérica [49], dejaban bien sentado que, para un iniciado platónico, aquéllo no era más que la corteza, y no el corazón [50]. «Verdaderamente, hemos estado hasta ahora en la luz», escribía Pico, «pero Dios ha escogido su morada en la oscuridad». En *Pleasure Reconciled to Virtue* de Ben Jonson, el maestro de baile Daedalus presenta una secuencia de «nudos», en la que enlaza a los dos opuestos en un perfecto laberinto; y su laberíntica intención va acompañada de la advertencia de que, así como la «primera figura» debiera sugerir el contraste de la virtud y el placer, como en la Elección de Hércules [51], el fin de la danza es «entrelazar» el placer y la virtud más allá de todo reconocimiento:

49. Como muestra la amplia compilación de *Hercules am Scheidewege* de Panofsky. Es muy notable que en la interpretación mística de Hércules (cf. Marcel Simon, *Hercules et le Christianisme,* 1955) los trabajos de Hércules y su propia inmolación son los temas principales, mientras que la fábula de su Elección recibe poca atención, a pesar de las cifras pitagóricas para los cruces de caminos.

50. Llegando siempre hasta el fondo, incluso en sus errores, el Teufelsdröckh de Carlyle confundió *conversión* (en griego ἐπιστροφή) por una palabra y una experiencia desconocida para los antiguos: «tenían solamente algo de la *Elección de Hércules*» (*Sartor Resartus* II, x). En contra de esta opinión, ver Nock, *Conversión,* pp. 23-32; Festugière, *Personal Religion among the Greeks* (1954), pp. 42 ss.

51. «First figure out the doubtful way, / At wich a while all youth should stay / Where she [Pleasure] and Virtue did contend, / Which should have Hercules to friend.»

Come on, come on! and where you go,
So interweave the curious knot,
As ev'n the observer scare may know
Which lines are Pleasure's, and which not.

Durante el atado del nudo, las figuras «desplegadas», que parecían familiares porque estaban cercanas a los términos exotéricos, se unen —«pliegan»— en una cifra misteriosa que comprende los contrarios en uno; y cuando la «complicación» alcanza su cumbre, y los opuestos se convierten en no-identificables, toda multiplicidad desaparece en el Uno más allá del Ser: el desconocido absoluto para quien no hay nombre o imagen adecuados.

De aquí se deduce que todas las imágenes místicas, puesto que conservan una cierta articulación, mediante la cual se distinguen como «cercas» o *umbraculae,* pertenecen a un estadio intermedio, que invita a una mayor «complicación» hacia arriba y a una mayor «explicación» hacia abajo. Nunca son finales en el sentido de una afirmación literal, que fijaría a la mente en un punto dado; ni tampoco son finales en el sentido del Absoluto místico en el cual todas las imágenes se desvanecerían. Mantienen más bien la mente en un suspense continuo presentando la paradoja de una «inherente trascendencia»; aluden persistentemente a mucho más que lo que dicen. Es un error, por lo tanto, pasar por alto una cierta ambigüedad que hay en el elogio de los jeroglíficos que Ficino, y, partiendo de él, Giordano Bruno, adoptaron a partir de un comentario accidental de Plotino [52]. En un famoso pasaje de la quinta *Enéada,* Plotino había sugerido que las cifras egipcias eran más adecuadas que la escritura alfabética para la escritura sagrada, porque presentan las diversas partes de un discurso como si estuviesen implícitas, y por lo tanto ocultas, en una forma única [53]. Como Pico atribuyó la misma virtud a la escritura hebrea sin vocales [54], es lícito sospechar que las especulaciones renacentistas so-

52. Ficino, *In Plotinum* V, viii (*Opera,* p. 1768); Giordano Bruno, *De magia* (*Opera latina,* ed. F. Tocco y H. Vitelli, III, 1891, pp. 411 s.).

53. *Enéadas* V, viii, 6. Cf. Boas, en *The Hieroglyphics of Horapollo,* pp. 21 s. Ha de recordarse que el pasaje desarrolla un elogio a las «figuras sin dibujar, ἀγάλματα οὐ γεγραμμένα (*Enéadas* V, viii, 5), un término no muy particular de las artes visuales. Plotino distingue claramente entre ἄγαλμα y ἔιδωλον y aplica el término ἀθρόον («implicit») sólo a lo primero. Ya que su uso del lenguaje es siempre parafrásico e insinuante, no se le puede obligar a una clara «teoría de jeroglíficos».

54. *Conclusiones cabalisticae numero LXXI,* no. 70: «Per modum legendi sine punctis in lege, et modus scribendi res divinas et unialis continentia per indeterminatum ambitum rerum divinarum nobis ostenditur». Reuchlin, *De verbo mirifico,* 1514), fols. g ivv-h ivv, muestra en algún detalle cómo el escribir hebreo sin vocales, que permite múltiples expansiones verbales, tiene la misma virtud críptica que el dibujo de jeroglíficos.

bre los «signos implícitos» no estaban relacionadas con una teoría positiva de la intuición óptica [55], sino con ese tema mucho menos atractivo llamado estenografía, el arte de escribir en cifras convenidas el conocimiento sagrado. Puesto que Dios, en opinión de Ficino, «tiene el conocimiento de las cosas no por una multiplicidad de pensamientos acerca de un objeto, sino mediante una simple y firme aprehensión de su esencia», parecía evidente que los sacerdotes egipcios hubiesen imitado en su escritura, la comprehensión divina, significando «los misterios divinos, no por el uso de cartas escrupulosamente escritas, sino mediante el uso de figuras completas de plantas, árboles y animales» [56]. Pero, como observaba Erasmo en sus *Adagia,* el contenido de estas figuras no estaba destinado a sufrir una inspección abierta o «accesible a la suposición de cualquiera» (*ut non cuivis statim promtum esset conjicere*); presuponían en el lector una familiaridad completa con las peculiaridades de cada animal, planta u objeto representado: «is demum collatis eorum symbolorum coniecturis aenigma sententiae deprehendebat» [57]. Por lo tanto, contrariamente a la inteligencia divina que debe intuir la lectura de los jeroglíficos, la aprehensión intuitiva de los signos depende del conocimiento discursivo. A menos que uno conozca lo que significa un jeroglífico, no puede *ver* lo que dice. Pero una vez que se ha adquirido el conocimiento que a él se refiere, «desplegado» por un aprendizaje más o menos exotérico, uno puede experimentar el placer de encontrarlo «plegado» en un signo o imagen esotéricos [58].

55. Las exageradas consecuencias, recientemente extraídas, concernientes a «la imagen visual en el pensamiento Neoplatónico», hoy compendiadas en Chastel, *Marsile Ficin et l'art,* pp. 72, 77 notas 5 s., tienen su origen en una confusión entre lo «intuitivo» como lo implícito, y lo «intuitivo» como lo visual, lo cual no queda muy mejorado por la sugerencia de que las dos «se pueden absorber fácilmente» (Bombrich, «Icones symbolicae», op. cit., p. 171). Sobre la proposición de que la filosofía de Ficino enseñaba o implicaba «la superioridad de la intuición *visual* sobre la razón discursiva» ibid., p. 184, itálicas mías), no hay pruebas en sus escritos. Ficino situaba el medio visual por debajo del verbal, considerando un nombre sagrado más santo y elevado que una imagen sagrada; ver capítulo 7 nota 48 de este libro.

56. Ficino, loc. cit.

57. *Adagia, s. v. festina lente* (disgresión sobre jeroglíficos). Ver también *Crinitus, De honesta disciplina* VII, ii; Caelius Rhodiginus, *Antiquae lectiones* XVI, xxv; Gyraldus, *De poetarum historia* I (*Opera* II, 18). En un apunte de un obelisco egipcio, de G. A. Dosio, los jeroglíficos están siendo descifrados por cuatro comentaristas clásicos, cuyos nombres están inscritos debajo de la escena: Diodoro Siculo, Estrobón, Tácito, Plinio (cf. C. Hülsen, *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio,* 1933, p. 42, pl. cxvi, fol. 88r). Los relevantes pasajes son: Diodoro III, iv; Estrabón XVII, i, 27, 46; Tácito, *Anales* II, lx; Plinio, *Historia Natural* XXXVI, lxiv-lxxiv.

58. De ahí se deduce que el elogio de Ficino a la *Hieroglyphica* de Horapollo, aunque interesante como escolio a Plotino (loc. cit., *Opera,* p. 1768), da solamente una referencia incompleta de su uso renacentista. Es notable, por ejemplo, que mientras Plotino había insistido en la comprensión implícita de los jeroglíficos, y Ficino los elogiase por su poder de concentrar varios pensamientos en una forma simple, aquellos que dibujaban «auténticos jeroglíficos», según los monumentos clásicos,

Así pues, las reglas de la «explicación» y la «complicación» mediante las cuales hemos visto que se rigen las imágenes órficas, valen también para los jeroglíficos del Renacimiento. Todos ellos son «vallas» o *umbraculae,* infestados de la paradoja de la auto-transcendencia. Pues es una regla general del simbolismo neoplatónico, puesto que Pan está siempre inherente en Proteo, que cualquier figura tienda a engendrar otras; todas ellas odian el aislamiento. Esto explica por qué el lenguaje místico se hace tan a menudo exuberante y produce el tipo de verborrea acumulativa que desfigura tantos escritos neoplatónicos y que con frecuencia es trasladada a la imaginería visual [59]. La disciplina neoplatónica trató de restringir y dirigir este impulso desordenado sin privarlo de su poesía. La contracción y expansión de metáforas estaban sujetas a simples normas dialécticas que debían asegurar una rica pero razonable «genealogía de los dioses», una serie de pasos sucesivos que, ensanchándose por la base y estrechándose por la cúspide, prometían el éxtasis al tiempo que aconsejaban prudencia.

«Porque en el Supremo no hay diferencias», dice Plotino en la sexta *Enéada* «él está eternamente presente; pero sólo alcanzamos tal presencia cuando perdemos nuestras propias diferencias... Tenemos en todo mo-

---

fueron particularmente atraídos por su posibilidad contraria, o sea, extender los símbolos en una tira pictórica adicional, cuyas partes debían ser leídas como palabras y frases de un lenguaje discursivo; c. f. Hülsen, «Le illustrazioni della *Hypnerotomachia* Polifili e le antichità di Roma», Bibliofilia XII (1910), pp. 172 s., figs. 22 s.; Volkmann, *Bilderschriften der Renaissance* (1923), p. 16, fig. 5. La *Hypnerotomachia* llevó este método al extremo traduciendo frases latinas, palabra por palabra, en dibujos jeroglíficos que, en contra del argumento de Ficino, consistían siempre en varios símbolos, nunca en uno solo. Incluso el famoso compendio de áncora y delfín para *festina tarde* no quedó tal cual, sino yuxtapuesto a un círculo, como *semper,* para producir una frase discursiva: «semper festina tarde» (nuestra fig. 55). En un instructivo grabado del *Weisskunig,* en el cual el mismo Burgkmair se representa pintando jeroglíficos bajo el dictado de Maximiliano (Bukhard no. 125, pl. 45), la tela está compuesta de once símbolos. Sugerir que su significado, hasta ahora indescifrado, ha de ser captado «en un flash», es una *reductio ad absurdum* de esta teoría. El *Mysterium der aegyptischen Buchstaben,* de Durero, designado como un elogio a Maximiliano, es un conjunto de trece jeroglíficos separados correspondientes a «cada frase simple en el texto latino de Pirckheimer y el texto Germano de Stabius» (Panofsky, *Dürer* I, p. 177). El efecto desordenado del dibujo saturado recuerda la *ars memorativa,* y puede que intente, en este caso particular, servir al mismo deseo, cf. capítulo 2, nota 3.

59. Un ejemplo característico es una doble tríada grabada por Robetta (Hind, *Early Italian Engraving,* pl. 296), que lleva el título equivocado de *La elección de Hércules,* a pesar de que el cielo del cuadro está lleno de *amoretti* y *erotes* balanceando flechas y esparciendo flores, lo que no encaja con la moral de Jenofonte. En ambas tríadas Voluptas y Amor claramente resaltan la soledad de Virtus, cuya castidad está parodiada por el «libro casto» que cubre a una de las frívolas Gracias. Panofsky, *Hercules am Scheidewege,* pp. 104 s. (pl. 48), después de un intento inconcluso para vindicar el título tradicional, desprecia el grabado (p. 144) como «eine ziemlich wilde Kompilation».

mento nuestro centro Allí, pese a que no miremos en todo momento en Esa dirección. Somos como una compañía de bailarines cantantes que pueden dirigir su mirada al exterior y a lo lejos, pese a lo cual tienen como centro al director de orquesta; pero cuando se vuelven hacia él, entonces cantan verdaderamente y están realmente centrados en él. Incluso así, siempre damos vueltas en círculo en torno al Supremo, y cuando rompamos el círculo, será nuestra disolución total y la exterminación de nuestro ser; pero no siempre tenemos los ojos fijos en el Centro. Y sin embargo en su visión está nuestro logro y nuestro reposo, y el fin de toda discordia; Dios está en sus bailarines y Dios es el verdadero Centro de la danza» [60].

A pesar de todo, no cabe duda de que cuando falta la discreción, un uso superficial de las normas órficas puede cambiar a un poeta en un pedante. En la *Faerie Queene* el «despliegue» de Ágape en sus tres hijos (IV, ii, 41-3) no es más que un ejercicio didáctico. Difícilmente hubieran podido ser las tres Gracias más circunspectas en su danza que estos tres caballeros en la exhibición de sus atavíos marciales; pero, pese a la fatuidad de los versos, puede ser instructivo, como lección escolar de «explicación» mística, citarlos aquí por completo:

Amongst those knights there were three brethren bold,
Three bolder brethren never were yborn,
Born of one mother in one happy mold,
Born at one burden in one happy morn;
Thrice happy mother, and thrice happy morn,
That bore three such, three not be found;
Her name was Agape *whose children werne*
All three as one, the first hight Priamond,
The second Diamond, *the youngest* Triamond.

Stout Priamond, *but not so strong to strike,*
Strong Diamond, *but no so stout a knight,*
But Triamond *was stout and strong alike:*
On horseback used Triamond *to fight,*
And Priamond *on foot had more delight,*
But horse and foot knew Diamond *to wield:*
Whit curtax used Diamond *to smite,*
And Triamond *to handle spear and shield,*
But spear and curtax both us'd Priamond *in field.*

60. *Enéadas* VI, ix, 8, tr. Dodds.

These three did love each other dearly well,
And with so firm affection were allied,
As if but one soul in them all did dwell,
Which did her power into three part divide;
Like three fair branches budding far and wide.
That from one root deriv'd their vital sap:
And like that root, that does her life divide,
Their mother was, and had full blessed hap,
The three so noble babes to bring forth at one clap.

Pero si Spenser parece indebidamente obvio al trazar este «despliegue» lógico, también es temerario a la hora de trazar lo contrario; el «repliegue» de los opuestos en uno. La diosa de la Concordia, que él encuentra a la entrada del templo de Venus (VI, x, 31-36), está custodiada por el amor y el odio,

Begotten by two fathers of one mother
Thought of contrary natures each to other.

Y la misma estatua velada de Venus, en la que se reúnen estos contrarios (IV, x, 41), es descrita por el poeta, misteriosamente, como Hermafrodita:

The cause why she was covered with a veil,
Was hard to know, for that her priests the same
From people's knowledge labour'd to conceal.
But sooth it was not sure for womanish shame,
Nor any blemish, which the work might blame;
But for, they say, she hath both kinds in one,
Both male and female, both under one name:
She sire and mother is herself alone,
Begets and eke conceives, nor needeth other none [61].

61. Fuentes mitográficas para *Venus biformis* en Gyraldus I, 394 s.; también Cartari, s. v. «Venere barbata». A la entrada del templo de Venus de Spenser, la diosa Concordia hábilmente convence al héroe para que pase ligeramente descentrado entre Amor y Odio al que sujeta en una precaria balanza: «By her I entring halfe dismayed was», etc. (IV, x, 36). A pesar de que «Paz y Amistad» son llamadas gemelas descendientes de Concordia (IV, x, 34, línea 2) y sirven como gemelas conciliadoras en otras partes del Libro IV supliendo «términos de doble significado» entre Odio y Amor (cf. Alastair Fowler, *Spenser and the Numbers of Time* 1964, pp. 26 ss.), hay que indicar que Spenser *no* las introdujo como actores alegóricos en el espectáculo dramático de Amor, Odio y Concordia: aquí Concordia ejerce su difícil oficio sin asistencia. Hubiese sido absurdo completar la tretralogía sobre el *threshold* de Venus, lugar inadecuado para «una balanza estable». Cf. K. Henniger, Jr. «Sone Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad», en *Studies in the Renaissance* VIII, 1958, pp. 7-35).

Pudiera pensarse que en este punto la mística renacentista verdaderamente se rindió a la «abominación del paganismo»: la bárbara creencia de que lo monstruoso es más elevado y divino que lo normal podría parecer imposible de reconciliar, incluso por el más diestro de los teólogos poéticos, con el código de propiedad Judeo-Cristiano. Y sin embargo, cualquier lector de Ezequiel o del libro de la Revelación sabrá que sus narraciones están llenas de milagros y visiones que podrían apoyar la creencia anticlásica de que, cuando Dios se aparece a Sus profetas, Sus poderes sobrenaturales se muestran a través de apariciones monstruosas. La esperanza de que la transición de lo Uno a lo Múltiple pudiera ocurrir «simple» y «normalmente» tendría que prescindir de la suprema desproporción entre Pan y Proteo, de esa «amistosa enemistad» en el universo de la que Pico decía que sin ella no habría creación sino sólo Dios [62]. En la misma Biblia, la transición de lo singular a lo plural es misteriosamente abrupta en el Génesis i, 27: «Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra». Filón y Orígenes dedujeron de este pasaje —y su autoridad estaba altamente valorada entre los platónicos renacentistas [63]— que el hombre primero y originario era andrógino; que la división de hombre y mujer pertenecía a un estado posterior y más bajo de la creación; y que, cuando todas las cosas creadas regresen a su hacedor, el estado del hombre, dividido y desplegado, se replegará en la esencia divina [64].

Pico, que había expuesto en el *Commento* que el hombre fue originariamente de la naturaleza de Juno, adoptó de buena gana la interpretación de Orígenes. «No deja de ser un misterio» (*non item vacat mysterio*),

62. *Commento,* citado en el cap. V.

63. Wind, «The Rivival of Origen», loc. cit., pp. 412-24; D. P. Walker, «Origène en France au début du XVIe siècle», *Courants religieux et humanisme* (1959), pp. 101-19. Sobre el resurgimiento de Filón, ver compendio bibliográfico de H. L. Goodhart y E. R. Goodenough, añadido a Goodenough, *The Politics of Philo Judaeus* (1938), pp. 125-321, especialmente pp. 180 s., «Codices containing the Latin translation of Lilius Typhernas», y pp. 308 s., «Mention of Philo in Printed Books of the Fifteenth Century» nos. 1508-79.

64. Orígenes, *In Genesim* I, 15 (*Patr. graec.* XII, 158): «Videamus autem etiam per allegoriam quomodo ad imaginem Dei homo factus masculus et femina est», etc. In *Canticum Canticorum* II, xi (ibid. XIII, 134). Adán como profeta del *magnum mysterium:* «et erunt ambo in carne una» (Christus-Ecclesia). Una opinión parecida está en S. Agustín, *De Trinitate* XII, vii. Para la exégesis Judío-Platónica, de la cual deriva en parte la idea de Orígenes, ver Filón, *De opificio mundi* 76; *Quis rerum divinarum heres* 164, ambos con referencia al Génesis i, 27 como prueba del andrógino Adán. En su teoría de la «creación por dicotomía» o «Logos como cortador» (λόγος τομεύς) Filón se basa (cf. p. 202) en el Génesis xv, 10: «Y los dividió por la mitad». Estas sutilezas no escaparon a Sir Thomas Browne, *Useudodoxia epidemica* III, xvii; *Religio medici* I, xxi. Para una supersticiosa selección de textos pietistas de el andrógino Adán, ver E. Benz, *Adam, der Mythus vom Urmenschen* (1955).

escribía en el *Heptaplus* acerca del Génesis i, 27, «que Él crease al hombre [el Adán celestial] macho y hembra. Porque es una prerrogativa de las almas celestiales el realizar simultáneamente las dos funciones de la contemplación mental y el cuidado corporal sin que ninguna de ellas obstruya y dificulte a la otra. Y los antiguos en particular, como podemos observar en los Himnos Órficos, adoptaron la costumbre de designar estas dos fuerzas inherentes en la misma sustancia... con los nombres de macho y hembra» [65]. En *De occulta Philosophia,* Agrippa de Nettesheim recogió la lista de los pasajes órficos y herméticos a los que Pico se había referido meramente [66]; y Leon Ebreo añadió en los *Dialoghi d'amore* que la fábula del «hombre andrógino» de Aristófanes, estaba «traducida» de la Biblia: «y los creó macho y hembra» [67]. Entre los humanistas franceses del siglo XVI *l'androgyne de Platon* llegó a ser una imagen tan aceptable del hombre universal [68] que un pintor podía aplicarla con propiedad a un

65. *Heptaplus* II, vi (Garin, p. 242).

66. *De occulta philosophia* III, viii, p. 222: «[Mercurius Trismegustus] vocat etiam deum utriusque sexus foecunditate plenissimum... et Orpheus naturam mundi Iovenque mundanum marem simul appellat et foeminam: adseritque utrunque diis sexum inesse. Hinc in Hymnis Minervam sic alloquitur: Vir quidem et foemina producta es. Et Apuleius in libro quem scripsit de Mundo, ex Orphica theologia hunc versiculum traduxit de Iove: Iuppiter et mas est et foemina, nescia mortis.» Sobre el fénix como hermafrodita cf. Festugière, «Le symbole du phènix et le mysticisme hermétique», *Monuments Piot* XXXVIII (1941), pp. 148 s. En el *Corpus Hermeticum,* ed. Nock-Festugière, ver especialmente *Piomandres* I, 9; 12; 15; *Asclepius* 20 s. Más ejemplos, en Guthrie, *Orpheus and Greek Religion,* pp. 101 s. (Sobre Fanes el andrógino); Dieterich, *Abraxas,* p. 79, con referencia a Servius, *In Aeneidem* IV, 638; Nock, *Conversión,* p. 115 s., según un documento preservado en Hippolytus, *Refutatio Omnium haerestum* V: «Expone el contenido de varias leyendas del primer hombre, arroja luz sobre la triple naturaleza del alma de los 'misterios asirios'... y se refiere a los misterios frigios egipcios y griegos; los misterios frigios y los griegos dan ambos el concepto de un Hombre Celestial bisexual». Una útil revisión de esto, en M. Delcourt, *Hermaphrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique* (1958), pp. 104-29: «Le symbole androgyne dans les mythes philosophiques». Sobre el resurgimiento romántico de estas especulaciones, ver Fritz Giese, *Der romantische Charakter* I (1919): «Die Entwicklung des Androgynenproblems in der Frühromantik.»

67. «...la favola è tradutta da... la sacra istoria di Moïse de la creazione. ...Maschio e femina creò essi.» *Dialoghi d'amore,* ed. Caramella, pp. 291 s. Ver también Francesco Giorgio, *De harmonia mundi totius* II, v, 4.

68. Cf. Festugière, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française,* p. 42 nota 3, con referencias sobre Tyard, Du Bellay, Margarita de Navarra, y sobre todo (pp. 122 ss.) a *L'androgyne de Platon* (1536) de Héroët. La actitud de Ronsard fue menos tolerante. A pesar de ser muy dado a los conceptos platónicos, los trataba (como Donne) con abierta impaciencia: «Bien que l'esprit humain s'enfle par la doctrine de Platon...» (*Sonnets pur Hélène* I, L; *Oeuvres complètes,* ed. Gustave Cohen, I, 1950, p. 236). Sobre Leon Hebreo escribió un brillante soneto grosero y burlón (ed. cit. II, p. 674); y al presentar una copia de este autor a Carlos IX, advirtió al rey que estuviese atento al amor terrestre y dejase el celestial a los dioses (*Odes* V, viii: «Au roi Charles, lui donnant un Léon Hébrieu», ed. cit. I, p. 611). Estas agrias reflexiones se acercan a Montaigne, *Essais*

retrato alegórico de Francisco I (fig. 80). La conmoción que representa ver a un guerrero barbudo mostrando la anatomía de un *virago* queda dulcificado por el estilo emblemático del cuadro, que reduce el retrato a un dibujo jeroglífico, una cifra mística de perfección divina:

> *O France hereuse, honore donc la face*
> *De ton grand roi qui surpasse Nature:*
> *Car l'honorant tu sers en même place*
> *Minerve, Mars, Diane, Amour, Mercure* [69].

Dentro de su extravagancia, estos cumplidos cortesanos vuelven a una forma primitiva de representar la comunión del hombre con Dios: su concepción de lo sobrenatural como compuesto [70].

Tal vez debiera ser mencionado también que en alquimia, el hermafrodita, llamado *Rebis,* representa el vértice de la transmutación; lo que explica su regular aparición en los libros de alquimia: en Paracelso, en «Trismosin», o en «Basil Valentine». Como observaba Bidez en el prefacio a su Catálogo de Manuscritos alquímicos [71], los símbolos alquímicos son un depósito (¿tal vez el *caput mortuum*?) del neoplatonismo; los *disciples infidèles de Plotin* de Cumont serían los antepasados directos de Paracelso. La espiritualización de la materia intentada por Plotino (en la cuarta *Enéada*) [72] fue entendida por los alquimistas como una materialización de los espíritus, que debía ser alcanzada por una serie de cocciones y conflagraciones ceremoniales que imitaban un rito de purificación mís-

---

III, v: «Mon page fait l'amour, et l'entend: lisez lui Léon hébreu et Ficin; on parle de lui, de ses pensées et de ses actions, et si n'y entend rien... Si j'étais du métier, je naturaliserais l'art autant comme ils artialisent la nature. Laissons là Bembo et Equicola.»

69. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes; cf. catálogo de la Exposición *L'Europe humaniste* (Brussels 1955), pl. 49, con una inscripción. En 1765, cuando Caylus presentó esta obra de su propia colección al Cabinet du Roi, se pensó erróneamente que estos versos eran de Ronsard, según consta en el texto de un grabado hecho por P. Chenu (Cabinet des Estampes). El cuadro, cuyo autor es dudoso, se atribuyó primero a Niccolò dell'Abbate, y más recientemente a Niccolò da Modena, pero, ¿no podría ser francés?

70. E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies* (1957), pp. 10, 390, 502; Wind, «In Defence of Composite Portraits», *Journal of the Warburg Institute* I (1937), pp. 138-42.

71. *Catalogue des manuscrits alchimiques grecs* I (1924), p. iv.

72. Un universo de afinidades electivas emerge de las *Enéadas* IV, iii, II s. y IV, iv, 32-41, resumido por Ficino en *De amore* VI, x, y elaborado en su comentario de Plotino *De vita coelitus comparanda* (*Opera,* pp. 493-572); sobre esto ver Garin, «Le 'elezioni' e il problema dell' astrologia», en *Umanesimo e esoterismo,* ed. E. Castelli (1960), pp. 19 ss. Cf. también la traducción que hizo Ficino de un revelador extracto de Proclo, *De sacrificio et magia* (*Opera,* pp. 1928 s.).

tica. El ingrediente espiritual de un horno de alquimista fue apreciado por Sir Thomas Browne: «El ligero conocimiento que poseo de la Piedra Filosofal (que es algo más que la exaltación perfecta del oro) me ha enseñado muchas cosas acerca de la Divinidad y ha reafirmado mi creencia de cómo ese espíritu inmortal y esa sustancia incorruptible que es mi alma puede permanecer oscura y dormida mientras permanezca en su morada carnal» [73]. En una ilustración de un horno de alquimista de Henricus Khunrath, las palabras *festina lente* y *maturandum* que fueron empleadas por Gellius y Erasmo para designar un ideal moral de prudencia aventurera, están inscritas en las vasijas de la transmutación [74], para sugerir que un fuego lento, una especie de hervor controlado, es el camino hacia la «exaltación del oro» [75].

Pero sería falso terminar esta exposición sin referirse, si bien elípticamente, a Donne, que logró destilar y asimilar tan completamente la tradición mística en su propio espíritu que la creó de nuevo, tanto como poeta como crítico religioso, rescatándola por tanto de la degradación. Paracelso, N. de Cusa, Pico della Mirandola y no olvidemos a «nuestro singular Orígenes», están repetidamente citados en los escritos de Donne [76]. Y a juzgar por su extravagante comentario sobre «las gafas de Beda y S. Gregorio, con las que uno podía ver a Orígenes, que tan merecidamente per-

73. *Religio medici* I, xxxix. Sobre la edificación pastoral a través de la alquimia, ver J. Ruska, *Tabula Smaragdina* (1926), pp. 23 ss.: «Verquickung von Alchemie und Seelsorge»; elevado a sistema por C. G. Jung, *Psychologie und Alchemie* (1944).

74. Reproducido en G, F. Hartlaub, *Der Stein der Weisen* (1959), fig. 40; también John Read, *Prelude to Chemistry* (1936), pl. 52, de Henricus Khunrath, *Amphitheatrum sapientiae terrenae* (1609). Sobre *festina lente* o *maturandum* como norma moral, ver más atrás, cap. VI.

75. ¿Es accidental que esta desgastada forma de la tradición neoplatónica haya sido utilizada en los años recientes para pruebas psicológicas basadas en el *abaissement du niveau mental* de Janet? Sobre el uso de este principio ver Jung y Kerényi, *Essays on a Science of Mythology* (1949), p. 103; también M. Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne* (1962), sobre «expériences religieuses diffuses» (p. 10) pertenecientes a «la phase présystématique de la pensée» (p. 99). Algunos comentarios en Wind, *Art and Anarchy* (1963), pp. 177 ss. Lo que atraía a Jung de un libro como la *Hypnerotomachia* era una adulterada versión francesa de 1600, cuyo editor, Béroalde de Verville, rebajó el argumento a un nivel alquimista (*Psychologie und Alchemie,* p. 66). Bajo el mismo principio Jung redujo el *Occasione* de Cartari, con melena al viento, esfera y navaja (ibid., p. 447), a un «Mercurius auf der Erdkugel» alquimista; la figura mnemónica para el evangelio según San Juan p. 561) de Sebastián Brandt, a un *coiuntio* alquimista, «Bruder-Schwester Paar» (p. 559); la *dame Nécessité* de Jean Thenaud, gobernando las Parcas (= Platón, *República* 616c-617c), a una «mütterliche Figur» (p. 76). Abreviando, una erosión de categorías.

76. Algunos ejemplos escogidos al azar de los *Essays in Divinity* (ed. E. M. Simpson, 1951): Origen, pp. 8, 25, 45; N. de Cusa, p. 9; Pico, pp. 10, 13 s.; Paracelso, p. 11. Otros ejemplos similares se pueden extraer de *Biothanatos, Pseudo-Martyr, LXXX Sermons, Catalogus librorum, Ignatius his Conclave,* o las *Cartas.* Sobre imágenes Paracélsicas en la poesía de Donne, ver W. A. Murray, «Donne and Paracelsus», *Review of English Studies XXV* (1949), pp. 115-23.

teneció a la Iglesia Cristiana, quemándose en el Infierno» [77], parece cierto que aprobaba la defensa de Orígenes hecha por Pico en la *Disputatio de Origēnis salute*. En el retrato humorístico que Donne hizo de Pico en el *Catalogus librorum,* el «Pitágoras Judeo-Cristiano» está enfrascado en la demostración de la coincidencia de los contrarios en una imagen irresistiblemente feliz: demuestra que «los números 66 y 99 son idénticos si se les da la vuelta» [78]. Pero Donne estaba tan apasionadamente ligado a la doctrina aquí ridiculizada que la hizo grabar en su tumba. En el epitafio latino que compuso para sí mismo, HIC LICET IN OCCIDUO CINERE ASPICIT EUM CUIUS NOMEN EST ORIENS [79], las palabras *oriens* y *occiduus* se responden mutuamente, encontrándose como «el más lejano Este y el más lejano Oeste» [80] —«así como la muerte se toca con la Resurrección» [81].

The I should see a sun, by rising set,
And by that setting endless day beget [82].

Acerca de la palabra *oriens,* Este, escribió un curioso comentario en el cual explicaba que es una palabra con dos significados proféticos opuestos: «*Oriens nomen eius,* el Este es uno de los nombres de Cristo en un profeta; y *Filius Orientis est Lucifer,* el Este es uno de los nombres del demonio en otro, y ambos difieren diametralmente» [83]. (En el epitafio, el uso del indicativo *aspicit* pudiera parecer extrañamente positivo en un hombre moribundo que escribe sobre sí mismo: porque, ¿cómo podía sen-

77. *Ignatius his Conclave,* en John Donne, *Complete Poetry and Selected Prose,* ed. J. Hyward (1936), p. 363.

78. *Catalogus librorum,* ed. E. M. Simpson (1930), p. 32. Hay que recordar que la admiración de Donne por Pico no estaba exenta de críticas. El principio del todo en la parte, por ejemplo, por el cual Pico, en el *Heptaplus,* «encontró toda la sabiduría de Moisés en cada verso de Moisés», Donne lo rechaza como una mala exégesis. «Since our merciful God hath afforded us the whole and entire book, why should we tear it into rags, or rend the seamless garment?» (*Essays in Divinity,* p. 14). Pero *contradictoria coincidunt in natura uniali* era para él, como para Pico, la sabiduría fundamental, y nunca varió de esta opinión. Es difícil de entender cómo la parodia perfecta, citada arriba, sobre la esencia misma de la doctrina de Pico, que Donne aprobaba, puede haber sugerido a un lector de Donne una «aparente opinión adversa sobre Pico della Mirandola» (C. M. Coffin, *John Donne and the New Philosophy,* 1937, p. 248). Seguramente, hombres menos brillantes y paradójicos que Donne se han divertido parodiando doctrinas que tenían en gran estima.

79. Izaak Walton, *The Life of Dr. John Donne* (Oxford 1950), p. 79.

80. Carta a Sir Robert Ker (Gosse, *Life and Letters* II, 1898, p 191); también en *LXXX Sermons,* no. 55, cf. *The Divine Poems,* ed. H. Gardner (1952), p. 108.

81. *Hymn to God my God, in my sickness.*

82. *Goodfriday,* 1613, *Riding Westward.*

83. Carta a Sir Robert Ker, loc. cit.

tirse Donne seguro de la visión beatífica? Pero si *cuius nomen est Oriens* se refiere alternativamente al Señor de los Cielos que Donne esperaba ver y a la profundidad de los infiernos, entonces el modo indicativo es correcto). Evocar mediante una sola palabra esas perspectivas contradictorias es tal vez el colmo del suspense dialéctico; pero al escribir *To Mr. Tilman after he had taken orders,* Donne no se achicó al reclamar para su propia profesión la «prerrogativa» del Adán celestial de Pico:

> *How brave are those who with their engines can*
> *Bring man to heaven and heaven again to man...*
> *Both these in thee are in thy calling knit*
> *And make thee now a blest Hermaphrodite.*

CAPÍTULO XIV

EL DIOS OCULTO

La doctrina de que Pan está oculto en Proteo, de que la mutabilidad es la puerta secreta a través de la cual lo universal invade lo particular, merece un cierto crédito por un peculiar logro filosófico: proporcionó una convincente justificación mística de un sensible estado de ánimo. «Está escrito», dijo N. de Cusa, «que Dios se oculta a los ojos de todos los sabios» [1]. Pero puesto que el Uno último es invisible, Sus manifestaciones visibles tienen que ser múltiples. El pluralismo poético es el corolario necesario del radicalismo místico del Uno. Para los platónicos renacentistas, como para el mismo Platón, un uso variado y generoso de metáforas era esencial para la adecuada veneración del inefable dios. «Todos esos nombres», escribió N. de Cusa refiriéndose a los numerosos nombres dados a la divinidad por los paganos, «no son más que el despliegue de un nombre inefable y, puesto que el nombre que realmente pertenece a Dios es infinito, éste abarca innumerables nombres derivados de perfecciones determinadas. Por lo tanto, el despliegue del nombre divino es múltiple, y siempre capaz de aumentar, y cada nombre está relacionado con el auténtico e inefable, así como lo finito está relacionado con lo infinito» [2].

Aunque esté expresado en la terminología de la *Docta ignorantia,* este argumento repite un punto de vista corriente entre los antiguos neoplatónicos: «Yo he sido iniciado en muchos misterios sagrados en Grecia», decía Apuleyo, «aprendí adoración sobre adoración, innumerables ritos y diversas ceremonias en mi celo por la virtud y mi deber hacia los dioses» [3].

1. *De ludo globi* II (*Opera,* 1514, fol. 166r).
2. *De docta ignorantia* I, xxv.
3. *Apología* 55; cf. Nock, *Conversión,* pp. 114 s.

La misma alabanza fue hecha por Marino sobre Proclo [4], y de Juliano por Líbano [5]; y antes que ellos, Filón extendió el mismo principio a una revelación hebrea múltiple: «Si te encuentras con cualquier iniciado, presiónale estrechamente y únete a él hasta que te inicie en algún nuevo misterio. Únete a él hasta que lo conozcas perfectamente. Porque yo mismo he sido iniciado por Moisés, el amado de Dios, en los más Grandes Misterios. Y sin embargo cuando vi al profeta Jeremías y supe que no sólo era un iniciado, sino un gran hierofante, no abandoné su compañía» [6].

Se ha acusado a estos filósofos de ser ilógicos en su deseo de «ser iniciados en la mayor cantidad de misterios posible», porque «lógicamente, según la teoría de que los diversos nombres divinos pertenecen a una unidad, un solo misterio debiera ser suficiente» [7]. Pero, lógicamente, los neoplatónicos adoptaron la premisa contraria; es decir, que la revelación múltiple es la contrapartida necesaria al «Uno más allá del Ser». Con cierta razón argumentaron que creer en una revelación única del Uno sería contrario a las enseñanzas de Platón. El *Symposium* puso en guardia contra la veneración de la Belleza trascendente en una forma única; y en el *Parménides* (y también en la *Séptima Carta*) Platón luchó contra el peligro de confundir el Uno con una de sus formas, mediante la introducción del método de la διαγωγή, la experimentación de todas las posibles alternativas de afirmar y negar el Uno en lo Múltiple. El pathos de la postura platónica fue expresado con notable vigor por Máximo de Tiro al concluir su defensa de los ídolos con una invocación al Dios oculto:

> El Mismo Dios, padre y hacedor de todos nosotros, es más antiguo que el Sol o el Cielo, más grande que el tiempo y la eternidad y que todo el surgimiento del ser, innombrable por cualquier legislador, inalterable por cualquier voz, invisible a toda mirada. Pero nosotros, siendo incapaces de aprehender su esencia, nos ayudamos con sonidos, nombres y representaciones hechas de oro, marfil y plata, con plantas y ríos, cumbres de montañas y torrentes ansiando Su conocimiento, y ante nuestra debilidad, calificamos todo lo que hay de bello en este mundo según Su naturaleza, al igual que hacen los amantes terrenales. Para éstos la más maravillosa visión será la de las facciones del amado, pero en nombre del recuerdo, será feliz a la vista de una lira, de

4. *Vita Procli* xix.
5. *Orationes* XXIV, 36. Ver también Juliano, *Orationes* VII, 237 A.
6. *De cherubim* 48 s., tr. Goodenough, *By Light, Light*, p. 231.
7. Nock, loc. cit.

una espada, de una silla y, tal vez, de un desprendimiento de tierras y de todo aquello que despierte el recuerdo del amado. ¿Por qué habría de examinar más y enjuiciar las imágenes? Dejemos que el hombre sepa qué es lo divino (τὸ θεῖον γένος), dejémosle; eso es todo. Si un griego es movido al recuerdo de Dios por el arte de Fidias, un egipcio por la adoración de animales y otro hombre por un río y otro por el fuego, no siento ira ante sus divergencias; sólo dejémosles conocer, dejémosles amar, dejémosles recordar [8].

El *De pace seu concordantia fidei* de N. de Cusa está en gran parte lleno de un razonamiento similar. Argumentaba que, aunque sea indispensable para una mente finita, no hay imagen o ritual finitos que sean adecuados para representar lo infinito. Pero el reconocimiento de que «entre lo finito y lo infinito no hay medio» no debiera sólo poner humildad en el creyente, sino proporcionarle una clave para la paz religiosa; porque al mismo tiempo que todas las religiones coinciden en reconocer el infinito, sólo surgen diferencias en cuanto surge lo finito. *Una religio in rituum varietate* [9]. Las perfecciones finitas de cada rito, que son la causa de su colisión con otros ritos, esconden e implican una perfección infinita, de la cual son símbolos limitados. «Los signos varían, pero no lo significado» [10].

Meditando acerca del «rostro de Dios» (*De visione Dei*) N. de Cusa se maravillaba, sin dolor, de los muchos rostros diferentes que le atribuían a Dios sus adoradores. «Si el león tuviera que atribuirte un rostro, imaginaría el rostro de un león; si fuese un buey, el de un buey; el águila, el de un águila [11]. ¡Oh Dios, qué maravilloso es tu rostro que los jóvenes sólo lo pueden concebir juvenil, los hombres sólo varonil y los ancianos venerable!... ¡Oh rostro maravilloso, cuya belleza son incapaces de admirar aquellos que llegan a verla! El rostro de todos los rostros está velado

8. *Philosophumena,* ed. Hobein, II, 10; tr. Gilbert Murray, *Five Stages of Greek Religion* (1951), p. 77 nota 1. Para una traducción renacentista, por Cosimo de'Pazzi, Arzobispo de Florencia, dedicada a Julio II, ver Cod. Vat. lat. 2196; también capítulo 10 nota 39 de este libro, sobre la lectura de Policiano sobre Máximo de Tyro.

9. *De pace seu concordantia fidei,* § 1.

10. Ibid., § 17.

11. Los animales mencionados (león, buey y águila) son símbolos de los evangelistas Marcos, Lucas y Juan. El símbolo del cuarto, Mateo, es «un hombre»; y el pasaje exactamente empieza con la frase «Homo non potest iudicare nisi humaniter». Pero aunque recuerda la tetramorfología bíblica (cf. Ezekiel i, 10), el argumento fue modelado según un famoso fragmento de Xenófanes: «Si bueyes y leones tuviesen manos y pudieran hacer imágenes, hubieran modelado sus dioses como bueyes y leones» (fr. 15).

en todos los rostros y sólo es visto en un enigma. No se encuentra desvelado hasta que uno ha penetrado, más allá de todas las visiones, en un estado de profundo silencio en el que no queda nada para imaginar o conocer un rostro. Porque en tanto que no se alcanza esa oscuridad, esa nube, esa negrura, es decir, esa ignorancia en que aquél que busca tu rostro entra cuando trasciende todo conocimiento y entendimiento, hasta entonces, tu rostro sólo puede alcanzarse velado. Esa misma oscuridad, sin embargo, demuestra que es en esa trascendencia de todos los velos donde se encuentra presente el rostro... Y cuanto más densamente se siente la oscuridad, más verdadero y cercano es el acercamiento —en virtud de esa oscuridad— a la invisible luz» [12].

La unión de contrarios en el «Dios velado», cuya cegadora luz es impenetrable oscuridad [13], es repetida por las múltiples «visiones de Dios» en grados más imperfectos y menores. Por lo tanto, N. de Cusa no tenía objeción contra el politeísmo o contra las visiones polimórficas de la deidad [14]. Al igual que Proclo las consideraba estadios preliminares de la iniciación. «Aquellos que son introducidos en los misterios» escribía Proclo, «al principio se encuentran con dioses multiformes y plurivalentes, pero una vez que se adentran y son enteramente iniciados... participan de la auténtica Deidad» [15]. En *De ludo globi* N. de Cusa comparó esa ley de regresión (desde imágenes exteriores múltiples hacia Una interior) con una ley de la naturaleza planteada por Aristóteles. «Las fuerzas elementales», según Aristóteles, «poseen la más pequeña extensión en el poder más grande... La fuerza inherente en una chispa es la de todo el fuego... Una pequeña simiente posee la fuerza de muchos granos... El corazón de lo aparente está en lo oculto, lo exterior depende de lo interior. La piel y la corteza están ahí debido a los músculos y a la médula, y éstos, están ahí gracias a la fuerza invisible que se esconde en ellos» [16].

12. *De visione Dei* vi: «De visione faciali».

13. «Thy throne is darkness in the abyss of light, / A blaxe of glory that forbids the sight». Dryden, *The Hind and the Panter* I, 66 ss.

14. *De docta ignorantia* I, xxv; *De pace,* § 6. Cf. Cassirer, *Individuum und Kosmos,* p. 32.

15. *Theologia Platonica* I, iii (ed. Portus, p. 7), aquí citada de la traducción que hay en el *Siris* de Berkeley, § 333. La adoración pública que consta en la *Utopia* de More (Libro II) está dirigida sólo a la diosa oculta: «they call upon no peculiar mame of god, but nly Mithra [el 'Mediador' entre la luz y oscuridad en Plutarco, *De Iside et Osiride* 46; *Moralia* 369E, donde esta supuesta invocación zoroástrica está fechada 'quinientos años antes de la guerra de Troya'], in the wich word they all agree together in one nature of the divine majesty whatsoever it be». Sus iglesias son «all somewhat dark; howbeit that was not done through ignorance of building but, as they say, by the counse lof the priests», que opinaban como los de Donne: «Churches are best for prayer, that have least light: / To see God only, I go out of sight». *A Hym to Christ, at the author's last going into Germany.*

16. *De ludo globi* II, loc. cit. También Ficino, *Theologia Platonica* VI, ii (*Opera,*

Erasmo repitió este argumento en los *Adagia* bajo el título *Sileni Alcibiades*: «Así pues, lo más importante siempre es lo más conspicuo. Un árbol sorprende a la mirada con flores y follaje y muestra la potencia de su tronco: pero la savia, de la cual extraen aquéllos su fortaleza, qué pequeña es y qué escondida está... El oro y las gemas han sido escondidos por la Naturaleza en las profundidades de la tierra... Lo que tiene el hombre de más divino e inmortal es inaccesible a la percepción... Y también en el temperamento del cuerpo físico, mientras que la flema y la sangre son familiares a los sentidos y tangibles, lo que más contribuye a la vida, es decir el espíritu, es lo menos aparente. Y en el Universo, las cosas más grandes son invisibles, como las llamadas substancias separadas. Y lo más supremo entre ellas aún está más lejos... Dios, ininteligible e inaprehensible, porque Él es la fuente única de todo».

* * *

Para guiar la mente hacia el Dios oculto, N. de Cusa inventó experimentos metafóricos, ejercicios semimágicos que debían entretener solemnemente y asombrar al creyente. Esos juegos serios (*serio ludere*) consistían en encontrar en la experiencia cotidiana un objeto no corriente dotado de la clase de atributos contradictorios que son difíciles de imaginar reunidos en la deidad. El ojo inmóvil de Dios, por ejemplo, se dice que nos sigue a todas partes. Pero, ¿puede descansar un ojo mientras se mueve? En *De visione Dei* N. de Cusa observaba que si en el retrato de un rostro los ojos están fijos para el espectador—y habiendo visto cabezas pintadas de esa forma, proporcionaba al lector un icono de esta clase [17]—los ojos seguirán al espectador a través de una habitación sin moverse. Si hay varios espectadores en la habitación, cada uno sentirá los ojos fijos en él. Y sin embargo, pese a que los ojos del cuadro parecen verlo todo y cada cosa (*figura cuncta videntis*), es evidente que no se mueven.

---

pp. 161 f.). En *Hieroglyphica* de Piero Valeriano VI, fol. 48v, las palabras *divina in occulto* están inscritas en un cuadro de Sileno.

17. A pesar de que N. de Cusa incluyó el cuadro de un arquero entre sus ejemplos, y también un panel mal descrito que ha causado vigorosas discusiones sobre si representa o no un autorretrato de Roger van der Weyden (cf. recientemente Panofsky, «Facies illa Rogeri maximi pictoris», *Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of A. M. Friend Jr.* 1955, pp. 392-400, con notas adicionales) no hay duda de que el icono que acompañaba el tratado enviado a los monjes de Tegernsee era una imagen de Cristo. Ver prefacio: «Ne tamen deficiatis in praxi, quae sensibilem talem exigit figuram, quam habere potui charitati vestrae mitto tabellam, figuram cuncta videntis tenentem, quam eiconam dei appello». En algunos manuscritos del tratado, y en cartas que hablan de él, tales imágenes de Cristo fueron insertadas, tanto bajo la forma de *Ecce Homo* o del *Paño de Verónica*. Están citadas en la traducción de E. Bohnenstaedt *Von Gottes Sehen* (1944), p. 163 nota 4.

Podemos conjeturar que el místico «Ojo de Dios» es de una naturaleza comparable, ya que movimiento e inmovilidad coinciden en él. En *De beryllo* N. de Cusa escogió una lente, y en *De ludo globi* un juguete recién inventado para demostrar cómo inmanencia y trascendencia pueden estar combinadas, cómo un objeto que está dentro del mundo puede abarcarlo desde el exterior, y cómo las irresistibles paradojas de la «ausente presencia» de Dios pueden ser reflejadas en un juego inocente, en el lanzamiento de un esferoide que se desliza transversalmente y debe ser impulsado al sesgo para que marche rectamente, o en el giro de un trompo, que cuando deja de desplazarse combina un estado de inmovilidad con la máxima velocidad de rotación [18]. Algunas de estas paradojas reaparecen en una mascarada de Ben Jonson, en la cual la Esfinge propone el siguiente acertijo a Cupido:

First, Cupid, you must cast about
To find a world the world without,
Wherein what's done, the eye doth do;
And is the light and treasure too.
This eye still moves, and still is fixed,
And in the pow'rs thereof are mix'd
Two contraries; which time, till now,
Nor fate knew where to join, or how.
Yet, if you hit the right upon,
You must resolve these, all, by one [19].

18. N. de Cusa describe el «aguamarina» como una piedra blanca y transparente tallada con la forma de cristalino, cóncavo y convexo, para aumentar nuestra visión por esta unión de opuestos. En *De ludo globi* el juego consiste en tirar un esferoide o bola, achatado por los polos. La asociación de este juego con el *Tarocchi* (propuesto por H. Brockhaus, «Ein eldes Geduldspiel», *Miscellanea in onore de I. B. Supino,* 1933, pp. 397 ss., y recogido por Hind, *Early Italian Engraving* I, pp. 221 ss.) es equivocada, ya que evidentemente no es un juego de cartas. Su didactismo es estrictamente mecánico, como darle un impulso sesgado para que se deslice recto. «Hace est vis mystica ludi», dice N. de Cusa, «studioso exercitio posee etiam curvum globum regulari, ut post instabiles flexiones motus in regno vitae quiescat» (*Opera,* 1514, fol. clviiiv). La moral de lanzar el trompo es discutida por N. de Cusa en *De possest.* Combinados con más preceptos morales vulgarizados, ambos juegos aparecen en Francis Quarles, *Emblems* (1635), I, 5 y 10. Por un reciente estudio de juegos renacentistas de perspectiva se descubre que algunos de ellos están basados en los mismos principios que los juegos de N. de Cusa, «l'égalité est obtenue par l'inégal, et la stabilité par l'ébranlement» (J. Baltrusaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses,* 1955, p. 7).

19. *Love Freed from Ignorance and Folly.*

Si el enigma le hubiese sido propuesto a un estrecho seguidor de N. de Cusa, hubiera respuesto «Dios», o tal vez un «icono» de Dios, un berilo o un juego de esferoides. Pero para un Cupido dirigiéndose a la corte de Jacobo I, el icono de Dios estaba presente en la persona del rey, y la Esfinge no tenía otra intención que el patriotismo:

'Tis done! 'tis done! I've found it out—
Britain's the world the world without.
The king's the eye, as we do call
The sun the eye of this great all.
And is the light and treasure too:
For 'tis his wisdom all doth do.
Which still is fixed in his breast,
Yet still doth move to guide the rest.
The contraries which time till now
Nor fate knew where to join, or how
Are Majesty and Love; which there,
And no where else, have their true sphere [20].
Now, Sphinx, I've the right upon,
Anddo resolve all by one:
That is, that you meant Albion.

La trasferencia de rasgos divinos a la Nación y al Rey no deben distraernos o detenernos aquí. Es un tema familiar. El interés de este ejemplo particular es que todavía mantiene los argumentos místicos de N. de Cusa letra por letra, pero anticipa ya la visión de aquel veleidoso desarraigado que supo sacar provecho del clima inglés.

Una línea de descenso directa desde N. de Cusa a Halifax requeriría algunas interpolaciones audaces; pero es posible inferir la existencia de ciertos vínculos históricos entre ellos. El conocimiento de N. de Cusa no sólo fue extendido en Inglaterra por la visita de Giordano Bruno, sino que hubo varios vehículos más. La correspondencia entre Harvey y Spenser, por ejemplo, demuestra que ellos estaban estudiando la obra de Gianfrancesco Pico, la cual abunda en citas de N. de Cusa [21]. Y como Lefèbre d'Etaples editó y publicó a N. de Cusa en Francia [22], el conoci-

20. Cf. Ovidio, *Metamorfosis* II, 846 s.: «non bene conveniut nec in una sede morantur / maiestas et amor».

21. Ver más atrás capítulo 3 nota 45; también Apéndice I.

22. Paris (Badius) 1514, ed. Faber Stapulensis. El prefacio fol. aa iiv, traza un esclarecedor paralelo entre N. de Cusa y Pacioli. Por una curiosa coincidencia, un físico de Pavía, llamado Niccolò Cusano, es mencionado también en Pacioli, *Divina proportione,* pero como Pacioli dice que tomó parte en una asamblea culta en Milán

miento en Inglaterra de sus doctrinas y métodos no dependió exclusivamente de las fuentes italianas. Donne encontró el *Cribratio Alchorani* de N. de Cusa con un prefacio de Lutero [23] en una colección de folletos. A pesar de las influencias subsidiarias [24], el *Eroici furori* de Bruno, con su dedicatoria a Sidney, jugó un papel crucial en la «naturalización de la coincidencia de los opuestos entre los escritores isabelinos. Bajo el encabezamiento de *manens moveor* [25], el libro incluye un emblema para la coincidencia de movimiento e inmovilidad con el que la esfinge de Ben Jonson entretenía a su público; e incluso el «mundo fuera del mundo» está ya interpretado por Bruno como un cumplido para Inglaterra. Asocia la bíblica «separación de las aguas» con la isla donde reina Isabel, isla que es gobernada bajo el influjo de una «prístina inteligencia que es como Diana entre las ninfas». Esas aguas sagradas, dice Bruno, «no se encuen-

---

en febrero de 1498, vivió treinta y cuatro años después de la muerte del gran N. de Cusa. La identidad de los nombres ha causado numerosas confusiones, aclarado en Cassirer, *Individuum und Kosmos,* p. 54 nota 2, pero confundido nuevamente en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI (1953), p. 302. Sobre N. de Cusa en Francia, con particular referencia a Faber Stapulensis, ver A. Renaudet, *Préréforme et humanisme à Paris* (1953), pp. 661-5 e Index, s. v. «Cues».

23. Citado en *Essays in Divinity,* p. 9. N. de Cusa es mencionado también en Foxe, *Acts and Monuments* (1563); cf. F. A. Yates, «Queen Elizabeth as Astraea», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* X (1947), p. 43.

24. Como los que estaban interesados en los textos neoplatónicos sabían latín o italiano, o ambos, las traducciones inglesas no son una prueba definitiva de su popularidad. Pico era desde luego, como Donne dijo, «happier in no one thing in this life than in the author which writ it to us»; Thomas More (*The Life of Johan Picus, Earl of Mirandula,* c. 1510). Incluso el *Commento* no apareció en inglés, bajo el título *A Platonic Discourse on Love,* hasta 1651, traducido por Thomas Stanley, que también lo incluyó en su *History of Philosophy* II (1656), pp. 94-118. Una traducción de *De visione Dei* de N. de Cusa hecha por Giles Randall fue publicada en 1646 bajo el sugestivo nombre de *The Single Eye*; y el *Idiota,* «por el famoso y erudito Cusano», apareció en inglés en 1650. El *Heptaplus* de Pico, sin embargo, era accesible en francés desde 1579 en la traducción de Nicolas Lefèvre de la Boderie, publicado en un volumen con *Harmonia Mundi* de Francesco Giorgio en la traducción de Guy Lefèvre de la Boderie, una combinación que puede posiblemente influir en la estrecha asociación de estos dos libros en la mente de Donne (e. g. *Essays in Divinity,* p. 10) a pesar de que, como Garin observa recientemente en su introducción al *Heptaplus* (ed. cit., p. 32 nota 3; también «Noterelle di filosofia del Rinascimento», *Rinascita* IV, 1941, pp. 419 s.), la conexión histórica entre Pico y Francesco Giorgio es de hecho muy íntima. Principalmente conocido a los historiadores del arte por su pericia músico-arquitectural de cómo construir la iglesia de San Francesco della Vigna de Venecia. (Schlosser, *Die Kunstliteratur,* 1924, pp. 224, 226 con literatura adicional; ahora también Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism,* 1949, pp. 90-4), Francesco Giorgio, un franciscano veneciano, transmitió su veneración por Pico a su pupilo Arcangelo da Borgonuovo, otro franciscano, que escribió una defensa y explicación de las tesis cabalísticas de Pico. Cf. Blau, *The Christian Interpretation of the Cabala,* pp. 25 ff. 119 s., 153 (s. v. «Puteus»); Secret, *Les kabbalistes chrétiens,* pp. 268 s.

25. *Eroici furori* II, i. 5.

tran en el continente del mundo sino *penitus toto divisim ab orbe*» [26]. Su máxima virtud surge de la apartada posición de las Islas Británicas que parecen «fuera del mundo» a los ojos del pastor de Virgilio:

Et penitus toto divisos orbe Britannos.

(*Eglogas* I, 66)

En tiempos de Halifax, esa famosa frase había cambiado. El sello de Carlos II que le muestra como gobernante del mar, porta la leyenda alterada:

Et penitus toto regnantes orbe Britannos [27].

Pero, ¿podía estar esta orgullosa enmienda destinada a suplantar la memoria de los versos de Virgilio? ¿No se trataba más bien de evocarlos? Que *divisos* era la clave para *regnantes* no era una lección demasiado esotérica para el ministro de Carlos. Imbuido en un espíritu de gobierno contrapuesto, atribuyó el poderío mundial de Inglaterra a su aislamiento. «Feliz aislamiento que nos ha hecho libres... No es paradójico decir que Inglaterra tiene su raíz en el mar, y una profunda raíz además, de la cual han partido sus ramas hacia ambas Indias» [28].

Desde entonces es habitual decir que Inglaterra debe su parte preponderante en el balance de poderes a su posición marginal. Como en los *Experiments with the Scales* de N. de Cusa, «una libra puede elevar mil libras debido a su distancia hasta el centro de las escalas» [29]. Pero al tiempo que esta paradoja ha tendido a convertirse en un peligroso lugar común político, N. de Cusa, interesado originalmente en teología, la derivó de un postulado más general y misterioso: el centro y la periferia son intercambiables en Dios. Al igual que muchos otros pensadores renacentistas, N. de Cusa gustaba de la noción seudohermética que comparaba a Dios con una esfera cuya circunferencia no está en ninguna parte y cuyo centro está en todas partes [30]; y puesto que «en todas partes» y «en nin-

26. Ibid., dedicatoria.
27. Ver Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike,* pp. 258, 393.
28. «The Trimmer's Opinion in relation to Things Abroad», op. cit., pp. 68 s., es tan inconfundible en este punto como Halifax, *Rough Draught of a New Model at Sea* (1694).
29. *De staticis experimentis* (*Opera,* 1514, fol. 98v).
30. N. de Cusa, *De docta ignorantia* I, xii (cf. ed. Hoffmann-Klibansky, p. 25 nota 11); Ficino, *Theologia Platonica* XVIII, iii, *Opera,* p. 403; Francesco Giorgio, *De harmonia mundi* I, iii, 2; Giordano Bruno, *De monade* (*Opera latina,* ed. F. Fiorentino, I, i, 1884, p. 342). Entre los neoplatónicos, la figura se ha convertido en

guna parte» suman lo mismo, los contrarios de periferia y centro se hacen intercambiables [31]. Dios está en todo el mundo, es decir, en la más pequeña parte de él; y, sin embargo, todo el mundo también está en Dios, puesto que él lo abarca y trasciende. Máximo y mínimo son uno [32]. Llevando los contrarios a su extremo, N. de Cusa creyó haberlos hecho desaparecer; pero a pesar de todo lo que pueda decirse de él desde el terreno de la lógica, esto ha sido pragmáticamente confirmado al menos en un punto: las conclusiones del misticismo extremo de N. de Cusa están de acuerdo con las observaciones de la política práctica. Estar colocado al margen de una situación política es ocupar una posición privilegiada dentro de ella. Así como trascendencia e inmanencia coinciden en Dios, la posición central de una potencia mundial queda a menudo asegurada por su excentricidad [33].

---

tópico, mucho antes de que Pascal la hiciera todavía más famosa; cf. D. Mahnke, *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt* (1937), Thomas Browne no estaba del todo equivocado al llamarlo «Trismegistus his circle» en *Christian Morals* III, ii, y refiriéndose a él como «that allegorical description of Hermes» en *Religio medici* I, x, con nota marginal, «sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nullibi»; porque esto ocurre por vez primera en el *Liber xxiv philosophorum* (ed. C. Baeumker, *Studien un Charaktertistiken zur Geschichte der Philosophie,* 1927, pp. 194-214) *as propositio ii* (ibid., p. 208). Posiblemente escrito hacia 1200, el texto lleva en Cod. Vat. lat. 3060 y otro MSS la inscripción *liber... qui dicitur Termegisti Philosophi* (ibid., p. 207), y es citado como Trismegistus no sólo por San Buenaventura y Santo Tomás (ibid., p. 201), sino también por Francesco Giorgio, loc. cit., y otros autores renacentistas. Donne, que meditaba sobre la imagen en el *Devotions* (ed. J. Sparrow, 1923, p. 4), la parodió en el *Catalogus librorum* no. 5 (ed. Simpson, p. 31). Sobre la idea de que el Uno supremo está en todas partes, cf. Plotinus, *Enéadas* V, ii, 2: ὁ μηδαμοῦ καὶ πανταχοῦ οὕτως ἐστίν.

31. De acuerdo con N. de Cusa, op. cit., I, xxi, el centro y la periferia de un círculo infinito son intercambiables también con su diámetro.

32. N. de Cusa, op. cit., I, ii, iv, xvi; II, iii.

33. Sería interesante examinar la política de N. de Cusa en relación con su metafísica. Como a Halifax, se le puede acusar de inconstante, porque parecía desplegar sus velas al viento; pero la defensa de Halifax que hizo Macaulay ofrece una respuesta adecuada: «As well might the pole star be called inconstant because it is sometimes to the east and sometimes to the west of the pointers.» El paso de N. de Cusa del Concilio de Basilea al partido Eugeniano, de una política tolerante a una intolerante hacia los «heréticos Bohemios», es quizá menos revelador que su explícita afirmación, hecha en el Epílogo de *De docta ignorantia,* de que el principio dialéctico que subyace en el libro se le había ocurrido durante una misión diplomática. En el barco que lo trajo de nuevo a Bizancio, donde había ayudado a persuadir al emperador Juan Paleólogo para que embarcase en un viaje al Oeste con el propósito de unir las iglesias griega y romana, aceptó la irresistible intuición de la unión de los contrarios como principio universal. Tuvo oportunidad de mostrar bajo el pontificado de Pío II hasta dónde estaba dispuesto a llevar su principio: porque cuando apoyó la desesperada y arriesgada estratagema papal de ofrecer el poder secular supremo de la Cristiandad al sultán conquistador, que los príncipes cristianos se mostraban reacios a aceptar, fue cuando N. de Cusa escribió su «Escrutinio del Koran» (*Cribratio Alchorani*), libro destinado a demostrar la compatibilidad de los dos credos en conflicto.

Halifax no hubiese quedado complacido al oír defender su política con tales razonamientos. Carecía de interés por el «frenesí de las visiones platónicas». La triunfal demostración de Bruno en *Eroici furori* «de que no hay diferencia entre lo más evidente y lo más oculto, entre el principio y el fin, entre lo más lúcido y elevado y el más profundo abismo, entre el poder infinito y el acto finito» [34], sólo le hubiera traído a la mente unos versos del *Hudibras:*

The extremes of glory and of shame
Like east and west become the same [35].

La propia metafísica de contemporización de Halifax era menos extravagante. Se complacía en observar que «nuestro clima es un término medio entre esa parte del mundo donde los hombres se asan y esa otra parte donde se hielan; que nuestra iglesia está a medio camino entre el frenesí de las visiones platónicas y la letárgica ignorancia de los sueños papistas; que nuestras leyes están entre los excesos de un poder ilimitado y la extravagancia de una libertad sin restricciones; que la verdadera virtud ha sido siempre considerada como neutra y se considera que vive en el medio entre los extremos; que incluso el mismo Dios Todopoderoso está dividido entre su misericordia y su justicia» [36].

En la última frase, la palabra «dividido» que Halifax extiende incluso al «Dios Todopoderoso» hubiera ofendido profundamente a un neoplatónico renacentista. En la idea de Dios de N. de Cusa, Ficino y Pico (y en esto estaban apoyados por una sólida tradición teológica) los opuestos de justicia y misericordia coinciden. «Tu ira es amor, Tu justicia misericordia» [37]. El concebirlas como «divididas» es una limitación del hombre; y mientras él sea incapaz de reconocer esa limitación, el hombre (desde el punto de vista neoplatónico) es incapaz de alcanzar la idea de Dios, y traiciona su propia perfección. Su debilidad natural, como criatura que está más acá de la luna, puede obligarle a alterar y llegar a un compromiso con los contrarios, haciendo así una vía temporal de meditación sobre

34. *Argomento,* referente a II, v.
35. Hudibras II, i, 271 f. Intentó Butler burlarse de Donne, «physicians grown cosmographers»? «What shall my West hurt me? As West and East / In all flat maps (and I am one) are one, / So death doth touch the Resurrection». La ilustración geográfica de Donne sobre la coincidencia de los opuestos puede, por cierto, conservar una imagen original de los nuevos descubrimientos. Las agitadas especulaciones sobre la coincidencia de los opuestos, que es uno de los rasgos principales del pensamiento del Quattrocento, puede muy bien haber preparado el clima intelectual para concebir un viaje de occidente hacia el Este.
36. Op. cit., p. 97.
37. N. de Cusa, *De pace seu concordantia fidei,* § I.

ellos. Pero el fin de la meditación es la unión; y mientras vuelve la cara de un lado para otro, el sabio debiera comprender ambas partes al mismo tiempo. «Sapiens haud simplex, sed geminus homo est», escribió Bovillus, y representó al sabio como Jano (*sapiens bifrons*) [38].

El «carácter de contemporizador» nos lleva pues hasta el «misterio de Jano» renacentista que Pico citaba como un ejemplo de reintegración y que Passeri asociaba con el hombre aristofánico: «Philosophia duce regredimur» [39]. Decididamente, la adquisición de la plenitud en una forma tan extraordinaria no es un asunto sencillo. Los místicos que ansían la unión con Dios carecen a menudo de circunspección; y los hombres prudentes, pese a que puedan ser diestros en el arte de contemporizar, raramente son impulsados por los ardores místicos. Sin embargo sólo aquellos que puedan combinar esas dos cualidades en una sola persona, podría decirse que, en cierta medida al menos, alcanzan la perfección del rostro de Jano, que consiste en conocer al Dios invisible como Uno y reconocerle en lo Múltiple. La confiada creencia de Halifax de que «la virtud ha sido siempre considerada como contemporizadora y se considera que se encuentra en el medio de dos extremos» puede aplicarse a cada uno de los peldaños de la escala neoplatónica, pero no a la escala misma. Como dijo Spenser, *in medio virtus — in summo felicitas* [40].

* * *

Debido en gran parte tal vez a razones etimológicas, ya que la palabra «iniciación» sugiere una puerta o entrada, un umbral por el que atraviesa el neófito al ser admitido en un misterio secreto, Jano, la «janitor» celestial de Ovidio que tiene el poder de abrir y cerrar [41], fue calificada por George Wither en su libro de emblemas como el dios de los misterios en general [42]. Pero con una lógica religiosa perfectamente válida y con la habilidad que distingue a algunos de los escritores de emblemas, Wither extendió el carácter del dios a sus seguidores y así la doble faz, original-

38. *De sapiente* xxxi; cf. Cassirer, op. cit., p. 369.
39. Ver más atrás, cap. XIII.
40. Cf. más arriba, cap. III.
41. *Fasti* I, 63-288; cf. Bocchi, *Symbolicae quaestiones*, no. cli: «Ianitor immensus superis et manibus imis». Hasta dónde puede extenderse este misterio está demostrado por el friso de Janus que hay sobre la entrada de la illa Medici en Poggio a Caiano, monumento neoplatónico de primera magnitud, sobre él ver A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (1959), pp. 217-25.
42. George Wither, *Emblems* (1635), p. 138.

mente destinada al janitor que protege la puerta, fue transferida a todos los que la traspasan:

He that concealèd things will find
Must look before him and behind.

Con esta rima Wither extendía el lema *pando recondita* y se declaraba complacido de que la prudencia en el hombre y la omnipotencia en Dios pudieran ser así representadas por el mismo signo secreto [43].

No muy lejos de los rostros triádicos de Prudencia, que imitan a la Santísima Trinidad [44], la Prudencia de doble faz de Wither es un vestigio de Dios en el hombre. Pero, al igual que Halifax, Wither sólo contó la mitad de la historia. Los místicos del Renacimiento no eran tan tímidos como para reconocer un vestigio divino solamente en un precavido acercamiento a lo Último [45]; ni eran tan atrevidos como para confiar en su prudencia hasta el final y encarar con ecuanimidad la posibilidad de enfrentarse cara a cara con la deidad. El «ojo que todo lo ve», que fue introducido por N. de Cusa como una parábola experimental en *De visione Dei,* también tenía sus aspectos terroríficos; y tal vez no hay jeroglífico del Renacimiento que transmita más claramente el sentido de la *terribilità* que el famoso «ojo alado», el emblema de Leone Batista Alberti, que aparece en su medalla con el lema QUID TUM (fig. 86) [46]. ¿Qué significa esa sorprendente figura? ¿Y qué finalidad tiene ese lema ciceroniano?

Una versión anterior del emblema de Alberti mostraba la figura de un águila, otra vez con el lema QUID TUM [47]. Como pájaro imperial perteneciente a Zeus, se atribuían al águila virtudes que Plutarco en *De Iside et Osiride* atribuyó originariamente al halcón, símbolo de Horus y Osiris: «Este pájaro», dijo, «se distingue por la agudeza de su visión y la veloci-

43. «In true divinity», Wither explica, «tis God alone / To whom all hidden things are truly known. / He only is that ever present being / Who, by the virtue of his pow'r all-seeing, / Beholds at one aspect all things that are, / That ever shall be, and thar ever were. / But in a moral sense we may apply / This double-face that man to signify / Who, whatsoere he undertakes to do, / Looks both before him and behind him too.»

44. Ver más adelante, Apéndice 4.

45. Un siglo antes que Wither, un impresor humanista de Lyon, llamado Hughes de la Porte o Hugo a Porta, usó el mismo emblema como marca de imprenta —una puerta con la cabeza de Jano en la que estaba escrito *recondita pando* (cf. L.-C. Silvestre, *Marques typographiques* II, 1867, nos. 731, 983); pero lejos de ser tratadas con circunspección, las puertas son llevadas, como las puertas de Gaza, por un atrevido Sansón con un lema desafiante, LIBERATEM MEAM MECUM PORTO. Ambas imágenes, la de la puerta (*porta*) y la de el acto de llevarla (*porto*), eran alusiones al nombre del impresor.

46. Hill, no. 161.

47. Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus», op. cit., p. 36.

dad de sus alas» [48]; lo cual significa la unión de la visión suprema y del supremo poder. Ripa dijo lo mismo del águila: «havendo egli (*scil.* l'aquila) la vista acutissima e il volo di gran lunga superiore a gl'altri animali volatili» [49]; idea extraída de Piero Valeriano quien, pese a estar obligado por el carácter egipcio de su *Hieroglyphica* a mantener esos atributos en el halcón [50], fue lo suficiente generoso e inconsecuente como para atribuírselos igualmente al águila [51]. La descripción concuerda tan exactamente con la última versión de la medalla de Alberti, en la cual los penetrantes ojos y las rápidas alas están combinadas en una cifra, que lo más probable es que el significado sea el mismo que el de la figura completa del águila, especialmente teniendo en cuenta que la inscripción ha permanecido inalterada. Pero la composición del jeroglífico no sólo aisla los dos trazos esenciales (que en una representación del pájaro completo sólo hubiesen sido sugeridos por implicación), sino que la imagen de un ojo con alas trae a la mente la ubicuidad del Dios todopoderoso, porque la palabra *deus* estaba ilustrada en la *Hieroglyphica* por un ojo (fig. 84) [52], mientras que las alas significan *celeritas* [53]. En este contexto, la fórmula de Cicerón *Quid tum* adquiere un significado temible y escatológico. Cicerón utilizó repetidas veces la frase como una expresión de suspense oratórico, una exclamación («Entonces ¿qué?»), que llenaba una pausa y despertaba la expectación del oyente [54]. Pero si el *Quid tum* se refiere a la aproximación del Dios, entonces la clásica frase de expectación se convierte en una versión amenazadora del *Dies Irae,* el Día del Juicio

48. «Avis nam ea pollet acumine visus et volatus celeritate», *De iside et Osiride* 51 (*Moralia,* 371E), tr. Xylander, ed. cit., p. 212. «Pingunt etiam hunc deum accipitris imagine nonnunquam, tum ob visus acumen, tum ob alarum pernicitatem», Calcagnini, *De rebus Aegyptiacis,* en *Opera,* p. 242.

49. *Iconologia,* s. v. «ingegno».

50. *Hieroglyphica* XXI, fol. 155v.

51. Ibid. XIX, fol. 141v, s. v. «ingenium velox», sobre la autoridad de Píndaro, *Nemean Odes* iii, 80 s.

52. «Oculo picto Deum intelligebant, quod ut oculus quicquid sibi propositum est intuetur, sic omnia Deus cognoscit ac videt», Horapollo, *Hieroglyphica* (París 1551), p. 222; cf. *Hypnerotomachia,* fols. c ir, p iv, p viir, q viiv, etc.; también, Valeriano, *Hieroglyphica* XXXIII, fol. 234.

53. Valeriano, op. cit., XXI («De accipitre»), fol. 155v. ¿Es imposible que Virgilio, *numine affatur* (cf. cap. XI) contribuyese a la formación de la imagen de Alberti? El ojo de *deus* se puede leer jeroglíficamente como *numen*; en la *Poesía* de Rafael, que lleva la inscripción *numine afflatur,* la inspiración divina está representada con alas. Ver también la referencia de Ficino, en *Theologia Platonica* II, x (*Opera,* p. 105), al «ojo infinito» de los órficos como símbolo de la mente divina: «divina mens cum sit infinita, merito nominatur ab Orphics ἄπειρον ὄμμα, id est, oculus infinitus».

54. Cicerón, *Tusculanae disputationes* II, xi, 26; pero también Virgilio, *Eneida* IV, 543, *Eglogas* X, 38; Horacio, *Sátiras* II, iii, 230; también Terencio, *Eunuch* II, iii, 47, etc.

que, como dijo San Pablo en I Corintios XV, 52, llegará *in ictu oculi* [55], «en un abrir y cerrar de ojos».

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patrorum rogatorus,
Cum vix justus sit securus?

Es esencial, en el efecto amenazador del jeroglífico de Alberti, la incompatibilidad de los dos componentes; un ojo sólo puede enfocarse correctamente desde un punto fijo, porque su visión queda borrosa debido a la velocidad. Pero aquí la velocidad de las alas y la agudeza de la visión quedan unidas en un acto sobrenatural: *manens moveor,* Omnipresencia.

Durante mucho tiempo se pensó que Alberti se abstuvo deliberadamente de explicar su emblema en sus escritos, pero recientemente ha sido encontrado un pasaje en un diálogo menor, *Anuli,* donde parece romper el silencio: discute la imagen que él define como *oculus alis aquilae insignis* [56]; sin embargo, el pasaje oculta casi tanto como revela. Al describir el emblema, Alberti omite el lema, y al tiempo que proporciona una explicación completa sobre el ojo, apenas se refiere a las alas [57]. La prometedora frase con que se abre el argumento —«esos misterios necesitan, pues, ser explicados» (*explicanda igitur haec sunt mysteria*)— queda retirada a medias en la frase siguiente: «hablaré solamente de un par de cosas de manera que pueda ser reconocido el resto por cada uno»; y la misma forma tantálica de hablar es resumida al final; «prefiero ser muy breve (*brevissimus*): porque proporcionar una explicación exhaustiva de una materia tan compacta resultaría prolijo; especialmente porque tú mismo, en la medida de tu sabiduría, si aplicas tu mente a ello, serás capaz de alcanzar el significado *plane et aperte*» —es decir, sin los restos finales de esos velos místicos que el autor declinó retirar.

Como ejercicio de estilo, este comentario de Alberti es un ejemplo

55. Sobre la frase *in ictu oculi,* según es aplicada por los escritores medievales al Juicio Final, ver Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France* (1931), pp. 377 s.

56. *Opera inedita,* ed. H. Mancini (1890), pp. 228 s.; cf. R. Watkins, «L. B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and his name Leo», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz IX* (1960), pp. 256 ss. El manuscrito (Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 6702, fol. 148-58) está titulado *Anuli, ex Intercenalibus Leonis B. Al.* El pasaje decisivo, fol. 151v, empieza: «hoc in anulo corona inscripta est: quam mediam complet oculus alis aquilae insignis».

57. En cambio parece conceder particular importancia a la banda que rodea el emblema, interpretándola como un símbolo de alegría y gloria, a pesar de que esto no puede ser esencial para el argumento ya que la banda está ausente en el otro emblema idéntico a la famosa placa oval que, al parecer, es el autorretrato de Alberti (antes estaba en la Gustave Dreyfus Collection, hoy en la National Gallery of Art, Washington, no. A278. IB).

perfecto de cómo pensaba el Renacimiento que debía hablarse acerca de los misterios: proporcionando una explicación frustrante, patentemente incompleta, de tal forma que el lector pueda ser inducido a imaginarse por sí mismo la parte oculta. Sin embargo, al tiempo que dejaba fuera una gran parte, Alberti no pudo resistir el no revelar la parte crucial de su emblema: que la omnisciencia de Dios y la circunspección del hombre están representadas por la misma imagen: «Los antiguos asociaban a Dios con un ojo que veía todas y cada una de las cosas. Así pues, se nos aconseja... concebir a Dios como omnipresente, conocedor de todos nuestros pensamientos y actos. Al mismo tiempo se nos recuerda que debemos ser circunspectos y vigilantes», *pervigiles circumspectosque esse oportere.*

Merece la pena resaltar que Karl Giehlow, con su excepcional intuición de los jeroglíficos del renacimiento, entendió el significado de la cifra de Alberti sin haber encontrado los textos más exactamente relevantes. No adujo el pasaje de los ojos y alas del halcón de Plutarco, ni el *Quid tunc* o el *ictus oculi* del *Dies Irae,* y menos aún el *Anuli.* En su lugar, citaba un pasaje tangencial de Diodoro [58] acerca de los jeroglíficos, donde el ojo es asociado con la justicia, y las alas del halcón con la velocidad; y de dicho texto dedujo que Alberti «basándose en Diodoro interpretó el ojo como *iustitae servator,* el vuelo del halcón como *res cito facta,* y el conjunto como la omnipresente posibilidad de ser llamado ante el juicio de Dios. Ello proporciona la advertencia de recordar siempre el «ahora ¿qué?», y no alude, como se ha supuesto, a los logros científicos de Alberti» [59].

Ello demuestra que la imagen posee una elocuencia inherente, que habla el lenguaje universal de la imaginación [60], pero, al igual que el emblema de los amantes de Policiano, estaba «destinado a ser entendido solamente por los amantes y a despertar las conjeturas de los demás en vano» [61]. Tal vez la esperanza que Alberti albergaba con respecto a esas

58. *Bibliotheca historica* III, iv.

59. *Hyeroglyphenkunde,* p. 36, Giehlow cita un sello gnóstico, discutido por Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* (1766), pp. 4 s. (cf. también *Pierres de Stosch,* pp. I f.), que muestra una combinación de ojos, alas y brazo. Aunque resulta dudoso que Alberti conociese este objeto, las palabras de Winckelmann sugieren que hizo uso de Plutarco, *De Iside et Osiride* 51 (*Moralia* 371E), como se cita en la nota 48 de este capítulo.

60. Se preguntará: ¿por qué molestarse en encontrar exactamente los pasajes reveladores si es posible extraer el sentido correcto de una imagen sin conocerlos? Hay una respuesta dada por la historia de la interpretación de Giehlow, la cual, aunque esencialmente correcta, no tuvo aceptación universal. Los textos históricos se necesitan no tanto para el descubrimiento de un significado simbólico cuanto para su demostración concluyente.

61. Ver más atrás, cap. X.

imágenes no estaba tan infundada como se ha supuesto: «En todo el mundo», pensó, «ellas serán fácilmente entendidas por hombres experimentados (*a peritis viris*) y solamente a ellos debieran serles comunicados los más nobles temas» [62].

En conjunto, este arte «conceptuado» no ha encontrado gran simpatía entre los hombres experimentados. El señor E. M. Forster, por ejemplo, ha dicho que si una obra de arte hace gala de un elemento mixtificante, en este sentido no es una obra de arte, «no una Musa inmortal, sino una Esfinge que muere en cuanto que su acertijo es resuelto» [63]. Ciertamente que hay símbolos que se ajustan a esta admirable descripción. Nos molestan en tanto que no los entendemos y nos aburren en cuanto los conocemos. Los ojos y orejas alados que revolotean en torno a una Alegoría de la Fama de Filarete, el cual las asociaba con las «aladas palabras» de Homero, son un buen ejemplo de lo que Forster quiere decir [64]. Pero el ojo alado de Alberti es un ejemplo contrario. Demuestra que un gran símbolo es el reverso de una Esfinge; queda revivificado en cuanto su acertijo es resuelto.

62. *De re aedificatoria* VIII, iv.
63. «The Raison d'Être of Criticism in the Arts», en *Music and Criticism,* ed. R. French (1948), p. 26.
64. M. Lazzaroni y A. Muñoz, *Filarete* (1908), pl. xiii, 5.

CONCLUSIÓN

UNA OBSERVACIÓN ACERCA DEL MÉTODO

A menos que aceptemos la existencia de un cierto ingrediente de paradoja deliberada que calificaba la imitación de la Antigüedad por parte de los humanistas del Renacimiento, podemos juzgar equivocadamente toda la atmósfera en que fueron revividos los misterios paganos. Éstos fueron respaldados por hombres de letras que habían aprendido de Platón que las cosas más profundas son expresadas mejor en un tono de ironía. «¿Debemos, a la manera de Homero, rogar a las Musas que nos digan cómo se inició la discordia? ¿Debemos imaginarlas en una mofa solemne, jugando y burlándose de nosotros como si fuésemos niños, y hablándonos en tono suavemente trágico haciéndonos creer que lo hacen fervorosamente?» (*República* 545-7). Luciano, Apuleyo e incluso Plutarco hablaron de los misterios en tono de burla. Sus formas literarias fueron admiradas y copiadas no sólo por estilistas profesionales como Aldus, Erasmo, Aleandro y More; incluso fueron imitadas en las escuelas filosóficas. *Serio ludere* era una máxima socrática de N. de Cusa, Ficino, Pico y Calcagnini, por no hablar de Bocchi que introdujo esta frase en el título de su *Symbolicae quaestiones*: «quas serio ludebat» [1].

1. Cf. Ficino, *In Parmenidem* (Prooemium), *Opera,* p. 1137: «Pythagorae, Socratisque et Platonis mos erat, ubique divina mysteria figuris involucrisque obtegere, ...iocari serio, et studiosissime ludere.» Su comentario sobre los «números nupciales» de Platón (*República* 545D ss.) termina con las palabras: «Nos autem una cum Platone musique in re seria inextricabilique ludentibus satis confabulati sumus» (*Opera,* p. 1425). En N. de Cusa, *De ludo globi,* cf. *Opera* I (1514), fol. 159, la idea de *serio ludere* fue puesta en verso: «Luditur hic ludus; sed non pueriliter, at sic / Lusit ut orbe novo sancta sophia deo... / Sic omnes lusere pii: Dionysius et qui / Increpuit magno mystica verba sono», posiblemente no es del mismo N. de Cusa, sino como Fiorentino afirma (op. cit., p. 121), de De Bussi.

Debemos recordar en este contexto que el *Asno dorado* de Apuleyo fue publicado por vez primera en 1469 como un compendio de filosofía platónica [2]. El prefacio de Giovanni Andrea de Bussi, que fue un discípulo de N. de Cusa, incluía elogios de Bessarion como defensor de Platón y de N. de Cusa como explorador de la Teología de Proclo. El comentario de Beroaldo sobre el *Asno de oro* resumía esas cuestiones citando a Platón, Proclo y Orígenes, para explicar la intención y designio del autor (*scriptoris intentio atque consilium*). «Y parece que bajo ese manto místico, por estar profundamente versado en la filosofía platónica y pitagórica, expuso los dogmas de ambos maestros y transmitió sus lecciones en palingenesia y metempsicosis, es decir, de regeneración y transmutación, disfrazadas en esa cómica historia» [3].

Serio ludere podría ser también el lema de un capítulo que no he intentado escribir y cuya omisión puede ayudar a explicar lo incompleto de mis observaciones acerca de los misterios paganos: no he dicho nada acerca del resurgimiento del *grottesche antiguo*. Miguel Ángel intentaba decorar la zona superior de la Capilla Medici con los grotescos ornamentos que sirvieron a Giovanni da Udine para redescubrir el estuco de los antiguos. Eran considerados por el Renacimiento como el estilo clásico para las cámaras de enterramiento y de misterios. Con su gracia endeble y su inconsecuencia, dieron lugar a la paradoja religiosa de los *logge* de Raphael. Dirigiéndose al espectador con un espíritu de engaño, esas extravagancias calculadas representaban a la perfección lo que Pico della Mirandola definió como el disfraz órfico: el arte de entreverar los secretos divinos con la fábrica de fábulas, de tal manera que cualquiera que lea esos himnos «pudiera pensar que no contienen más que las fábulas más livianas y frívolas», *nihil subesse credat praeter fabellas nugasque meracissimas*.

Mientras que la extravagancia de esa imaginería mística es fácil de detectar en este arte fantástico, raramente está ausente de otras mitologías renacentistas más solemnes, compuestas en un estilo heroico, trágico o sentimental. Un mito, debemos recordar, fue definido como «un discurso mendaz que representa la verdad» [4]. Y cualesquiera que puedan ser

2. *Lucii Apuleii Platonici Madaurensis Philosophi Metamorphoseos Liber ac nonnulla alia opuscula eiusdem...* citado aquí de la edición de 1500.

3. *Philippi Beroaldi in Commentarios Apuleianos praefatio* (1516), fol. a iii^{v}. Los alquimistas, como muestran los mismos títulos de las obras de Michael Maier *Lusus serius* (1616) y *Jocus severus* (1617), eran aquí también (cf. más atrás Cap. XIII) los herederos, o imitadores, del neoplatonismo.

4. Μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδὴς εἰκονίζων ἀλήθειαν: Theon, *Progymnasmata* III, citado por Cumont, *Symbolisme funéraire*, p. 3. Ver también Macrobius, *Sommium Scipionis* I, ii, 7, «modus per figmentum vera referendi».

los méritos de una mente de mucho sentido común a la hora de interpretar imágenes, es una falacia, como observó Cumont, confiar en la «probabilidad en una región de ideas donde lo improbable es a menudo el hecho más atestiguado».

Hay historiadores, la mayor parte de ellos admirables, que resaltan la importancia del lugar común en la Historia. Su trabajo es saludable e indispensable, porque el lugar común es una fuerza constante. Pero aun cuando es especialmente apto para examinar un tema particular, no es adecuado para tratar lo excepcional que hay en la historia, cuyo poder tampoco debiera ser subestimado. En un estudio perfecto, ambos aspectos debieran estar presentes; y una de las muchas debilidades de este libro es que, excepto en uno o dos casos, no demuestra cómo una propuesta feliz se hunde en la vulgaridad ni cómo el genio es absorbido por la complacencia o la inercia. Por cada ejemplo en el que la interpretación de una imagen requiere una cuidadosa lectura de Plotino o de Pico della Mirandola, yo debiera haber citado varios que pueden ser resueltos por el uso de un índice vulgar. Pero desde el momento en que estamos obligados a seleccionar, parece que el escoger lo excepcional para su estudio es, a la larga, el menor riesgo. Un eminente iconógrafo que prefería el camino opuesto descubrió que «las creaciones simbólicas de los genios son, por desgracia, más difíciles de ajustar en un tema definido que las invenciones alegóricas de los artistas menores». Si esto es así, es que hay algo que no marcha bien en el sistema. Un método que es adecuado para las obras pequeñas y no para las grandes ha empezado, evidentemente, por el camino equivocado. En geometría, para usar una comparación remota, es posible llegar a las paralelas de Euclides reduciendo la curvatura de un espacio no euclidiano a cero, pero es imposible llegar a un espacio no euclidiano empezando por las paralelas euclidianas. De la misma forma, parece ser una lección de la historia el que el lugar común puede ser entendido como una reducción de lo excepcional, pero que lo excepcional no pude ser entendido amplificando el lugar común. Tanto lógica como causalmente, lo excepcional es crucial porque introduce (por muy extraño que pueda parecer) la categoría más comprehensiva. Que dicha relación es irreversible, debiera ser un axioma para cualquier estudio del arte. En el presente caso es presentado como una excusa para un libro dedicado a una excentricidad manifiesta.

APÉNDICES

APÉNDICE 1

N. DE CUSA EN ITALIA

La deuda de Pico della Mirandola con Nicolás de Cusa (cf. más arriba, cap. IV) plantea un intrincado problema histórico. Pese al gran renombre de N. de Cusa entre sus contemporáneos italianos, como lo demuestra su inclusión en la *Vite di uomini illustri* (ii, 16: «Cardinale Cusano, Tedesco») de Vespasiano Bisticci, el acceso a sus escritos religiosos era difícil antes de la edición de Milán de 1502, aunque no faltase interés por ellos. Filelfo, por ejemplo, encargó una copia de la *Docta ignorantia* a Giovanni Andrea de Bussi (carta desde Milán, 1460, citada por Fiorentino, *Risorgimento filosofico,* pp. 119, 162 nota 72); y el maestro de Pomponius Laetus, Pietro Odi da Montopoli, que se refería a N. de Cusa como «magistrum meum omnibus saeculis admirabilem» (Zabughin, *Giulio Pomponio Leto* I, pp. 15 s., 275 nota 47), debió estar en posesión de algunas de sus obras. Pero ninguno de los escritos filosóficos de N. de Cusa figura entre los manuscritos de la Librería Laurenciana de Florencia, estando representado en el catálogo de Bandini (I, 211, 213) por unas citas tomadas de sus aportaciones al Concilio de Basilea (Plut. 16, 11 f.). Tampoco es citado nunca N. de Cusa en las obras de Ficino; éste incluía su nombre en una lista de autores platónicos compilada para un amigo alemán, pero sin conferirle ningún título en especial: «quaedam speculationes Nicolai Cusii cardinalis»; claro signo de que sólo las conocía de oídas (*Opera,* p. 899; Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition,* pp. 45 ss.). En el inventario de libros y manuscritos propiedad de Pico (P. Kibre, *The Library of Pico della Mirandola,* 1936, pp. 119 ss.) el nombre de N. de Cusa no aparece, lo que parece explicar suficientemente por qué no lo cita. Y sin embargo, Pico conocía tan bien la importancia

de las doctrinas de N. de Cusa para su propia filosofía que planeaba, según dijo en la Inquisición de París, «viajar a Alemania debido a su gran deseo de ver la librería del fallecido cardenal de Cusa», *cupiebat proficisii in Germaniam maxime studio visendae bibliothecae olim cardinalis de Cusa* (L. Dorez y L. Thuasne, *Pic de la Mirandole en France,* 1897, p. 159), aunque finalmente no hiciese el viaje. En Ferrara, la referencia de Calcagnini a la cosmología de N. de Cusa en la conclusión de *Quod caelum stet, terra moveatur* (*Opera,* p. 395), que fue escrita después de 1500, demuestra la naturaleza casi legendaria de la transmisión oral y su relativamente gran exactitud:

> Me han dicho [*audio*] que en el siglo pasado, Cusano, un hombre de gran sabiduría y penetrante inteligencia, sobresaliente como cardenal, pero mucho más en su erudición, sostuvo este punto de vista [que la tierra se mueve]. En cuanto a sus comentarios, sólo desearía haberlos tenido en mis manos: porque poseía un genio tan agudo que me hubiese ahorrado el presente trabajo, o al menos proporcionado argumentos de mucho mayor peso y mejores para probar estas proposiciones.

Este pasaje nos proporciona un feliz paralelo con la proposición de Pico, *Contradictoria coincideunt in natura uniali* (ver más arriba, cap. IV) que parece repetir a N. de Cusa, pero que aparece entre las *Conclusiones* presentadas por Pico como nuevas y totalmente suyas, *secundum opinionem propiam nova in philosophia dogmata inducentes* (*Opera,* p. 90, n.° 15). Como N. de Cusa, pero sin conocer ningún detalle de su demostración, Pico desarrolló independientemente su proposición a partir de su propio estudio de Proclo y de Dionisio el Aeropagita. Después de la edición de Milán de 1502, sin embargo, los argumentos de N. de Cusa fueron conocidos directamente por los discípulos de Pico, como lo demuestran las citas de Francesco Giorgio, *De harmonia mundi totius* II, ii, I (1525), fol. 203^{v} y Gianfrancesco Pico della Mirandola, *Opera* (1601), pp. 488, 509, 568, 622, 685, 706, 715, 726, 732, 774 y 796; lo cual debiera terminar con el error, todavía oído aún de vez en cuando, de que Giordano Bruno fue el primer filósofo italiano que citó a N. de Cusa profundamente. Gianfrancesco Pico murió en 1533, es decir, quince años antes de nacer Bruno.

APÉNDICE 2

VESTIGIOS PAGANOS DE LA TRINIDAD

En sus capítulos sobre los *vestigia Trinitatis* (*De Trinitate* IX-XV, ver más arriba cap. III), S. Agustín explicaba que la Santísima Trinidad ha dejado su marca en cada parte de la creación, pero los tres aspectos de la deidad que son coesenciales en el creador se hacen distintos y separados en las cosas creadas; «Aliud est itaque trinitas res ipsa, aliud imago trinitasis in re alia» (XV, xxiii, 43). Lo que hubiera sido arrianismo de haber sido aplicado a la Santísima Trinidad misma, era correcto agustinianismo si se aplicaba a sus vestigios: distinción de gran importancia para la teología platónica del Renacimiento porque sancionaba el celo peculiar con el que Ficino, Pico della Mirandola y otros humanistas buscaban trinidades rudimentarias entre los paganos. «Dixerint isti quidem quod potuerunt, et id quidem adiuvante Deo» escribió Ficino en el ensayo *De rationibus trinitatis,* con una referencia especial al conocimiento previo de la Trinidad que se suponía habían mostrado Orfeo, Platón y Zoroastro [1]. Muchos de tales ejemplos fueron recogidos por Giraldus, refiriéndose a Hermes Trimegisto y a Orfeo como profetas de la Trinidad Cristiana [2], también al «famoso oráculo de Serapis» concerniente al *mysterium trinitatis* [3] y a varias trinidades pitagóricas y platónicas [4]. Ver también, Caelius Rhodiginus, *Antiquae lectiones* XII, ix; Agrippa of Nettesheim, *De oculta philosophia* III, viii («Quid de divina trinitate veteres senserint

1. *In Epistolas divi Pauli* ii, *Opera,* p. 430.
2. *Opera* I, 309; II, 75, 77.
3. Ibid. I, 197.
4. Ibid. II, 673 s.

philosophi»); Francesco Giorgio, *De harmonia mundi totius* I, iii, 2 (fol. 40[r]), «Quanto ordine a trino Deo per ternarium fiat in fabricata omnia progressus»; también, I, i, 4 (fol. 5[v] f.) con referencia a S. Agustín.

Unas cuantas notas apresuradas serán agrupadas aquí bajo cuatro epígrafes: i) La sombra del arrianismo; ii) la Teología helénica; iii) las Tríadas paganas; iv) Apócrifos cristianos.

I. LA SOMBRA DEL ARRIANISMO

Como no podía ser menos, los filósofos platónicos estuvieron particularmente atraídos por tres hipostasis de Plotino (*Enéadas* V, i, 10, etc.) que ellos saludaban como un vestigio de la Trinidad, pero con una característica mezcla de entusiasmo y precaución. Al tiempo que encomiaban la doctrina por su refinamiento espiritual y por su indiscutible afinidad con el dogma de la Trinidad, Ficino, Pico y sus seguidores explicaron repetidamente que sería un error arriánico identificar la segunda hipostasis con Cristo, aunque se le pudiese llamar «hijo de Dios» o «Logos» (cf. Ficino, *In Parmenidem* lv, *In Timaeum* ix, *In sextam epistolam Platonis*; Pico, *Commento* I, iv, ed. Garin I, v; Rhodiginus, *Antiquae lectiones* IX, xvii, pp. 442 s.). La misma distinción ha sido expresada por Gemistus Pletho en su tratado *On the Procession of the Holy Spirit* [5]: aquí separaba cándidamente «el punto de vista de la Iglesia» de lo que llamó «la Teología helénica». Ficino añadía, sin embargo, que ante la prueba de la Sexta Carta Platónica (que él tomaba por genuina) podía afirmarse que Platón había penetrado en el misterio final de la Trinidad en un sentido menos arriánico que Plotino y sus discípulos: «Ac siquis unam trium ponat essentiam, Platonicis quidem multis videbitur adversari, Platoni tamen manifeste non repugnabit» [6]. De manera extraña, esta debilidad por Platón fue compartida por un dominico tan intransigente como San Antonio de Florencia, que no sólo aceptó la doctrina de «los vestigios de la Trinidad» en sus aspectos teológicos (*Summa* IV, x, 7, 6), sino que llegó tan lejos como citar testigos paganos, *testimonia Trinitatis in doctrinis ethnicorum,* entre ellos a Hermes Trimegisto, las Sibilas y Platón: «De verbo eterno seu filio dei multa dixit Plato... et satis clare» (ibid, IV, x, 7 4). Bessarion, por el contrario, aunque más apegado a Platón que San Antonio, insistió en una clara distinción: «Plato vero

5. *Pléthon, Traité des lois,* ed. C. Alexandre (1858), Appendix vii, pp. 300 ss.
6. *Opera,* p. 1533.

multa certe de trinitatis locutus est, sed longer aliter quam nostra religio doceat» (*In calumniatorem Platonis* II, v; también, III, xv, xvii, sobre *vestigia Trinitatis*).

La mayor parte de esta discusión estaba relacionada con un «enigma» triádico de la Segunda Carta de Platón (312E), presentado en el original como una calculada adivinanza (φραστέον δή σοι δι' αἰνιγμῶν , 312D). El celo exegético de Ficino, lógicamente atraído por este «secreto» [7], fue avivado por la observación de que Plotino había citado este misterio en tres lugares diferentes (*Enéadas* I, viii, 2; V, i, 8; VI, vii, 42), que Proclo lo había discutido en su *Theologia Platonica* (II, viii s.; ed. Portus, pp. 103-6), y que Gemistus Pletho había propuesto una interpretación «zoroástrica» de él (cf. *In oracula magica Zoroastris,* ed. J. Opsopoeus, 1599, p. 50) apoyándose en un pasaje de Plutarco (*De Iside et Osiride* 46; *Moralia* 369E). Ficino siguió a Pletho en *De amore* II, iv (*Opera,* p. 1325) citando explícitamente la trinidad zoroástrica en conexión con el *mysterium in epistola ad Dionysium regem* [8]. Sin embargo, en su extenso comentario a la Segunda Carta de Platón (*Opera,* p. 1531: «Argumentum ad epistolam secundam quae est Platonis ad Dionysium Siciliae tyrannum») ejerció profundamente el suave arte de dirigir esos pensamientos hacia un puerto cristiano: en el «enigma» de Platón (312E) atormentó y retorció las palabras αἴτιον, περί y ἕνεκα hasta que se rindieron en una tríada de causas —*causa efficiens, causa exemplaris, causa finalis*— que él había encontrado en el comentario de Proclo al *Timeo* [9]; y habiendo

7. Cf. también la referencia de Pico a la *Carta Segunda* (*De hominis dignitate,* ed. Garin, p. 156) como téma perfecto para su extravagante plan: «ex affectatis aenigmatum scirpis eruere secretae philosophiae sensus» (p. 162; también *Apología* ibid., *Opera,* p. 124). Sobre el uso de la palabra *scirpus* (un junquillo trenzado) para designar las imbricaciones de un enigma, ver Policiano, *Miscellanea* I, xxxix s.; basado en Gellius, *Attic Nights,* XII, vi, 1. Pietro Crinito pensó (*De honesta disciplina* IX, xiii) que había convencido a Policiano («ingenue agnovit errorem», ibid.) de que la lectura de *scirpus* en Gellius era una corrupción de *scrupus* (áspero guijarro); pero a pesar de que Badius se refiere a esta interpretación en su edición de Policiano (*Opera* I, 1519, fol. 143r: «sunt crupum pro cirpo dicendum censeant»), la enmienda no ganó toda la aprobación que Crinito pensó que merecía: «Neque visum est hoc loco eos nominare qui hac in re decepti sunt.»

8. Como se ha dicho que son difíciles de rastrear en Ficino las ideas tomadas directamente de Pletho, merece la pena, quizá, subrayar este ejemplo.

9. Proclus, *In Timaeum* IC-D (Diehl); cf. capítulo III nota 8 de este libro. Sobre los orígenes históricos de las tres causas de Proclo (en contra de su legendaria fuente en Platón, *Segunda Carta* 312E) ver W. Theiler, *Die Vorbereitung des Neuplatonismus* (1930), pp. 17-34, que apunta a una frase preparatoria en Séneca, *Epistolae* lxv, donde la *causa exemplaris* platónica se añade a las cuatro causas aristotélicas. En esta combinación de cinco, las causas «material» y «formal» de Aristóteles bajan a la categoría de auxiliares, dejando a las otras tres («eficiente», «ejemplar» y final») en posición de causas primarias, ἀρχικαὶ αἰτίαι en palabras de Proclo (*Elements of Theology,* ed. Dodds, pp. 240 s., comentario sobre prop. 75).

aprendido, bajo la autoridad de S. Agustín y Sto. Tomás de Aquino, que una famosa frase de San Pablo en la Epístola a los Romanos (xi, 36) —para la cual Ficino adoptó la traducción de S. Ambrosio: «quoniam ex ipso, et per ipsum, et in ipsum omnia»— podía referirse al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo [10], se persuadió a sí mismo de que esa misma frase había sido utilizada por Platón en la Segunda Carta: «Triplicem hunc ordinem causae penes Deum Plato noster regi Dionysio declaravit dum inquit, ex ipso, et per ipsum, et in ipsum omnia. Ex ipso efficientem, per ipsum exemplarem, in ipsum finalem causam nobis exprimens» (*In Epistolas divi Pauli* vii, *Opera,* p. 437). Pico repitió esta afirmación en *De ente et uno* viii (ed. Garin, p. 426), pero con una corrección característica de *penes* por *post*: «Omnia quae sunt post Deum habent causam efficientem, exemplarem, et finalem. Ab ipso, enim, per ipsum et ad ipsum omnia». Una nueva variante (claramente dependiente de Ficino pero evitando el *finis in ipsum* de S. Ambrosio) fue hecha por Francesco Giorgio en *De harmonia mundi totius* I, iii, 2 fol. 40^{v}: «Plato in Epistolis: "Omnia ab ipso proficiscuntur, et illum repetunt, atque in eo quiescunt"». En todas estas versiones, que trataban de explicar (con ayuda de Proclo) lo que Platón había querido decir en la Segunda Carta, el ritmo neoplatónico *emanatio-raptio-remeatio* adquiría un tantálico sonido bíblico. Un perfecto resumen en inglés de estas especulaciones puede ser encontrado en *Siris* 3635, del Obispo Berkeley, que incluye el enigma de la Segunda Carta de Platón, «el cual, siendo susceptible de diversas interpretaciones, lo dejo para que sea descifrado por el lector cultivado». Acerca de «una Trinidad en Dios», reconocía Berkeley, «algunos platónicos tardíos del mundo gentil parecen haberse descarriado (al igual que otros muchos cristianos) al perseguir los rastros extraídos de sus predecesores con celo excesivo».

10. Cf. S. Ambrosio, *Hexameron* I, v (Patr. lat. XIV, col. 151). La Vulgata dice: «quoniam ex ipso, et per ipsum, et in ipso [!] sunt omnia», y así hace S. Agustín (*Sermones de Scripturis* I, v) y Sto. Tomás de Aquino (*Super Epistolas Pauli* xi, 36), con interpretación trinitaria: «ex Patre, per Filium, in Spiritu Sancto».

II. LA TEOLOGÍA HELÉNICA

Es difícil decir hasta qué punto estuvieron en deuda Ficino y Pico, en sus especulaciones triádicas, con Pleto, ya que la gran obra de éste, *Las Leyes,* en la cual había planeado exponer la sabiduría cósmica y musical de los antiguos con el fin de revivir las viejas virtudes helénicas, fue brutalmente mutilada por un clero intolerante. Que Pico estaba familiarizado con la «genealogía de los dioses» de Pleto queda demostrado en un pasaje del Neptuno de su *Commento,* donde Pleto es citado como *approbatissimo Platonico* [11]. Para otras citas, ver B. Knös, «Gémiste Pléthon et son souvenir», *Lettres d'humanité* IX (1950), pp. 97-184; cf. M. V. Anastos, «Pletho's Calendar and Liturgy», *Dumbarton Oaks Papers* IV (1948), pp. 289-99: «Triadic division of the universe, and Pletho's use of Proclus».

La política anticristiana achacada a Pleto por sus adversarios, y todavía aceptada por muchos historiadores [12], me parece indebida, al menos en cinco aspectos: 1) porque se encontraba entre los emisarios bizantinos en el Concilio de 1438-9 para la unión de las iglesias Griega y Romana; 2) porque disfrutaba de la confianza del Patriarca José de Constantinopla, el cual buscó su consejo durante el Concilio; 3) porque un cronista contemporáneo, Syropoulos, le cita como un poderoso guardián de la ortodoxia; 4) porque el Cardenal Bessarion continuó siendo un discípulo devoto, incluso a pesar de que diferían en doctrina y política; 5) porque su presencia en Florencia inspiró el patronazgo de un platonismo claramente cristiano por parte de los Medici [13]. Atribuir todos estos hechos a la duplicidad de Pleto, ayudada por la credulidad de sus admiradores cristianos [14], es una forma particularmente inconsecuente de abordar la cuestión, ya que Pleto fue conocido como pensador agudamente agresivo que ofendió a Scholario por su claridad de juicio. Habiendo explicado, sin la menor sombra de ambigüedad, que la teología de Platón y Zoroastro estaban basadas en diferentes premisas que la cristiana [15], alabó temerariamente las doctrinas de esos fundadores paganos calificándolas de preciosa herencia filosófica y poética y las impartió en su escuela de Mistra como una especie de iniciación secular, probablemente de forma no mucho más extravagante o

11. *Commento* II, xvi; ed. Garin II, xix, p. 510.
12. F. Masai, *Pléthon et le Platonisme de Mistra* (1956), pp. 321 s., con literatura primitiva, pp. 16 ss.
13. Cf. Ficino, *Opera,* p. 1537 (prefacio a Plotino).
14. Masai, loc. cit.
15. Ver los textos publicados por Alejandro, op. cit., pp. 2, 300 ss.; cf. Bidez y Cumont, *Les mages hellénisés* I (1938), pp. 158 ss., II, pp. 251 ss.

siniestra que las iniciaciones académicas de Roma que levantaron sospechas clericales bajo el pontificado de Pablo II, a causa de su parafernalia ritual [16]. Representadas entusiásticamente como si fuesen ceremoniosos campesinos, con su calendario, liturgia y jerarquía de celebrantes, esas fiestas estaban dedicadas a la comunión espiritual con los antiguos, bajo la piadosa y no descabellada suposición (cf. San Agustín, *Retractationes* I, xiii) de que si las verdades de la Cristiandad eran auténticas, no podían haber estado del todo apartadas de los sabios de la antigüedad. El resurgimiento clásico estaba impulsado, pues, por utópicas esperanzas de un credo universal que trascendiese todas las diferencias sectarias. *Una religio in rituum varietate* fue la fórmula propuesta por N. de Cusa para dicha doctrina (ver *De pace seu concordantia fidei* I; también la anterior *Concordantia catholica* escrita para el Concilio de Basilea bajo la presidencia de Cesarini).

No sabemos en qué términos precisos hubiese expresado Pleto tales doctrinas [17], salvo que apoyaba su sistema en «creencias comunes» (κοιναὶ δόγματα), cuya firmeza comprobaba según su antigüedad [18]. En la pre-

16. La similitud ha sido a menudo advertida: ver L. Mohler, *Kardinal Bessarion* (1923), p. 46. A pesar de que la conexión que hubo entre las dos academias fue probablemente menos íntima y ciertamente menos conspiradora de lo que Masai imaginó —«on se demande si l'Académie romaine n'était pas, en quelque sorte, une filiale de celle de Mistra» (op. cit., p. 343)— las conexiones históricas que esta proposición establece existieron claramente y son ampliamente afirmadas: ver Platina, *Vitae pontificum* («Paulus II»), con importantes pruebas de asociaciones personales con Sigismondo Malatesta, cuyo entusiasmo por las doctrinas de Pleto le indujeron a trasladar el cadáver del sabio de Mistra a Rimini para enterrarlo en el Tempio Malatestiano; cf. también el panegírico de Platina a Bessarion (*In laudem reverendissimi Cardinalis Niceni*), que hace referencias a Pleto como «doctissimum et quem omnes secundum a Platone vocant». Sobre la deuda de Laetus a la mitología de Pleto ver B. Kieszkowski, *Studi sul Platonismo del Rinascimento in Italia* (1936), p. 45.

17. Los fragmentos de las *Leyes* son insuficientes para responder a esta pregunta. Su forma literaria era indudablemente la de una Utopía, en la cual (como ocurre en la *Utopía* de More) las costumbres arcaicas son mostradas como razonables. La completa destrucción del armazón hecha por Scholario (más evidente en la última frase, donde el escritor casi se identifica con su comunidad ficticia) reduce todo el argumento a una rígida exposición literaria, que posiblemente convenía a la intención de Scholario. Las polémicas puntualizaciones de George de Trebizond, citadas demasiado a menudo como auténticas pruebas (cf. más adelante nota 52), son tan sospechosas como dijo Alejandro (op. cit., p. xvi), aunque ni siquiera él logró desmentirlas.

18. Para estos reveladores pasajes ver Masai, op. cit., pp. 115-30: «Le consentement universel». Con ayuda de un equívoco griego, admirablemente conformado para su estilo mitificador, Pleto asoció los «fundamentos del pensamiento» (λογικαὶ ἀρχαί) con el «estudio de las antigüedades (ἀρχαιολογία): como si, lógicamente, el «primero» y moralmente más sabio, debiera ser el más viejo (preámbulo a las *Leyes*, ed. Alejandro, p. 4). Su baja opinión del viejo Egipto (*Leyes* III, xliii, ibid., pp. 252 ss.) es quizás el único ejemplo en que encontró que el «test de la razón» puede entrar en conflicto con el «test de la edad». Como norma, esperaba que éstos concorda-

sentación de los pensamientos de Platón, particularmente acerca del Uno y de lo Múltiple, favorecía un sólido orden arcaico, intolerante para con la movilidad dialéctica que llevó a Dionisio el Aeropagita o a N. de Cusa a admitir innumerables «nombres divinos» para una deidad inefable. Según Pleto, las invocaciones divinas, si bien adecuadas para el orden cósmico establecido por Dios, nunca podrían exceder de un número finito [19]. Por lo tanto, su sistema para alcanzar lo fundamental, era regresivo y positivo, no dialéctico. En el Concilio de Florencia se puso del lado del intransigente Marco de Efeso, cuyo lema era el de Proverbios, xxii, 28: «No modifiques los linderos antiguos / que pusieron tus padres». (cf. Joseph Gill, *The Council of Florence,* 1959, p. 147). Si la verdad estaba en su mayor pureza al principio, y fue desvirtuada por estúpidos o ambiciosos innovadores, el acuerdo religioso, pues, debía ser alcanzado restaurando cuidadosamente las creencias antiguas: «porque hay una diferencia entre los sabios y los sofistas: que los sabios siempre mantienen opiniones que están de acuerdo con las más antiguas creencias, de forma que, incluso en su época, las doctrinas verdaderas son superiores a las falsas... mientras que los sofistas siempre buscan algo nuevo» [20]. Expuestos con el cáustico fervor de Pleto, estos preceptos reaccionarios debieron añadirse al pintoresco efecto que produjo en Florencia en su calidad de moralista platónico importado desde Esparta; y el romántico atractivo que se

---

sen, siendo los «nuevos» razonamientos, por definición, o bien poco profundos, o sofísticos, o ambas cosas a la vez. De aquí sus despiadados ataques sobre Aristóteles como un desencantado innovador, impaciente para con la antigua sabiduría preservada por Platón.

19. Sin duda, reconoció que el «Uno más allá del Ser», como está definido en el *Parmenides* de Platón, implica una pluralidad de esquemas dentro del reino del ser (cf. cap. XIV), pero especificando los modos de «participación», se mantuvo firme en limitar su número para extraer normas dialécticas comunes entre ellas. Lejos de las tentaciones del Infinito, y por tanto inmune a la «teología negativa», su pensamiento estaba coloreado por un toque de chauvinismo, deliciosamente franco en *Leyes* III, xliii (ed. Alejandro, p. 256), donde recomienda sus argumentos no sólo por su verdad, sino especialmente porque representan una tradición nativa.

20. *Leyes* I, ii (ibid., pp. 32 ss.). De acuerdo con su criterio, contrario a lo que se ha pretendido, no podía haber incluido a Cristo entre los «sofistas» a menos que hubiera negado cualquier conexión entre la profecía del Antiguo Testamento y los Evangelios. Desde luego, encontró mucho «sofisma» en la teología cristiana, introducida por «entusiastas», «hipócritas», y aristotélicos, por no hablar de su vigorosa campaña contra los privilegiados monjes parásitos. Por desgracia, no sabemos nada de sus opiniones sobre las antigüedades cristianas —excepto que las defendió en Florencia contra los innovadores. La lógica de su sistema parecerá que implica que todas las religiones estarían de acuerdo en las creencias fundamentales (κοινὰ δόγματα) si se las remitiese lo suficientemente lejos, en el tiempo, antes de ser adulteradas por los intelectuales.

unía a su persona podría explicar por qué la resonancia de sus pensamientos fue mucho más grande fuera del Concilio que en sus deliberaciones internas, donde los intentos conciliatorios de Cesarini y Bessarion ganaron terreno gradualmente [21].

Lo que el más reciente historiador del Concilio ha llamado «la silenciosa revolución que tuvo lugar en Florencia» está indiscutiblemente ligado a la fórmula de N. de Cusa, *una religio in rituum varietate*. «En el siglo anterior, los papas habían aceptado de hecho que rito latino y unión eran sinónimos. Florencia distinguía entre fe y rito litúrgico y efectuaban la unión basándose en la identidad de la fe y los ritos diversos, sin llegar a discutir siquiera el principio, para la época casi revolucionario, de que estaba sancionado por su acción» (Gill, *Personalities of the Council of Florence,* 1964, pp. 291 s.). La técnica de persuasión empleada en el bando griego por Bessarion y en el latino por Cesarini (protector de N. de Cusa a lo largo de su vida y a quien dedicó su *De docta ignorantia*) había sido preconizada en los libros de N. de Cusa; pero aunque éstos han sido mejor preservados que los escritos de Pleto, a veces encontraron la misma clase de incomprensión histórica: «Le cardinal de Cues poussa *l'oecuménisme* jusqu'aux confins de l'heresie» [22]. En el postscripto al *De docta ignorantia* N. de Cusa le decía a Cesarini que la comprensión final de «esa simplicidad donde se reconcilian las contradicciones» le había sido negada hasta que «regresó por barco de Grecia», donde había ido en 1437 como enviado a Juan Palaeólogo. El tema principal del libro, terminado el 12 de febrero de 1440, continuaba, pues, relacionado, en la mente del autor, con la peligrosa aventura diplomática que puso en marcha el Concilio de Florencia (cf. más arriba, cap. XIV).

Como platónico cristiano, N. de Cusa no se asustaba de las visiones polimórficas de la deidad; había aprendido de Proclo a considerarlas como estadios preparatorios en la iniciación, necesariamente imperfectos, pero merecedores de respeto [23]. Para apoyar este punto de vista tolerante, buscó la autoridad de S. Agustín: «Sunt in unaquaque re trinitatis ves-

21. En el debate florentino el cambio de Bessarion del lado de Pleto a Cesarini es filosóficamente mucho más interesante que la batalla pública entre Pleto y Scholario, que solamente muestra la diferencia elemental entre platónicos y aristotélicos. La defección de Bessarion, como fue llamada por los bizantinos, revela un cisma dentro de la escuela platónica: en contra del arcaísmo, se alzó la dialéctica, ambas sancionadas por el ejemplo de Platón.

22. Masai, op. cit., p. 312 nota I.

23. *De docta ignorantia* I, xxv; *De pace* § 6.

tigia. Et haec est sententia Aurelii Agustini» [24]. El mismo pensamiento aparece en sus escritos populares y sermones: «In omni creato videmus trinum et unum deum» [25].

Si, finalmente, regresamos a Fra Egidio da Viterbo, el futuro general de la orden de los agustinos, que tras la muerte de Ficino fue elevado a la categoría de *Platonicorum maximus* [26], encontramos que en su vasto comentario sobre Peter Lombard (*In librum sententiarum ad mentem Platonis,* Cod. Vat. lat. 6325) rastreó los «vestigios de la Trinidad» (fols. 45 s.) a través de los diálogos de Platón y a través de una larga serie de fábulas paganas, logrando así una notable fusión del *De Trinitate* de S. Agustín y del *Theologia Platonica* de Proclo.

III. LAS TRÍADAS PAGANAS

Una vez admitida la imperfecta presuposición de la Santísima Trinidad, bajo la autoridad de S. Agustín y Proclo, el amplio número de tríadas que de hecho aparecen en los rituales antiguos adquirió el tinte de misteriosas profecías. Un estudioso moderno (H. Usener, *Dreiheit, ein Versuch mythologischer Zahlenlehre,* 1903) ha contado 120 grupos triádicos en los mitos y ritos griegos, de los cuales sólo en Hesiodo aparecen quince; pero la finalidad de este estudio, al contrario que el neoplatonismo, era demostrar que el número carece de significado (pp. 348 s., 358 ss.): su frecuencia, pensaba, sobrevivió a partir de un tiempo en que «el concepto de número no excedía de tres», las *trialis* (p. 360), habiendo servido originalmente como plural o sinónimo de máximo. La especulación del Renacimiento se inclinó por el extremo opuesto: la prevalencia de las tríadas rituales fue tomada como una prueba de la teología trinitaria entre los paganos, y se hicieron intentos de armonizar esas pintorescas trinidades entre sí, como aspectos parciales de una verdad universal: «Quien entiende clara y profundamente cómo en la unidad de Venus está replegada la trinidad de las Gracias, y la unidad de Necesidad en la trinidad

24. *De docta ignorantia* I, xxiv; también II, vii, «De trinitae universi», sobre la cual ver R. Haugst, *Das Bild des Einen und Dreieinen Gottes in der Welt nach Nikolaus von Kues* (1952).

25. «Ex sermone Sanctus, Sanctus, Sanctus», *Opera* II (1514), fol. 144v; también *De pace* § 8.

26. Cf. Wind, «The Revival of Origen», p. 417.

de los Hados, y la unidad de Saturno en la trinidad de Júpiter, Neptuno y Plutón, conoce la forma adecuada de tratar la teología órfica» (Pico, *Conclusiones de modo intelligendi hymnos Orphei,* no. 8)[27].

En su entusiasmo por las tríadas místicas, los neoplatónicos renacentistas aceptaron el punto de vista de Jámblico, *De vita pythagórica* xviii, 152, de que el trípode de Apolo era un símbolo de la trinidad, ilustrando lo que Giraldo había llamado *ternionis numeri mysterium*[28]. Que Diana participaba del mismo misterio parecía estar indicado por su sobrenombre Trivia y por los tres rostros atribuidos a ella en la *Eneida* IV, 511: «trivia virginis ora Dianae»; también en Horacio, *Carmina* III, xxii: «ter vocata... diva triformis». El *Ovide moralisé* la llamaba blandamente una diosa trinitaria («Dyane, c'est la déité / Qui regnoit en la Trinité»)[29], y aún aparecía como tal, con la inscripción *Theología,* en la Tumba de Sixto IV, mirando hacia el cielo cristiano donde tres cabezas están rodeadas de rayos de sol. Como diosa pagana de la luna, ella prefigura la gloria del sol Cristiano[30]. Acerca del Hermes de tres cabezas (*triceps Mercurius*) Gyraldus recogió una impresionante cantidad de documentos[31], etc., etc.

Sin embargo, no sólo el panteón griego suministraba tríadas de dioses

27. Dada la multiplicación de las tríadas como en un espejo, fue posible hablar de dioses como reflejados en las Parcas (Pico, *Commento* II, xxi; ed. Garin II, xxiv, pp. 516 s.). Para una ilustración visual, ver la imagen de una medalla de las tres Parcas asimiladas a las tres Gracias (Hill, no. 860, una medalla conmemorativa de Andrea Capelli): Clotho ofreciendo el regalo de la vida, Lachesis nutriéndola, Atropos devolviéndola a su origen, efectuando las tres de esta manera el ciclo neoplatónico de *emanatio-vivificatio-remeatio* (cf. más atrás, cap. III). Atropos está de perfil, como la Gracia «que devuelve» en Rafael (fig. 19) y Valeriano (fig. 17). En la Camera di San Paolo de Correggio, donde las imágenes situadas en paredes opuestas están conectadas en forma de cruz a través del dibujo de la bóveda (una correspondencia visual observada por Longhi, yo, y otros, pero negada por Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo,* 1961, p. 69 nota 2), un encantador y notable grupo de Parcas contesta a un cuadro de las Gracias.

28. Gyraldus, *Opera* II, 655, cita a Jámblico como su autoridad sobre el trípode, pero debió haber recordado también una sugerencia incidental que hay en Plutarco, *On the* εἰ *at Delphi 2* (*Moralia* 385D). En el *Libellus de deorum imaginibus* (Cod. Vat. Reg. lat. 1290, fol. Iv, sobre el cual ver Liebzeschütz, *Fulgentius metaforalis,* p. 118 fig. 27), Apolo lleva el trípode a modo de corona: «Iste super caput portabat tripodem aureum». El poco convencional tocado recuerda algunas primitivas monedas y gemas que gozaban de gran difusión como amuletos (Bonner, *Studies in Magical Amulets,* pl. x, nos. 217-19A). Quizá consciente de esta confusión, Perotti, *Cornucopiae, s.* v. «tripus Apollinis», cita el humorístico uso de Aristófanes de στέμματα (*Plutus* 39) para describir el asiento del oráculo de la Pitón: «per stemmata enim... cortiam intelligit, quod vas id rotundum est, tres pedes habens ad coronae similitudinem».

29. III, 635 s. (ed. M. de Boer, 1915).

30. L. T. Ettlinger, «Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVI (1953), p. 263.

31. *Opera* I, 302.

a los teólogos platónicos; su búsqueda se extendió a Egipto y a Persia. Osiris, como Saturno, había tenido tres hijos: Anubis, Macedón y Hércules Aegiptus [32]. Si la «autoridad egipcia» sobre esta tríada resultaba un poco incierta [33], la trinidad caldea de Ohrmazd-Mithra-Ahriman estaba sólidamente basada en el *De Iside et Osiride* 46 (*Moralia* 369E) de Plutarco. Puesto que Ficino, siguiendo a Pleto, identificaba esta exótica tríada con las tres hipostasis platónicas [34], Francesco Giorgio extrajo la conclusión natural saludándolas como *superexcelsae trinitatis vestigium* [35], una opinión respaldada por Pontus de Tyard, *Discours philosophiques* 1587), fol. 301v, y también por Franciscus Patricius, *Zoroaster et eius cccxx oracula chaldaica* (1591) fol. 6, etc.

Incluso las Sabinas de la antigüedad fueron aceptadas como una trinidad indígena: el *Dius Fidius* de los *Fasti* de Ovidio, que tenía tres nombres: «nomina terna fero» (VI, 213 ss.). Un relieve romano que llevaba una inscripción renacentista dotó a esta noción de un aire de autenticidad arqueológica: ver Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis* (1534), p. 271 [36]. Repetida en innumerables copias [37], esta imagen llegó hasta los *Emblemata* de Alciati como «Fidei symbolum» [38], que inspiró una solemne disgresión a Claude Mignault en su comentario sobre Alciati, publicado por vez primera en 1571: «Entiendo que esto puede estar adecuadamente relacionado con la prefiguración de la Santísima Trinidad por

32. Ver Lomazzo, *Trattato della pittura* (1584), p. 545.

33. La fuente principal fue el falso Annius de Viterbo, *Opera de antiquitatibus* (1545), fol. 65v, 74v, etc. Sin embargo, algunos textos genuinos griegos sobre Hercules Aegyptius están citados en Hopfner, *Plutarch über Isis und Osiris* II (1941), p. 185 nota 5. Sobre la advertencia de Cicerón en *De natura deorum* III, xvi, 42, ver R. Reitzenstein, *Poimandres* (1904), pp. 164 s.

34. *Theologia Platonica* IV, i, *De amore* II, iv (*Opera,* pp. 130, 1325). Cf. Pletho, *In oracula magica Zoroastris,* ed. J. Opsopoeus (1599), p. 50; también *Traité des lois,* ed. Alejandro, Apéndice ii, p. 280; Bidez y Cumont, *Les mages hellénisés* II, pp. 253 f.

35. *De harmonia mundi* I, iii, 2 fol. 40v.

36. Para un punto de vista escéptico, cf. *Corpus inscriptionum latinarum* VI, v, 4 b; W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* I, 1903, pp. 225 s., no. 80a, pl. 25. Como Roberto Weiss ha demostrado recientemente («A Note on the so-called *Fidei Simulacrum*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIV, 1961, p. 128), el antiguo relieve y su apócrifa inscripción fueron copiadas en fecha tan temprana como la de 1478 (medalla fechada de Catelano Casati, Hill no. 790), esto es, mucho antes de que Pico della Mirandola empezase con especulaciones trinitarias. El medallista responsable de esta copia, «Lysippus el Joven», tenía su mayor clientela en la Academia de Roma (cf. Hill, op. cit., p. 205), círculo en el cual la edición de Pomponius Laetus de Varrón, *De lingua latina* (1471), fue atesorado como depósito del estudio clásico: Dius Fidius aparece en él, fol. 8r. Sobre la situación de Laetus en la tradición platónica ver más atrás Apéndice I, también este mismo apéndice, nota 16.

37. Cf. P. L. Williams, «Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IV (1941), pp. 52 ss.

38. No. 95 de la edición de 1542.

las Sabinas, en las cuales existía, mucho antes del advenimiento de Cristo el Salvador, una imagen de tres rostros cuyo triple nombre, Sanctus, Fidius y Semipater, representa sin la menor duda [*haud dubie*] el misterio principal de la religión cristiana. Descrito por Ovidio en el libro sexto de los *Fasti*» [39].

Incluyendo entre las trinidades paganas ciertos poderes de la Oscuridad, tales como el Ahriman caldeo, el Anubis egipcio o el Plutón clásico, los neoplatónicos renacentistas parecían reconocer que las emanaciones divinas podían descender hasta el Hades. El respeto mostrado hacia la triple Hecate no era sorprendente, en vista de su asociación con Diana [40]. Más notable es que el trifronte Cerbero fuese un presagio del «triple poder de Dios» [41]. Sin embargo, una vez aceptada la distinción hecha por S. Agustín entre las características admisibles para los «vestigios de la trinidad» y los de la Santísima Trinidad, se dedujo de aquí que incluso los poderes infernales podían reflejar lo divino [42]. En fecha tan tardía

39. Una inscripción genuina, encontrada en 1574 en la Isola Tiberina y que hoy se encuentra en el Vaticano (cf. *Corpus inscriptionum latinarum* VI, i, no. 567), que comienza con las palabras SEMONI SANCO DEO FICIO, fue citada por Scipione Sgambati (*Archivia Veteris Testamenti* I, 1703, p. 165; cf. I. A. Fabricius, *Codex pseudepigraphus Veteris Testamenti* I, 1722, p. 287) en defensa de otra fantasía sincrética: la suposición de que el Jano de los romanos puede ser idéntico al Noé bíblico (leyenda insertada en el mundo humanista del espúreo *Antiquitates,* de Annius de Viterbo, sobre el cual ver nota 33 de este capítulo), Sgambati arguyó que Semo puede ser tomado por el hijo de Noé, Sem: «Tenuis est quidem conjectura, sed uti in rebus antiquis, non contemnenda». Sobre asociaciones verbales de Semo con Janus, cf. Gyraldus, *Opera* I, 20 s. v. «Sermones dei», con referencias a Livio y a S. Agustín. A pesar de ser rechazado por Gyraldus como absurdo y «exótico» (ibid., 157), la ecuación de Jano con Noé siguió siendo popular en el siglo XVI y XVII: ver Leon Hebreo, *Dialoghi d'amore* iii (tr. cit., p. 292); Egidio da Viterbo, *Historia viginti saeculorum* (MS cit., fol. I[r]: «Noé: qui primo saeculo finem, sequenti initium faciens: duas se facies habentem sculpi iussit»); Sebastián Münster, *Cosmographia* II (1545), pp. 112 s.; Iacobus Laurus, *Antiquae urbis splendor* (1641), cuya tabla genealógica de los fundadores de Roma se refiere a Jano como *quem cum Annio Viterbiensi Noem multi existimant.* Una notable piedra de altar de fecha incierta, que está en el Musée Epigraphique de Nîmes, combina una imagen del Jano clásico con escenas del Arca de Noé y el sacrificio de Noé después del Diluvio. Puede ser muy bien una falsificación humanista, merecedora de un puesto en el *museum clausum* de Thomas Browne (cf. *Pseudodoxia epidemica* VI, vi: «Janus whom Annius of Viterbo and the chorographers of Italy do make to be the same as Noah»). Como Valeriano observo en la *Hieroglyphica* (fol. 228[r]), la asociación de Jano con la navegación mítica fue animada por los símbolos de la moneda romana más antigua que se conoce, el *As,* celebrado por Ovidio, *Fasti* I, 229 ss., la cual muestra en un lado la cabeza de Jano, y en el otro la proa de un barco.

40. Gyraldus, *Opera* II, 654, también Cartari, s. v. «Diana troformis»; cf. Servius, *In Bucolica* VIII, 75.

41. Valeriano, *Hieroglyphica,* apéndice de Curione, fol. 436[v]: «triplex dei potestas»; también *Hypnerotomachia,* fol. p, viii[v].

42. Sobre la tradición de «trinidades Satánicas», ver G. J. Hoogewerff, «Vultus trifrons: emblema diabolico, imagine improva della SS. Trinità», *Rendiconti della pontificia accademia romana di archeologia* XIX (1942-3); también R. Pettazzoni, «The

como en 1655 un poema inglés dirigido al papa Alejandro VII muestra un vestigio de la Trinidad en el escudo de armas de los Chigi, «Whose threefold scutchian from the Trinitie/Displayes three mightie powers *Heav'n Earth* and *Hell*» [43].

El humanista germano Conrad Celtes, habiendo aprendido acerca de las trinidades paganas en Italia, eligió una forma singularmente pedante y obvia, pero por la misma razón muy instructiva, de mostrar su conocimiento en un grabado de madera de 1507 [44]. Adoptó la forma iconográfica tradicional de la Santísima Trinidad combinada con las Deësis, pero sustituyó las figuras cristianas por las paganas (fig. 95). En el lugar de Dios Padre bendiciendo al Hijo, puso a Júpiter cerniéndose sobre su hijo Apolo, mientras que en el Espíritu Santo la paloma es sustituida por el alado Pegaso, cuyo casco hace surgir la fuente de Helicón: «el espíritu cerniéndose sobre las aguas». La Virgen María, al lado de Cristo, es sustituida por la diosa virgen Minerva, y el precursor y anunciador Juan Bautista por Hermes, el mensajero de los dioses. En el centro de las tríadas, Apolo tocando la lira está provisto de su atributo trinitario, el trípode (que lleva expresamente escrito su nombre) [45]. Las nueve musas que enmarcan la escena corresponden a los nueve coros de la jerarquía celestial.

Resulta dudoso, sin embargo, que la burda simplicidad de Celtes al

---

pagan Origins of the Threeheaded Representation of the Christian Trinity», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IX (1946), pp. 135-51. Para una crítica sobre W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit* (1948), cf. Pettazzoni, *L'onniscienza di Dio* (1955) pp. 183, 189 s.

43. Cod. Barb, lat. 2181, fol. 48v, publicado por J. McG. Bottkol, «The Holograoh of Milton's Letter to Holstenius», *Publications of the Modern Language Association of America* LXVIII (1953), p. 619.

44. Pieza final de *Melopoiae* de Tritonius, libro de canciones compuestas para la exploración de la métrica de Horacio, pero suplida por Celtes con ilustraciones didácticas, cuya impresión supervisó: «ductu Chunradi Celtis feliciter impressae, 1507».

45. El trípode vuelve como emblema trinitario en un ambicioso grabado político-neoplatónico diseñado por Celtes en honor de Maximiliano. En esta fantástica pieza de fastuoso didactismo, un sistema completo de artes y ciencias revolotea, bajo la forma de una águila imperial, alrededor del trípode de Maximiliano-Apolo, estando formada la base de la incómoda estructura por la tríada del Juicio de Paris (reproducido en A. Burkhard, *Hans Burgkmair d. Ä.*, pl. 9, no. 10; cf. capítulo 8 nota 23). La creación conjunta de pintor y poeta es celebrada en el dístico que lo acompaña: «Burkmair hanc acquilam depinxerat arte Johannes / Et Celtis pul[c] hram texuit historiam». Sobre el orgullo de Celtes como «inventor» de dicho dibujo, ver F. von Bezold, *Aus Mittelalter und Renaissance* (1918), pp. 82-152, 391-9, también H. Rupprich, *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, no. 87, carta de Celtes a Schreyer del 24 de marzo de 1495: «Ve en ello que las figuras están representadas por el pintor en actitudes filosóficas y poéticas [correspondiendo a las inscripciones propuestas por Celtes] de manera que cuando yo vaya pueda juzgar lo que pueda ser añadido o suprimido».

reducir la concordancia entre las teologías órfica y cristiana a un diagrama rígido, hubiese complacido a un humanista italiano. Lejos de esconder los secretos divinos, la elección de un conocido esquema cristiano, lleno de figuras paganas igualmente familiares, parecía volver del revés los misterios. En lugar de invitar al lector a buscar una concordancia oculta, le proporcionaba una serie de ecuaciones obvias (Júpiter = Dios Padre; Apolo = Cristo; Minerva = María; Hermes = San Juan; Pegaso = la paloma del Espíritu Santo). Y lo peor de todo, desde el punto de vista de un italiano: Celtes agrupó las figuras paganas en una composición cristiana convencional; los artistas humanistas de Italia se inclinaron por lo contrario, resucitar la forma pagana en todo su esplendor no cristiano, para leer en ello un secreto significado concordante con la teología cristiana. La patente fealdad del dibujo de Celtes era debida, pues, a la misma causa que le hacía parecer tan poco misterioso.

Después de este grabado tan explícito, debe contemplarse la elegancia emblemática de la *Hypnerotomachia,* donde un monumento greco-egipcio realmente misterioso (explicado en fols. hi iv^{v} — h v^{v}) lleva la inscripción DIVINAE INFINITAEQUE TRINITATI UNIUS ESSENTIAE (fig. 94).

IV. LOS APRÓCRIFOS CRISTIANOS

Para apreciar la fuerza con que la teología platónica apadrinó la búsqueda de «vestigios de la trinidad», es importante resaltar que la búsqueda no quedó confinada a temas paganos, sino que también inspiró innovaciones triádicas en la hagiografía del Renacimiento. La más notable de todas ellas es la llamada *trinubium Annae,* es decir, la creencia de que las Tres Marías bíblicas eran hijas de Santa Ana y de tres diferentes maridos: Joaquín, Cleofás y Salomás. En representaciones de la Sagrada Familia son a veces numerados I, II y III, como por ejemplo, en un grabado en madera que ilustra el *Encomium trium Mariarum* de Jean Bertand, 1529 [46]. Debido a su poética excentricidad, esta idea encontró una cierta oposición, no sólo por parte de Lutero, que rechazaba todo culto a Santa Ana por

46. Cf. Wind, «Sante Pagnini and Michelangelo», *Gazette des beaux-arts* XXVI (1944), pp. 218 ss.: «The Genealogy of Christ in Renaissance Theology», fig. 7; también fig. 8 s. (pinturas de la Sagrada Familia de Cranach: Staedelsches Institut, Frankfurt, no. 1398; Academy, Vienna, no. 542).

ser una invención moderna, sino también por parte de Agrippa de Nettesheim. Aterrado por la imputación de tres matrimonios a una santa que había concebido inmaculadamente a la Virgen, escribió *De batissimae Annae monogamia* (1534) [47].

Mucho más duradero fue el efecto del culto, más tarde sancionado por la Contrarreforma, de la Sagrada Familia (José-María-Cristo) como una «Trinidad en la tierra» [48]. Una variante que también fue muy popular fue la tríada Santa Ana-María-Cristo («Heilige Anna Selbdritt»), que disfrutó de un culto especialmente humanista en la iglesia de San Agustín de Roma [49]. Como Savonarola había apoyado la doctrina de los vestigios de la Trinidad (*Triumphus Crucis* III, iii) no es sorprendente que su discípulo Fra Bartolomeo en su gran altar mayor de la Sala del Gran Consiglio en Florencia (actualmente en San Marcos) colocase el grupo triádico de Santa Ana debajo de la imagen celestial de la Santísima Trinidad representada como una triple cabeza, forma muy usada en los siglos XV y XVI, pero condenada por una bula de Urbano VIII en 1628 [50].

Los temores ortodoxos de que la proliferación de los «vestigios de la trinidad» —*imagines Trinitatis in re alia*— pudieran terminar por oscurecer el propio concepto de la Trinidad fueron confirmados por la apostasía de Servet. Al tiempo que rechazó el credo de Atanasio (*De trinitatis erroribus,* 1531), aceptó como *trinitatis oeconomia* [51] los 'tres reinos' de la tierra joaquimita. Sería falso, sin embargo, ver la actitud de Servet a la luz de la teología platónica del siglo XV y más particularmente a la luz de las especulaciones de Pleto sobre Platón y Zoroastro. La acusación

47. Sobre este tema en su conjunto, ver Beda Kleinschmidt, *Die heilige Anna* (1930), pp. 252 ss.; también Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France,* p. 218. La confraternidad de Santa Ana en Louvain, por el cual Quentin Massys pintó una *Sagrada Familia* (hoy en el Museo de Bruselas, no. 299), claramente no acepta el *trinubium Annae*: en esta pintura el número total de maridos que esperan a Sta. Ana y a las tres Marías no son sino cuatro. La asignación de tres de ellos a Sta. Ana (Chastel, *The Age of Humanism,* p. 327, no. 150) va en contra del plan simétrico del cuadro.

48. Cornelius a Lapide, *Commentaria in quattuor evangelia* (1660), p. 53 con citas de Gerson; Usener, *Dreiheit,* pp. 45 f.; Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente* (1932), pp. 312 ss.

49. Para una descripción del culto, ver Egidio da Viterbo, *Historia viginti saeculorum,* MS cit., fols. 197v-198v. Los poemas latinos dirigidos al grupo de Santa Ana de Andrea Sansovino fueron recogidos en el famoso *Coryciana* (1524).

50. Hoogewerff, «Vultus trifrons», op. cit., pp. 216 ss. Es curioso añadir que S. Antonio de Florencia, cuyas observaciones eran respetadas por Fra Angelico, denunció la imagen de tres cabezas como *contra fidem... quod monstrum est in rerum natura* (*Summa moralis* III, viii, 4, II; cf. S. Orlandi, *Beato Angelico,* 1964, p. xi), pero su veto, como muestra Fra Bartolomeo en sus pinturas, no prevaleció ni siquiera en las paredes de San Marcos.

51. Cf. D. Cantimori, *Italienische Haeretiker der Spätrenaisance,* tr. W. Kaegi (1949), pp. 40 s., 422.

hecha a Pleto por su enemigo George de Trebizond de que planeaba establecer una religión universal que prescindiría tanto de Mahoma como de Jesucristo [52], era el tipo de burda distorsión polémica que hubiese podido ser utilizada con la misma razón para desacreditar *De pace seu concordantia fidei* de N. de Cusa. En la Iglesia Occidental se comprendió que la fórmula propuesta por N. de Cusa —*una religio in rituum varietate*— entrañaba riesgos intolerables no sólo con el crecimiento de la Reforma. El sobrino de Pico, Gianfrancesco, fue uno de los que se retractó más enfáticamente, explicando que el deseo de su tío de rejuvenecer las doctrinas canónicas a partir de fuentes apócrifas, era una equivocación. En su *Examen vanitatis doctrinae gentium et veritatis Christianae disciplinae* (Mirandola, 1520) explicó que era más útil exponer las disensiones entre los filósofos paganos que reconciliarlos entre sí y con los cristianos, como Pico había intentado: *utile magis, incerta reddere philosophorum dogmata quam conciliare, ut patruus volebat* (ibid. I, ii, fol. viii^{r}). No sin ironía, escribió en el prefacio: «Si hubiese querido imitar a mi tío Johannes Picus en estos asuntos y aceptado algunos de sus dogmas, tal vez no hubiese estado por encima de mis posibilidades conseguir que, en varias ocasiones, Aristóteles le diese la mano a Platón», *ut cum Platone Aristoteles rediret in gratiam.* Con ello se retractaba, pues, del entusiasmo juvenil con que en sus cartas a Baptista Mantuanus en 1494 (*Opera* 1601, p. 835) alabó la gran *Concordia Platonis et Aristotelis* de Pico, de quien había heredado el inacabado manuscrito. La renuncia a sus creencias juveniles no carece de grandeza: «¿Soy superior a S. Agustín, que se retractó y corrigió sus escritos publicados?» (*Examen vanitatis,* ed. cit., fol. cxi^{r}; *Opera,* p. 658). En ese momento (1520) el nacimiento de la filología bíblica y del literalismo había destruido ya cualquier búsqueda de concordancias ocultas. Se trataba de uno de esos dolorosos ejemplos en los que la intolerancia estaba apoyada por la ilustración [53].

52. Gregorius Trapezuntius, *Comparationes philosophorum Aristotelis et Platonis* III, xix; cf. Alexandre, op. cit., p. xvi nota I; Bidez y Cumont, op. cit., I, p. 162.

53. Este dilema fue claramente expresado, en una carta dirigida a Peregrino Morata, por Celio Calcagnini quien, al recibir un tratado de la doctrina reformada, en el cual «no encontró nada que no pudiese ser aprobado y defendido», temía que los ignorantes «creyesen inmediatamente que estas cosas deben ser mantenidas y observadas rígidamente: por consiguiente, opino que, la discusión de estos puntos debe ser confinada a los iniciados, para que la túnica sin costura de nuestro Señor no sea vendida y rasgada» (Thoma M'Crie, *History of the Progress and Supression of the Reformation in Italy in the Sixteenth Century,* 1827, pp. 182 ss.).

APÉNDICE 3

CARTA DE BESSARION ACERCA DE LA PALINGENESIA

Con ocasión de la muerte de Pleto sus hijos recibieron una majestuosa carta del Cardenal Bessarion en honor de «nuestro común padre y maestro», escrito en el estilo mitológico de Pleto y acompañada de dos epitafios escritos en versos elegíacos que sugerían una apoteosis clásica [1]. Historiadores sin sentido del idioma han sido llevados a la extraña conclusión de que el más consciente de los prelados católicos debió ser un cristiano tan «ficticio» como ellos suponen que Pleto lo era, ya que la carta demuestra una genuina simpatía hacia el culto que Pleto rendía a la «teología según Zoroastro y Platón» (ver más arriba, Apéndice 2). Bessarion imaginaba agudamente, por ejemplo, que el espíritu de Pleto se uniría a la danza de los místicos báquicos en el Más Allá; y lo que es peor, que mientras Pleto estaba aún en la tierra, el alma de Platón había descendido sobre su cuerpo: prueba (según Massias, op. cit., pp. 307 ss.) de que el Cardenal pertenecía a una secta privada que aceptaba la doctrina pagana de la transmigración. De hecho, la misma forma gramatical ya excluye todo dogma positivo de la afirmación de Bessarion: «Si alguien creyese (εἴ τις... ἀπεδέχετο) en la doctrina pitagórica y platónica del retorno periódico, no debiera dudar en aceptar la idea (οὐκ ἂν ὤκνησε καὶ τοῦτο προσθεῖναι) de que Platón había regresado encarnado en Pleto. El tono jubiloso de la carta, en la cual Bessarion excluía expresamente todo tono de condolencia, recuerda las normas festivas de Pleto para incitar la imaginación, τὸ φανταστικόν (*Leyes*, III, xxiv, ed. Alexandre, pp. 150 ss.), del cual dejó un espléndido ejemplo en su exhortación a la comunión

1. Para este texto, ver L. Mohler, *Aus Bessarions Gelehrtenkreis* (1942), pp. 468 s.; también Masai, op. cit., p. 307; Alexandre, op. cit., p. lxxxiv.

con la muerte ilustre, τοῖς προαποιχομένοις συνοργίασον (ibid., pp. 196 ss.). Al igual que sus veintisiete Himnos, de nueve versos cada uno (ibid. III, xxxv), estaban basados en la numeración platónica (*Timeo* 35C), usó los mitos platónicos sobre la pre-existencia y la palingenesia para inspirar un resurgimiento patriótico: el cultivo de los arcaismos era una parte esencial en su estilo. Poseía asimismo poderosas razones filosóficas para despreciar un concepto de «vida eterna» que se extiende hacia el futuro pero no hacia el pasado, una «eternidad cojeante», como la llamó (*Leyes* III, xliii; ed. Alexandre, p. 260). Es tan indiscutible en los Oráculos caldeos, de los cuales extrajo gran parte de su inspiración (cf. Lewy, *Chaldean Oracles and Theurgy* pp. 222 ss.) la presencia de una doctrina positiva de la transmigración, como la presencia de la misma creencia en los escritos pitagóricos y platónicos, por no mencionar al propio Platón. Acerca de la manera de redefinir esa doctrina sin disminuir la autoridad de donde surgieron, ver Ficino *Theologia Platonica* XVII, iii s., *Opera,* pp. 391, 395, 420 (cf. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino,* pp. 118 361); también Beoraldus (*Commentarii Apuleiani* 1516), Sepúlveda (*Epistolae* V, lxxviii; ed. cit., pp. 234 s.). Una, al menos, de las propias afirmaciones de Pleto (*Leyes* III, xliii, x, ed. cit. p. 256), muy imitada en la carta de Bessarion, podría compararse con la *Religio medici* I, vi, de Thomas Browne: «Porque aunque hubiese una Metempsicosis y el alma de un hombre pasase a otro, las opiniones encuentran, después de ciertas revoluciones, a hombres y mentes iguales que aquellos que las engendraron primero. No necesitamos retroceder hasta Platón para vernos a nosotros mismos de nuevo: cada hombre no es sólo uno mismo... ha habido alguien que es un paralelo suyo y que parece un yo revivido». Por razones obvias, la palingenesia era una idea que fascinaba al Renacimiento: ver más arriba, cap. VII nota 11 (acerca del lema de Lorenzo de Medici *Le temps revient,* que recoge el *redeunt Saturnia regna* de Virgilio e ilustrado por un árbol renacentista, emblema a su vez de René [*Renatus*] de Anjou)[2]. Puesto que la Iglesia enseñaba el segundo advenimiento no sólo de Cristo, sino de Enoch, Elías y Jeremías, la creencia esotérica en regresos periódicos o restituciones, aunque fuesen una molestia en potencia para las autoridades, no era necesariamente herética. Incluso Guillaume Postel, cuya locura profética buscó el apoyo en la noción cabalística de *gilgul* (ver Secret, *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance,* p. 176), daba una versión casi normal de lo que él entendía por la «circulación»

2. Cf. la asociación verbal de «renacimiento» y «palingenesia» en la dedicatoria de Aldus de la *Ilíada* (1504) a Jerome Alexander: «cum enim renasci quodammodo videantur libri... in aedibus nostris, licere mihi arbitror διὰ τὴν τοιαύτην παλιγγενεσίαν eos, cui libuerit, dedicare».

de los poderes espirituales: «Teniendo una certeza total por la Sagrada Escritura, la cual dice que el espíritu, o la virtud, o la perfecta forma de Elías estaba presente en San Juan Bautista..., concedo revolución o transmigración no a las mentes o a los espíritus o a las almas, que carecen por sí mismas de cualidad mediante la cual sólo pueden ser conocidas por su creador..., sino a las diversas partes o grados o distinciones de sustancias», dentro del Espíritu Santo, «de las que formamos parte» (ibid., p. 183). Aseguraba que eso era lo que *literalmente* quería decir Job xxxiii, 29: «Ecce haec omnia operatur Deus tribus vicibus per singulos»; «Voicy que Dieu le fort faict par trois fois avec chacun homme» [3]. El mismo pasaje de Job era citado por Agrippa de Nettesheim en un amplio capítulo acerca de «las distintas opiniones sobre la otra vida», en el cual presentaba argumentaciones en favor de la palingenesia (*De occulta philosophia* III, xli), pero no sin añadir la máxima de S. Agustín: «Melius est dubitare de occultis quam litigare de incertis». Acerca de la suposición de que las afirmaciones sobre el retorno de la muerte son necesariamente inciertas, era bastante fácil combinar el feroz deseo que tenía Agrippa de que hubiese una abundante variedad de tales afirmaciones con su negativa a defenderlas o atacarlas. El tono de su *De vanitate scientiarum* está ya previsto en su afanosa colección de espectros, sacados de fuentes hebreas, paganas y cristianas, algunos de los cuales son innegablemente poéticos.

3. Acerca de interpretaciones cabalísticas de Job xxxiii, 29, ver G. Scholem, «Seelenwanderung un Sympathie der Seelen in der jüdischen Mystik», *Eranos-Jahrbuch* XXIV (1956), pp. 73, 80, 91.

APÉNDICE 4

LA TRINIDAD DE SERAPIS

En el gran templo de Serapis en Alejandría, la imagen del dios helénico-egipcio estaba servida por un monstruo de tres cabezas, parecido a Cancerbero, pero con la diferencia de que las tres cabezas del animal eran las de un lobo, un león y un perro. El texto antiguo más informativo acerca de este atributo (cf. Panofsky, *Hercules am Scheidewege,* pp. 1-35) es la *Saturnalia* I, XX, de Macrobius, en el cual se explican las tres cabezas como las tres partes del Tiempo: mirando hacia la izquierda, el lobo voraz representa el pasado desvanecido; el perro olfatea esperanzadoramente hacia la derecha, anticipando el futuro; mientras que el presente, en el medio, es representado por el majestuoso león, visto de frente. En *Africa* III, 162 ss., Petrarca da una espléndida descripción de las tres cabezas, seguida de una concisa explicación de su alegoría: *fugienta tempora signant.*

Aunque es muy dudoso que Petrarca pudiera conocer la antigua invocación del dios como Helioserapis, él transfirió agudamente el atributo animal a Apolo, basándose por lo visto en Macrobius, quien, creyendo que todos los dioses paganos no son más que distintos aspectos del Sol, hizo a Serapis una deidad solar como las demás. Plutarco en el *De Iside et Osiride* 28 y 78 (*Moralia* 361F-362B; 382E-383A), prefirió aceptar al animal como primo de Cancerbero, y al propio Serapis como a una variante de Plutón, es decir, como un dios egipcio de la otra vida (cf. Gyraldus, *Opera* L I, 197 ss., donde la considerable colección de textos concernientes a Serapis es atribuida a Plutón).

Cuando Ripa publicó su *Iconología* (1593) el misterioso atributo de Serapis había sido ya purificado y convertido en un jeroglífico moral. Aun-

que todavía asociado con las tres partes del Tiempo, representaba entonces esa virtud particular que Aristóteles llamó εὐβουλία (*Nicomachean Ethics* VI, ix, 1142B). Se ha traducido por *buon consiglio, Urteilskraft, consilium,* y en inglés «good judgement», aunque su título oficial en iconología al menos, es *Good Counsel.* Consiste en un acertado instinto práctico para el devenir de los acontecimientos, un choque casi indefinible que anticipa el futuro recordando el pasado y, por lo tanto, juzgando el presente correctamente. Ya que esta habilidad sólo se consigue con la edad (Nestor estaba considerado como su parangón) es diferente de la Prudencia, la cual, aunque raramente practicada por los jóvenes, no se encuentra fuera de su alcance [1]. En iconografía *Prudentia* puede ser vista con tres cabezas humanas, porque es la virtud de la circunspección (fig. 91) [2], mientras que *Consilium,* su más pragmática contrapartida, tiene las tres cabezas animales de Serapis (fig. 90) [3].

Una inquietante alegoría atribuida a Ticiano (Panofsky, op. cit. fig. 1, que se encuentra ahora en la National Gallery de Londres) combina *Prudentia* con *Consilium* en una doble trinidad, dispuesta en dos planos, de manera que las cabezas humanas de la parte superior corresponden a las cabezas animales de la inferior. No se trata, como pudiera creerse, de un pleonasmo, puesto que *Consilium* y *Prudentia* no son lo mismo; pero aunque la distinción no pueda ser lógicamente clara, el efecto estético de la combinación no es una burda repetición. La simetría literal de las seis cabezas carece verdaderamente de paralelo en la *oeuvre* de Ticiano. Es una tentación asociar este ejercicio redundante, realizado con la agudeza del período final de Ticiano, con el trabajo que hizo Cesare Vecelli

1. Sobre la distinción de *consilium* y *prudentia* ver Sto. Tomás de Aquino, *Summa theologica* I, ii, q. 57, art. 6. con particular referencia a Aristóteles, *Nicomachean Ethics* 1142 B. A pesar de que Dante simplificó estos argumentos en *Convivio* IV, xxvii, introduciendo *consilium* como mera secuela de prudentia («dalla Prudenza vengono i buoni consigli»), observó que *consilium* era el don que Salomón pidió a Dios (I Reyes iii, 5 ss.) cuando fue llamado a gobernar y se sintió demasiado joven. Dante añade que el que posee *consilium* emana este don como la rosa emana el perfume: que parece más una gracia que una virtud.

2. Sobre la división de *prudentia* en tres partes (*memoria-inteligentia-providentia,* correspondiendo al pasado, presente y futuro) la fuente clásica es Cicerón, *De inventione* II, liii, cuya fórmula se convirtió en un lugar común para la escolástica: ver, por ejemplo, S. Alberto Magno, *De prudentia* II, i-iv, 468-86 (*Opera omnia,* ed. B. Geyer, XXVIII, 1951, pp. 245-54); Sto. Tomás de Aquino, *Summa theologica* I, ii, q. 57, art. 6, no. 4; Dante, *Convivio* IV, xxvii.

3. La fig. 90 es un detalle de un friso de Quellinus el Viejo que está en el ayuntamiento de Amsterdam, grabado por J. Vennekool para Jacob van Campen, *Afbeelding van't Stadt Huys vam Amsterdam* (1661), pl. Q. Sobre la singular sala del concejo para la cual fue inventado el dibujo, ver K. Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam* (1959), p. 38 nota 4, también p. 70. La iconografía deriva de Ripa, s. v. «Consiglio».

en Belluno, la villa natal de Piero Valeriano [4]. Esta importante inscripción en caracteres antiguos está concebida (de manera muy diferente que en Ticiano) como un componente formal del dibujo: EX PARETERITO / PRAESENS PRUDENTER AGIT / NI FUTURA ACTIONE DETURPET. Las tres partes de la frase están divididas por las tres cabezas humanas, definiéndolas claramente como Pasado, Presente y Futuro, lo cual es confirmado por su edad y por sus atributos animales.

Es muy probable que esa tríada de cabezas humanas asociada con las tres partes del Tiempo quisiera sugerir un «vestigio de la Trinidad», tal y como lo definió S. Agustín en *De Trinitate* (ver más arriba, cap. III), debido a dos hechos: 1) El mismo S. Agustín cita las tres partes del tiempo como un «vestigio de la Trinidad» (X, xi, 17 ss.); 2) esta parte concreta de su doctrina era familiar al Renacimiento. Un ejemplo característico es Gianfrancesco Pico della Mirandola (el sobrino de Giovanni Pico) en *De rerum praenotione* I, viii: «quandam etiam beatissimae Trinitatis imaginem... in anima ex praeteriti, praesentis atque futuri temporis notitia praevestigabimus», con una referencia explícita al *consilium* tal y como lo definió Aristóteles (Retórica I, iii: συμβουλή que es εὐβουλία aplicado a la retórica). En la *Hypnerotomachia,* cuya amplia colección de imágenes triádicas incluye también el *signum triceps* de Serapis (fols. x viii^{v} - y ii^{r}), se creen ver vestigios de la Trinidad en las tres partes del Tiempo (fol. h v^{v}). De lo cual se deduce que la alegoría atribuida a Ticiano, el parecido de las tres cabezas humanas con las habituales representaciones de la Trinidad no es accidental; es, en el lenguaje de San Agustín, una *imago trinitatis in re alia.*

En una marca tipográfica dibujada por Holbein (P. Renouard, *Les marques typographiques parisiennes,* 1928, no. 967), la mano de Dios,

4. Sobre «el estilo atrevido de Cesare Vecelli», el discípulo más emprendedor de Ticiano en su vejez, ver Crowe y Cavalcaselle, *Titian* II (1881) pp. 435, 488, con referencias a retratos llamados por tradición «Pierio Valeriano» y «Fra Urbano» y, por esto, conectados con los pioneros de los jeroglíficos. De acuerdo con Crowe y Cavalcaselle, la técnica de Cesare «es rápida y atrevida, los pigmentos copiosos, la carne teñida en un tono oscuro y reanimada con sombras oscuras que recuerdan a Schiavone y Tintoretto más que a Ticiano» —«claramente un hombre de gran habilidad... considerado por todos como un superficial discípulo de un gran maestro». ¿Es esta la mano de la alegoría de Londres? Si así fuese, sería una razón de más para rechazar la teoría de que el hombre unido al «lobo» es un autorretrato de Ticiano, y que los dos junto al «león» y al «perro» representan sus herederos (Panofsky, «Titians' Allegory of Prudence: a Postscript», *Meaning in the Visual Arts,* 1957, pp. 165 ss.). Como en las alegorías del Veronés (ver más adelante, apéndice 8), las caras están dibujadas como tipos fisionómicos que, realizados en un estilo realista, pueden producir la ilusión de retratos. Las ilustraciones del capítulo de Valeriano *De tricipitio* (*Hieroglyphica* XXXII, fol. 229^{r}) están más estrechamente relacionados a la pintura de Londres que ninguna otra cosa de la *Hypnerotomachia.* Valeriano sobresalió en el arte embarullante de hacer que los tópicos pareciesen abstrusos.

surgiendo de una nube, sostiene el símbolo de tres cabezas de Serapis, amenazadora aparición de *Consilium* en el cielo. Tal vez sea relevante para el dibujo el que al comparar la Biblia con Platón Avicena y Dionisio el Aeropagita, Pico encontró que *Consilium* es el verdadero nombre del Dios supremo oculto en la tiniebla (ver más adelante, Apéndice 9). En una medalla de Andrés Gritti hecha por Giovanni Zacchi, una figura de Fortuna llevada por el símbolo trifronte de Serapis o *Consilium* lleva la inscripción DEI OPT MAX OPE (Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance* [1924], pl. lxxv, 5; ver también más arriba, cap. III nota 17). Es de decisiva importancia en este contexto el que al dios Serapis se le atribuía un oráculo que anticipaba la Trinidad cristiana. Gyraldus, que se refirió a él como *oraculum quod celebre Serapidis fuit* (op. cit. I, 197) dio el texto no sólo en griego original, sino que lo tradujo en su latín tan poco elegante, que a pesar de todo merece la pena citar:

> *Principio Deus est, tum Verbum, his Spiritus una est.*
> *Congenita haec tria sunt, cuncta haec tendentia in unum.*

Y a lo cual añadió esta divertida frase: «Lo cito, para que puedas ver que Plutón» —a quien él identificaba con Serapis— «afirmó el misterio de la Trinidad», *ut vidaes Plutone Trinitatis mysterium assertum esse.*

Independientemente de su desarrollo agustiniano, la idea de que el Tiempo triádico, servido por Prudentia o Good Counsel, es un vestigio del rostro de Dios recuerda la teoría de Platón, *Timeo* 37D-38B (resumida por Plotino, *Enéadas* I, v, 7; III, vii, I ss.), de que las tres partes del Tiempo «imitan la Eternidad» dando de ésta una «imagen móvil» (ἐικὼ κινητόν τινα αἰῶνος). Por lo tanto Diógenes Laercio II 106, no iba, como se ha supuesto, desencaminado cuando introdujo el συμβουλία en su capítulo sobre Platón[5]. En el *Timeo* 72, la distinción entre las dos formas de visión, intelectual y animal, localizadas en la cabeza y en el hígado, y reflejándose una en otra «como en un espejo» mientras determinan «un futuro o un pasado o un presente, bueno o malo», bien pudiera haber sugerido la monstruosa superposición de una trinidad antropomórfica en una teriomórfica en la alegoría de Serapis atribuida a Ticiano.

5. Debe tenerse en cuenta que bajo la autoridad de Aristóteles el cual parece haber compilado una lista de διαιρέσεις, de Platón, Diógenes Laercio atribuyó esta idea especial a Platón (cf. III, 80 y 109). Aristóteles la adaptó a sus propios usos en la *Retórica,* 1358B ss., de donde Cicerón la extrajo para *De inventione* (I, v ss.; II, li). El concepto clásico de *consilium* triádico puede muy bien haber inspirado la idea medieval de *Consilium Trinitatis,* representado como la Santa Trinidad «consultándose» antes de crear el mundo (ver A. Heimann, «Trinitas creator mundi», *Journal of the Warburg Institute* II, 1938, pp. 46 ss.) Sobre la causa suprema como «causa de consejo», y el uso de la palabra *consilium* como un «nombre divino», ver más adelante, apéndice 9.

APÉNDICE 5

LA CONCHA DE AFRODITA

La afirmación de Policiano de que Venus fue transportada por el mar sobre una concha («sopra nicchio», *Giostra* I, xcix, 8) es un residuo poético de la creencia más primitiva de que ella *nació* de una concha: ver Usener, «Die Perle: Aus der Geschichte eines Bildes», en *Theologische Abhandlungen, Karl von Weizsäcker gewidmet* (1892), pp. 201-13 (reimpresa en *Vorträge und Aufsätze,* 1907, pp. 217-31), con la demostración de cómo la concha era «abgeschwächt zum Fahrzeug der Venus», ver por ejemplo en Lygdamus = Tibullus III, iii, 34: «et faveas concha, Cypria vecta tua». En un comentario renacentista sobre Tibullus (de Bernardinus Cyllaenius Veronensis, ed. 1520, fols. xxiv^{r}) se toma este pasaje como una prueba de que el nacimiento del mar y el transporte en una concha son dos cosas separadas: «qua [concha] mari devecta est in Cyprum, cum primum ex spumis genita est». Sobre la iconografía antigua de Venus en una concha y la utilización de esa fórmula para talismanes afrodisíacos, ver L. Stephani, «Erklärung einiger in südlichen Russland gefundener Kunstwerke», Suplemento de los años 1870-71 de *Compte-rendu de la commission impériale archéologique,* San Petersburgo (1874), pp. 11-176, con una espléndida ordenación de monumentos y textos antiguos sobre el Nacimiento de Venus; también Deonna, «Aphrodite à la coquille», *Revue archéologique* VI (1917), especialmente pp. 399 ss. sobre «Aphrodite née d'une coquille»; M. Brickoff, «Afrodite nella conchiglia», *Bolletino d'arte* IX (1929), pp. 563 ss.; A. Rumpf en *Die antiken Sarcophagreliefs* V, i (1939), pp. 36 ss: «Aphrodite in Muschel»; Erika Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (1959), p. 42. Ya que el nacimiento de una concha es men-

cionado por Plauto («te ex concha natam esse», *Rudens* 704), no es sorprendente que sobreviva esta idea primitiva en elegantes frescos romanos que muestran a una voluptuosa Venus tendida en su concha como una perla viva (e. g. *Antiquités d'Herculanum,* ed. S. Maréchal, 1781, IV, 3; W. Helbig, *Wandgemälde Campaniens,* 1868, 307; A. Maiuri, *Roman paiting,* 1953, p. 7 de Pompeya). Era un error sin embargo, deducir (como está en Warburg, op. cit., p. 310, nota del editor) que la idea de Botticelli de colocar a Venus de pie sobre la concha (fig. 39) sólo tenía antecedentes medievales y no en la antigüedad. Una gema grecorromana que pasó de la colección del Baron Stosch en Florencia al antiquarium de Berlín muestra a Venus sobre una gran concha ondulada (fig. 35) colocada en la misma postura que en la composición de Botticelli: ver Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium* (1896), no. 2385: «Aphrodite im Typus der mediceischen Statue in einer riesigen pecten-Muschel stehend»; también H. B. Walter, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos Greek Etruscan and Roman in the British Museum* (1926), no. 2810. Winckelmann describió la figura de la gema como una Anadiomene: «Vénus sortant de la mer dans une coquille» (*Pierres gravées du feu Baron de Stosch* II, no. 536, ed. cit., p. 115). Asoció la postura con Apeles (cf. *Geschichte der Kunst des Altertums* I, iv, s. v. «Mediceische Venus»), y lo mismo hicieron Policiano y Botticelli cuando añadieron el celebrado motivo de «cogiéndose el cabello» («premendo il crino», *Giostra* I, ci, 3); cf. Ovidio, *Epistolae ex Ponto* IV, i, 30: «aequoreo madidas quae premit imbre comas» anotado en el ejemplar de Ovidio que estaba en posesión de Policiano (*Opera,* Parma 1477: Bodleian Library, Oxford, Auct. P. 2, 2, fol. S ii^{v}) con una nota marginal de su puño y letra: «Venus Apellis».

A juzgar por lo que se sabe acerca de las frecuentes adaptaciones de grandes imágenes escultóricas y pictóricas a la pequeña escala de las gemas, monedas y terracotas, parece como si las combinaciones de una postura estatuaria y una *Aphrodite à la coquille* deban haberse originado en las artes menores [1]. Puesto que el entrenamiento pictórico de Botticelli está relacionado con su trabajo de joyero (cf. Warburg, op. cit. p. 53), tal

1. Una joya egipcia tardía de una gracia excepcional (Dumbarton Oaks Collection, Washington, no. 184; *Handbook,* 1955, pl. 88, fechada alrededor del siglo VII) muestra a Venus que está de pie en una concha y tiene cogidos simétricamente con ambas manos dos mechones de pelo: tipo clásico de postura de las estatuas de Venus (consignado en *Aphrodite* de Bernonilli, pp. 288 ss., que a su vez considera el origen de este tipo en la Anadiomene de Apeles, aunque esta actitud parece ser más bien una adaptación del Diadumenos a una *toilette de Vénus*); vuelve a repetirse, *con concha,* en una terracota greco-romana (Stephani, op. cit., pl. iii, no. 6; p. 83, no. 56; también pp. 103, 139, 176).

vez no sea una exageración el observar que su manera formal de unir la figura con la concha pudiera haber sido imaginada a la manera del colgante de una joya. Como simple curiosidad podría añadirse que en el *Ars amatoria* (III 223 s.) la postura de Apelles Anadiomene es descrita con la misma frase poética que en la *Epistolae ex Ponto,* salvo que el tema, en lugar de un cuadro, es una joya, una piedra basta convertida en una gema delicadamente tallada:

> *Cum fieret, lapis asper erat: nunc, nobile, signum,*
> *nuda Venus madidas exprimit imbre comas* [2].

2. La inscripción que hay en un relieve de mármol, hecho por Antonio Lombardo, de una Venus Anadiomene que está escurriendo su pelo (Victoria and Albert Museum de Londres), sólo cita de este dístico el pentámetro, quizá como tributo oculto al arte del escultor y a la pronta imaginación del humanista que lo contempla, que reconocería y completaría la cita: *cum fieret, lapis asper erat: nunc nobile signum.*

APÉNDICE 6

GAFURIUS ACERCA DE LA ARMONÍA DE LAS ESFERAS

Al ilustrar la música de las esferas (fig. 20) Gafurius colocó las tríadas de las Gracias y de Serapis en los extremos opuestos de la gran escala cósmica, que él imaginaba con la forma de una serpiente que conectaba el cielo con la tierra. Como en el *Himno a Helios* (*Orationes* IV, 146C-D, 148D), de Juliano, las tres Gracias bailan en el cielo bajo la dirección de Apolo, al tiempo que éste anima las esferas con su música. El recipiente con flores que Apolo sostiene en la mano izquierda significa probablemente el νοῦς ὑλικός, asociado por Macrobius con el *crater* celestial (*In Somnium Scipionis* I, xii), a través del cual desciende el espíritu divino hasta φυτικόν, *id est, naturam platandia et agendi corpora.* Al final de la escala, la trinidad de Serapis se cierne sobre las últimas y más bajas de las emanaciones musicales, que es el reino del silencio subterráneo, como lo explicó Gafurius (*De harmonia musicorum instrumentorum,* 1518, fol. 93^{v}), el cual asociaba el animal con Cerbero, y la musa del silencio nocturno con la «surda Thalia», añadiendo que según Cicerón, las cosas de la tierra están en silencio porque la tierra está inmóvil (Macrobius, op. cit. I, xxii-II, i). Acerca de Serapis como dios del submundo, Gafurius pudo haber consultado a Plutarco, *De Iside et Osiride* (como se cita más arriba, apéndice 4). En ese reino de la muerte, donde el inmaculado paso del tiempo, que todo lo devora, se convierte en una copia vacía de la eternidad, como la materia primera según la definición de Plotino del «espíritu que nunca permanece, por lo que nunca se desvanece» (*Enéadas* III, vi, 7, tr. Dodds), el monstruo de tres cabezas, *fugentia tempora signans* posee un tenue vestigio de la danza triádica que inician las Gracias dirigidas por Apolo. El universo entero, desde la cúspide al fondo, está

imbuido del «nomos Piton» un ritmo triádico que el mismo Apolo inició en Delphos cuando luchó contra la pitón (ver Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike,* pp. 283 s., 417-20).

Se ha sugerido que la gran serpiente del esquema de Gafurius, al estar colocada debajo de Apolo, pudiera representar la pitón vencida; pero sería extraño que esa bestia ferozmente destructiva, en lugar de yacer muerta a los pies de su vencedor, ayudase a armonizar el universo. Provisto de tres cabezas, la de león en el centro y la de lobo y la de perro a cada lado, el animal es indudablemente el viejo *signum triceps,* el especial Cancerbero de Serapis, al cual identificaba Petrarca con Apolo (ver apéndice 4). Por lo tanto, no es raro ver a ese dragón al servicio de Apolo, a veces incluso durante el encuentro de éste con la pitón, en cuyo caso la formación de combate resulta un tanto confusa: el dios, montado sobre una apocalíptica serpiente de tres cabezas, destruye un dragón supuestamente maligno que no parece peor que su propio aliado (*Libellus de deorum imaginibus,* Cod. Reg. lat. 1290, fol. I^{v}; *Ovide moralisé,* MS. Thott. 399, fol. 21^{v}, Royal Library, Copenhagen).

La serpiente de Gafurius se distingue por un rasgo especialmente comprometido. Al tiempo que pende cabeza abajo sobre el universo, forma con su cola un anillo sobre el que Apolo apoya sus pies ceremoniosamente. Una cola de serpiente retorciéndose en sí misma es una imagen de perfección o eternidad (normalmente ilustrada mediante una serpiente que se muerde su propia cola, pero también conocida en forma de un anillo circular en la espalda de la serpiente, como en la medalla de Pierfrancesco de Medici, estudiada más adelante). Gafurius demuestra mediante un diagrama que el Tiempo surge de la Eternidad, que la progresión lineal de la serpiente depende de su relación con la esfera más alta donde su cola se enrosca en un círculo.

Que el «descenso» de una fuerza espiritual es compatible con su continua presencia en el «cielo supercelestial», era un dogma básico del Neoplatonismo. Plotino ilustró esta difícil doctrina, que era esencial para su concepto de emanación, por el descenso de Hércules al Hades (*Odisea* xi, 601 s.) Homero, decía, admitió que «la imagen de Hércules apareció en el Hades mientras el héroe está realmente con los dioses, con lo cual el poeta sostiene esta doble afirmación: que Hércules está con los dioses al mismo tiempo que en el Hades» (*Enéadas* I, i, 12). Pico della Mirandola extendió el ejemplo al descenso de Cristo al Limbo en la más sobrecogedora de sus *Conclusiones in theologia,* no. 8, y no es sorprendente el que se encontrase entre los artículos que fueron condenados: «Cristo no descendió realmente al Infierno en auténtica presencia, como supone Sto. Tomás y la opinión común, sino solamente *quoad effectum*». La prin-

cipal razón de que se adhiriese a este punto de vista no corriente y contra el parecer de una comisión papal (ver *Apologia, Opera,* pp. 125-50) puede ser encontrada en una simple afirmación, notablemente corta, de las *Conclusiones secundum Plotinum,* no. 2: «Non tota descendit anima quum descendit».

Pico aplicaba exactamente esas mismas palabras a la «perfecta» serpiente de la medalla de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici (fig. 21). Pese a su forma redonda, es una serpiente que ha «descendido»: descansa claramente sobre un pedazo de tierra. Por eso no se muerde la cola; la cabeza, dirigida hacia adelante sobre el suelo, permanece fuera del círculo perfecto. Pero es el círculo lo que confiere al animal un esplendor tan peculiar que esas partes de su cuerpo que se apoyan en el suelo parecen como un simple apéndice de la porción celestial. *Non tota descendit anima quum descendit.*

Al combinar la elegancia con la ingenuidad, la medalla sugiere el gusto y la inteligencia del hombre para quien estaba concebida como emblema personal: el mismo hombre que le encargó a Botticelli el cuadro de la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus* y la ilustración de la *Divina Comedia.* La serpiente de Gafurius no puede igualar la prístina felicidad de esta imagen; pero es justo añadir que tampoco lo pretendía. Aquí, la porción de serpiente fuera del círculo es necesariamente mucho mayor, estando obligada a soportar todas las partes del universo que permanecen entre el círculo más elevado del cielo y el centro de la tierra. Sin embargo, el principio simbólico es el mismo, incluso a pesar de que la carga intelectual que se ve obligado a soportar es desconcertantemente múltiple. Así, las curvas que unen las estrellas con las musas están concebidas como segmentos, no sólo de círculos, sino de esferas tridimensionales. Lo que se nos presenta es un mapa aplanado (imperfecto como lo son todos los mapas planos de objetos sólidos) de un universo esférico, cuyo centro está ocupado por la cabeza leonina de la serpiente, al tiempo que el anillo marca y trasciende la circunferencia.

Las inscripciones repartidas por este curioso grabado en madera requieren también una explicación. Las que surgen de las imágenes de las Musas significan las notas de una octava, escritas en griego, subiendo desde *proslambanomene* hasta *mese.* En el lado opuesto, los modos griegos correspondientes, empezando con el Hypodorio y finalizando con el Hypermisolidio, dirigidos hacia los signos astrales. Como teórico y cantante muy perfeccionado, Gafurius no necesitaba que le explicasen que los siete modos clásicos, que no van más allá del Mixolidio, agotan las variaciones que se obtienen de la escala diatónica. Al añadir el Hipermixolidio en la cúspide, Gafurius se guiaba por Boecio, *De musica* IV,

xvi s., el cual argüía, basado en la autoridad de Ptolomeo que este modo supernumerario era necesario *ut totus ordo impleatur*. Realmente, sin él la esfera de las estrellas fijas quedaría sin música, y la musa Urania, en su orgullo celestial, estaría tan silenciosa como la «silenciosa Thalia», cuyo desdichado y pequeño busto, meticulosamente enterrado bajo la tierra, define el Más Allá desde el cual surge la música en lo que Gafurius llamó «la visión de Proserpina» (ver más arriba, cap. VIII).

La inscripción que hay en la parte superior de todo el sistema explica que el espíritu de Apolo desciende sobre todas las Musas, incluyendo la Musa del Silencio, porque los intervalos son esenciales para la melodía. *Mentis Apollineae vis has mover undique musas*. El verso viene de un poema, *Nomina musarum,* actualmente relegado al *Appendix Ausoniana*, aunque en el Renacimiento se creía que pertenecía a Virgilio, contrapartida a ese verso justamente más famoso y genuino de la *Eneida* VI, 727:

Mens agitat molem et magno se corpore miscet.

Un refinamiento numérico, que en un esquema tan delicado difícilmente puede ser considerado como accidental, puede verse en las flores del vaso de Apolo: hay seis. Combinado con las tres Gracias del otro lado, suman nueve, el número de las Musas. De aquí se deduce que seis de las esferas músicoestelares podrían ser calificadas de sensuales y tres de puras. Entre los siete modos planetarios, sólo el Dorio, relacionado con el sol y, por lo tanto, con Apolo, es puro. Situado en el centro de los planetas, asegura la simetría de los otros seis, dividiéndolos en dos tríadas. La esfera celestial por encima de los planetas, y la esfera de silencio subterráneo por debajo de éstos, proporcionan los dos modos puros que faltan y que pertenecen a las Gracias. El hecho de que la Gracia más alejada y que parece sumarse a la danza desde el Más Allá se llame Thalia, al igual que la Musa que está bajo tierra, confirma la correspondencia. La secuencia de las esferas puede ser leída, pues, como sigue:

Esfera celestial				Sol				Esfera subterránea
	Saturno	Júpiter	Marte		Venus	Mercurio	Luna	
8	7	6	5	4	3	1	2	0
	Polyhimnia	Euterpe	Erato		Terpsicore	Calíope	Clío	
Urania				Melpomene				Thalia

En el orden de las Musas, la tríada Urania-Melpomene-Thalia, emanarían, pues, de la danza de las Gracias, mientras que las seis intermedias

están «plantadas» en la vasija de Apolo [1]. Sin duda, los nombres de las tres Gracias y sus traducciones habituales, Aglaia = *splendor,* Thalia = *viriditas,* Euphrosyne = *laetitia* (cf. Ficino, *De amore* V, ii), también fueron tomadas en cuenta; *laetitia* pertenece a la esfera celestial, *splendor* a la del Sol, y *veriditas* a las semillas subterráneas de la música:

Germinat in primo nocturna silentia cantu,
Quae terrae in gremio surda Thalia iacet [2].

(Gafurius, *De harmonia...*
1518, fol. 93v)

1. Un jarro lleno de flores es para el Renacimiento un emblema de virtudes o gracias implantadas en el alma; cf. Giovio, *Imprese,* ed. cit., p. 217 (Apéndice hecho por Lodovico Domenichi). En uno de los relieves de Andrea Riccio para la tumba de Della Torre que se encuentra en el Louvre (L. Planiscig, *Andrea Riccio,* 1927, fig. 495), un jarro con plantas lleva la inscripción *virtus,* motivo elaborado por Vasari en su retrato alegórico de Lorenzo el Magnífico (*omnium virtutum vas*) que se encuentra en la Galería Uffizi. Ver también A. [Ghisi] Scultore, grabado de *La Elección de Hércules* (Bartsch no. 26), donde Virtud sostiene un jarro lleno de flores. En la *Hipnerotomachia* (fol. c ir) un jarro sirve como jeroglífico para *animus* (también con rama = *animae clementia,* fol. p. vi), sugerido por el jerro de Psyche en Apuleyo *Metamorfosis* VI, 16, 20 s., quizá también por un juego de palabras que se encuentra en Platón (*Gorgias* 493A), donde la parte afectiva del alma (πιθαγόν) es llamada irónicamente jarro (πίθος), interpretado seriamente por Porfirio. *De antro nympharum* 30, que se refiere en este contexto al platónico *crater* (31); cf. más atrás en este mismo apéndice. Sobre el jarro como emblema en Séneca y Plutarco, ver F. Husner, *Leib und Seele in der Sprache Senecas* (1924), pp. 77-84; «Gefäss».

2. Gafurius, *De harmonia musicorum intrumentorum* (1518), fol. 93v.

APÉNDICE 7

AMOR Y LUCHA EN EL «JUICIO DE PARIS»

Entre las interpretaciones platónicas del Juicio de Paris (acerca del cual, ver más arriba, cap. V y cap. XIII), la alegoría cósmica ideada por Salustio (*Concerning the Gods and the Universe,* ed. A. D. Nock, 1926, § iv, p. 6) resalta por su melancólica y perenne cualidad: «Se dice que en el banquete de los dioses Lucha arrojó una manzana de oro y las diosas, peleándose por su posesión, fueron mandadas por Zeus a Paris para ser juzgadas; Paris encontró bella a Afrodita y le entregó la manzana. Aquí el banquete significa los poderes sobrehumanos de los dioses y ellos están reunidos porque la manzana de oro significa el universo que, al estar hecho de contrarios, se dice acertadamente que fue revuelto por la Lucha, y como cada uno de los dioses ha dado diversos regalos al universo, se supone que luchan por la posesión de la manzana; además, el alma que vive de acuerdo con la percepción de los sentidos (es decir, Paris), como sólo ve la belleza y no el resto de los poderes del universo, dice que la manzana corresponde a Afrodita».

El que la «contienda entre los dioses» quede acallada durante unos instantes por un mortal que «sólo ve la belleza y no los demás poderes» queda irresistiblemente sugerido en el dibujo de Rafael sobre el *Juicio de Paris,* libremente adaptado de un sarcófago romano (Villa Medici, Roma; cf. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs* II, ii) y grabado por Marcantonio Raimondi (Bartsch XIV, no. 245). La presencia de Oreade que cuida las fuentes del monte Ida, y de los ríos-dioses y un máyade en las orillas del Escamandro (cf. Porfirio, *De antro nympharum* 10, 12; también Salustio, op. cit., § iv, p. 8) sitúa la lucha de las tres diosas en un mundo fluyente, al que Pico atribuyó la aparición de Belleza «debido

a que aquí empieza la contrariedad» (cf. más arriba, cap. V). En los sarcófagos antiguos, que han sobrevivido en muy mal estado, la victoriosa Venus está servida por Marte [1], el dios de la Guerra, representado como un amenazador guerrero por Bonasone en un importante grabado que probablemente tenía que rivalizar con el de Marcantonio (Bartsch XV, no. 112) [2]. Al omitir a Marte, Rafael concentró el dibujo en el momento supremo en que Belleza transfigura el mundo de los sentidos y Paris sucumbe inevitablemente al embrujo, porque es, como dijo Salustio, «el alma que vive de acuerdo con el sentido de percepción». En un grabado en madera de Burgkmair que Conrad Celtes ideó, están inscritas las palabras *errando discitur philosophia* sobre el Juicio de Paris, al tiempo que Concordia y Discordia asisten a la escena (ver más arriba, cap. XIII, nota 23; ver también apéndice 2, nota 45). El dibujo de Paris interpreta el «error» de Paris como un arrebatado y exclusivo homenaje a la belleza. Mientras que el gesto exhortativo y moral de Juno y el «desvelamiento de la verdad», representado por Minerva, invitan a Paris a mirar más allá de la sensibilidad, la perfección de Venus es «perceptible a la mirada» (*Fedro* 250 D). La nostalgia clásica que impregna la escena expresa el tema poético de Rafael: celebra a la Belleza como descendida del cielo y hecha visible —con trágicas consecuencias— para un mortal. El tema está concebido como una epifanía, una misteriosa comunión entre dioses y mortales, de la cual la concordia surge de la discordia, pero sólo por un instante.

Si buscamos una insinuación de las consecuencias, debemos volvernos hacia la versión de Bonasone del Juicio de Paris. Pese al toque de pesadez arqueológica de las partes accidentales del grabado, su Marte está dibujado con extraordinario vigor, como figura que domina la composición. Ciertamente, el carácter está tan bien concebido, en su insidiosa disposición a desencadenar el desastre, volviéndose hacia Venus mientras marcha a la guerra, que uno se pregunta si Bonasone no disponía de algún apunte

1. Sobre la interpretación tradicional de la figura armada que hay cerca de Venus como Marte, ver Zoega, Welcker, Gerhard, Jahn, Panofka, Matz, y otros tal como son citados por Robert (op. cit., p. 17), que es el único que no está satisfecho con esta opinión. Sugiere, de manera no convincente, que el guerrero representa a Paris después del Juicio.

2. El intento de Bonasone de restaurar todas las piezas rotas del sarcófago lo expuso a la retórica arqueológica. Las ninfas de la izquierda tienen una mirada vacía. En el cielo, el segmento del zodíaco, formando en el original una especie de puerta celestial a través de la cual Apolo conduce el carro del sol, es confundido por un velo que vuela. El mismo error tiene lugar en Codex Coburgensis (sobre el cual ver Robert, loc. cit.). A pesar de que el original está muy dañado, algunos fragmentos del signo zodiacal de Piscis son reconocibles en los restos del arco, detalle que no escapó a Rafael, el cual convirtió esta pequeña prueba en el espléndido halo zodiacal que rodea a Apolo.

de Rafael sobre el que trabajar. En cualquier caso, esos dos grabados, inspirados ambos en el mismo mármol antiguo, representan el Juicio de Paris en dos estados de ánimo opuestos, uno centrado en Venus y el otro en Marte, como si se tratase de examinar los dos componentes de la vinculación mutua de Amor y Lucha (ver más arriba, cap. V).

APÉNDICE 8

UN CICLO DE AMOR PINTADO POR EL VERONÉS

(National Gallery, London)

Hasta hace poco, las cuatro alegorías del Veronés de la National Gallery (nos. 1324, 1326, 1325, 1318), que forman un ciclo coherente del amor, han estado bajo nombres muy peculiares:

1) Desprecio (nuestra fig. 43)
2) Unión dichosa (fig. 49)
3) Respeto (fig. 46)
4) Infidelidad (fig. 47)

El segundo título pese a ser el más trivial, es tal vez el menos engañoso: ciertamente, la escena es de concordia y felicidad. La paz está simbolizada por el ramo de olivo triunfalmente enarbolado por los dos amantes; la cadena conyugal está sostenida por Amor y el perro indica *fidelitas*. La guirnalda de Venus —emblema del *piacere honesto* (cf. Ripa, s. v.)— es llevada por la diosa Fortuna (entronizada en una esfera con cornucopia) que corona a la pareja. Puesto que la esfera está sostenida por un firme pedestal, la Buena Fortuna de la pareja es sólida.

El cuadro del castigo (fig. 43) nos demuestra que este deseable estado estuvo precedido de ordalías. Como dijo Ripa (cf. más arriba, cap. IX), «la castità è nome di virtù detta dalla castigatione». Amor, que ha vencido al hombre postrado, le hace sufrir las torturas del amor. La víctima está en la agonía de *voluptas* como lo demuestra su desnudez (todos los demás hombres del ciclo están vestidos) y también por los emblemas de Sátiro

y por la Flauta de Pan que emergen de las ruinas arquitectónicas del fondo. Al tiempo que Amor es responsable de la rendición del amante, también es la fuerza que encadena sus pasiones: utiliza contra él su arco, pero sin tocar las flechas. (Para la distinción simbólica entre el arco y la flecha, ver más arriba, cap. IV, con especial referencia a Ticiano; y por lo tanto, ciertamente conocido por el Veronés). La mujer —la verdadera causa de las torturas— ha hecho el mismo compromiso que el hombre. Aunque está atendida por Castidad, la cual lleva el armiño simbólico, se caracteriza por su apasionamiento, como lo demuestra su desaliño general; y precisamente esa combinación fatal de naturaleza apasionada con la casta resolución, provoca la agonía de los amantes. En pocas palabras, es un cuadro acerca del galanteo.

El galanteo es seguido por una ceremoniosa concordia, coronada por *Fortuna amoris* (fig. 49). Aunque empuñan conjuntamente el emblema de la paz, los dos conservan algo de sus caracteres contrarios: el gesto del hombre al levantar el ramo de olivo es más florido que el de la mujer, y aunque él luce un brazalete de perlas en su brazo desnudo, el de ella está tapado hasta la muñeca por la larga manga de su traje cortesano. En el galante estilo del Veronés, esa mujer festivamente vestida y enjoyada, que despliega modestamente sus cabellos mientras solicita la bendición de la diosa, representa a Castidad elevada a la categoría de Belleza por el amor. En el esplendor formal de su atavío, podría ser comparada con la figura de Pulchritudo de Botticelli (fig. 30). El Amor refrenante y el fogoso perro (que expresan el temperamento de la pareja casada) miran hacia arriba expectantes, a la diosa que promete la buena fortuna del *piacere honesto*.

Habiendo quedado resueltos los sufrimientos del amor en una ceremoniosa concordia, quedan compensados por los placeres del amor, representados en el tercer cuadro (fig. 46). En lugar del arco usado en la escena del castigo, Amor se vale ahora de la flecha; pero incluso aquí predomina la continencia. Situada en la bóveda como ornamento, *La continencia de Escipio* es como un pretexto para el gesto de miedo del hombre (repetido por un servidor, que le retiene por el brazo). Para ilustrar la consumación del amor el Veronés recurrió a una fórmula tradicional, la sugerencia de una epifanía de Venus: el amante mortal, elegantemente vestido, es llevado ante la presencia de una deidad desnuda. La obvia disparidad de esta clase de imagen estimulaba el buen humor de los pintores florentinos de *cassone* que decoraron la tapa de muchos arcones matrimoniales del siglo XV con una pareja de aspecto tan incongruente (figs. 44-5). Elevado por Ticiano a la categoría de exhibición (ver más arriba, cap. IX, nota 7) el tema fue transformado por el Veronés en

un concepto tan audaz que parecía no tener precedentes; lo cual no es exactamente cierto. Porque el efecto total del cuadro depende de que se le vea como lo opuesto a la prueba del castigo, de la cual es su reverso exacto: en éste, una mujer recostada es abordada con miedo, en aquél un hombre postrado produce indignación y congoja.

El cuadro final (fig. 47) es tal vez el más ingenioso de todos. Representa la «vida tripartita», definida por Marsilio Ficino (*De triplici vita et fine triplici*) como una contienda bien regulada entre las partes del alma, la contemplativa, la activa y la de placer, en cuya contienda la parte principal es concedida a Placer. Atraído por un hedonismo místico, el refinamiento epicúreo de los éxtasis neoplatónicos, Ficino resaltaba (en contra del punto de vista estoico, cf. más arriba, cap. IV) que meditación y acción encuentran su incentivo y su placer en la *vita voluptaria,* si *voluptas* se entiende como «Voluptas Urania» que vuelve su espalda al mundo como lo hace en este cuadro. Sentada en su trono la diosa del Placer supremo colma al poeta musical de divinas meditaciones, mientras que el hombre de gesto heroico, equipado de coraza, se vuelve hacia ella y coge su mano. El circuito del amor neoplatónico —«dar», «recibir», «devolver»— se traduce aquí en una cortesía campestre. La actitud contemplativa del poeta mientras recibe su presente de la musa que le inspira, está claramente dirigida hacia el cielo, pero la firme mirada del marcial cortesano devuelve el movimiento a su principio en Placer.

Los dos *amoretti* de la parte izquierda repiten el contraste en una escena jocosa: el dios alado toca un instrumento en una meditativa actitud que corresponde a la del poeta, pero su hermano, no preparado para la guerra, se abraza al pie de la diosa como si tratase de bajarlo, mientras mira hacia el hombre de acción cuyas bien guarnecidas piernas están deliberadamente resaltadas. Juzgado en términos de recesión espacial, la figura del poeta es la más alejada, mientras que la del guerrero, diestramente atraído, parece descender hacia el espectador. Una imagen de la vida tripartita —contemplativa, activa y dada al placer— la danza circular significa perfección: una lucha del amor dominada por la felicidad, que Ficino define como *summum bonum.*

Veronés no dudó en atribuir a la diosa del Placer Supremo de Ficino los atributos de la *voluptas* real: desnuda y enjoyada, está sentada sobre seda y lujuriosas hojas de higuera. Fijándonos sólo en esos atributos, debiera ser la diosa del deseo; pero sus poderes celestiales quedan revelados por su exaltada situación, sus nobles acompañantes, y por el hecho incontrovertible de que vuelve la espalda; sin olvidar el Cupido alado que toca la espineta: *musicam docet amor.*

La secuencia de los cuatro cuadros es como sigue:

1) Las Angustias de Amor
2) La Concordia de Amor
3) Los Placeres de Amor
4) La Perfección de Amor,

formando un círculo que debe ser leído en el sentido de las agujas de un reloj:

2

1 3

4

El título del conjunto debiera ser *Erotomachia,* ya que el ciclo empieza y termina con la «lucha del amor».

Pese a que algunos de los modelos de las alegorías del Veronés están tan vivamente caracterizados como personas que parecen acercarse a la condición de retrato, sería temerario asumir, basados sólo en la evidencia visual, que alguno de ellos sea realmente un retrato. En el contexto de la alegoría representan *types of character* que corresponden a los estados de exaltación que deben ilustrar. Vistos como tipos, el caballeroso amante de la fig. 46, atractivo e impetuoso, pero de tacto impecable, o el poeta quietamente contemplativo de la fig. 47, con una cierta obesidad floreada de tenor, o el engreído novio de la fig. 49 que acepta su victoria con un toque de vanagloria, se revelan tan perfectamente por sus rasgos fisionómicos como por sus vestidos y peinados. El realismo de esos rostros es un recurso sacado de los fastos: El Veronés lo utilizó con excelentes resultados en la decoración de la Villa Maser, donde los rasgos de hombres, que no es posible que sean retratos (como en la Stanza della Lucerna y en la Stanza del Cane), están tan marcadamente individualizados como en nuestro ciclo (ver también la fig. 76).

Acerca del origen de estos interesantes cuadros, encargados probablemente por Rodolfo II, comprados por Cristina de Suecia tras el saqueo de Praga, y que se encuentran después en la Colección Orleáns (donde parecen haber adquirido sus absurdos nombres, incluidos en catálogo por vez primera en 1727), ver Cecil Gould, *National Gallery Catalogue of Sixteenth-Century Venetian School* (1959), pp. 149 ss. En el último cuadro, en el trozo de papel introducido en la mano del poeta por la diosa, hay una inscripción parcialmente borrada. Gould interpreta las

letras supervivientes como: *Ch. / (?) mi. p (ossede) (?)*, lo cual pudiera ser una frase de un poema de amor de Petrarca (cf. Trissino, Soneto xxii, verso 7, o similar). En ese caso sería muy adecuado que el más engañoso de los cuadros del Veronés hubiese sido llamado Infidelidad. Según Pico della Mirandola, la destreza peculiar de los grandes himnos místicos es que, privados de su dimensión trascendental, no sugieren más que «las más triviales fábulas y engaños» —*fabellas nugasque meracisimus.*

APÉNDICE 9

PORUS CONSILII FILIUS

NOTAS SOBRE LOS «CONSEJOS NOCTURNOS» ÓRFICOS

Un ejemplo extremo de audacia sincrética, extremo incluso para los platónicos renacentistas, es la inscripción que hay en el retrato de Cristo en una medalla del maestro paduano Giovanni dal Calvino (fig. 92)[1]. Dice PORUS CONSILII FILIUS y está extraída de un pasaje del *Symposium,* 203B, de Platón, donde Porus, el dios borracho de la Abundancia, es presentado como «hijo del Consejo». Habich (*Die Medailles der italienischen Renaissance,* p. 111) quedó lógicamente aterrado por esta insospechada apelación de Cristo, pero la razón puede encontrarse en el *Commento* II, xvii (ed. Garin II, xxi, p. 513), de Pico, *Di Poro e perché sia detto figluolo del Consiglio*: «Ya que Porus es la abundancia de ideas que surgen del verdadero Dios, es llamado hijo del Consejo por Platón, que imitó la escritura sagrada de los hebreos, en la cual Dios es llamado por el mismo nombre, por lo que Dionisio el Aeropagita dice que Jesucristo es llamado ángel del Consejo y también enviado de Dios, queriendo decir por Consejo nada más que el primer Padre, Dios. Imitándoles, Avicena llamó también a la primera causa, "causa del consejo"...»

Pico repetía la observación en *Conclusiones... de modo intelligendi hymnos Orphei* no. 17 (*Opera* p. 107): «Ex eisden dictis potest intelligi, cur in Symposio a Diotima Porus consilii filius, et Iesus in sacris literis angelus magni consilii nominetur». La afirmación iba precedida en las *Conclusiones* por dos proposiciones igualmente extravagantes (nos. 15 s.),

1. G. F. Hill, *The medallic Portaits of Christ* (1920), fig. 35.

sugiriendo que la suprema deidad oculta en la oscuridad, que es llamada *Noche* por los órficos y *Ensoph* por los cabalistas, es idéntica a la «causa primera» del universo, llamada «causa del consejo» porque es anterior y superior a la creación misma. A primera vista debiera parecer contradictorio que el abismo de *Ensoph* o de la *Noche* órfica, que sólo puede ser adorado en Silencio, pudiera ser identificado por Pico con la «causa del Consejo»: pero él conocía por el *Comentario sobre el Timeo* (ed. Diehl, 9C, 146E) de Proclo que los «consejos de la Noche» (Νυκτὸς ὑποθῆκαι) eran las fuentes primaverales de la sabiduría órfica [2]; y según Pico, debido a esos efluvios nocturnos se dice que Porus, hijo de Consejo, se emborrachó. Al utilizar audazmente esas metáforas órficas —«consejos de la Noche» que provocan embriaguez— Pico pudo haber recordado un ingenioso consejo propuesto por Dionisio el Aeropagita: en asuntos sagrados, que necesariamente trascienden los poderes de la razón humana, los símbolos incongruentes son los mejores.

Como figura literaria, la borrachera de Porus no debiera haber ofendido a los alegoristas cristianos que habían aprendido de San Jerónimo que el borracho Noé, por ejemplo, era una imagen de «Cristo borracho de su pasión» (*Breviarium in Psalmos* lxxx; cf. Hans Lewy, *Sobria ebrietas,* p. 162 nota 1). También para los neoplatónicos el frenesí báquico era un estado sagrado de rapto sobrenatural (como hemos demostrado más arriba, cap. IV). Distinguían entre dos tipos de borrachera (cf. Ficino, *Opera,* p. 1399; Pico, *Opera,* p. 104, *de duplici ebriatione*): una vulgar, exceso «sublunar», la otra locura divina que fue conocida por San Pablo y por Orfeo y Plotino, y entre los hebreos, por Moisés y David. Basado en la autoridad de la Cabala Pico afirmaba que las palabras del Salmista *Inebriabor ab ubertate domus tue* (Salmos lxiv, 5, en traducción de S. Jerónimo) significaban el mismo estado divino de éxtasis sin trabas que le fue concedido a Moisés por Dios (Números xii, 7 s.) porque era *in omni domo mea fidelissimus*; y Pico sugirió que según esa prueba bíblica Moisés era «ligeramente inferior a esa rebosante plenitud de inefable inteligencia con cuyo néctar se emborrachan los ángeles de Dios» (*De hominis dignitate,* ed. Garin p. 120). Lo que los cabalistas habían llamado «el más puro vino» (*Conclusiones cabalisticae,* no. 17) fue asociado por Pico con la necesidad ritual, que se suponía había sido descubierta por Orfeo, de emparejar a cada Baco enfurecido con una Musa

2. *Orphicorum fragmenta,* nos. 160, 166; también nos. 164 s., 167. Quizá Platón condescendió en una de sus alusiones Órficas cuando usó la frase «Nocturnal Council» (νυκτερινὸς σύλλογος, que en cierto modo recuerda Νυκτὸς ὑποθήκας) para la asamblea suprema consultativa de las *Leyes* (968A; cf. *Critias* 120B-C).

espiritual (*Conclusiones de modo intelligendi hymnos Orphei,* no. 24)[3]; y como los griegos conocían nueve musas fue una suerte que en los Himnos órficos fuesen invocadas nueve bacantes. (Son nombradas por Ficino en *Theologia Platonica* IV, i, conclusión; también por Gyraldus en «Syntagma de Musis», *Opera* I, 537 s.)[4]. En *De hominis dignitate* (ed. cit., pp. 122 ss.) Pico se las arregló para introducir todos esos testigos en una frase ditirámbica, que sólo los «iniciados» estaban destinados a entender:

> Tum Musarum dux Bacchus in suis mysteriis... inebriatit nos ab ubertate domus Dei, in qua tota si uti Moses erimus fideles, accedens Sacratissima Theologia duplici furori nos animabit.

La misma idea expresada en las *Conclusiones cabalisticae* (no. 17) casi parece sobria en comparación con la anterior:

> Qui sciverit quid est vinum purissimum apud Cabalistas sciet cur dixerit David: «Inebriabor ab ubertate domus tuae», et quam ebrietatem dixerit antiquus vates Musaeus esse felicitatem, et quid significent toto Bacchi apud Orpheum.

Las *vates Musaeus,* mencionadas aquí en lugar de Moisés (cf. Eusebio, *Praeparatio evangelica* IX, xxvii; *Orphicorum fragmenta,* p. 14, no. 44),

3. Esta conclusión especialmente órfica de Pico (no. 24): «Non inebriabitur per aliquem Bacchum qui suae Musae prius copulatus non fuerit», debe ser comparada con la proposición de Ficino: «Quapropter apud Orpheum singulis Musis praeest Bacchus aliquis, quo vires illarum divinae cognitionis nectare ebriae designantur» (*Opera,* p. 131).

4. La siguiente lista recoge las nueve Bacantes y sus Musas en la secuencia dada por Ficino y Gyraldus, precedida por los números de los reveladores Himnos Órficos. En algunas ediciones y traducciones de los Himnos (e. g. la de Abel o Thomas Taylor) el primer himno, por ser un preludio, no está numerado, con el resultado de que los números de los demás himnos tienen un número más bajo que los de aquí:

HIMNOS ÓRFICOS	BACANTES	MUSAS
no. xlvi	Licnites	Talia
no. liv	Sileno	Euterpe
no. l.	Lisio	Erato
no. lii	Trieterico	Melpomene
no. xlv	Bassareo	Clío
no. xlviii	Sabacio	Terpsicore
no. liii	Amfieto	Polihimnia
no. xlvii	Pericionio	Urania
no. xxx	Eribromo	Calíope

sustitución que llenó de gozo a Lobeck (*Aglaophamus,* p. 353 nota a), es el sacerdote de Eleusis de quien Platón dijo, no sin ironía (*República* 363 c-D), aunque Ficino se lo tomó en serio (*Opera* II, p. 1399), que creía en una «borrachera immortal» como el «más alto premio a la virtud». (Para otros documentos acerca de Musaeus, ver I. A. Fabricius, *Bibliotheca graeca* I, 1790, pp. 119-23).

En el contexto de una teología báquica, el borracho Porus del *Symposium* poseía una distinción particular: su parentesco divino era conocido. Era «hijo de Consejo», *Consilii filius,* es decir, surgido de esa sabiduría suprema oculta en esa oscuridad que Pico reverenciaba como «la solitaria nube del Padre»: *solitaria Patris caligo quam deus inhabitat* (*De hominis dignitate,* ed. cit., p. 106; *De ente et uno* v, ed. cit., p. 412). Convencido de que los consejos de Dios están ocultos al hombre, consideraba la imposibilidad de atribuir rasgos positivos al divino Padre de Porus como un hecho irreductible de verdadera religión, siendo la deidad abordable únicamente a través de la Nube del Desconocimiento: *et posuit tenebras latibulum suum* (Salmos xvii, 12; citada en *De ente et uno,* loc. cit.).

Pensar en la visión suprema sin una nube o abismo le parecía a Pico una locura filosófica, de la que incluso los más venerables platónicos eran culpables de vez en cuando. Pensaba que Proclo iba desencaminado cuando proyectó los consejos finales de Dios en una figura tan familiar como el Saturno clásico, en lugar de dejarlos ocultos en la Noche órfica [5]. Como dijo en las *Conclusiones de modo intelligendi hymnos Orphei,* no. 16: «A partir de la conclusión anterior [que la *Noche* órfica y el *Ensoph* de los cabalistas eran la misma cosa] es posible exponer más correctamente que Proclo lo que Orfeo quería decir cuando afirmó que el Hacedor del mundo consultó con la *Noche* acerca de la creación».

En el *De Iside et Osiride* Pico detectó la misma falta que en Proclo y denunció simplemente ese elaborado intento de sancionar los cultos egipcios mediante argumentos platónicos como *magnum fomentum idolatriae* (*De ente et uno* v, ed. Garin, p. 416). Considerando la untuosidad sacerdotal con que otros platónicos hablaron acerca de la secreta sabiduría de los egipcios es sorprendente que frases como *non ut putant Aegyptii* surgieran sin vacilación de la pluma de Pico. Casi todas las

5. Sobre la visión de Proclo acerca de Saturno como «causa aconsejante», ver *Orphicorum fragmenta,* nos. 129, 155. Según Pico, Saturno «aconseja» a Saturno sólo sobre la administración del mundo, mientras que Saturno es «aconsejado» por la Noche sobre su creación. Ver el uso de *consiglio* en *Commento* II, xvii en contra de II, xviii (ed. Garin II, xx s., pp. 512 y 513), donde la «mente angélica» es idéntica a Saturno (cf. ibid., p. 511).

Conclusiones secundum opinionem Chaldaeorum theologorum (*Opera*, pp. 79 ss.) están dirigidas contra la religión egipcia porque ésta fue incapaz de elevarse por encima del orden cósmico de las cosas, a las que Pico llamó *ordo fontalis umialiter superexaltatus* (*Conclusiones... Chaldaeorum*, no. 1). Está especialmente subrayada la quinta de esas proposiciones «caldeas»: la fuerza suprema del orden universal («en contra de lo que dijo Amasis el Egipcio») está situada *super omnem intellectualem hierarchiam in abysso primae unitatis et sub caligine primarum tenebrarum imparticipaliter abscondita.*

Si no fuera por ese peculiar desprecio por la tangibilidad ritual de los símbolos egipcios (que puede ayudar a entender su falta de interés por los jeroglíficos de Horapollo)[6], sería difícilmente explicable el que Pico ignorase una famosa y debatida imagen egipcia que trata de «los divinos consejos ocultos por la oscuridad». El dios Serapis, identificado por Plutarco con el Hades clásico o Plutón (*De Iside et Osiride* 28; *Moralia* 361F-362A) estaba provisto de un atributo triádico que se le atribuyó el significado de *Consilium* (ver más arriba, Apéndice 4). Imaginar al dios del inframundo como el más alto dios de la sabiduría no sólo satisfacía al postulado místico de que los opuestos debieran coincidir, sino a la teoría que, sorprendentemente, se apoyaba en la autoridad de Platón. Por razones tanto etimológicas como filosóficas, ambas dadas en el *Cratilo* 403A-404B Platón definió el Hades, el rey de la muerte, como dios de la suprema inteligencia que reina en el Más Allá, y de cuya maravillosa conversión ningún mortal ha querido prescindir. Plutarco se mostró tan profundamente complacido por esta transformación del temido Plutón o Hades en un benigno soberano que deleita a sus súbditos con su discurso celestial, que lo recogió dos veces en *De Iside et Osiride*, 29 y 78 (*Moralia* 362D, 382E-383A), primero atribuyendo esta idea a Platón y luego resaltándola como una de las sagradas verdades que los sacerdotes egipcios ocultaron al vulgo. «Cuando las almas quedan libres», dice, «este dios se convierte en su líder y rey», el cual satisface esa maravillosa ansia porque «es inalcanzable e indescifrable para los hombres». Sin duda, esta pintura social del Más Allá era demasiado positiva para el gusto de Pico, el cual no hubiera aceptado un éxtasis divino desprovisto de tinie-

6. A mi entender, una carta dirigida a Giorgio Valla, en la cual pregunta por una copia de Horapollo (cf. Kibre, *The Library of Pico della Mirandola*, p. 14) es la única indicación de que Pico se interesase por ese libro, que no aparece en el inventario de su librería (ibid., p. 119 ss.) ni tampoco aparece citado en sus trabajos: sin duda una omisión muy significativa en un investigador tan decidido de la tradición oculta. Su prejuicio contra Egipto debe haberle sido inspirado por Pleto, quien ensalzaba los misterios caldeos a expensas de los egipcios, describiendo a éstos como degradados (*Leyes* III, xliii; ed. Alexandre, pp. 252 ss.).

blas y soledad. Como los dionisíacos y averroistas, espera perder su identidad personal *in abysso primae unitatis,* fundiéndose en la fuente de todo ser, no «participando» de su gloria, sino disolviéndose en esa trascendental plenitud que era *super omnem intellectualem hierarchiam... sub caligine primarum tenebrarum imparticipaliter abscondita* (cf. también *De hominis dignitate,* como ha sido citada más arriba, cap. IV, acerca del deseo último de autoextinción «qua omnes animi in una mente, quae est super omnem mentem, non concordent adeo sed ineffabili quodam modo unum penitus evadant»).

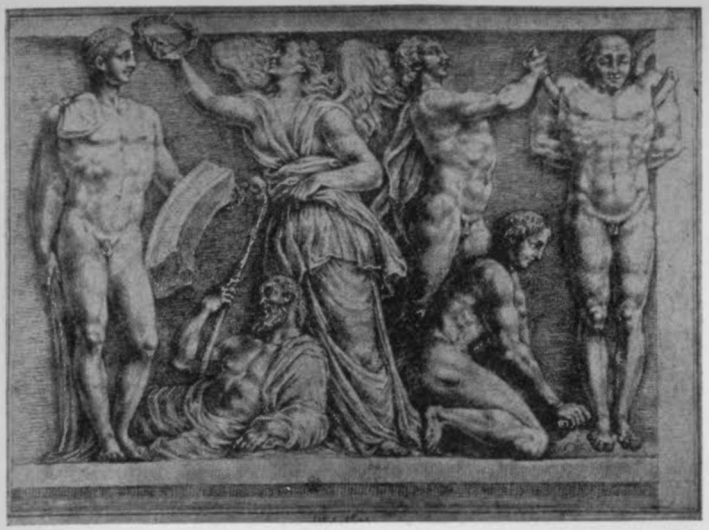
Para una esperanza de comunión divina tan destructiva, el idealizado Plutón, Serapis o Hades era un símbolo de los ocultos consejos de Dios tan inadecuado como la sustitución que hizo Proclo de Saturno por la Noche órfica. La desconfianza de Pico hacia esas invenciones estáticas parece profética a la vista de la historia posterior de Plutón. En la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, este dios significa aún *occulta consilia,* pero por una razón notablemente burda: Plutón es ahora un emblema de Consejo Secreto «por que los mundos subterráneos, en los cuales se dice que reina Plutón están ocultos y escondidos», *quod lateant absconditaque sint* (fol. 426^{v}, apéndice hecho por Celio Agostino Curione). Que el dios de las cosas ocultas sea de una inteligencia suprema carece de importancia para este uso de la imagen: únicamente inculca la norma, observada por cualquier susurrante conspirador, de que consejos y deliberaciones necesitan secreto: *consilia et cogitationes occultas esse debere.* Ver también el argumento alegórico de Gyraldus (*Opera* I, 162 citado de Servius, *In Aeneidem* VIII, 636, y especialmente apreciado por Ripa, s. v. «Consiglio») de que el dios Consus, una deidad especial que da buenos consejos, era adorado por el submundo romano: *ut ostendatur tectum debere esse consilium.* Con un lema como *occulta consilia* resulta difícil saber si los creadores de estas trivialidades ignoraban el significado místico que había detrás de ellas, o bien si se quedaban deliberadamente en la superficie sin valor para ocultar así al profano la verdad que encerraban.

Afortunadamente, la medalla de Giovanni del Calvino proporciona una prueba documental de que las paradojas de Pico acerca del *Consilium* y *Porus* estaban aún vivas en el siglo XVI, pero su circulación puede no haber sido muy amplia, ya que la medalla es de origen paduano y está hecha por un artista que pertenecía a una élite [7]. Aunque Pico salió de

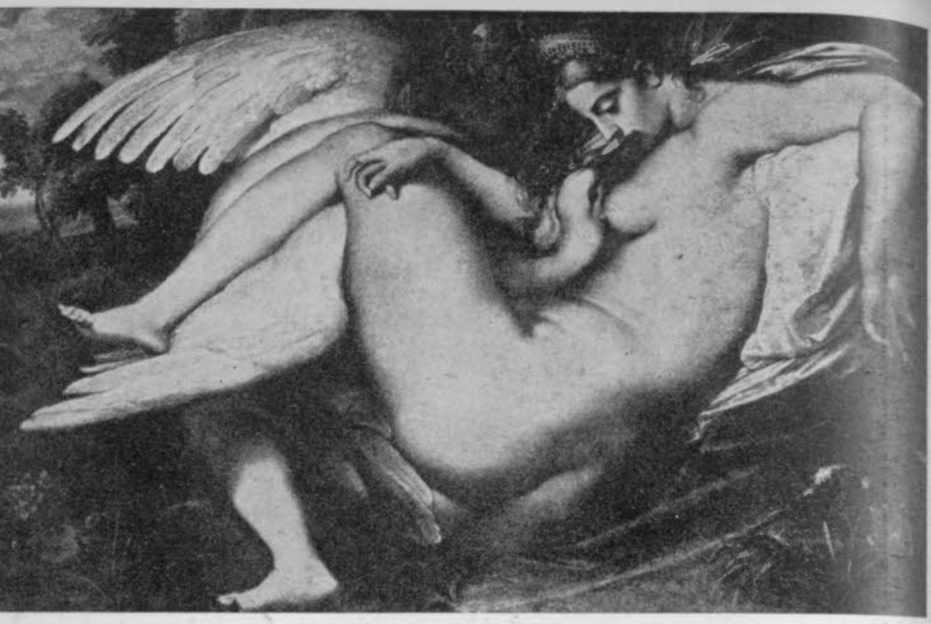
7. Una medalla de Giovanni dal Cavino combina su autorretrato con el del estudioso paduano Alessandro Bassiano (National Gallery of Art, Washington, no. A1127.390A, antiguamente en la Dreyfus Collection). Sus otras medallas confirman que se movía en un círculo de juristas, físicos y poetas paduanos. Entre los artistas paduanos, Andrea Riccio debía estar íntimamente asociado con Cavino y Bassiano, ya que los hizo albaceas testamentarios (Planiscig, *Andrea Riccio,* pp. 371, 417, 474).

Padua hacia Florencia, donde su creencia en el éxtasis como autodestrucción fue reforzada por el estudio de Plotino (φυγὴ μόνου πρὸς μόνον), está probado que sus radicales opiniones sobre ese tema se formaron originalmente en la escuela de Padua, la vieja plaza fuerte del averroísmo. Por muy restringida que fuese su circulación, esa medalla tardía sugiere que Padua permaneció acogiendo esa parte especial del pensamiento de Pico, tal vez más que Florencia o Roma.

ILUSTRACIONES

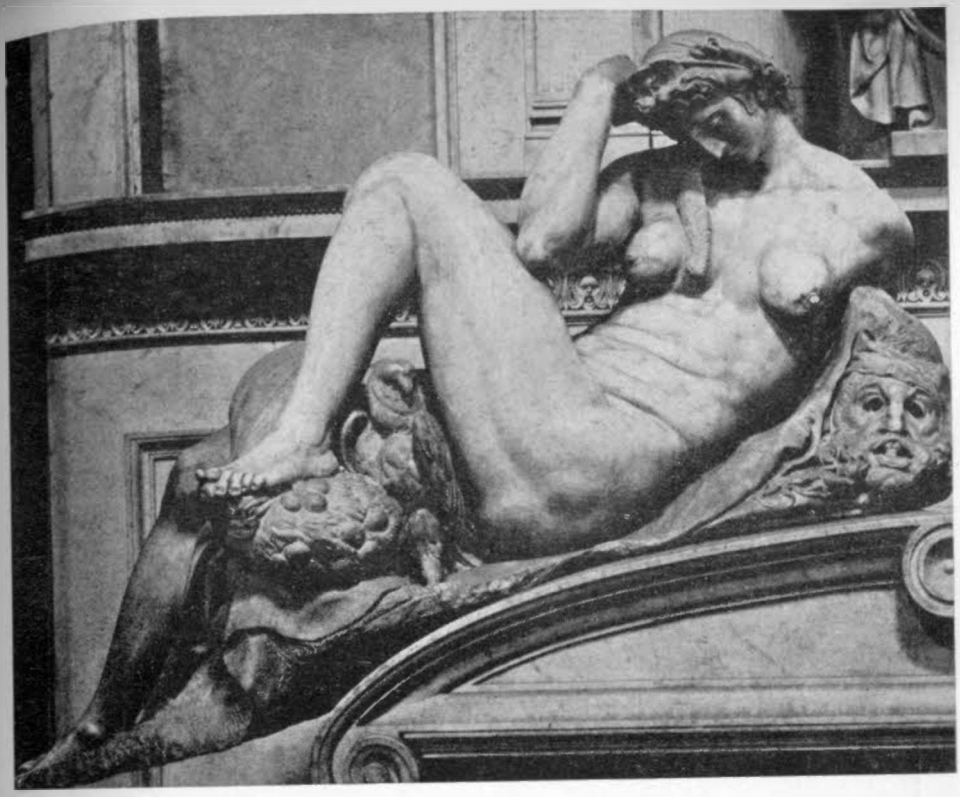


1. Apolo y Marsias. Dibujo de un sarcófago romano. Eton College.



3. Miguel Ángel: Leda (copia). Gemäldegalerie, Dresde.

4. Leda. Dibujo renacentista de un relie[illegible]



5. Miguel Ángel: Noche. Capilla Médicis. Florencia.

7. Leda y los Huevos, del *Discours du songe de Poliphile*, 1546.

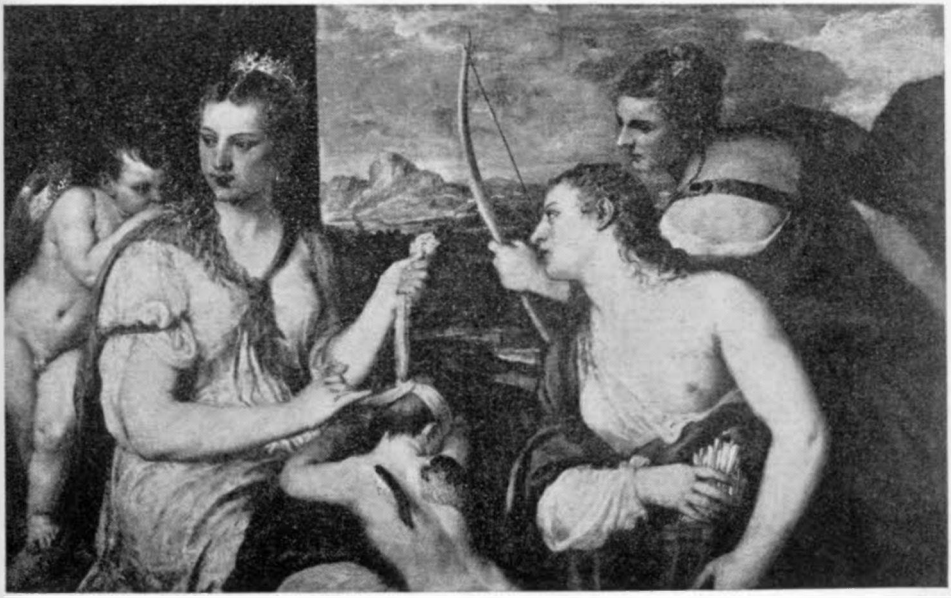
8. Oráculo de Apolo sobre los Huevos de Leda, del *Discours du songe de Poliphile*.

9. Las Tres Gracias (fresco pompeyano). Museo Nazionale, Nápoles.

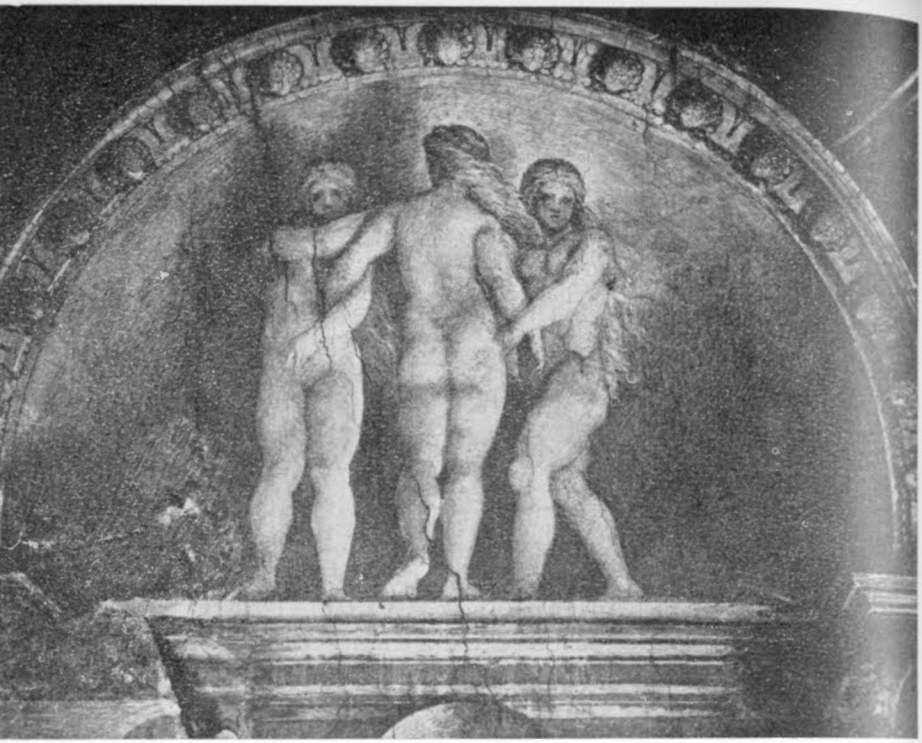
10-11. Medalla de Pico della Mirandola:
PULCHRITUDO - AMOR - VOLUPTAS.

12-13. Medalla de Giovanna Tornabuoni:
CASTITAS - PULC H RITUDO - AMOR.

14. Medalla de Giovanna Tornabuoni:
VIRGINIS OS HABITUMQUE GERENS...



15. Tiziano: Venus vendando al Amor. Galleria Borghese, Roma.



16. Correggio: Las Tres Gracias. Camera di San Paolo, Parma.

17. Las Tres Gracias,

18. Las Tres Gracias,

19. Las Tres Gracias. Estuco de las Loggie de Rafael, Vaticano.

MENTIS APOLLINEAE VIS HAS MOVET VNDIQVE SAS

EVPHROSINE AGLAIA APOLLO THALIA

CELVM STELLATVM

SATVRNVS IVPITER MARS SOL VENVS MERCVRIVS LVNA

CLIO CALLIOPE MELPOMENE RATHO EVTERPE POLIHYMNIA VRANIA

DIVS HYPERMIXOLY

MESE

Tonus.

SON LYCHANOSME

MIXOLYDIVS

Tonus.

MESON PARHYPATE

LYDIVS

Semitonium.

SON HYPATEME

PHRYGIVS

Tonus.

PATON LYCHANOSHY

DORIVS

Tonus.

ENYPATO PARHYPAT

HYPOLYDIVS

Semitonium.

AION HYPATEHYP

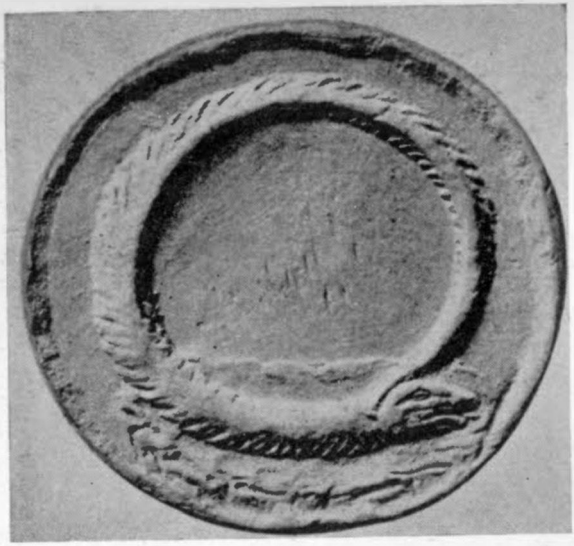
HYPOPHRIGIVS

Tonus.

MENE PROSLAMBANO

HYPODORIVS

IGNIS AER AQVA TERRA



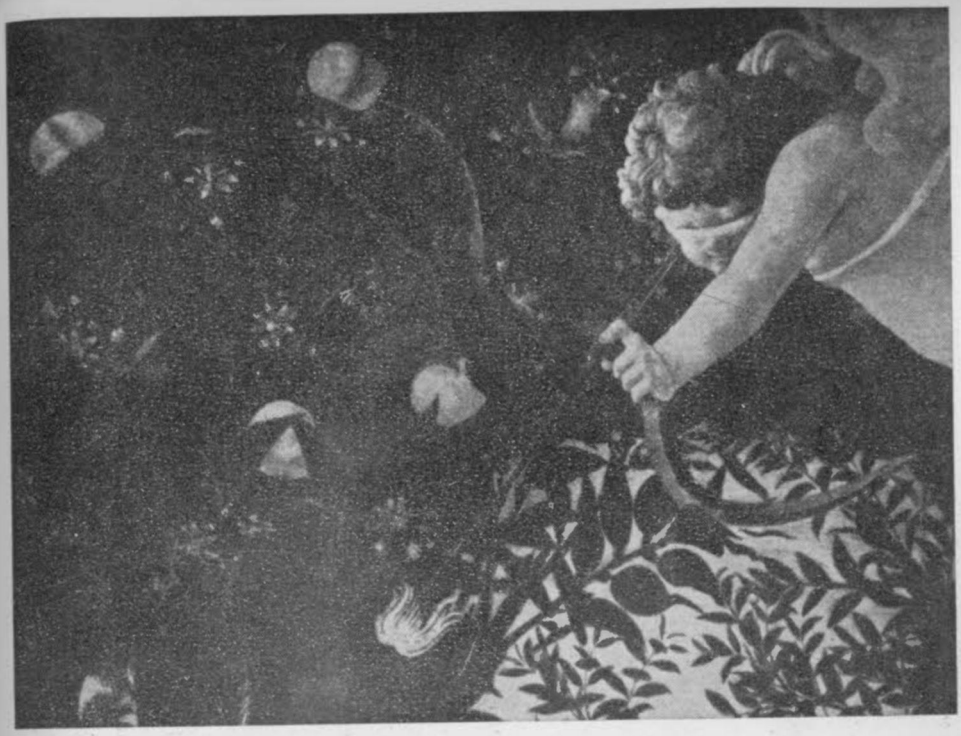
21-22. Medalla de Lorenzo
de Pierfrancesco de Médicis.

23. Hermes el mistagoga,
del *Symbolicae quaestiones* de Bocchi.

24. Hermes como *divinus amator*,
del *Symbolicae quaestiones* de Bocchi.

25. Botticelli: La Primavera. Uffizi, Florencia.

26. Botticelli: Las Tres Gracias, de la Primavera.



27. Botticelli: Amor ciego, de la Primavera.

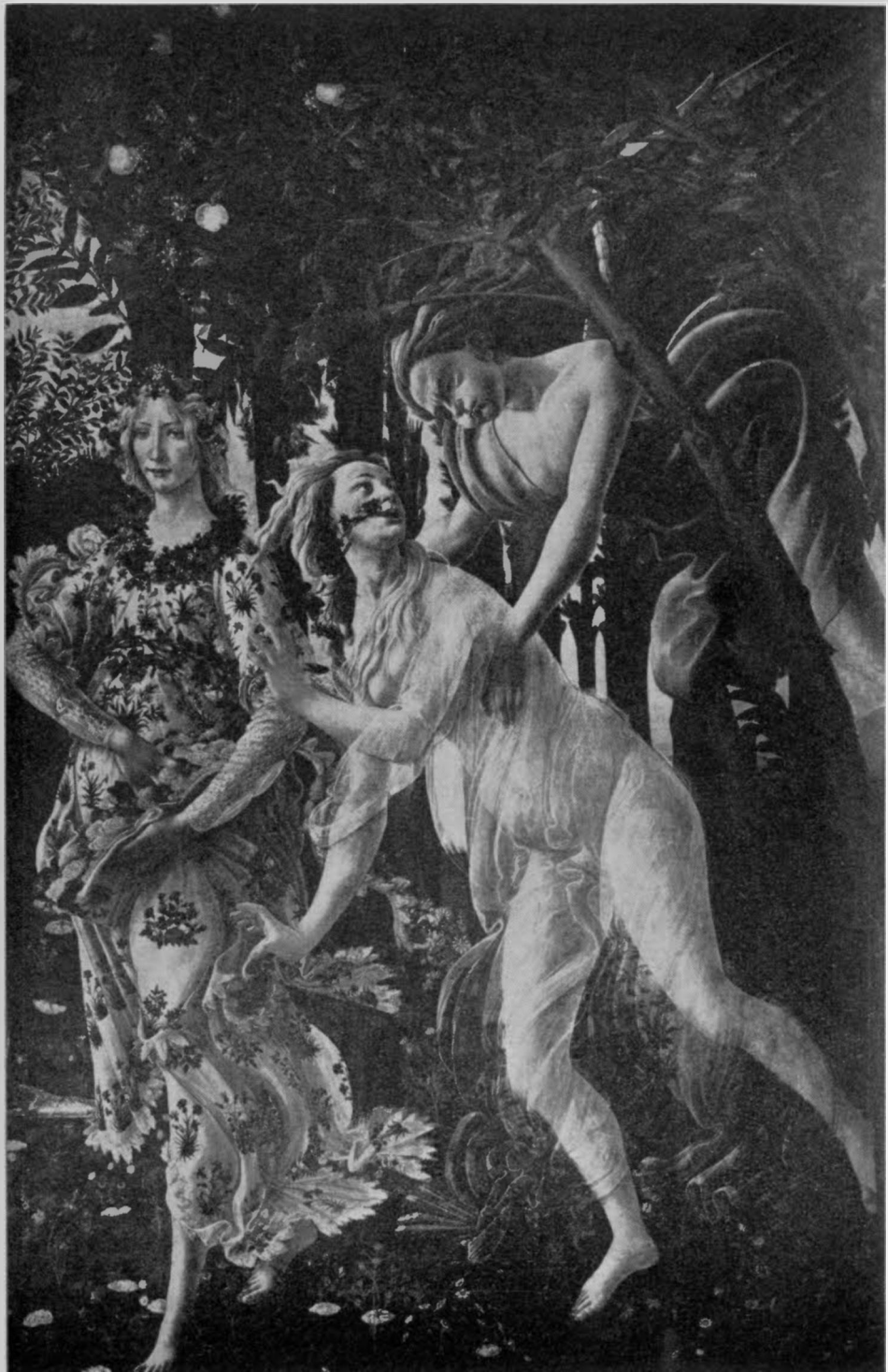
28. Botticelli: La Gracia VOLUPTAS, de la Primavera.

29. Botticelli: La Gracia CASTITAS, de la Primavera.

30. Botticelli: La Gracia PULCHRITUDO, de la Primavera.

31. Botticelli: Flora, de la Primavera.

32. Botticelli: Mercurio, de la Primavera.



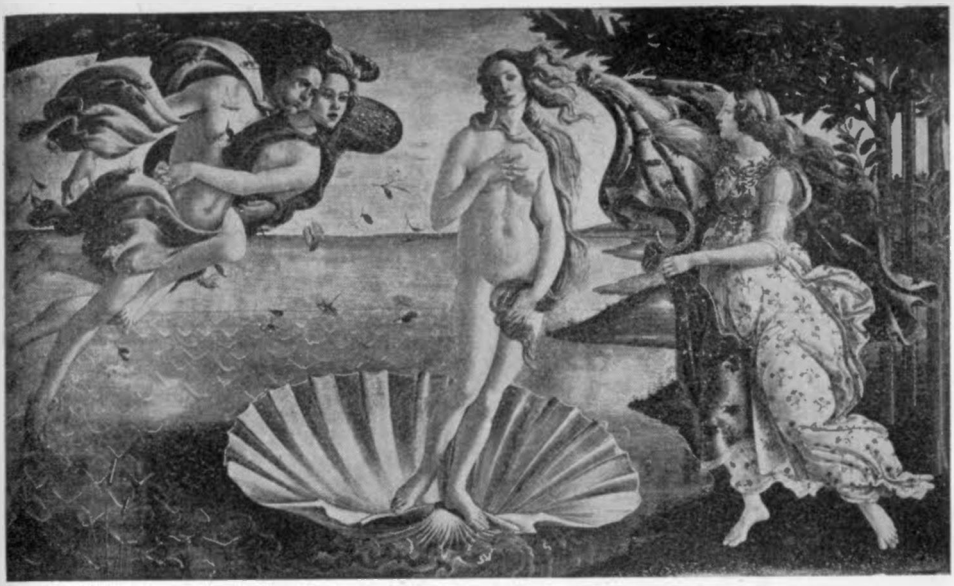
34. Venus de Médicis. Uffizi, Florencia.

35. Venus surgiendo de una concha.
Gema grecorromana.
Antiquarium, Berlín.

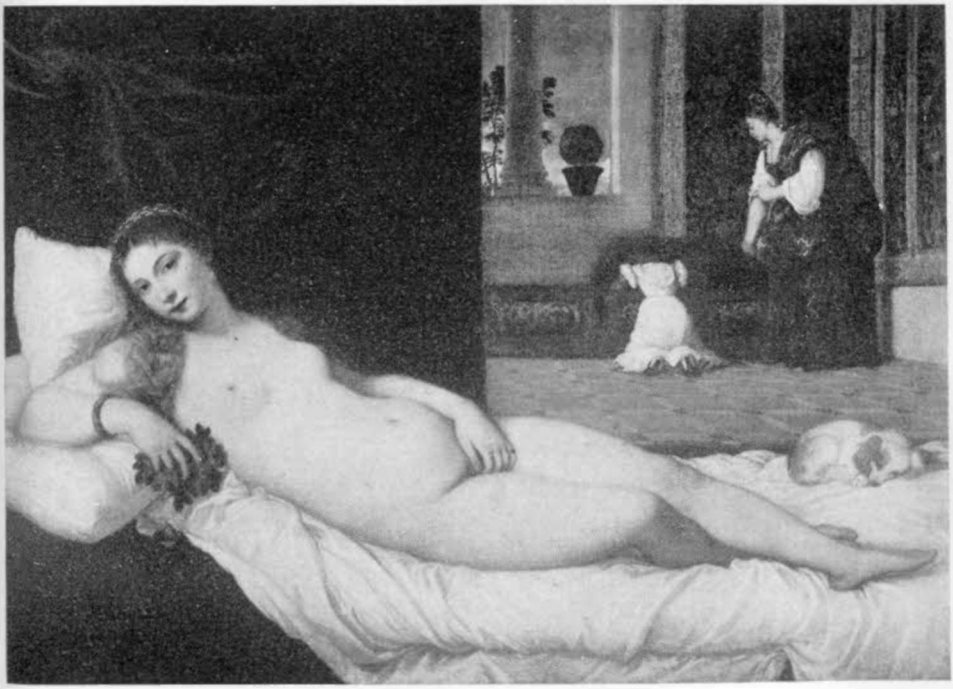
36. Venus surgiendo de una concha.
Detalle de un sarcófago romano. Louvre, París.

37. Tiziano: Amor sagrado y profano.
Galeria Borghese, Roma.

38. Marcantonio Raimondi: Clio y Urania.
Grabado según Rafael.

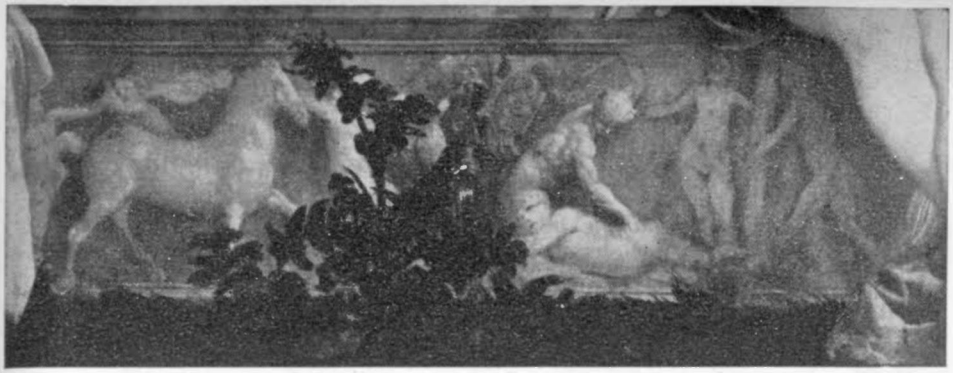


39. Botticelli: El Nacimiento de Venus. Uffizi, Florencia.



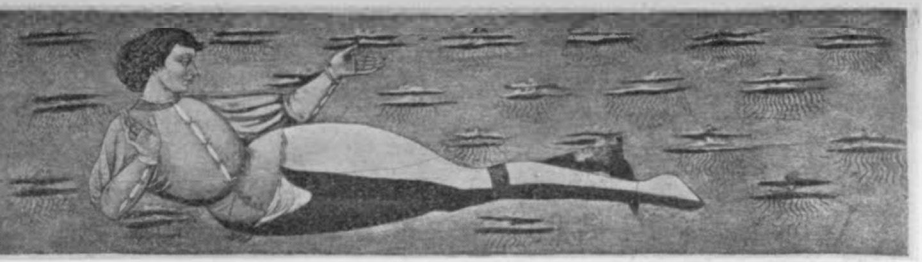
40. Tiziano: Venus de Urbino. Uffizi, Florencia.

41. La Doma de las Pasiones. Del *Symbolicae quaestiones* de Bocchi.



42. Tiziano: Escenas de castigo, del Amor sagrado y profano.

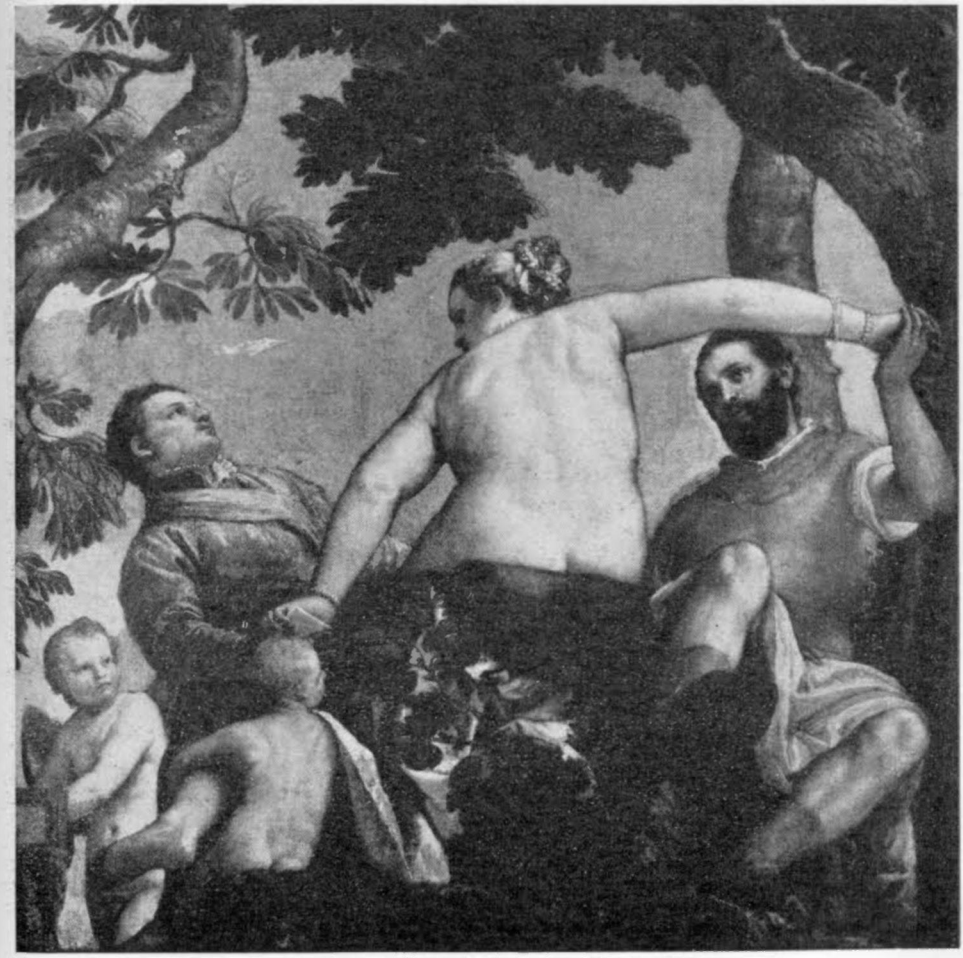
43. Veronés: El Castigo del Amor. National Gallery, Londres.



44-45. Epifanía de Venus, de un par de arcas nupciales florentinas.

46. Veronés: Epifanía de Venus. National Gallery, Londres.

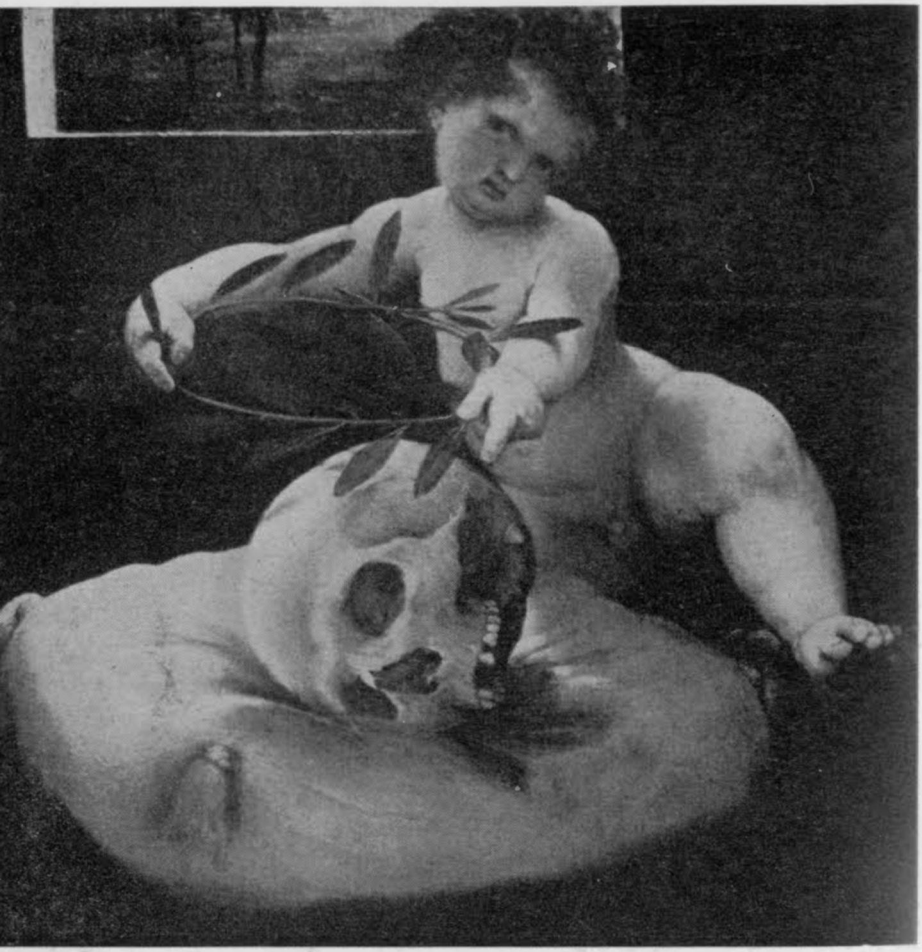
Colección del Conde de Crawford y Balcarres.



47. Veronés: La Vida Tripartita. National Gallery, Londres.

48. Peter Vischer el Joven (?): *Fortuna amoris.*
Universitätsbibliothek, Erlangen.

49. Veronés: Concordia de Amor. National Gallery, Londres.

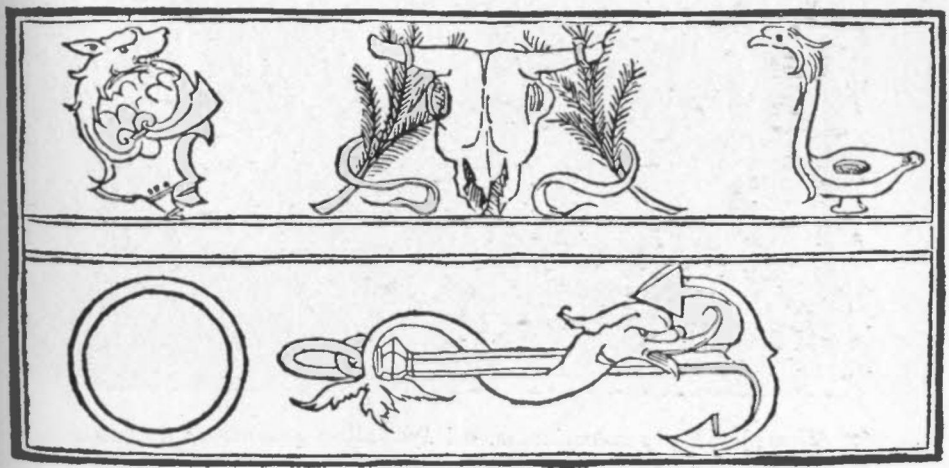


0. Lorenzo Lotto: Amor coronando a la Muerte *(dulce amarum)*. Alnwick Castle.

51. Tiziano (?): Amor entre los símbolos de la Fortuna y la Paciencia. National Gallery of Art, Washington.

52. Emblema aldino: *Festina lente.*

54. Figura antitética, de la *Hypnerotomachia.*



CVM VIRTVTE ALMA CONSENTIT VERA VOLVPTAS.

Symb. X.

56. Minerva y Venus reconciliadas, del *Symbolicae quaestiones* de Bocchi

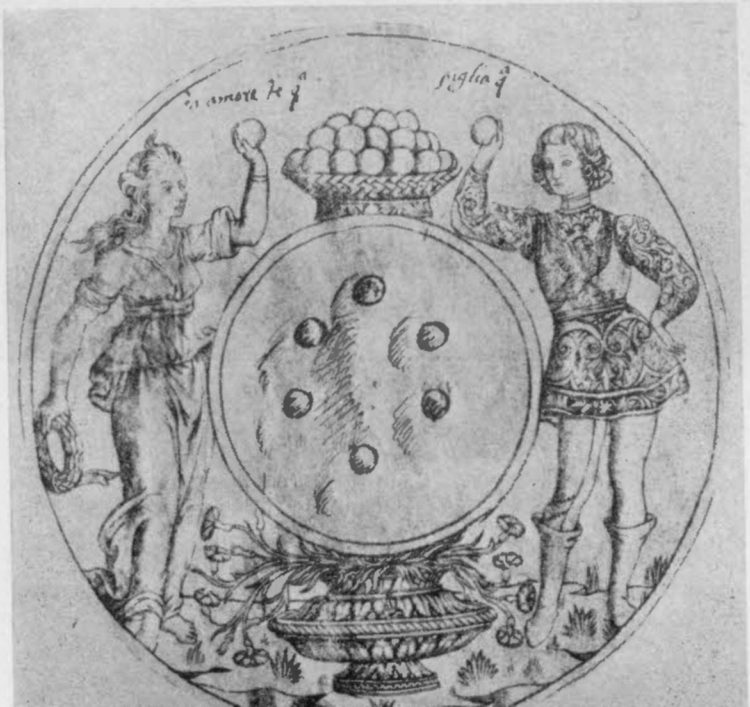
57. Medalla de Altobello Averoldo.
Gobernador de Bolonia: MATURA CELERITAS.

60. Rafael: El sueño de Escipión. National Gallery, Londres.

61. Rafael: Las Tres Gracias. Musée Condé, Chantilly.

62. Las Gracias jugando a pelota. Ex-libris de Johannes Cuspinianus (detalle).

63. Garófalo: Amor-Pulchritudo-Voluptas. National Gallery, Londres.

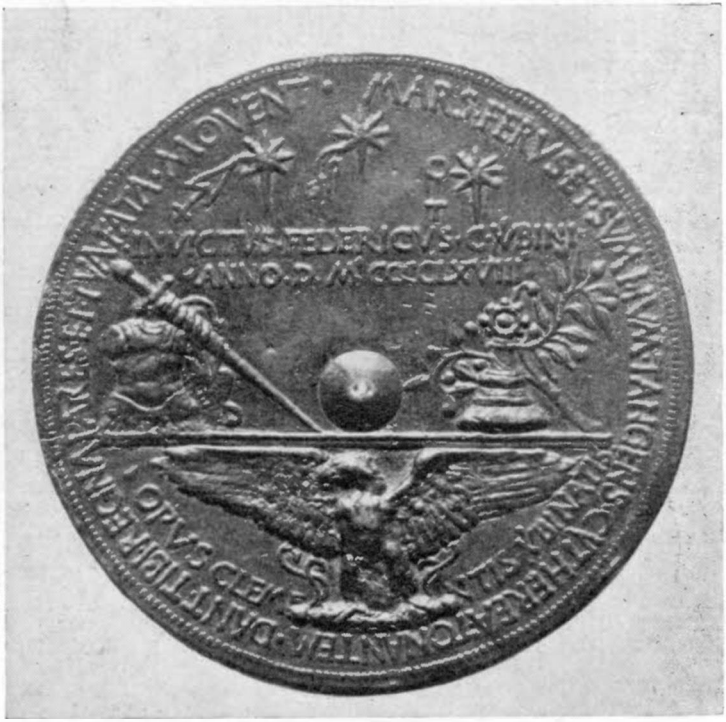


65. Girolamo Mazzola: Retrato de un filósofo (Marcantonio Passeri ?). Galleria Nazionale, Parma.

66-67. Medalla de Marcantonio Passeri:
PHILOSOPHIA COMITE REGREDIMUR.

68. Medalla de Marcontonio Passeri.
PHILOSOPHIA COMITE REGREDIMUR.
Grabado en madera del *Elogia* de Tomasini.

69-70. Medallas de Maria Poliziana: CONSTANTIA y CONCORDIA.

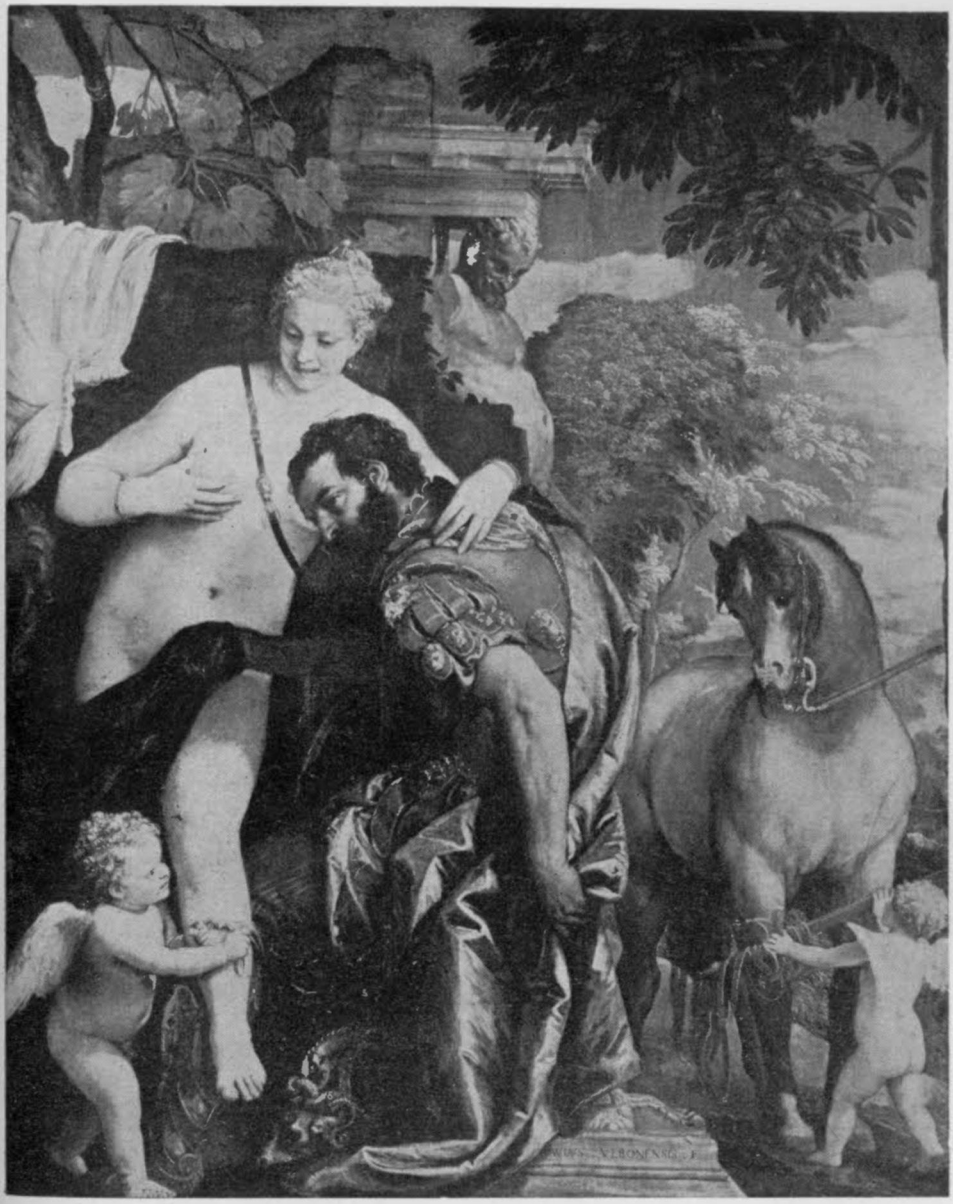


71. Medalla de Federigo da Montefeltro por Clemente da Urbino: MARS FERUS ET SUMMUM TANGENS CYTHEREA TONANTEM...

72. Medalla de Paolo Dotti:
CONSTANTIA.

74. Botticelli: Marte y Venus. National Gallery, Londres.

75. Piero di Cosimo: Marte y Venus. Staatliche Museen, Berlín-Dahlem.



76. Veronés: Marte y Venus *(Fortezza* sumisa a *Carità)*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

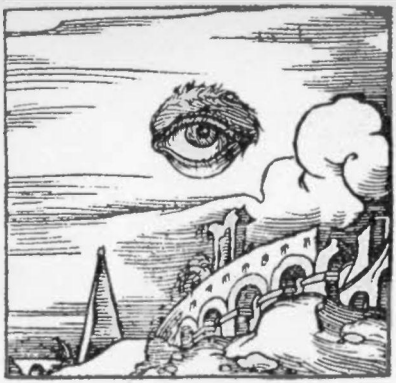
77. Francesco Cossa: Marte encadenado por Venus (detalle).
Palazzo Schifanoia, Ferrara.

78-79. Medalla de Rodrigo de Vivar: Marte y Venus,
QUORUM OPUS ADEST.

81. Medalla de Alfonso d'Este con la imagen de una bala de cañón sobre el peto.

D'ALFONSO DVCA DI FERRARA.

83. Tiziano (copia ?): Retrato de Alfonso d'Este.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Quo modo Deum.

Quo modo Manes.

84-85. Ojos divinos y máscara de la muerte, del *Hieroglyphica* de Horapollo.

86. Medalla de Leone Battista Alberti por Matteo de Pasti: QUID TUM.

87. Medalla de Savonarola: GLADIUS DOMINI SUPER TERRAM...

88. Medalla de Pietro Pomponazzi: DUPLEX GLORIA.

89. Medalla de Galeotto Ferreo Orsini: DUMQUE SENEX PUER.

90. Quellinus el Viejo:
Buen Consejo. Ayuntamiento de Amsterdam.

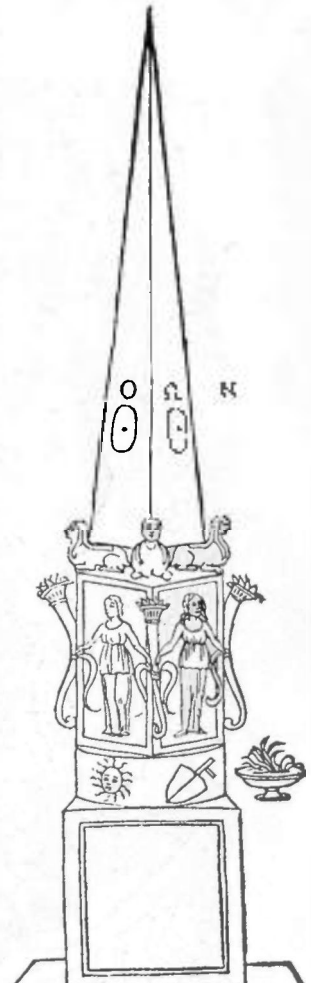
91. Las Tres Caras de la Prudencia. Relieve florentino del siglo xv.
Victoria and Albert Museum, Londres.

92-93. Medallas sincréticas por Giovanni del Cavino.

Sopra il porrecto ḋgli anguli della ob ſcura petra, rimando uidi uno monſtro ægyptio aureo, Iacente quadrupedo. Luno degli quali hauea la facia tutta humana. Laltro ſemihumana & ſemibellua. La tertia tutta belluale. Cũ una uitta el fronte ambiente, cum dui lemniſci contegen do lorechie dependuli, Et al collo & pecto ſimilmente perlambenti. Et uno per el dorſo deſcendente, Cum il corpo di Lena, cum il uolto al protenſo.

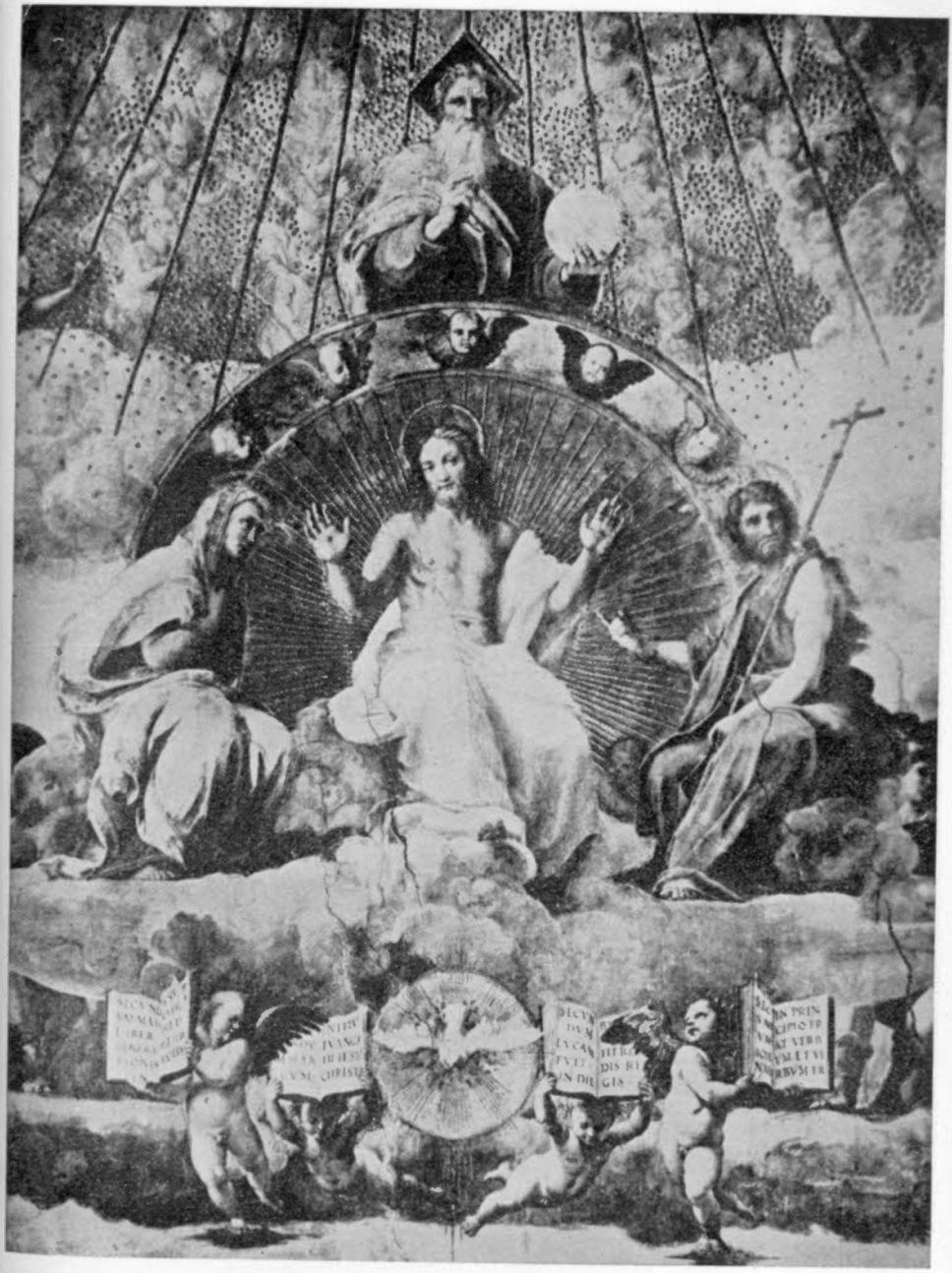
Dunque ſopra el tergo di ciaſcuno, præmeua una maſſicia Pyra aurea triangulare, fina al ſuo ſupremo propilato, linee cinque del faciale imo, o uero del ſuo diametro. In qualunque fronte era inſcalpto uno circulo tanto, & di ſopra il circulo una litera græca. O. Nella laltra facia uno circulo, & ſopra una littera. Ω. Nella tertia planitie uno circulo, & ſopra ſe una litera. N.

Incomicioe quiui la Theophraſta Logiſtica præconizare & adire. Per queſte figure la cœleſte harmonia cõſiſte. Et aduertiſci Poliphile, che queſte figure cũ perpetua affinitate & coniũctione, ſono præclariſſimi monumenti antiquarii, & ægyptii hieraglyphi, gli quali inſinuare uolendo ti dicono. DIVINAE INFINITAEQVE TRINITATI VNIVS ESSENTIAE. La ĩfima figura alla diuinitate e cõſecrata, perche dalla unitate e pro-



94. Monumento egipcio a la Trinidad, de la *Hypnerotomachia*.

VRA NIA
TE RPSICHORE
IVPITER
KALI OPE
POLIHYM NIA
MERCVR
PHE BVS
TRIPOS
HERATO
PALLAS
EVTERPE
MELPOMENE
FONS PEGAS
CLYO
THALIA



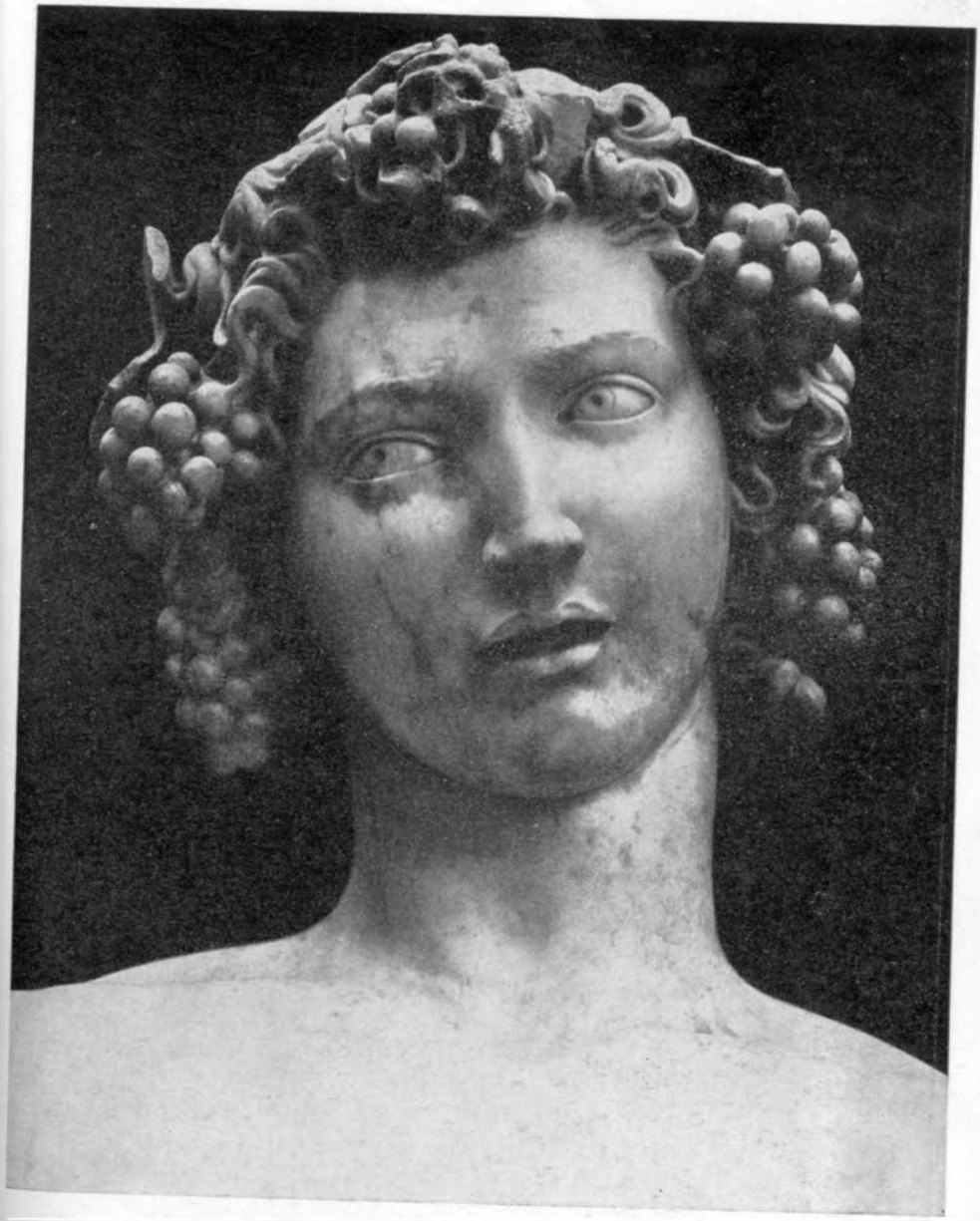
96. Trinidad cristiana. Detalle de la Disputa del Sagramento de Rafael. Stanza della Segnatura, Vaticano.

97. Miguel Ángel: Baco. Bargello, Florencia.

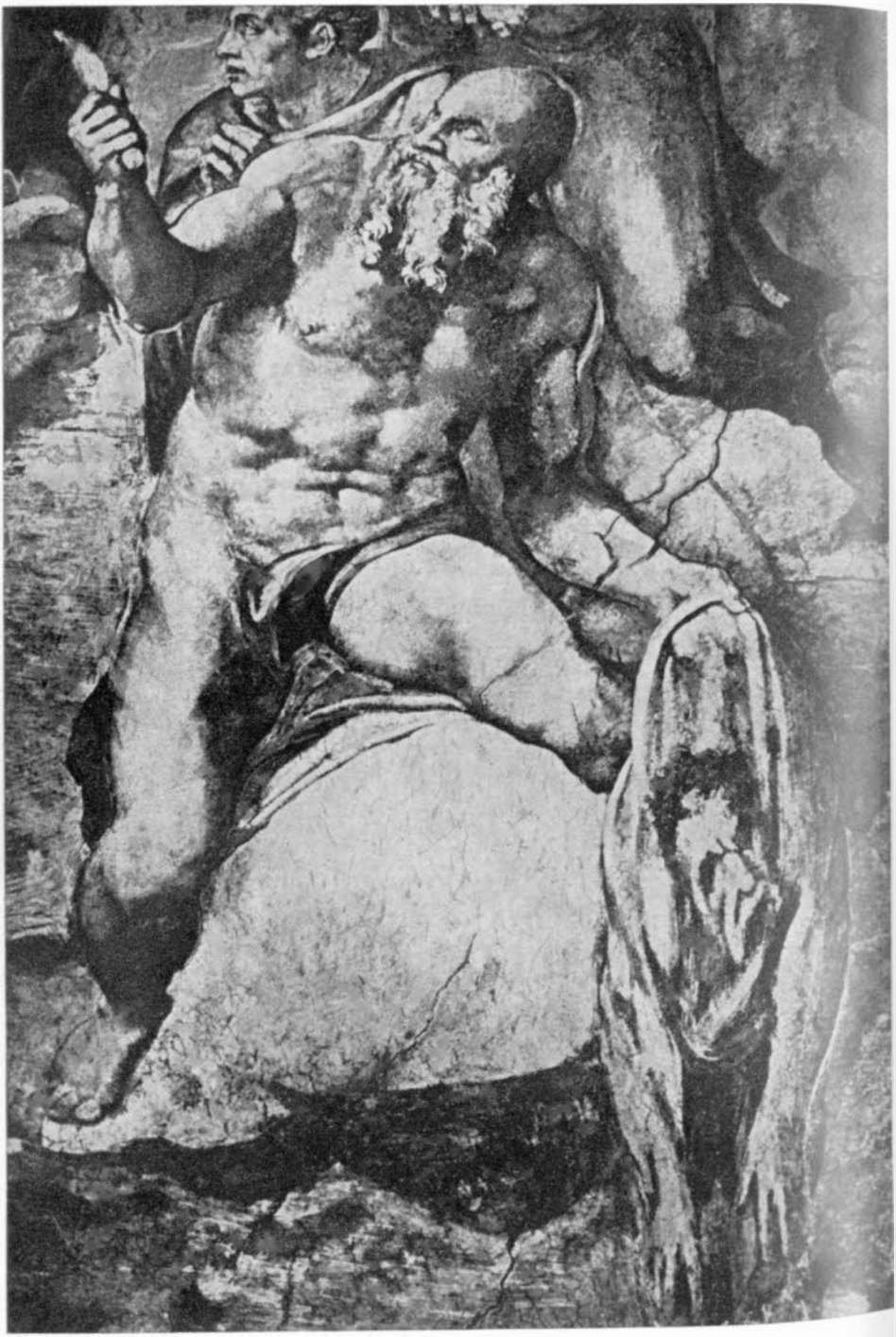
98. Heemskerck: Jardín de la casa Galli en Roma, con el Baco de Miguel Angel. Kupferstichkabinett, Berlín.

99. Dibujo del Baco de Miguel Angel, de un libro de esbozos renacentista.

100. Miguel Ángel: Sátiro. Detalle del Baco.



101. Miguel Ángel: Cabeza del Baco.



INDICE DE FUENTES

I. TEXTOS Y FRAGMENTOS

Aegidius Viterbiensis, *véase* Egidio da Viterbo
Agrippa de Nettesheim
De beatissimae Annae monogamia, 259
De occulta philosophia, 18
III, viii, 213, 245
III, xli, 263
III, xlix, 64
III, 1 51
De vanitate scientiarum, 263
Agustín, San
Civitas Dei
XVIII, xiv, 30
XVIII, xxxvii, 30
Confesiones IV, ix, 14 72
De Genesi ad litteram I, xviii, 36 141
De Trinitate
VI, x, 12 50, 198
VIII, x, 14 50
IX-XV 50, 245
X, xi, 17 ss. 267
XII, vii 212
XV, xxiii, 43 245
Epistolae XVI, 4 92
Retractationes I, xiii 31, 250
Sermones de Scripturis I, v, 248
Alberti, Leone Battista
Anuli, 233
De pictura III, 41
De re aedificatoria VIII, iv, 235
Philodoxus, 184
Opera inedita (Mancini) 233
Alberto Magno
De prudentia II, i-iv, 468-86 266
Alciati, Andrea
Emblemata, 1542 (1605)
n.° 3 (n.° 11), 'In silentium', 21
n.° 45 (n.° 177), 'Ex bello pax', 98
n.° 52 (n.° 20), 'Maturandum', 104
n.° 61 (n.° 190), 'In fidem uxoriam', 90
n.° 65 (n.° 154), 'De morte et amore', 165
n.° 89 (n.° 111), 'Dulcia quandoque amara fieri', 96, 165
n.° 95 (n.° 9), 'Fidei symbolum', 255
n.° 96 (n.° 151), 'In vitam humanam' (Democritus-Heraclitus), 57
(n.° 98), 'Ars naturam adiuvans' (Hermes-Fortuna), 107
Aldrovandi, Ulisse
Delle statue antiche che per tutta Roma in diversi luoghi e case si veggono, 180, 186
Aldus Manutius
Dedicatoria de la *Iliada,* 262
Ambrosio, San
Hexameron I, v, 248
Anaxagoras
frs. 4, 6, 11 S. (Diels), 49
Annius Viterbiensis
Opera de antiquitatibus, 255
Anthologia graeca
Palatina

V, 78 158
V, 79 s. 90
V, 195-9 150
IX, 148 57
IX, 320 s. 98
Appendix Planudea (= XVI)
171-7 98
173 97
178-82 136
214 s. 96
325 s. 62
Antonino, San, de Florencia
Summa theologica
III, viii, 4, § II 259
IV, x, 7, § 4 246
IV, x, 7, § 6 246
Apianus, Petrus
Inscriptions sacrosanctae vetustatis, 127, 255
Apuleyo
Apologia, 55 219
Metamorphoses
V, 11 52
VI, 16, 20 s. 277
VI, 24 67
XI, 23 20
Véase también s.v. Beroaldus, Bussi
Arco, Niccolò d'
In Achillem Bocchium, 105
Aretino, Pietro
Lettere, 189
Ariosto
L'Orlando furioso
IX, 88-91 113
XI, 21-8 113
Aristófanes
Pájaros 695 s. 171
Nubes 140, 143, 250 ss. 14
Ranas 356 ss. 14
Plutón 39 254
Aristóteles
De caelo I, 268A 50
Nichomachean Ethics
II, vi, 1107A 55
VI, ix, 1142B 106, 266
Physics I, ix, 192A 109, 142
Rhetoric I, iii, 1358B ss. 267
Fragments 15 (Rose), 12
Problemata XXX, i 76
Athenaeus
Deipnosophists
XIII, 561D-E 204
XIII, 582 ss. 148
Aulus Gellius, *véase* Gellius
Ausonio
Cupido cruciatus, 150
Epigrammata
33 107
64 98
(Ausonio)
Nomina musarum, 276
Bacon, Francis
Essays xxi ('Of Delays'), 108
Badius Ascensius, Iodocus
Commentaria in opera Politiani, 247
Barbaro, Ermolao
Castigationes Plinianae V, iv, 149
Basilio, San
Hexameron ii, 6 141
Beccadelli, Antonio
Hermaphoditus, 201
Bembo, Pietro
De imitatione, 184
Gli Asolani, 97
Benivieni, Girolamo
Canzona de amore: véase Giovanni Pico della Mirandola
Berchorius, Petrus
Reductorium morale XV, 52
Bernardo, San
Sermones, 76
Béroaldo de Verville, François, ed.
Tableau des riches inventions (= Hypnerotomachia Poliphili, q.v.) 215
Beroaldo, Philippus (the Elder)
Commentarii Apuleiani, 37, 66, 238, 262
Bersuire, Pierre, *véase* Berchorius
Bessarion
In calumniatorem Platonis
II, v 50, 247
III, xv-xvii, 247
Epistolae (Mohler), 261
Biblia
Génesis
i, 2, 141
i, 27, 212
xv, 10, 203, 212
Exodo

xxiv, 18, 28
xxxiv, 28 28
Números xii, 7 s., 290
Jueces xiv, 14, 98
I Reyes iii, 5 ss., 266
Job xxxiii, 29, 263
Salmos (Vulgata)
iv, 5, 64
xvii, 1, 292
lxiv, 5, 290
lxxxiii, 3, 63
Proverbios
xxii, 28, 251
xxx, 16, 142
Cantos de Salomón i, 2, 158
Ezequiel i, 10 221
2 Esdras
xiv, 4-6, 28
xiv, 16-48, 31
Mateo
x, 16, 106
xiii, 10 s., 28
Lucas iii, 22, 33
Hechos
xvii, 28, 31
xvii, 34, 31
Romanos xi, 36, 248
I Corintios xv, 52, 233
II Corintios
xii, 2, 33
xii, 2-4, 50
Efesios iii, 19, 65
Revelación, 212
Boccaccio
Genealogia deorum (ed. V. Romano)
II, vii, 127, 130
III, xx, 128
III, xxii, 148
III, xxiii, 138
V, xxxv, 38
XII, lxii, 128
Bocchi, Achille
Symbolicae quaestiones (1574), 237
n.° x, 78
n.° xxiii, 108
n.° lxiv, 21
n.° lxxxii, 105
n.° cii, 204
n.° cxiv, 114
n.° cxvii, 149
n.° cxxvii, 153
n.° cxliii, 130
n.° cxlvii, 77
n.° cli, 230
Boethius
De musica IV, xvi s., 276
Boissard, J. J.
Topographia Romanae Urbis, 180, 183
Bovillus, Carolus
Liber de sapiente (ed. Klibansky), 107, 201
Boyle, Robert
The Sceptical Chymist, 141
Brigentius, Andreas
Villa Burghesia, 53
Browne, Thomas
Christians Morals III, ii, 222
Museum Clausum, 81, 256
Pseudodoxia epidemica
III, xvii, 212
VI, vi, 256
Religio medici
I, vi, 104, 262
I, x, 228
I, xxi, 212
I, xxxix, 213
Bruni, Leonardo
Praefatio in traductionem Epistolarum Platonis (ed. Baron), 13
Bruno, Giordano
De gli eroici furori
Argomento, 49, 226, 229
I, v, 11, 198
II, i, 5, 226
II, i, 7, 158
I, iv, 59
De la causa, principio et uno
IV, 142
V, 50
De magia (ed. Tocco-Vitelli), 207
De monade (ed. Fiorentino) 227
Bussi, Giovanni Andrea de
Praefatio in Apuleieum, 238
Butler, Samuel
Hudibras II, i, 271 s., 229
Calcagnini, Celio
Opera aliquot (1544), 21
De concordia, 93
De rebus Aegyptiacis, 105, 201, 232

Descriptio silentii, 21
Encomium pulicis, 21
Equitatio, 170
Ne quis se a su umbra vinci sint (De profectu), 21, 173
Orationes, 158
Quod caelum stet, trra moveatur, 244
Epistolae, 21, 22, 23
Epistolae, 104
Callimachus (Pfeiffer)
fr. 7[9], 40
fr. 384[44], 40
Campen, Jacob van
Afbeelding van't Stadt Huys van Amsterdam, 266
Cartari, Vincenzo
Imagini de i dei dgli antichi
'Angerona', 21
'Diana', 256
'Fortuna', 151
'Grazie', 35, 127
'Mercurio', 82
'Minerva', 204
'Venere', 90, 91, 97, 134, 211
Castiglione, Baldassare
Il Cortegiano, 184
IV, lxx (Cian), 158
Catonis disticha II, 26, 108
Cats, Jacob
Silenus Acibiadis sive Proteus (1618), 166
Proteus (1658), 167
Celtes, Conrad
Epistolae (ed. Rupprich) 87, 257
véase también Tritonius
Cesariano, Cesar, *véase* Vitruvius
Chalcidius
In Platonis Timaeum (ed. Waszink), 14, 50
Chalden Oracles, véase *Oracula Chaldaica*
Cicerón
Academicae quaestiones
I, iv, 17, 57
IV, xlv, 140 58
De amicitia
xxiv, 89, 81
De finibus
I, xiv, 47 44
V, xx, 55 157
De inventione
I, v ss. 268
II, li, 268
II, liii, 266
De natura deorum
III, xvi, 42 255
III, xxiii, 59 138
Epistolae ad Atticum
I, i, 5 204
I, iv, 3 204
Epistolae ad familiares
IV, xii 57
X, iii, 107
Tusculanae disputationes
I, xxxviii, 92 157
II, xi, 26 232
(Cicerón)
Rhetorica ad Herennium III, xxii 36
Vodrus Urceus, *véase* Urceus
Colonna, Vittoria
Rime sacre, n.° 67, 81
Condivio, Ascanio
Life of Michelangelo (tr. Holroyd), 156, 170, 183
Corpus Hermeticum, véase Hermes Trismegisto
Corpus inscriptionum latinarum
VI, i, n.° 548 39
VI, i, n.° 567 256
VI, v, n.° 3*b 35
VI, v, n.° 4*b 255
Coryciana, 188, 260
Crinito, Pietro (ed. Angeleri)
De honesta disciplina
I, xi 57
VII, ii 209
IX, xiii 247
Curione, Celio Agostino
Hieroglyphica 41, 157, 256
Cusa, Nicolás de
Opera (ed. Faber Stapulensis), 225 *et al.*
Opera (ed. Hoffmann-Klibansky) 55, 227 *et al.*
Concordantia catholica, 250
Cribratio Alchorani, 226
Be beryllo 224
De coniecturis I, xi 191
D docta ignorantia 228
I, ii

I, iv 228
I, xii 227
I, xiii 55
I, xvi 228
I, xxi 228
I, xxiv 252
I, xxv 219, 222, 252
I, xxvi 62
I, iii 228
II, vi 49
II, vii 252
epilogue 228
De ludo globi 219, 224
De pace seu concordantia fidei 296, 221, 229, 250, 260
De possest 111
De staticis experimentis 115, 227
De visione Dei 221, 231
The Single Eye (tr. Randall) 226
Von Gottes Sehen (tr. Bohnenstedt), 223
Excitationes ('Ex sermone Sanctus, Sanctus, Sanctus'), 253
Idiota 226
Cyllaenius, Bernardinus
Commentaria in Tibullum 269
Cyriacus Anconiensis, *véase* Manuscritos: Munich, Oxford
Dante
Convivio
III, i s. 129
III, ii 131
IV, xxvii 266
Inferno 160
Purgatorio II, 112 129
Paradiso I, 13-21 175, 189
Diodorus Siculus
Bibliotheca historica
I, xvi 128
III, iv 208, 234
III, lxvii 30
IV, xxv 30
Diógenes Laercio
De vitis philosophorum
II, 19 48
III, 7 57
III, 32 90, 95
III, 80, 268
III, 106 268
III, 109 268
IV, 1 48
IV, 6 48
VI, 39 12
VIII, 10 62
X, 26 44
X, 27 44
X, 28 44
Dionisos Areopagita
De coelesti hierarchia, 68
II, v 21, 63
VII, iii, 33
De divinis nominibus 289
De mystica theologia 69
Dolce, Lodovico
L'Aretino ovvero Dialogo della pittur (Teoli) 189
Domenichi, Lodovico
Ragionamento... d'imprese d'armi e d'amore 277
Donne, John
Catalogus librorum (Simpson) 216, 225
Devotions (Sparrow) 228
Divine Poems (Gardner) 216, 222, 229
Essays in Divinity (Simpson), 216, 226
Ignatius his Conclave (Hayward) 216
Letters (Gosse) 216
LXXX Sermons 21
Dryden
The Hind and the Panther I, 66 ss. 222
Durante
Il fiore 148
Echecs amoureux, véase Manuscritos, París
Egidio da Viterbo
Historia viginti saecurolum 188, 256, 259
In librum primum Sententiarum commentationes ad mentem Platonis, 23, 288
Libellus de litteris hebraicis 30, 158
Scechina 50
Encomium trium Mariarum (1529) 258
Epicuro
fr. 544 (Usener) 45
(De beneficiis et gratia) 44

(De expetendis et fugiendis rebus) 45
Erasmo
Adagia
'dulce et amarum', 163
'festina lente' 104, 106, 112, 208
'musicam docet amor' 147
'occultae musices nullus respectus' 20
'Sileni Alcibiadis' 174, 223
Colloquia, 'Epicureus' 78 s.
Epistolae
1576 (Allen) 105
1587 105
2018 166
2869 105
Estrabón
Geographica XVII 208
Eurípides
Phoenissae 599 104
Eusebius
Praeparatio vangelica IX, xxvii 291
Faber Stapulensis, *véase* Cusano
Fanti, Sigismondo
Triumpho di Fortuna 110
Ficino, Marsilio
Apologi de voluptate 57
De amore, 147
I, iv, 48, 54
II, i 51
II, i-ii 46
II, ii 51
II, iv 247, 255
II, vii 140, 143
II, viii 164
III, iii 47
IV 202
IV, i 204
IV, ii 171
IV, vi 203
V, ii 124, 277
V, viii 95
V, xii 140
VI, vii 140
VI, viii 143
VI, x 214
VI, xix 72
VII, ix 81
De felicitate 57, 69, 76
De tribus gratiis et concordia 49, 79
De triplici vita et fine triplici 88, 285
De vita coelitus comparanda 214
De voluptate 57, 65, 77, 145
Epistolae 51, 54
In Dionysium Areopagitam 66s, 68s, 70s, 72s, 129
In Epistolas divi Pauli 54, 245
In Mercurium Trismegistum 21, 46, 75
In Platonis Convivium, véase *De amore*
In Platonis Epistolas 13, 246
In Platonis Euthyphronem 140
In Platonis Parmenidem 112
prooemium 237
xlix, 73
lv 246
In Platonis Phaedrum, 18
In Platonis Philebum
I, xi, 47, 132, 140
I, xxxvii, 76
In Platonis Politicum praefatio 204
In Platonis Rempublicam
II 69, 140, 291
VIII 237
In Platonis Timaeum
vii 47
ix 246
xxvii 132
In Plotinum
praefatio 30, 46s., 249
I, iii 46, 128, 131, 133
I, vi 30
III, v, 2 180
III, v, 4 125
III, v, 9 134
V, viii 207
V, viii, 13 140
VI, vii, 25-30 77
VI, vii, 30 57, 69
VI, vii, 32-3 94
VI, vii, 34 75
VI, vii, 36 69, 150
VI, ix, 9 125
Orphica comparatio solis ad Deum 47
Theologia Platonica 94
II, ix

II, x 232
III, i 50
IV, i 202, 255, 291
VI, ii, 222
X, viii 77
XIII, ii 56, 165
XIV, i 84
XIV, iii 193
XIV, vii 57
XIV, viii 72, 84
XVI, v 202
XVII, iii 262
XVIII, i 47
XVIII, iii 227
XVIII, x 262
Paraphrases, Translationes
Hermias Alexandrinus, *In Platonis Phaedrum* 66, 165
Iamblico, *De mysteriis* 65, 67
Platonis Opera ('Phaedo') 166
Plotini Opera 68s. 128
Proclo, *De sacrificio et magia* 214
Proclo, *Excerpta ex Graecis in Alcibiadem Platonis primum* 65
Pythagorae symbola 51
Supplementum Ficinianum (Kristeller), 56, 57, 66, 88, 134, 165
Flaminio, Antonio
Pictor ad card. S. Georgii, in cuius aedibus pimturam didicit 179
Francucci, Scipione
La Galleria dell' Illustrissimo Sig. Scipione Cardinal Borghese 147
Fregoso, Antonio
Riso de Democrito e pianto de Heraclito, 57
Fulgentius
Mythologiae
II, i, 88
II, iv, 38
Fulgentius metaforalis (Liebeschütz), 56
Gaforia, *véase* Gafurius
Gafurius, Franchinus
De harmonia musicorum instrumentorum 41, 54, 92, 95, 273, 277
Practica musice 154, 273
Galen
Protrepticus 3 107
Gassendi
De vita et moribus Epicuri 44
Gellius, Aulus
Attic Nights
I, ix, 62
X, xi 104, 117
XII, vi 247
Georgius Trapezuntius
Comprationes philosophorum Aristotelis et Platonis III, xix 251, 259
Giocondo, Fra, *véase* Manuscritos Chatsworth, Vatican
Giorgio, Francesco
De harmonia mundi totius
I, i, 4, 246
I, ii, 8 27
I, iii, 2 227, 246, 255
I, viii, 2 51
II, ii, 1 244
II, v, 4 213
III, vi, 18 158
L'harmonie du monde (tr. Guy Lefèvre de la Boderie), 225
Giovio, Paolo
Dialogo dell' imprese militari et amorose 81, 113, 277
Elogia virorum bellica virtute illustrium 117
Giraldi, L. G., *véase* Gyraldus
Gregorio, San
Moralia
III, xxviii, 55, 36
V, xlv, 82 s. 75
Gyraldus, L. G.
Eenigmata 98
Historia deorum gentilium
Syntagma I
Angerona 21 s.
Harpocrates 21
Hippo 149
Nox, 167
Semones dei 256
Tacita (ἐχεγγυθία) 21, 62
Virtus 107
Syntagma II, Júpiter 51
Syntagma IV, Janus 256
Syntagma V
Consus 294
Dioscuri 169
Syntagma VI, Pluto-Serapis 265, 268
Syntagma VII, Musae 78

Syntagma VIII, Bacchus 78, 200
Syntagma IX
Syntagma IX
Mercurius 82s., 128, 254
Hermes Trismegistus 245
Somnus 167
Syntagma XI, Hippia 149
Syntagma XIII
Venus 91, 97, 211
Gratiae, 127
Cupido 163, 201
Syntagma XIV, Ceres-Triptolemus, 17
Historia poetarum 51, 163, 208, 245
De ingrato II 124
De musis 291
De re nautica 170
Progymnasma adversus litras et literatos ('rhetoricae ludicrae exercitatio'), 185
Pythagorae symbolorum interpretatio
Mysteria 16
Silentium 62s.
Ternarius numerus 245, 254, 256
Halifax (George Savile)
The Character of a Trimmer 200, 226
A Rough Draught of a Nw Model at Sea 227
Harvey, Gabriel
Three proper and wittie familiar Letters 55, 226
Heráclito
Fragments (Diels)
5 12
14 12
53 93
B93 22
96 12
[Hermes Trismegisto]
Poimandres (ed. Nock-Festugière)
I, 9 213
I, 12 213
I, 15 213
XIII, 16 21
XIII, 22 22
Asclepius (ed. Nock-Festugière)
10 213
21 75
Pseudo-Hermes, *Liber xxiv philosophorum* (ed. Baeumker) 228
Hermias Alexandrinus
In Platonis Phaedrum (Couvreur)
250B 65
251ID 165
In Platonis Phaedrum, tr. Ficino (Cod. Vat. lat. 5953) 66, 165
Herodoto
II, 48 184
VIII, 65 11
Héröet, Antoine
L'androgyne de Platon 212
Hesíodo
Teogonía
188 ss. 137
211 s. 167
758 s. 167
907 124
Himerius
Orationes XXIII, 23 161
Hippolytus
Refutatio omnium haeresium 142, 213
Hollanda, Francisco de, *véase* Ollanda
Homero
Iliada
III, 243 170
XIV, 231 167
XVI, 454 167
XVI, 672 167
Odisea
XI, 301 170
XI, 601 s. 274
[Homero]
Batrachomyomachia 201
Homeric Hymns
A Afrodita 119, 140, 170
Horacio
Carmina
I, iv 48, 126
I, xxx 40, 124
II, 17 153
III, xix 40
III, xxi 47, 124
III, xxii 254
IV, vii 48
Epistolae I, xii, 19 92
Satirae II, iii, 230 232

Horapollo
Hieroglyphica
167, 208, 232, 293
Hyginus
Poeticon astronomicon 135
Hypnerotomachia Poliphili
34, 40, 79, 108, 149, 151, 165, 169, 198, 201, 256, 258, 267, 277
Isidoro de Sevilla
Etimología
VIII, xi, 37 202
VIII, xi, 49 128
Jámblico
De mysteriis 65, 67
De vita pythagorica
xvi, 68 62
xvii, 72 62
xvii, 75 166
xxiii, 104 28
xxviii, 145-7 46
xxviii, 151 46
xxviii, 152 254
xxx, 188 62
xxxii, 226 s. 62
Jenofonte
Memorabilia II, i 87
Jerónimo, San
Breviarium in Psalmos lxxx 290
Jonson, Ben
Love freed from Ignorance and Folly, 244
Preasure Reconciled to Virtue
91, 126, 206
Juliano
Orationes
IV, 146 C-D 273
IV, 148D 274
IV, 222A-B 139
V, 170 A-C 22
VII, 222C 22
VII, 216C 139
VII, 237A 220
VII, 238A 12
Junius, Franciscus
De pictura veterum 144
Juvenal
Saturae X, 28 ss. 57
Khunrath, Henricus
Amphitheatrum sapientiae terrenae 215
Laetus, Pomponius, *véase* Varro, *De lingua latina*
Lapide, Cornelius a
Commentaria in quttuor evangelia 259
Laurus, Iacobus
Antiquae urbis splendor 256
Lazzarelli, Lodovico
Crater Hermetis (ed. Brini) 33
De gentilium dorum imaginibus 16
Le Blanc, Jules
Carmen eucharisticum (siglo XVI) 40
Lefèvre de la Boderie, Guy, *véase* Francesco Giorgio, *Harmonia mundi*
Lefèvre de la Boderie, Nicolás, *véase* Pico della Mirandola *Heptaplus*
Lefèvre d'Etaples (Faber Stapulensis), *véase* Cusanus
Leonardo da Vinci
Codice Atlantico 50
Institut de France MSJ 116
Leone Ebreo
Dialhoghi d'amore (Caramella)
92, 157, 213, 221
The Philosophy of Love (tr. Friedeberg-Seeley and Barnes)
92, 158, 221
Libanius
Orations xxiv, 36 220
Libellus de deorum imaginibus (Cod. Vat. Reg. lat. 1290)
90, 140, 254, 274
Lomazzo, Giovanni Paolo
Trattato della pittura 255
Lucan
Pharsalia I, 98 92
Luciano
Calumnia 137
Demonax 11 12
Dipsas 171
Herodotus 6 96
De sacrificiis 15 56
Lucrecio
De rerum natura
I, 30-41 95
V, 736-9 132
Lygdamus, *véase* Tibullus
Lyly, John
Euphues and his England 89

Machiavello
Discursos III, i 184
El Príncipe
xvii 107
xxviii 107
Macrobio
In Somnium Scipionis
I, ii, 7 238
I, xii 138, 273
I, xiii 158
I, xxii-II, i 273
II, xvii, 183 88
Saturnalia
I, x 21
I, xvii 128
I, xvii, 13 41
I, xx 265
III, ix, 4 21
VI, viii, 104
VII, xvi 171
Maier, Michael
Jocus severus 238
Lusus serius 238
Manilius
Astronomica I, 142 92
Manilli, Jacopo
Villa Borghese 173
Manuscritos
Berlin, Staatsbibliothek
MS lat., libr. pict. A 61 (Cod. Pighianus) 40, 182
Cambridge, Trinity College
MS R 17, 3 (Roman sketches) 182
Chatsworth
Silloge Giocondiana 35
Coburg Castle
Codex of Roman sketches 156, 182, 280
Copenhagen, Royal Library
MS Thott 399 (*Ovide moralisé*) 274
Escorial
Cod. 28-1-20 (Francisco d'Ollanda) 149
Eton College
Cod. Topham Bm I 55 (Roman sketches) 173
Florencia, Biblioteca Laurenziana
Plut. 16, II f. (Nicolaus Cusanus) 243
Plut. 36, 35 (*Hymni Orphei,* tr. Ficino) 165
Plut. 86, 4 (Hermias Alexandrinus) 64
London, British Museum Royal MS 6E ix, 40
Milán, Biblioteca Ambrosiana
Codice Atlantico (Leonardo da Vinci 50
Módena, Biblioteca Estense
MS Campori App. no. 292 (*De rebus Aegyptiacis*) 106
Munich, Staatsbibliothek
Cod. Monac. lt. 714 (Cyriacus of Ancona) 127
Oxford, Bodleian Library
Auct. P. 2.2. (Politian's Ovid) 165, 270
MS Can. Misc. 280 (Cyriacus of Ancona) 126
París, Bibliothèque Nationale
MS fr. 143 (*Les échecs amoureux*), 41, 52, 65, 140
MS lat. 6702 (Alberti) 233
Suppl. gr. 574 (magical papyrus) 150
París, Institut de France
MS J (Leonardo da Vinci) 116
Roma, Biblioteca Angelica
MS 502 (Egidio da Viterbo) 188, 256, 259
Roma, Bibliotca Vaticana
Cod. Barb. lat. 2181 (Holstenius) 257
Cod. Pal. lat. 1066 (*Fulgentius metaforalis*) 57, 140
Cod. Reg. lat. 1290 (*Libellus de deorum imaginibus*) 140, 254, 274
Cod. Reg. 2064 (*Silloge Giocondiana*) 35
Cod. Urb. lat. 716 (Lodovico Lazzarelli) 16
Cod. Vat. lat. 2196 (Maximus Tyrius, tr. Cosimo de' Pazzi) 221
Cod. Vat. lat. 2870 (Antonio Flaminio) 179
Cod. Vat. lat. 3060 (Pseudo-Hermes) 228
Cod. Vat. lat. 3908 (Pietro Odi da Montopoli) 243

Cod. Vat. lat. 5808 (Egidio da Viterbo) 30, 158
Cod. Vat. lat. 5953 (Hermias Alexandrinus, tr. Ficino) 66, 164
Cod. Vat. lat. 6325 (Egidio da Viterbo) 22, 253
Cod. Vat. lat. 6835 (Perotti) 109
Cod. Vat. lat. 6835 (Perotti) 109
Cod. Vat. lat. 8492 (A. Laelius Podager- J. Mazochius) 38
Cod. Vat. Ottob. 3101 (Pier Leone Ghezzi) 163
Mauro, Lucio
Le antichità della città di Roma 180
Marinus
Vita Procli 220
Marsilio Ficino, *véase* Ficino
Maximus Tyrius
Philosophumena (Hobein)
II, 10 221
XVIII, 9 164
Mazochius, Jacobus
Epigrammata antiquae urbis 38
Medici, Lorenzo de'
Commento sopra alcuni de' suoi sonetti (Simioni) 122, 160, 163
L'artercazione
II, 16 ss. 48
IV, 104 s. 64, 86
IV, 139 ff. 86
V, 19 ss. 86
V, 31-42 58, 68
Michelangelo
Lettere... ricordi... contrati (Milanesi), 188
Rime, ed. Girardi (ed. Frey)
n.° 14 (17) 168
n.° 94 (66) 188
n.° 98 (76) 97
n.° 247 (109) 81
n.° 285 (147) 80, 81
n.° 288 (150) 81
n.° 298 (160) 81
Mignault, Claude
Commentaria in Alciati Emblemata 104, 107, 255
véase también Alciati (1605)
Montaigne
Essais
I, xix (ed. 1595) 78
I, xx (MS de Bordeaux) 78
III, v 213
Montelatici, Domenico
Villa Borghese 53, 173
More, Thomas
Utopia 77, 222
The Life of Johan Picus, Earl of Mirandula 226
Münster, Sebastian
Cosmographia 256
Mythographi latini tres (Bode)
II, 36 38
III, 11, 2 38
Naugerius, *véase* Navagero
Navagero, Andrea
De imgine sui armata 98
De Pythagorae simulacro 62
Nonnus
Dionysiaca XIII 439 140
Ollanda, Francisco d'
Desenhos das antigualhas (ed. Tormo) 149
Quatro dialogos da pintura antigua ed. Vasconcellos) 183
Olympiodorus
In Platonis Alcibiadem primum 103A (Westerink) 66
In Platonis Phedonem 67C 138
Oracula Chaldaica 16, 51s., 157, 262
Orígenes
In Genesim I, 15 212
In Canticum Canticorum II, xi 212
Orphic Hymns 28s., 46., 51s., 164, 213, 290
A Protogonos (VI, 1-2) 171
A Rhea (XIV, 7-8) 201
A Hedmes (XXVIII, 6) 128
A los Bacchoi (XXX, XLV-XLVIII, L, LII-LIV) 290
A las Gracias (LX, 348) 124
A Hypnos (LXXXV, 8) 167
Orphicorum fragmenta (Kern) 28
test. 44 290
test. 250 45
fr. 21a 51
fr. 82 65
fr. 129 292
fr. 155 292
frs. 160, 164-7 290
fr. 168 51
fr. 361 (*Spuria vel dubia*) 164

Ovidio
Ars amatoria III, 223 s. 270
Epistolae ex Ponto IV, i, 30 270
Fasti
I, 63-288 230
I, 125 202
I, 229 ss. 256
III, 735-60 97
V, 193-214 121
VI, 213 ss. 255
Heroides XV 164
Metamorphoses
I, 433 92
II, 846 s. 225
VI, 385 174
IX, 692 21
Remedia amoris 551 s. 160
Ovide moralisé 52, 254, 274
Pacioli, Luca
De divina proportione 225
Panormita, Antonius, *vése* Beccadelli
Paracelso
Opus paramirum 142
Patricius, Franciscus
Zoroaster et eius ccxx oracula chaldaica 157, 255
Pausanias
I, xxii, 8 48
V, xviii, 1 167
VII, xxvi, 8 110
IX, xxx, 4 45
IX, xxxv, 3 41, 48
IX, xxxv, 5 124
IX, xxxv, 6 s. 40
IX, xxxv, 7 48
Pazzi, Cosimo de', *véase* Maximus Tyrius
Peele, George
Arraignment of Paris 88
Perotti, Niccolò
Cornucopiae 38, 41, 109, 169, 257
In Statii Silvas 110
Petrarca
Africa
III, 162 ss. 265
III, 174 ss. 127
III, 216 ss. 52
Canzoniere II, iii, 10 s. 81
Trionfi ('Castità') 150
Philo Judaeus
De cherubim
42 ss. 159
48 s. 220
De opificio mundi 76 212
Quis rerum divinarum heres 164 212
Pico della Mirandola, Giovanni
Apologia
'De descensu Christi ad inferos disputatio' 274
'De magia naturali et Cabala disputatio' 115
'De origenis salute disputatio' 216
Commento sopra una canzona de amore composta da Girolamo Benivieni, ed. Buonaccorsi (ed. Garin)
I, i 93
I, ii 144
I, iii 72
(I, iv), 73
I, iv (I, v) 246
I, vi (I, vii) 144
II, ii 54, 71
(II, ii) 73
II, ii (II, iv) 84
II, iii (II, v) 85
I, vi (II, viii) 84, 93, 137, 212
II, viii (II, x) 54, 143
(II, xi) 74
II, xv (II, xvii) 47, 51, 74
II, xvi (I, xix) 249
II, xvi s. (II, xviii-xx) 137
II, xviii (II, xxi) 289
II, xxi (II, xxiv) 254
II, xxii (III, i) 143
II, xxiv (III, ii) 143
I, xxv (III, iv) 202, 212
III, ii (stanza i) 144, 145
III, viii (stanza iv) 68, 73, 158
III, xi (stanza ix) 27, 129
Conclusiones DCCCC
Conclusiones cabalisticae
n.° 17 291
n.° 70 207
Conclusiones de intelligentia dictorum Zoroastris
n.° 6 168, 291

n.° 7 157
Conclusiones de modo intelligendi hymnos Orphei
n.° 1 191
n.° 8 45, 46, 194
n.° 15 73, 289
n.° 16 289, 292
n.° 17 289
n.° 24 291
n.° 28 193
Conclusiones in Averroem
n.° 4 73
Conclusiones in doctrinam Platonis
n.° 4 180
n.° 6 59
n.° 14 204
n.° 22 71
n.° 36 73
Conclusiones in Porphyrium
n.° 12 73
Conclusiones in theologia
n.° 8 274
n.° 24 s. 59
Conclusiones magicae
n.° 3 s. 115
n.° 5 115
n.° 10 115
Conclusiones paradoxae
n.° 15 54, 62, 144
n.° 69 73
Conclusiones secundum opinionem Chaldaeorum theologorum
n.° 1 292
n.° 5 292
Conclusiones secundum Plotinum
n.° 2 274
Conclusiones secundum Proclum
n.° 17 49
n.° 24 46
De ente et uno
v 59, 64, 70, 73, 292
viii 248
De hominis dignitate 17, 19, 20, 28, 29, 30, 46, 68, 72, 132, 158, 171, 200, 219, 221, 221, 281, 329, 331
Disputationes adversus astrologiam divinatricem 17
Epistolae 20, 30, 74
Heptaplus
praefatio i 20, 27, 29, 62s., 129
praefatio ii 49
II, vi 244
III, ii 155
II, v 70
IV, v 76
V, i 58, 193
V, vi 56
VI, *prooemium* 50
VII, *prooemium* 71
L'Heptaple (tr. Nicolas Lefèvre de la Boderie) 257
Pico della Mirandola, Giovanni Francesco
Opera (1601), 277
De imitatione, 210
De rerum praenotione I, viii, 304
Epistolae 296
Examen vanitatis doctrine gentium et veritatis Christianae disciplinae 296
Pierio Valeriano, *véase* Valeriano
Pighianus, Codex, *véase* Manuscritos, Berlín
Píndaro
Nemean Odes iii, 80 s. 232
Platina
De honesta voluptate 58
In laudem reverendissimi Cardinalis Niceni 251
Vitae pontificum 251
Platón
Alcibiades primus
103A 65
Epistolae
II, 312D 247
II, 312E 47, 247
VI, 323C-D 247
VII, 333E 13
VII, 344C 18
VIII, 355B 49
Charmides 166
Cratylus
403A-404A 67
403A-404B 293
407E ss. 128
Critias 120B-C 290
Euthydemus 277E 12

Euthyphro
6A 140
8B 140
11B 13
Gorgias
473D 167
493A 277
497C 12
Leges 968A 290
Meno
77A 138
97D-98A 13
99C-D 13
Parmenides 62, 112, 194
Phaedo
61E-68A 158
67-9 138
77E 167
81C-D 166 s.
82B 13
Phaedrus 185
244D 69
244E 13 s.
247E 69, 76
250 14
250B 66
250C 65
251D 165
253D 149
275-8 18
Philebus 111
Politicus 309 111
Republica
363C 28
363C-D 68
365A 12
366A 12
375 111
377E-378A 140
378A 12, 139
399D-E 174
436B-E 111
441 88
545-7 238
560E 12
580D ss. 88
616C-617C 215
Sophista
230C 13
242D-E 93
Symposium 170, 185, 202
179D 159
180D-E 142
187 111
187A 84
195C 141
196D 195
196E 180
200A ss. 54
202E 130
203 111
203B 33, 110, 290
210-12 12
210A 12
218B 12
219A 66
Theaetetus 155E-156A 12
Timaeus
33C 64 s.
35C 261
37D-38B 268
39E 65 s.
49A-53B 109, 142
53B 50
71D-72B 13
72A 268
Plato Latinus III, *Parmenides* (ed. Klibansky-Labowsky) 62, 195
véase también 'Scholia Platonica'
Plauto
Rudens 704 269
Trinummus 260 97
Pletho, Gemistus
Compendium Zoroastreorum et Platonicorum dogmatum (Alexandre) 261
In Oracula magica Zoroastris (Opsopoeus) 247, 255
Leyes (Alexandre) 249
Preamble 252
I, ii 252
III, xv 48
III, xxiv 261
III, xxxv 261
III, xliii 251, 262, 293
On the Procession of the Holy Spirit (Alexandre) 246
Plinio
Natural History
II, xxxvii 169
III, v 21
VIII, xvi 186

XVI, xxv 117
XXXVI, lxiv-lxxiv 208
Plotino
Enéadas
I, i, 12 274
I, iii 133
I, v, 7 268
I, vi 94
I, vi, 6 14
I, vi, 7 128
I, vi, 8 162
I, viii, 2 247
III, v, 1-4 143
III, v, 2 140, 180
III, v, 4 125
III, v, 5-9 143
III, v, 9 109, 133
III, vi, 7 274
III, vi, 19 36
III, vii, 1 ss. 268
IV, iii, 11 s. 214
IV, iv, 32-41 214
IV, iv, 40 s. 94
IV, viii, 1 ss. 94
V, i, 7 139
V, i, 8 247
V, i, 10 246
V, ii, 2 228
V, viii 94
V, viii, 5 s. 207
V, viii, 13 50
VI, vi, 4 48
VI, vii, 25-30 77
VI, vii, 30 70
VI, vii, 33 69, 94
VI, vii, 34 75
VI, vii, 36 70, 150
VI, vii, 37 94
VI, vii, 42 247
VI, ix, 3 s. 19
VI, ix, 4 70
VI, ix, 8 210
VI, ix, 9 63, 67, 125
VI, ix, 11 15, 94, 294
Plutarco
Cum principibus philosophandum esse 3 (*Moralia* 778E) 44
De defectu oraculorum
22 (*Moralia* 422C) 12
De ει *apud Delphos,*
2 (*Moralia* 385D) 33, 254
9 (*Moralia* 388F-389C) 139
21 (*Moralia* 394B-C) 175
De exilio
5 (*Moralia* 600E) 167
Da facie in orbe lunae
28 (*Moralia* 943A-B) 158
De Fortuna Romanorum
4 (*Moralia* 317F-318A) 98, 108
De genio Socratis
13 (*Moralia* 582F) 90
De Iside et Osiride
9 (*Moralia* 354C) 27
28 (*Moralia* 361F-362B) 265, 292
28 (*Moralia* 362B) 176
29 (*Moralia* 362D) 293
32 (*Moralia* 363F) 105
46 (*Moralia* 369E) 222, 247, 255
48 (*Moralia* 370D-371A) 92, 125
51 (*Moralia* 371E) 231
53-8 (*Moralia* 372E-375A) 109, 141
66 (*Moralia* 377E) 31
68 (*Moralia* 378C) 21
75 (*Moralia* 381B) 21
77 (*Moralia* 382D) 13
78 (*Moralia* 382E-383A) 265, 273, 293
78 (*Moralia* 383A) 109
De liberis educandis
10 (*Moralia* 8A) 88
De profectu in virtute
10 (*Moralia* 81E) 12
De Pythiae oraculis
21 (*Moralia* 404D) 22
Quaestiones conviviales
II, iii (*Moralia* 636D ss.) 171
VII, viii, 4 (*Moralia* 713D)
VIII, i, 3 (*Moralia* 718B) 159
Stoicos absurdiosa poetis dicere (*Moralia* 1058E) 171
Vita Numae 4 159
[Plutarco]
De Homero 93
véase también Xylander
Politian
Epigrammata
'Venus Anadyomene' 137
'Venus armata' 99
Epistolae
II, xi 167
VII, i 234
X, xi 80
XII, vii 80

De ira 76
Giostra di Giuliano de' Medici
I, lxviii 122
I, xciv 90
I, xcix 136, 141, 269
I, ci 136
I, cxiii 136
In Ovidium (MS Oxford, *q.v.*) 165
Miscellanea 104
I, xxxvi 234
I, xxxix 234
I, xl 247
I, xlix 107
I, lxxxiii 21
Orfeo 161
Praefatio in Platonis Charmidem 234
Rispetti spicciolati, 164
Silvae
'Ambra' 80
'Manto' 120
Pontano, Giovanni
Eegidius 22
Porfirio
De antro nympharum
10 279
12 279
30 s. 277
De philosophia ex oraculis 16
Vita Plotini
10 15
15 15
23 75
Vita Pythagorae
39 57
51 50
Proclo
De sacrificio et magia
(= περὶ τῆς ἱερατικῆς τέχνης)
ed. Bidez 15
tr. Ficino 214
In Alcibiadem primum
(Westerink) 103A 66
In Parmenidem (Cousin²)
V, 993 14
V, 1028 199
V, 1033 51
V, 1037 14
VI, 1050 49
In Parmenidem, pars ultima
(Klibansky-Labowsky) 62, 196
Im Republicam
373 = I, 87 ss. (Kroll) 199
I, 174, 30 (Kroll) 176
II, 108, 17 (Kroll) 139
In Timaeum (Diehl)
1C-D 47, 247
3D 49
33C 64
39E 65
96C 290
146E 290
147B 49
Institutio theologia (Dodds)
prop. 31 47
prop. 35 47
prop. 67 49
prop. 75 247
prop. 103 49
prop. 148 55
véase también Index II, s.v. Creuzer, *Initia*
Theologia Platonica (Portus)
I, iii 222
I, vi, 45, 138
I, xxv 66
II, viii s. 247
Prodromus
Galeonmyomachia 201
Pulci, Luigi
Giostra di Lorenzo de' Medici
xxvii 122
lxiv, 7 s. 122
lxv, 7 s. 122
Pythagorae symbola (Gyraldus) 17, 51
véase también Ficino
Quarles, Francis
Emblems 224
Quintiliano
Institutio oratoria II, iv, 26 98
Rabelais
Gargantua I, viii 203
Randall, Giles
The Single Eye (i.e. Cusanus, *De visione Dei*) 226
Reuchlin, Johannes
De verbo mirifico 207
Rhodiginus, Caelius
Lectiones antiquae
Prefatio 44
IX, xvii 246
IX, xxiv 204
XII, ix 246

XVI, xxv 208
Ridewall, John, *véase Fulgentius metaforalis*
Ridolfi, Carlo
Le maraviglie dell' arte 86
Ripa, Cesare
Iconologia
'Bellezza' 129
'Benevolenza' 117
'Castità' 151, 283
'Consiglio' 265, 294
'Diligenza' 117
'Felicità breve' 148
'Felicità eterna' 148
'Gratie' 37, 53, 90
'Ingegno' 232
'Morte' 167
'Piacere honesto' 148
'Sapienza divina' 129
'Venustà' 127, 148
Rollenhagen, G.
Nucleus emblematum 108
Ronsard (ed. Gustave Cohen)
Odes
III, xxi 170
V, viii 213
Sonnets pour Hélène
I, L 213
(1609), n.° 7 213
Rutilius Namatianus
De reditu suo I, 67-70 99
Sabie, Francis
Pans Pipe 89
Sadoleto, Jacopo
Epistolae XVII, xx 22
De laudibus philosophiae 185
Phaedrus 184
Safo
fr. 137 (Diehl) = fr. 130 (Lobel-Page) 163
Salustio
Bellum Iugurthinum X, vi 108
Salustio (el Platónico)
Concerning the Gods and the Universe (Nock), iv 139, 279
Sannazaro, Jacopo
De partu Virginis 22, 33
Savonarola
Compendium revelationum 100
De veritate prophetica 187
Triumphus Crucis III, iii 260
Scholia Platonica (ed. Greene) 167
Séneca
De beneficiis
I, iii 37, 53, 124
II, xvii, 3 91
II, xxxii, 1 91
De ira
II, x, 5 56
De tranquillitate animi XV, 2 56
Epistolae lxv 247
Sepulveda, J. Genesius
Epistolae V, lxxviii 104, 262
Servet, Miguel
De trinitatis erroribus 259
Servio
In Aeneidem
I, 651 160
I, 720 37, 54
IV, 520 160
IV, 638 213
VIII, 636 294
In Bucolica VIII, 75 256
In Georgia I, 166 176
Shakespeare
A Midsummer-Night's Dream
I, i, 234 s. 66
Love's Labour's Lost
III, i 112
The Rape of Lucrece
1558 s., 110
Sidonius Apollinaris
Epistolae IX, ix, 14 57
Silius Italicus
Punica XV, 18 87
Simplicius
In Aristotelis Psysicorum Libros (Diels) 93
Spenser
Faerie Queene
III, xi, 32 167
IV, Proem, 3 145
IV, Proem, 4 84
IV, ii, 41-3 210
IV, v, 3 168
IV, x, 31-6 212
IV, x, 41 212
VI, x, 4 38
The Shepheardes Calender
Aprill 38, 84
Iuiye 55

Three proper and wittie familiar Letters, véase Gabriel Harvey
Stanley, Thomas
History of Philosophy (1656) 226
A Platonic Discourse on Love (translation of Pico's *Commento*) 226
Statius
Silvae 110
Thebais I, 305 127
Stesichorus
Palinode, fr. 18 (Edmonds) 98
Stobaeus
Florilegium 120, 28: Themistius 159
Suetonio
De vita Caesarum II, xxv, 4 104
Suidas
Lexicon 28
Sylvius, Franciscus
Commentaria in opera Politiani 175
Symeone, Gabriel
Le sententiose imprese 112
Tácito
Anales II, lx 208
Terencio
Andria I, i, 41 81
Eunuch II, iii, 47 232
Themistius, *véase* Stobaeus
[Theocritus]
Idylls xix 96, 165
Theon
Progymnasmata 3 (Spengel) 238
Tomás de Aquino
Summa theologica I, ii, q. 57, art. 6 266
Super Epistolas Pauli xi, 36 248
Tibullus
I, iv, 37 48
III, iii, 34 (= Lygdamus) 269
Tomasinus, I.P.
Illustrorum virolum elogia 202
Trissino, Giovan Giorgio
Rime 287
Tritonio
Melopoiae 200, 257
Tyard, Pontus de
Discours philosophiques 255
Urceus, Codrus
Orationes seu Sermones 93
Vaenius, Otto
Emblemata sive symbola 108
Valeriano, Pierio
Hieroglyphica
Praefationes 22, 78, 107
II, 'Elephantus et formica' 108
IV, 'Equus' 149
IV, 'Pugnacitas' 96
VI, 'Sphinx' 27
VI, 'Sileni' 223
XVIII, 'Hermaphroditus' 201
XIX, 'Aquila' 232
XXI, 'Accipiter' 232
XXIV, 'Anser' 96, 108
XXVI, 'Vespae' 96
XXVII, 'Maturitas' 104
XXXII, 'Janus' 256
XXXII, 'Tricipitium' 267
XXXIII, 'Oculus' 232
XXXVI, 'Silentium' 21
XXXIX, 'Fortuna' 108, 110
XXXIX, 'Sapientia' 108
XL, 'Pileus' 171
XL, 'Zona' 148
XLIX, 'Pietas' 21
LIV, 'Malum' 90
LVI, 'Fortuna amatoria' 110
LIX, 'Charites' 41, 53, 254
LIX, 'Endymion' 157
LIX, 'Pluto' 294
LX, 'Cerberus' 256
De infelicitate literatorum 78
Valla, Giorgio
De expetendis et fugiendis rebus 44
Valla, Lorenzo
De voluptate (*De vero bono*) 63, 145, 204
Varro
De lingua latina (ed. Laetus) 255
Vasari
Vita di Botticelli 131
Vita di Michelangelo 81, 183, 186
Vesalius, Andreas
Tabulae sex 203
Vespasiano da Bisticci
Vite di uomini illustri ii, 16 243
Virgilio
Eneida
I, 315 204
I, 327 s. 84
IV, 66-8 81
IV, 223 130
IV, 245 s. 127

IV, 511
IV, 543
VI, 50
VI, 77-80
VI, 727
Eglogas
I, 66
III, 64 s.
IV, 6 ss.
VIII, 75
X, 38
Georgias
I, 2
II, 221
254
232
177
177
276
227
90
122
50
232
116
117
[Virgilio]
Nomina musarum 276
Vitruvius
De architectura (Cesare Cesariano)
II, ii 57
Walton, Izaak
The Life of Dr John Donne 216
Wither, George
Emblems 230
Xenofanes
fr. 15 (Diels) 221
Xylander, G., *Plutarchi Chaeronensis Moralia* 44, 92, 93, 109
[Zoroastro], *véase* Patricius, Pletho

II FUENTES SECUNDARIAS

Alexandre, G., *véase* Indice I, Pletho.
Alföldi, A., *Die Kontorniaten,* 149
Allen, D. C., 'The Rehabilitation of Epicurus and his Theory of Pleasure in the Early Renaissance', 77
Allen, P. S., *véase* Indice I, Erasmus
Altheim, F., 'Maske und Totenkult', 167
Amelung, W., *Die Skulpturen des Vatikanischen Museum,* 255
Anagnine, E., *G. Pico della Mirandola, Sincretismo religioso-filosófico,* 31, 72
Anastos, M. V., 'Pletho's Calendar and Liturgy', 249
Angeleri, C., *véase* Indice I, Crinito
Armand, A., *Les médailleurs italiens,* 105

Babelon, E., *La gravure en pierres fines,* 122
Baeumker, C., *véase* Indice I. [Hermes Trismegistus]
Bailey, N., tr. *Colloquies of Desiderius Erasmus,* 78
Baltrusaitis, J., *Anamorphoses ou Perspectives curieuses,* 224
Bandini, A. M., *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae,* 243
véase también Indice I, Manuscritos Florencia
Barb, A. A., 'Diva Matrix', 142
Barnes, J. H., *véase* Indice I, Leone Ebreo
Baron, H., 'Aulus Gellius in the Renaissance and a Manuscript from the School of Guarino', 104
'La rinascità dell'etica statale romana nell' umanesimo florentino del Quattrocento', 76
Leonardo Bruni, Humanistisch-philosophische Schriften, 12 s.
Barozzi, L., and R. Sabbadini, *Studi sul Panormita e sul Valla,* 143
Bartsch, A., *Le peintre-graveur,* 97, 102, 108, 110, 177, 277
Baumann, Hermann, *Das doppelte Geschlecht,* 205
Bayersdorfer, A., *véase* F. von Reber
Béguin, S., 'A Lost Fresco of Niccolò dell' Abbate at Bologna in Honour of Julius III', 151
Bellori, P., *Admiranda romanarum antiquitatum,* 160
Benedetto, L. F., *Il 'Roman de la rose' e la letteratura italiana,* 148
Benz, E., *Adam, der Mythus vom Urmenschen,* 212
Berkeley, George, *Siris,* 222
Bernouilli, J. J., *Aphrodite,* 136, 270
Berve, H., *Dion,* 13
Bezold, C., *véase* F. Boll
Bezold, F. von, *Aus Mittelalter und Renaissance,* 183, 257
Bidez, J., 'A propos d'un fragment retrouvé de l'Aristote perdu', 12
Catalogue des manuscrits alchimiques grecs, 214

'La liturgie des mystères chez les Néoplatoniciens', 16
'Le philosophe Jamblique et son école', 16
'Notes sur les mystères néoplatoniciens', 16
'Proclo, Περὶ τῆς ἱερατικῆς τέχνης', 16
Vie de l'empereur Julien, 16
Vie de Porphyre, 15
Bidez, J., and F. Cumont, *Les mages hellénisés,* 157, 250, 255
Blasi, B., *Stradario Romano,* 180
Blau, J. L., *The Christian Interpretation of the Cabala in the Renaissance,* 30, 62, 226
Boas, G., *The Hieroglyphics of Horapollo,* 166, 191, 207
Bock, E., *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen,* 110
Bode, W., *Studien über Leonardo da Vinci,* 87
The Italian Bronze Statuettes of the Renaissance, 21
Böhme, R., *Orpheus: Das Alter des Kitharoden,* 28, 164
Bohnenstaedt, E., *véase* Indice I, s.v. Cusanus
Boll, F., 'Synastria', 72
Boll, F., and C. Bezold, *Sternglaube und Sterndeutung,* 72
Bonner, Campbell, *Studies in Magical Amulets chiefly Graeco-Egyptian,* 142, 254
Bottkol, J. McG., 'The Holograph of Milton's Letter to Holstenius', 257
Bowra, C. M., 'Orpheus and Eurydice', 160
Boyancé, P., *Etudes sur le Songe de Scipion,* 87
Le culte des Muses chez les philosophes grecs, 17, 19, 28, 138, 162
Lucrèce et l'épicurisme, 63
'Théurgie et télestique néoplatoniciennes', 16
Brandin, L., *véase* A. Langfors
Breen, Q., 'Giovanni Pico della Mirandola on the Conflict of Philosophy and Rhetoric', 20
Bréhier, E., *La philosophie de Plotin,* 68
véase también Indice I, Plotino
Brendel, O., 'The Interpretation of the Holkham *Venus',* 147
Brickoff, M., 'Afrodite nella conchiglia', 270
Brini, M., *véase* E. Garin; *también* Indice I, Lazzarelli
Brockhaus, H., 'Ein edles Geduldspiel: ...die sogenannten Taroks Mantegnas', 224
Burckhardt, J., *Die Cultur der Renaissance in Italien,* 184
Burkhard, A., *Hans Burgkmaird d'A.,* 199, 209, 257
Bush, D., *Classical Influences in Renaissance Literature,* 167

Càllari, L., *Le fontane di Roma,* 109
Campos, D. R. de, *Itinerario pittorico dei Musei Vaticani,* 176
Cantimori, D., *Italienische Haeretiker der Spätrenaissance,* tr. W. Kaegi, 259
'Rhetoric and Politics in Italian Humanism', 76
Caramella, S., *véase* Indice I, Leone Ebreo
Carcopino, J., *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure,* 159
Casella, M. T., and G. Pozzi, *Francesco Colonna, biografia e opere,* 109
Cassirer, E., 'Giovanni Pico della Mirandola', 82
Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, 107, 222, 226, 230
Cassirer, E., with J. O. Kristeller and J. H. Randall, Jr, *The Renaissance Philosophy of Man,* 17
Castelli, E., *Umanesimo e esoterismo,* 214
Chastel, A., *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique,* 230
Marsile Ficin et l'art, 18, 56, 132, 208
The Age of Humanism, 108, 259
Clark, Kenneth, *Leonardo da Vinci,* 169
The Nude, 40
Clemens, F. I., *Giordano Bruno und Nicolaus von Cusa,* 169
Coffin, C. M., *John Donne and the New Philosophy,* 216
Cohen, Gustave, *véase* Indice I, Ronsard

Collignon, M., 'Eros funèbre', 161
Collins Baker, C. H., *Catalogue of the Pictures at Hampton Court,* 89
Cook, A. B., *Zeus,* 156
Cornford, F. M., 'Plato and Orpheus', 28
Corpus nummorum italicorum, 98
Courajod, L., *L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XV et XVI siècles,* 183
Cousin, Victor, *Procli philosophi Platonici opera,* 195
véase también Indice I, Proclo
Couvreur, P., *véase* Indice I, Hermias Alexandrinus
Creuzer, Friedrich, *Aus dem Leben eines alten Professors,* 32, 195
'De restituta per Italiam philosophia Platonica eiusque restitutionis causis auctoribusque', 197
Initia philosophiae ac theologiae ex Platonicis fontibus ducta, 195
Symbolik, 32
'Zur Geschichte der Classichen Philologie seit Wiederherstellung der Literatur', 197
Croce, B., *Breviario di estetica,* 36
Croissant, J., *Aristote et les mystères,* 12
Crowe and Cavalcaselle, *Raphael,* 89
Titian, 267
Cumont, F., 'Comment Plotin détourna Porphyre du suicide', 158
'La théologie solaire du paganisme romain', 161
'Le culte égyptien et le mysticisme de Plotin', 16
'Le mysticisme astral dans l'antiquité', 161
Lux perpetua, 16, 159
Recherchs sur le symbolisme funéraire des Romains, 67, 159, 171, 174, 238
Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra, 161
véase también J. Bidez
Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* 106
Gessammelte Aufsätze zur romanischen Philologie, 106
Curtius, L., 'Zum Antikenstudium Tizians', 97
Davies, H. W., *Devices of the Early Printers,* 127
Delatte, A., *Etudes sur la littérature pythagoricienne,* 166
Delcourt, M., *Hermaphrodite: mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité classique,* 213
Deonna, W., 'Aphrodite à la coquille', 269
'Eros jouant avec un masque de Silène', 161, 167
'Le group des trois Grâces nues et sa descendance', 40
'The Crab and the Butterfly', 112
Derenne, E., *Les Procès d'impiété intentés aux philosophes à Athènes,* 12
Diels, H., *Die Fragmente der Vorsokratiker,* 94
véase también Indice I, Anaxagoras, Heraclitus, Xenophanes
Diès, A., *Autour de Platon,* 13
Dietrich, A., *Abraxas,* 12, 128, 213
Eine Mithrasliturgie, 159
Dionisotti, C., 'Amore e morte', 166
Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational,* 12, 16, 28
Select Passages illustrating Neoplatonism, 16, 19, 63, 67, 210
véase también Indice I Proclo
Dodgson, Campbell, *A Book of Drawings formerly ascribed to Mantegna,* 99
Doren, A., 'Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance', 107
Dorez, L., 'Etudes Aldines', 104
'Lettres inédites de Jean Pic de la Mirandole', 20
Dorez, L., and L. Thuasne, *Pic de la Mirandole en France,* 244
Dulles, A., *Princeps Concordiae,* 19
Dumbarton Oaks Collection (Washington), *Handbook,* 270

Egger, H., *véase* C. Hülsen
Einem, H. von, *Asmus Jacob Carstens, Die Nacht mit ihren Kindern,* 167
Eitrem, S., *Orakel und Mysterien am Ausgang der Antike,* 14
Eliade, M., *Méphistophélès et l'androgyne,* 215

Epicurea in memoriam Hectoris Bignone, 44
Ettlinger, L. T., 'Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV', 254

Fabricius, I. A., *Bibliotheca graeca,* 292
Codex pseudepigraphus Veteris Testamenti, 256
Festugière, A.-J., *Epicure et ses dieux,* 13, 57
La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI^e siècle, 164, 213
La révélation d'Hermes Trismégiste, 128
'Le symbole du phénix et le mysticisme hermétique', 213
L'idéal religieux des Grecs et l'Evangile, 13, 159
Personal Religion among the Greeks, 206
'Studia Mirandulana', 72, 120
véase también Indice I [Hermes Trismegistus]
Fiorentino, F., *Il risorgimento filosofico nel Quattrocento,* 22, 243
Fischel, O., *Raphael,* 98
Raphaels Zeichnungen, 54
Förster, R., *Das Erbe der Antike,* 96
'Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance', 137
'Wiederherstellung antiker Gemälde durch Künstler der Renaissance', 137
Forbes, E. L., tr. Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate,* 18
Foucart, P., *Les mystères d'Eleusis,* 11
Fowler, Alastair, *Spenser and the Numbers of Time,* 211
Fremantle, K., *The Baroque Town Hall of Amsterdam,* 266
Freund, L., '"Good Counsel": an Adaptation from Ripa', 106
Frey, C., *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti,* 168, 188
Frey-Sallmann, A., *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten,* 40, 137
Freyhan, R., 'The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries', 152
Friedeberg-Seeley, F., *véase* Indice I, Leone Ebreo
Friedlaender, Julius, 'Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts', 34
Friedländer, W., 'La tintura delle rose', 149
Furtwängler, A., *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium,* 60
Die antiken Gemmen, 97, 99
'Eros', 161
La Collection Sabouroff, 161
Furtwängler, W., *Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Griechen,* 161

Gabotto, F., 'L'epicureismo di Marsilio Ficino', 77
Gamba, C., *Botticelli,* 119
Gardner, H., *véase* Indice I, Donne
Garin, E., *Filosofi italiani del Quattrocento,* 19, 22
Giovanni Pico della Mirandola, 72, 76
'La "dignitas hominis" e la letteratura patristica', 19
'Le «elezione» e il problema dell' astrologia', 214
L'umanesimo italiano, 76
'Noterelle di filosofia del Rinascimento', 226
'Ricerche sull' epicureismo del Quattrocento' (*Epicurea in memoriam Hectoris Bignone*), 44
Garin, E., with M. Brini, C. Vasoli and C. Zambelli, *Testi umanistici su l'ermetismo,* 16, 33
Véase también Indice I, Pico della Mirandola
Gelli, Jacopo, *Divisi, motti e imprese di famiglie e personaggi italiani,* 152
Gerhard, Eduard, *Über den Gott Eros,* 162
Giehlow, D., 'Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance', 101, 105, 176, 231, 234
'Dürers Stich «Melencolia I» und der maximilianische Humanistenkreis'
Giese, Fritz, *Der romantische Charakter I: Die Entwicklung des Andro-*

gynen-problems in der Frühromantik, 213
Gill, Joseph, *The Council of Florence,* 251
Personalities of the Council of Florence, 252
Girardi, E. N., *véase* Indice I, Michelangelo
Golzio, V., *Raffaello nei documenti,* 173, 177
Gombrich, E. H., 'Botticelli's Mythologies', 56, 82, 119
'Icones Symbolicae', 106, 132
Gomoll, H., *Der stoische Philosoph Hekaton,* 37
Goodenough, E. R., 'A Neo-Pythagorean Source in Philo Judaeus', 203
By Light, Light, 203, 220
Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, 203
The Politics of Philo Judaeus, 212
Gori, A.-F., *Museum Florentinum,* 110
Gosse, E., *véase* Indice I, Donne
Gould, C., *National Gallery Catalogue of the Sixteenth-Century Venetian School,* 286
Gregorovius, F., *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter,* 18
Gruppe, O., *Geschichte der klassischen Mythologie und Religionsgeschichte,* 32
Griechische Mythologie und Religionsgeschichte, 159, 201
Gruyer, G., *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarole,* 187
Gsell, S., 'Gratiae' (Daremberg-Saglio), 45, 127
Guthrie, W. K. C., *Orpheus and Greek Religion,* 171, 213
The Greeks and their Gods, 159

Habich, G., *Die Medaillen der italienischen Renaissance,* 202, 268, 289
Hale, John, 'The Argument of some Military Title Pages of the Renaissance', 114
Harrison, J., *Prolegomena to the Study of Greek Religion,* 12, 159
Hartlaub, G. F., 'Giorgione und der Mythos der Akademien', 18
Giorgiones Geheimnis, 18
Der Stein der Weisen, 215
Haubst, R., *Das Bild des Einen und Dreieinen Gottes in der Welt nach Nikolaus von Kues,* 252
Hayward, J., *véase* Indice I, Donne
Heckscher, W. S., 'Goethe im Banne der Sinnbilder', 108
Heimann, A., 'Trinitas Creator Mundi', 268
Heinrici, G., 'Zur Geschichte der Psyche', 67
Helbig, W., *Wandgemälde Campaniens,* 270
Henniger, K., Jr., 'Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad', 211
Herder, *Wie die Alten den Tod gebildet. Ein Nachtrag zu Lessings Abhandlung desselben Titels und Inhalts,* 163
Hill, G. F., *A Corpus of Italian Medals,* 34, 51, 72, 80, 100, 102, 106, 113, 126, 129, 132, 134, 150, 179, 202, 231, 254, 255
A Guide to the Exhibition of Medals of the Renaissance in the British Museum, 34
'Notes on Italian Medals: Maria Poliziana', 82
The Gustave Dreyfus Collection: Renaissance Medals, 107
The Medallic Portraits of Christ, 289
Hill Cotton, J., 'Iconografia di Angelo Poliziano', 82
Hind, A. M., *Early Italian Engraving,* 81, 90, 126, 209, 224
Engraving in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, 84
Hoffmann, Ernst, *véase* Indice I, Cusanus
Hofmann, T., *Raffael als Architekt,* 150
Holroyd, C.,*Michelangelo,* 180
Véase también Indice I, Condivi
Hoogewerff, G. J., 'Raffaello nella Villa Farnesina', 177
'Vultus trifrons: emblema diabolico, imagine improba della SS. Trinità' 256
Hopfner, T., 'Mysterien', 11, 159
Plutarch über Isis und Osiris, 255
'Theurgie', 16
Horne, H. P., *Botticelli,* 119, 144

Howald, E., *Platons Leben,* 13
Hübner, P. G., *Le statue di Roma,* 181
Hülsen, C., *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio,* 208
La Roma antica di Ciriaco d'Ancona, 39
'Le illustrationi della *Hypnerotomachia Polifili* e le antichità di Roma', 208
Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts, 186
Hülsen, C., and H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck,* 181
Husner, F., *Leib und Seele in der Spracche Senecas,* 277

Italian Illuminated Manuscripts from 1400 to 1550, Catalogue of an Exhibition, Bodleian Library, Oxford, 126

Jaeger, W., *Aristotle,* 14
'Aristotle's Verses in Praise of Plato', *Paideia,* 14
Jahn, O., 'Cyriacus von Ancona und Albrecht Dürer', 127
Die Entführung der Europa auf antiken Kunstwerken, 40, 91
'Die Zeichnungen antiker Monumente im Codex Pighianus', 40, 182
James, M. R., *The Western Manuscripts in the Library of Trinity College, Cambridge,* 181
Janson, H. W., 'The Putto with the Death's Head', 164
Jeanroy, A., *La poésie lyrique des Troubadours,* 80
Véase también A. Langfors
Jessen, O., 'Hermaphroditos', 205
Johnson, E., *Notes to The Colloquies of Desiderius Erasmus,* tr. N. Bailey, 77
Joret, C., *La rose dans l'antiquité et au moyen âge,* 148
Jung, C. G., *Psychologie und Alchemie,* 215
Jung, C. G., and C. Kerényi, *Essays on a Science of Mythology,* 215
Justi, C., 'Die Einführung der Renaissance in Granada', 100

Kaegi, W., *Jacob Burckhardt,* 32
Véase también Cantimori
Kantorowicz, E., *The King's Two Bodies,* 214
Kerényi, C., *véase* C. G. Jung
Kern, O., Mysterien, 11, 13, 159
Orphicorum fragmenta, véase Indice I
Kibre, P., *The Library of Pico della Mirandola,* 243, 293
Kieszkowski, B., *Studi sul Platonismo del Rinascimento in Italia,* 250
Kirfel, W., *Die dreiköpfige Gottheit,* 257
Kleehoven, H. A. von, 'Cranachs Bildnisse des Dr Cuspinian und seiner Frau', 90
Kleinschmidt, Beda, *Die heilige Anna,* 259
Klibansky, R., 'Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance', 62, 112
The Continuity of the Platonic Tradition, 59, 243
Véase también Indice I, Bovillus, Cusanus, Proclus, Plato Latinus
Klibansky, R., with E. Panofsky and F. Saxl, *Saturn and Melancholy,* 76
Knös, B., 'Gémiste Pléthon et son souvenir', 249
Koch, H., *Pseudo-Dionysius Areopagita inseinen Beziehungen zum Nuplatonismus und Mysterienwesen,* 68, 92, 150
Kristeller, P., *Mantegna,* 107
Kristeller, P. O., 'Augustine and the Early Renaissance', 19
Studies in Renaissance Thought and Letters, 16
Supplementum Ficinianum, véase Indice I, Ficino
The Philosophy of Marsilio Ficino, 18, 56, 77, 120, 132, 193, 202, 262
'Volontà e amor divino in Marsilio Ficino', 64
Kroll, W., *De oraculis chaldaicis,* 157

Labowsky, C., *véase* Indice I, Plato Latinus
La Cava, Francesco, *Il volto di Michelangelo scoperto nel Giudizio Finale,* 189

Ladner, G. B.., 'Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance', 122
Lanciani, R., *Storia degli scavi di Roma,* 35, 38, 179
Langfors, A., with A. Jeanroy and L. Brandin, *Recueil général des jeux-partis français,* 81
Lazzaroni, M., and A. Muñoz, *Filarete,* 235
Lehmann, K., and E. C. Olson, *Dionysiac Sarcophagi in Baltimore,* 161
Le Lasseur, D., *Les déesses armées,* 97
Lessing [*Die geharnischte Venus*], 99
Anmerkngen über das Epigramm, 62
Wie die Alten den Tod gebildet, 160, 162
L'Europe humaniste (Exhibition, Bruselas), 214
Lewy, Hans, *Chaldaean Oracles and Theurgy,* 16, 157, 262
Sobria ebrietas, Untersuchungen zur Geschichte der antiken Mystik, 68
Liebeschütz, H., *Fulgentius metaforalis,* 254
Linforth, I. M., 'Telestic Madnes in Plato, Phaedrus, 244DE', 13
The Arts of Orpheus, 28, 45, 176
Lobeck, C. A., *Aglaophamus,* 16, 45, 92, 159, 292

Mahnke, D., *Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt,* 228
Maiuri, A., *Roman Painting,* 270
Malaguzzi, Valeri, F., *La corte di Lodovico il Moro,* 57, 117
Mâle, E., *L'art religieux du XIII^e siècle en France,* 233
L'art religieux de la fin du moyen âge en France, 186, 259
L'art religieux après le concile de Trente, 259
Mancini, H., *véase* Indice I, Alberti
Maréchal, S., *Antiquités d'Herculanum,* 270
Marle, R. van, *Iconographie de l'art profane,* 107
Marrou, H.-I., Μουσικὸς ἀνήρ, *Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains,* 162
Saint Augustin et la fin de la culture antique, 19, 191
Martin, F. X., 'The Problem of Giles of Viterbo', 22
Masai, F., *Pléthon et le Platonisme de Mistra,* 249
Mattingly, M., *Coins of the Roman Empire in the British Museum,* 99, 112
Matz, F., 'Über eine dem Herzog von Coburg-Gotha gehörige Sammlung alter Handzeichnungen nach Antiken', 156, 182
Mayer, A. L., 'Niccolò Aurelio', 153
Mazzuchelli, G. M., *Scrittori d'Italia,* 78
vase también Museum Mazzuchellianum
M'Crie, Thomas, *History of the Progress and Supression of the Reformation in Italy in the Sixteenth Century,* 260
Meiss, M., '*Ovum Struthionis,* Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montfeltro Altarpiece', 170
Melchiori, G., 'The Whole Mystery of Art', 169
Mencken, F. O., *Historia vitae Angeli Politiani,* 120
Mercati, G., *Per la cronologia della vita e degli scritti di Niccolò Perotti,* 110
Mesnil, J., *Botticelli,* 119
Michaelis, A., 'Michelangelos Leda und ihr antikes Vorbild', 156
'Römische Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts', 181
Mohler, L., *Aus Bessarions Gelehrtenkreis,* 261
Kardinal Bessarion, 250
Moore, Thomas, 'A Vision of Philosophy', 44
Mostra del libro illustrato romano del Cinquecento (Biblioteca Angelica, Roma), 40
Müller, H. F., *Dionysios. Proklos. Plotinos,* 68
Muñoz, A., *véase* M. Lazzaroni
Murray, Gilbert, *Five Stages of Greek Religion,* 159, 221
'What English Poetry may still learn from Greek', 170

Murray, W. A., 'Donne and Paracelsus', 216
Museum Mazzuchellianum, 105, 202
Mustard, W. P., 'E.K.'s Note on the Graces', 39

Nilsson, M. P., *Greschichte der griechischen Religion,* 105
The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age, 171
Noack, F., *Eleusis,* 159
Nock, A. D., *Conversion,* 14, 206, 213, 220
'Hellenistic Mysteries and Christian Sacrements', 11
'Sarcophagi and Symbolism', 161, 163
Véase también Indice I [Hermes Trismegistus]
Norden, E., *Die Geburt des Kindes,* 105

Oldenbourg, R., 'Rubens in Italien', 155
Olschki, Leonardo, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur,* 115
Olson, E. C., *véase* K. Lehmann
Orlandi, S., *Beato Angelico,* 259

Panofsky, E., *Albrecht Dürer,* 76, 105, 132, 209
'Der gefesselte Eros', 150
'Facies illa Rogeri maximi pictoris', 223
Hercules am Scheidewege, 87, 147, 171, 206, 209, 265
Studies in Iconology, 61, 86, 97, 147, 150
The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo, 254
'Titian's Allegory of Prudnce: a Postscript', 267
Panofsky, E., and F. Saxl, 'Classical Mythology in Mediaeval Art', 127
Dürers Kupferstich 'Melencolia I', 76
véase también Klibansky
Paribeni, E., 'Ninfe, Charites e Muse su rilievi neoattici', 40
Pater, Walter, *The Renaissance,* 117
Pèrcopo, E., 'Di Anton Lelio Romano e di alcune Pasquinate contro Leon X', 38
Pergola, Paola della, *La Galleria Borghese,* 86
Petersen, E., 'Eros und Psyche oder Nike', 161, 180
'Sepolcro scoperto sulla via Latina', 159
'Zu Meisterwerken der Renaissance: Bemerkungen eines Archäologen', 147, 153
Pettazzoni, R., *I misteri,* 159
L'omniscienza di Dio, 256
'The Pagan Origins of the Threeheaded Representation of the Christian Trinity', 256
Pfeiffer, R., 'The Image of the Delian Apollo and Apolline Ethics', 40
véase también Indice I, Callimachus
Picard, C., *Manuel d'archéologie grecque,* 40
Planiscig, L., *Andrea Riccio,* 277, 294
Die Bronzeplastiken, Kunsthistorisches Museum in Wien, 21
Pope-Hennessy, John, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum,* 96
Popham, A. E., and P. Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum,* 99
Pottier, E., 'Thanatos', 167
Pouncey, P., *véase* A. E. Popham
Pozzi, G., *véase* M. T. Casella
Praz, M., *Studies in Seventeenth-Century Imagery,* 166, 191
Preisendanz, K., *Die griechischen Zauberpapyri,* 92, 150
'Phanes', 171

Ramnoux, C., *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque,* 167
Read, Johnn, *Prelude to Chemistry,* 215
Reber, F. von, y A. Bayersdorfer, *Klassischer Bilderschatz,* 123
Reeves, J. D., 'The Judgment of Paris as a device of Tudor Flattery', 89
Rehm, W., *Göttertrauer,* 168
Reinach, S., *Pierres gravées,* 110
Reitzenstein, R., *Das Märchen von Amor und Psyche bei Apuleius,* 67
Die hellenistischen Mysterienreligionen, 158

Paimandres, 255
Renaudet, A., *Préréforme et humanisme à Paris,* 226
Renouard, A. A., *Annales de l'imprimerie des Alde,* 65
Renouard, P., *Les marques typographiques parisiennes,* 267
Richter, J. P., *Th Literary Works of Leonardo da Vinci,* 49-50, 116
Ridolfi, R., *Vita di Girolamo Savonarola,* 72, 86
Rinaldis, Aldo de, *La Galleria Borghese,* 86, 152
Robb, N. A., *Neoplatonism of the Italian Renaissance,* 119
Robert, Carl, 'De Gratiis Atticis', 40, 91
Die antiken Sarkophag-Reliefs, 156, 174, 279
Thanatos, 167
Rodenwaldt, G., 'Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270', 162
Rohde, E., *Psyche,* 14, 28
Romano, P., *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze,* 180
Romano, V., *véase* Indice I, Boccaccio
Rosán, L. J., *The Philosophy of Proclus,* 49
Roscher, W. H., *Hermes der Windgott,* 130
Rostovtzeff, M., *Mystic Italy,* 159
Rufini, R., *Dizionario etimologico storico delle strade, piazze, borghi e vicoli della città di Roma,* 180
Rumpf, A., *Die antiken Sarkophagreliefs* V, i, 'Aphrodite in Muschel', 269
Rupprich, H., *Der Briefwechsel des Konrad Celtis,* 257
Ruska, J., *Tabula Smaragdina,* 215

Sabbadini, R., *véase* L. Barozzi
Salis, A. von, *Antike und Renaissance,* 40, 90, 150, 177
Santangelo, G., *Le epistole 'de imitatione' di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo,* 81
Santangelo, S., *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini,* 81
Saxl, F., *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter andschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken,* 16
Véase también Klibansky, Panofsky
Schilling, E., *Altdeutsche Meisterzeichnungen,* 110
Schleiermacher, F., *véase* Indice Alfabético
Schlosser, J., *Die Kunstliteratur,* 226
Schmidt, E., 'Übertragung gemalter Figuren in Rundplastik', 35
Scholem, G., 'Seelenwanderung und Sympathie der Seelen in der jüdischen Mystik', 263
Schubring, P., *Cassoni,* 83, 147
Secret, F., *Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance,* 22, 30, 226, 262
Le Zôhar chez les kabbalistes chrétiens de la Renaissance, 30
Véase también Indice I, Egidio da Viterbo
Seznec, J., *La survivance des dieux antiques,* 38, 40, 166
Sgambati, Scipione, *Archivia Veteris Testamenti,* 256
Signorelli, G., *Il cardinale Egidio da Viterbo,* 22
Silvestre, L.-C., *Marques typographiques,* 231
Simioni, A., *véase también* Indice I, Medici
Simon, Erika, *Die Geburt der Aphrodite,* 269
Simon, Marcel, *Hercule et le Christianisme,* 206
Simpson, E. M., *véase* Indice I, Donne
Six, J., 'La dance des Grâces nues', 40
Snell, B., *Die Entdeckung des Geistes,* 12
Sparrow, J., *véase* Indice I s.v. Donne
Spence, Joseph, *Polymetis,* 87
Starnes, D. T., 'E.K.'s Classical Allusions Reconsidered', 39
'Spenser and the Graces', 38
Steinmann, E., *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit,* 186
Stephani, L., 'Erklärung einiger im südlichen Russland gefundener Kunstwerke', 269
Stoll, H. W., 'Leda' (Roscher), 156
Strong, E., *Apotheosis and After Life,* 89
Strong, R. C., *Portraits of Queen Elizabeth I,* 89
Sturge Moore, T., *véase* W. B. Yeats

Surtz, E. L., 'Epicurus in Utopia', 'The Defence of Pleasure in More's Utopia', 77
Symonds, J. A., *The Renaissance in Italy,* 132

Taylor, Thomas, *The Mystical Initiations or Hymns of Orpheus,* 46, 199
The Six Books of Proclus on the Theology of Plato, 49, 66, 138
Tea, E., 'Le fonti delle Grazie di Raffaello', 35
Teoli, C., *véase* Indice I, Lodovico Dolce
Theiler, W., *Die Vorbereitung des Neuplatonismus,* 247
Thomas, H. W., 'Επέκεινα, 28
Thuasne, L., *véase* L. Dorez
Tietze, H., and E. Tietze-Conrat, 'A Hieroglyphic Painting by Dürer', 106
Tocco, F., *véase* Indice, Bruno
Toffanin, G., *Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura,* 22
Tolnay, C. de, *Michelangelo,* 182
Tormo, E., *Os desenhos das antiqualhas que vio Francisco d'Ollanda,* 149
Torre, A. della, *Storia dell' accademia platonica di Firenze,* 56
Trouillard, J., 'La monadologie de Proclus', 48

Usener, H., 'Die Perle: Aus der Geschichte eines Bildes', 269
Dreiheit, ein Versuch mythologischer Zahlenlehre, 253, 259, 295
Epicurea, 44
'Zwillingsbildung', 205

Vasconcellos, J. de, *véase* Indice I, Ollanda
Vasoli, C., *véase* E. Garin
Vattasso, M., 'Antonio Flaminio e le principali poesie dell'autografo Vaticano 2870', 179
Venturi, A., *Il museo e la galleria Borghese,* 146, 153
Storia dell'arte italiana,
Venturi, L., 'Note sulla Galleria Borghese', 147
Villari, P., *Life and Times of Savonarola,* 187
Vitelli, H., *véase* Indice I, Bruno
Volkmann, L., 'Ars memorativa', 36
Bilderschriften der Renaissance, 104, 209
Voss, J. H., *Antisymbolik,* 32

Walker, D. P., 'Origène en France au début du XVI^e siècle', 212
'Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists', 46
'*Prisca theologia* in France', 46
Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella, 16
Walter, H. B., *Catalogue of the Engraved Gens and Cameos Greek Etruscan and Roman in the British Museum,* 270
Warburg, A., 'Delle imprese amorose', 80
Die Erneuerung dr heidnischen Antike, 40, 107, 120, 135, 227, 270, 274
Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling', 120
Waszink, J. H., *véase* Indice I, Chalcidius
Watkins, R., 'L. B. Alberti's Emblem, the Winged Ey, and his name Leo', 233
Weber, F., *Platonische Notizen über Orpheus,* 28
Weege, F., 'Das Goldene Haus des Nero', 150
'Der malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike', 150
Weiss, Roberto, 'A Note on the so-called *Fidei Simulacrum',* 255
Weissenfels, O., *De Seneca Epicureo,* 44
Westerink, L. G., *véase* Indice I, Olympiodorus, Proclus
Wiegand, T., 'Eros und Psyche auf einem Bronzerelief aus Amisos', 162
Wilamowitz-Moellendorff, U. von, *Antigonos von Karystos,* 13
Der Glaube der Hellenen, 30, 76, 195
Platon, 13

Wildenstein, G., *Les graveurs de Poussin au XVII^e siècle,* 29, 153
Williams, P. L., 'Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise', 255
Wilson, C. Heath, *Michelangelo,* 188
Wilson, E. C., *England's Eliza,* 89
Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch,* 99, 234, 270
Geschichte der Kunst des Altertums, 148, 270
Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst, 234
Wind, E., 'Aenigma Termini', 166
Art and Anarchy, 215
Bellini's Feast of the Gods, 21, 92, 137, 200
'In Defence of Composite Portraits', 214
'Maccabean Histories in the Sistine Ceiling', 19
'Mantegna's Parnassus', 92
Michelangelo's Prophets and Sibyls, 22
'Platonic Justice designed by Raphael', 98
'Raphael: The Dead Child on a Dolphin', 164
'Sante Pagnini and Michelangelo', 258
'The Christian Democritus', 56
'The Revival of Origen', 19, 22, 212 253
'Typology in the Sistine Ceiling', 19
Wittkower, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism,* 226
'Chance, Time and Virtue', 107
'Transformations of Minerva in Renaissance Imagery', 97

Yates, F. A., 'Queen Elizabeth as Astraca', 226
The French Academies of the Sixteenth Century, 83
Ybl, E. von, 'Leonhard Kerns bishr unbekanntes Meisterwerk im Museum der schönen Künstze zu Budapest', 53
Yeats, W. B., and T. Sturge Moore: their Correspondence, 164

Zabughin, V., *Giulio Pomponio Leto,* 18, 243
Zambelli, C., *véase* E. Garin
Ziegler, K., 'Orphische Dichtung', 28
'Pantheion', 201

INDICE ALFABETICO

Aaron, 159 n.
Abbate, Niccolò dell', 151 n.
«Abenazra» (i. e. Abraham Ibn Ezra), 95.
Abraham, 157.
Abyss, 293, s.; *véase también* «Ensoph»
Academia, en Atenas, 12 n., 48 n., 204; Florencia, 17 n., 18 n., 56 n.; Mistra 250: Milán, 57, n.; Nápoles, 18 n.; Roma, 17 n., 18 n., Venecia, 110 n.; iniciaciones rituales, 17 n., 250; nombres crípticos, 17 n.; medalla, 179.
Acedia, 76.
Adán (andrógino), 213, ss.
Adonia, 109, 151 n.
Adonis, 151 n., 197 n.
Adriano Fiorentino, 179 n.
Aegidius Viterbiensis, *véase* Egidio da Viterbo
aenigmàta, 20, 98 n., 166.
Aeon (αἰών), 268
Aëtion, 96 n.
Afinidades electivas en Plotico, 214 n.; resumidas por Ficino, 214 n.; adaptadas a la alquimia, 214 s.
Afrodita, *véase* Venus
Agamenón, 169 n.
Agape (Spenser), 210.
Agathon, 157, 180 n.
Agathon, 157, 180 n.
Agesilao, 12.
Aglaia, 277; *véase también* Gracias (nombres)
Aglaise, 44
Aglaophamus, 45.
Agostino Veneziano, 97 n.
Agrippa de Nettesheim, en busca del Amor ciego, 64; sobre los dioses andróginos, 213 n.; en favor de la palingenesia, 263; presencia de la Trinidad, 246; oposición al *trinubium Annae,* 258 s., 259 n.
Aguila, 232 ss.; «águila y cordero», 104, fig. 88.
Agustín, S., sobre los velos místicos, 19; cristianismo precristiano, 30; sus afinidades con el platonismo, 30 n., 50 s., 253; sobre los «vestigios de la Trinidad», 50 s., 198 n., 245 ss., 253, 267; sobre la «amistad en Dios», 72; círculo romano de «Sant' Agostino», 22 n., 188 s.
Ahriman, 255 s.
Alberti, Leone Battista, imitador de Luciano, 184; sobre las Gracias de Séneca, 41; sobre los jeroglíficos, 234 s.; el emblema del «ojo alado», 202 ss., fig. 86; autoretrato, 233 n.; explicación de *mystria,* 203 s.
Alberto Magno, 266 n.
Albion, 225
Albizzi, Giovanna degli, 80 ss. figs. 12 ss.
Alcestis, 157 ss.
Alchoran, *véase* Korán.
Alciati, Andrea, 21 n., 56 n., 90 n., 96 n., 98 n., 104 n., 107 n., 165 s., 255.
Alcibiades, 174, 185; *véase también* «Sileni Alcibiadis».
Aldrovandi, Ulisse, 180 n., 186.
Aldus Manutius, publicación sobre los

misterios paganos en combinación con *De voluptate* de Ficino, 65 n., 67 n., 146 n.; emblema aldino, *festina lente,* 104 ss., fig. 52 (cf. *Hypnerotomachia*); edición de *Moralia* de Plutarco, 105 n.; de *Cornucopiae* de Perotti, 110 n.; de *Adagia* de Erasmo, 105 n.; *serio ludre,* 237; sobre «renacimiento» y «palingenesia», 262 n.
Alejandro y Roxana, 96 n.
Alejandro VI, Papa, 116 n.
Alejandro VII, Papa, 109 n., 257.
Alejandro de Afrodisia, 159 n.
Alexander, Jerome, 237, 262 n.
Alfonso d'Este, *véase* Este.
Alegoría, artificio sofístico, 36 s.; absurdo constructivo, 36 n., 108; lenguaje místico, 20, 165.
Alnwick Castle: Lorenzo Lotto, *Amor coronando a la muerte,* 163 s., fig. 50
Alquimia, 214 s., 238 n.
Altercazione, véase Lorenzo de Medici, Indice de Textos.
Ambrosio, S., 248 s.
Amelio, 15.
amère douceur 163 n.
Amor, *véase* Eros.
«Amor más fuerte que la lucha», 95 ss.
Amor seráfico (éxtasis angélico), 33 n., 68.
amore amaro, 163, 97 n.
Amores de los dioses, 92, 157 ss.
Amsterdam, Ayuntamiento: Quellinus el viejo, *Alegoría del Consilium,* 266 n., fig. 90.
Amuletos, *véase* gemas.
Ana, Sta., 258.
Anaxágoras, 12, 49 no.
Anchises, 170 n.
«Ancora y delfín», 104, figs. 52, 55.
Andrógino, *véase* Adán, Hermafrodita, Fanes, Fénix, Rebis, Francisco I.
Anet, Château, d', 83 n.
Anfiteatros, broma sobre su forma oval, 171 n.
Angelico, Fra, 259 n.
Angerona, diosa del silencio, 21 n., 22 n.; estatuillas renacentistas, 22 n.; dibujo de Francia, 22 n.
Anjou, René d', 122 n., 262.
Annius de Viterbo, falsificador egipcio de antigüedades, 183 n.; 255 n.; mentor de Alejandro VI en los misterios egipcios, 176 n. Antiestoicismo que une a los neoplatónicos con los epicúreos, 63, 72 s., 145; *véase también* hedonismo místico.
Antonii, Giovanni Antonio degli, 259 n.
Antonino, S., de Florencia, 246, 259 n.
Antonio de Pavía, 107 n.
Anubis, 255 s.
Apeles, 137, 148 n.
Apianus, Petrus, n., 255.
Apolo de Delos, 41 n.; en Delfos, 33 n., 175, 254 n., 274; con el trípode, 254, 257, fig. 95; con el *signum triceps,* 265, 273 s., fig. 20; con las tres Gracias, 41 n., 273; centro de la Trinidad pagana, 258 s., fig. 95; relacionado con Baco, 48 n., 173 ss., 198 n.; animando las esferas, 154 s., 273 ss., fig. 20; «nomos Pitón», 274; matando a la pitón, 199 n., 274 s.; *Apolo y Marsias,* 173 ss.; Apolo-Serapis, 265, 274, ss.; Apolo-Cristo, 257 s.; Apolo-Maximiliano, 257 n.
Apolonio de Tyana, 175 n.
Apoteosis a través del Amor, 161.
Appiani, Andrea, 53.
Apuleyo, lenguaje místico, 20; *serio ludere,* 237 s.; *iniciación múltiple 250,* pruebas de Psique, 67, 150, 177; casamiento del amor supremo, 67; Voluptas, hija de Eros y Psique, 67; simbolismo funerario, 67 n., 162 n.; genuino platonismo mal planteado, 67 n.; interpretado por Berealdo, 66, 238; pintado por Rafael, 178; referido a Botticelli, 120 n.
Arbol renacentista, 122 n., 262.
Arcangelo de Borgonuovo, 226 n.
Arco, Niccolò d', 105 n.
«Arco y flecha», 84 ss.
Ares, *véase* Marte.
Aretino, Leonardo, *véase* Bruni.
Aretino, Pietro, 81 n., 189 ss.
Ariadna, 157.
Armonía, hija de Marte y Venus, 91 ss.
Arrianismo, 245 s.
Ariosto, Lodovico, 113.
Aristófanes, 14 n., 170, 254 n.; en *Symposium de Platón,* 202 s.

Aristóteles, sobre los misterios, 12 n.; sobre «materia e femina», 109 n., 142 n.; sobre las «fuerzas elementales», 223; sobre la noble melancolía, 76; sobre el dorado medio», 55; sobre el «Buen Consejo», 106, 266, 268; sobre la tríada Pitagórica, 50 n.; sobre διαιρεσεις 268 n.; comparado con Pitágoras, 61 s.; citado contra Orfeo, 51 n.; acuerdo con Platón, 260; *véase también «Concordia Platonis et Aristotelis»*.
Armado (Shakespeare), 98, 113.
αρμονία τοξου, 84
αρπαζειν, 51 n.
ars memorativa, 36 n., 209 n.
Artemidorus, 161 n.
Artemis, *véase* Diana.
As (moneda romana), 256 n.
ασεβζια, 12 n.
Astrología, 18 n., 31, 96 s.
Atenas, *véase* Minerva.
Ateneo, 204.
Atropos, 254 n.
Attis, 138, 201 n.
Auden, W. H., 201.
Augusto, Emperador, culto de *Venus victrix,* 97, lema *festina lente,* 104, 106, 112; monedas, 99, 113.
Aulus Gelius, *véase* Gelius.
Aurelio, Niccolò, 153 n.
Ausonius, 98 n., 166, 201.
Averoldo, Altobello, 105, fig. 57.
Averroísmo, 72, 293 s.
Avicena, 268, 289.
Avispas, símbolo de «*pugnacitas*», 96; signo heráldico de los Vespucci, 97 n.

Baco, misterios, 68 ss.; 179 ss.; castigo báquico, 149 s., 175; desollamiento, 175, 186, 188; «desmembramiento», 138 ss., 176 s., *crater* báquico, 273; éxtasis báquico, 70, 78 ss., 186; nueve bacantes órficas, 290 s.; emparejadas con nueve Musas, 290 n.; misterios báquicos de Platón, 184 ss.; los filósofos como *bacchoi,* 13 s., 69; Urania como bacante, 153; Sibila como bacante, 176; Apolo y Baco, 48 n., 173 ss., 198; Baco y Ariadna, 161 n., *furor* sacrático, 176; *véase también* Silenus.
Bacon, Francis, 108 n.
Badius Ascensius, Iodocus, 247 n.
Bala de cañón, 105 s., 113 ss., 114 n., figs. 71, 81 ss.
balance des dieux, 200.
Banquete de los elegidos, 69.
Baptista Mantuanus, 260.
Barbarismo (literario), defensa, 19 ss. 34; utilización mística, 112 n.; sagrada *drôlerie,* 186; *véase también* jeroglíficos; monstruos.
Bárbaro, Ermolao, 19 n., 32, 149 n., 175 n., 184 n.
barbarorum mysteria, 17, 205, 211.
Bartolomé, S., 189 ss., fig. 102.
Bartolomeo, Fra. *Sta. Ana,* 259.
Basil, S., 141 n.
Basle, Kunstmuseum: Holbein, *Magdalena Offenburg, en Venus* y en Laïs, 148 n.
Bassiano, Alessandro, 294 n.
Batalla de los dioses, *véase Theomachia.*
Batrachomyomachia, 201.
Baudelaire, 168 n.
Beccadelli, Antonio, 201.
Beccadelli, Lodovico, 81 n.
Beda, 215.
Beham, Hans Sebald, *Fortuna,* 107 n.
Bellay, Joachim du, 213 n.
Belleza, compuesta, 93 s., 137 s.
Belleza, simple, 93 n.
Bellini, Jacopo, 40 n.
Bellori, Pietro, 160 n.
Belluno, pintura jeroglífica en, 267.
Bembo, Pietro, 22 n., 184, 214 n.
Benivieni, Domenico, 74 n.
Benivieni, Girolamo, 27, 49 n. 79 n., 129.
Bentivoglio, Costanza, 83 n.
Benvenuto de Imola, 44 n.
Berchorius, Petrus, 53 n.
Berilo, 115, 224.
Berkeley, George, 222 n., 248.
Berlín, Antiquarium, *Venus victrix,* 97 n.; *Venus surgiendo de una concha,* 269 s. fig. 35.
Dahlem, Staatliche Museen: Correggio, *Leda,* 167 n., 169 s.; Filippino Lippi, *Alegoría de la Música,* 169 n.; Piero

di Cosimo, *Marte y Venus,* 96, fig. 75; Tiziano, *Venus con el organista,* 147 n.
Kupferstichkabinett: Botticelli, *Ilustraciones a Dante,* 119 n.; Heemskersck, libro romano de esbozos, 180 n., 181, fig. 98.
Staatsbibliothek: Codex Pighianus, 40 n., 187 n.
Bernardino de Siena, 186.
Béroalde de Verville, François, 215 n.
Beroaldo, Philippus, (el Viejo), 17, 37 n. 66 s., 238, 262.
Bersuire, Pierre *véase* Berchorius.
Bessarion, Cardenal, su academia, 110 n.; contra la confusión del platonismo con la teología cristiana, 247; discípulo de Pleto, 249, 261; junto a Cesarini en Florencia, 251; Perotti, su secretario y confidente, 110 n.; cita a Aristóteles sobre la tríada pitagórica, 49 n.; carta sobre la palingenesia, 261 ss.; sobre «los vestigios de la Trinidad», 246.
Bisticci, Vespasiano da, 243.
Blake, William, 24 n.
Boccaccio, *Genealogia deorum,* 37, 127 n. 128, 130, 138 n. 148 n.
Bocchi, Achille, sobre Harpócrates como dios del silencio, hermético, 21 n.; fig. 23; sobre el misterio de Jano, 230 n.; sobre *stabilis fortuna,* 107 n.; sobre *felicitas,* 153; sobre Minerva y Venus reconciliados, 78, fig. 56; Hermes como *divinus amator,* 129, fig. 24; *Hermathena* de Bolonia, 204 n.; «espuela y freno», 105; caballo de Platón, 149 n., 151 n.; *serio ludere,* 237; cita jeroglíficos del *Hypnerotomachia,* 78 n.; medalla con inscripción *matura celebritas* de Altobello Averoldo, 105, fig. 57 s.; amistad con Valeriano, 78 n.; amistad con Alberto Pio de Carpi, 78 n.; satirizado por Niccolò d'Arco, 105 n.
Boecio (*De música*), 275.
Boissard, Jean Jacques, 182.
Boissonade, J. F., 195 n.
Bonasone, Giulio, *Juicio de París,* 279 s.
Borghese, Scipione, 87.
Borghese, Villa, *véase* Roma.
Borgia, Cesare, 179.
Borgia, Rodrigo, *véase* Alejandro VI.
Borgia, Estancias de los, Vaticano, 176.
Borso d'Este, *véase* Este.
Bos, Cornelis, 170.
Bossuet, 23.
Botticelli, denominado *persona sofística,* 23, 131; estilo «agridulce» del resurgimiento órfico, 165; *Nacimiento de Venus,* 119, 133 ss., 269 s., fig. 39; *Primavera,* 119 ss., 142, figs. 25-33; *Marte y Venus,* 95 ss., fig. 74; *Calumnia de Apeles,* 137; *Ilustraciones a Dante,* 119 n., 129, 275; *Madonna Poldi-Pezzoli,* 129.
Bovillus, 107 n., 230.
Boyle, Robert, 141 n.
Bramante, *Democritus y Heraclitus,* 57 n.
Brant, Sebastian, 87 n., 215 n.
Bromas epistolares, 49 n., 79.
Browne, Thomas, 81 n., 104 n., 212 n., 215, 228 n., 256 n., 262.
Bruno, Giordano, sobre los jeroglíficos, 207; sobre el cegamiento místico, 61; sobre la coincidencia de los contrarios, 225, 228; *mors osculi,* 159; sobre *materia e femina,* 109 n., 142.; sobre *el Juicio de Paris,* 198 s.; sobre Anaxágoras («tutto in tutto»), 49 n.; deuda a N. de Cusa, 199 n., 225, 244; Bruno en Inglaterra, 225 s.; resurgimiento romántico (Jacobi Schelling, Hegel), 195 s.
Bruselas, Musée Royal: Quentin Massys, *Sagrada Familia,* 258 n.; Rubens, *Paracelsus,* 142.
Bucranium, símbolo de Paciencia, 109, figs. 51, 55.
Budapest, Museum der schönen Künste: Leonhard Kern, *Las Tres Gracias,* 53 n.
Buenaventura, S., 176, 228 n.
Buonaccorsi, Biagio, 73 n.
Burckhardt, Jacob, 32 n., 184.
Burgkmair, Hans (el Viejo), *Aguila Imperial con las Artes y las Ciencias* (grabado en madera), 199 n., 257 n., *Sigillum collegii poetarum Viennae,* 199 n., *Weisskunig,* 209 n.
Burke, Edmund, 25.
Bussi, Giovanni Andrea de, 17, 238, 243.
Bust, Henry, 89 n.
Butler, Samuel, *Hudibras,* 229.

Cabbala, 29 ss., 50 n., 62, 68, 73 n., 159, 207 n., 226 n., 262 s., 290 ss.
«Caballo», alegórico, 95 n., 149, 151 n.
Caduceos, símbolo de concordia, 199 n.
Calcagnini, Celio, sobre el lenguaje místico y el silencio místico (Harpócrates), 21; traduce a Plutarco, *De Iside et Osiride,* 105 n.; 231 s.; sobre el cabalístico *mors osculi,* 159 n.; sobre la cosmología de N. de Cusa, 244; sobre la doctrina reformada, 260 n.; cómo E. da Viterbo considera los misterios, 22; parábola sobre las sombras, 173; sobre el aprendizaje de Rafael, 23; sobre el jeroglífico *paedogeron,* 105 n., 201; sobre el ojo y las alas del halcón, 231 s.; *serio ludere,* 237; sobre Armonía, hija de Marte y de Venus, 93 n.
caligo quam Deus inhabitat, 70 ss., 292.
Callimachus, 40 n., 41 n.
Cambridge, Trinity College: dibujos renacentistas (del *Baco* de Miguel Angel), 180 s., fig. 99.
Campen, Jacob van, 266 n.
«Cangrejo y mariposa», 104, 112.
Capelli, Andrea, 254 n.
Careggi, Villa di, 18 n., 47.
Carlyle, Thomas, 206 n.
Carlos II, rey de Inglaterra, sello, 227.
Carlos V, Emperador, 115.
Carlos IX, rey de Francia, *Leone Ebreo* de Ronsard, 213.
Carneades, 44.
Carpi, 82 n.; *véase también* Pio da Carpi.
Carstens, Asmus Jacob, 167.
Cartari, Vicenzo, 78 n.; *véase también* Indice de Textos.
Casati, Catelano, 255 n.
cassoni, 83, 146, 148 n., 284, figs. 44 s.
Castello, Villa di, 119.
casti misteri amorosi di Platone, 143, 151, *véase también,* 80 ss.
Castiglione, Baldassare, 158, 184 n.
Castigo ritual, *véase también* iniciación, 149 s.
Castitas (= castigo), 150, 284, figs. 42 s.
Castor y Polux, 169 ss.
Catonis disticha, 108 n.
Cats, Jacob, 166 n., 167 n.
«Causa del consejo», 34.
Cavalcanti, Giovanni, 45 s.
Cavalieri, Tommaso, 188.
Cavalli, Giambattista, 81 n.
Cavino, Giovanni dal, 33 n., 202 n., 289 ss., 294, figs. 66 s., 92 s.
Celtes, Conrad, 183 n., 199 n., 257 s., 280, fig. 95.
Cerbero, 256, 265, 273 s.
César, culto de *Venus victrix,* 98; gemas, 99 n.
Cesariano, Cesare, 57 n.
Cesarini, Giuliano, Cardenal, 250, 252.
Cesati, Alessandro, 81 n.
Chalcidius, sobre el uso figurativo en la filosofía, 13 n.; traduciendo τχνη por *vestigia,* 50 n.
Chaldean Oracles, 16 n., 32 n., 50 n., 157 n., 162, 262; Trinidad caldea, 248, 255; *véase también* Zoroastro.
Chantilly, Musée Condé: Rafael, *Las Tres Gracias,* 35 n., 89 ss., fig. 61.
Chapman, George, 24.
Chigi, Agostino, medalla de, 202 n.
Cicerón, divide *prudentia* en tres partes, 266 n.; aportación de G. Valla con un título epicúreo, 44 n.; contra Orfeo, 51 n.; sobre Hércules Aegiptus, 255 n.; sobre Hermathena, 204 (*véase también,* 201); sobre el sueño de Endimión como imagen de la muerte, 157 n.; sobre la «segunda Venus», 137 n.; crítico de *honesta voluptas,* 58 n.; *virtute duce, comite fortuna* (ilustrado por un cubo y una esfera), 108 n.; sobre «el silencio de la tierra», 273; empleo de *Quid tum,* 232 s.; *gymnasium* = *academia,* 57 n.; ciceronianos renacentistas, 179 n., 188; *véase también* Indice de Textos.
Ciriaco de Ancona, 39 n., 127 n.
Clamosus, Sebaldus, *véase* Schrever.
Claudel, Paul, 146.
Cleofás, 258.
Clío, 135, 153.
Cloris-Flora, 121 ss.
Clotho, 254 n.
Clouet, François, *Retrato de Diana de Poitiers,* 83.
Clytemnestra, 169 n.
Cocodrilo como signo de «silencio divino», 21 n.

Coincidencia de los contrarios, rechazada por Platón, 110, pero aceptada por los platónicos, 55, 62 s., 80, 99, 110 ss., 136 s., 195 ss., 216, 224 ss.
Coleridge, *Reason for Love's Blindness,* 66.
Colonna, Prospero, 35 n.
Colonna, Vittoria, 81 n., 189.
Comes Concordiae, 79.
comes-dux, 79 s., 202 n.
Comus, 163 n.
Concilio de Basilea, 228 n., 243, 249.
Concilio de Florencia, 249, 251 ss.
concordia, 79 ss., 82, 93 n., 106 n., 169, 198, 199.
concordia discors, 82; *véase también* «discordia concors».
Concordia Platonis et Aristotelis, 55 s., 79, 260.
Condivi, Ascanio, 156, 170, 183, 186 s.
«Consejos nocturnos», 289 ss.
Consilium (Buen Consejo), 49 n., 106, 266 ss., 289 ss., 293, fig. 90; *véase también,* Serapis.
Consilium Trinitatis, 268 n.
Constantia, 83, fig. 72.
Constantia-Concordia, 82, figs. 69 s.
Consus, 294.
Contradicciones «apropiadas a la oscuridad de lo arcano» (Dionisio), 63 n.
Conversión (platónica), 46, 51, 53; *véase también,* επιστροφη.
Cornelius a Lapide, 259 n.
Corneo, Andrea, 74 n.
Cornutus, *véase* Fornuto.
Correggio, *Leda,* 166 n., 171 n.; *La educación de Amor,* 86; *Los Tres Hados,* 254 n.; *Las Tres Gracias,* 42, 54 n., 254 n., fig. 16.
Cortese, Paolo, 184 n.
Cortona, Il Gesú: Signorelli, *Immaculata,* 141 n.
Coryciana, 188, 259 n.
Cossa, Francesco, *Triunfo de Venus,* 90 n., 95, fig. 77.
Costa, Lorenzo, *Comus,* 144 n.
Cousin, Victor, 195 ss.
Cranach, Lucas (el Viejo), *Cupido picado por las avispas mientras prueba la miel,* 96 n.; *Retrato de Cuspinianus y su esposa,* 90 n.; *Ex-libris de Cuspinianus,* 90 n., fig. 62; *La Sagrada Familia,* 258 n.
crater, platónico, 277 n.; constelación celestial, 273; hermético, 33 n.
Creuzer, Friedrich, 32 n., 168 n., 195 s., 197 n.
Crinito, Pietro, 57 n., 247 n.
Crítica del arte críptico, 191 s.; *véase también,* 24 n.
Crisipo, sobre las Gracias, 37 ss., 91 n.; «el parásito de Epicuro», 44.
Cristo como *Porus Consilii Filius,* 33 n., 289 ss., fig. 92; descenso de Cristo al Limbo, solamente *quoad effectum,* 275.
Cristina de Suecia, 286.
Cubaeus, G. A., 87 n.
«Cubo y esfera», 107 s.
Cupido, *véase* Eros; *Cupido* (nombre de los caballos de carrera romanos) 149 n.
Cupido ciego, *véase* Eros.
Cupido durmiendo, *véase* Eros (durmiendo, funerario), Hypneros.
Cupidos, *véase* Erotes.
«Cupido torturado», *véase* Eros castigado.
Curione, Celio Agostino, 294.
Cusamo, Niccolò, físico, confundido con el filósofo, 225 n.
Cusa, Nicolás de, sobre la coincidencia de los contrarios, 55, 63, 221 s., 227 s., 252; verdad críptica, 204 s.; fuerzas máximas en espacios mínimos, 114, 222 s.; «todo está en todo», 49 n.; teología negativa, 63; sobre la paz religiosa, 221, 249, 252 s., 260; sobre los «vestigios de la Trinidad», con referencia a S. Agustín, 252; sobre la revelación múltiple, 219, 222 s.; tolerante con el politeísmo, 222; estudioso de Proclo, 222, 238, 252; «plegado» y «desplegado», 83, 205; explicación y complicación, 205 s.; juegos como emblemas msíticos, 223 ss.; neologismos místicos, 111 n., 201; práctica política, 228 n., 251 s.; influencia en Italia, 243 s.; en Francia, 225; en Inglaterra, 225 ss.; N. de Cusa y Pico, 63, 244 s.; N. de Cusa y Bruno, 199, 225 s., 244; N. de Cusa y Donne, 215, 226; *véase también* «docta ignorantia».

Cuspinianus, Johannes, 90 n., fig. 62 (ex-libris).
Cyllaenius, Bernardinus, 269.

Daedalus, 13 n., 206.
Damascio, 17.
Danae, 170 n.
Dante, 81 n., 119 n., 131 n., 160, 176, 189, 266 n., 275; *véase también,* Indice de Textos.
Dafne, 122.
David y Betsabé, 36 n.
de forti dulcedo, 111.
Decembrio, Pier Candido, 13 n.
decora voluptas, 58 n.
Deesis, 257.
dei ambigui, 197.
«Delfín y tortuga», 104, 109 n., *véase también* «Ancora y Delfín», «Tortuga con vela».
Delfos, 22 n., 33 n., 175, 254 n., 274.
Delos, 41 n.
Demócrito, 56, 56 n.
Desiderio da Settignano, 87 n.
Desmembración, una imagen mística, 139 ss., 175, 176 n.
Deus absconditus, 29, 219 ss.; *véase también* «Ensoph».
Dialéctica como catharsis, 13 n.
«Diamante con follaje», 96 n.
Diana, ambigüedad órfica, 197, 199 ss.; *Diana triformis,* 254, 256; Diana-Dionisos, 200 n.; Diana-Venus, 82, 201, 205; Diana y Endimión, 157, 161 s.; «baño de Diana» como *toilette de Vénus,* 83; Reina Isabel como Diana, 83 ss., 226; Diana sobre la tumba de Sixto IV, 254.
Diana de Poitiers, 83.
Dies Irae, 232 s.
Diligenza, 117 n.
Diodoro Sículo, 208 n., 234.
Diógenes, 12 s., 174.
Diógenes Laercio, sobre Crisipo como «parásito de Epicuro», 44, sobre las Gracias en la Academia de Platón, 48 n.; sobre platónico, 268; *véase también* Indice de Textos.
Dion, 13 n.
Dionisio, II de Siracusa, 247.
Dionisio Areopagita, 22, 23, 30, 32 n., 33 n., 63, 65 n., 68 ss., 237 n., 244, 251, 289; *véase también* Indice de Textos, Dionisio Areopagita, Ficino, *In Dionysium Areopagitam.*
Dionisio, *véase* Baco.
Dioscuri, 169 ss.
Dioses compuestos, 200, *véase también* Dioses híbridos.
Dioses híbridos, 81 ss., 97 ss., 198, 200 ss., 204 ss., 211 ss., *véase también,* 33 s.
Dioses inspirados por sus propios dones (*ratio perfecti*), 180.
Discordia, 169, 199 n., 280.
discordia concors, 84, 92 ss., 108, 169 s., 198 s., 199 n., 212 s., 279 s.
Dius Fidius, 255 s.
divina in occulto, 222 n.
docta ignorantia, 55, 62, 62 n., 64, 85, 204, 219 ss., etc.; *véase Indice de Textos,* N. de Cusa.
Dolce, Lodovico, 189 s.
Domingo, Sto., 184.
Donatello, *Eros Pantheos,* 201 n.
Donne, John, 25, 216 s., 226, 228 n., 229 n.
Dosio, G. A., 208 n.
Dresde, Gemäldegalerie: Rubens (?), copia de *Leda* de Miguel Angel, 155 n., fig. 3.
Duccio, Agostino di, *Apolo y las Gracias,* 135 n.
dulce amarum, 97 n., 163 ss.
Durero, *Melancolia I,* 76 n.; *Niño barbudo,* 106 n.; *Mysterium der aegyptischen Buchstaben,* 209 n.; *Hermes, Dios de la Elocuencia,* 127 n.; *Katharina Fürlegerin* (doble retrato, sagrado y profano), 148 n.; *Kleines Glück* (grabado), 110 n.

Echecs amoureux, 41 n., 52 n., 65 n.
Egidio da Viterbo, sobre la belleza de los dibujos místicos, 22; sobre la concordancia de los misterios hebreos, cristianos y paganos, 30 n.; sobre los vestigios paganos de la Trinidad, 253; Noé como Jano, 256 n.; sobre «todo es todo» en Anaxágoras y en la Cabbala, 50 n.; sobre el culto de Sta. Ana

en Sant'Agostino en Roma, 259 n.; sobre la elegancia en religión, 187 s., 22 n.; relaciones con Bembo, Pontano, Sadoleto, Sannazaro, Valeriano, 22 n.
εκπυρωσις, 139 n.
«Elefantes y hormigas», 108.
Eleusis, 11, 11 n., 17 n., 28 n., 166 n.
Elías, 158 n., 262.
Emanaciones, 29, 47 s., 130, 274.
Emblemas, cambio de, 81; pretensiones místicas, 166, pedagogía platónica, 191; *véase también* jeroglíficos.
«Embriaguez de néctar», 68 ss., 78, 290.
Empédocles, 92 ss., 176.
Endymión, 157, 161.
Eneas, 84, 160.
Enfurecerse correctamente, 99.
Eneida, *véase* Virgilio, Indice de Textos.
Enoch, 157, 262; «Enoch», nombre asumido por L. Lazzarelli, 18 n.
Ensoph, 62, 73 n., 290, 292; *véase también* «deus absconditus».
Epaminondas, 12.
Epicteto, 174 n.
Epicuro, rehabilitación en el Renacimiento, 44, 56 ss., 63, 76 ss.; 146 ss.; salvado por Séneca, 44 n.; el ideal de Demócrito de la *euthymia,* 57 n.; afinidad con el platonismo, 55 ss., 63, 69, 76 s., 145 s.; sobre las Gracias, 44; noble *voluptas,* 76 ss.; *véase también* hedonismo místico.
Erasmo, defensa del Placer, 78 s.; *festina lente,* 104, 106 n., 112, 215; sobre el atractivo de los emblemas (*Terminus*), 166; (*Sileni Alcibiadis*), 174 n., 223; sobre los jeroglíficos, 208; contra el purismo, 184 n.; *serio ludere,* 237.
Erlangen, Universitätsbibliothek: Peter Vischer (el Joven), *Fortuna amoris,* 110, fig. 48.
ερμηνεια, 128.
Eros, ciego, 59, 61 ss., 85, 123, 129; «sin ojos», 65 n.; durmiendo, 179, 183; castigado, 149 s.; picado por las avispas, 96 n., 166; agridulce, 97, 163 ss.; funerario, 109, 160 ss., 168 n.; coronando una calavera, 164 s., fig. 50; *Lethaeus,* 160 n.; «celestial y humano», 143 s., 151; «divino», 70 s., 129, 142 ss.; «intelectual», 74, 86, 147 n.; *pandamator,* 201 n.; *pantheos,* 201 n.; *copula mundi,* 47; «nudo de amor», 47, 86 n., 95; Eros como poeta, 108 n.; más fuerte que Marte, 95 n.; unido a Atenea, 204; unido a Fortuna, 110; uniendo Atenea con Hermes, 204 n.; uniendo Hermes con Heracles, 204 n.; Eros y Psique, 67, 150 n., 163 s., 177 s.; definición platónica, 54, 80; *véase también* Hermeros, Hyneros, Fanes.
Erotes, jugando con manzanas, 90 n.; con armas, 96.
Eryngium, 110 n.
Escudo de armas de los Chigi, 257.
Esdras, 28 n., 21 n.
«Espuma del mar» alegórico, 138.
Este, Alfonso I d', 98 n., 113 ss., 155, figs. 81 ss.
Este, Borso d', 16 n.
Este, Ercole, I d', 104 n.
Este, Francesco d', 104 n.
Este, Ippolito d', 104 n.
Este, Isabella d', 21 n., 179, 200 n.
Este, Lionello d', 105 n.
Eternidad, imitada por Tiempo, 267, 273 s.; «serpient mordiendo su cola», 274.
Escalas, 115, 227.
Escalas y Escorpión, 153.
Esfera y Cubo, 107 n.
Esfera infinita, *véase* Pseudo-Hermes.
Esfinge, 27 n., 29 n., 166, 224 s., 235.
Espeusipo, 48 n.
«Espuela y freno», 105.
Estenografía, 208.
Estoicismo, 35 ss., 53 s., 78, 145, 153; *véase también* Crisipo, Hecatón, Séneca, Lipsio.
Estrabón, 208 n.
Eton College, Topham Collection: dibujo copiado de un sarcófago romano, 173, fig. 1.
ευβουλια, *véase* «consilium».
Eufemismo, 89.
Eugenio IV, 228 n.
ευθυμια, 57.
ευπαθεια (Plotinus), 67 ss.
Euphrosyne, 44, 277, *véase también* Gracias (nombres).
Europa, 170 n.
Euridice, 159.
Eusebio, 291.

évolution régressive, 140 n.
ex bello pax, 98 n.
«Exaltación del oro» (alquimia), 215.
excandescentia, 76 n.
explicatorio-complicatio, 205 ss.
εχεμυθια (silencio pitagórico), 62 n.

Fábulas prohibidas, revividas como misterios: Castración de Urano, 140; Saturno devorando a sus hijos, 139 n.; Risa de los Dioses, 92 n. *theomachies,* 199 n.; *véase también,* 37 n.
Faber Stapulensis, 255 n.
Fabricius, I. A., 256 n.
Fanes, 171, 213 n.
Fanti, Sigismondo, 110 n.
Federico el Grande, 167 n.
Fedro, *véase* Inghirami, 184.
felicitas, 55 ss., 71 s., 153.
Fénix (hermafrodita), 213 n.
Ferrara, duques de, *véase* Este.
Ferrara, Palazzo Schifanoia: Cossa, *Triunfo de Venus,* 90 n., 95, fig. 77.
festina lente, 104 ss., 106 n., 112, 114 n., 204, 209 n., 215, figs. 52-5; *véase también* Aldus, Augustus, Erasmo, Gelius, *Hyonerotomachia.*
Ficino, sobre Platón como seguidor de Orfeo, 45 s.; preferencia por los comentarios helenísticos, 32 s.; deuda a Pleto, 247, 250 n., 255; culto de las Gracias (Carreggi como *Charitum ager*), 48; ceremoniosidad, 18 n., 56; burlas platónicas, 79 s., 237 n.; dialéctica neoplatónica, 47 n.; desviaciones de Platón, 69 n., 77 n., 112; «el todo en las partes», 48 s.; teoría de las permutaciones, 133; «vestigios de la Trinidad», 47 n., 50 ss.; 245 ss.; sobre Platón como profeta de la Trinidad, 246 ss.; sobre las tres clases de vida, 88, 285; sobre el Juicio de Paris, 88, 198; epicureísmo, 56, 76; *Voluptas* como *summum bonum,* 57 ss.; 63, 69, 75 ss., 85, 146, 285; *Voluptas* como pasión noble, 75 ss.; sobre la supremacía del Amor Ciego, 59, 64, 69, 85; invocación dionisíaca, 70 s.; amor a uno mismo en Dios, 70 s.; sobre «la divina amistad», 71 s.; coincidencia con Pico, 71 ss.; origen de la inscripción sobre la medalla de Pico, 51; fuentes de Botticelli, 119 ss.; influencia en Venecia, 145 ss.; sobre las «dos Venus» en Platón, 143, 144 n., 148 n.; sobre Demócrito y Heráclito, 56 s.; sobre Plotino como «más profundo» que Platón, 31 s.; sobre γλυκυπικρος, como órfico, 163 s.; sobre los jeroglíficos, 207; sobre monstruos alegóricos (Aristófanes), 170, 202 s.; sobre el misterio de Jano, 203 n.; sobre el «nombre» como superior a la «imagen», 132; sensibilidad visual, 132; medalla sin imagen, 132 n.; *véase también* Indice de Textos.
fidei symbolum, 255
fidelitas (perro), 283.
figura cuncta videntis, 223.
Filón Judaeas, traducido por Lilius Typhernas, 212 n.; sobre la iniciación múltiple, 219 s.; sobre el Adán andrógino, 212; sobre el «logos como cortador», 243 n., 212 n.; unión extática (*hieros gamos*), 158 n.
Filarete, Antonio Averulino, 40 n., 235.
Filarete, Francesco, 129 n.
Filelfo, Francesco, 243.
«Filosofía del vestido», 72 n., 147, 284 s.
Filostrato, el viejo, Comus en la postura de un Eros funerario, 161 n., 163 n., Erotes jugando con las manzanas, 90 n.; *Tyanei aures,* 175.
firma custodia (oca sujeta a un ancla), 108 n.
Flaminio, Antonio, 179.
«Flauta contra lira», 175 s.
Flecha ciega, 84 n., 86, fig. 15; puñado de flechas, símbolo de la Concordia, 82, fig. 69.
Flora, 121 ss.
Florencia Bargello: Donatello, *Eros Pantheos,* 201 n.; Miguel Angel, *Baco,* 179 ss.; figs. 97-101.
Biblioteca Laurenziana, *véase* Indice de Textos. Manuscritos.
Palazzo Pitti: Rubens, *Lipsio y sus amigos,* 48.
San Lorenzo; capilla Médici, 155 ss., 168, 238.

San Marco: Fra Bartolommeo, *Sta. Ana,* 259.
Uffizi: Botticelli, *Primavera,* 119 ss., 142, figs. 25-33; *Nacimiento de Venus,* 119, 137 ss., 269 s., fig. 39; Pontormo, *Leda,* 169 n.; Rubens, *Las Tres Gracias,* 42; Tiziano, *Venus de Urbino,* 146 s., fig. 40; Vasari, *Retrato alegórico de Lorenzo el Magnífico,* 277 n.; *Venus de' Medici,* 136 n., fig. 34.
Fontainebleau, 155 n., 170 n.
Fornuto, 164 n.
Forster, E. M., 235.
fortezza-carità, 95 n., 98 n., 101.
Fortuna, guiada por *Consilium,* 49 n., 268 s.; *Fortuna amoris,* 110, 283 s., figs. 48 s.; *Fortuna cavallo, Fortuna equestris,* 151 n.; Fortuna castigada, 151 n.; Fortuna-Nemesis, 201; *stabilis Fortuna,* 107 n.; 110 n., 283; Fortuna y Hermes (= ars), 107 n.; Fortuna y Virtud, 107 n.; *Fortuna Romanorum,* 108 n.; *véase también,* «Occasio».
Francesco de Simone, 87 n.
Francfort, Staedelsches Institut: Cranach, *Sagrada Familia,* 258 n.; Rafael, esbozo para la *Disputa,* 54 n.
Francia, Francesco, *Angerona* (dibujo), 21 n.
Francia, Giacomo, 198 n.
Francisco, S., 184.
Francisco I como andrógino, 98 n., 214 s., fig. 80.
Francucci, Scipione, 147 n.
Fregoso, Antonio, 57 n.
Froben, 105 n.
Fuente de amor, 149.
Fulgentius, 38 n., 88 s.; *Fulgentius metaforalis,* 56 n.
Fürlegerin, Katharina, 148 n.

Gafurius, armonía como *discordia concors,* 92; música de las esferas, 135 s., 273 ss., fig. 20; silencio subterráneo, 273, 274; «la mirada de Proserpina», 135, 276; jarro de flores, 135 n., 273, 277 n.; Apolo y las Gracias, 41 n., 273, 276 s.; Gracias «retornantes» y «salientes», 52 n.; Gracias y Flora, 134 s.; Gracias y Musas, 276 s.; serpiente cósmica, 273 ss.; imagen del Tiempo surgiendo de la Eternidad, 274, fig. 20; *signum triceps,* 274 s.
Galen, sobre Fortuna y Hermes, 108 n.
Galeomyomachis, 201.
Galli, Jacopo, 179 ss., 185, 188 s.
Garofalo, *Amor-Pulchritudo-Voluptas,* 152, fig. 63.
Gassendi, 44.
gaudium superat visionem, 57 ss., 64 ss., 70, 85.
Gellius, Aulus, 104 ss., 106 n., 112 n., 117 n., 215, 247 n.
geminus homo, 230 ss.
Gemas, 97 n., 99 n., 110 n., 122 n., 142 n., 150 n., 270 s., fig. 35.
Genealogia de Cristo, 258 n.
Genealogia deorum, véase Boccaccio.
Génova, Palazzo Doria: Perino del Vaga, *Frescos de Amor y Psique,* 177 n.
George de Trebizond, 250 n., 260 s.
Gerson, Jean, 259 n.
Ghezzi, Pier Leone, 163.
(Ghisi, Adamo), *véase* Scultore.
Gibbon, 204.
Gide, André, 23.
gilgul (cabalística), 262.
Giocondo, Fra, 35 n.
Giorgio, Francesco, discípulo de Pico della Mirandola, 226 n.; citas de N. de Cusa, 244; preceptor de Arcangelo da Borgonuovo, 226 n.; sobre «los vestigios de la Trinidad», con referencia a S. Agustín, 245; sobre la trinidad caldea como «vestigio» de la cristiana, 255; sobre la naturaleza secreta de los mitos paganos, 27 n.; sobre el andrógino, 213 n.; sobre la espera infinita del pseudoHermes, 228 n.; pericia músico-arquitectural, 226 n.; sobre *mors osculi,* 159; traducido por G. Lefèvre de la Boderie, leído por Donne, 226 n.
Giorgione, *Fiesta campestre,* 147 n.
Giovanni «Mercurio» da Correggio, 16 n.
Giovio, Paolo, 81 n., 117 n., 277 n.
Goethe, crítica de Creuzer, 32 n.; Gracias de Séneca, 42; Leda, 167; «esfera y cubo» en su altar, 167 n.
Gonzaga, Federico, 81 n.
Gonzaga, Isabella, *véase* Este.

Good Counsel, *véase* «Consilium», Buen Consejo.
Gorgona, sobre el escudo de Venus, 97 n.
Gracias, grupos antiguos: Fresco pompeyano, 35, fig. 9; grupo de Cirene, 35 n.; grupo de Villa Borghese, ahora en el Louvre, 63; grupo de Siena, primero en posesión de la Casa Colonna, Roma con epigrama, 35 n.; relieve que estuvo en la Podocataro Collection, 35 n., 38 n.; fragmento en Pisa, 35 n.; grupo en la Academia de Platón, 48 n.; las Gracias de Sócrates, 40 n.; «tumba de César», 39, 39 n.; sarcófago romano, 39 n.
Gracias, Alegoría; Epicuro, 44 s.; Crisipo y Séneca, 37 ss., 90 n.; Servio, 37 ss.; mitografía medieval y renacentista, 38 n., 44, 52; Ficino y Pico, 34, 45 ss., 49 ss., 73 s.; *lux Concordiae,* 79 s.; Correggio como *charitum ager,* 47; Gracias vestidas y desnudas, 39 ss. Gracias asimétricas, 41 s., 52 ss., 74 s.; Gracias llevando fruta, 90 s.; Gracias jugando a pelota, 90 n., fig. 62; danza, 37 ss., 42, 123 ss., 129; «misterios de las Gracias», 48 n.; Gracias y Hecate, 40 n.; Gracias y Hados, 254; Gracias de Apolo-Serapis, 273, 276 s., fig. 20; nombres de las Gracias, 44, 48 n., 74 n., 123, 277 s.
— Grupos Modernos: Agostino di Duccio, 135 n.; *Tarocchi,* 53 n., 81, fig. 18; medallas florentinas, 34, 51 s.; 73 s.; 79 ss., 82, figs. 10, 13, 70; Botticelli, 120, 122 ss., figs. 26, 28 ss.; Gafurius, 53 n., 134 s., 273 ss., fig. 20; Rafael, 35 n., 53, 89 ss., figs. 19, 61; Giovanni da Udine, 54 n., fig. 19; Correggio, 42, 64, 254 n., fig. 16; Cranach, 90 n.; Leonhard Kern, 53 n.; Germain Pilon, 40 n.; Rubens, 42; Thorvaldsen-Appiani, 53.
— Poesía: Hesíodo, 124 n.; himnos órficos, 49 n., 124 n.; Calímaco, 40 n., 41 n.; Horacio, 40 n., 124, 126 n.; Petrarca, 52 n.; Lorenzo de Médicis, 48 n.; Andreas Brigentius, 53 n.; Ben Johnson, 126 n.; Spenser, 37 s.; Goethe, 43.
Gregorio, S., 37 n., 215.
Gritti, Andrea, 268 s.
grotta de Isabella d'Este, 200 n.
grottesche, 238.
Gryphius, Stephan, 107 n.
Gualdo, Girolamo, 104 n.
Guirnalda de Venus, 149 n., 283.
Gyraldus, L. G., sobre los misterios de Eleusis, 17 n.; profecías paganas de la Trinidad, 245; sobre la tríada, 255; *triceps Mercurius,* 254; sobre las Musas báquicas, 291; sobre el oráculo de Serapis, 245, 268; silencio místico, 21 n., sobre los símbolos de Pitágoras, 17 n., 51 n., 245; sobre los jeroglíficos, 208; sobre el desmembramiento de Dionisos, de Macrobius, *ex Orphica theologia,* 138 n.; escéptico ante la tradición órfica, 17 n., 51 n.; desconfía de la autenticidad de versos de Ficino, 51 n.; apoyado por Gianfrancesco Pico, 51 n., 78 n.; amistad con Bocchi, Calcagnini, Valeriano, 78 n.; *rhetoricae ludicrae exercitatio,* 185; *véase también* Indice de Textos.

Hades, 256, 274, 293; *véase también* Plutón.
Halcón, 231 ss.; sosteniendo las pesas de un reloj, 104.
Halifax (George Savile), 200, 225 ss.
Hampton Court: *Queen Elizabeth's Judgement of Paris,* 89 n.
Hannover, Kestner Museum: Virgil *cassone,* 83 n.
Harpócrates, 21.
Harrison, Jane, 12 n., 32 n.
Harvey, Gabriel, 55 n., 225.
Hecate, 40 n., 256.
Hecaton, 37 n.
«Hechizo de Amor», 151 n.
Heemskerck, Marten van, 180 n., 181, fig. 98.
Hegel, 135, 194 ss.
Helen, 98 n., 169 ss.
Helicon, 45 n., 257.
Helioserapis, 265.
Hephaestion, 163 n.
Heracles, *véase* Hércules.
Heráclito, 12, 56 s., 56 n., 84, 92 ss., 111, 196 n.

Herbert, George, 24 n.
Hércules, Elección de, 87 n., 100, 206, 209 n.; Aegyptius, 255 n.; Musagetes, 201; Hércules y Omfal, 99; pira funeraria, 189, 206 n.; «descenso de Hércules al Hades» (Plotino), 274.
Herder, 163 n.
Heréticos Bohemios, 228 n.
Hermafrodita, 83 n., 134, 201, 211 ss.
Hermathena, 201, 204.
Hermecurles, 201, 204 n.
Hermeros, 129 n., 201.
Hermes, elocuente y silencioso, 21 n., 197; líder de las Gracias, 82 n., 126, 129; símbolo tradicional de la *concordia,* 106 n., 199 n.; empuñando una espada, 82 n., 127 n.; mistagogo, 21 n., 128 ss., 197, figs. 23, 32; *psychopompos,* 127; dios del viento, 127, 130; *divinus amator,* 129, figs. 24, 32; educando a Eros, 86; unido a Fortuna, 107 n.; fálico, 36 n.; *triceps,* 254; sobre un cubo o una roca, 107 n.; *véase también* Hermafrodita, Hermathena, Hermercules, Hermeros, Hermes, Trismegistus, Juan Bautista.
Hermes Trismegistus, 21 n., 32 n., 46 n., 213, 228 n., 245 s.; conversión hermética, 16 n., 18 n.; vaso hermético (*crater*), 33 n., *véase también,* Indice de Textos.
Hermias Alexandrinus, 17, 66 ss., 165 s., 171.
Herodoto, 32 n., 176 n.; sobre la procesión de Eleusis, 11 n.
Héroët, Antoine, 164 n.
Hesiodo, 21, 124 n., 137, 167 n., 253.
Hespérides, 90 n.
Heusde, P. W. van, 196 n.
Hierofante en Plotino y Porfirio, 15.
hieros gamos, 15, 159 ss., 170 n.
Hilaridad (mística), 68, *véase también* Demócrito.
Hilarius, 29 n.
Himerius, 161 n.
Himnos homéricos, 120, 141, 170 n.
Hipólito, 142 n., 213 n.
Hippia (Hippo Hippona), 149 n.
Holbein, *Consilium* (marca tipográfica), 268; *Magdalena Offenburg* como *Venus* («sagrada»), como *Laïs* («profana»), 148 n.
Hollanda, Francisco de, *véase* Ollanda.
Holroyd, Charles, 180.
Homero, 31, 66, 92 ss., 160, 167 n., 170 n., 176, 201, 235, 237, 274.
honesta voluptas, 58 n.; *véase también* «Piacere honesto».
Horacio, 37 n., 40 n., 47 n., 92 n., 120 s., 124, 126 n., 153, 232 n., 257 n.
Horapollo, 167 n., 208 n., 232 n., 293, figs. 84-5.
Horus, 231.
Huevo, en la cosmogonía órfica, 170 s.; sobre las deidades «nacidas de un huevo», 171 n.; los huevos de Leda, 169 ss., figs. 6 ss.
«Huevo cósmico», *véase* Macrobius, Orfeo, Plutarco.
Hume, David, 19.
Hyginus, 82 n., 135 n.
Hymen, 161 n.
Hypermixolidio, 275.
Hypneros, 109, 201; *véase también* Eros (durmiente funerario).
Hypnerotomachia Poliphili, plan y temas, 108 ss.; título, 198, 198 n.; *vestigia Trinitatis,* 108, 268; teogamias, 170 n.; sobre «la materia» como apetito de «forma», 109 n.; Hymen y Muerte, 161 n.; Thelemia superior a Logistike, 86; *dei ambigui,* 198; Venus como *mater dolorosa,* 34; Amor «agridulce», 165; castigo de Adonis como rito purificador, 151 n.; *Adonia,* 109; sobre el misterio de Leda, 169 s., figs. 7 s.; *Fortuna a cavallo,* 151 n.; «ojo divino», 232 n.; «*il vaso igneo*», 151 n.; jarro con rama, 277 n.; variaciones de *festina lente,* 108, 209 n.; figs. 54 s.; jeroglíficos transmitidos por Bocchi y Valeriano, 78 n., 108 n.; tira pictórica adicional, 209 n.; reducido a alquimia, 215 n.
Hypnos y Thanatos, 167.

Icono «que todo lo ve», 233 s.
imago Trinitatis, 245, 259, 268.
Imitatione, De, 184.
«Implicit signs», 208.

imprese amorose, 79 ss., 152 n.
Indias, 227.
Inghirami, Tommaso, 185.
Iniciación, términos técnicos, 13 n., 14 n., 65, 86, 230; pruebas, 150, 159, 175 ss., 187 ss.; voto de silencio, 11, 14 n., 21 s.; múltiple, 219 ss.
ira como pasión noble, 75 s.
iracundia, revalorización de, 76 n.
Isaac, 158 n.
Isabel I, 83, 89, 226.
Isabella d'Este, *véase* Este.
Isidoro de Sevilla, 128 n., 202 n.
Isis, 20, *véase también* Osiris.
Isodaites, 139.

Jacob, 158 n.
Jacobi, F. H., introducción de Giordano Bruno, 196 n.
Jacobo I, 224.
Jacobs, Friedrich, crítica de Creuzer, 32 n.
Jámblico, traducido por Ficino, publicado por Aldus, 65 n., 67, 145; origen del resurgimiento «órfico» y «pitagórico», 28 n., 46 s., 201 n.; sobre la divina felicidad, 67, *barbarorum mysteria,* 17; sobre el misterio del trípode de Apolo, 254; *véase también* Indice de Textos.
Janet, Pierre, 215 n.
Jano, 201 n., 201 s., 212, 230; identificado con Noé, 256 n.
«Jarrón con flores», 134 s., 273, 277.
Jenofonte, 87 n.
Jeremials, 220, 262.
Jeroglíficos, teoría del velo, 21, 27, 166, 207, 237; teoría plotínica, 207 s.; tira pictórica adicional, 208 s. n.; diálogo por P. Valeriano, 78 n.; jeroglífico de Alberti, 231 ss.; *véase también* Indice de Textos, Horapollo, *Hynerotomachia,* Valeriano.
Jerónimo, S., 291.
Juan VIII Paleólogo, Emperador de Constantinopla, 229 n., 252.
Juan Bautista, identificado con Hermes, 258 s.; con Elías, 262.
Jonson, Ben, 91, 126 n., 206, 224 s., 226.
José II, Patriarca de Constantinopla, 249.
Juego de bolos, 223.
Juicio de Paros, 88, 198, 257 n., 279 s.
Juliano, Emperador, 12 n., 22 n., 139 n.
Julio II, Papa, 139 n.
Jung, C. G., 215 n.
Junius, Franciscus, 144 n.
Juno, 198 s.
Júpiter, 49 n., 101 s., 157, 165, 200, 254, 257 s., figs. 71, 95.
Juvenal, 56 n.

Κατάπουσις, 140, n.
Kern, Leonhard, *Las Tres Gracias,* 53 n.
Khunrath, Henricus, 215.
Kinkel, Gottfried, 32 n.
Klotz, Christian Adolf, 160 s.
Κοινα δαιμονια, (Pieto), 251 s., 251 n.
Κοινωνία τῶν γενῶν, 199.
Koran, 228 n.
Κῶμος, *véase* Comus.

La Calahorra, castillo de Rodrigo de Vivar, 100 n.
Lachesis, 254 n.
Lactantius, 170 n.
Laelius Podager, Antonius, 38 n.
Laetus, Pomponius, 18 n., 243, 250 n., 255 n.
Lagarto (*ramarro*), 152 n.
Lais, 148 n.
Landino, Cristoforo, 17, 44 n., 56 n., 76, 203.
Laooconte, 42.
Laurana, Francesco, 122 n.
Laurus, Iacobus, 256 n.
Lawrence, Sir Thomas, 89.
Lazzarelli, Lodovico, 16 n., 18 n., 33 n.
Le Blanc, Jules, 40 n.
Le temps revient, 122 n., 131 n., 262.
Leda, 155 ss., 161, 166 ss.; hijos de Leda, 169 ss.; huevos, 169 ss., figs. 6-8; relacionado con *pilei,* 171 n.
Lefèvre de la Boderie, Guy, 226 n.
Lefèvre de la Boderie, Nicolás, 226 n.
Lefèvre d'Etaples, *véase* Faber Stapulensis.
Leibniz, 48, 48 n.
«León y zorra», 106.
Leonardo da Vinci, *Leda,* 169 ss., fig. 6:

magia naturalis, 114, 116; nota sobre Anaxágoras («todo está en todo»), 49 n.; retratado como Heráclito, 57 n.; *véase también* 87 n. (Escipión, fig. 59).
Leone Ebreo, 92, 158, 213, 214 n., 256 n.
Leoni, Leone, 81 n.
Lessing, 62 n., 99, 160 s.
Lethaeus Amor (Λυσέρως), 160 n.
Leto, 156.
Líbano, 220.
Liberalidad (Gracias), 37 ss.
Lince con los ojos tapados, 105.
Lino, 30 n.
Lippi, Filippino, *Alegoría de la música,* 169 n.
Lipsio, Justo, 42.
«Lira contra flauta», 174 s.
Livy, 256 n.
Lógica del ocultamiento, 203, 205 s.
«Logos cortante», 203, 212 n.
Lomazzo, Giovanni Paolo, 107 n., 255 n.
Londres, British Museum: *Afrodita con Gorgona* (ánfora con figuras en negro), 97 n.; Marco Zoppo, *Venus armata,* 97 n., fig. 73; *véase también* Indice de Textos, Manuscritos.
— National Gallery: Botticelli, *Marte y Venus,* 95 s., fig. 74; Correggio, *La educación del Amor,* 86; Garófalo, *Amor-Pulchritudo-Voluptas,* 152, fig. 63; Rafael, *El sueño de Escipión,* 88 ss., fig. 60; Rosso Fiorentino (?), Copia de *Leda* de Miguel Angel, 156 n.; Giacomo Francia (?), *Retrato de Alberto Pío,* 198 n., 200 n.; Tiziano (?), *Alegoría del Buen Consejo* (Serapis), 265 ss.; Veronese, *Alegorías del Amor,* 283 ss., figs. 43, 46 s., 49.
— Victoria and Albert Museum: Antonio Lombardo, *Venus Anadyomen,* 271 n.; estuco en relieve de *Marte y Venus* (marco de un espejo), 96 n.; Relieve de *Prudentia triádica,* 266, fig. 91.
Longueil, C., 184 n.
Lorenzo, S., 189.
Lotto, Lorenzo, *Amor coronando a la Muerte,* 164, fig. 50.
Lovaina, Confraternidad de Sta. Ana, 259 n.
Luciano, 12 n., 56 n., 96 n.
Lucrecio, 63 n., 95 n.
Ludus globi, 115, 222 ss., 224, 237 n.
Lutero, 226, 58.
lujuria, 76
Lygdamus, 269.
Lyly, John, 88.
Lysippus, 107 n.
«Lysippus el Joven», medallista renacentista, 155 n.

Macaulay, 228 n.
Macedón, hijo de Osiris, 255.
Macrobius, *El Sueño de Escipión,* un origen de Rafael, 87 n.; descensión del espíritu divino (νοῦς ὑλικός), 273; sobre el desmembramiento de Dionisos *ex Orphica theologia,* 138 n.; sobre la vida tripartita, 87; sobre el *signum triceps* de Serapis, 265; Apolo y las Gracias, 41 n.; música de las esferas y silencio terrestre, 273; sobre el huevo cósmico, 171 n.; sobre las «dos muertes», 158 n.; sobre ἑρμηνεία 128; «modus per figmentum vera referendi», 238 n.
Madrid, Prado: Rubens, *Las Tres Gracias,* 42 n.; Tiziano, *Venus con el organista,* 147 n.
mages hellénisés, 157 n., 168 n., 250 ss., 261 s.
Madurez de Augusto, 104, 112.
Magia, 15 ss.; 93, 214 s.; *magia naturalis,* 115 ss.; papiros mágicos, 92 n., 150 n.
Mahoma, 260.
Maier, Michael, 238 n.
Maître au Dé, 177 n.
Malatesta, Sigismondo, 250 n.
manes, 167 n., fig. 85.
Mantegna, Camera degli Sposi, 150; *Parnaso,* 92 n., 127 n., 150 n.
Mantegna (?), *Festina lente,* 106 s., fig. 53.
Mantegna y Costa, *Comus,* 144 n.
Manto de Venus, 136, 142, 146.
Mantua, Palazzo Ducale: Techos con emblema del silencio musical, 21 n.; Mantegna, Camera degli Sposi, 150; Mantegna (?), *Festina lente,* 106 s., fig. 53.
Mantuanus, *véase* Bautista Mantuanus.

Manuscritos, *véase* Indice de Textos.
Manutius, *véase* Aldus.
Manzanas, consagradas a Venus, 90; atributos de las Gracias, 90 s., fig. 61; Atalanta, 90 n.; Hespérides, 90 n.; juego de pelota con manzanas, 90 n., fig. 64; epigramas atribuidos a Platón, 90 n.; manzana de lucha (París), 198, 279.
Maquiavelo, 106, 184.
Marco de Efesio, 251.
Margarita de Navarra, 164 n., 213 n.
María, la Virgen, en el épico *De partu Virginis,* 33; reemplazada por Minerva, 257; asimilada a Venus, 33.
María Magdalena, 33.
Mariano de Genazzano, 188.
Marino, 23.
Mármol de Carrara en España, 100 n.
Marsias, 173 ss., 189; sarcófagos, 162 n., 173, 174 no.
Marsuppini, Carlo, 143 n.
Marte y Rhea, 157, 161.
Marte y Venus, 36 n., 91 ss., 100 n., 100 s., 198, 280 s.
Máscara, símbolo de la Muerte, 167 n.
Massys, Quentin, *Sagrada Familia,* 259 n.; *Retrato de Paracelso,* (atribuido a Massys), 142 n.
«Materia» como vacío (Plotino), 274; como *silva,* 135 n., 273; como apetito por la forma, 109 n., 142 n.
materia e femina, 109 n., 142 n.
Matrimonio Sagrado, *véase «hieros gamos».*
matrix quattuor elementorum, 142 n.
maturitas, 104 ss., 112, 117, *matura celeritas,* 105, figs. 57 s.
maturandum en alquimia, 215; *véase también* «festina lente».
Mauro, Lucio, 180 n.
Maximiliano I, Emperador, 209 n., 257 n.
Máximo de Tiro, 164, 220, 221 n.
Mazochius, Jacobus, 38 n.
Medallistas:
Adriano Fiorentino, 179 n.
A. V. (Alessandro Vittoria?), 81 n.
Cavalli, Giambattista, 81 n.
Cavino, Giovanni dal, 33 n., 202 n., 289 ss., 294, figs. 66 s., 92 s.
Cesati, Alessandro, 81 n.
Clemente da Urbino, 101 s., fig. 71.
Laurana, Francesco, 122 n.
Leone Leoni, 81 n.
«Lysippus, el Joven», 255 n.
Pasti, Matteo de', fig. 86 (cf. 263 ss.).
Zacchi, Giovanni, 268 s.
Medallas:
Alberti, Leone Battista, 231 ss., fig. 86.
Albizzi, Giovanna degli, 21 ss., figs. 12 ss.
Aldus Manutius, 104 n.
Anjou, René d', 122 n. 262.
Anónimo (*Ego intus, Venus extra*), 134 n.
Aretino, Pietro, 81 n.
Averoldo, Altobello, 105, fig. 57.
Bassiano, Alessandro, 294 n.
Bentovoglio, Costanza, 83 n.
Bocchi, Achille, 105.
Capelli, Andrea, 254 n.
Casati, Catelano, 255 n.
Cavino, Giovanni dal, 294.
Chigi, Agostino, 202 n.
Cristo (*Porus Consilii Filius*) 33 n., 289 ss., fig. 92.
Dotti, Paolo, 82, fig. 72.
Este, Alfonso I d', 114, fig. 81.
Este, Ercole I d', 104 n.
Este, Lionello d', 104 n.
Ficino, Marsilio, 132 n.
Filarete, Francesco, 129 n.
Gargantua (Rabelais), 203 n.
Gonzaga, Federigo, 81 n.
Gritti, Andrea, 49 n., 268 s.
Lomazzo, Giovanni Paolo, 107 n.
Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de', 119 n., 131 n., 274 s., figs. 21 s.
Montefeltro, Federigo da, 101 s., fig. 71.
Orsini, Galeotto Ferreo, 106 s., fig. 89.
Passeri, Marcantonio, 202 s., figs. 66-8.
Paulo III, 81 n.
Pico della Mirandola, Giovanni, 54, 45 ss., 51 ss., 73 s. 70 s. 81, figs. 10 s.
Poliziana, Maria, 82, figs. 69 s.
Pomponazzi, Pietro, 104 n., fig. 88.
Pontano, Giovanni, 179.
Riario, Raffaelle, 179.
Savonarola, 160 s., fig. 87.
Tornabuoni, Giovanna, *véase* Albizzi.
Tornabuoni, Lorenzo, 82 n.

Torre, Giulio della, 72 n.
Vivar y Mendoza, Rodrigo de, 100 n., fig. 78 s.
Medici, Cosimo (il vecchio) de', 201 n.
Medici, Duque Cósimo I de, 22 n., 104 n.
Medici, Lorenzo (el magnífico) de', 48 n., 57, 64, 69, 85, 88, 119, 122 n., 131 n., 160, 163, 176 s., 262, 277 n.
Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de', 119 n., 131 n., 144 n., 274 s., figs. 21 s.
Medici, Piero («il gottoso») de', 120 n.
Medici, Piero di Lorenzo de', 81 n.
Medici, Jardín-escuela de los, 156, 179.
Melancolía, 76, 173.
Melanchton, Phillipp, 96 n.
«Mercurio» da Correggio, *véase* Giovanni «Mercurio».
Mercurio, *véase* Hermes.
Merhephet (Génesis I, 2), 141 n.
μεσότης Aristotélico y Neoplatónico, 55.
Metempsicosis, 238, 262; *véase también* palingenesia.
Meyer, Conrad Ferdinand, 168 n.
μηδεν αγαν-γνῶθι σεαυτόν 33 n.
Miguel Angel, *Cupido Durmiendo,* 179, 183; *Baco,* 179 ss., figs. 97 ss.; *Pietà de San Pedro,* 179, 186, 188; *Tumbas de los Médicis,* 155, 168 s., 238; *Noche,* 81 n., 156 ss., fig. 3; *San Bartolomé* (*Juicio Final*), 189 ss., fig. 102; *San Lorenzo* (*Juicio Final*), 189; *Autorretrato* (*Juicio Final*), 189, fig. 102; poemas, 81 n., 97, 167, 188; culto a la melancolía, 56, 173; genio para lo grotesco, 190; falsificador, 179, 183 s.; *Véase también,* Aretino, Cavalieri, Condivi, Galli, Ollanda, Riario, Savonarola, Vasari.
Mignault, Claude, 104 n., 107 n., 255 s.
Milán, Brera: Bramante, *Demócrito y Heráclito,* 57 n.; Thorvaldsen, *Monumento de Appiani,* 53.
— Castello Sforzesco: *Nacimiento de Venus* (escuela veneciana), 140 n.
— Museo Poldi-Pezzoli: Botticelli, *Madonna,* 129.
— Santa Maria delle Grazie: *Retrato relieve de Lodovico il Moro,* con emblema de la mora, 117 n.
Minerva, ambigüedad órfica, 198 s., 213 n.; unida a Venus, 78, fig. 56; al Amor, 203; a Mercurio (Hermathena), 204; reemplazando a la Virgen, 257 s.
mirabilia, 205.
miroirs vivants de l'univers, Leibniz anticipado, 48 n.
Misterios, tres significados en la antigüedad, 11 ss.; definiciones renacentistas, 20 ss., *véase* también iniciación.
Misterios egipcios, 16 n., 20, 21 n., 27, 31 n., 142 n., 176, 176 n., 265 ss., 291 s.
Misterios hebreos, 28 ss., 219 s., 262 s., *véase también* Cabala.
Místico, danza, 123 ss., 206, 210; escala, 103, 139, 192 n., 209, 230; silencio, 11, 14 n., 21 n., 61, 290 (*véase también* Angerona, Harpócrates, Hermes, Pitágoras); velo, 20 s., 22 s., 29, 34, 128, 142 ss., 146 s., 190, 221 s.; hedonismo, 57 s., 63 ss., 77, 85, 146 ss.; alegría, 68; lenguaje, 19, 209, 219; teología, 70; tolerancia, 30 ss., 219 ss.; ultimidades como catástrofes, 139; flagelación, 150 s.
Mistra, escuela platónica, 250; *véase también* Pleto.
Mithra, 222 n., 255.
Mitos, expresados por misterios, 31 ss.; «discurso mendaz que representa la verdad», 238; sobre sarcófagos romanos, 155 ss., 160 ss.
Modelos mecánicos para las virtudes morales, 114 ss.
Módena, Biblioteca Estense, *véase* Indice de Textos. Manuscritos.
— Museo: Phanes (relieve), 171 n.
Modo dorio, 276.
Modos musicales, 275 s.
Modulación de símbolos, 131, 135 s., 200.
Moisés, 28 s., 158 n., 220, 290 s.
Moisés, Maimónides, 95.
«Monadología», en Proclo y Pleto, 48 n.
Monstruos, 22, 37, 106 n., 170 s., 201 ss., 212 ss.
Montaigne, 77, 213 n.
Montefeltro, Federigo da, 101, 113, 171 n., 204 n., fig. 71.
Montefeltro, Guidobaldo da, 179.

Monumento egipcio a la Trinidad (*Hypnerotomachia*), 258, fig. 94.
Moore, Thomas, 44 n.
Morata, Peregrino, 260 n.
More, Thomas, 77, 222 n., 237, 250 n.
μορμολύκε ι (Platón también *Scholia Platonica*), 167 n.
Moro, Lodovico il, 117.
mors osculi, 68, 157 ss.
mort vive, 164 n.
μουσικὸς ανηρ, 162 n.
Muerte, *véase* Eros (funerario), *mors osculi,* máscara, sueño, Thabatos, Hados, Plutón, Proserpina.
Münster, Sebastian, 256 n.
Musas, 198 n., 237; sarcófagos, 162 n.; Musas y Coro Angélico, 257, fig. 95; Musas y Bacos, 291 s., Musas y Esferas Celestiales, 273 ss. fig. 20.
Museos, 30 n., 291; Musaeus-Moses, 291.
Música, 92 n., 134 s., 162 n., 175, 198 s., 273 ss., fig. 20. *musicam docet amor,* 147 n., 285.
Mutabilidad, 197 s., 219.
μυστν, 13 n., 65.
mystères littéraires, 13 s., 17.
mysticisme astral, 161 s.

Nacimiento de Venus, como «misterio», 137 ss.; *véase también* Botticelli.
Nápoles, Museo Nazionale: *Las Tres Gracias,* (fresco pompeyano), 35 n., fig. 9.
Narciso, 83 n.
Navagero, Andrea, 62 n., 98 s., 184 n.
Néctar, 67 ss., 290.
Nemesis Amoris, 201.
Nerón, Casa Dorada de, 150 n.
Nestor, 266.
New Haven (Conn.), Yale University, Art Gallery: Virgilio *Cassoni,* 83 n.
New York, Metropolitan Museum of Art: Sarcófago de Tarsus, 163 n.; Tiziano, *Retrato de Alfonso d'Este,* 114, fig. 83; *Venus con un tocador de laúd* (Holkham *Venus*), 147 n.; Veronese, *Marte y Venus,* 95, fig. 76.
Nietzsche, 32 n., 168 n.
Nimes, Musée Epigraphique: *Noe-Jano,* piedra de altar, 256 n.
Niños asustados por una Máscara, 167 n.
Noche «órfica», 73 n., 171 s., 289 ss.; sepulcral, 155 s.; 167 s., 168 n., fig. 3; madre del Sueño y de la Muerte, 167.
«Nocturnal Council» (Plato), 290 n.
Noé, 290.
Nombres divinos, 21, 49 n., 132, 219, 251, 289 ss.
νους υλικός, 135 n., 273.
«nomos Pitón», 274.
«Nudo de Amor», 47, 86 n., 95.
«Nudo de las Gracias», 47, 123 ss., 129.
Nudos, danza mística, 206.
Nubes, 128 ss., 129 n.; *véase también* velos místicos, caliga.
numen, 177, 232 n.
«Números nupciales» (Platón, Ficino), 237 n.
Nyctelius, 139.

Oca, emblema, 96 n.; sujeto a un ancla, 108 n.
Occasio, 107 n.
occulta consilia, 294.
Odi da Montopoli, Pietro, 243.
Offenburg, Magdalena (sagrado y profano), 148 n.
Ohrmazd, 255.
Ojo, símbolo divino, 223 ss., 232 ss., figs. 84, 86.
«Ojo infinito» (órfico), 235 n.
Oliver, Isaac, 84.
Ollanda, Francisco d', 149 n., 183 n.
Olimpiodoro, 18, 66, 66 n., 138 n.
Omfal, 99.
οπλα Κυθηρης, 97.
Oráculos, *véase* «Chaldean Oracles», Oráculo de la Pitón.
Oral tradición, *véase* Tradición apócrifa, Cabbala, Orígenes.
Orfeo, himnos, 27 s., 34, 45, 48 n., 124 n., 128 n., 164, 167 n., 171, 200 s. 213, 289 s., 291 n.; revelación oculta, 27 ss., 238; dicción mística, 69 s.; origen de la teología griega, 30 n., 45 s.; estatua de Orfeo y *Telete,* 45 n.; profeta de la Trinidad, 51 n., 245; autenticidad puesta en duda, 51 n.; huevo órfico, 170 s.; ojo órfico, 232 n.; ceguera órfica, 59, 61 ss.; amor órfico, 59 s.,

64 ss.; confundido con el amor sáfico, 164 s.; noche órfica, 73 n., 170 s., 289 ss.; nueve Bacos órficos y sus musas, 290 s., 290 n.; panteón órfico, 193 ss.; dioses compuestos, 200 ss., 212 ss.; Orfeo y Euridice, 159; *véase también,* Jámblico, Proclo, Ficino, G. Pico della Mirandola.
ὄρχια, 11 n.
ορεξις, 47 n.
Orígenes, 29, 212, 215, 238.
Orlando furioso, 113.
Orleans, Colección, 286.
Orsini, Galeotto Ferreo, 106 s.
Osiris, identificado con Baco, 176; desmembramiento, 138 ss., 175 s., 197 n.; como halcón, 231 s.; tres hijos, 255. *Véase también,* Indice de Textos, Calcagnini, *De rebus Aegyptiacis;* Plutarco, *De Iside et Osiride.*
«Otto, grados de», 90 n.
Ovidio, *Fasti* mencionados por Michael Verinus, 120 n.; imitado por Policiano, 120 n.; ilustrado por Botticelli (Cloris-Flora) 120 ss.; Piero di Cosimo («dulzura y pinchazos»), 97 n.; misterio de Dius Fidius, 255 s.; Harpócrates, 21 n.; Jano, 201 s.; Marsias, 174 s.; *concordia discors,* 92 n.; *Lethaeus Amor,* 160 n.; *Anadyomene* de Apeles, 207.
Ovide moralisé, 52 n., 254.
Oxford, Ashmolean Museum: Francesco Francia, *Angerona,* 21 n.

Pablo, S., 29 s., 33 n., 47 n., 64, 66, 157, 233, 248, 290.
Pacioli, Luca, 225 n.
Padua, Scuola del Santo: Tiziano, *San Antonio curando a un niño,* 149 n.
Paedogeron (*puer senex*), 105 s., 201, fig. 89.
Paganos, «vestigios de la Trinidad», 49 ss., 245 ss., 253 ss., 267 s., fig. 90-5.
Palas, *véase* Minerva.
Palingenesia, 122 n., 261 ss.
Palmieri, Matteo, 76.
«Paloma entre serpientes», 106 n.
Pan, 193, 197, 200, 201 n., 209, 212, 219.
Panormita, Antonius, *véase* Beccadelli.
Pantheos, 201 n., *véase también* teocracia.
Paracelso, 141 n., 214, 215.
Parcas, 45, 254 n.
París, Cabinet des Estampes (Bibliothèque Nationale): *Francisco I como andrógino,* 98 n., 213 s., fig. 80.
— Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale): *Alegoría del renacimiento religioso* (Camafeo renacentista), 122 n.
— Département des Manuscripts (Bibliothèque Nationale), *véase* Indice de Textos, Manuscritos.
— Louvre: Durero, *Niño barbudo,* 106 n.; Escuela flamenca, *Retrato de Paracelso,* 141 n.; Giorgione, *Fiesta campestre,* 147 n.; Mantegna, *Parnassus,* 92 n., 127 n., 150 n.; Mantegna y Costa, *Comus,* 144 n.; Perugino, *Batalla del Amor y la Castidad,* 200; Germain Pilon, *Las Tres Gracias* (tumba del corazón de Enrique II), 40 n.; Andrea Riccio, *Tumba de Della Torre,* 277 n.; Verrocchio taller de, *Escipión,* relieve en mármol, 87 n., fig. 59; sarcófago romano, *Venus surgiendo de una concha,* 269, fig. 36; *Las Tres Gracias* (antiguo grupo de Villa Borghese), 53; *Sarcófago de Marsias,* 174 n.; Niccola dell'Abbate, fresco, 151 n.
Parma, Camera di San Paolo (Correggio), 42, 54 n., 254 n., fig. 16.
— Galleria Nazionale: Girolamo Mazzola, *Retrato de Marcantonio Passeri* (?), 202 n., fig. 65.
Parnaso, 176, 198, 200 n.
Pascal, 228 n.
Passe, Crispin van de, 83 s.
Passeri, Marcantonio, 202 s., 230, figs. 65 s.
Pater, Walter, 117.
Patricius, Franciscus, 157 n., 255.
Paulo II, Papa, 18 n., 250.
Paulo III, Papa, 81 n.
Pausanias, sobre la unión de Amor y Fortuna, 110 n.; sobre las Gracias, 39, 40 n., 41 n., 48 n., 124 n.; sobre el

sueño y la muerte, hijos de la Noche, 167; teocracia, 201 n.
Pazzi, Cosimo de', 221 n.
Peele, George, 89.
Pegaso-Espíritu Santo, 257 s.
Peiresc, 142 n.
Penia, 109 n., 144 n.
Penthésilée, 163 n.
Perino del Vaga, 171 n., 177 (Amor y Psiqué).
Perotti, Niccolò, 17, 37, 41 n., 104 n., 109 n., 169 n., 254 n.
Perugino, *Batalla del Amor y la Castidad,* 200.
Peruzzi, 171 n.
Peter Lombard, 253.
Petrarca, sobre el *signum triceps* de Serapis, 265, 274; sobre las Tres Gracias, 52 n.; sobre Mercurio, 127 n.; sobre el Amor castigado, 150; *tenzoni* poéticas, 81 n.
Petrarquistas, 81 n., 165.
Phidias, 107 n., 221.
Phoebus-Mercurio-Júpiter, 49 n.
Piacere honesto, 148 n., 283 s.
Piccolomini, Ennea Silvio, *véase* Pío II.
Pico della Mirandola, Antonio, 83 n.
Pico della Mirandola, Costanza, 83 n.
Pico della Mirandola, Giovanni, fig. 11; definición de misterio, 20; estilo críptico, 19 ss., 191, 247 n.; teología poética, 27 ss., 158; Cabbala, 29 ss., 62 s., 73 n., 158 ss., 207, 226 n.; *magia naturalis,* 115 ss.; orfismos, 27 ss., 34, 45 ss., 58 ss., 64 ss., 238, 290 ss.; influencia de Proclo, 17 s., 20, 46, 49 s., 64, 130, 244; «todo está en todo», «todo en la parte», 48 s., 216 n.; *vestigia Trinitatis,* 49 ss., 245 ss.; afinidad mística, 30 ss.; desviación de la dialéctica neoplatónica, 47 n.; discipulado de Ficino, 32, *Comes Concordiae,* 79; reconciliación de Platón y Aristóteles, 260; ataque a la doctrina de Ficino, 70 ss.; cita a Pleto como «approbatissimo Platonico», 247; crítica a la religión egipcia, 293; averroísmo, 72, 72 n., 294 s.; medalla de las tres Gracias (Pulchritudo-Amor-Voluptas), 34, 51 ss., 74 s., fig. 10; *Voluptas* como *summun bonum,* 58, 64 ss., 168 n.; defensa de las pasiones animales, 76 n.; sobre la supremacía del Amor ciego, 59, 61 ss.; sobre la Noche órfica y *Ensoph,* 73 n., 290 ss.; sobre Saturno y la Noche órfica, contra Proclo, 292; radicalismo místico, 70 ss., 94 n.; sobre el *hieros gamos,* 159 s.; sobre el Nacimiento de Venus, 137 s.; sobre la «segunda Venus» de Plotino, 143; sobre Marte y Venus (*discordia concors*), 95; sobre la «belleza compuesta», 84, 93 s., 137 s.; sobre el Misterio de Jano, 202, 212, 230, sobre el Adán andrógino, 212 ss.; Pan y Proteo, 193, 197; sobre *Porus Consilii Filius,* 33 n., 289 ss., fig. 81; sobre el desmembramiento de Osiris, 138, 176 s., 197 n.; sobre Marsias y los misterios báquicos, 175 ss.; sobre la divina embriaguez, 168 n., 290 s.; *serio ludens,* 20, 191, 237 s.; relación con Savonarola, 72 n., 76 n.; sobre el descenso de Cristo al Limbo, 274; conflicto con la Iglesia, 79 n.; Orígenes, 29 212, 215; herederos literarios, 78 n., 260; *véase también,* Indice de Textos.
Pico della Mirandola, Giovanni Francesco, sobre el tiempo triádico como vestigios de la Trinidad», 268; adhesión a Savonarola, 72 n., versos órficos puestos en cuestión en su círculo, 51 n.; cita a N. de Cusa, 244; se opone al purismo de Bembo, 184 n.; protector de Gyraldus, 78 n.; se retracta de sus primeros escritos, 260 leído por Harvey y Spenser, 55 n., 225.
Piero di Cosimo, *Marte y Venus,* 96, fig. 75; *Bacchus's Discovery of Honey,* 97 n.; *Silenus stung by Wasps,* 97 n.; *Allegory of Horse-taming* («Hippo»), 149 n.
ηιδος-ηιδαυόν, 277 n.
pilei, 171 n.
Pilon, Germain, *Las Tres Gracias* (tumba del corazón de Enrique II), 40 n.
Pinturas cíclicas, 134 s.
Pinturicchio, *El desmembramiento de Osiris,* 176, 201 n.
Pio da Carpi, Alberto, 78 n., 200 n.
Pirckheimer, Willibald, 209 n.
Pío II, 228 n.

Pitágoras, *magister silentii,* 62 n.; enseñado por Aglaophamus, seguidor de Orfeo, 45 s.; «sinfonía de Orfeo, Pitágoras y Platón», 28 n.; doctrina trinitaria, 50 n., 246; elogiado por su teología negativa, 61 s.; coincidiendo con la Cabbala, 30 n.; símbolo y cifras, 17 n., 51 n., 206 n.; *serio ludens,* 237, 238 n.; *véase también,* Indice de Textos, Pythagorae symbola; Jámblico, *De vita pythagorica;* Porfirio, *Vita Pythagorae.*

Pitón, 199 n., 274; oráculo de la, 22 n., 254.

Placer, *véase* «Voluptas».

Placer superior al conocimiento, 57 ss., 63, 68 ss., 85.

Platina, B., 58 n., 250 n.

Platón, crítica de los misterios, 12 s., 17; motivo legal para una terminología ritual, 13 n.; lenguaje «poco serio», 18; *serio ludens,* 13 n., 79, 138 s., 237 s.; a favor de la conjunción de los contrarios, 111; rechaza la coincidencia de los contrarios, 111; sobre la revelación múltiple, 220; pluralidad de metáforas, 219; la dialéctica como catarsis, 13; calificado de seguidor de la teología órfica, 28, 45 ss.; profeta de la *Trinidad,* 46 n., 50, 245 ss.; sobre el tiempo triádico como una imagen de la Eternidad, 268; sobre los «Niños asustados por una Máscara», 167 n.; «enfurecerse correctamente», 13; sobre Venus más fuerte que Marte, 95 n.; sobre «sacrificar a las Gracias», 48; epigramas sobre el amor, 90 n., 158 n.; interpretaciones neoplatónicas del *Parménides* de Platón, 62, 112, 194 ss.; *Fedro,* 66 s., 69, 76 n., 165, 185; *Filebo,* 77 n., 111 n.; República, 68, 139, 199 n.; *Symposium,* 33, 50, 66 s., 111, 140 n., 143 s., 159, 170, 174, 184, 203 s.; *Timeo,* 47 n., 64 s., 142 n.; *Cartas,* 246 ss.; fábulas prohibidas revividas como misterios, 35 n., 92 n., 140, n.; su nacimiento celebrado por Plotino, 15, por Ficino, 18 n.; su busto en la Academia florentina, 56 n.; *véase también* Academia, Agathon, Alcibiades, Aristófanes, Porus, *Sileni Alcibiadis,* Sócrates, Indice de Textos.

Platón, Cartas de (traducidas por Bruni), 13 n.; rechazadas por Decembrio, 13 n.; aceptadas parcialmente por Ficino, 13 n.; la *Segunda Carta* valorada por su «enigma», 247 ss., teología trinitaria en la *Sexta Carta,* 281.

Plauto, 97 n., 207.

«Plegado» y «desplegado», 83, 100, 205 ss., 210 ss.

Pleto, Gemistus, sobre «creencias comunes» (ratificadas por su antigüedad), 250 s.; regreso a la antigüedad en religión, 251; sobre «sabios y sofistas», 251; cultivo de los arcaísmos, 249, 251, 262; interpretaciones «zoroástricas» de la *Segunda Carta* de Platón, 247, 255, adoptada por Ficino, 247; prejuicio contra Egipto, 251 n., 293 n.; sobre los Oráculos caldeos, 262; comunión festiva con la muerte ilustre, 262; ritos de Mistra, 250; sobre la pre-existencia y la palingenesia contra una «eternidad cojeante», 262 s., «múltiples imágenes» reflejando al «Uno más allá del Ser», 48 n.; pero un número finito de nombres divinos, 251; cisma en la escuela platónica entre la regresión arcaica y la dialéctica, 252 n.; división en el Concilio de Florencia, 249, 251 s.; Pleto acusado falsamente de anticristiano, 249 s., 259 s.; distinción entre «teología helénica» y «credo cristiano», 246, 250; reafirmada por Bessarion, 246; relación entre la escuela de Mistra, Roma y Rimini (Laetus, Platina, Sigismondo Malatesta), 254 n.; *véase también* Bessarion, Ficino, Pico.

Plinio el Viejo, 117, 169 n., 186, 208 n.; *véase también* Indice de Textos.

Plotino, uso figurativo de los misterios, 14 ss.; sobre el lenguaje místico, 18; sobre los jeroglíficos, 207; sobre el «enigma» de la *Segunda Carta* de Platón, 247 s.; sobre Hércules en el Hades, 274; sobre las estatuas fálicas de Hermes, 37 n.; sobre Saturno devorando a sus hijos, 140 n.; sobre Eros y Psique «en cuadros y fábulas», 67; sarcófagos, 155, 162; «discípulos infie-

les de Plotino», 16 ss., 214; calificado como «más profundo que Platón», 33; comparado con el Hijo de Dios, 33; reconciliado con Epicuro, 63, 76, 145 s. (*véase también* místico, hedonismo); sobre «los espectáculos menores», 15, 162; afinidades electivas, 214 n.; sobre la materia prima, 109 n., 273; la «embriaguez con néctar», 68 ss., 290; *voluptas* divina, 63, 66 ss., 74 s., 76 n.; sobre *discordia concors,* 93 s. (cf. 168 n.); sobre la «segunda Venus», 143 s.; «Dios verdadero centro de la danza», 210; sobre el viaje al Más Allá, 162; trinidades platónicas, 47 n., 245 s.; *véase también* Indice de Textos, Plotino, Ficino, *In Plotinum* Porfirio, *Vita Plotini.*

Pluralista, universo, 194 ss.; pluralismo poético, 219.

Plutarco, sobre las ceremonias de iniciación, 11 n.; sobre las alegorías de «rendir» y «desmembramiento», 139; sobre Osiris como Baco, 176 n.; sobre Serapis como una variante de Plutón, 265, 273; sobre la «segunda muerte», 158 n.; sobre el «ojo» y las «alas» del halcón, 231 s.; sobre las esfinges, 27 n.; sobre la parte «epóptica» de la filosofía, 14 n., sobre la trinidad caldea, 222 n., 255; sobre las Gracias de Epicuro, 44; sobre Marte y Venus, (*discordia concors*), 91 s.; sobre la Venus espartana, 98 n.; sobre la *Fortuna Romanorum,* 98 n., 107 n.; sobre la «flauta» y la «lira», 175 n.; sobre la «vida tripartita», 88 s.; sobre «el receptáculo de toda generación» de Platón, 109 n. 142 n.; sobre el huevo cósmico, 171 n.; origen de *paedogeron* (*puer senex*), 105 n.; tono jocoso, 237; *véase también* Indice de Textos.

Plutón, 45, 254, 256, 265, 268, 293 s.

Podager, Antonius, *véase* Laelius.

Podocataro, Ludovico, 35 n., 38 n.

Poesía como rito místico (Aristófanes), 14 n.

Poggio a Caiano, Villa del, 230 n.

Policiano, elogio de los misterios, 166 n.; resurgimiento órfico, 166; resuelve *aenigmata* de Varsón y Ausonio; dibuja emblemas crípticos, 81 n., 166, 235; maestro de *ekphrasis,* 137; origen de Botticelli, 119; ss., 136 ss.; de Miguel Angel, 156, 166; opuesto al purismo, 194 n.; defensa de la ira, 76 n.; versos sobre el «amargo amor», 163 n.; *dulcis furos, incorrupta voluptas,* 117 n.; *stanzas* sobre el Nacimiento de Venus, 135, 140; sobre la Primavera, 122, 132 n.; epigrama sobre *Venus Anadyomene,* 136; sobre *Venus armata,* 99; imita a Lucrecio, 132 n.; Virgilio, 116; Ovidio, 120; Gellius, 104; *Anthologia graeca,* 98 n., 136 n.; traduce el *Carmides* de Platón, 166 n.; anota la descripción de la *Venus* de Apeles en Ovidio, 270; γλυκύπικρος de Safo en Máximo de Tiro, 164 n.; desafiado por Crinito sobre *scirpus* de Gellius, 247 n.; se burla del epicureísmo de Ficino, 56; *véase también* Indice de Textos.

Poliziana, Maria, 82, figs. 69 s.

Poliziano, Angelo, *véase* Policiano.

Polifilo, *véase* «Hynerotomachia».

Politeísmo, órfico, 194; mutua vinculación de los dioses, 199; fase preparatorio de iniciación, 222.

Pollaiuolo, Antonio, 56 n., 254 n.

Pollux, nacido de un huevo, 167 ss.; el dios de los pugilistas, 171 n.

Pompeii, Villa dei Misteri (Villa Item), 149 n.

Pomponazzi, Pietro, 104 n., 106 n.

Pomponius Laetus, *véase* Laetus.

Pontano, Giovanni, 22 n., 180.

Pontormo, *Leda,* 170 n.

Porfirio, uso del término «hierofante», 15; recita un himno al *hieros gamos,* 15; sobre el rechazo de Plotino al sacrificio, 16; el éxtasis supremo experimentado por Plotino, 75; sobre la engañosa *Voluptas,* 58 n.; sobre el mundo fluyente (antro de las Ninfas), 279; sobre el *cráter* platónico, 277 n.; fuente de Macrobius para la «segunda muerte» (?), 158 n.; tríada pitagórica, 50 n.; «filosofía de los oráculos», 16 n.; elogiado por Pico, 17.

Porta, Hugo a (De la Porte), 231 n.

Porus Consilii Filius, denominación de

Cristo, 33 n., 289 ss., fig. 92; *véase también* «Consilium», Penia.
«possest», 111, 202.
Postel, Guillaume, 262.
Poussin, Nicolas, 29 n., 154.
Pozzo, Arcangelo, *véase* Puteus.
Pozzo, Cassiano del, 169 n.
praeposteri Sileni, 174 n.
Prenninger, Martin, *véase* Uranius.
«Priamond-Diamond-Triamond» (Spenser), 211.
principium individuationis (Leibniz), 49 n.
Proclo, origen principal del resurgimiento órfico, 28 n.; 45 ss., 63 s.; «el todo en la parte», 49; «Todo está en todo», 48 s.; «tres causas», 46 n., 247; sobre el enigma de la *Segunda Carta* de Platón, 247; sobre el Amor órfico como amor ciego, 64 s.; los órficos «consejos de la Noche», 290, 292; sobre Saturno como «causa aconsejante», 292 n.; eficacia de los mitos, 138; sobre las *treomachies,* 199 n.; iniciación múltiple, 220, 222; explorada por N. de Cusa, 22, 238, 244, 5, etc.; por Ficino, 45 ss., 49, 65, etc.; por Pico, 19, 20, 46, 49, 64 s., etc.; por Berkeley, 222 n., 248; resurgimiento romántico (Hegel, Creuzer, Cousin), 194 ss.; (Thomas Taylor), 46; *véase también* Indice de Textos, Proclo.
Prodicus, 87 n.
Prodromus, 201.
Proserpina, 135, 276.
Proteus, 166 n., 193, 197, 209, 212, 219.
Protogonos, 171 n.
Prudencia (con dos cabezas), 202 n., 231; (con tres cabezas), 106 n., 231, 266, fig. 91; la división de Cicerón en *memoria-intelligentia-providentia,* 266 n.; más tarde convertida en un lugar común para la escolástica, 266 n.
Pseudo-Hermes, esfera infinita, 228.
Psiqué, *véase* Heros y Psique.
Ptolomeo, 276.
puer senex, 105 s.
Pulchritudo, definida, 80, 84, 94, 137 s.
Pulchritudo-Amor-Voluptas, 34, 51 ss., 74, 80 s., 151 s.; figs. 10, 63.
Pulchritudo-Intellectus-Voluntas, 74.
Pulci, Luigi, 122 n.
purgari-illuminari-perfici (Dionisio el Areopagita), 33 n., 150 n.

Quarles, Francis, 224 n.
Quellinus, Artur el Viejo, *Alegoría del Buen Consejo,* 266 n., fig. 90.
Quid tum 231 ss., fig. 86.
Quintiliano, 98.

Rabelais, 106 n., 203 n.
Rafael, *Amor y Psique,* 177 s.; *Apolo y Marsias,* 173 ss., fig. 2.; *Poesía,* 232 n.; *Parnaso,* 135 n.; 176, 180 n., 200 n.; *Escuela de Atenas,* 62 n., 198 n.; *Disputa,* 182; *Fortezza-Carità,* 98 n.; *El Sueño de Escipión,* 87 ss.; fig. 60; *Las Tres Gracias* (pintura), 35 n., 89 ss., fig. 61; *Las Tres Gracias* (estuco), 53, 254 n., fig. 19; *Victoria grabando un escudo* (estuco), 153 n.; *grottesche,* 238; *retratos de Dante,* 176; Pitágoras como un *magister silentii,* 62 n.; el *numen* de Virgilio, 177, 232 n.; estilo similar al de Apuleyo, 178; opuesto al purismo, 184 n.; amistad con Calcagnini, 23, 173; erudición, 23; melancolía, 173; *véase también* Raimondi.
Raimondi, Marcantonio, *Clío y Urania* (llamadas también *de dos Sibilas*), 153, fig. 38; *Juicio de Paris,* 279 s.; *Marte reprendiendo a Venus,* 97 n., 101 n.; *Minerva,* 97 n.
rancor (μῆνις, κοτος), 76 n.
Randall, Giles, 226 n.
raptus, definido, 51 n.
Rebis (alquimia), 214.
Reforma, 260; *véase también,* Lutero.
«Rémora y flecha», 104.
«Renacimiento» y «palingenesia» (Aldus), 262 n.
Renacimiento patrístico, 19 n.
Resurgimiento agustiniano, 188.
Reuchlin, Johannes, sobre jeroglíficos y escritura hebrea, 247 n.
Reynolds, Sir Joshua, 107, 155 n.
Rhea, 157, 161, 200.
Rhodiginus, Caelius, *motto,* epicúreo, 44; sobre las trinidades paganas, 245 s.; sobre Atenea unida a Eros, 204 n.;

sobre «Proteo o camaleón», 193 n.; sobre los jeroglíficos, 208 n.
Riario, Raffaello, 179 s., 187.
Riccio, Andrea, 277 n., 294 n.
Ridewall, John, 56 n.
Ridolfi, Carlo, 86.
Rilke, Rainer Maria, 168 n.
Rimini, Tempio Malatestiano: Agostino di Duccio, *Apollo y las tres Gracias,* 134 n.; Tumba de Pleto, 250 n.
Ríos-dioses, simbolizando *flux,* 279.
Ripa, Cesare, 78 n., 265; *véase también* Indice de Textos.
Risa homérica, 93 n.
Ritmo dialéctico, 138 ss.
Robetta, Cristofano, 209 n.
Rodolfo II, Emperador, 286.
Roger van der Weyden, 223 n.
Rogers, B. B. (Aristófanes), 170 n.
Rollenhagen, G., 108 n.
Roma, Cancelleria (Pallazo Riario), 179, 180 n.
— Casa Colonna: *Las Tres Gracias* (ahora en Siena), 35 n.
— Casa Galli, 180 n., 181, fig. 98.
— Castel Sant'Angelo: *Frescos de Amor y Psique,* 177 n.
— Fontana delle Tartarughe, 109 n.
— Casa Dorada de Nerón, 150 n.
— Museo Capitolino: *Marsias,* 174 n.
— Sant' Agostino, 22 n., 188, 259; Andrea Sansovino, *Sta. Ana,* 259 n.
— Spiridon Collection: Leonardo da Vinci, *Leda* (copia), 169, fig. 6.
— Vaticano, *véase* s. v.
— Villa Borghese: *Las Tres Gracias* (ahora en el Louvre), 53; *sarcófago de Marsias* (perdido, cf. fig. 1), 174 n.; Leonardo da Vinci, *Leda* (copia), 169; Tiziano: *Amor sagrado y profano,* 146 ss., figs. 37, 42; *Venus cegando al amor,* 84 ss., fig. 15.
— Villa Farnesina: Rafael, *Amor y Psique,* 177 s.
— Villa Galli, 184.
— Villa Madama, 181.
— Villa Medici, *Juicio de Paris* (sarcófago), 279 s.
Ronsard, 213 n., sobre Leone Ebreo, 213 n.; *Leda* de Miguel Angel, 171 n.
Rosso Fiorentino, 155 n.
Roxana, 96 n.
Rubens, *Las Tres Gracias,* 43; *Leda* (copia de Miguel Angel), 155 n., fig. 3; *Lipsio y sus amigos,* 43; *Paracelso,* 142 n.; afinidad con Correggio, 42; correspondencia con Peiresc, 142 n.
Ruinas, 156, 181, 187.
Rutilius Namatianus, 99 n.

Sabie, Francis, 89.
Sabinas, Trinidad, 255 s.
Sachs, Hans, 96 n.
Sadoleto, Jacopo, 22 n., 185 s.
Sagrada Familia como «Trinidad en la tierra», 259.
Salomas, 258.
Salustio, el historiador, 108.
Salustio, el Platónico, 140 n., 279.
Salviati, Roberto, 49 n., 79 n.
Sansón, 98 n., 231 n.
Sanctus-Fidius-Semipater, 255.
Sannazaro, Jacopo, 22 n., 33, 179.
Sansovino, Andrea, *Sta. Ana,* 257 b.
Saqueo de Praga, 286.
Sarcófagos, *véase* simbolismo funerario romano.
Sarcófago de Ganimedes, 156 n., 157, 161 s.
Saturno, 36 n., 45, 140 n., 200, 254 s., 292.
Saturnia regna, 122 n., 262.
Savonarola, 72 n., 76 n., 100 s., 187, 259.
Scéve, Maurice, 164 n.
Schedel, Hartmann, 127 n.
Schelling, 32 n., 168 n., 195 ss.
Schiavone, Andrea, 140 n.
Schifanoia, Palazzo, *véase* Ferrara.
Schiller, 168 n., 199.
Schleiermacher, Friedrich, 93, 196.
Schmid, T. C., 87 n.
Scholario, George, 249, 250 n., 252 n.
Schopenhauer, 168 n.
Schreyer, Sebald, 257 n.
scirpus-scrupus, 247 n.
Scultore, Adamo (llamado Ghisi), *La Elección de Hércules,* 277 n.
Selene, *véase* Diana.
Semele, 170 n.

Semo-Sem, 256 n.
Sermones dei, 256 n.
Séneca, sobre las Gracias, 37 ss., 54 n., 90 n., 124; copiando a Crísipo, 37, 90 n.; emulando a Epicuro, 43 s.; citado por Alberti, 41; pintado por Rubens, 42; Demócrito y Heráclito, 56 n.; influencia de *De ira,* 76; doctrina de las «cinco causas», 247 n.
sephiroth, 29.
Sepúlveda, Johannes Genesius, 104 n., 262.
Serapis, identificado con Plutón, 65, 268, 273, 293 s.; con Apolo, 265, 274; monstruo de tres cabezas (*signum triceps*) 106 n., 265 ss., 273 s., 293; oráculo de la Trinidad, 245, 268; *véase también* «Consilium», Tiempo (tripartito).
serio ludere, 183 s., 223 ss., 237 s.
Serpiente, circular, 131 n., 274 s., fig. 21; «Serpiente y paloma», 106; «serpiente y vela», 107, fig. 89.
Servet, Miguel, 259.
Servio, sobre las Gracias, 37 ss., 54; sobre la Trinidad pitagórica, 50 n.; sobre Hecate, 256 n.; sobre Baco y Osiris, 176 n.; sobre Hymen y la Muerte, 161 n.; sobre los dioses híbridos, 213 n.
Sforza, Catarina, 98 n.
Sforza, Lodovico il Moro, 117.
Sgambati, Scipione, 256 n.
Shaftesbury, Tercer Conde de, 178.
Shakespeare, 24, 66, 113.
Shelley, 180.
Sibila, 177.
Sibilas, citadas con Platón y Hermes Trimegisto, 246.
Sidney, Philip, 226.
Sidonio, Apollinaris, 57 n.
Siena, Catedral, Piccolimini Library: *Las Tres Gracias,* 35 n.
Sigillum collegii poetarum Viennae, 199 n.
Signorelli, Luca, *Inmaculata,* 141 n.
signum triceps, véase Serapis.
Silencio musical, emblema de, 22 n.; musa del, 273, 276; místico, *véase* Místico, silencio.
Sileni Alcibiadis, 166 n., 174 s., 178, 223.
Sileno, 78, 178, 223 n.
Silius Italicus, 87 n.
silva, *véase* «matter».
Simbolismo funerario romano, 155 ss., 160 ss.; cámaras de misterios romanas, 149, 38; sarcófagos romanos: Aquiles y Penthesilea, 163 n.; Baco y Ariadna, 157, 161 n.; Diana y Endimion, 157, 161 s.; *Eros funèbre,* 160 ss.; Eros y Psiqué, 66 s., 150 n., 162 s.; Ganímedes, 157, 161; Gracias, 39 n.; Juicio de Paris, 279 s.; Leda, 155 ss., 161, 166; Marte y Rhea, 157, 161; Marsias, 162 n., 173 s.; Musas, 162; Venus surgiendo de una concha, 269 s., fig. 36; fiestas nupciales, 161 n.
Simplicius, 49 n., 93.
Sinibaldi, Fra Giovanni, 72 n.
Sirano, 28 n.
Siris (Berkeley), 222 n., 48.
Sixto IV, Papa, 254.
Sixto V, Papa, 40 n.
sobria ebrietias, 67 ss., 290.
Sócrates, 12, 14 n., 88, 164, 174, 177, 185, 187, 237 n..
Gracias de Sócrates, 48 n., cf. también 40 n.
Socrático *furor,* 177.
«Socrática, iniciación», en *Fedón* de Platón, 14 n.; en Nubes de Aristófanes, 14 n.
Salomón. 158.
Somnium Scipionis, 87 ss., fig. 60.
Songe de Poliphile, véase «Hypnerotomachia».
Spence, Joseph, 87 n.
Spenser, 24, 37 s., 55, 84, 166, 211 ss., 230.
σπεῦδε βραδέως. *véase* «festina lente».
Stabius, Johannes, 209 n.
Stanley, Thomas, 226 n.
Statius, 110 n., 127 n., 201.
στεμματα. 254 n.
Stsichorus, 98 n.
Stobaeus, 159 n.
Stosch, Philippe de, 270; *véase también* Indice de Textos II., s. v. Winckelmann.
Strada, Jacopo, 104 n.
Strozzi, Giovanni, 81 n.
stucchi, 53, 153 n.

Sueño y Muerte, 157 s.; como hijos de la Noche, 167.
Suetonio, 104 n., 106 n.
Suidas, 28 n.
συμβουλη, *véase* «Consilium».
συμβουλια, 268, *véase también,* «Consilium».
summum bonum, véase «voluptas».
Sylvius, Franciscus, 175 n.
Symeone, Gabriel, 112 n., 113.
Syropoulos, Silvester, 249.

Tácito, 208 n.
Tánatos, 160, 167 n.
Tarocchi, 16 n., 53 n., 81, 224 n., fig. 18.
Tartarughe, Fontana delle, Roma, 109 n.; *véase también* «tortugas».
Taylor, Thomas, 46, 66 n., 138 n., 199 n., 200.
Telesterion, de Eleusis, 11 n.
τελεται, 11 n., 12 n., 28 n., 159 n.
Telete, estatua de Orfeo, 45 n.
Tennemann, W. G., 195 n.
Teócrito (Pseudo-teócrito), 96 n., 166.
Teogamia, 170 n., *véase también* «hieros games».
Terminus, 166.
Testart, Robinet, *Apolo y las Gracias,* 41 n.
Teurgia, 16 n., *véase también* magia.
Tetrada pitagórica, 211 n.
Thalía, como musa del silencio, 273, 276 s.; como Gracia «trascendente», 277 s.; *véase también* Gracias (nombres).
«Thelemia» superior a «Logistike», 86.
Themistius, 159 n.
Thenaud, Jean, 215 n.
«Teocracia», 201 n.
Teología helénica (Pleto), 246 s., 247 ss.
Teología negativa, 61 ss., 70 s.
Teología poética, 27 ss., 158, 176.
Theodontius, 39.
Theomachy, 199 n.
Theon, 238 n.
thiasos, requerida legalmente por las escuelas de filosofía, 13 n.
Thorvaldsen, 53 n.
Tibullus, 49 n., 269.
Tiempo (Tripartito), 265 ss.; «vestigios de la Trinidad», 108, 267, «imagen de la Eternidad», 268, 273 s.
Tilman, Edward, 217.
Tindareo, 170.
Tiresias, 66.
Tito, emperador, 104 n., 105 n.
Tiziano, *Amor entre los símbolos de Fortuna y Paciencia,* 109, fig. 51; *Venus vendando al Amor,* 85 ss., fig. 15; *Amor sagrado y profano,* 146 ss., figs. 37, 42; Holkham *Venus,* 147 n., 284; *Venus de Urbino,* 83, 145 s., fig. 40; *Venus con el organista,* 148 n.; *Retrato de Alfonso d'Este,* 114, fig. 83; *Presentación de la Virgen,* 149 n.; *San Antonio curando a un niño,* 149 n.; *Alegoría del Buen Consejo* (Serapis), atribuido a Tiziano, posiblemente por Cesare Vecelli, 266 ss.
«Todo está en todo», 49 n.
Tomás de Aquino, Sto., 150, 176, 228 n., 248, 266 n.
«Todo en la parte», 49, 99, 103, 216 n.
Topham, Richard, 173.
Topografía astral, 161 s.; viaje al Más Allá, 161.
Tornabuoni, Giovanna, *véase Albizzi.*
Tornabuoni, Lorenzo, 80, 82 n.
Torre, Giulio della, 72 n.; Tumba Della Torre, *véase* Riccio.
«Tortuga con vela», 104; «tortuga con alas», 109; «Tortuga y delfín», 104, 109 n.
Torturas de éxtasis, 175 ss.; *véase también* iniciación (pruebas).
Torturas de Amor, 142 ss., 283.
Tradición apócrifa, 19 ss.
Transmigración, *véase* Palingenesia.
Tríadas, en la mitología y en el ritual paganos, 45 ss., 195, 253 s.; en la filosofía pagana, 245 ss.; en la hagiografía cristiana, 257 s.; *véase también, «vestigia Trinitatis».*
trialis, como máximo, 253.
Trinidad (Sagrada), profecía pagana, 245 ss., 267; prefigurada en las tríadas paganas, 253 ss.; reflejadas en la hagiografía, 257 s.; *véase también* «imago Trinitatis», «vestigia Trinitatis».
Trinidad egipcia, 255.

Trinidades satánicas, 256 s., 256 n.
trinitas productoria, 126 s.; *reductoria,* 126.
trinubium Annae, 258 s.
Trípode, 254, 257.
Trismosin, 214.
Trissino, Giovan Giorgio, 287.
Trithemius, Johannes, 183 n.
Tritonius, Petrus, 183 s., 257 n., fig. 95.
Tumba de César, 39, 39 n.
Turín, Gualino Collection: Veronese, *Marte y Venus,* 95 n.
Tynei aures, 175.
Tyard, Pontus de, 213 n., 255.
Typhernas, Lilius, 212 n.

Udine, Giovanni da, 54 n., 238.
Ulises, 160.
umbraculae, 171, 207 s.
Unión de los contrarios, *véase,* coincidencia de los opuestos.
«Uno más allá del Ser», 29, 62, 194, 220; *véase también Parménides* de Platón.
Urania, 135, 153 s., 276 s.
Uranius, Martinus, 56 n., 58.
Urano, 137 ss.
Urbano VIII, Papa, 259.
Urbano da Bolzano, Fra, 78 n., 267 n.
«Urbinas-Orbinas», 101 n.
Urbino, duques de, *véase* Montefeltro.
Urceus, Codrus, 93.
Uso caballeresco de los misterios de Platón, 80 ss.; emblema heroico, 113 ss.

Vaenius, Otto, 108 n.
Vaga, Perino, *véase* Perino.
Valentine, Basil, 214.
Valeriano, Piero, sobrino y alumno de Fra Urbano, 78 n.; *ingeniosa pietas* de su *Hieroglyphica,* 22; primeros diálogos sobre los jeroglíficos, 78 n.; cita los jeroglíficos de *Hypnerotomachia,* 108 n.; amistad con Gyraldus y Bocchi, 78 n.; elogio a Egidio da Viterbo, 22 n.; relación con Marcantonio Passeri, 202 n.; retrato atribuido a Cesare Vecelli, 266 n. *Véase también* Indice de Textos.
Valéry, Paul, 194 n.
Valla, Giorgio, 44 n., 293 n.
Valla, Lorenzo, 63, 143 n., 145, 201 n.
Varrón, 166, 255 n.
Vasari, Giorgio, intercambio de sonetos con Miguel Angel, 80 s. n.; sobre las ambigüedades de Miguel Angel, 186; Retrato alegórico de Lorenzo el Magnífico, 277; *véase también* Indice de Textos.
«*Vaso igneo*», 151 n.
Vaticano, Appartamento Borgia: Pinturicchio, *El desmembramiento de Osiris,* 176 n.
— Basilica di San Pietro: Miguel Angel, *Pietà,* 179, 186, 188.
— Biblioteca Vaticana, *véase* Indice de Textos, Manuscritos.
— Capella Sistina: Miguel Angel, *San Lorenzo y San Bartolomé,* del *Juicio Final,* 188 s., 190, fig. 102.
— Cortile del Belvedere: *Laooconte,* 42.
— Galleria Lapidaria: Inscripción a Dius Fidius, de la Isola Tiberina, 255 n.; «Fidei simulacrum», 255 s.
— Grotte: Pollaiuolo, *Tumba de Sixto IV,* 254.
— Loggie di Raffaello: *Las Tres Gracias* (estuco), 53, 254 n., fig. 19; *Victoria grabando un escudo* (estuco), 153 n.; *grottesche,* 238.
— Piazza S. Pietro: obelisco dl Vaticano, 39 n.
— Stanze di Raffaello: *Apolo y Marsias,* 173 ss.; fig. 2; *Fortezza-Carità,* 98 n.; *Disputa del Sacramento,* 176; *Parnaso,* 135 n., 176 s., 200 n.; *Poesía,* 232 n.; *Escuela de Atenas,* 62 n., 198 n.
Vecelli, Cesare, 266; *véase también* Tiziano.
«Vela y columna», 104; «vela y tortuga», 104; «vela y serpiente», 104, fig. 89.
Venecia, Accademia: Tiziano, *Presentación de la Virgen,* 149 n.
— San Francesco della Vigna, 226 n.
Vennekool, Jacob, 266 n.
Venus, centro del panteón órfico, 47; desarrollo en la trinidad de las Gracias, 45 ss., 48 s., 82, 194, 205; en el Juicio de Paris, 89, 199 s.; vendando

a Cupido, 84 s.; diosa de la moderación, 125; disfrazada de Diana (*Venus Virgo*), 82 ss., 97, 101, 201, 203, 206; reconciliada con Minerva, 78, fig. 56; unida a Mercurio, 133 s.; más fuerte que Marte, 95 ss.; Venus como *anima,* 125, 132 n., 143; como *mater dolorosa,* 34; *Anadyomene,* 136 s., 270 n.; surgiendo de una concha, 136, 269 s., figs. 35 s., 39; cogiéndose el cabello, 270; *armata* (venus victrix), 97 s., 201; con gorgona, 97 n.; *biformis,* 211 n.; *physizoa,* 170 n.; *púdica,* 136 s., 138; *Urania* y *Pandemos,* 142 ss.; 148 n., (*véase también,* 138 n., 140 n.); jardín de Venus, 90, 123, 143; manzanas doradas, 90; *toilette de Venus,* 84, 146, 270; epifanía de Venus, 147 n., figs. 44-6 ss.; *véase también* guirnalda, manto de Venus, Marte y Venus.
Venus de' Medici, 136 n., fig. 34.
Venus de Urbino, *véase* Tiziano.
«Verdad de dos caras», (Pomponazzi), 104 n.
Verinus, Michael, 120 n.
Veronese, Paolo, *Alegorías* en Villa Maser, 286; en National Gallery, London, 283 ss., fig. 43, 46 s., 49; *Marte y Venus* (Nueva York), 95, fig. 76; *Marte y Venus* (Turín), 96.
Verrochio, 87 n.
Vesalius, Andreas, 203 n.
Vespiano da Bisticci, 243.
Vespucci, escudo de armas, 97 n.
vestigia Trinitatis, 44 n., 50 ss., 108, 245 ss., 267 s.
vestigium (= τχνος), 50 n.
«Vida tripartita», 88 ss., 285 s.; *véase también,* «Juicio de Paris».
Viena, Akademie der bildendn Künste: Cranach, *Sagrada Familia,* 259 n.
— Kunsthistorisches Museum: Dürero, *Hermes, Dios de la elocuencia* (dibujo), 127 n.
Villiers de la Groslaye, Jean de, Cardenal de S. Sabina, 179, 188 n.
Virgilio, sobre la profética agonía (de la Sibila), 177; iniciación en la Muerte, 159; sobre la naturaleza divina de los números impares, 50; *magia naturalis,* unión del olmo a la vid», 116; Hermes, agitador de nubes, 128; *Venus armata,* 97; origen de la «*Venus Virgo*», 81 ss., 201, 203; imitado en *De partu Virginis* de Sannazaro, 33; en Sant'Agostino de Roma (*Coryciana*), 188; *cassoni,* 84; Virgilio y Rafael, 176 s.; Virgilio y Spenser, 84; «equilibrada» referencia a las Islas Británicas (Giordano Bruno; sello de Carlos II), 227 s.
Virtus, imagen de, 107 n.; *véase también* Fortuna.
Virtus et Amor, 92.
Vischer, Peter (el joven), *Fortuna Amoris,* 110, fig. 48.
Vitruvio, 57 n.
Vittoria, Alessandro, 81 n.
Vivar, Rodrigo de, 100 n.
voluntas-voluptas, 55 n., 58, 74.
voluptas como noble *pasión,* 75 ss., como *summum bonum,* 58 ss., 62, 67 n., 76, 143 n., 168 n., 284 s.; *véase también* místico, hedonismo, Epicuro.
Voluptas Urania, 58, 153, 284 s., fig. 47 (Veronese).
Voss, Johann Heinrich, 30 n.
vultus trifrons, 259 n., 268.
vulva deificata, 142 n.

Wagner, Richard, 168 n.
Walton. Izaak, 216 n.
Washington, Dumbarton Oaks Collection: *Venus en una concha* (joya egipcia), 270 n.
— National Gallery of Art: L. B. Alberti, *Autorretrato,* 233 n.; Leone Leoni, *Medalla de Pietro Aretino,* 81 n.; Piero di Cosimo, *Alegoría de la doma del caballo* («Hippo»), 149 n.; Tiziano, *Amor entre los símbolos de la Fortuna y la Paciencia,* 109, fig. 51.
Weltgeist (Hegel), 197.
Weltseele (Schelling), 197.
Wilton House: Leonardo da Vinci, *Leda* (copia), 169 n.
Winckelmann, 99 n., 148 n., 234 n., 270.
Winterthur, Reinhart Collection: Cranach, *Retrato de Johannes Cuspinianus,* 90 n.
Wither, George, 230 s.

Worcester (Mass.), Art. Museum; Piero di Cosimo, *Baco descubre la miel,* 97 n.; Clouet, *Diana de Poitiers,* 84.

Xenócrates, 49.
Xenófanes, 221 n.
Xylander, 44, 93, 109 n.

Yeats, W. B., 24 n., 169 n.

Zacchi, Giovanni, 268 s.
Zagreus, *véase* Baco.
zefero amorosi, 136.
Zefiro y Cloris (Flora), 121 ss., 131, 136.
Zeus, *véase* Júpiter.
Ziegler, Jacob, 23 n.
Zoppo, Marco, *Venus armata,* 97 n., 99, fig. 73.
Zoroastro, 31-32 n., 157 n., 168 n., 245, 247, 249, 255, 259, 261.

INDICE GENERAL

PREFACIO 9

INTRODUCCIÓN: El lenguaje de los misterios 11

I. Teología poética 27
II. Las gracias de Séneca 35
III. La medalla de Pico della Mirandola 45
IV. Orfeo en honor del amor ciego 61
V. La virtud reconciliada con el placer 87
VI. «La madurez lo es todo» 103
VII. La primavera de Botticelli 119
VIII. El nacimiento de Venus 133
IX. Amor sagrado y amor profano 145
X. Amor como Dios de la Muerte 155
XI. El desollamiento de Marsias 173
XII. Un misterio báquico de Miguel Angel 179
XIII. Pan y Proteo 193
XIV. El Dios oculto 219

CONCLUSIÓN: Una observación acerca del método . . 237

APÉNDICES

1. N. de Cusa en Italia 243
3. Vestigios paganos de la Trinidad 245
3. Carta de Bessarion acerca de la palingenesia . 261
4. La Trinidad de Serapis 265
5. La concha de Afrodita 269
6. Gafurius acerca de la armonía de las esferas . 273
7. Amor y lucha en el «Juicio de Paris» . . . 279
8. Un ciclo de amor pintado por el Veronés . . 283
9. Porus Consilii Filius: Notas sobre los «consejos nocturnos» órficos 289

ILUSTRACIONES 297/298

ÍNDICE DE FUENTES 301

ÍNDICE ALFABÉTICO 333

Impreso en el mes
de diciembre de 1972
en los talleres de
GRÁFICAS DIAMANTE
Zamora, 83, Barcelona