



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Posgrado en Letras  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Investigaciones Filológicas

## El Mundo Caverna

### *El Antro de las Ninfas en las grotte del Renacimiento Italiano*

Tesis  
que para optar por el grado de:  
Doctora en Letras

Presenta:  
Sandra Álvarez Hernández

Tutora principal: Dra. Irene Artigas Albarelli  
Facultad de Filosofía y Letras

Miembros del comité tutor:  
Dra. Elsa Cross, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM  
Dr. Roberto Sánchez Valencia. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM  
Dra. Linda Báez Rubí, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM  
Dr. Christopher Johnson, Instituto Warburg, UCL

Ciudad de México, Agosto 2018





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



# El Mundo Caverna

Sandra Álvarez Hernández

Esta tesis se realizó gracias al programa de Posgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y al apoyo de Conacyt.

Quiero agradecer a Irene Artigas Albarelli por la buena voluntad que mostró hacia este trabajo desde el inicio y a toda su paciencia a lo largo del desarrollo del mismo, así como a sus valiosas aportaciones. A Roberto Sánchez Valencia que me ha acompañado en tres tesis, siempre con sabiduría y amabilidad, no existe medida justa para cuantificar todo el conocimiento que ha compartido conmigo. A Elsa Cross, con quien la fortuna me ha permitido disfrutar de esta cultura ancestral a la que ella da voz con su presencia siempre llena de serenidad. A Linda Báez Rubí, que a pesar de la distancia se involucró en esta investigación que comenzó gracias a su ejemplo, sus palabras y su compañía. A Christopher Johnson que leyó, apuntó y comentó este trabajo generosamente.

Este texto que presento a continuación es el resultado de muchos años de trabajo, más de los que comprende el programa de Doctorado. Comenzó por una idea, se convirtió en un reto y terminó siendo una serie de noches de desvelos, de semanas de investigación en la Biblioteca Warburg, de distancias y de ausencias. No hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mi familia; del compromiso de José, al que ha sido fiel a pesar de los retos, siempre con amor y paciencia. A Lupita, mamá, abuela, lectora de pruebas, mecenas, consejera y más. A Gabri, mi cómplice incondicional. A Rafa, a Busi y a Gus. A todos los que me acompañaron en este reto. GRACIAS.

Finalmente, gracias a Aurora, mi pequeña Ninfa, que creció a la par de este proyecto y de quien re-aprendí todo lo que no cabe en esta caverna.



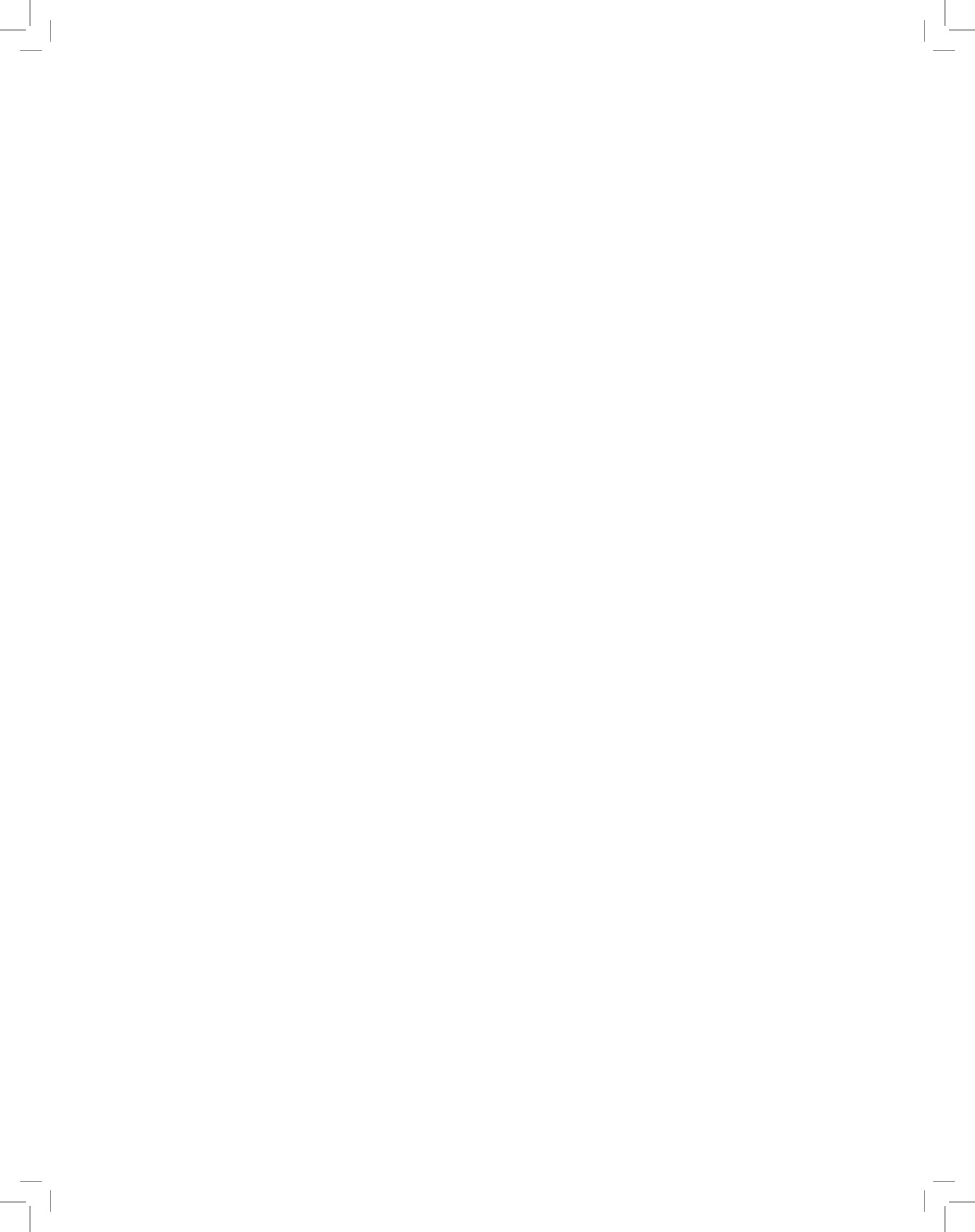
# Índice

## Introducción

|   |            |
|---|------------|
| <b>00. Aby Warburg</b>  | <b>17</b>  |
| 0.1 Historia del Arte   | 17         |
| 0.2 Filología   | 25         |
| 0.3 <i>Kulturwissenschaft</i> o Ciencia de la Cultura                   | 33         |
| <br>  |            |
| <b>1. El Arte de las <i>grotte</i> durante el Renacimiento Italiano</b> | <b>41</b>  |
| 1.1 Antecedentes clásicos   | 45         |
| 1.2 La caverna y la Edad Media  | 58         |
| 1.3 Francesco Petrarca  | 66         |
| 1.4 Otras fuentes del Renacimiento Italiano                             | 68         |
| 1.5 La caverna del Renacimiento   | 77         |
| <br>  |            |
| <b>2. Humanismo en Italia en el siglo XVI</b>                           | <b>89</b>  |
| 2.1 El Renacimiento griego  | 92         |
| 2.2 El Gimnasio Mediceo y León X  | 97         |
| 2.3 El Arte de la Imprenta y Aldo Manuzio                               | 108        |
| <br>  |            |
| <b>3. <i>Acerca del Antro de las Ninfas</i></b>                         | <b>111</b> |
| Traducción Comentada  |            |
| 3.1 El autor y su obra  | 111        |
| 3.2 Los versos homéricos  | 119        |
| 3.3 El texto, traducción y comentarios                                  | 124        |

|   |            |
|---|------------|
| Sobre el Antro de las Ninfas                      | 125        |
| 1. El antro                                       | 133        |
| 2. Las ninfas Naiades                             | 143        |
| 3. Mantos de color púrpura                        | 151        |
| 4. Cráteras y ánforas llenas de miel              | 155        |
| 5. Las dos puertas                                | 163        |
| 6. El olivo                                       | 187        |
| <br>  |            |
| <b>4. La creación de las grotte Medici</b>        | <b>195</b> |
| <br>  |            |
| 4.1 Los últimos años de León X y la Reforma       | 197        |
| 4.2 Clemente VII y el fin del Renacimiento Romano | 200        |
| 4.3 La Villa Madama                               | 205        |
| 4.4 El Jardín y la Memoria del Mundo              | 216        |
| 4.5 Villa di Castello                             | 216        |
| 4.6 El Mundo Caverna                              | 223        |
| <br>  |            |
| <b>5. La caverna superviviente</b>                | <b>235</b> |
| <br>  |            |
| 5.1 Astrología                                    |            |
| 5.2 Astrología durante el Renacimiento Italiano   | 245        |
| 5.2.1 Padua, <i>Palazzo della Ragione</i>         | 246        |
| 5.2.2 Rimini, Templo Malatestiano                 | 248        |
| 5.2.3 Ferrara, Palazzo Schifanoia                 | 250        |
| 5.3 El Antro de las Ninfas. Portal Astrológico    | 254        |
| 5.4 Mithra  | 254        |
| <br>  |            |
| <b>6. La Ninfa Durmiente</b>                      | <b>263</b> |
| Conclusiones                                      |            |
| <br>  |            |
| Bibliografía                                      | 281        |





# 0 Introducción

*Cuando te encuentres de camino a Ítaca,  
desea que sea largo el camino,  
lleno de aventuras, lleno de conocimientos.*

Constantino Kavafis, Ítaca

## **Introducción**

La tarea de comparar es indispensable en todo tipo de investigación académica, pues exige la elección de un tema de estudio y de un grupo de criterios cuyo encuentro sea capaz de formar nuevo conocimiento. La comparatística es parte natural de la filosofía, las artes visuales, la sociología y la historia, entre otras disciplinas. Como metodología académica, el origen de la Literatura Comparada podría ser rastreado hasta las letras griegas y romanas. En el Diálogo con Ión, por ejemplo, ya Sócrates enfrenta el trabajo de los escritores de su tiempo: “Y bien, tú dices que Homero y los otros poetas, entre los que están Hesíodo y Arquíloco, hablan de las mismas cosas, pero no lo mismo, sino que unos bien y otros peor” (*Ión*, Platón, 532a). Pues para Platón, y otros muchos que lo seguirán, Homero era el ejemplo al que todos los poetas debían imitar. La literatura clásica fue en gran medida un trabajo de relecturas, nuevas versiones y revisiones de trabajos antiguos. Los filósofos se basaban en los conocimientos del pasado, las enseñanzas de sus maestros y su propia experiencia para elaborar sus discursos. Frecuentemente en la labor del filósofo encontramos la tarea de recolectar fragmentos de sus antepasados y

contrastarlos con otros. Un caso especial de estos estudios es justamente el de Porfirio, filósofo neoplatónico, quien dedicó gran parte de su vida a explicar los poemas homéricos a partir de su análisis y comparación con textos de otra naturaleza, como muestra su trabajo *Sobre el Antro de las Ninfas*.

Durante la Edad Media la tradición escolástica se dedicó a recuperar a Aristóteles en paralelo al cristianismo, mientras que los hombres del Renacimiento italiano hicieron lo mismo con los diálogos platónicos. Pero fue hasta el siglo XIX en Francia que la Literatura Comparada surgió como disciplina académica debido al nacimiento de otros estudios con tintes científicos como la lingüística comparativa, pues se creía que, como método, la comparación podía arrojar resultados confiables. Sin embargo, dentro del contexto eurocentrista de la época, esta práctica se centraba en el contraste de las características de las minorías, los extranjeros, los otros, con las particularidades de los autores clásicos occidentales. En este ambiente, la Literatura Comparada consistía en “las relaciones de diversas literaturas entre ellas, acciones y reacciones simultáneas o sucesivas, influencias sociales, estéticas o morales que derivan del encuentro de razas y del libre intercambio de ideas” según Joseph Texte en 1898 (en Boldor 2003, p. 14). Este y otros intentos por definir a la Literatura Comparada a lo largo de la historia, nos ayudan a entender cómo fueron evolucionando los estudios desde entonces. En 1946 Paul Van Tieghem resalta que el “carácter de la verdadera literatura comparada, como el de toda ciencia histórica, es el de abarcar el número más grande posible de hechos de diferente origen para explicar mejor cada uno de ellos” (en Boldor, p. 16) y a quien sigue el autor de uno de los textos fundadores de la disciplina moderna, René Wellek, en *Theory of Literature* para quien la Literatura Comparada es también “el estudio de diversas literaturas en la relación de unas con las otras” (Elmas Sahin, p. 7).

El siglo XX trajo consigo una serie de transformaciones en las artes, el surgimiento de nuevos medios y, por lo tanto, nuevas formas de comprender el mundo. Entonces la Literatura Comparada naturalmente fue añadiendo a su campo de estudio otras expresiones artísticas, hasta llegar a la definición de George Steiner que en 1994 la describe como “todo acto de recepción de forma significativa en las lenguas, el arte y la música” (Steiner 1994, p. 171). Esto trajo consigo los intentos de algunos investigadores (Eva Kushner 2001, Yvez Chevrel 1995, Angelina Muñiz 1989) por reordenar dentro de la misma disciplina una serie de tipologías: entre literaturas, temáticas, mitologías, géneros, formas, artes y textos, por ejemplo. Sin embargo, la teoría de Steiner no resulta de mayor utilidad para una disciplina de fines interdisciplinarios, pues considera que la literatura comparada es sólo una herramienta de estudio. Como respuesta a esta postura, así como la de Gayatri Chakravorty Spivak que en 2003 declaró la muerte de la Literatura Comparada, Steven Tötösy, un investigador húngaro-canadiense, en una serie de textos publicados a partir de 1995 ha hablado del futuro de los estudios dentro de las tendencias académicas. Su propuesta se inserta en el campo de los estudios culturales comparados donde “algunos principios seleccionados de la disciplina de la literatura comparada se unen con elementos del campo de los estudios culturales, es decir que el estudio de la cultura y de los productos culturales –que incluyen, sin restringirse a la literatura, comunicación, medios, arte, etcétera—se realiza en un constructo contextual y relacional, y con la pluralidad de métodos y acercamientos, interdisciplinarios, y, si es requerido, incluyendo el trabajo en equipo. En los estudios culturales comparativos son los procesos de acción comunicativa en la cultura y el *cómo* de estos procesos lo que constituye el objetivo principal de la investigación y el estudio. Sin embargo, los estudios culturales comparativos no excluyen el análisis textual u otros campos

establecidos. En los estudios culturales comparativos, idealmente, el marco teórico y las metodologías disponibles en el contexto (del estudio sistémico y empírico de la cultura) son favorecidas.” (Tötösy 2007, p. 60). Para Tötösy la cuestión de los estudios culturales comparativos, de los que forma parte la Literatura Comparada se encuentra en el método, mismo que parece ausente incluso en recientes publicaciones y que, por lo tanto, él considera parte integral de toda investigación comparatista. Esta metodología debe apelar al multiculturalismo y la interdisciplinariedad a fin de sentar las bases para una Literatura Comparada del futuro.

Dentro de estos nuevos horizontes es que surgió la presente tesis y su metodología. Estos estudios culturales a los que apela Tötösy forman parte de disciplinas de reciente creación a partir de la misma crisis que el siglo XIX trajo a la literatura, la historia y las artes. Una de ellas es la línea de estudios iniciada por Aby Warburg y que en fechas recientes ha pasado por un refrescante renacimiento. En 1929 cuando Warburg murió súbitamente, su trabajo quedó inconcluso en manos de sus alumnos que se dedicaron (lo siguen haciendo) a continuarlo. Desde entonces investigaciones como las pertenecientes al área de Historia del Arte han hecho uso de su metodología; sin embargo, esta tesis busca aprehenderla en vías de la formación de la nueva Literatura Comparada de Tötösy.

### *Denkraum*

Hablar de Aby Warburg y su método implica afrontar diferentes retos. En primer lugar se debe mencionar la imposibilidad de abarcar el amplio rango que ocupan sus escritos y los estudios derivados de ellos. Esto se debe a la riqueza teórica de su trabajo que podemos encontrar en diferentes aspectos. Uno de

ellos es el interés interdisciplinar de su autor, mismo que lo vuelve adecuado para los fines de esta investigación. En segundo lugar, las características de su lenguaje que, como lo define Linda Báez, “se orienta a articular y condensar dos aspectos: el metafórico y el científico” (Báez 2012, p. 14) y da como resultado aforismos que imitan fórmulas científicas y neologismos con tintes metafóricos, como es el caso del concepto de *Denkraum*. Formado por los sustantivos alemanes *Denken*, pensamiento o reflexión, y *Raum*, espacio, aparece por primera vez en sus escritos en la conferencia que presentó en 1918 frente a la Asociación de Ciencias de la Religión de Berlín, titulado “Profecía pagana en palabras e imágenes en la Época de Lutero” y que publicó en 1920:

Nos encontramos en el tiempo de Fausto, en que el científico moderno intentaba –entre la práctica mágica y la matemática cosmológica—conquistar un espacio de pensamiento (*Denkraum*) reflexivo entre él y los objetos. Parece que, efectivamente, Atenas debía ser reconquistada una vez más desde Alejandría. (Warburg 1920, p.490)

Este término en general servirá para hacer referencia al espacio en el que el artista concebía la obra de arte y también el espacio en que el crítico elaboraba su discurso. Aunque se encontrarán otros significados que muchas veces dependerán del contexto y de las combinaciones léxicas que Warburg hacía como “*Bewusstsein vom Denkraum*”, “la conciencia de pensar en el espacio”; “*Cheirokratie und Denkraum*”, “el gobierno de la mano y el espacio de pensamiento”; “*Denkraum in statu nascendi*”; “*Denkraumschöpfung als Kulturfunktion*”, “la creación del espacio mental como una función cultural”; “*Denkraumverlust*”, “la pérdida del espacio mental”; “*mathematischer und psychotechnischer Denkraum*”, “matemática y psicotécnica del espacio mental”, entre otros. (Véase Martin Treml 2014, p. 11)

Por otra parte, la Biblioteca Warburg, fundada en 1921 en Hamburgo, formaba físicamente el *Denkraum* en el cual se desarrollaban los estudios del círculo cercano a su fundador gracias a su colección de textos e imágenes y su acomodo único. La Biblioteca Warburg se rige por la *ley del buen vecino*, y su disposición busca propiciar y direccionar las investigaciones de sus visitantes hacia la supervivencia de la antigüedad en el arte de la temprana Edad Moderna. Esta tesis propone explorar la disposición de la Biblioteca Warburg como índice de trabajo, mismo que servirá para examinar la metodología a la par del desarrollo de la investigación, como sugiere Tötösy, y que permitirá al lector seguir la solución del problema planteado. Así, el mismo espacio de trabajo queda manifiesto, al estilo del camino marcado en un largo recorrido, pues si pienso en el nacimiento de este proyecto y su fin, recuerdo al mismo Odiseo y el epígrafe de este texto. Como dice Kavafis, la aventura fue un largo camino lleno de conocimientos en el que conviene detenerse en cada paso.

Para empezar, fue posible la selección y el estudio del primer elemento de análisis de esta tesis gracias al conocimiento de filología griega que adquirí en la licenciatura en Letras Clásicas. Sin embargo, la primera vez que supe acerca de su existencia me encontraba leyendo el *Comentario al Sueño de Escipión* de Macrobio durante mis estudios de maestría en Historia del Arte. En este texto Macrobio describe la distribución de la bóveda celeste, el curso de la Vía Láctea y dos puertas astrales por las que las almas de los mortales pueden ascender a la regeneración. Entonces recordé un grabado cuya fuente iconográfica se me había encomendado encontrar. Se trataba de una obra de Jan Sadeler, grabador flamenco, elaborado alrededor del 1580. En aquella imagen aparecía el viento del Sur, el Austro, seguido por Opis, una antigua divinidad romana relacionada con Rhea, y entre ellos, tres pequeños templos con tres puertas, sobre las dos



**Imagen 1**

Grabado de Jan Sadeler, *Meridies* o el Sur, uno de cuatro grabados dedicados a los cuatro vientos, 1580 ca.

British Museum Digital Collection



entradas laterales se leía *Secreta* y *Deorum* respectivamente, mientras que, por la central, sin nombre, un grupo de hombres entraba desordenadamente. En el grabado el cielo era atravesado por la Vía Láctea y debajo de las nubes se retrataba un paisaje con el Río Nilo. Su título, *Meridies*, indicaba que se trataba de la personificación del punto cardinal Sur (Imagen 1). Volviendo al texto de

<sup>1</sup> *El Sacro Bosco. Fuentes clásicas de la tradición grecolatina en el jardín manierista de Pier Francesco Orsini*, Licenciatura en Letras Clásicas, UNAM, 2008 y *Paisajes Oníricos. La búsqueda de Polifilo en los jardines del Renacimiento*, Maestría en Historia del Arte, UNAM, 2012.

Macrobio, en la Edición de *Les Belles Lettres* (2011) se señalaba que la fuente de esta información era un texto de Porfirio titulado *Sobre el Antro de las Ninfas*.

El segundo término de comparación lo había encontrado desde las investigaciones acerca de jardines del Renacimiento italiano de las que habían tratado mis tesis anteriores<sup>1</sup>. En varias ocasiones había visto, en persona y en fotografía, estas curiosas construcciones llamadas: *grotte*. Se trataba de cavernas artificiales, elaboradas a imitación de antros marinos, en los jardines italianos de la Toscana. Mi tesis de maestría giró alrededor de la *Hypnerotomachia Poliphili* a la que frecuentemente se le atribuye la invención de estas *grotte*. Sin embargo, en la puntual lectura que realicé del texto no encontré ni una sola referencia a cavernas marinas, mientras que el *Antro de las Ninfas* resultaba una fuente mucho más clara. Así surgió la inquietud de un proyecto de estudios de Doctorado que resultaba difícil de plantear, que explicara la existencia de este texto en el marco de la creación de los jardines italianos del siglo XVI. Por fortuna, el Programa de Posgrado en Literatura Comparada fue el amable receptor de esta empresa.

La edición del texto que me ayudó a relacionar históricamente con el texto con el objeto de comparación fue el del *Gimnasio Mediceo*, publicado en 1518 en Roma bajo el auspicio del papa León X. Conseguir esta versión del texto no fue sencillo, hasta que encontré el ejemplar del catálogo de libros antiguos de la Biblioteca Nacional de Francia, institución a la que pedí por correo electrónico el documento digitalizado para poder trabajar. Ante la

imposibilidad de ver físicamente esta versión, tuve oportunidad de visitar la Biblioteca Ambrosiana en Milán donde analicé el original de 1520 impreso por Aldo Manuzio.

Mi segundo objeto de comparación presentaba otro problema: gran parte de las *grotte* originales se han perdido por el paso del tiempo, las esculturas que las decoraban fueron vendidas a museos y particulares, y algunas simplemente las demolieron para construir algo nuevo. Aun tomando en cuenta esta situación, la cantidad de construcciones susceptibles a entrar a este análisis resultaba demasiado amplia, por lo que decidí limitarla a las más cercanas a León X, particularmente a la Villa Madama y la Villa di Castello.

Finalmente, decidí adecuar la metodología de mi proyecto al concepto del *Denkraum* de Aby Warburg partiendo de la disposición de la Biblioteca Warburg. Como Salvatore Settis apunta, el acomodo de la biblioteca es también un “itinerario mental que reconstruye no ya la historia de Aby Warburg, sino la forma que tomó su trabajo cotidiano de los últimos años” (Settis, p. 28). Esta disposición “debe guiar desde la imagen visual (*Bild*) como primer estadio en la conciencia del hombre, al lenguaje (*Wort*) y de ahí a la religión, la ciencia y la filosofía, todas ellas productos de la búsqueda del hombre de Orientación (*Orientierung*) que influenciara sus patrones de comportamiento y sus acciones, el contenido de la historia. La acción, la representación de ritos (*Dromena*) es a su vez suplantada por la reflexión, que restituye la formulación lingüística y la cristalización de imágenes que completan el ciclo” (Settis, p. 65). Este recorrido metodológico tiene la ventaja de motivar, a través de los materiales de trabajo, al investigador a indagar desde diferentes puntos de vista un mismo problema cuyo objetivo es encontrar el significado de la Antigüedad en las formas de arte posteriores, particularmente el Renacimiento Italiano, a través de una memoria viva. Aspecto que el lector encontrará en este trabajo

que se esmera en encontrar respuestas desde la Historia del Arte, la Filología, la Historia y la Astrología.

De este acercamiento surgió la división de los capítulos de la tesis. El primero, traza la historia de la gruta como parte del imaginario occidental desde la Antigüedad en diferentes manifestaciones de la literatura y el arte. Los capítulos dos y tres se ocupan de la transmisión, traducción y comentario del texto. El capítulo cuatro versa alrededor de la Historia Social centrado en el caso de la vida de León X y la suerte del Renacimiento Romano tras su muerte. El quinto capítulo permite el ascenso a las esferas celestes dentro de la gruta como un espacio de pensamiento astrológico. Finalmente, el último capítulo, titulado “La Ninfa Durmiente”, explora la supervivencia de las moradoras de este famoso antro.

Quisiera además resaltar que Warburg fue en muchos sentidos un teórico de la Literatura Comparada, así como de otras expresiones de las disciplinas comparatistas. El término comparación (*Vergleich*) aparece frecuentemente en sus apuntes, de manera particular en las fichas que elaboró desde 1888 hasta 1905 y que han sido agrupadas bajo el título *Fragmentos sobre la expresión*, publicadas en varias ediciones. “Estos fragmentos a través del lenguaje, y a semejanza de su maestro, parten de singularidades para llegar al todo. Buscan establecer leyes generales a partir de fenómenos” (Müller 2015, p. 12) como las describe Susane Müller, autora de la versión francesa de los *Fragmentos*, misma que utilicé para este estudio. En la lectura de estas notas resulta claro que para Warburg la comparación era parte fundamental de la creación tanto artística, como científica y se encuentran algunos intentos por definir las características de este proceso:

Toda comparación (*Vergleich*) está precedida de un distanciamiento del perímetro (*Umfang*) real en el que se encuentra el portador (*Träger*), a favor de la atención de referir al portador hasta que este sea sustituido por otro soporte que siga el mismo objetivo con mayor homogeneidad (de la voluntad o del cuerpo). Con fecha del 14 de mayo de 1891, es la nota 181, p. 130.

De esta cita cabe recuperar dos términos, en primer lugar, el de portador (*Träger*) que Warburg define de esta manera:

En una imagen, el objeto no es solamente considerado por aquello que le vuelve esencial en un momento preciso en el seno de una serie de objetos, dicho de otra manera por eso que lo distingue, sino en tanto que es portador (*Träger*) vivo de una serie de cualidades que comparte simultáneamente con un gran número de objetos. Con fecha del 15 de marzo de 1890, nota 55, p. 74.

El objeto de la imagen soporta una serie de cualidades que comparte con un gran número de objetos y de ahí que sea susceptible de comparación, de ahí que pueda ser considerado un portador (*Träger*). Por otra parte, la existencia de la imagen está determinada por las características del perímetro en el que nace. El término *Umfang*, perímetro, también aparecerá frecuentemente en las notas de Warburg. Linda Báez ha centrado sus estudios alrededor de la importancia de este concepto en unión con el verbo *be-stimmen* que quiere decir condición o propósito final, relacionado a la *determinatio* latina cuyo origen subraya la existencia de un contorno o límite. El verbo alemán también está formado por el sustantivo *stimmung* que significa humor, ambiente o atmósfera, como el τόπος, *tonos*, griego que hace referencia a cualquier objeto que se pueda estirar, incluidos los tendones del cuerpo humano, las amarras de un barco y las cuerdas de un instrumento, pero también el esfuerzo físico o mental (Xenoph. 1.20). De esta unión de conceptos podemos entender que los

límites de un espacio, real o metafórico, pueden expandirse o disminuir. La comparación es uno de los medios a través de los cuales esto es posible.

Para Warburg la imagen es en primer lugar simbólica. Este nivel de abstracción permite imaginar varios objetos a la vez dentro de una determinación primaria que es el *Umfangbestimmung*, determinación del perímetro o poética de la circunscripción, ya que podemos considerar éste como el espacio de la creación artística (véase Báez, pp. 26-27). Este término también engloba la importancia que encontraba Warburg en explorar la expresión a través de la dinámica de los opuestos, como el curso de un péndulo. En palabras de Georges Didi-Huberman:

Toda función estará al menos “doblemente orientada” (*doppeltendenzlös*); todo “espacio de pensamiento” (*Denkraum*) estará frecuentado por un “espacio de deseo” (*Wunschraum*) que lo guía y lo desorienta al mismo tiempo; ninguna imagen podrá ya comprenderse sin el análisis del contexto en que se inscribe y al que perturba al mismo tiempo; toda energía tenderá a expandirse, pero también a involucionarse, y también a invertirse, y así sucesivamente en un juego sin fin de metamorfosis. (Didi-Huberman 2009, p. 429, traducción de Juan Calatrava)

Porfirio en el *Antro de las Ninfas* define esta dinámica pendular en Warburg, como una armonía que logran formar los opuestos como la fuerza que necesita un arquero para tensar la cuerda en la dirección contraria a la que desea lanzar su flecha:

Καὶ διὰ τοῦτο παλίντονος ἡ ἀρμονία καὶ τοξεύει διὰ τῶν ἐναντίων...

Y esta armonía de los opuestos que también se tensa a causa de los contrarios (29.20)

Los capítulos del trabajo se distribuyen de la siguiente manera:

### 1. El Arte de las *grotte* durante el Renacimiento Italiano

Este capítulo trata sobre el origen de las *grotte* como *topos* en la literatura en todas sus variantes. Es una recolección de citas de la *Iliada* y la *Odisea*, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Eneida* y otras obras de la literatura clásica, junto con las menciones que se hicieron de ellas durante el temprano Renacimiento Italiano. El propósito de este capítulo es introducir al lector en la caverna como tema literario a fin de entender el texto de Porfirio en el marco de su creación y recuperación en 1518. Se resaltarán aquí la importancia del giro que sufrió el término grotesco y de los avances tecnológicos que propiciaron el acercamiento renacentista, fundado en la dualidad arte-naturaleza.

### 2. Humanismo en Italia en el siglo XVI

La filología jugó durante mucho tiempo un papel muy importante entre las humanidades, por lo que la formación de Warburg se encuentra fundada en el estudio del griego y el latín. La lectura de los textos originales en los estudios iconográficos era un requisito indispensable que ahora sustituimos fácilmente por traducciones. Este capítulo está dedicado a explicar de qué manera se podría justificar la impresión de un texto griego en la construcción de fuentes durante el Renacimiento cuando no existían diccionarios ni gramáticas. El acceso a los clásicos muchas veces seguía tortuosos caminos que dieron por resultado extravagantes obras plásticas como es el caso de cavernas marinas artificiales en las montañas italianas.

### 3. Acerca del *Antro de las Ninfas*

Este capítulo es el más amplio de los cuatro ya que comprende el texto y la traducción del texto de Porfirio. Al inicio, se presenta la vida del autor y su obra, así como las particularidades de *Sobre el antro de las ninfas*. Este texto forma parte del *corpus homericum* del autor y sin embargo, se destacan sus particularidades.

Para el texto he tomado la edición de 1886 de Augustus Nauck de la editorial Teubner. La decisión se basó en que es la edición mejor formada con la que se cuenta hasta la fecha, a pesar de su sorprendente antigüedad. Nauck menciona la edición del Gimnasio Mediceo de 1518 en su aparato crítico, además del códice de Michaelis Pselli de 1182 y la edición de Boissonade de 1838 (en *Pselli librum de operationes daemonum*) a los que prefirió. Añade que la edición de 1858 de Hercher es excelente. Por otra parte, la edición más cercana con la que contamos es la de 1968 del Seminario de Clásicos de la Universidad de New York en Buffalo, que considero se trata de un ejercicio académico ya que en su introducción se menciona que el trabajo de cotejo se hizo a partir de fotografías y no de los manuscritos originales. Esta edición ha sido recientemente impresa por Adelphi en 2006 a cuidado de Laura Simonini, y me sirvió como texto de consulta.

Al texto griego he añadido, en el lugar de las notas de la edición crítica del griego, apuntes sobre el léxico para los lectores no familiarizados con la lengua. En caso de duda, el conocedor del griego puede remitirse a la edición de Nauck, disponible en Internet. Por otra parte, debajo de la traducción, separados por una línea, añadí mis comentarios al texto que pretenden conducir al lector dentro de los objetivos de esta tesis.

#### 4. La creación de las *grotte* Medici

La familia Medici construyó a lo largo del periodo de tiempo analizado una numerosa cantidad de jardines y villas con *grotte* y otras maravillas. Este capítulo explora su existencia dentro del marco histórico-cultural y analiza los fines de su creación a partir de obras literarias de la época. El Arte de la Memoria funge como eje conductor para unir la visión de la antigüedad con la supervivencia de la gruta en el pensamiento del hombre del Renacimiento.

#### 5. La caverna superviviente

La astrología como un estado de transición entre la magia y la ciencia interesó a Aby Warburg como una de las manifestaciones en las que se podía notar de manera más clara el pensamiento del hombre del Renacimiento. A este tema dedicó numerosos estudios, entre ellos la lectura de los frescos del Palazzo Schifanoia en Ferrara. Muchos otros investigadores han seguido sus pasos, bajo esta línea de estudios es posible insertar por una parte la lectura del *Antro de las Ninfas* y, de otra, la construcción de las *grotte*. El culto a Mithra, que describe Porfirio en su texto, es una de las aportaciones más importantes del estudio del antro en Ítaca y la clave para entender la existencia de estas *grotte* en el pensamiento neoplatónico del siglo XVI.

#### 6. La Ninfa Durmiente

La figura de la Ninfa durmiente ha sido analizado muchas veces. Su origen está vinculado a la sabiduría del texto de Porfirio y su supervivencia al *Urphänomen*, dada la riqueza de su significado, su vida se extiende hasta horizontes lejanos. Este capítulo hace las veces de un pequeño epílogo del mundo que salió de la caverna.





# 00 Aby Warburg

## 0.1 Historia del Arte

Cuando Aby Warburg tenía 18 años decidió que seguiría los estudios en Historia del Arte. Según su hermano Max, esta decisión causó controversia en la familia, quienes no obstante patrocinaron sus estudios. Los Warburg procuraban instruir a sus hijos en la afinidad que tenían por la cultura; no eran ajenos al mundo del Arte, siendo una de las familias más importantes de Hamburgo, aunque esto se limitara la mayor parte del tiempo a la música y al teatro. Su madre, a su vez, había heredado el gusto por los objetos de su propio padre, coleccionista y anticuario, y su casa siempre estaba llena de finas joyas, piedras preciosas y otras piezas. Estas mismas impresiones marcaron a los niños de la familia; de hecho, Félix, uno de los hermanos de Warburg, siguió los pasos de su abuelo (Lescourret 2013, p. 61). Sin embargo, el caso de Aby era diferente. Como primogénito debía seguir la tradición banquera de su linaje y por lo tanto su decisión desató una crisis en la familia; aunque sabemos que decidieron acompañarlo en su desarrollo académico, tanto cultural como económicamente. La primera prueba de este apoyo se puede encontrar en que, a fin de ingresar a la carrera en la Universidad, Aby dedicó en Hamburgo dieciocho meses sólo al estudio del griego y el latín con el apoyo de sus padres. Finalmente, el 20 de octubre de 1886 ingresó a la Universidad de Bonn; en el ambiente de esta institución encontró los primeros estímulos para comenzar



**Imagen 2**  
*Laocoonte y sus hijos*, Autor Incierto, 27 a. C- 68 d. C  
Museo Vaticano

sus investigaciones que como veremos, no se apegaban a los límites de la tradición disciplinar.<sup>2</sup>

Warburg afirmó numerosas veces que su elección por la Historia del Arte se debía a la lectura que había realizado del *Laocoonte* de Lessing con su profesor Oscar Ohlendorff (Gombrich 1970, p. 23). Esta afinidad se puede notar porque entre las primeras materias de estudio que eligió se encontraba la de Arqueología Clásica con el profesor Kekule von Stradonitz. Como trabajo final para esta materia realizó un análisis comparativo de la batalla entre los Lapitas y los Centauros, primero en el Templo de Olimpia y después en las Metopas del Partenón:

La fuerza animal con la que el Centauro sujeta a la víctima y el deseo salvaje que incluso con la muerte acechando no logra sofocar, se encuentran espléndidamente representados... y aun así, lo mejor se encuentra ausente en su estilo: la belleza. Pues bellos estos grupos no son. Decir que muestran apasionado movimiento sin perder claridad, es el más grande tributo que les puede dar...<sup>3</sup> (en Gombrich, p. 38)

En las notas de este trabajo es evidente la clara influencia de Lessing y sus ideas acerca de la sublime expresión de los antiguos, y ya también en ella se puede adivinar la distancia que crecerá entre la idea de la serenidad en los clásicos y el desarrollo del pensamiento de Warburg, para explorar el opuesto: el *pathos*. Fritz Saxl reconoció la fuerte influencia de Lessing desde el inicio de los estudios de Warburg, pues ya en el *Laocoonte* se adivina “la interpretación de un fenómeno expresivo (...) que ve simultáneamente la palabra y la imagen en una obra pictórica» (Lescourret, p. 70).

La Historia del Arte existió en Alemania como carrera apenas a partir

<sup>2</sup> Lescourret, p. 72-ss, sobre las Reforma Humboldtiana en la educación superior en Alemania.

<sup>3</sup> Apuntes con fecha de 1887.



**Imagen 3**  
*La batalla de los Centauros*, Miguel Ángel, c. 1493  
Casa Buonarrotti, Florencia

de 1860. Por esta razón la mayor parte de los profesores provenía de otras disciplinas como Filosofía, Teología, Historia, Arte, Arqueología o Pintura (p.65). En ese momento los estudios además de la Arqueología Clásica, se encontraban principalmente enfocados en el Renacimiento italiano gracias al trabajo de Jacob Burckhardt (Gilbert 1972, p. 382). Por lo tanto, la elección del periodo histórico de estudio de Warburg no es en ningún sentido una sorpresa. Warburg se distanció tajantemente de la aproximación de Vasari a la vida de los artistas vistos como genios divinos y también de la mirada que Winckelmann posaba sobre el arte desde la belleza. No se debe dejar de lado que el trabajo de Jacob Burckhardt fue muy importante para él, lo reconocía como un «pionero ejemplar que abrió a la ciencia el dominio de la civilización del Renacimiento» (Didi-Huberman 2002, p. 73), aunque a lo largo de su carrera se alejó de él. La primera razón es que para Burckhardt el Renacimiento se basaba en la religión (Gilbert, p. 382), y la segunda, que había fallado al explicar las expresiones del arte como una unidad, y las había segmentado una por una de manera independiente, como si no existiera ninguna relación entre ellas (Didi-Huberman 2002, p. 73), mientras que para Warburg la Historia del Arte involucra todos los aspectos de la vida del hombre, es “un torbellino –un momento –perturbador—más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona” (p. 26).

Entre los profesores que lo marcaron personalmente se encuentra Karl Lamprecht quien fue su maestro entre los años 1886 y 1888. Para él la historia no se limitaba a la política, sino que incluía todos los aspectos de la actividad humana, cuestión que resultaba novedosa en la época. En este sentido recuperaba la visión de Burckhardt quien había explicado a la civilización del Renacimiento a partir de su arte y su literatura (Lescourret, p. 75). Warburg, que ya compartía su desagrado por la Historia del Arte de los “grandes maestros”,

así como la Historia (con mayúscula) de los generales, los líderes y las grandes guerras, rápidamente se identificó con los ideales de su maestro. De él pudo haber obtenido la iniciativa para algunas de sus aportaciones a la Historia del Arte. En primer lugar, rechazaba el arte de las esferas sociales refinadas, lo que lo llevó a elegir entre sus temas de estudio pequeños objetos que no entraban en las clasificaciones tradicionales. En segundo lugar, sus intentos por explicar la *Nachleben* o la supervivencia de las formas en el arte encontraron respuestas en fuentes olvidadas como la Economía, la Historia Social y Cultural. Las respuestas llegaron incluso de fuera de las humanidades; por ejemplo, fue un gran lector de Darwin y hubiese querido alargar las fronteras de su estudio hasta la Biología, la Evolución y la Psicología.

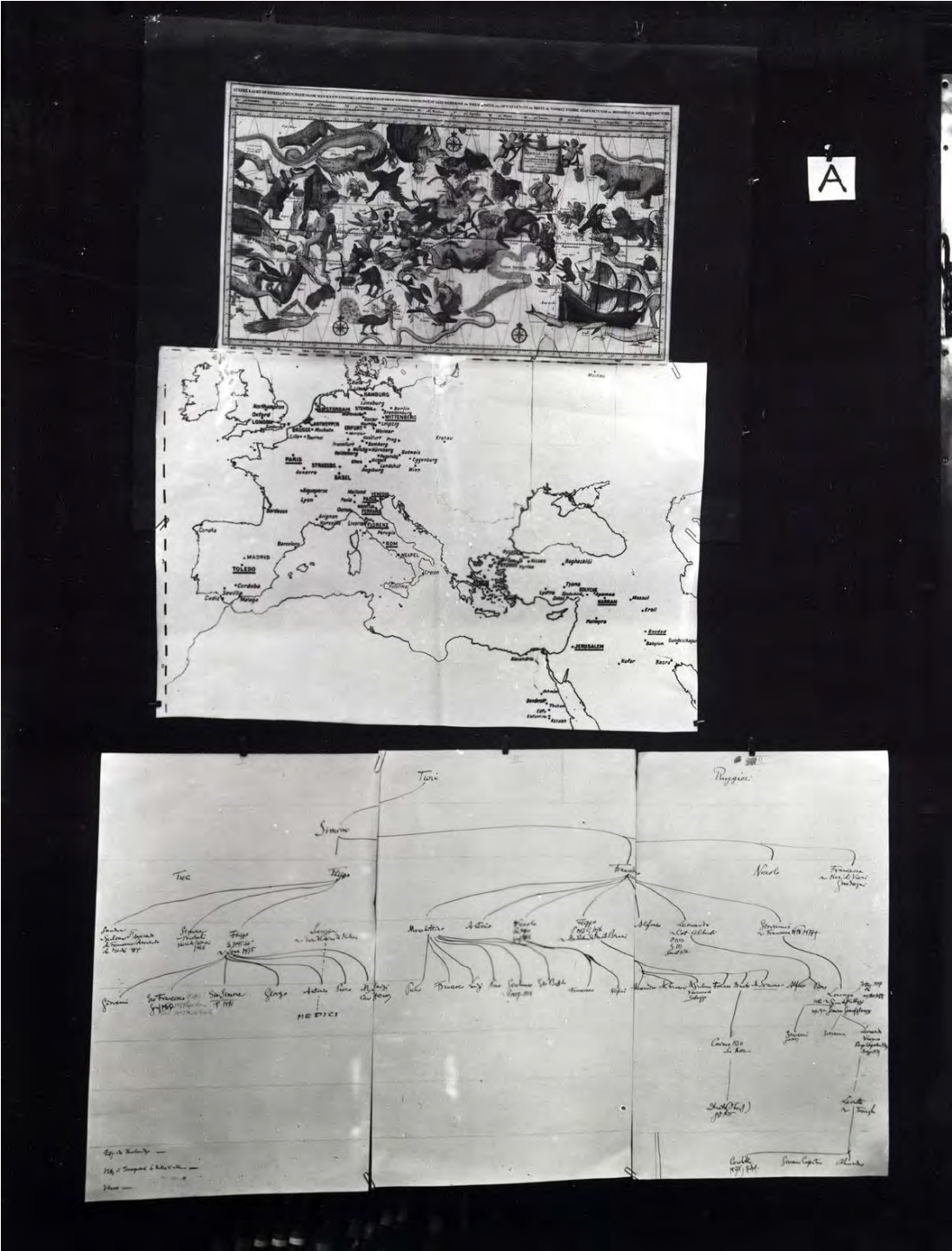
Como ejemplo de esta metodología basta tomar su trabajo “La última voluntad de Francesco Sassetti” (Warburg 1907). En este artículo la fuente principal de información son un par de cartas en las que Francesco di Giovambattista Sassetti, un rico comerciante que vivió alrededor del 1600 en Florencia, dejó expresas a sus hijos las últimas disposiciones de su vida. La familia Sassetti había caído en desgracia en los últimos años, siendo la más clara prueba de esto que los monjes de Santa María Novella habían borrado del altar mayor los escudos de su familia y le habían negado el privilegio de poner la tumba de su padre en la iglesia. Estos documentos, que podrían ser tomados como el trivial testimonio de un comerciante, resultan relevantes cuando Warburg les otorga un nuevo significado dentro de una metodología de estudio en la que todo documento es susceptible de “valor histórico-artístico para esclarecer la psicología de la sociedad laica educada del primer Renacimiento florentino” (p. 177). En este contexto la exposición de los diferentes encargos artísticos de la familia sirven para comprender que forman parte “de una polaridad orgánica, de las oscilaciones propias de

un hombre culto del Renacimiento que persigue su reconciliación en una época de enérgica metamorfosis de la autoconciencia” (p. 199). Este trabajo de Warburg ejemplifica su tendencia a entender el arte como “la expresión, más que la reproducción, de la realidad, el proceso pictórico (frecuentemente verbal) de la confrontación del hombre con el universo” (Lescourret, p. 71). Para él la Historia del Arte es una disciplina que no debe gastar sus esfuerzos en comprender a los objetos, sino que debe explicar el pensamiento de los hombres que los crearon.

Aby desde su juventud desdeñó a la Historia del Arte como una disciplina para gente cultivada, estetizante, “de esas que se contentan con evaluar a las obras figurativas en términos de belleza» (p. 71). Para él no había sujeto pequeño de estudio como prueba su conferencia “Crónica pictórica de un orfebre florentino” de 1899, en la que considera el trabajo del artesano como “un problema de tanta importancia como los grandes talentos por los que se preocupa la Historia del Arte” (Warburg 1899, p. 134).

Estas nociones que enumero pueden ser constatadas en el último proyecto de su vida, el *Atlas Mnemosyne*, cuyo concepto toma de las ciencias modernas el medio para crear una Orientación en la Historia del Arte. Los puntos de referencia de esta orientación van desde la genealogía de la familia Medici-Tornabuoni y algunos sellos sumerios, hasta la publicidad de su época. Este proyecto con 63 tableros y mil trescientas imágenes aproximadamente, en la versión final que conservamos del momento de la inesperada muerte de Warburg, es la prueba de su intensa relación con la imagen. El proyecto consideraba dos tomos de texto que acompañaran a los tableros, así que su existencia física no debe anular la importancia de las imágenes narrativas, mentales e imaginarias para nuestro autor, mismas que encontramos en sus artículos, apuntes y notas. (Tablero A)





Tablero A  
Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, octubre 1929  
The Warburg Institute

Sabemos que Warburg solía preparar sus conferencias con estos tableros, incluso en algunos de sus apuntes sólo aparece la enumeración de las imágenes como guía para el desarrollo de la materia. En su último viaje a Italia entre 1928 y 1929 presentó una conferencia en la Biblioteca Hertziana y para esta ocasión decidió sólo llevar los tableros, pues “sería una demostración anatómica de la ciencia de la cultura (*Kulturwissenschaft*)”. El binomio imagen/palabra sigue en este punto la relación tradicional textual e iconográfica, la que se desarrolla entre texto verbal y visual que “comprende el diálogo de la composición pictórica con las fuentes de referencia literarias y filosóficas” (Mazzucco 2013). En este dispositivo las imágenes se despliegan ante los ojos, como los libros en los anaqueles de la Biblioteca, guiando la línea de pensamiento warburgiano. A diferencia de las notas para publicaciones y conferencias que en muchos casos subsisten como ideas sueltas, el *Atlas* forma una unidad a través de la cual podemos navegar entre las palabras de Warburg. Desde esta perspectiva en sus textos las palabras aparecen como imágenes a lo lejos sobre un fondo negro y las imágenes son la guía en el camino.

## 0.2 Filología

El problema que aquejaba a Warburg en una disciplina como la Historia del Arte a finales del siglo XIX, era el común acercamiento desde la teoría de los estilos que parecía encuadrar (por no decir, empobrecer) los estudios. Esta tendencia lo llevó a tomar en los trabajos de su tesis doctoral otro punto de vista. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Botticelli fue presentado en 1891 como el producto de sus investigaciones. En ella encontramos la búsqueda de la razón por la cual los lienzos del pintor florentino eran considerados, y lo siguen siendo, la máxima expresión del movimiento humano conocido como

Renacimiento. Después de leer la tesis, la respuesta parece sencilla: los accesorios en movimiento, o sea, el cabello de la diosa romana revuelto a merced del Céfito junto con las telas de su ropaje que dejan ver su cuerpo, en contraposición a la costumbre de las pasadas vestiduras de las figuras medievales que Warburg llamaba *all'francese*. Posteriormente el mismo Warburg resumió los objetivos de este trabajo como la constatación de que «la influencia de la Antigüedad en la pintura profana del *Quattrocento* (...) se manifestó en la estilización de los modelos humanos a través de la acentuación del movimiento del cuerpo y los ropajes, siguiendo tipos que se encontraban en las artes plásticas y en la poesía antigua» (Warburg 1912, p. 415). La verdadera tesis consistió en unir esta interpretación gráfica con los versos de Ovidio y Claudiano en los que se describe a detalle el movimiento de estos accesorios. Encontró las referencias exactas en los versos de las estancias del Palacio de Venus de *La Giostra* del poeta florentino Poliziano, donde se describe el Rapto de Europa. Poliziano fue contemporáneo y cercano a Boticelli y sin duda también su consejero en asuntos iconográficos. Warburg, para llegar al objetivo de su tesis, cita los versos toscanos de Poliziano y los latinos de Ovidio y Claudiano. Así es como, recortados y acomodados aparecen en su trabajo los fragmentos que le interesa resaltar:

E lei volgere il viso al lito perso

*Met. II, 873: ...litusque ablata relictum respicit*

In atto paventosa: e i be'crin d'auro

*Met. II, 873: pavet haec. Fasti V, 609: flavos movet aura capillos*

Scherzon nel petto per lo vento avverso

*Met. I, 528: obviaque adversas vibrabant flamina vestes*

*et levis impulsos retro dabat aura capillos*

La vesta ondeggia, e in drieto fa ritorno

*Met. II, 875: tremulae sinuantur flamine vestes*

*Fast. V, 609: Aura sinus inplet*

L'una man tien al dorso, e'l'altra al corno

*Met. II, 874: ... dextra cornum tenet, altera dorso imposita est*

*Est. 106: Le ignude piante a sè ristrette accoglie*

*Fast. V, 611: Saepe puellares subduxit ab acquore plantas*

Quasi temendo il mar che lei no bagne

*Ibid. V, 612: et metuit tactus assilientis aquae<sup>4</sup>*

<sup>4</sup> Copio los versos de la edición de Warburg, 2004. Corresponden a la edición del poema escrito en 1475 de G. Carducci, *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime* di M. A. A. Poliziano publicada en Florencia en 1863, misma que utilizó Warburg para su trabajo.

Al estilo de un collage, dispone ante los ojos de sus lectores los textos. El primer verso de cada par corresponde a una estrofa del texto de Poliziano redactado en 1475, mientras que el segundo renglón, resaltado en cursivas y señalado con sus abreviaturas, combina versos de las *Metamorfosis* y los *Fastos* de Ovidio del primer siglo de nuestra Era, con el fin de dejar clara la influencia que tuvo el poeta latino en el escritor del Renacimiento. La inspiración ovidiana en algunos casos es casi textual, como sucede entre el *be'crin d'auoro* y los *aura capillos* de las *Metamorfosis* en el segundo verso. En otras ocasiones es perifrástica como sucede en el cuarto verso donde el verbo latino *sinuantur* fue traducido por *in dietro fa ritorno*. La labor de subrayar esta unión poética entre Poliziano y los poetas latinos en un trabajo elaborado en 1891 representó sin duda una gran aportación a los estudios culturales y la temprana literatura comparada.

Como se puede notar, Angelo Poliziano fue un lector atento de los poetas latinos y consiguió contagiar a su amigo Sandro Botticelli el entusiasmo por estas vívidas descripciones, que aparecen plasmadas en el lienzo, como evidencia Warburg en su trabajo. Las fuentes clásicas de esta inspiración no se limitan a un ejemplo, sino que se suman también a Claudiano con el *Rapto de Proserpina* y se remontan en el tiempo hasta el *Himno Homérico a Afrodita*. A este análisis literario se suman los testimonios de los contemporáneos de Poliziano, como el historiador del arte Giorgio Vasari, y los arquitectos Roberto Valturio y Filarete. Asimismo, esta teoría se ve reforzada con ayuda de algunos escritos teóricos, como el *Tratado de la Pintura* de León Battista Alberti, quien aconsejaba imitar el movimiento del viento en los cabellos de las doncellas para hacerlos parecer más naturales en la pintura.

Naturalmente que este análisis está complementado por imágenes que logran una vez más evidenciar la tesis acerca de los accesorios en movimiento. Entre estos ejemplos se encuentran algunos bocetos y ensayos del mismo Botticelli para éste y otros cuadros en los que se hace presente el énfasis en detalles como el ropaje y las cabelleras. Otro de los importantes testimonios contemporáneos es la obra de Agostino di Duccio en el Templo Malatestiano de Rimini que ilustra un pasaje de la *Vida de San Segismundo*. Resalta de este relieve decorativo la imagen de una doncella cuyos cabellos y ropas ondean ampliamente con el viento. El Templo Malatestiano, en cuyo proyecto participó el mismo León Battista Alberti, sobresale por su programa iconográfico inspirado en fuentes de la mitología y astrología antiguas, por lo que no sorprende que las formas también presenten una vuelta al mundo grecorromano como se verá en el siguiente capítulo. Finalmente, un grabado de la *Hypnerotomachia Poliphili*, fuente obligada para hablar del arte durante este periodo, aporta el último ejemplo con la imagen de una Ninfa con cabellos al aire. Esta selección

renacentista es enfrentada a los relieves de algunos sarcófagos romanos en los que se puede ver este tipo de representaciones femeninas, como es el caso de *Aquiles en Esciros* y otras imágenes de Ménades y Bacantes que se sumarán al amplio catálogo de los trabajos de nuestro investigador. (Tablero 39)

De estas representaciones Warburg anota que “Las figuras basadas sobre modelos antiguos nos enseñan cómo un artista del siglo XV escogía de una obra antigua sólo aquello que le interesaba”, en este caso son los accesorios en movimiento de los que hablamos, ya que muchos otros detalles de la forma podían pasar desapercibidos, como el hecho de la representación de un Aquiles travestí que sobrevivió en la imagen de una Ninfa. Un ejemplo emblemático de esta irrupción de la antigüedad en la figura de la Ninfa durante el temprano Renacimiento se encuentra en el fresco del *Nacimiento de Juan Bautista* de Ghirlandaio al que volveré más adelante.

La relevancia de este trabajo de Warburg radica en la selección de los ejemplos y sus fragmentos, tanto los textos como las imágenes vistos en conjunto se despliegan ante los ojos del estudioso dejando en evidencia su relación irrefutable y, por lo tanto, comprobando la tesis de nuestro autor. Aquí se consigue avistar los alcances del último gran trabajo que emprendió Warburg en su vida, el *Atlas Mnemosyne*, que es un mecanismo cuyo último fin pudiera haber sido posibilitar la contemplación de los textos, descompuestos en verbos, adjetivos y sustantivos entrecruzados por su parentesco etimológico y función sintáctica enfrentados a las imágenes estratégicamente seleccionadas, sin importar la fecha de su elaboración, para mostrar a los ojos, evidenciar al estilo de la retórica clásica, sus correspondencias. Aunque la fuerza de las imágenes pareciera ser el motor del trabajo de Warburg, resulta interesante que la respuesta a este primer problema planteado sea de orden filológico: realmente en la atenta lectura de los textos se halla la solución a un

cuestionamiento propio de las artes plásticas.

La Filología fue una de las asignaturas a las que Warburg concedió mayor importancia en su formación. Las clases del filólogo Hermann Usener marcaron su acercamiento a la cultura de la antigüedad. En una carta dirigida a sus padres en 1886 Warburg menciona: “Recibo suficiente filosofía en el curso de Usener”, subrayo el hecho de que hablaba de filosofía y no de filología en su carta, ya que el tema que trataba Usener rastreaba el origen etimológico de los nombres de las divinidades olímpicas, de manera que exigía “un estudio comparativo de la cultura basado en el estudio de la historia de las palabras y los conceptos” (Gombrich 1970, p. 29) ampliando así el papel de la literatura clásica en la formación de la cultura. El énfasis de los estudios de Usener se encontraban en hallar el surgimiento de la expresión del alma humana en las religiones primigenias, y por añadidura, la superstición, la astrología y la magia que tanto interesarían a Warburg.

El tema del movimiento en los accesorios de la Ninfa, se puede encontrar en el total de la obra de Warburg, así también, la tendencia a resaltar los lazos entre las artes y la literatura. En 1902 escribió que su búsqueda en las fuentes no intentaba explicar las obras de arte a través de los textos, sino más bien «reconstituir los lazos de connaturalidad (antropológica) en la coalición natural entre la palabra y la imagen» (Didi-Huberman 2002, p. 254).

El trabajo que dedicó Warburg al mito de Orfeo en la obra de Alberto Durero y la antigüedad italiana, además de claras fuentes grecorromanas, destaca por las breves palabras introductorias de la conferencia:

Con la intención de obtener esta perspectiva más amplia me pareció que podría resultar valioso abordar el análisis histórico-artístico de la Muerte de Orfeo ante un auditorio de filólogos y pedagogos para quienes el «influjo

de la Antigüedad» sigue teniendo la gravedad e importancia que tenía en el Renacimiento (Warburg 1905, p. 401).

Este testimonio subraya la importancia que otorgaba Warburg a estudios que mantienen vivo el espíritu de la Antigüedad. Recientemente un artículo publicado por la investigadora francesa Adi Efal explora los alcances de la mirada filológica que Warburg persiguió en sus diferentes temas y aproximaciones (Efal 2013). La mirada filológica consiste en una manera de entender la investigación académica, la lectura tanto de imágenes como de textos y quizá, de la vida misma.

En 1900 Warburg comenzó una especie de correspondencia ficticia con un amigo holandés de nombre Jolles. En esta pretendían estar perdidamente enamorados de la Ninfa del fresco del Nacimiento de San Juan Bautista de Ghirlandaio:

Tú te sientes atraído a seguirla (a la Ninfa) como a una idea alada a través de las esferas platónicas en un amor desenfrenado. Yo me siento obligado a llevar mi mirada filológica al suelo del que ella se eleva y preguntar con sorpresa: «¿Esta extraña y delicada planta se encuentra en verdad enraizada en la sobria tierra Florentina?» (Gombrich 1970, p. 113)

Aunque en parte se trata de un juego entre amigos, aquí podemos ver como Warburg opone la mirada platónica, ideal, de Jolles, con la suya, una mirada filológica «que busca en las raíces, los principios iniciales en las realidades poéticas» del arte (Efal 2013). La *mirada filológica* ve por y a través de la imagen, como si estuviera en busca de la ἀρχή Aristotélica. Este origen, a pesar de improbable e intangible, existe y se vuelve evidente en la supervivencia



de las formas, que intrigó a nuestro estudioso.

La sensibilidad de Aby Warburg para volver la mirada al pasado y hallar en él respuestas queda manifiesto en su trabajo, pero su sensibilidad iba más allá del ámbito académico. Enfermizo desde la infancia, Warburg sufrió a lo largo de toda su vida. El 2 de noviembre de 1918 mientras llegaba a su fin la Primera Guerra Mundial, comenzaba el camino de una curación infinita (Binswanger 2007) que terminó de cierta manera el día de su muerte y está presente en el desarrollo de sus ideas (Didi-Huberman 2016). Después de poner en peligro su vida y la de su familia fue ingresado en una clínica psiquiátrica, donde viviría en reclusión hasta agosto de 1924. Su médico, Ludwig Binswanger, accedió a darlo de alta después de que presentara, ante los otros pacientes de la clínica una de sus más comentadas conferencias: *El Ritual de la Serpiente*. Este trabajo resulta importante porque cambió el rumbo de su historia clínica y también por la selección del tema que representa una vuelta a los orígenes, no sólo de la civilización humana, también del desarrollo de los estudios de Warburg. Se trata de un trabajo en el que el alcance de su *mirada filológica* se extiende hasta alcanzar horizontes lejanos.

El *Ritual de la Serpiente* fue una conferencia basada en los apuntes de un viaje que había hecho en 1895 a Nuevo México donde tuvo la oportunidad de observar la manera en que vivían los indios hopi. Estas poblaciones no se encontraban occidentalizadas y para Warburg representó la oportunidad de observar a un pueblo primitivo vivo. La conferencia consiste en parte de sus reminiscencias del viaje, los resultados de las observaciones y la comparación que hizo de éstas con la cultura clásica griega. Entre los hopi tuvo la oportunidad de observar el baile que realizaban cada año para propiciar las lluvias, mismo para el que la compañía de serpientes vivas era indispensable. La relación de los indios con los animales lo hacía recordar historias de la tradición cristiana,

como la de San Pablo que era inmune a su veneno; o en la tradición clásica al Laocoonte que es devorado junto con sus hijos por dos enormes serpientes marinas. Esta comparación traspasa los límites habituales y deja adivinar los horizontes de la nueva disciplina. Si bien esta conferencia le facilitó el regreso al trabajo, Warburg pidió que nunca fuera publicada. Voluntad que no fue cumplida y hoy conservamos múltiples versiones de sus apuntes.

### 0.3 *Kulturwissenschaft* o Ciencia de la Cultura

En 1920, Ernst Cassirer fue a visitar la Biblioteca Warburg en Hamburgo, declaró «Esta biblioteca es peligrosa. Tendré que evitarla por completo o podría quedarme aquí preso durante años» (Settis 2010, p. 30). La justificación a este miedo resulta comprensible, el edificio no sólo guardaba los libros que Warburg consideró que debería estudiar para resolver el problema que lo ocupó a lo largo de toda su vida: la supervivencia de la antigüedad clásica y su influencia en la formación del pensamiento moderno europeo, también proponía un recorrido único para el que podríamos utilizar el neologismo que él mismo acuñaría: *Denkraum*, espacio de pensamiento. Los alcances de esta colección bibliográfica no eran personales, pronto Warburg cayó en cuenta de que gracias al apoyo familiar podría obtener muchos textos invaluable para su tarea académica, pero que, por otra parte, leerlos todos representaba una tarea imposible de lograr. Fue gracias a su profunda vocación didáctica que decidió coleccionar y acomodar los libros de manera que ayudaran a otros estudiosos, sus futuros alumnos, a continuar con su trabajo. Esta disposición no responde al acomodo convencional de las grandes bibliotecas a lo largo del mundo, sino a la ley del “Buen Vecino”, como a él le gustaba llamarla. La distribución de los libros no depende de un código alfanumérico, sino a

su título y su contenido. Esto quiere decir que divisiones tradicionales entre disciplinas no figuran en ella. Warburg acomodaba y reacomodaba los libros con el fin de localizar los que ayudarían a resolver un mismo problema unos juntos a otros, de esta manera también se aseguraba de que esta búsqueda generara nuevas interrogantes, redireccionando los paseos de los lectores por los anaqueles y las investigaciones de los mismos. Por esta razón Cassirer huyó de la Biblioteca por varios años, antes de dejarse cautivar por sus infinitos corredores de los que nacería su Filosofía de las Formas Simbólicas elaborada entre 1923 y 1929. Esta metodología que desarrolló Cassirer aplicable tanto a la lengua, la mitología, la teoría del conocimiento y el arte no hubiera tenido éxito sin el acceso que tuvo al acervo de la Biblioteca Warburg, como Cassirer mismo declaró.

La formación de esta Biblioteca se dio por una parte de manera natural al paso que nuestro estudioso continuaba y ampliaba sus estudios; por otra parte, fue posible gracias al compromiso que la familia Warburg asumió en el desarrollo de la cultura en un ambiente internacional en el que los antecedentes de las Guerras Mundiales no pasaban desapercibidos. El nivel de involucramiento de los Warburg en esta tarea los llevó incluso a construir un edificio para alojar la biblioteca que facilitó el surgimiento de un Instituto capaz de alojar una nueva ciencia de los estudios culturales. La construcción ubicada en Hamburgo tiene una bella sala oval al centro que distribuye a su alrededor los anaqueles con libros agrupados en cuatro conjuntos atípicos. Los nombres para cada una de las secciones son: Imagen, Palabra, Orientación y Acción.

En esta Biblioteca también comenzó el estudio de la disciplina que el mismo Warburg no supo nombrar, a veces se refería a ella como una “psicología histórica de la expresión humana» (Warburg 1912) o una “antropología de

las imágenes» (Warburg 2004) y a veces simplemente como “nuestra joven disciplina”. Robert Klein describió esta disciplina como «una que, al contrario que tantas otras, existe, pero no tiene nombre» (Klein 1970, p. 224), comentario que Giorgio Agamben retomó para titular su ensayo dedicado al trabajo de Warburg. En todo caso, la indeterminación de estos estudios ha funcionado a su favor, ya que hoy en día los estudiosos que se han abocado a perpetuar la disciplina de Warburg no se ven limitados por estereotipos académicos o científicos. Es por esto que, como enunciaba Giorgio Pasquali en las palabras que le dedicó al investigador tras su muerte, ciertamente el nombre de Aby Warburg para muchos evoca más que a un hombre, a una biblioteca (Pasquali 1930).

Fritz Saxl, compañero y continuador del trabajo de Warburg, cuando presentó una breve descripción de la Biblioteca en 1943, mencionaba que la colección gira «en torno a una problemática», no se encuentra en ella la típica acumulación de conocimientos, por lo que el recorrido de la “organización hace surgir el problema a la fuerza.» La supervivencia de la antigüedad clásica en el *Quattrocento* italiano es el tema que Warburg abordó a lo largo de toda su vida y que al darse cuenta «de que no podría resolver completamente el problema, se impuso la tarea de poner a disposición de otros estudiosos sus materiales para que ellos pudieran contribuir a la solución” (Saxl 2010, p. 91).

La Biblioteca aún guarda este acomodo en el que el visitante aprehende la «convicción original de Warburg de que las respuestas del hombre primitivo en lenguaje e imagen pueden llevar a lo que él llamó orientación en la religión, la ciencia o la filosofía; o puede ser degradado a la magia práctica o superstición; que el historiador del lenguaje o la imagen debe reflejar en la naturaleza de estas respuestas; y que ningún «agente fronterizo» debe detenerlo de cruzar los límites convencionales de los «campos académicos»» (Gombrich 1970, p. 323).

5 Notas de la conferencia de Georges Didi-Huberman (16 mayo 2011) en el INAH, fuente “*Le problème de l'espace dans la psychopathologie de Binswanger*”, el médico de Warburg.

La orientación mental y espacial jugaron un papel muy importante en el trabajo de Warburg, lo podemos encontrar tanto en sus reflexiones, como en el acomodo de su Biblioteca. El tercer nivel dedicado enteramente a la Orientación «contiene las obras que marcan la «transición progresiva», nunca completamente alcanzada, del paso del mito a la ciencia. Para orientar su acción, el hombre depende tanto del cielo estrellado que predice su destino, como de los cálculos que forman a la ciencia moderna” (Hegelstein 2008, p. 8).

La Biblioteca formaba físicamente el *Denkraum* en el cual se desarrollaban sus estudios, y los cambios en el espacio, podían hacerlo perder el objetivo. Por ejemplo, entre noviembre de 1918 hasta 1924, el periodo que pasó Warburg en la Clínica de Kreuzlingen bajo el cuidado del doctor Binswanger, el *Denkraum* jugó un papel importante. La psychomachia de Warburg durante estos años, como la llamó Didi-Huberman, fue una lucha “en el espacio de pensamiento entre los *astra* y los *monstra*” (2013, p. 3). Los mismos síntomas de esta lucha se desarrollaban en relación con los estudios e intereses de Warburg de los que ya hemos hablado. Por ejemplo, durante su convalecencia en Kreuzlingen mudar de habitación hacía que su estado se tornara intranquilo, debía moverse con sus objetos más preciados como libros y cuadernos como puntos de referencia.<sup>5</sup> La consecuencia más evidente de este fenómeno es que al continuar con su trabajo académico en 1924 comenzó su *Atlas Mnemosyne*. El conjunto de los paneles representaba las constelaciones que lo ayudaban a encontrar la orientación de nuevo, de hecho, solía viajar en compañía de ellos. Muchos de los apuntes que conservamos de Warburg poco antes de su muerte apuntan a que este *Denkraum* encontraba respuesta en la astrología y hubiera deseado guiar el desarrollo del *Atlas Mnemosyne* en estos estudios, pues “la adecuación o fracaso como instrumento de orientación espiritual constituye entonces el destino de la cultura humana” (Báez 2012, p.

27).

En 1926 la KBW, la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, abrió sus puertas y con ella un Instituto que funcionó como laboratorio para Warburg, sus cercanos colaboradores y los estudiantes que la frecuentaban para comenzar los trabajos de una ciencia de la cultura. Tanto los temas como los recursos se encontraban dentro de la Biblioteca, pero la metodología seguía siendo un misterio. Warburg publicó pocos artículos en vida, junto con ellos guardamos los apuntes de sus conferencias, viajes y lecturas, fragmentarios y a veces enigmáticos, además de sus diarios. En la lectura del amplísimo corpus de estos textos y los estudios que han arrojado se encontrará que son heterogéneos en muchos aspectos. Por ejemplo, el análisis verso a verso de Ovidio y Poliziano que haría creer en una profunda vocación filológica no se vuelve a encontrar en ningún otro. En algunos casos conservamos sólo las imágenes, como en el Atlas Mnemosyne, y en otros, sólo las palabras, como en el recuento del trabajo del orfebre florentino. A esto hay que sumar la migración desde Hamburgo que sufrió la Biblioteca en 1933, para asentarse en su sitio actual como parte de la Universidad de Londres en 1944.

Fueron los seguidores de Warburg los que tuvieron la tarea de darle forma a esta nueva ciencia. Según Edgar Wind los trabajos deben “estudiar todo tipo de documentos que el método histórico crítico pueda conectar con la imagen en cuestión y probar por medio de evidencia circunstancial un complejo todo de concepciones, que, establecidas individualmente, hayan contribuido a la formación de la imagen” (Diers, p. 70). Gombrich resalta que esto se debe a que Warburg entendía a la obra de arte como el resultado de un intercambio entre artista y patrón, o sea entre individuos, y las circunstancias históricas que los permeaban (Gombrich, p. 313). Esto quiere decir que la historia de los estilos dejó de tener el peso que la Historia del Arte del siglo

XIX le había conferido. Recientemente, en 1998 Didi-Huberman escribió cómo Warburg dislocó peligrosamente todas las nociones que se tenían acerca de la Historia del Arte, su acercamiento es “un movimiento que demanda todos los aspectos antropológicos del ser y el tiempo” (En Michaud 2007, p. 13). Este tipo de distanciamiento es el que ha permitido su incansable crecimiento, como afirma Spyros Papapetros: “el legado de Warburg (y quizá su maldición) es su “accesorio” método de trabajo: creando fragmentarias compilaciones de “addendas” filológicas cuya perpetua acumulación mantiene el tejido textual en perene forma inacabada, sin embargo, siempre en movimiento y ansiosamente vivo” (Papapetros, p. xiii), como el manto celestial de Proserpina.

Por esta razón muchos estudiosos prefieren pensar en Warburg más como un historiador cultural que un historiador del arte, ya que la manera en la que solía incursionar en trabajos interdisciplinarios, enfrentando textos e imágenes de diversas naturalezas recuerda a métodos como el de los estudios de la Memoria Cultural. “El juego del pasado y el presente dentro de contextos socio-culturales”, pues el historiador siempre se cuestiona desde su realidad acerca del pasado (Erll, p. 2). El término memoria cultural también se relaciona con el trabajo de Warburg por la manera en la que comprendía la historia de las formas y las funciones del arte como un órgano de remembranza (Diers, et al., p. 60). Pues el objetivo último de la investigación iconográfica debe ser entender la obra de arte en todas sus manifestaciones como el producto de las circunstancias históricas bajo las que surgió (Ver Ettliger, en Diers, et. al., p. 65), de ahí que estos estudios requieran cruzar los límites tradicionales de las disciplinas. Esta metodología se puede comprender desde la formación de Warburg. Las clases que tomó con Karl Lamprecht, historiador especialista en arte alemán y economía, entre 1886 y 1888 debieron mostrarle que la historia no se limita a la política, sino que engloba todos los aspectos de la actividad

humana (Lescourret, p. 75). En este sentido se acercó a lo que conocemos como la historia cultural, que incluye a la literatura, las artes y otras actividades de la vida cotidiana que no están involucradas forzosamente en el curso de la Historia (con mayúsculas), la de los gobernantes y las guerras. Por otro lado, Warburg tuvo la fortuna de encontrar también por estos años a Carl Justi como su maestro, historiador del arte de formación filosófica no se apegó a la idea evolucionista del arte, como Lamprecht. Gracias a él Warburg comprendió que la Historia del Arte es descripción, narración, contextualización; una búsqueda de fuentes y documentos que hablen del momento en que fue creada una obra, que puedan acercarse a la perspectiva del artista (Lescourret, p. 86). De esta manera la psicología también juega un papel importante para la metodología warburgiana, pues “la reconstitución del pasado no puede separarse de la exploración conjunta de lo que piensan los hombres” (Lescourret, p. 236), de ahí la idea de una Historia del Arte más cercana a la psicología histórica de la expresión humana, que debe abarcar la literatura, el arte, la astrología y la historia, entre todos los quehaceres del ser humano para la comprensión de la expresión artística en su tiempo. Warburg, como apunta Linda Báez, creó una ciencia que “se orienta a condensar dos aspectos: el metafórico y el científico” (Báez 2012, p. 14). En el marco de estos alcances esta tesis propone insertar su trabajo dentro de los estudios culturales comparados de los que habla Tötösy, y en particular en su utilidad como método de trabajo para la Literatura Comparada.





# 1 El Arte de las *grotte* durante el Renacimiento Italiano

“Del gran número de obras de infinita belleza esparcidas por toda Italia, ya ha desaparecido gran parte, al tiempo que se van eliminando de la memoria los nombres de muchos artistas antiguos y modernos, tales como escultores, arquitectos y pintores” (Vasari, p. 13). Así comienza Giorgio Vasari su célebre obra *Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos Ilustres*, con un justo lamento al estado de las artes en su tiempo. Los hombres de la época de Vasari vivieron una Roma llena de ruinas de lo que había sido el esplendor de un Imperio y protagonizaron el Renacimiento de las Artes bajo el liderazgo de algunos artistas a quienes dedica su libro a fin de preservar su memoria, pues como bien apunta el biógrafo “el tiempo consumó su obra destructora, porque no sólo mermó la cantidad de obras que nos legaron, sino que borró el recuerdo y el nombre de sus autores; lo único que resta de ellos es lo que ha consignado la pluma gentil de los escritores” (p. 13).

La obra de Vasari es parte importante de la disciplina de la Historia del Arte, y no deja de ser, sin embargo, una obra de valor ficcional. Pues la redacción de las vidas de los artistas cae frecuentemente en descripciones literarias, en la libre recreación de escenas que claramente su autor no pudo presenciar, e incluso, en la formación de protagonistas y antagonistas en la narración. Tal es el caso de la vida de Filippo Brunelleschi, en la que Lorenzo Ghiberti es un personaje de connotaciones negativas, a pesar de que él mismo goce también de una biografía propia en la que se ensalzan sus logros

personales. Antes de Vasari, los orígenes de la Historia del Arte pueden ser rastreados hasta la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, el texto clásico más completo que conservamos relativo al tema. Resalta que esta obra, a pesar de sus intenciones enciclopédicas, es también principalmente materia de estudio de la literatura, pues sus incursiones en el campo científico hoy en día resultan anecdóticas. Al parecer Vasari tenía razón al decir que de las grandes obras artísticas sólo conservamos las palabras que han consignado las plumas de los escritores, pues ciertamente muchos objetos desaparecieron y la literatura es el principal medio con que contamos para recrearlos en muchos casos. Por ejemplo, el testimonio más valioso que conservamos del arte y su apreciación en el mundo clásico se encuentra en la obra de poetas y oradores, y sólo en algunos casos en copias helenísticas y ruinas deterioradas. El resultado de esta situación es que la manera en que percibimos el arte depende en gran medida de las Letras, como han probado metodologías como la Iconología de Erwin Panofsky.

Durante el Renacimiento Italiano una serie de crónicas y elogios dedicados a los ilustres hombres de la época antecedieron a la obra de Vasari, aunque han sido relegadas por la importancia del compendio que este último elaboró. Lo mismo sucede con Plinio, quien realmente fue el recolector de los textos de otros autores anteriores a él, pero que, a causa de la suerte de la conservación, goza de un lugar único entre los antiguos. Por lo tanto, ambos autores, Plinio y Vasari, son dos puntos de referencia para hablar de las artes circunscritas en una disciplina que, más allá del deleite por los objetos artísticos, ahonda en su historia, su vida y la cultura a la que pertenecieron (Didi-Huberman 1990).

En un panorama de pérdida irremediable del arte creado a lo largo de muchos siglos, las *Vidas* de Vasari marcan el inicio del más grande Renacimiento



**Tablero α**  
La caverna como sobreviviente en la Historia del Arte  
A imitación de los tableros del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg

de la cultura y las artes. Para muchos historiadores esta situación se repite: a los periodos de mayor esplendor en las artes, les sigue el riesgo de su pérdida absoluta, y cada vez las letras, en mayor o menor medida, participan de su rescate. Es por esto que Georges Didi-Huberman ha decidido que la Historia del Arte no tiene un inicio, sino que *recomienza cada vez*.

Cada vez, según parece, que su objeto mismo es considerado como muerto... y renaciente. Es exactamente lo que ocurre en el siglo XVI cuando Vasari fundamenta toda su empresa histórica y estética sobre la constatación de una muerte del arte antiguo: la *voracità del tempo*, escribe en el proemio de su libro, antes de designar a la Edad Media como la gran culpable de este proceso de olvido. Pero, como bien sabemos, esta muerte habrá sido “salvada”, milagrosamente redimida o rescatada por un largo movimiento de *rinascita* que, en líneas generales, comienza con Giotto y culmina con Miguel Ángel, reconocido como el gran genio de este proceso de rememoración y resurrección. (Didi-Huberman 2009, pp. 9-10)

La conclusión es que, gracias a este proceso de muerte, duelo y renacimiento, la Historia del Arte existe. Después de Vasari otros estudiosos continuarán con esta tendencia como Johann Joachim Winckelmann en 1764 con su *Historia del Arte Antiguo*, hasta llegar a Aby Warburg, el sujeto de estudio del marco teórico que engloba este proyecto, para quien la historia no nace y no muere: *sobrevive*. De este ciclo melancólico de supervivencias de un motivo ya existente en el mundo clásico, en la prehistoria y en la naturaleza misma, nace el tema de este trabajo: la caverna.

### 1.1 Antecedentes clásicos (Tablero α)

Una caverna es una cavidad profunda, subterránea o entre rocas, el nombre proviene del latín *cavus* que quiere decir hueco o cóncavo (RAE 2016). Sin embargo, el objeto al que hace referencia la palabra engloba otras muchas acepciones gracias a diversos cultos, rituales e incluso discusiones filosóficas como es el caso del trabajo de Platón en torno al cual se gestó el texto que ocupa este trabajo.

En el mito de la Caverna contenido en el libro VII de la *República*, Sócrates pide a sus oyentes que imaginen a unos hombres que “habitan en una especie de caverna subterránea con una gran entrada abierta a la luz todo a lo largo” (Platón, 514a), en este lugar se encuentran desde que eran niños, atados y sólo pueden observar las sombras de las cosas verdaderas. Sus escuchas se sorprenden ante la imagen de tales prisioneros; sin embargo, Sócrates les señalará que no son muy diferentes a nosotros que también desconocemos la verdadera naturaleza de las cosas. En este relato la palabra cueva o caverna es ocupado por el griego σπήλαιον, en latín *spelunca*, la misma que usará Virgilio para describir la cavidad por la que Eneas desciende al Infierno en el Canto VI.

En griego también se usaba la palabra ἀντρώον para referirse a estas formaciones geológicas; es ésta la que utiliza Homero para describir la cueva a través de la cual Ulises desciende a los infiernos en el Canto XIII de la *Odisea*, mismo que será analizado por el filósofo neoplatónico Porfirio para redactar su texto *El Antro de las Ninfas*. Este último es un análisis de profundidad filosófica basado en los versos de Homero. El hecho de que la literatura y la filosofía se unan en esta obra no resulta sorprendente, pues debemos recordar que no sólo para los neoplatónicos del siglo III de nuestra era, también para los



**Imagen 4**  
La cueva de Chauvet al Sur de Francia. 35,000 a. C. aprox.  
Fotografía de Stephen Alvarez, *NatGeo*, enero 2015

hombres del Medievo e incluso hasta el Renacimiento Italiano, la palabra del aedo griego fue considerada una de las máximas verdades del mundo antiguo (Cassirer 1943, p. 52). Por lo tanto, es necesario aclarar desde el principio que, si bien una caverna es una cavidad natural, frecuentemente rodeada de rocas, cuya tipología se puede hallar en una amplia variedad alrededor de todo el mundo, su uso a lo largo de la historia muestra que su valor simbólico no puede ser englobado en estas palabras. Asimismo, su nombre no se limita a un sustantivo, sino a una amplia variedad como quedará manifiesto en este trabajo.

Las cavernas fueron desde la prehistoria un punto importante de creación artística y probablemente de creación simbólica con finalidades místicas, como evidencian recientes descubrimientos como la Cueva Chauvet al sur de Francia.<sup>6</sup> (Imagen 4) Lamentablemente este tipo de expresiones se remontan hasta 36 mil años en el tiempo y se encuentran muy lejos de nuestra capacidad de estudio y comprensión. Lo único que puedo mencionar en este trabajo es la clara evidencia de que las cavernas llamaron la atención de los primeros pobladores de nuestro planeta, quizá por las mismas razones por las que a lo largo de la historia seguirán ocupando un sitio importante en diversos cultos y creencias.<sup>7</sup>

En la antigüedad clásica sabemos que existían cavernas dedicadas a diversos dioses, tal es el caso de Rhea, quien por su naturaleza tectónica acogía todas las cavidades en su seno y las protegía, aun cuando el número de grutas sagradas en la Grecia clásica se elevaba a más de diez mil. Deméter y Perséfone o Coré, fueron consideradas las grandes diosas; a ellas se les dedicaba el mayor número de antros llamados μέγαρα, *mégara*, a causa de su μέγαρον, *mégaron*, una especie de hueco o cavidad dentro o en la entrada de la caverna que a modo de atrio formaba el altar dedicado a las diosas. Cómo es el caso de un

<sup>6</sup> Para más información [archeologie.culture.fr/chaudet/fr](http://archeologie.culture.fr/chaudet/fr) y Jean Clottes (dir.), *La grotte Chauvet : l'art des origines*, París, Éditions du Seuil, 2001.

<sup>7</sup> Para un recuento detallado de estas expresiones revisar P. Saintyves, *Les Grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*, 1918.



<sup>8</sup> Para mayor información sobre el término megarón cfr. *El Mégaron como origen del Templo dórico* (Tesis de Licenciatura en Letras Clásicas de Cecilia Jaime González, 2009).

santuario ubicado en lo alto de una colina de la ciudad de Paros, tal como aparece en la obra del historiador griego Heródoto (6.134.2)<sup>8</sup>. La caverna más grande dedicada a la madre, llamada Deméter la Negra, se encontraba según Pausanias en el Monte Elaico a treinta estadios de Figalia. La historia cuenta que, tras el rapto de Perséfone, Deméter vistió de negro y se encerró en esta cueva. A causa de su ausencia los frutos y las flores se marchitaron, así como toda la naturaleza. Los dioses no podían hallar a Deméter, hasta que un día Pan, que gustaba de la caza y la exploración, la encontró por casualidad. Entonces Zeus envió a las Parcas a convencerla de salir de su encierro. Desde entonces se rinde culto a la diosa en ese sitio (Pausanias, VIII, 42-ss) (Saintyves, pp. 73-75).

Este tipo de antros solían tener una función oracular, y la mayoría de las veces funcionaron como santuarios iniciáticos ya que aquí se reunían todas las fuerzas de la naturaleza para hacer posible la transformación, tanto física como espiritual de sus devotos. Los misterios eleusianos, de los que conservamos bastante información, fueron los continuadores de rituales prehistóricos y sirven como guía para comprender lo que ocurría en estas grutas. El culto a Dioniso se basaba principalmente en su papel como creador de la agricultura y la fuerza de fecundidad al ser el dios de los granos, las frutas y la viña. Los misterios que se llevaban a cabo en Eleusis eran la expresión de estos atributos. La iniciación dionisiaca consistía principalmente en el ascetismo dentro del antro, aunque es frecuente escuchar que los seguidores de este culto se prestaban a los excesos y la ebriedad para llegar al éxtasis. Lo cierto es que, si bien algunos encontraban al dios por medio de los excesos, los filósofos y sabios hallaban en la abstinencia y observación el conocimiento de las cosas inteligibles. Los iniciados recibían el vino como la sangre y el espíritu del Creador y cada año celebraban el milagro de Dionisio al convertir el agua

en vino, acto que revelaba la naturaleza del dios (Saintyves, 93-94; Nono de Panopolis, I.XIV). Este tipo de cultos se hallan en diversas manifestaciones a lo largo de la historia en otras culturas, evidentemente la eucaristía cristiana es una de ellas.

Esta naturaleza mágico-religiosa de la caverna propició la existencia de numerosos ejemplos en la literatura grecolatina ya que resultaba un *topos* que se podía entender fácilmente en la época, tal vez incluso era un motivo de empatía para los practicantes de estos cultos. La aparición de los primeros antros propiamente dentro del mundo de las letras son los descritos por Homero en la *Odisea*, el hogar de Calipso, el hogar del Cíclope y la puerta al Inframundo.<sup>9</sup> La morada de Calipso es una cueva tan hermosa que su descubrimiento arrancararía el suspiro de cualquier dios (*Odisea*, V, 68-ss). Mientras que la caverna en Ítaca (XIII, 96-ss) fue descrita por el poeta con tal lujo que será el tema de estudio del siguiente capítulo de este trabajo. Cabe mencionar aquí que estas cavernas homéricas establecieron el precedente y modelo ineludible de muchos otros autores. La cueva de Calipso, hermosa con cuatro fuentes y riachuelos, rodeada de un bosque se convertirá en el modelo del *locus amoenus* (Brunon 2014, p. 135). En contraparte, la caverna del Cíclope Polifemo que es el escenario del terrible encuentro con el monstruo que devora a los compañeros de Odiseo como si fueran reses, es un evidente antecedente del *locus horridus* (IX, 216-ss).

Dentro de la primera categoría de la gruta, el *locus amoenus*, se pueden encontrar diferentes ejemplos. Existen aquellas que son el escenario de grandes amores como es el caso de la caverna de la novela pastoril atribuida a Longo, *Dafnis y Cloe*. En esta cueva los protagonistas construyen un altar dedicado a Pan y pasan en ella numerosas aventuras.<sup>10</sup> Éste es también el sitio en el que consagran su amor frente a los dioses. Su papel es tan importante que es

<sup>9</sup> Sin tomar en cuenta los mencionados por Hesíodo en su *Teogonía* que forman parte del imaginario mítico-religioso de los griegos del periodo arcaico.

<sup>10</sup> En la descripción incluida en el Proemio aparece el sustantivo ἄλσος, álsos, que se sirve para describir un pequeño altar dentro de una cueva, es aquí donde se encuentra la pintura de los amantes. También aparece en la *Odisea*, VI, 291, para describir un pequeño altar dedicado a Atenea en la Isla de Nausicaa.

aquí donde el narrador encuentra pintada la historia de los amantes y decide contarla. Del mismo modo, en la *Eneida* de Virgilio, la Reina Dido y Eneas se refugian en una caverna ante la llegada de una tormenta, y aquí se forja el amor de la cartaginesa por el troyano. Las estrellas brillan esa noche celebrando su unión, aunque éste sólo será el inicio de muchos males (IV, 164-ss).

Dentro de este mismo estilo de cuevas amorosas encontramos la poesía bucólica de Teócrito. Por ejemplo, su *Idilio III* está dedicado al llanto de un pastor a causa del rechazo de la Ninfa Amaryllis. Este pastor enamorado tiene una gruta muy al estilo de la de Dafnis y Cloe. En otros ejemplos, además del escenario de grandes amores y desamores, las grutas también pueden ser el escenario de misterios pasionales como en la Oda de Horacio (I.5), que ha dado a los estudiosos las pistas para numerosas interpretaciones.

Usualmente las moradas de Ninfas y dioses de la Naturaleza suelen ser también cavernas hermosas, rodeadas de plantas, con fuentes y riachuelos corriendo dentro de ellas. Tal es el caso de la gruta de Diana, diosa de la cacería, en el pasaje en que Ovidio narra en sus *Metamorfosis* como Acteón observa a la diosa durante su baño (III, 155-160). En este mismo recuento la casa del Río Aqueloo es el escenario de un majestuoso banquete para Teseo y sus compañeros. La decoración de esta caverna con conchas y piedras corresponde al modelo que más tarde seguirán los constructores de grutas artificiales (VIII, 562-564). El encanto de estas construcciones se encontraba, como en la casa de Tetis en palabras de Ovidio: *natura factus an arte, ambiguum, magis arte tamen*, en no saber si fueron elaboradas por la naturaleza o por el arte (XI, 234-240).

Así mismo, estas cavernas suelen ser el escenario de encuentros y momentos importantes dentro de la narración, es aquí donde los héroes se entrevistan con divinidades u otras apariciones o, como es el caso de la gruta

en el puerto de Ítaca, suelen ser la puerta a otros mundos y el ascenso a las esferas celestes. Como ejemplo basta mencionar la primera aparición de una caverna en la *Eneida*. Al inicio del poema, cuando las naves encuentran abrigo al ataque de Eolo, lo hacen en un sitio con estas características:

*Fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum,  
intus aquae dulces vivoque sedilia saxo,  
nympharum domus: hic fessas non vincula navis  
ulla tenent, unco non alligat ancora morsu.*

Bajo un filo de rocas en el costado opuesto se abre un antro.  
Allí dentro hay veneros de agua dulce y escaños prestos en la roca viva.  
Allí moran las ninfas. Allí no han menester las naves fatigadas  
del amparo de amarra ni ancla alguna que les aferre con su corvo diente (I, 166-169).

Dentro de esta caverna Eneas procura calmar a sus hombres y encontrar consuelo para sí mismo tras las pérdidas que ha sufrido. Resulta interesante que también es este sitio en el que el poeta traslada la acción de la narración a la morada de los dioses, donde Venus ruega a Júpiter ayude a su hijo. Entonces, el gobernante la tranquiliza enumerando algunas de las futuras victorias romanas. Pareciera que dentro de este antro se nos anunciara de manera anticipada que a Eneas le será permitido ascender con su madre a las esferas celestes, como si este sitio también fuera el portal para encontrar este camino divino.

Por otro lado, las cavernas también pueden ser *loci horridi*, escenarios terribles, claro ejemplo de esto es el pasaje inicial del último canto de la *Odisea* cuando Hermes guía a las almas de los pretendientes asesinados en su



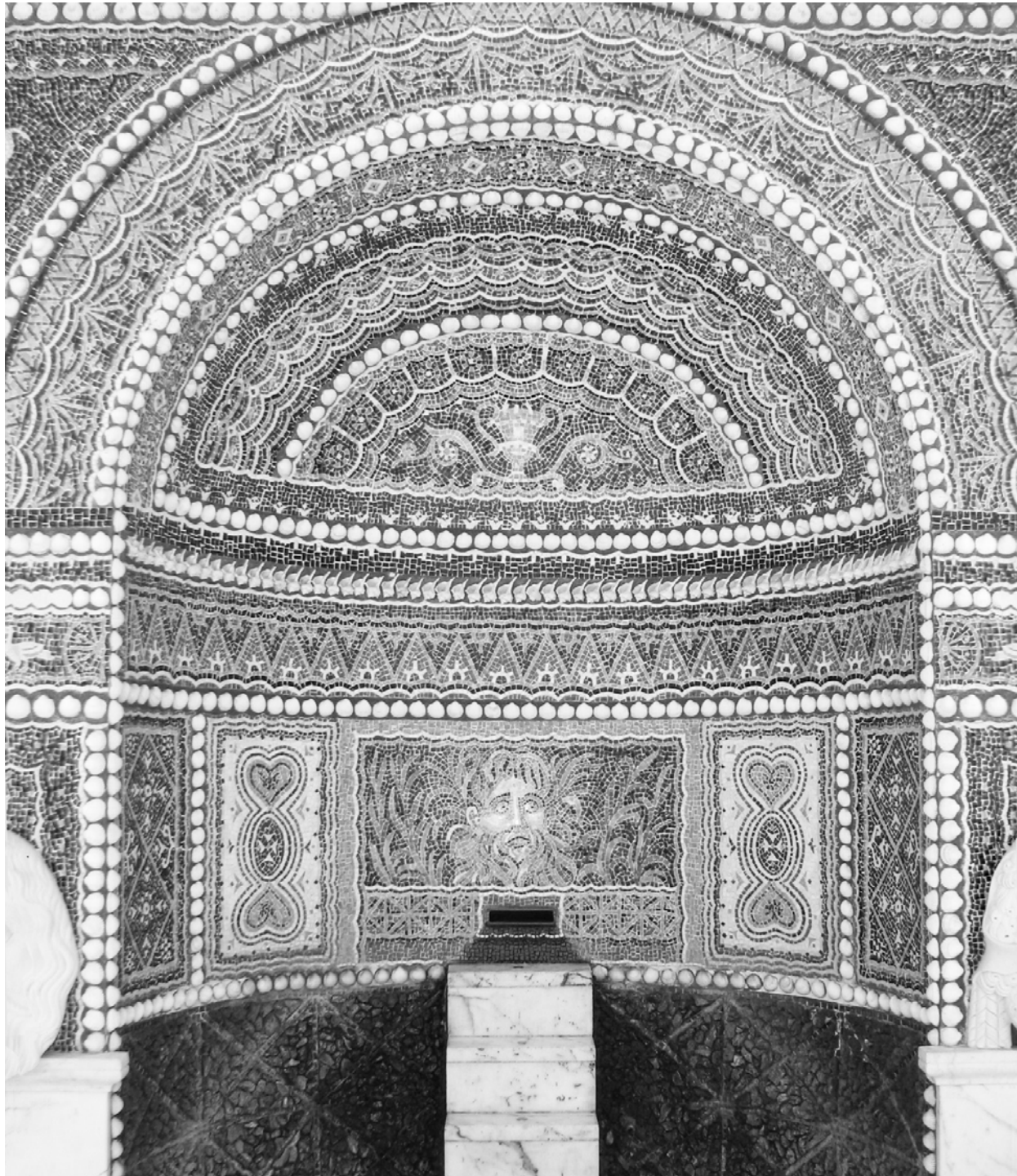
camino al infierno quienes vuelan como murciélagos con agudos y espantosos chillidos (XXIV, 1-ss). Del mismo modo cuando Eneas desciende al mundo de la muerte, Virgilio describe cómo este sitio surge entre las sombras y es la casa del Dolor, los Remordimientos, la Vejez y otros oscuros seres (VI, 237-ss).

Las cavernas, como cuenta Ovidio, también fueron la primera habitación de los hombres. Durante la segunda generación, la de plata, por primera vez Júpiter dividió el año en estaciones. Hubo cortas primaveras, veranos e inviernos que obligaron a los hombres a refugiarse, y entonces, por primera vez fueron casas las cuevas, *domus antra fuerunt* (I, 121-122). Aunque los hombres no vivieron mucho tiempo dentro de cavernas, con el cambio de las generaciones, después del diluvio, la generación de Deucalión y Pirra comenzó a construir casas y las grutas fueron reservadas como espacios consagrados a las Ninfas y otras divinidades (I, 313-ss). Así también, los poetas las considerarán lugares propios para encontrar a las Musas de la inspiración, como canta Propercio:

*dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro  
quove pede ingressi? quamve bibistis aquam? (3.1)*

dime, ¿si del mismo modo compusiste un poema en el antro  
o si entraste a pie? ¿O acaso bebiste de su agua?

Durante el Imperio Romano algunas de estas grutas naturales seguían gozando de fama como es el caso de la fuente de la Ninfa Egeria, dedicada a la supuesta esposa del segundo rey de Roma, Numa Pompilio, como cuenta Tito Livio (I.21.3). En este sitio el rey discurría con las Camenas, las Musas originarias del Lacio, mismas que arreglaron su matrimonio. Esta historia también aparece



**Imagen 6**  
La Fontana Grande, Pompeya

en las *Metamorfosis* de Ovidio (XV, 428-484) y se nos cuenta como Egeria, tras la muerte del rey, permaneció largo tiempo llorando su pérdida en estos bosques. En su honor, desde tiempos de la Monarquía, se levantó una fuente cuyas ruinas se mantienen en pie hasta nuestros días. (Imagen 5) Noticia de otras muchas grutas naturales y artificiales utilizadas por los hombres para diversos fines quedan registradas también en la literatura, sin embargo, pocas de ellas se conservan físicamente. Existen algunos ejemplos en la ciudad de Pompeya como la gruta del Triclinio de la Casa del Bracciale d'Oro, la Casa de la Fontana Grande y la Fontana Piccola (Imagen 6) (Ciardiello 2007).

Por otro parte, las descripciones no se limitan a obras de ficción literaria, sino que también encontramos reflexiones filosóficas como las de Séneca, que describe cómo este tipo de construcciones, que parecían naturales, podían evocar fuertes sentimientos religiosos (*Ad Lucilium*, 41.3). Gracias a las noticias también podemos conocer detalles constructivos y técnicos de modo que resulta claro que existía más de un tipo de cavernas desde entonces. Hasta ahora sólo he mencionado las divinas y naturales, pero durante el Imperio Romano la construcción de cavernas artificiales se volvió una moda popular, así como las fuentes, los acueductos y los baños públicos.

Entre las diferentes construcciones sabemos que existían al menos tres tipos: cryptopórticos, ninfeos y grutas. Plinio el Joven describe el cryptopórtico de su Villa en Laurencia, una construcción tan amplia que el escritor la compara con un edificio público y cuya mejor característica es su temperatura templada y particularmente fresca en el verano gracias a su forma y ubicación (II.17.16-ss). Plinio el Viejo menciona los Ninfeos o Museos como fuentes decoradas con piedra pómez dedicados a las ninfas o musas, generalmente públicas (XXXVI, 154-ss). Finalmente, algunas cavernas naturales fueron ricamente decoradas como es el caso de la gruta de la Isla de Capri en la Villa de Tiberio





**Imagen 7**  
La gruta de Sperlonga  
Isla de Capri, Italia

conocida como *Sperlonga*. (Imagen 7) El emperador utilizaba la caverna como triclinio, una especie de salón donde se llevaban a cabo banquetes, y que estaba decorada con mosaicos y una serie de esculturas que retrataban las aventuras de la *Odisea* (Brunon 2014, pp. 132, 370) (Lavagne 1988, p. 370). Este sitio, cuenta Suetonio, solía ser el escenario de los excesos del emperador (*Tiberio*, 43). Existían otras menos majestuosas y de carácter artificial como es el caso de la gruta en la Villa de Ático a quien Cicerón pide que le describa a detalle cómo es, ya que quiere construir una para él mismo en su jardín (*Ad Atticum*, I.16.18). Esta gruta era llamada Amaltheon, en honor a la cabra Amalthea que según la mitología crió a Zeus cuando se escondía de su padre para evitar ser devorado y así vengar a sus hermanos. Según esta historia, Zeus habría crecido dentro de una caverna, sólo en compañía de la cabra (Hesiodo, *Teogonía*, 484).

El nombre de la gruta de Ático hace referencia al origen griego de estas construcciones, pues hay que recordar que Cicerón era un gran admirador de la cultura helena y si en la Roma Imperial abundaron los ejemplos fue por esta misma razón: por lo que se imaginaban los romanos que habían hecho los griegos. Pero no todos compartían este gusto por este tipo de fuentes, Juvenal se burla de ellas, pues considera que los dioses de la naturaleza se sentirían mucho más cómodos, sin los mármoles y piedras lujosas que decoraban sus originales y rústicos riachuelos (III. 17-20). Propertio parece pensar igual, ya mencioné que este poeta consideraba las grutas naturales como el hogar de las Musas. En cambio, a las fuentes artificiales las llama *operosa antra* (III.2.11-14) desdeñando su elegancia como fuente de inspiración. Sin embargo, como apuntó Henri Lavagne, esta frase hace eco de las *operosa carmina* de Horacio (IV.2.31-32) reconociendo así que, como los poemas, las grutas toman tiempo y trabajo para llegar a ser admirables (p. 19). Los escritores las revelan, “cristalizan un aspecto de la sensibilidad de una época dándole una forma

perfecta y única” (p. 24).

## 1.2 La caverna y la Edad Media

Durante la Edad Media la iconografía cristiana también adoptó la imagen de la gruta que aparece frecuentemente en los *Evangelios Apócrifos*. El adjetivo *apócrifo* viene del griego ἀπό κρύπτω, que designa algo oculto o escondido. Se utilizaba para nombrar los textos cristianos cuyo autor era desconocido y se desarrollaba en imitación a los aceptados. A partir del siglo IV cuando se estableció formalmente un canon de las *Sagradas Escrituras* todos los textos que no pertenecen al *Antiguo y al Nuevo Testamento* quedaron dentro de esta clasificación. Estos textos presentan una amplia variedad de versiones que surgieron a partir de la imaginación que las primeras comunidades cristianas sentían por comprender todo lo que parecía extraordinario, misterioso y legendario.<sup>11</sup> La caverna fue un escenario frecuente para estos hechos dado su alto valor simbólico.

Uno de los episodios más populares es el nacimiento tal como aparece en el *Protoevangelio*<sup>12</sup> de Santiago cuya fecha de aparición es incierta, pero data de antes del siglo IV. En esta versión José y María no alcanzan a llegar al Nazaret y el niño nace en una gruta fuera de la ciudad:

Y encontrando ahí una gruta (σπήλαιον), hizo entrar en ella a María.  
(XVIII, I, 1).

La versión del *Evangelio Árabe de la Infancia* (siglo V) coincide con el *Protoevangelio* y añade la siguiente descripción cuando José vuelve a la gruta

<sup>11</sup> Véase Aurelio de Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 3-11.

<sup>12</sup> El nombre de *Protoevangelio* lo tomó a partir de que el humanista francés del siglo XVI, Guillermo Postel, que lo descubrió pensaba que era canónico y se trataba de una especie de prólogo al Evangelio de San Marcos.

en compañía de una partera:

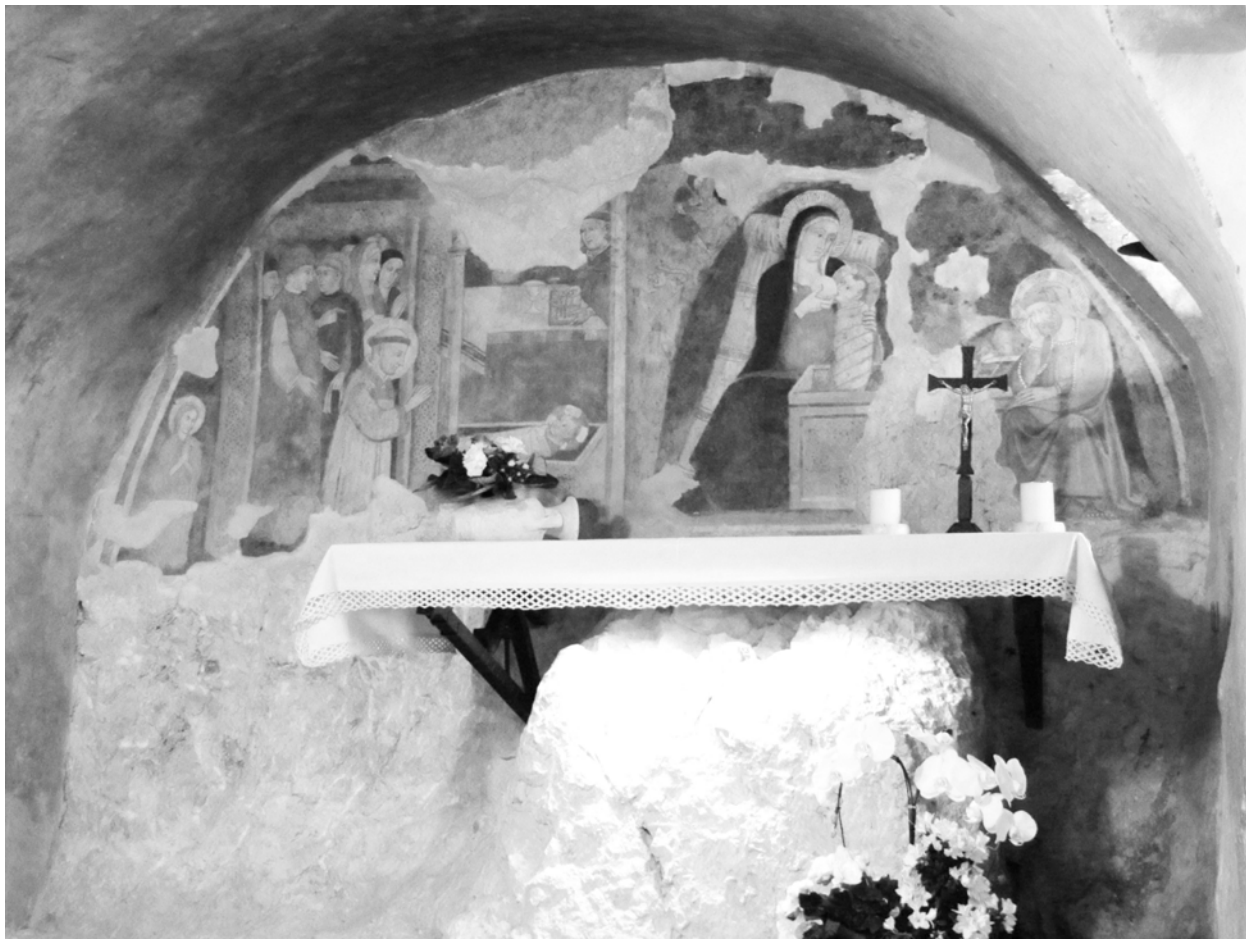
Y la anciana, acompañada de José, llegó a la caverna, cuando el sol se había puesto ya. Y penetraron en la caverna, y vieron que todo faltaba allí, pero que el recinto estaba alumbrado por luces más bellas que las de todos los candelabros y las de todas las lámparas, y más intensas que la claridad del sol. Y el niño, a quien María había envuelto en pañales, mamaba la leche de su madre. Y, cuando ésta acabó de darle pecho, lo depositó en el pesebre que en la caverna había. (III, 1)

Y más adelante:

Y, en aquel momento, la gruta parecía un templo sublime, porque las voces celestes y terrestres a coro celebraban y magnificaban el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Cuanto a la anciana israelita, al ver tamaños milagros, dio gracias a Dios, diciendo: Yo te agradezco, oh Dios de Israel, que mis ojos hayan visto el nacimiento del Salvador del mundo. (IV, 1)

*El Evangelio Árabe de la Infancia* pertenece a un grupo de textos que descienden de una versión siríaca que llegó a Armenia alrededor del siglo VI. Este origen oriental podría justificar la intención de subrayar los detalles de la belleza de la caverna, pues como ya había mencionado, el culto a Mithra surgió en esa región de Asia. De hecho, sabemos que la adoración de estas cavernas como sitios sagrados fue popular durante el siglo III de nuestra era, pues según Eusebio de Cesarea, el emperador Constantino mandó a consagrar las grutas que la tradición asignaba como el escenario de estos episodios:

El emperador comenzó a embellecer otros dos lugares que habían sido consagrados porque en ellos se habían llevado a cabo dos misterios. El primero era la gruta donde el divino salvador había tenido la bondad de revestirse de carne mortal y de



volverse visible a los hombres. El segundo era la montaña desde la que él se había elevado al cielo. (Euseb., *Vit. Const.*, III, 41)

Siglos después la tradición seguía viva, pues San Buenaventura en la biografía que escribió de San Francisco de Asís, cuenta cómo a su vuelta de Tierra Santa en 1223 decidió festejar la Natividad del niño reconstruyendo la escena del nacimiento en una caverna en Umbría, en la Ciudad de Greccio, a imitación de la que había observado en su viaje. Llamó a todos los frailes, al pueblo y la gente de los bosques para ver el espectáculo que procuró fuese lo más parecido a Nazaret. Lo dispuso dentro de una caverna donde actores ocuparon el lugar de los personajes. Éste fue el primer nacimiento que se montó para festejar esta fecha y la gruta elegida por San Francisco tiene hasta la fecha un altar con la imagen de este suceso, atribuida a algún artista del taller de Giotto. (Imagen 8)

*Contigit autem anno tertio ante obitum suum, ut memoriam nativitatis pueri Iesu ad devotionem excitandam apud castrum Graecii disponeret agere, cum quanto maiore solemnitate valeret.*

*Ne vero hoc novitati posset adscribi, a Summo Pontifice petita et obtenta licentia, fecit praeparari praeseptum, apportari foenum, bovem et asinum ad locum adduci.*

(Buenaventura, *Libro Maggiore*, 10, 7)

Entonces sucedió en el año tercero antes de su muerte, en memoria del nacimiento del niño Jesús para propiciar la devoción mandó disponer en la ciudad de Greccio, con cuanta mayor solemnidad posible.

Para instaurar esta novedad ciertamente, habiendo pedido y obtenido licencia del Sumo Pontífice, hizo preparar un pesebre, hizo traer al lugar heno, un buey y un asno.

Resalta que la palabra que usa San Buenaventura para referirse al espacio

es *prae-saepium*, que en latín podría significar “espacio cerrado al exterior”, de *prae*, antes, *saepium*, espacio cerrado. De ahí la palabra pesebre que se popularizó para describir el lugar de este misterio y que también podría significar caverna. Quizá ante esta dualidad en el *Evangelio Armenio de la Infancia* se especifica que el sitio era tanto una caverna como un pesebre:

Al cabo de mirar mucho, José encontró una caverna muy amplia, en que pastores y boyeros, que habitaban y trabajaban en los contornos, se reunían, y encerraban por la noche sus rebaños y sus ganados. Allí habían hecho un pesebre para el establo en que daban de comer a sus animales. Mas, en aquel tiempo, por ser de invierno crudo, los pastores y los boyeros no se encontraban en la caverna. (X, 6)

Estos textos ayudan a comprender el programa iconográfico de los frescos de la Capilla Scrovegni en Padua cuya autoría ha sido atribuida a Giotto, entre los años 1303 y 1305. En el primer recuadro de la pared sur de la capilla vemos a María, acostada en un paisaje rocoso debajo de un modesto techo de madera. Afuera del refugio, José duerme en compañía del ganado. (Imagen 10) En el cuadro siguiente de la composición se distingue el episodio inmediato narrado en los evangelios apócrifos: la visita de los Reyes Magos (Imagen 11).

Es importante recordar que la fecha en la que se festeja el nacimiento de Cristo coincide con el nacimiento de Mithra, una divinidad llegada a Roma desde el lejano oriente. Coincidentemente, en estos mismos textos apócrifos se menciona la visita de los Reyes Magos, llegados desde oriente a la caverna donde María dio a luz, como aparece en el *Protoevangelio de Santiago*:

Y los magos (μάγοι) salieron. Y he aquí que la estrella que habían visto en Oriente los precedió hasta que llegaron a la gruta (σπήλαιον), y se detuvo por encima de la entrada de ésta (κεφαλήν τοῦ σπηλαίου). Y los magos vieron al niño con su madre



**Imagen 9**  
*El Nacimiento*, Giotto, 1303 ca.  
Capilla Scrovegni



María, y sacaron de sus bagajes presentes de oro, de incienso y de mirra. (XXI, 3)

Hay que recordar que la palabra mago en griego hace referencia a los sabios provenientes de Persia. Una vez más, las versiones orientales de este episodio brindan más detalles al respecto, como este fragmento del *Evangelio Armenio de la Infancia*:

13 Es el décimo mes del calendario lunar judío, corresponde a diciembre y enero.

Y José y María continuaron con el niño en la caverna, a escondidas y sin mostrarse en público, para que nadie supiese nada. Pero al cabo de tres días, es decir, el 23 de tébeth<sup>13</sup>, que es el 9 de enero, he aquí que los magos de Oriente, que habían salido de su país hacía nueve meses, y que llevaban consigo un ejército numeroso, llegaron a la ciudad de Jerusalén. El primero era Melkon, rey de los persas; el segundo, Gaspar, rey de los indios; y el tercero, Baltasar, rey de los árabes. Y los jefes de su ejército, investidos del mando general, eran en número de doce.

La versión del Nacimiento en una gruta por lo tanto, gozó de popularidad en la península itálica gracias a San Francisco de Asís durante largo tiempo. Una prueba de ello es la *Virgen de las Rocas* de Leonardo da Vinci (Imagen 9). En 1480 la Fraternidad de la Inmaculada Concepción en Milán le pidió al artista que realizará un cuadro de la concepción de María para su altar. Da Vinci elaboró un óleo sobre madera en el que se presentan María, Santa Ana, el niño y San Juan Bautista en un paisaje rocoso. Tardó en hacer este trabajo veintiocho años y su fuente de inspiración es todavía incierta. Pero siguiendo la lectura de los textos apócrifos es posible llegar a un par de suposiciones.

En primer lugar, hay que recordar que según el *Protoevangelio de Santiago* (XI.I), el *Evangelio de Pseudo-Mateo* (IX.I) y el *Libro Armenio de la Infancia* (IV.8 y V.I) la anunciación se lleva a cabo en dos pasos. En el primero María va a la fuente a llenar un cántaro de agua, cuando escucha una voz que le



**Imagen 10**  
*La Virgen de las Rocas*, Leonardo da Vinci  
1480-1508

14 Ver traducción  
p. 143, del *Antro  
Nympharum* 10.24  
acerca de las almas y  
la humedad.

llama por su nombre. Entonces corre a refugiarse en su casa, donde es visitada por el arcángel y entonces, en un segundo momento, le es informado que “el santo fruto (ἅγιον υἷος) ha de nacer de ella” (*Protoevangelio de Santiago*, XI.3). Desde entonces, según diversas fuentes, antiguas (Focas, *Urbs Jerusalem*, Siglo XII) y modernas (Jean Doubdan, *Voyage de la Terre Sainte*, 1666) en Nazaret se conoce la “Fuente de María” y cerca de ella se construyó la iglesia de San Gabriel, para festejar su aparición. La versión de la anunciación relacionada a una fuente de agua está vinculada a ritos paganos, relacionados a simbologías antiguas como Porfirio recoge en su texto *Sobre el Antro de las Ninfas* hablando del pensamiento antiguo homérico: “Los antiguos pensaban que las almas que estaban cerca del agua eran inspiradas por los dioses, pues Numenio dice que el espíritu del dios está en el agua” (*De Antro Nympharum*, 10.9-10, cfr. Santyves, p. 175-ss)<sup>14</sup>.

La elección de Da Vinci de colocar a la Virgen en un paisaje rocoso, sentada junto a una fuente, en compañía del niño, Santa Ana y San Juan Bautista niño, está vinculado con una larga tradición de lecturas paganas y apócrifas en la península itálica. No sorprende que un artista del genio de Leonardo haya decidido presentar no el momento de la Concepción, sino los frutos de ella, en un escenario que recordara el origen divino de Jesús.

### 1.3 Francesco Petrarca

El importante papel del poeta del *Canzoniere* en el surgimiento del movimiento social, cultural y político que conocemos como Renacimiento es frecuentemente reconocido en libros de texto y divulgación, mientras que por otro lado en las altas esferas académicas se evalúa el verdadero trasfondo de su contribución. Francesco Petrarca fue el primer poeta en escribir hexámetros

al puro estilo de la épica latina después de siglos, fue por esta razón el primer poeta laureado desde la caída del Imperio (Burckhardt, p. 192). Fue también el primer hombre en subir el Monte Ventoso por el gusto de disfrutar del sitio, como describe en una carta *sola vivendi insignem loci altitudinem cupiditate ductus*, fui llevado por el solo deseo de la altura del insigne sitio (*Familiars*, 4.1). Por esta razón es conocido como el padre del alpinismo. Su personalidad encarna las características del humanismo que mal se ha interpretado a lo largo de la historia como un derivado de la palabra *homo* y, por lo tanto, como un movimiento centrado en el papel del humano dentro del universo. Humanismo deriva del latín, *humus*, que quiere decir tierra y si bien, ciertamente hace referencia al origen del hombre, su atención se encuentra fijada en la relación que éste guarda con la naturaleza. Petrarca fue un gran amante de los bosques, las montañas y las grutas. Constancia de ello queda en sus versos, por ejemplo, en la descripción de La Spezia y el Golfo de Venere que inserta al final del sexto canto de su África, o en las palabras que dedica en sus cartas a su experiencia en la vida campirana, tanto en sus excursiones como en la tranquilidad de su Villa en Vacluse (Burckhardt, pp. 262-263).

En una carta redactada en el verano de 1352 Petrarca cuenta como a su regreso de una excursión a las montañas su cuerpo se revela contra él: *corpore meo bellum indixi. (...) ut gula ut venter ut lingua ut aures oculique mei sepe michi non artus propii sed hostes impii videntur* (la gula, el vientre, la lengua, las orejas y mis ojos me parece que no son miembros míos, sino impíos enemigos) (*Familiars*, XIII.8.1-1), a tal grado llegaba su rechazo por la vida urbana. Menciona cómo, en cambio, en el campo todo le resulta más agradable, incluso los alimentos, razón por la cual decidió comprar unos terrenos en el campo para tener lo que él llamaba su Helicón trasalpino (*Familiars*, XIII.8.14-15). Compara este sitio con la Villa de Cicerón quien también comentaba que el

campo le resultaba propicio para el trabajo y la inspiración. Petrarca en este aspecto cuenta que decidió superar al orador romano, ya que en su villa no existía una fuente como su Sorgia en la que, superando a la naturaleza, hizo construir una pequeña gruta, y gracias a su frescor en este sitio podía pasar el día entero escribiendo (*Familiars*, XIII.8.15).

Para Jacob Burckhardt, Petrarca en la demostración de este profundo aprecio por la naturaleza representa el primer hombre moderno. Si bien, durante la Edad Media la naturaleza también fue valorada como el modelo divino por excelencia y fue reproducida en su arquitectura y otras artes, sentimientos como los de Petrarca resultaban opuestos a los de autoridades como San Agustín quien en sus *Confesiones* (1.160) anotó que la contemplación de la naturaleza de ninguna manera podía anteponerse a la contemplación del alma humana (Asher 1993).

#### **1.4 Otras fuentes del Renacimiento Italiano**

Cuando Leonardo da Vinci era apenas un niño encontró una caverna en un paseo, la contemplación de la misma suscitó en él una reflexión que resume la fascinación que provocan estas formaciones naturales (Miller 1982, p.5).

Después de haber permanecido en la entrada durante algún tiempo, dos emociones contrarias me invadieron, temor y deseo-- temor de la amenazante oscuridad de la gruta, deseo de ver si acaso se hallaba dentro de ella alguna cosa maravillosa. (Codex Arundel, 155 rº)

Otras obras de la literatura italiana también rescataron esta imagen, doble y misteriosa de la gruta. Entre estos ejemplos se encuentra el *Orlando Furioso*

de Ludovico Ariosto publicado en 1516 donde una caverna mágica (*prima spelonca*) es el hogar del Mago Merlín (III, 14-ss). También aparece en la *Jerusalén Liberada* de Torquato Tasso de 1575, donde la naturaleza rivaliza una vez más con el arte:

*Di natura arte par, che per diletto*

*L'imitatrice sua scherzando imiti.*

De la naturaleza por arte, que por placer

La imitadora, cuyos diseños imitan. (XVI, 10.36)

En cuanto a la construcción de fuentes y grutas artificiales durante este periodo, contamos con la importante información que proviene de los diversos tratados de arquitectura que se escribieron en la época. Para empezar León Battista Alberti ya menciona esta moda en su obra *De re aedificatoria* (1485), redactado entre los años 1443 y 1452. La costumbre, según Alberti, había sido heredada de los antiguos quienes cubrían grutas y formaciones subterráneas con piedras.

*Antris et criptis assuevere crustam veteres adigere asperam ex industria adpactis minutis glebis ex pumice aut spuma lapidis Tiburtini, quam Ovidius vivum appellat pumicem. Et vidimus qui ocream viridem induxerint, quo muscosi antri lanugines fingeret. Illud vehementer delectavit, quod vidimus ad speluncam, quo loci aquae fons erumperet, crustam ductam ex variis conchis ostreisque maritimis, aliis inversis aliis incumbentibus, compactis ex colorum varietate inter se artificio sane lepidissimo.*

Los antiguos cubrían antros y criptas con una corteza rugosa hecha con

mucho trabajo de pequeñas rocas de piedra pómez o de espuma tibertina, a la que Ovidio llama púmice. Y hemos visto que añadieron cera verde que simula ser musgo de la cueva. Me agradó mucho que vi en una cueva, en un lugar donde surgía una fuente de agua, una cubierta hecha de varias conchas y ostras marinas, unas invertidas, otras colocadas juntas, de una variedad de colores entre sí de graciosísimo artificio (IX.4).

Giorgio Vasari además de las numerosas biografías, incluyó en su trabajo un pequeño *Tratado de las Artes* en su tiempo, y en este, un capítulo entero sólo a la construcción de grutas artificiales. Comienza su explicación comentando que, así como los antiguos también decoraron las fuentes de sus casas y palacios con diversos estilos, también los hombres de su tiempo lo hicieron y añadieron a estos ornamentos técnicas modernas. Por ejemplo, las cubrieron con sedimentos antiguos, incluso estalactitas traídas de cavernas naturales y entre ellas ocultaron tuberías para que el agua gotee por ellas y brinde un espectáculo. También algunas tienen piedras esponjosas y rústicas que imitan las vertientes naturales, e incluso con yeso se les agregan decoraciones de hojas, caracoles y conchas para hacerlas más agradables. Por último, existe una variedad con mosaicos de colores y pavimentos que crean figuras y formas con distintos colores. De la descripción y los ejemplos que brinda Vasari volveremos a su mención de la gruta elaborada por Tribolo para el Jardín de la Villa Castello (Vasari, pp. 38-39).

También Sebastiano Serlio (1537) en su detallado estudio de los órdenes arquitectónicos menciona la *opera rustica*, el estilo mediante el cual se imitaban cavernas para la elaboración de fuentes, templos y otras construcciones (Brunon 2014, p. 114). Sin embargo existe una notable diferencia con la descripción de Alberti y Vasari, ya que Serlio no menciona conchas marinas y rocas:

*Ornate dunque che saranno le mura, se si vorramo ornare i cieli voltati in diversi mode; sarà da seguitare le vestigie de gli antichi Romani, [...] che si dicono grottesche: lequai cose tornano molto bene, et commode, per la licentia che sia di farsi ciò che si vuole, comme sariano fogliami, frondi, fiori, animali, uccelli, figure di qualunque sorte mescolate però con animali et fogliami tal volta separati in diverse attitudini...*

Para los adornos de los muros, si queremos pintar las bóvedas en diversos modos, se deberá seguir los vestigios de los Romanos, [...] a los que se les dice grotescos: que quedan muy bien y cómodos, a causa de la licencia de hacer lo que uno quiera, como hojas, frondas, flores, animales, pájaros, figuras de cualquier suerte mezcladas con animales y hojas, a veces separados en diversas actitudes... (IV)

Del mismo modo, el arquitecto Pirro Ligorio (1553) habla de los grutescos al modo de Serlio, en su *Libro de la Antigüedad*:

*Grottesche, sono dette la sorte dell'antiche pitture dalli nostri moderni, et l'hanno denominate dalle antiche et artificiose grotte, dipinte, cioè da quelle crypte, et dalli cryptoportichi di che furono pitte di diverse fantasticaire, con vaghi colori, dicose molte studiose...*

Nuestros modernos llaman grotescos a la suerte de pinturas antiguas y artificiosas de las grutas, pintadas, de este tipo en las criptas y cryptopórticos en los que fueron pintados diversas fantasías, con varios colores, según los estudiosos...(p. 106).

Este cambio en la concepción de la gruta y el grutesco se debe al descubrimiento



de la *Domus Aurea* de Nerón y otras ruinas romanas alrededor del 1480. Esta confusión era común en la época, como explica el comentario del orfebre y escultor, Benvenuto Cellini, en su autobiografía acerca de los grutescos:

Una parte de estas figuras animales aparece también acompañando a algunas flores silvestres, como la boca del dragón y otras bellas invenciones de nuestros valiosos artistas, obras que llaman grotescas los que nada entienden de esto. Tal es el nombre que les han dado los modernos a las obras que los estudiosos descubrieron en las excavaciones hechas en ciertas partes de Roma, una especie de cavernas que otrora fueron alcobas, termas, salones de estudio y otras cosas semejantes. Dichos estudiosos hallaron bajo tierra lo que una vez se encontraba en los bajíos de Roma, a los cuales llamaban *grotte*. Este es el origen de la palabra grotesco, que tan mal se aviene al arte de los antiguos, quienes se deleitaban con representaciones de cúpulas indiscriminadas de cabras, vacas y yeguas, cuyos engendros llamaban monstruos (Cellini, p. 91).

Cellini tenía razón, ya que cuando sus coetáneos descubrieron la *Domus Aurea* se encontraba bajo tierra. Nerón fue el último emperador de la Dinastía Julio-Claudia, y a su muerte en el 68 d. C., la Dinastía Flavia, encabezada por el emperador Vespasiano, se dedicó a destruir las obras que sus antecesores habían construido, en particular la *Domus Aurea* de Nerón. Se trataba de una lujosa residencia que se extendía por la cuesta de tres de los siete montes romanos, del Palatino, el Esquilino, el Celio; tenía aproximadamente 300 habitaciones, jardines y un lago artificial en una extensión de casi 1.2 km<sup>2</sup>. Lo que resultaba más sorprendente para sus descubridores eran las elaboradas decoraciones que cubrían los techos y las paredes de las habitaciones. Este estilo de máscaras, hojas, flores, aves y otros animales, mezclados con figuras fantásticas y arquitecturas imaginarias ganaron pronto el gusto del hombre renacentista. El hecho no sorprende ya que si hacemos memoria, la estética



**Imagen 11**  
Grotta del Elefante  
Villa Madama, Roma

medieval los había preparado para ello, sólo basta recordar los márgenes coloreados de los manuscritos medievales. (cfr. Dacos, p. VIII)

Este estilo pronto ganó popularidad en las villas y los palacios de la época. En lo que concierne a fuentes y grutas o ninfeas dentro de los elaborados jardines de la época, no se han conservado construcciones anteriores al siglo XV. El primer ejemplo que de hecho puede ayudar a entender esta afición es la Villa Madama comenzada en 1518 en el Monte Mario a las afueras de Roma, cuya construcción fue encomendada por el Papa Leo X y el Cardenal Giulio de Medici. Según los escritos que se conservan, el diseño original habría sido encargado a Rafael Sanzio cuya muerte no le permitió realizarlo. Entonces, Giovanni da Udine y Giulio Romano, sus discípulos, retomaron los trabajos. Giovanni da Udine realizó una admirable gruta que tiene una gran cabeza de elefante, decorada con estucos, conchas de mar y conos de frutas, de la que surgen chorros de agua. (Imagen 10) La cabeza en sí parece ruda e inacabada en concordancia con el orden rústico, pero además a ella se le suma la decoración de esta gruta que forma parte de los muros de contención de las terrazas del conjunto proyectado por Antonio da Sangallo el Joven (Coffin 1991, p. 35). Los muros de la caverna artificial no presentan ni estalactitas ni piedras porosas u otro tipo de mosaicos, como describía Vasari, sino en su lugar decoraciones pintadas al estilo de la *Domus Aurea* de Nerón (Battisti 1972, p. 33). Según el biógrafo, Rafael mismo habría llevado a su alumno a conocer estas ruinas, y el joven pintor, asombrado por el estilo de los antiguos “se dedicó a estudiarlos hasta los mínimos detalles” para imitarlos a la perfección (Imagen 11) (Vasari, II, p. 347). Sabemos que este estilo fue de gran agrado para el Papa León X, quien encargó al pintor muchas decoraciones en sus propiedades.

Giovanni da Udine no era el único que utilizaba este tipo de grotescos; muchos cayeron en el error de confundir las ruinas de las



**Imagen 12**  
Grutesco  
Detalle del Palazzo Farnese

construcciones del Imperio, sobre las que se había construido según la costumbre romana, con verdaderas cavernas naturales. De cualquier manera, la popularidad de los descubrimientos arqueológicos de la época llenó de grutescos de este estilo los palacios, las capillas y diferentes construcciones. Igualmente, la gruta de Giovanni da Udine en la Villa Madama continuó siendo el modelo de imitación en otros jardines, y aunque lamentablemente se perdió el dibujo de los grutescos en las fuentes del estilo rústico, se conservó la añoranza por la Antigüedad Clásica en otras formas. La existencia de numerosos ejemplos construidos al estilo de la caverna marina, como describen Alberti y Vasari, habla del profundo interés en las fuentes de la antigüedad clásica que profesaban los humanistas italianos. En este caso, la tesis procurará demostrar que se trataba de un profundo interés por la filosofía neoplatónica a través del texto *Sobre el Antro de las Ninfas* de Porfirio.

Esta búsqueda por las fuentes de la antigüedad explicaría el interés de los nobles, comerciantes y condottieri que podían en aquella época pagar construcciones tan lujosas como de las que trata esta investigación. Conseguían materiales extraños para decorarlas en busca de que en efecto parecieran cavernas naturales. Un documento que funciona como testimonio es una carta dirigida a Francisco I de Medici de parte de Guillermo de Baviera, fechada el 7 de enero de 1577, el germano le pide al duque de la Toscana que le envíe materiales de decoración para la gruta que está construyendo en su Castillo en Múnich, a lo que responde el florentino:

Siento mucho haber recibido la demanda de su excelencia en lo que respecta a conchas marinas, piedra de esponja y otros ornamentos

diferentes destinados a las fuentes y las *grotte*, pues estoy prácticamente desprovisto de estas que tanto he utilizado para mis fuentes y mis cavernas del Pratolino. Además, a nosotros nos faltan mucho de ese tipo de cosas y sobretodo de origen marino puesto que la naturaleza produce poco y es necesario hacerlas traer de Portugal y otros países lejanos, acumulándolas muy poco a poco, con mucha paciencia, aprovechando la llegada de los diferentes navíos, por lo tanto, envío a su excelencia la cantidad más grande que he podido acumular en la penuria en la que me encuentro...

(En Brunon 2014, p. 169)

En este intercambio epistolar queda en evidencia que la costumbre de imitar cavernas con decoraciones típicas de la pintura del Imperio Romano había quedado atrás. La gran mayoría de los ejemplos que conservamos de estas fuentes y *grotte* ya guardan en efecto las decoraciones al gusto de Francisco I, con materiales naturales extraídos e importados desde puertos exóticos y a un gran costo, con la finalidad de que parecieran cavernas marinas.

### **1.5 La Caverna del Renacimiento**

Las *grotte* del Renacimiento Italiano gozan de diferentes características que las distinguen de los altares griegos y los ninfeos romanos. Una de las razones es que solían formar parte de grandes jardines, algunos con elaborados programas escultóricos que acompañaban lujosas villas fuera de las grandes ciudades italianas. En un mismo jardín podía hallarse desde una, hasta más de una docena de *grotte* como en el Jardín Mediceo del Pratolino. Todas estas construcciones eran enteramente artificiales creadas para simular desde el exterior una habitación o un pequeño monte y en su interior una caverna



**Imagen 13**

Detalle de las incrustaciones utilizadas en el estilo rústico

natural. Muchas estaban decoradas con piedras, mosaicos y conchas marinas, e incluso se seguía recomendando el uso de cera verde para imitar formaciones musgosas. (Imagen 12) En su construcción se ocultaban tuberías, canales y depósitos de agua que las hacían parecer fuentes naturales y en muchos casos, sorprendidos juegos que empapaban a sus visitantes. Dentro de ellas se podían hallar diferentes ejemplos de obras de arte plástico como esculturas y pinturas frecuentemente basadas en la mitología clásica. Por estas y otras razones en este estudio se distinguirán de las otras construcciones con el nombre de *grotte*, sustantivo con el que ya se designaban desde el siglo XVI como se puede leer en la correspondencia de Francisco I citada anteriormente.

Conservamos múltiples testimonios de su importancia en los proyectos de construcción, los libros de cuentas, las descripciones, dibujos y grabados de sus visitantes. El verdadero reto se encuentra en comprender la naturaleza de esta moda costosa que consistía en construir cavernas marinas artificiales dentro de palacios, como parte de complejos jardines en lo alto de las montañas e incluso como espacios teatrales. Devolver la vida a estas construcciones que hoy parecen extrañas se puede conseguir vinculándolas a otras expresiones de la cultura contemporánea a sus creadores, como la filosofía, la literatura, el drama y la astrología.

Como ejemplo bastaría mencionar la elaboración de escenografías que simulaban cavernas y grandes peñascos. En este punto cabe recordar la estrecha relación que existía entre la concepción del jardín y el teatro, misma que ha sido ampliamente estudiada (ver Hunt 1992, p. 49). La relación se puede remontar hasta la etimología de la palabra teatro que viene del griego θεάομαι que quiere decir ver o examinar (cfr. Pearce, p. 178) y que recuerda al Mito de la Caverna de Platón donde los hombres son sólo espectadores. Entonces, el sustantivo θέατρον, teatro, es aquello que está hecho para verse. Esta relación



se puede extender hasta la idea del *theatrum mundi*, un topos popular durante en el Renacimiento en que el mundo entero se volvía un escenario, de ahí que muchos jardines incluyeran en su programa teatros, como el Jardín de Bobolí o incluso grutas que podían servir como teatros, como es el caso de la Grotta de los Sátiros del Palazzo Farnese en Caprarola (ver Romana, p. 41-ss). Al mismo tiempo, el jardín era un lugar para el deleite de los sentidos, en particular la vista, pues el visitante se deleitaba en su observación. La idea del mundo como un escenario, por lo tanto susceptible de análisis visual, también propiciará el coleccionismo de diversas materias naturales y artificiales a partir del siglo XVI y de las que se hablará más adelante en el Capítulo 4.

Entre las escenografías teatrales más famosas se encuentran las de los *Intermezzi* que se celebraron en 1589 en Florencia. La ocasión era la boda del Gran Duque Fernando I con Cristina de Lorena, nieta de la Reina de Francia, Catalina de Medici. En honor a la llegada de la princesa a Italia se llevaron a cabo festejos que se extendieron a lo largo del mes de mayo de ese año. Se sabe, gracias al testimonio de algunos observadores de las festividades, que la elaboración del vestuario y la escenografía causó gran emoción en el público (Laver 1932). Por esta razón, la importancia del papel histórico que desempeñaron los *Intermezzi* en el desarrollo del gusto teatral ha sido tratado a detalle por Aby Warburg quien dejó en evidencia la particular importancia que jugó el papel de Bernardo Buontalenti, protegido y arquitecto de los Medici, en la elaboración del vestuario para este evento (Warburg 1895).

El tema central de los *Intermezzi* era el poder de la música repartido en seis partes:

- I. La armonía de las esferas
- II. La competición entre Musas y Piérides
- III. La lucha de Apolo contra Phytón

#### IV. La región de los demonios

#### V. El salvamento de Arión

#### VI. Apolo y Baco con el Ritmo y la Armonía

Este programa se unía en su interés por retratar uno de los temas populares entre los humanistas: la armonía de las esferas celestes como Platón y Pitágoras las habían descrito. Además las escenas estaban pensadas para representar los cuatro elementos mundanos: la lucha de Apolo con el dragón se llevaba a cabo en la *tierra*; la región de los demonios era de *fuego*; un delfín salvaba a Arión, abandonado a su suerte, en las *aguas* del océano, y Apolo y Baco danzaban en el *aire*.

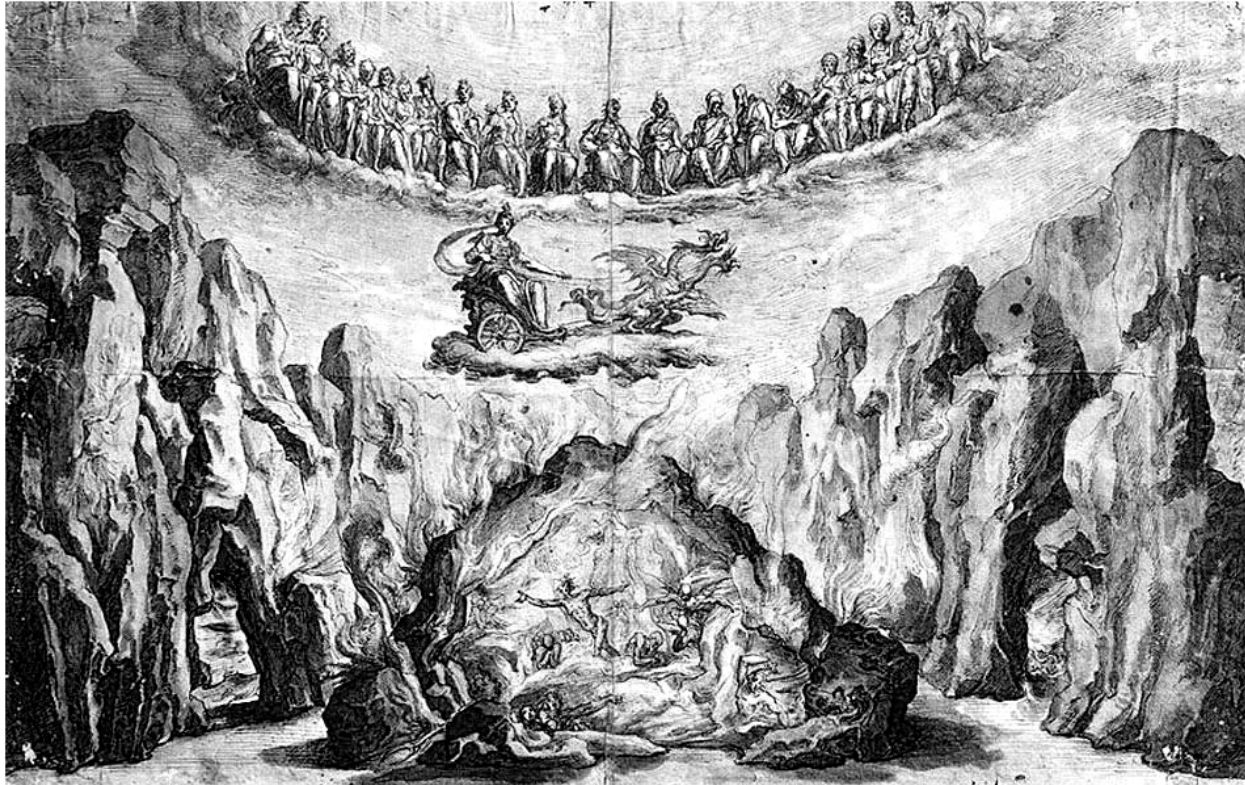
Dentro de este programa destaca que la escenografía para el segundo y tercer Intermedio contenía grutas en su composición. La escena de la competencia entre las Musas y las Piérides se representaba en un jardín donde en cada extremo se hallaba una gruta en medio de ruinas, cada una de ellas era ocupada por un grupo de cantantes. La trama consistía en un concurso entre las hijas de Piero, que retaban a las Musas al afirmar que su canto era el más bello. En el desenlace, las Musas superaban a sus retadoras y las convertían en pájaros como castigo. En el escenario las aves eran representadas por máquinas, diseñadas por Buontalenti, que de hecho saltaban (Newton 1977).

Ovidio cuenta que el certamen se lleva a cabo en el Monte Helicón, hasta donde las soberbias Piérides fueron en busca de las Musas. Ahí, las Ninfas juzgaron y condenaron a las perdedoras que como castigo fueron convertidas en urracas, aves parlanchinas que hablan de más (*Metamorfosis*, V.294-317, 663-679). El poeta latino menciona que las Ninfas tenían asientos de piedra. Por su parte, el escenógrafo florentino, decidió convertir los asientos en grutas, que incluso en algunos grabados de la época parecen templos. El paisaje está ocupado por otras tres cavernas con una serie de personajes que no aparecen

en la descripción mitológica y cuya presencia sólo se explica como una interpretación del escenógrafo sobre la naturaleza del Monte Helicón, hogar de las Ninfas, quienes comúnmente eran las guardianas de las grutas.

Por otra parte, en el tercer intermedio, el de Apolo y la Serpiente Pythón, la gruta juega un papel muy diferente (Imagen 13). Para empezar la fuente no es clara, Warburg creía que podría estar inspirado en un pasaje de Luciano (*De Saltatione*, 16) que es una especie de tratado sobre el baile (Warburg, p. 308). Esto se explica, porque si bien, la historia también se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio, la interpretación conserva los hechos generales, pero poco tiene que ver con la acción. Probablemente Giovanni de' Bardi, el escritor, haya recurrido a Julius Pollux, una fuente oscura y poco frecuente, para brindar novedad a su obra. De este texto obtuvo las descripciones para representar la lucha con el dragón, que iba acompañada de un coro de 36 personas. La escena se llevaba a cabo en un bosque con “una oscura, grande y derruida caverna” (Warburg, p. 311) que era el hogar del monstruo, frente a ella se repartían las dieciocho parejas de hombres y mujeres vestidos a la griega. La acción, de manera errónea, se realizaba en Delos, lo que quedaba manifiesto por los accesorios marinos que presentaban los actores. En la época era un error común creer que Delos había sido edificado por Delfo, hijo de Neptuno a causa de alguna oscura fuente, por lo que esta caverna podía aparecer decorada también con conchas y caracoles.

Por varias razones considero que la gruta era la solución al problema de las representaciones que se debían llevar a cabo. Por ejemplo, para que el gran dragón resultara más impresionante sabemos que sacaba la cabeza y el cuello de la caverna “con las alas extendidas, lleno de relucientes escamas de un extraño color entre verde y negro, y con su desmesurada boca abierta, con tres filas de grandes dientes, sacando la lengua envuelta en fuego, generando



**Imagen 14**  
Diseño de Bernardo Buontalenti  
Escenografía del Intermedio IV, 1589

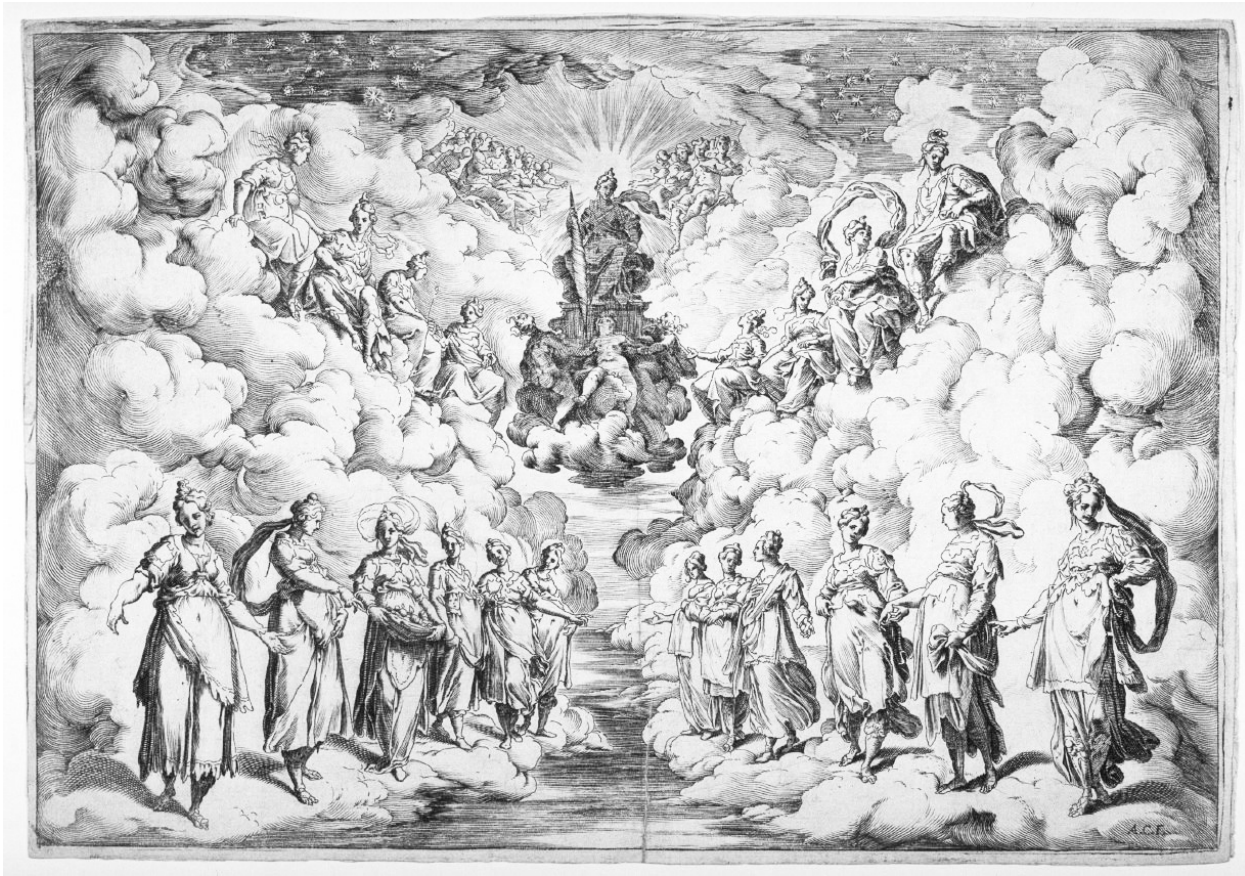
espanto, silbando y vomitando fuego y tósigo” (Warburg, p. 313). Ocultar la maquinaria necesaria para los movimientos de la cabeza del dragón y el fuego simulado en el escenario, era posible detrás de una gran caverna artificial. Además de los artilugios técnicos, este tipo de representaciones requerían hasta trescientos hombres para jalar cables, levantar pesos, mover o sostener objetos. (Nelle 2008, p. 73)

15 Hero of Alexandria, *Gli artificiosi et curiosi moti spiritali di Herrone*, traducido por Giambattista Aleotti, Ferrara, V. Baldini, 1589. *Di Herone Alessandrino degli Automati, overo Machine se moventi Libri*. Edición y traducción de Bernardino Baldi, Venecia, Girolamo Porro, 1589.

Las innovaciones tecnológicas eran uno de los más grandes intereses de las cortes italianas como prueba el hecho de que ese mismo año en Ferrara y Milán se haya publicado el tratado de máquinas y autómatas de Hero de Alejandría<sup>15</sup> que seguramente Buontalenti había estudiado. Desde 1560 se utilizaba el *periaktoi* (Strong p. 141), un dispositivo originario de la antigua Grecia que consistía en grandes prismas triangulares sobre una órbita. Cada uno de sus lados tenía forma de paralelogramo que se colocaba al fondo de la escena, el resultado era que al girar estas figuras se podía cambiar la decoración o la apariencia de algún personaje.<sup>16</sup> (Haigh 1968, p. 197)

16 *Secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτους dicunt*. Vit., V, 6.

La elaboración de estos complejos escenarios también respondía a la tradición platónica que se deseaba resaltar según el gusto de los eruditos humanistas. En la *República* Platón rechazaba a la pintura (*Rep.* 523b), pero no a toda, sino a la que engañaba a través de la mimesis. La palabra escenografía viene del griego σκιαγράφω, *skiagrafeo*, formado por el sustantivo σκία, *skia*, sombra, y el verbo, γράφω, *grafeo*, dibujar. Se refiere a diseños que por medio de las sombras forman ilusiones ópticas. Sin embargo la idea de escenografía como la entendían los humanistas debía su importancia a la *scaena* latina, que según las instrucciones de Vitruvio se lograba a partir de cálculos matemáticos y geométricos como los de la perspectiva. (Hénin 2003, pp. 222-224) Los escenarios de los *Intermezzi* de 1589, creados por Bernardo Buontalenti, se insertaban dentro de esta tendencia en las representaciones arquitectónicas



**Imagen 15**  
Escena del intermedio primero de 1589  
Agostino Caracci

inaugurada por Filippo Brunelleschi alrededor del 1420. La idea central de la escenografía era resaltar la perspectiva por medio de líneas de fuga que se juntaban al centro creando la ilusión de espacios más profundos de lo que eran en realidad. Para lograr este efecto incluso los actores se acomodaban siguiendo las líneas de la perspectiva al igual que los edificios o elementos del paisaje. (Imagen 14) Al añadir a este espacio los objetos móviles como las nubes, los dioses que descendían desde las esferas celestes y las olas del mar, el escenario cobraba vida.

Cada detalle del espectáculo se trataba con el mismo cuidado pues sabemos que también dos sastres con cincuenta asistentes realizaron 286 trajes a lo largo ocho meses. El objetivo de este meticuloso trabajo era causar maravilla y asombro en su auditorio, un *topos* común en la época y que según Marsilio Ficino podía conducir a la meditación. Como lo resume Linda Báez, el objetivo de la reflexión de estas fuerzas ocultas “no está dirigida solamente a los sentidos sino que precisamente a través de ellos (ver, tocar y escuchar) la mente es conducida a una meditación superior.” (Báez 2014, p. 22) Así el ingenio humano, *ingenium*, sobrepasaba las maravillas de la naturaleza, *naturalia*.

Algunas veces los medios de interpretación de estas escenas por los escritores y artistas llegaban a ser demasiado elaboradas. En este caso Giovanni de' Bardi, director y escritor del libreto, había recurrido a numerosas fuentes para su obra. *La República* de Platón había sido uno de sus ejes centrales, aunque para la interpretación de algunos pasajes oscuros había recurrido incluso a las *Odas* de Horacio. El resultado había sido poco comprensible aún para el más ilustre espectador, como muestra la detallada descripción de Bastiano de' Rossi, “encargado de llamar la atención del público educado sobre la idea

central, los detalles particulares y sobre el sentido de los accesorios que habían sido sutilmente dispuestos” (p. 308). Warburg califica a este intento arbitrario de llevar “desde el reino de las ideas hasta el de la ingrata realidad” (p. 304) el simbolismo platónico como una “*tortura* a los escritores antiguos” que creaba muchas veces productos híbridos, incomprensibles para el espectador común, únicos y maravillosos.

La interpretación de las *grotte* se inscribe en la tradición de la maravilla y la acción del asombrar dentro de los jardines del Renacimiento Italiano. Al igual que los *Intermezzi*, encontraremos que se caracteriza por esta tortura filológica en la que una sola fuente no es suficiente para entenderla. Para explicar su formación se suele recurrir a numerosos textos, disimiles entre sí por varias razones, como es el caso del estudio de Claudia Lazzaro sobre la *Grotta del Unicornio* de Villa di Castello (Lazzaro 1995). El ejercicio que planteo en el siguiente capítulo sigue el mismo camino, pero en sentido contrario: pensar en un sólo texto, una sola fuente, tan rica y tan erudita, que torture arroje un sin fin de medios de representación.





## 2 Humanismo en Italia en el siglo XVI

Dos meses después de la muerte de Francesco Petrarca su alumno Coluccio Salutati le dedicó una elegía, en ella nombró a la inclinación característica del poeta por el mundo griego y latino como *studia humanitatis* (Loomis 1908, p. 249). La frase había sido tomada del mismo Cicerón quien solía utilizar el sustantivo *humanitas* para designar la parte de la naturaleza del hombre que lo separaba de las bestias, algo como un sinónimo de sensibilidad y sabiduría.

el poder de las humanidades es grande, la conexión con la sangre es fuertísima, (...) pues la naturaleza y la convivencia hacen incluso amigas a las bestias entre sí.

*magna est vis humanitatis, multum valet communio sanguinis. (...)cum etiam feras inter sese partus atque educatio et natura ipsa conciliet.*  
(Cicerón, *Rosc. Am.*, 22.63)

A inicio del siglo XV se volvió común su uso para denominar al estudio de la Antigüedad Clásica que incluía desde la literatura hasta el Derecho Romano. Al estilo de Cicerón, los humanistas solían llevar una vida proba, elocuente y admirable, guiada por ideas como el honor, la armonía, la persuasión y la elegancia. El interés por el mundo clásico no se limitaba a una disciplina

académica, sino que se trataba de un estilo de vida que englobaba todas las actividades diarias, como individuo y como sociedad. Es por esto que el estudio del periodo de tiempo que conocemos como Renacimiento se ha vuelto cada vez más rico y complejo. Por mucho tiempo para explicarlo los historiadores recurrieron a los numerosos artistas polifacéticos que marcaron este periodo. Jacob Burckhardt resaltó entre ellos al arquitecto León Battista Alberti, quien además de su célebre *Re aedificatoria*, cuenta entre su trabajo con manuales sobre la pintura y la escultura, derecho, teología, estética, e incluso una comedia escrita en latín que engañó al mismo Aldo Manuzio, quien la editó como si se tratara de un original latino. Como Alberti podríamos agregar a la lista a personajes como Leonardo da Vinci, también llamado el hombre universal y el muy admirado Miguel Ángel Buonarroti. Entre otros menos célebres podríamos contar a Bernardo Buontalenti, arquitecto de los Medici que diseñó fuentes y juegos de agua, escenografías con autómatas nunca antes vistos y a quien incluso se le atribuye la invención del *gelato* en 1565 por la ocasión de la visita de Catalina de Medici a Florencia. Estos “artistas que lograron realmente crear algo nuevo y, a su manera, perfecto, en una gran variedad de campos, más allá de las artes plásticas, siendo individuos de erudición extraordinariamente amplia en el ámbito de lo espiritual” (Burckhardt, p. 146) forman un catálogo de genios, al estilo de las *Vidas* de Vasari, que insuflan de vida al Renacimiento Italiano. Es justamente en ellos que también encontramos una de las precisiones a la importancia de este momento histórico. El mundo grecolatino a lo largo de la historia fue, ha sido y será reconocido como un momento de perfección en cuanto a las artes, la filosofía y la política, pero sólo durante el siglo XVI tuvo la fuerza para revolucionar al mundo gracias a la peculiar combinación que encontró en el genio italiano existente (Burckhardt, p. 171).

Estos italianos se consideraban a sí mismos los descendientes directos

de las civilizaciones del pasado. Vivían en ciudades llenas de ruinas y trazos que recordaban a los grandes hombres de la antigüedad. Comenzaron por recuperar las ruinas, las esculturas, las columnas y los obeliscos que llenaban los jardines. Desde el papado de Nicolás V entre 1447-1455 surgió el interés por la recuperación de la Roma Antigua y la restauración de la ciudad. Después de él muchos continuarían este camino como Sixto V, Alejandro VI, y Julio II entre otros. Se cuenta que León X se paseaba por las ruinas de la ciudad en compañía de poetas y sabios consejeros para empaparse de la sabiduría del pasado. Este interés los llevaría también a comandar nuevas construcciones y piezas de arte que ayudarían a sobrevivir a esta melancolía de las glorias pasadas.

El humanismo se vivía en las calles de Roma y otras ciudades italianas en la lectura de poetas como Virgilio, el estudio de filósofos como Platón, la imitación de las virtudes de Cicerón y una relación con el panteón pagano que parecía no amenazar los cimientos de la fe cristiana, firmemente consolidada. El acercamiento que tuvieron estos hombres al paganismo y su cultura se trataba en muchos casos de una interpretación literal de textos en ocasiones oscuros, que intentaban iluminarse con otras fuentes, llevando en ocasiones a caminos tortuosos para su comprensión. Para la elaboración de cualquier manifestación plástica o poética de algún motivo grecolatino se recurría a los eruditos italianos quienes muchas veces hacían sugerencias difíciles de realizar, incluso de comprender. Uno de los ejemplos más contundentes de esta metodología lo encontramos en la lectura de los antiguos textos griegos cuya suerte fue verdaderamente laberíntica.

## 2.1 El Renacimiento Griego

El latín fue por mucho tiempo una lengua de uso frecuente en la península, se seguía utilizando en textos oficiales y poéticos, y se enseñaba en las escuelas, pero el griego había sido olvidado. Poetas y oradores latinos, como Cicerón, habían ensalzado la literatura y la retórica griega por su admirable gracia, por lo que resultaba natural que estos hechos fomentaran entre los primeros interesados en la antigüedad clásica en el siglo XV el interés por conocer de primera mano los textos helenos. Uno de los factores más importantes para que esto fuera posible fue la llegada de los doctores bizantinos a Italia. La invasión por los turcos a Constantinopla y la eventual caída de la ciudad, así como la celebración del Concilio de Ferrara-Florenia, propiciaron la ocasión para la inmigración de docenas de estudiosos interesados en impartir clases. Uno de los primeros viajeros fue el bizantino Manuel Chrysoloras en 1395, su sabiduría y carismática personalidad conquistó a los italianos, y más tarde entre sus alumnos se contarían los más celebres helenistas. Entre otros personajes de los que llegaron de Constantinopla destaca Gemistos Plethon, huésped en la corte medicea. Nació alrededor de 1355 en el Peloponeso y murió en 1452 en Grecia en la ciudad de Mistra, donde fundó una escuela filosófica. Viajó a Ferrara por motivo del Concilio celebrado entre 1438 y 1439. La leyenda cuenta que durante esta estancia fue un día al palacio Medici con un manuscrito bajo el brazo y leyó algunas páginas. Fue como si abriera un mundo nuevo a los ojos de Cosme de Medici, que ese día se imaginó los jardines florentinos donde se hablara de filosofía, al estilo de la escuela de Platón. El testimonio de este episodio sobrevive en el elogio escrito cincuenta años más tarde por Marsilio Ficino en su prefacio a Plotino. En este texto Ficino narra cómo fue Cosme de Medici quien recibió las enseñanzas de Plethon durante el Concilio y sus

palabras lo inspiraron a inaugurar la Academia Platónica en Florencia y a convencer al filósofo de que publicara sus estudios platónicos en 1456 (Audin 1846, p. 23). Otro personaje de suma importancia sería Janus Lascaris, maestro de griego en la corte medicea y editor de diversos textos griegos, entre ellos Porfirio.

En general, los griegos que arribaron a la Toscana y el véneto conseguían sin problema trabajo como maestros, traductores y asesores, además de que en la mayoría de los casos llegaban cargados de manuscritos que se convertían en la misma fuente de su labor. Destacan algunas colecciones como la de Juan Aurispa, de origen siciliano que había viajado a Grecia y al regresar a Italia en 1423 llegó con una carga de 238 volúmenes de textos profanos (Loomis 1908, p. 252). Su pequeña biblioteca contenía prácticamente todos los textos que fueron editados, estudiados y traducidos durante esta época.

En un principio estos hechos suscitaron un entusiasmo comandado por personajes como Petrarca y Boccaccio quienes ya contaban con un grupo de estudio del griego, aunque nunca llegaron a perfeccionarlo. Se dice que Petrarca a pesar de poseer manuscritos de los poemas homéricos (Botley 2010, p. 81)<sup>17</sup>, no sabía leerlos. (Burckhardt, p. 183)

El estudio del griego era una tarea difícil ya que varios factores lo complicaban. Para empezar, a pesar de la llegada de los griegos, conseguir un buen maestro no era tarea sencilla, sobre todo porque los llegados de Constantinopla en muchos casos no hablaban otra lengua, si hablaban latín o toscano lo hacían con un acento muy marcado que acompañaba a sus extrañas vestimentas y costumbres que podían resultar demasiado para los italianos. En segundo lugar, no existían libros de textos, ni diccionarios que ayudaran en esta tarea. Finalmente, la ingente cantidad de fuentes griegas seguía siendo un territorio desconocido para la traducción, que sin herramientas de

<sup>17</sup> En 1499 Janus Lascaris los compró en Pavia.

comparación avanzaba en la oscuridad (Loomis 1908, p. 254). Apenas unos quince o veinte humanistas italianos aprendieron el griego como para leer o traducir, muchos leyeron en compañía de sus maestros, pero la gran mayoría continuó prefiriendo las traducciones latinas. Desde la Edad Media y hasta bien entrado el Renacimiento la tradición de pasar del griego antiguo al latín los textos clásicos fue una moda muy popular. El interés de los humanistas surgía de la misma literatura latina y en muchos casos se quedaba en ella sin que existiera un verdadero interés por comprender el mundo griego. Hoy en día un filólogo clásico en la lectura de estos textos encontrará muchas paráfrasis, la anulación de oraciones oscuras, en resumen, grandes libertades de los traductores. Sin embargo, seríamos injustos al juzgar estas elaboraciones con ojos modernos si tomamos en cuenta las grandes carencias con las que contaban estos estudiosos.

La primera gramática griega que existió en Italia fue la de Manuel Chrysoloras, titulada *Erotemata, Las Cuestiones*. Este nombre se debía a que en efecto se trataba de una serie de preguntas que el maestro contestaba a los alumnos. Era pues un texto elaborado para leerse en clase, sobre todo porque igual que la gran mayoría de los manuales elaborados en estos años, se encontraba escrita exclusivamente en griego (Botley 2010, pp. 7-ss). Desde 1458 se podía encontrar una versión impresa en Milán bajo el cuidado de Constantino Lascaris, y según Guarino fue el primer libro impreso exclusivamente en griego en Florencia. En 1512 Aldo Manuzio comenzó a vender su propia edición, que se convirtió en la gramática más popular durante el siglo XV en Italia.

En segundo lugar, se encuentra la gramática de Theodoro Gaza (Botley, p. 14-ss), publicada en 1495 por Aldo Manuzio. Esta edición estaba acompañada de otro pequeño trabajo de Apolonio Dyscolus y una obra

atribuida a Herodiano. Se trataba de un texto más útil que el de Lascaris, impreso el mismo año, y mucho más caro. Si bien se vendió con mayor dificultad, resulta una fortuna para nosotros, ya que al tratarse de un objeto de mayor lujo conservamos 62 copias en buen estado. Se tiene noticia de que esta fue la gramática que utilizaron algunos famosos maestros como Demetrio Chalcondylas, entre cuyos alumnos se contaban a Angelo Poliziano y Bartolomeo Fonzio en Florencia.

En tercer lugar, se encuentra la gramática griega de Constantino Lascaris (pp. 26-ss), el editor de Chrysoloras, que fue uno de los docentes más prolíficos del siglo XV. En 1453 se encontraba en Constantinopla cuando la ciudad fue tomada y se dice que lo capturaron. Apareció más tarde en Milán en 1458 donde dio clases privadas por cuatro años. Su primer trabajo conocido es un tratado acerca de los pronombres y sus variantes dialécticas en 1460. A este le siguieron otro estudio sobre tropos y figuras poéticas y su *Epítome de las ocho partes del discurso* de 1463 dedicado a sus alumnos en Milán. En 1465 se fue a Nápoles por petición de Fernando de Aragón, donde publicó su tratado sobre el verbo en 1468. Destaca de su trabajo su afición por los Epítomes, estas colecciones de textos griegos hicieron que sus manuales fueran mucho más útiles a los maestros. Su *Compendium* fue impreso en 1476 por primera vez en Milán, en 1480 Giovanni Castroni lo había traducido ya al latín. En 1489 se imprimió en Vicenza en una edición bilingüe griego-latín, y en 1484 Angelo Poliziano tradujo una parte acerca del sustantivo y el verbo. Aldo Manuzio lo imprimió en 1498 y fue el primer texto concebido como una verdadera herramienta para cualquier estudiante. Era una edición económicamente accesible y se vendió en grandes cantidades.

Los diccionarios eran escasos, existían algunos de tradición helénica como la Suda y el *Onomasticon* de Julius Pollux, pero se trataba de textos



elaborados para aclarar usos y términos oscuros (pp. 55-ss.), y por lo tanto no resultaban útiles para los primerizos. En el siglo XV si un estudiante necesitaba un léxico, debía elaborarlo el mismo, para esto se utilizaban textos cuyas traducciones ya existieran como la Vulgata o los Salmos. Entre 1456 y 1462 Marsilio Ficino hizo las copias de algunos de estos vocabularios básicos, pero el origen de los léxicos como tal es incierto (Botley, p. 63). Giovanni Castroni es el autor del primer diccionario griego-latín editado en la imprenta. Se trataba de un manuscrito dedicado a Franciscus Ferrarius en Milán que fue donado el 28 de marzo de 1478 a la Biblioteca de San Giovanni de Verdara en Padua. Alrededor de 1480 un monje de nombre Bonaccorso lo editó y publicó. Este trabajo fue arduo ya que lo ordenó alfabéticamente, agregó sus genitivos y sus artículos para indicar el género, también las indicaciones para verbos transitivos e intransitivos, agregó el futuro, el pluscuamperfecto y su voz media. Sin embargo, seguía siendo un texto deficiente ya que las definiciones eran breves, no contaban con ejemplos de formación sintáctica y no registraban los autores de los que habían sido extraídos estos significados. De cualquier manera, este texto fue por varias décadas la única herramienta para los estudiantes. En 1479 Aldo Manuzio lo editó con algunas mejoras, además de las definiciones, incluyó referencias cruzadas que indicaban las equivalencias entre el griego y el latín. A partir del 1500 esta situación cambió cuando entre impresores comenzaron una carrera para mejorar los materiales, agregar apéndices con textos y en general, hacer sus diccionarios más rentables en relación utilidad-costos y éxito de venta. En 1510 se imprimió uno en Ferrara, 1512 en París, en 1524 en Basel, ya entre 1519 y 1525 existían seis substanciales diccionarios entre París, Basel y Venecia.

Lamentablemente la muerte de León X coincide con la caída de los estudios griegos en Italia, probablemente se tratara de un cambio de

inclinaciones intelectuales y a un sentimiento de saciedad respecto a los contenidos de la literatura clásica, o quizá el hecho de que tras la caída de Constantinopla no habían llegado nuevos doctores bizantinos para avivar el interés (Burckhardt, p. 188). Esto no quiere decir que la lectura de los griegos haya cesado del todo, sino que se prefirieron las ediciones traducidas al latín y la lectura de los textos griegos se convirtió en una tarea de eruditos, altamente cultivados y refinados que servían como maestros y consejeros en los asuntos de la sabiduría antigua. Además, este interés migró al norte de Europa donde fue otra su suerte.

18 En la biografía de León X (Vaughan 1908, p. 160).

## 2.2 El Gimnasio Mediceo y León X

*“Il n'était point politique; à mon sens il était plutôt encore Athénien que catholique; Athènes d'abord, Jerusalem ensuite.”*

Armand Braschet, *La Diplomatie Venetienne*<sup>18</sup>

Durante los siglos XV y XVI existieron dos grupos sociales con gran injerencia en el desarrollo de las artes y la cultura en Italia. Uno de ellos era una oligarquía formada por comerciantes afortunados o exitosos *condottieri* con la capacidad económica y política dentro de sus pequeñas repúblicas, principados o ducados capaces de reunir grupos de distinguidos personajes y comandar grandes obras. El otro grupo lo formaba la Iglesia, el papado romano, cuya vida se encontraba consolidada dentro del Vaticano. En sus palacios y capillas se daban el lujo de regalar los muros como lienzos a los artistas. Los papas y sus cardenales construyeron un edificio entero para los libros, otro para los cuadros y un tercero para las esculturas. Estos grupos de poder tenían el privilegio de fundar gimnasios, instaurar cátedras y excavar

la tierra en búsqueda de antiguas estatuas. A ellos les debemos la llegada de la imprenta desde los lejanos monasterios alemanes, e incluso la iniciativa de guiar el pensamiento en la lengua de Virgilio y Homero (Audin, p. 9). Uno de los nombres más importantes para comprender el Renacimiento Griego es León X, Giovanni de Medici, que perteneció a ambos grupos.

Giovanni de Medici nació el 11 de diciembre de 1468, fue el segundo hijo de Lorenzo de Medici con Clarisa Orsini. Era el bisnieto de Cosme de Medici y creció en la ciudad que el patriarca de la familia imaginó en la más profunda de sus ensoñaciones. Lorenzo, apodado el Magnífico, reunió en Florencia a los más distinguidos pensadores de la corte de su abuelo, a Marsilio Ficino y Pico della Mirandola entre ellos. En su corte se encontraron los artistas más distinguidos del Renacimiento como Pollaiuolo, Ghirlandaio y Miguel Ángel Buonarroti, a quien incluso hubiera querido cuidar como a un hijo, pero la muerte no se lo permitió. Mandó a construir un palacio para el estudio y las artes, y decoró el jardín con los trabajos de su pequeña escuela.

Giovanni estaba destinado a formar parte de la Iglesia desde antes de su nacimiento. Cuando su madre, Clarisa Orsini, estaba embarazada soñó que un magnífico león se acostaba frente a ella en la Iglesia de Santa Reparata. Según las supersticiones populares de la época, se trataba del augurio de una prometedora carrera y desde entonces el león formó parte de la iconografía del próximo papa León X. Lorenzo entusiasmado mandó a llamar a sus favoritos al palacio, Poliziano, Ficino, Chalcondyles y al poeta, Gentile da Urbino. “Sentado con Giovanni sobre sus rodillas, les mostró los ojos del niño, siempre en movimiento, su frente blanca, sus cabellos rizados y su sonrisa dulce. Les pidió que hicieran su horóscopo. Poliziano admiró su figura y anunció que Giovanni un día honraría a las letras antiguas. Ficino levantó los ojos al horizonte y predijo que sería una gloria para la filosofía platónica, cuyo reino

extendería por toda Italia. Chalcondyles leyó en su perfil griego días alegres para los helenos fugitivos, finalmente el poeta afirmó que Giovanni sería el honor del santuario divino” (Audin, p. 32). Desde entonces Lorenzo reservó a su hijo para la carrera clerical y a los siete años recibió la tonsura, el primer grado en este camino. A los ocho años el Rey Luis XI le otorgó la embestidura de abad en Font-Douce durante el papado de Sixto IV y confirmado por Inocencio VIII. Este fue el inicio de una carrera que culminó en 1489 cuando el papa le concedió el permiso para seguir su formación de cardenal. La noticia de los éxitos de Giovanni eran la mayor alegría de Lorenzo y la ciudad de Florencia entera los celebraba.

Giovanni continuó con su formación bajo la tutoría de Demetrio Chalcondylas que desde 1479 trabajaba como tutor de los hijos de Lorenzo. Gracias a él Giovanni sabía latín y griego, y leía a Virgilio y a Homero con fluidez. A Chalcondylas debemos la *editio princeps* de los poemas homéricos en Italia en 1488, razón para confiar en la sólida formación del futuro papa. También sabemos que enseñaba a sus alumnos con la gramática de Gaza y varios de ellos figuran en la lista de los más sabios helenistas de la corte medicea. Por otra parte, la educación de Giovanni, también bajo la dirección de Ficino siguió las líneas más puras del humanismo, estudió las letras antiguas, la filosofía, el arte e incluso música. Tocaba la lira con gran talento.

Cuando Inocencio VIII le confirió el título de cardenal lo envió a Pisa donde deseaba que siguiera los estudios de Derecho Canónico y Teología. La Universidad de Pisa gozaba de gran prestigio y un clima amable. Los años que pasó aquí se desarrolló como un buen estudiante, asiduo a las lecciones de sus maestros, apasionado por el estudio, excelente camarada; hablaba poco, escuchaba con atención y cuando era interrogado, respondía con gran facilidad. Tenía una gracia y una selección de expresiones que más de una vez le valieron

los aplausos de sus profesores y condiscípulos (Audin, p. 63). Fue en Pisa donde dejó de ser el hijo de Lorenzo de Medici, criado entre poetas, para convertirse en un pensador independiente y filósofo versado en la dialéctica. Aquí conoció a Bernardo Dovizi di Bibbiena, un estudioso cinco años más joven que él que lo acompañaría por el resto de su vida. Al pasar los tres años de sus estudios, el 8 de mayo 1492 en la abadía de Badia Fiesolana recibió el *pallium*, el *biretum* y el *galerus*. Vestido con ropas carmesí tomó sus votos cardenalicios. De regreso en Florencia la ciudad entera festejó el nombramiento, Giorgio Vasari pintó un fresco en el palacio cívico en la Sala de Lorenzo el Magnífico que guarda uno de los pocos retratos que se conservan del papa León X en su juventud (Vaughan 1908, p.18). Giovanni viajó a Roma al terminar las celebraciones para seguir su carrera. Fue en esta ciudad en la que su personalidad terminó de formarse y se enamoró de la capital romana.

Fuentes contemporáneas lo retratan como un joven de apariencia llamativa, que atraía las miradas mientras se paseaba por Roma. “Los pintores y los escultores, igual que otros artistas que lo veían pasar no podían dejar de contemplar su talla ágil, su armonía, su figura romana y todas sus bellas proporciones” (Audin, p. 69). En el Cónclave pronto se hizo de nuevas amistades entre el resto de los cardenales, pronto se ganó la simpatía particularmente del Cardenal Giuliano della Rovere (p. 71).

En cuanto a su educación, siguió el camino que había emprendido en Florencia gracias a la lectura de Platón y otros clásicos, ahora en Roma podía entretenerse en la contemplación de las ruinas repartidas por toda la ciudad. La antigüedad grecolatina continuó siendo una de los más profundos intereses por el resto de su vida. Su estancia en Roma debió haber sido agradable, entre los eruditos y artistas que la habitaban, la cómoda vida cardenalicia y los placeres de la capital.

Lamentablemente este ritmo de vida se vio interrumpido por la muerte de su padre en 1492. La muerte de Lorenzo causó gran pena en toda Italia. “Jamás, dijo Maquiavelo, en Florencia, o en algún otro lugar de Italia, había muerto un príncipe tan sabio y tan digno de pesar” (p. 82). Ese mismo año Inocencio VIII falleció y Alejandro VI, el papa Borgia, fue electo. Todos estos acontecimientos marcaron el inicio de una serie de conflictos políticos, religiosos y sociales que los Medici sufrieron directamente. Ante este escenario, Giovanni volvió a Florencia como representante del papado en la Romagna y la Etruria (p. 95). A su regreso cuidó de los últimos años de vida de su maestro, Demetrio Chalcondylas, salvó a los griegos que habían estado al servicio de su padre de la miseria y renovó los estudios platónicos.

En Florencia la muerte de Lorenzo había dotado a Girolamo Savonarola de mayor fuerza y tras la intervención de Carlos VIII en territorios florentinos los Medici se vieron obligados a huir de su propia ciudad en 1494. Los palacios y las bibliotecas fueron saqueados. Los manuscritos que Ficino, Poliziano y della Mirandola habían reunido con amor, fueron robados (p. 121). Giovanni huyó de la ciudad vestido como franciscano y pidió asilo en más de un convento, pues algunos fieles lo rechazaron. Finalmente volvió a Roma por un breve periodo para pedir permiso al papa Alejandro VI para realizar un largo viaje. Hasta la muerte de Savonarola, Giovanni se dedicó a recorrer Francia, Inglaterra y Alemania, compartiendo con sus maestros, conociendo y aprendiendo del mundo exterior. Regresó a Urbino, la corte en la que se reunían estatuas, cuadros, instrumentos musicales, manuscritos griegos y romanos bajo la guía de Federico de Montefeltro. Gracias al heredero de la corte, Giubaldo de Montefeltro, Urbino fue entre 1498 y 1505 el punto de reunión de los grandes pensadores de Italia. Aquí Giovanni se reunió con Giuliano della Rovere, el próximo Julio II a la muerte de Alejandro VI en 1503. Bajo el papado de Julio

II las artes y las letras volvieron a encontrar abrigo. Julio II fue el mecenas de grandes pintores y arquitectos, como Miguel Ángel. Durante su gobierno se desenterraron algunas de las piezas más importantes de la colección vaticana, como el Laocoonte en 1506.

El 31 de agosto de 1512 Giovanni regresó a Florencia tras el restablecimiento de los Medici. La vuelta a casa representó una de las más grandes alegrías del prelado, pero no sería por mucho tiempo, su sitio en el Conclave lo esperaba bajo el cuidado de Julio II. La muerte de este papa el 19 de marzo de 1513 abrió la puerta a la oportunidad que Lorenzo el Magnífico había esperado toda su vida, y tras el retorno del poder Medici, Giovanni fue nombrado papa bajo el nombre de León X. Fue en este momento que el Renacimiento llegó a Roma con mayor fuerza que nunca. Como muestra bastaría recordar que una de sus primeras decisiones fue nombrar a Pietro Bembo y a Jacopo Sadoleto como secretarios papales. Ambos formaban parte de una elite eclesiástica dedicada al estudio y las letras, y si bien no pertenecían al mundo de la política, se desempeñaron como notables diplomáticos y su participación en el papado de León X fue uno de los aspectos más sobresalientes de este periodo.

Entre los primeros actos de su pontificado, el 6 de abril de 1513 León X inauguró el Concilio de Letrán. En esta reunión se discutieron algunos asuntos que habían inquietado a Julio II, como la astrología y la lectura de textos paganos. Uno de los temas más importantes a tratar fue la imprenta; con su llegada a Italia la abundancia de textos paganos era tal que para 1500 se trataba de un tema escandaloso. En la convocatoria al Concilio Julio II había escrito:

Han llegado a nosotros numerosas quejas a causa del arte de la imprenta,

cuya invención se ha perfeccionado en nuestros días, gracias al favor divino, por la gran cantidad de libros que pone a disposición de todo el mundo, sin gran costo, para ejercitar a los espíritus en las letras y las ciencias, y formar eruditos en toda suerte de lenguas, de las que amaríamos ver abundar en la Iglesia ya que son capaces de convertir a los infieles, de reunirlos a través de la doctrina, pero que se ha convertido en un abuso por parte de los temerarios maestros de este arte, quienes por todo el mundo no temen imprimir, traducidos en latín, del griego, del hebreo, del árabe, del caldeo, o compuestos en latín o en la lengua vulgar, libros cuyo contenido incorrecto en la fe, con dogmas perniciosos y contrarios a la religión cristiana, con ataques a la reputación de personas (...) debemos hacer que la impresión pase por nosotros a fin de que en un futuro las espigas no se mezclen con el grano bueno y el veneno no se mezcle con el remedio. (Audin, p. 344)

El clero amenazó con la excomunión a quien publicara textos sin su autorización, pero fue hasta 1559 cuando apareció el *Index librorum prohibitorum* con los títulos censurados tras el Concilio de Trento.

Algunas de estas consignas, que León X aprobó y firmó en el Concilio, no eran compatibles con los objetivos de su papado, y estas incongruencias más tarde sirvieron de argumentos durante el desarrollo de la Reforma. Sin embargo, resulta natural pensar que a León X no le causara conflicto la lectura de los textos clásicos, pues él había sido educado para entender la sabiduría de la antigüedad en armonía con el mundo que lo rodeaba. En su amor por los griegos no violó intencionadamente los acuerdos de Letrán, pues en el desarrollo de su pensamiento profundamente humanista, los versos clásicos y las ruinas romanas no amenazaban a su bien arraigada fe. Este tipo de contradicciones dentro de la política clerical no eran realmente extrañas y



León X hizo uso de estas enmiendas en su propio beneficio como veremos.

La elección de Giovanni de Medici ocasionó diversas muestras de júbilo entre la gente de letras en Italia. No debe sorprendernos ya que desde que era cardenal había reunido a su alrededor a distinguidos poetas y filósofos, había ayudado a quienes necesitaban de su mecenazgo y esos mismos autores, se acercaron a él al llegar al papado (Roscoe 1808, p. 239). Muchos poetas le dedicaron versos, lo visitaban para aconsejarlo y acompañarlo a tal extremo que Piero Valeriano los comparó con las abejas que con sus zumbidos creían poder entretener al león (Pierio Valeriano, *Simia, ad Leonem X*, en Roscoe, Appendix, No. LXXXVIII, p. 404).

León X se dio a la tarea de reformar la Universidad Romana con el objetivo de convertirla en la mejor de Italia. Se aseguró de que los mejores maestros ocuparan las cátedras, cerca de cien nuevos docentes fueron llamados para atender a la teología, el derecho canónico, la filosofía moral, la lógica, la retórica y las matemáticas. Incluso inauguró una cátedra para la botánica y las propiedades medicinales de las plantas, única en su tiempo. Los nuevos profesores que contrató, no sólo gozaban de fama por ser sabios, también llevaban una vida ejemplar, conocían el mundo, al estilo de los héroes homéricos, habían visto muchas ciudades y muchas gentes (Audin, p. 366). Él mismo se hizo matricular como alumno y recibía lecciones por la mañana y la tarde excluyendo incluso las interrupciones del calendario romano (Roscoe, p. 241).

Otra de las pasiones florentinas que llevó a Roma fue la astrología, para su enseñanza en el gimnasio contrató a Piero d'Arezzo quien recibió el trato de los más ilustres huéspedes. El arquitecto André Sansovino le construyó una mansión que Giorgio Vasari menciona en sus vidas y reconoce a su habitante como un sabio (Vasari, p. 114). En esta época la astrología se enseñaba en

casi todas las universidades, la observación de los planetas y las estrellas fue considerada por mucho tiempo como una actividad noble e inspiradora. Marsilio Ficino y Poliziano fueron grandes astrólogos que encontraban la gloria divina en esta ciencia. Muchos artistas se inspiraron en ella para grandes creaciones como Rafael Sanzio y Miguel Ángel. El mismo León X conservó esta afinidad por muchos años, ya desde su infancia las especulaciones astrológicas le habían interesado. En el Concilio de Latrán se había discutido acerca de la superstición a la que llevaba la astrología, pero fue hasta más tarde con el Concilio de Trento y la prohibición del papa Sixto V que la astrología sería desterrada de las iglesias y el arte sacro (Audin, p. 472).

Otra de las metas más claras de su pontificado fue dotar a la Biblioteca Vaticana de un buen número de textos que ayudaran al estudio de los clásicos. Nombró como Bibliotecario a Filippo Beroaldo, o Beroaldo el Joven, quien trabajaba como su secretario cuando aún era cardenal. Con este fin publicó en 1415 una bula papal con la siguiente consigna: “A nombre de León X, buena recompensa a quien aporte a su Santidad viejos libros todavía inéditos” (Audin, p. 352). El primer logro de esta larga carrera, fue la publicación de la obra de Tácito bajo el cuidado de Beroaldo.

Dentro de este proyecto humanista se encontraba la fundación de una Academia que formara estudiantes griegos para conservar la cultura helénica que se encontraba en riesgo tras la conquista de Constantinopla. Estos alumnos debían más tarde convertirse en maestros que enseñaran la lengua, la literatura y la filosofía griegas. Esta idea según algunas fuentes vino del antiguo maestro y bibliotecario de los Medici, Janus Lascaris (Delaruelle 1926, p. 100), según otros Marco Musuro fue el primero en sugerirlo en la Oda que le dedicó al papa. El hecho es que León X además de buscar por toda Italia a eruditos que quisieran enseñar, compró el Palacio del Cardenal de Sion en el Esquilino y

lo convirtió en una Academia para el estudio de la literatura griega bajo la dirección de Lascaris. Además de la bella casa, los sueldos de los que gozaban los maestros, comenzando por el mismo Lascaris eran dadivosos, para animar a los extranjeros a entrar a sus servicios.

Entre los primeros maestros en arribar a Roma se cuenta al mismo Janus Lascaris, a él también se le dio la tarea de cuidar de la imprenta instaurada por el pontífice de la que salieron comentarios sobre las tragedias de Sófocles, los escolios de Homero y algunos opúsculos de Porfirio, incluido el tratado *Sobre el Antro de las Ninfas*, así como otras obras que ayudaran a clarificar los poemas homéricos (Audin, p. 464). León X creía que los doctores de la iglesia debían aprender la lengua griega, necesaria para defender su fe, y debían hacerlo a través de Homero, el mejor de los poetas. Janus Lascaris también había sido el principal agente de Lorenzo de Medici para la formación de su biblioteca en Florencia. El amor de León X por esta colección era tal que se sabe que después del saqueo de 1494, todavía como cardenal, hizo todo lo posible por recuperar los textos pieza por pieza (Burckhardt, p. 185). La contratación de Lascaris en Roma representó la continuación del proyecto bibliográfico comenzado por Lorenzo muchos años antes. La Biblioteca no se limitaba a textos de la literatura helenística, también las lenguas de Oriente tenían un lugar, y para su lectura se contrató a maestros que conocieran la India y Siria como Teseo Ambrosio y Santo Pagnini (Audin, p. 466). De esta manera León X se aseguraba que la sabiduría de la antigüedad fuera recibida dentro de la Iglesia, desafiando las ideas sobre el paganismo.

Para la formación de la Academia el 8 agosto de 1513 Pietro Bembo, secretario de León X escribió a Marco Musuro, distinguido conocedor de las lenguas antiguas, que había sido alumno de Lascaris en su juventud: “Tengo grandes deseos de revivir la lengua y la literatura griega, casi extintas en

nuestros días, y de avivar a las letras con todos mis esfuerzos. Conozco acerca de sus saberes y sus gustos, y le ruego llevar a Grecia a diez o doce jóvenes dotados de buena disposición, que enseñen a nuestros latinos la pronunciación de la lengua helénica y formen un seminario abierto a los nobles estudios” (Roscoe, p. 245). De esta manera el papa se aseguraba de la sobrevivencia de la sabiduría griega en Italia.

Musuro fue a Roma y aunque no cumpliría con la tarea que se le había pedido, ni se quedaría mucho tiempo en la Academia, su visita fue de gran importancia. Musuro llegó acompañado del ejemplar de Platón de 1513 que Aldo Manuzio acababa de publicar. El libro fue recibido como un regalo magnífico y seguidamente colocado en la biblioteca. Este volumen iniciaba con una oda que Musuro había escrito a León X (Dijkstra & Hermans E. 2015) cosa que agradó al papa quien lo premió por este regalo. Gracias a él Manuzio recibió una bula papal con fecha de 28 de noviembre de 1513 en la cual se le permitía imprimir todos los libros griegos y latinos que él quisiera por quince años, con el mismo cuidado y diligencia que el Platón recibido en el Vaticano. Sólo una condición fue impuesta al impresor, que vendiera los textos a precios accesibles para los estudiosos (Audin, p. 356).

El humanismo que llevó a Roma León X pronto se extendió por toda Italia. Los coleccionistas de manuscritos y nuevas ediciones recién salidas de la imprenta se multiplicaron. Las casas impresoras también crecieron en número y producción por toda Italia, superaron a las imprentas alemanas que habían visto nacer este arte y durante los siguientes siglos mantuvieron este estatus. Venecia fue la cuna de las más finas ediciones clásicas y uno de los protagonistas

de este fenómeno fue Aldo Manuzio, quien gozaba de los favores del papado.

### **2.3 El Arte de la Imprenta y Aldo Manuzio**

Aldo Manuzio nació entre 1449 y 1452 en Bassiano, una pequeña ciudad del Lazio. Se sabe muy poco de su infancia salvo que debió haber estudiado humanidades en Roma entre 1467 y 1475. Continuó sus estudios en Ferrara donde se dedicó a aprender griego y fue a Carpi en 1480 como tutor de Alberto Pio. En estos años encontró su amor por los clásicos y gracias a su trabajo como tutor comenzó a interesarse en textos y manuales que ayudaran al estudio del griego y el latín.

Debió haber llegado a Venecia alrededor de 1489, cuando ya tenía cuarenta años, seguramente como maestro. Aquí desarrolló su interés por la imprenta. Venecia era la capital italiana de este arte con docenas de talleres trabajando, sólo entre 1485 y 1494 publicaron 1,336 títulos (Infelise 2016, p. 158). También aquí comenzó a pasearse entre las cortes de la aristocracia y conoció a personajes de alta influencia como Angelo Poliziano. Entonces decidió que Venecia podría ser el escenario adecuado para seguir su carrera como tutor, al mismo tiempo de involucrarse en la empresa de la imprenta y así poder conseguir y hacer accesibles para otros los textos griegos que tanto admiraba. En 1493 tenía lista su gramática y en marzo de 1495 fundó una imprenta para publicarla con dos inversionistas. Él sólo era dueño del 10% y el principal inversor fue su alumno de Carpi. El primer texto que publicó fue el *Musarum Panegyris*, en la dedicatoria a Museo escribió “Toma este pequeño libro, pero no gratis. Dame un poco de dinero también para que yo pueda hacer mi parte y obtener los mejores trabajos griegos para ti” (p. 159).

No abandonó en mucho tiempo su sueño de fundar una academia que

acompañara a la imprenta, como muestra las peticiones que hizo en 1505 a León X y Lucrezia Borgia, una de sus protectoras predilectas. Sin embargo, los disturbios políticos no dejaron que esta idea floreciera. Mientras tanto sus ediciones, en especial las de los griegos fueron altamente valuadas por toda Europa. En 1513 su empresa alcanzó el éxito con la erudita edición de Platón dedicada a León X.



# 3

## *Acerca del Antro de las Ninfas*

### Traducción comentada

#### 3.1 El autor y su obra

Porfirio nació en Fenicia, entre los años 233 y 234, no se tienen muchas noticias de su vida, aunque bastante puede ser deducido de sus propia escritura como *La vida de Plotino*, su maestro. Tiro, su ciudad natal, se hallaba en el límite de Asia Menor con el Mediterráneo y, por lo tanto, entre la vida de Occidente y Oriente. Aquí convivían diferentes religiones y creencias como cultos páganos, místicos y cristianos. Acerca de su vida antes de llegar a Atenas sólo se pueden inferir pocos datos. Primero que su nombre fenicio era Malco, que fue traducido a su equivalente griego, Basileo, a su llegada a Grecia y que antes de este viaje había sido educado bajo la fe cristiana y la abandonó para dedicarse a los cultos caldeos. El nombre de Porfirio, que se podría entender como “el Fenicio”, lo recibió más tarde de su maestro, Longino.

Eusebio de Cesarea en su *Historia Eclesiástica* menciona que Porfirio frecuentó durante su juventud a Orígenes, el filósofo neoplatónico-cristiano, pero terminó por distanciarse de él por considerarlo un apóstata. Porfirio deploraba que hubiera pasado de creer en la sabia religión de los antiguos para comenzar a seguir una fe de bárbaros e ignorantes. Tras el gobierno de Adriano, que cultivó la filosofía y las artes griegas, Atenas se convirtió en el sitio ideal al que debía acudir alguien con los intereses de Porfirio. Nuestro filósofo conoció ahí a Longino que centraba sus enseñanzas en la filología y de quien tomó las bases para obras como las *Cuestiones Homéricas*. Sin embargo,



las noticias del trabajo de Plotino lo hicieron transportarse a Roma en el año 263, donde conoció al célebre filósofo que se convertiría en el maestro más importante de su vida. De Plotino aprendió los mayores misterios de la filosofía neoplatónica, y sus enseñanzas y consejos marcaron el rumbo de su vida y trabajos venideros.

Diversos testimonios evidencian la mutua predilección y respeto que se tuvieron maestro y discípulo, además de que Porfirio fue su biógrafo y compilador. *Las Enéadas*, obra cuyo fondo filosófico retrata el pensamiento plotiniano, está marcada por la bella forma de expresión de Porfirio, que cultivó tanto la filosofía como la poesía. Porfirio sólo abandonó a su maestro por órdenes del mismo, quien le aconsejó realizar un viaje a causa de una profunda depresión que lo atacaba y había conducido a pensamientos suicidas. Porfirio viajó a Sicilia, donde se recreó visitando los escenarios de las aventuras de Odiseo. Mientras realizaba este viaje, Plotino murió y Porfirio viajó de vuelta a Roma decidido a continuar el trabajo de su maestro.

En el año 305 falleció sin que se tengan mayores noticias de su muerte. Escribió más de ochenta obras, aunque sólo conservamos once completas, treinta y una en fragmentos y del resto sólo conocemos el título. Las obras de Porfirio se caracterizan por el cuidado de las formas, ya que, como parte de sus ideas neoplatónicas, el filósofo creía que su deber no era sólo escribir acerca de lo bueno y verdadero, sino que también, si esto aparecía de manera bella, ayudaría a su entendimiento. Además, los conocimientos en su obra se pueden contar entre la historia, la filosofía, la retórica, la gramática, la astrología y la música entre otras muchas cosas, demostrando su amplia sabiduría.

Porfirio aprendió de Longino las herramientas necesarias para hacer un análisis filológico crítico, como muestran las *Cuestiones Homéricas*. Cada una de estas cuestiones comienza generalmente con una cita de la *Ilíada* o la

*Odisea* y les sigue el análisis de las mismas. Como ejemplo presento la cuestión B 1-2 de la *Ilíada*:

(1) Parece contradictorio

έναντία δοκεῖ ταῦτα

“Otros, tanto dioses como hombres de caballos alados  
duermen toda la noche, pero Zeus no tiene este sueño **profundo**.”

ἄλλοι μὲν ῥά θεοὶ τε καὶ ἄνερες ἵπποκορθοῦσται

εὔδον παννύχιοι. Δία δ' οὐκ εἶχε νήδυμος ὕπνος (*Il.* 2. 1-2)

Frente a “ahí ascendió y se **acostó** junto a Hera la del trono dorado.”

τῷ “ένθα καθεῦδ' ἀναβάς πάρα δὲ χρυσόθρονος Ἥρη” (*Il.* 1.611)

(2) Pero podría arreglarse por medio de la dicción, pues en efecto **acostarse** a veces significa simplemente descansar en la cama, aunque también **tenderse** y **dormir**.

λύοιτο δ' ἂν κατὰ λέξιν. καὶ γὰρ τὸ καθεύδειν ένίστε δηλοῖ τήν ψιλὴν κατάκλισην ἐπὶ τῆς εὐνῆς, εἶπερ καὶ τὸ κοιμηθῆναι καὶ τὸ ἰαύειν.

(3) Pues él no hubiera dicho “yo también estuve **acostado** muchas noches sin sueño” y de nuevo:

“entonces Eurinome lo cubrió con una manta mientras estaba **acostado**;

y ahí Ulises planeaba males para los ocupantes de su mente

mientras se mantenía despierto.”

οὐ γὰρ ἂν ἔλεγεν. “ὥς καὶ ἐγὼ πολλὰς μὲν ἀύπνοους νύκτας ἴαυον»

(*Il.* 9.325), καὶ πάλιν

“Εὐρυνόμη δ' ἄρα οἱ χλαῖναν βάλε κοιμηθέντι.

ἔνθ' Ὀδυσσεὺς μνηστῆρσι κακὰ φρονέων ἐνὶ θυμῷ  
κεῖτ' ἐγρηγορῶν” (Od. 20. 4-6)

(4) *Pannychoi* significa “a través de toda la noche”, así que es posible que uno haya dormido sólo una parte y los otros la noche entera.

τὸ δὲ παννύχοι ἐστὶ δι' ὅλης νυκτός, ὥστ' ἐγχωρεῖ τὸν μὲν διὰ μέρους ὑπνῶσαι, τοὺς δὲ δι' ὅλης.

(5) El sueño “**profundo**” es **pesado**, así que puede haber dormido, pero no en un sueño profundo.

τὸ δὲ “νήδυμος” ὕπνος ἐστὶ βαθύς ὥστε δύναται ἄν ὑπνῶσαι μὲν μὴ βαθεῖ δὲ ὕπνω.

En este fragmento se presentan cuatro breves citas de los poemas homéricos, tanto de la *Ilíada* como de la *Odisea*, y se contrastan entre sí para intentar comprender la primera cita de la que se entiende que Zeus no gozaba de la capacidad del sueño profundo, mientras que el segundo apartado parece contradictorio pues insinúa que Zeus se durmió (καθεύδειν) al lado de Hera. La tercera cita sirve para ejemplificar el uso del verbo acostarse sin dormir (ἀύπνους ἰαύειν). Finalmente, menciona que al agregarse el adverbio *pannychoi* (παννύχοι) la primera cita podría simplemente narrar una situación en la que Zeus no durmió la noche entera. Finalmente, Porfirio menciona que el sueño pesado (νήδυμος) no parece propio de los dioses, quienes duermen ligeramente. Así, haciendo uso sólo de los poemas homéricos aclara las dudas que pudieran surgir acerca de la naturaleza de los dioses en la lectura.

Estas *Cuestiones* son en total más de doscientos breves apartados con temas independientes cada uno de ellos, mientras que *Acerca del Antro de las*

*Ninfas* se desarrolla a partir de una única cita homérica: la descripción de la gruta en Ítaca. También, a diferencia de *Las Cuestiones Homéricas, Sobre el Antro de las Ninfas* es un análisis de profundidad filosófica y sus fuentes de comparación no se limitan a Homero, sino que abarcan un grupo mucho más amplio de autores. Por estas razones se ha pensado que el trabajo del Antro debe ser posterior, ya que Porfirio sólo lo pudo haber desarrollado tras su educación con Plotino. De manera que, aunque no tenemos mayor noticia de la fecha de elaboración del texto, se asume de manera general que debió de ser uno de los trabajos de la edad madura del filósofo (ver MacPhail 2011, p. 2 y Lamberton 1986, p. 110). En cualquier caso, ambos textos, *Las Cuestiones* y *Sobre el Antro*, solían copiarse juntas, lo que resulta afortunado para el segundo ensayo cuya brevedad hubiera hecho difícil su conservación. Como prueba de esto están los manuscritos como el resguardado en la Biblioteca de San Marcos en Venecia (Marc. gr. IX, 4) datado entre los siglos XIII-XIV, que contiene también la *Odisea* de Homero y las *Quaestiones Homericae in Odiseam*. También en la Biblioteca Vaticana se encuentra un ejemplar del siglo XIII (Vatic. gr. 305) que entre otros textos contiene las *Quaestiones Homericae in Iliadem* y el *Antro*. Este manuscrito es uno de los que consultó y anotó Janus Lascaris.

Estos trabajos fueron populares durante la Edad Media y los inicios del Renacimiento gracias a diversas razones. Para empezar su título se inserta en una larga tradición de textos de la misma naturaleza que podemos trazar hasta Aristóteles. Los ζετήματα, zetémata, por su nombre en griego, son preguntas filosóficas que se enfrentan en puntos de vista opuestos. De hecho, las Cuestiones porfirianas están plagadas de referencias a los trabajos de Aristóteles y son probablemente el texto más cercano a la idea original de este tipo de discusiones que después se popularizaron para hacer referencia al tipo de conversaciones que se sostenían en los simposios (Nagy 1992, p. 18).

ΛΑΣΚΑΡΕΩΣ.

ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ ΛΟΓΙΟΙΣ. Ἀρύττεσθε. σπένδετε πηγῆς  
ἁετῶν. γλυκερὸν χεῦμα χαρίζομένης.  
Κάμοῦ γ' ὀπλοτέρου περὶ φρένες ἠερέθοντο  
ἄρχας. κινήσεις. εἶδος. ἄπειρα. κενά.  
Ἀλλὰ μεσαγρόλιον φοῖβος σειρήνας Ὀμήρου  
προὔτραπέ μ' ἀμφιέπειν, ὅσπερ Ἀριστοτέλην.  
Καὶ γὰρ ὄγε προτέρους νεοσίδμονας ἀνέρας αὐτῶς  
νεϊκέσει. καὶ σοφίην τεύξει ἀμαυροτέρην.  
Πρέσβυς ἀμοιβαίοισι λόγοις κύδαινε νόμῳ  
μοῦσαν. καὶ πινυτὴν ἠνεσεν ἀσφάλεια.

Estos estudios debieron haber resultado útiles para los estudiosos del griego, que se enfrentaban a grandes lagunas. Pues como ya vimos, en las *Cuestiones* Porfirio se da a la tarea de dilucidar el significado de adjetivos y sustantivos que pudieran resultar oscuros, así como la conjugación de algunos verbos irregulares y el uso de epítetos, además de analizar el significado de algunos pasajes homéricos.

La primera edición de imprenta de este texto apareció en Alope en Florencia en 1496, cuando Lascaris todavía vivía allí y la segunda de Callergi en 1500 en Venecia. Finalmente, en 1518 apareció la edición impresa en Roma, bajo el auspicio de León X, editada por Lascaris que dedica un epigrama “a las investigaciones de Porfirio, ambiguo y casi incomprensible” (Knös 1945, p. 154) (Imagen 16). Mismo que se volvió a imprimir con la edición aldina y que estaba destinado a los alumnos de Lascaris, estudiantes de la sabiduría antigua.

Πορφύριος λογίοις. ἄρυστεσθε σπενδετε πεγῆς  
ἀνενάου. γλαυκερόν χεῦμα χαριζομένης.  
Κάμου γ' ὀπλοτεροιο περὶ φρένες ἠερέθοντο  
ἀρχάς. κινήσις. εἶδος. ἄπειρα. κενά.  
Ἀλλὰ μεσαιόλιον φοῖβος σειρήενας Ὀμήρου  
προὔτραπέ μ' ἀμφιέπειν, ὥσπερ Ἀριστοτέλην.  
Καὶ γὰρ ὅτε προτέρους νέος ἴδιονας ἀνέρας αὐτως  
νέικεσε. καὶ σοφίην τεῦξεν ἀμαυροτέρην.  
Πρέσβυς ἀμοιβαίοισι λόγοις κύδαιεν Ὀμήρου  
μοῦσαν. καὶ πινυτὴν ἤνεσεν ἀσφαλέα.

Los textos de Porfirio ofrecen una fuente inagotable de la que beber.

Más dulce que un agradable riachuelo.

Lleva el espíritu de mis alumnos hacia el origen,

el movimiento, la belleza, lo ilimitado, lo vacío.  
Y no al miedo gris del canto de las Sirenas de Homero  
que me vuelve a ocupar como Aristóteles.  
Y pues que el nuevo conocimiento sea  
adquirir lucha y sabiduría más oscura.  
Un viejo contestando al discurso de honor de Homero  
las musas y el entendimiento mensajero de seguridad.

En estas dos ediciones aparece al inicio el mensaje de Lascaris y las *Cuestiones Homéricas*, seguidas del *Antro de las Ninfas*, pero después desapareció de las impresiones, junto con el nombre del maestro a quien se le debía la lectura y comprensión de Homero. Sin embargo, considero que las palabras de Lascaris no debieron de perderse, pues en ellas se encuentra una pequeña síntesis de lo que se leerá a continuación. Los primeros dos versos hablan del texto de Porfirio en el que aprenderemos que el agua y sus cualidades solían estar asociadas a las divinidades y la regeneración de las almas. El viaje del alma después de la muerte se desarrolla en los cinco sustantivos que se enumeran en el cuarto verso: origen, movimiento, belleza, ilimitado y vacío, como también mostrará Porfirio a continuación. De estas cinco resalta la palabra ἀρχή ya que se trata de un concepto de suma importancia en el pensamiento aristotélico a quien se menciona dos versos abajo. La ἀρχή aparece al inicio de la *Metafísica*: ὅτι τὴν ὀνομαζομένην σοφίαν περὶ τὰ πρῶτα αἴτια καὶ τὰς ἀρχὰς ὑπολαμβάνουσι πάντες (981b28), todos los hombres piensan que la llamada filosofía es tratar con las causas primeras y el principio de todas las cosas. En estos versos, Lascaris parafrasea esta misma sentencia, dando a entender que en este texto quizá encontraremos esa antigua sabiduría. La referencia a este filósofo se puede comprender dado que su popularidad fue mayor durante los siglos

pasados gracias a trabajos como el de Santo Tomás de Aquino (1127-1274), y por lo tanto mencionarlo en el epigrama equivalía a llamar a la curiosidad de los lectores educados en filosofía. Finalmente, Lascaris en efecto se debió haber visto como un venerable anciano, contaba con 73 años de edad y una larga carrera de la que ya hemos hablado. Quizá en textos como el de Porfirio encontraba paz en medio de los cambios políticos que se vivían, además de que se trataba de una herramienta para acercarse y acercar a sus alumnos a la lectura de Homero, a quien editaría ese mismo año.

### 3.2 Los versos homéricos

En el Canto XIII de la *Odisea*, Ulises llega finalmente a su querida Ítaca después de una guerra de diez años y una travesía por el mar de la misma duración. Durante el viaje, nuestro héroe sufre toda clase de aventuras que comprenden un largo camino que retrata las vicisitudes del viaje del alma después de la muerte según los neoplatónicos. El viaje se encuentra repleto de elaborados simbolismos que desde tiempos de la antigüedad griega habían sido considerados como una profunda alegoría, como dejan ver trabajos como las *Cuestiones Homéricas* que ya tratamos.

En este recorrido Ulises realiza una visita al mundo de los muertos, sucede en el Canto XI antes de su llegada a Ítaca. Estando en los aposentos de Circe, pide la ayuda de la hechicera para seguir su camino y ella es quien le encomienda la conversación con Tiresias quien yace entre las otras almas del Inframundo y a quien Perséfone ha dado el don de la sensatez y la razón. Ahí, antes de cruzar el Aqueronte, Odiseo convoca a las almas por medio de una libación con leche y miel, vino dulce y agua pura hasta hablar con el adivino antes de que el bullicio de las almas lo alcancen. Este episodio infunde un



miedo terrible al héroe, a diferencia de la apacible cueva itacense de la que trata el Canto XIII.

La última parada de Odiseo es en el palacio del Rey Alcino, a quien narra sus aventuras y así escuchamos de su propia voz las desventuras de su tripulación al partir de Troya. Al terminar la narración Odiseo pasa la noche en las moradas de Alcino, al otro día se ofrece un magnífico banquete en su honor y se le otorgan algunos regalos: un vestido y un manto, una arqueta, pan y vino. Con estos dones es conducido en una nave a su ciudad y en el trayecto, a pesar del choque de las olas, cae en un suave y prolongado sueño, parecido a la muerte. Los feacios lo dejan en ese estado en el puerto de Forcis, frente al Antro de las Ninfas, donde despierta envuelto en las nubes que ha invocado Atenea y es incapaz de reconocer sus propias tierras.

Es curioso que Homero explícitamente compare el sueño de Odiseo en este punto con la muerte al encontrarse justo frente a este lugar donde muchas almas encuentran su camino. Recuerda al Mito de Er, narrado en el último libro de la *República* de Platón (10.614-621) en voz del mismo Sócrates. Un día antes en casa de Céfalo ha escuchado la historia de Er, un muchacho que murió en batalla y tras doce días regresó a la vida. Er narra todo lo que vivió su alma en ese tiempo. La historia coincide con la idea del viaje de las almas a través de las esferas celestes que según el texto de Porfirio inicia en el *Antro de las Ninfas* donde Odiseo duerme, como veremos más adelante.

Este análisis se detendrá en la selección de palabras del filósofo al redactar su estudio y en particular a la relación que este léxico guarda con el corpus homérico. Pues entiendo, al estilo de Aristóteles, que la mejor manera de leer a un poeta es a partir de él mismo. Asumo que el vocabulario porfiriano estaba en deuda con el autor del que había publicado ya dos tomos de cuestiones, pero sobre todo, que los poemas que mejor conocían los

estudiosos del Renacimiento eran los homéricos y que, por lo tanto, cuando se acercaban a un texto nuevo, lo hacían a partir de estos mismos.

Primero quisiera detenerme en el léxico porfiriano, pues los griegos, igual que nosotros, tenían diversas palabras con significados muy similares. De alta relevancia en este estudio son las palabras cueva, antro, caverna y espelunca. El título de este estudio, así como el verso homérico para designar el sitio en el que habitan las ninfas es antro, ἄντρον. Usualmente esta palabra se utilizaba de manera poética, en la *Odisea* por ejemplo es también utilizada para designar la morada del terrible cíclope Polifemo.

καρπαλίμως δ' εἰς ἄντρον ἀφικόμεθ'

impacientes entramos en el antro (*Od.*, 9.216)

Pero Porfirio al comenzar su análisis utiliza la variación *spélaion*, σπήλαιον, que puede tener otras connotaciones, por ejemplo, es la que utiliza Platón para hablar de su famoso mito de la Caverna (*Rep.*, 514<sup>a</sup>, 515<sup>a</sup>, 539<sup>e</sup>). Más tarde también fue utilizada como sepulcro, es el sustantivo que aparece en el *Evangelio según San Juan*, cuando Jesús visita a Lázaro que después de muerto vuelve a la vida (Juan, 11.38). En su variación *spéos*, σπέος, aparece frecuentemente en Homero. Es el nombre de la morada de Calipso (*Od.*, 5.57) y también de las cavernas de las montañas donde viven los otros cíclopes (9.400). Porfirio afirma que los antiguos en efecto consagraban las cavernas, σπήλαια, al cosmos, al cambiar deliberadamente de sustantivo, insinúa que se puede tratar de cualquier tipo de cueva.

Al iniciar la lectura del texto hay que resaltar algunas de sus características. *Acerca del Antro de las Ninfas* es un análisis doble, por un lado,

se trata de un acercamiento literario, pues evidencia la sabiduría e importancia de los poemas homéricos, pero también es en gran medida un texto filosófico. El léxico de ambas disciplinas difiere entre sí, y la selección del vocabulario ayudará a dilucidar el acercamiento del autor. Un claro ejemplo lo podemos encontrar al inicio de la disertación cuando una de las premisas principales del análisis comienza afirmando que las cavernas eran consagradas en función de su todo como un conjunto o por sus partes, pues consideraban a la tierra como símbolo de la materia, ύλη, ὕλη, de la que consiste el cosmos. La palabra materia, ύλη, tiene también un significado doble. Por un lado, en los poemas Homéricos aparece frecuentemente para nombrar a un bosque, pero en el lenguaje filosófico sirve para definir a la materia que forma el universo a partir de la naturaleza intelectual, como es claro al leer a los alumnos de Porfirio, como Jámblico (*Comm. Math.* 4) y Macrobio de quienes hablaremos más adelante. El mismo Porfirio utilizó de nuevo este mismo término de manera tal que pudo haber confundido a sus intérpretes.

Debemos detenernos también a analizar cómo entendían el concepto de símbolo, σύμβολον, los filósofos neoplatónicos. El primer significado en el diccionario hace referencia a una tradición de la antigua Atenas, cuando dos personas hacían un contrato, las dos partes dividían por la mitad un objeto y cada uno se quedaba con una pieza como garantía. Pero desde la antigüedad este nombre tenía también un profundo significado como muestra el mito de Andrógino narrado en el *Banquete* de Platón. Aristófanes cuenta que al principio existían tres géneros humanos, el masculino, el femenino y aquel que compartía ambas partes, el andrógino. La forma de cada persona era redonda con cuatro piernas, cuatro brazos y dos rostros que miraban hacia lados opuestos. Eran muy hábiles y fuertes, por lo que conspiraron contra los dioses. Zeus decidió cortarlos por mitades para debilitarlos. Desde entonces

hombres y mujeres buscan a sus mitades para restaurar su fuerza. De esta manera, dice “cada uno de nosotros es un símbolo del humano, al haber quedado seccionado en dos de uno solo” (191d). Entonces debemos entender que para Porfirio la caverna era una de dos partes iguales de las que consistía la materia que a través de la naturaleza intelectual crea al cosmos.

El texto inicia citando los versos homéricos, pues Porfirio considera que si Homero interrumpe su narración para describir el antro maravilloso frente al que duerme Odiseo es por que existe una razón. Esto llevó al filósofo neoplatónico a escribir este texto, pues más allá de su belleza, ya que Homero habla siempre con la más antigua sabiduría, debe tener algún motivo.

ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΕΝ ΟΔΥΣΣΕΙΑΙ ΤΩΝ ΝΥΜΦΩΝ  
ΑΝΤΡΟΥ

- 1 Ὅτι ποτὲ αἰνίττεται Ὅμηρῳ τὸ ἐν Ἴθάκῃ ἄντρον, διὰ  
τῶν ἐπῶν τούτων διαγράφει λέγων·

αὐτὰρ ἐπι κρατὸς λιμένος τανὺφυλλος ἐλαίη,  
ἀγχόθι δ' αὐτῆς ἄντρον ἐπήρατον ἠεροειδές,  
ἶρὸν νυμφάων αἶ νηιάδες καλέονται. 5

ἐν δὲ τῷ κρητῆρές τε καὶ ἀμφιφορῆες ἔασι  
λάνοι· ἔνθα δ' ἔπειτα τιθαιβώσσουσι μέλισσαι.  
ἐν δ' ἴστοι λίθιοι περιμήκεες, ἔνθα τε νύμφαι  
φάρε' ὑφαίνουσιν ἀλιπόρφυρα, θαῦμα ιδέσθαι·  
ἐν δ' ὕδατ' αενάοντα. δὺω δέ τέ οἱ θύραι εἰσίν, 10  
αἱ μὲν πρὸς βορέαο καταβαταὶ ἀνθρώποισιν,  
αἱ δ' αὖ πρὸς νότου εἰσὶ θεώτεραι· οὐδε τι κείνη  
ἄνδρες ἐσέρχονται, ἀλλ' ἀθανάτων ὁδός ἐστιν.

*Sobre el Antro de las Ninfas en la Odisea de Porfirio*

Qué quiere decir Homero al describir el antro de Ítaca en los siguientes versos: 1

Pero en lo más alto del puerto hay un olivo de grandes hojas,  
muy cerca de un antro agradable de neblina,  
sagrado a las Ninfas que llaman Naiades.  
Ahí hay cráteras y ánforas de piedra,  
en las que guardan miel.  
Ahí las Ninfas en grandes telares de piedra  
tejen mantos púrpuras que son maravillosos de ver.  
En aguas que siempre fluyen. Aquí hay dos puertas.  
La que mira hacia el Bóreas es el descenso de los hombres,  
La que mira al Noto, no es camino,  
para los hombres sino de los inmortales.

---

Estos once versos representan el total del material sometido a análisis por el filósofo. Para realizarlo siguió el orden de la descripción poética, con la única excepción de permitirse hablar del olivo en último lugar, ya que su figura le ayudó a redactar algunas conclusiones.

2 ὅτι μὲν οὐ καθ' ἱστορίαν παρειληφῶς μνήμην τῶν  
 παραδοθέντων πεποιήται, δηλοῦσιν οἱ τὰς περιηγήσεις 15  
 τῆς νήσου γράψαντες, οὐδενὸς τοιούτου κατὰ τὴν  
 νῆσον ἄντρου μνησθέντες, ὡς φησὶ Κρόνιος· ὅτι δὲ  
 κατὰ ποιητικὴν ἐξουσίαν πλάσσωσιν ἄντρον ἀπίθανος ἦν,  
 εἰ τὸ προστυχὸν καὶ ὡς ἔτυχε πλάσας πείσειν ἤλπισεν  
 ὡς <έν> τῇ Ἰθακησίᾳ γῆ ἀνὴρ τις ἐτεχνήσατο ὁδοὺς 20  
 τοῖς ἀνθρώποις καὶ θεοῖς, ἢ εἰ μὴ ἄνθρωπος, ἀλλ' ἢ  
 φύσις αὐτόθεν ἀπέδειξε κάθοδόν τε ἀνθρώποις πᾶσι  
 καὶ πάλιν ἄλλην ὁδὸν πᾶσι θεοῖς, δῆλον. ἀνθρώπων  
 γὰρ καὶ θεῶν ὁ πᾶς μὲν πλήρης κόσμος, τὸ δὲ  
 Ἰθακήσιον ἄντρον πόρρω καθέστηκε τοῦ πείθειν ἐν 5  
 3 αὐτῷ κατάβασιν εἶναι τῶν θεῶν καὶ ἀνθρώπων. τοιαῦτα  
 τοῖνυν ὁ Κρόνιος προειπὼν φησὶν ἔκδηλον εἶναι οὐ τοῖς  
 σοφοῖς μόνον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἰδιώταις ἀλληγορεῖν τι καὶ  
 αἰνίττεσθαι διὰ τούτων τὸν ποιητὴν, πολυπραγμονεῖν  
 ἀναγκάζοντα τίς μὲν ἀνθρώπων πύλη, τίς δὲ θεῶν, 10  
 καὶ τί βούλεται τὸ ἄντρον τοῦτο τὸ δίθυρον, <ἱερὸν>  
 μὲν νυμφῶν εἰρημένον, τὸ δ' αὐτὸ καὶ ἐπήρατος καὶ  
 ἡεροειδές, οὐδαμῶς τοῦ σκοτεινοῦ ἐπήρατος ὄντος,  
 ἀλλὰ μᾶλλον φοβεροῦ· διὰ τί δὲ οὐχ ἀπλῶς ἱερὸν  
 λέγεται τῶν νυμφῶν, ἀλλὰ πρόσκειται εἰς ἀκρίβειαν 15  
 τὸ 'αἰ νηιάδες καλεόνται'.

---

12 ἐπήρατος, del verbo ἔραμαι, que es susceptible de amor || 13 ἡεροειδής que tiene niebla, con nubes, oscuro, *Od.* 2.263.

Que la descripción no está hecha a partir de información adquirida de manera histórica es evidente ya que aquellos que han escrito acerca de la isla no han hecho mención alguna, como dice Cronio: que al describir de manera poética un antro es improbable que un poeta espere hacer creer en ayuda de una fábula arbitraria y creada caprichosamente que en Ítaca un hombre haya creado una cueva con dos rutas, una para los dioses y una para los hombres. Una en la que la naturaleza creó un camino para que descendan todos los hombres y otra, al contrario, para todos los dioses. Habiendo dicho este Cronio, dice que no solamente para los sabios, también para quienes piensan es evidente que el poeta se expresa de manera alegórica y figurada en estos versos, lo que nos obliga a buscar cuál es la puerta de los hombres y cuál es la puerta de los dioses, y qué significa este antro con su doble entrada, que es a la vez agradable y sombrío, a pesar de que ordinariamente un lugar que es sombrío no es agradable, sino temible. ¿Por qué no dice simplemente dedicado a las Ninfas, sino que específica, a aquellas que llaman Naiades?

2

3

---

Son en total seis cuestiones principales las que se desarrollan:

1. ¿Por qué un antro y, cómo es que puede ser agradable y neblinoso al mismo tiempo?
2. ¿Por qué Ninfas y por qué Naiades?
3. ¿Por qué hay ánforas y cráteras y por qué están llenas de miel y no algún otro líquido más común como el vino o el agua?
4. ¿Por qué hay unos telares de piedra y cómo es que se tejen en ellos unos mantos purpúreos?
5. ¿Por qué hay dos puertas, y por qué una da al Bóreas y la otra al Noto?
6. ¿Por qué un olivo corona al puerto?



τίς δὲ καὶ ἡ τῶν κρατήρων καὶ ἀμφιφορέων παράληψις,  
 οὐδενὸς τῶν ἐγχεομένων αὐτοῖς παρελημμένου· ἄλλ' 20  
 ὅτι ἐν αὐτοῖς ὡς ἐν σμήνεσι τιθαιβώσσουσι μέλισσαι. οἷ  
 τε περιμήκεις ἱστοὶ ἔστωσαν ἀναθήματα ταῖς νύμφαις·  
 ἀλλὰ τί μὴ ἐκ ξύλων ἢ ἄλλης ὕλης, λίθινοι δὲ καὶ  
 αὐτοὶ ὡς οἱ ἀμφιφορεῖς καὶ οἱ κρατῆρες; καὶ τοῦτο  
 μὲν ἦττον ἀσαφές· τὸ δ' ἐν τοῖς λιθίνοις ἱστοῖς τούτοις 25  
 τὰς νύμφας ὑφαίνειν ἀλιπόρφυρα φάρη, οὐκ ιδέσθαι  
 θαῦμα, ἀλλὰ καὶ ἀκοῦσαι. τίς γὰρ ἂν πιστεύσαι θεὰς  
 ἀλιπόρφυρα ἱμάτια ὑφαίνειν ἐν σκοτεινοῖς ἄντροις  
 ἐπὶ λιθίνων ἱστῶν, καὶ ταῦτα ὄρατὰ εἶναι ἀκούων τὰ  
 θεῶν ὑφάσματα καὶ ἀλουργῆ; ἐφ' οἷς καὶ τὸ διθυρον  
 εἶναι τὸ ἄντρον θαυμαστόν, τῶν μὲν τινῶν ἀνθρώποις 5  
 εἰς κατάβασιν πεποιημένων <θυρῶν>, τῶν δ' αὖ πάλιν  
 θεοῖς· καὶ ὅτι αἱ μὲν ἀνθρώποις πορεύσιμοι πρὸς  
 βορρᾶν ἄνεμον τετράφθαι λέγονται, αἱ δὲ τοῖς θεοῖς  
 πρὸς νότον, οὐ μικρᾶς οὔσης ἀπορίας δι' ἣν αἰτίαν  
 ἀνθρώποις μὲν τὰ βόρεια μέρη προσένειμε, τοῖς δ' αὖ 10  
 θεοῖς τὰ νότια, ἀλλ' οὐκ ἀνατολῆς καὶ δύσεως πρὸς  
 τοῦτο μᾶλλον κέχρηται, ὡς ἂν σχεδὸν πάντων τῶν  
 ἱερῶν τὰ μὲν ἀγάλματα καὶ τὰς εἰσόδους ἐχόντων  
 πρὸς ἀνατολήν τετραμμένας, τῶν δὲ εἰσιόντων πρὸς  
 δύσιν ἀφορώντων, ὅταν ἀντιπρόσωποι τῶν ἀγαλμάτων 15  
 ἐστῶτες τοῖς θεοῖς τὰς λιτὰς καὶ θεραπείας προσάγωσι.

---

24 ἀσαφής que es indistinto a los sentidos o a la mente || 25 ὑφαίνω,  
 tejer, frecuente en Homero ἱστόν ὑφαινειν, *Il.* 6.456, *Od.* 2.104 || 25  
 φᾶρος, una larga pieza de tela, una telaraña *Od.* 5.258, *Od.* 15.61 || 25  
 ἀλι-πόρφυρος púrpura del mar, tintura púrpura || 4 ὑφασμα, ropa  
 tejida, *Od.* 3.274.

¿Qué significan las cráteras y las ámforas en las que no se vierte cualquier contenido, sino donde las abejas guardan miel? Los telares sobre los que tejen las ninfas, ¿por qué no están hechos de madera o de alguna otra materia, sino de piedra como las ánforas y las cráteras? Este asunto, es cierto, es menos oscuro que el resto, pero sobre estos telares las ninfas elaboran mantos de tela púrpura, que es no solamente maravilloso de ver, pero también de entender. ¿Cómo creer que las diosas tejen mantos de púrpura en un antro oscuro sobre telares de piedra, sobre todo porque se lee que uno puede ver los mantos mientras los tejen? Hace falta añadir que el antro tiene una entrada doble, una por la que descienden los hombres y otra por la que ascienden los dioses, y que la entrada de los hombres está orientada hacia el norte y la de los dioses hacia el sur. Es difícil de entender por qué Homero designó el norte a los hombres y el sur a los dioses, en lugar del oriente y occidente, pues en casi todos los templos las estatuas y las puertas están orientadas al oriente y aquellos que entran miran hacia el occidente, pues frente a las estatuas, dan a los dioses plegarias y cuidados.

---

En primer lugar, cabe destacar que el antro no es lugar real, y para fines de este estudio no tiene que serlo. En este punto, como en otros, Porfirio recurre a otras fuentes para probar a sus lectores que se trata de información confiable. Aquí y en varias ocasiones más adelante, utiliza a un estudioso de nombre Cronio. No conocemos mucho de él, por lo que dice el mismo Porfirio se ha pensado que debe tratarse de un compañero o estudiante de Numenio. Sólo se tiene noticia de una obra suya que trataba sobre la regeneración, y por los comentarios que leeremos de él en este trabajo se ha pensado que debía de haber sido aficionado a la interpretación de textos antiguos. Cronio y Numenio debieron ser contemporáneos en todo caso y vivieron alrededor de la segunda mitad del siglo II, ambos formaban parte de un grupo de pensadores que estudió y continuó el trabajo de Platón desde el primer siglo de nuestra era, hasta los albores del neoplatonismo en el siglo III con el trabajo de Plotino (Vimercati 2015, pp. 1335-ss).

4 τοιούτων ἀσαφειῶν πλήρους ὄντος τοῦ  
διηγήματος πλάσμα μὲν ὡς ἔντυχεν εἰς ψυχαγωγίαν  
πεποιημένον μὴ εἶναι, ἀλλ' οὐδ' ἱστορίας τοπικῆς  
περιήγησιν ἔχειν, ἀλληγορεῖν δέ τι δι' αὐτοῦ τὸν 20  
ποιητὴν, προσθέντα μυστικῶς καὶ ἐλαίας φυτὸν  
πλησίον. ἅ δὴ πάντα ἀνιχνεῦσαι καὶ ἀναπτύξαι ἔργον  
καὶ τοὺς παλαιοὺς νομίσει καὶ ἡμᾶς μετ' ἐκείνων τε  
καὶ τὰ καθ' ἑαυτοὺς πειρᾶσθαι νῦν ἀνευρίσκειν. περὶ 25  
μὲν οὖν ἐγχωρίου ἱστορίας ῥαθυμότερον φαίνονται  
ἀναγράψαντες ὅσοι τέλεον ὤηθησαν πλάσματα  
εἶναι τοῦ ποιητοῦ τό τε ἄντρον καὶ ὅσα περὶ τούτου  
ἀφηγήσατο· οἱ δὲ τὰς γεωγραφίας ἀναγράψαντες ὧς  
ἄριστα καὶ ἀκριβέστατα καὶ ὁ Ἐφέσιος Ἀρτεμίδωρος 5  
ἐν τῷ πέμπτῳ τῆς εἰς ἔνδεκα συνηγμένης αὐτῷ  
πραγματείας γράφει ταῦτα· 'τῆς δὲ Κεφαλληνίας ἀπὸ  
Πανόρμου λιμένος πρὸς ἀνατολήν ἀπέχουσα δώδεκα  
στάδια νῆσός ἐστιν Ἰθάκη σταδίων ὀγδοήκοντα πέντε,  
στενὴ καὶ μετέωρος, λιμένα ἔχουσα καλούμενον  
Φόρκυνος· ἔστι δ' αἰγιαλὸς ἐν αὐτῷ κάκει νυμφῶν ἱερὸν 10  
ἄντρον, οὗ λέγεται τὸν Ὀδυσσεῖα ὑπὸ τῶν Φαιάκων  
ἐκβιβασθῆναι.' πλάσμα μὲν οὖν Ὀμηρικὸν παντελῶς  
οὐκ ἂν εἶη· εἴτε δ' οὕτως ἔχον ἀφηγήσατο εἴτε καὶ αὐτός  
τινα προσέθηκεν, οὐδὲν ἥττον μένει τὰ ζητήματα <τῷ>  
τὴν βούλησιν ἢ τῶν καθιδρυσασμένων ἢ τοῦ προσθέντος 15

El discurso está lleno de tales oscuridades, pero no hay que ver una fábula caprichosamente imaginada para divertir al espíritu y además no contiene la descripción de un lugar real, sino la alegoría de un poeta que colocó de manera mística también un olivo en la gruta. Descubrir y explicar el sentido de todos los temas alegóricos de la descripción parece una tarea pesada a los antiguos y a nosotros que después de ellos buscamos una interpretación. También parece que estos obviaron la cuestión geográfica que consideraron como una ficción del poeta del antro y todo lo que cuenta de ella. Los mejores y más exactos geógrafos piensan de otra manera: Artemidoro de Éfeso escribe en el quinto libro de once: “Yendo de Panormo, puerto de Cefalonia, hacia el levante, a una distancia de doce estadios se encuentra la isla de Ítaca, de veinticuatro estadios de longitud, estrecha y elevada. En ella hay un puerto llamado Forcis y sobre la costa hay un antro consagrado a las ninfas en el que se cuenta que los feacios dejaron a Ulises.” Entonces no puede ser todo simple invento de Homero. Pero que su discurso reproduzca la realidad en la que añade algunas cuestiones para aquel que investiga cuál fue el diseño de los hombres que consagraron el antro que el poeta se imagina, pues los antiguos no consagraban templos sin símbolos mitológicos y sobre esto Homero no cuenta nada por azar. Que Homero no se imaginó el antro y que desde antes estaba dedicado a los dioses, y que este lugar pertenece a la sabiduría antigua se mostrará en este discurso. Por esto vale la pena y es necesario explicar la consagración simbólica.

---

La opinión de Cronio claramente es tomada en alta estima por nuestro filósofo, ya que sus afirmaciones servirán como punto de partida para este estudio. Pues sería absurdo pensar que, al describir un sitio creado poéticamente, como dice Cronio, el escritor quisiera ganarse la confianza de sus lectores. Además, en los trabajos de los grandes geógrafos, como Artemidoro de Éfeso, no existe noticia alguna de tal antro maravilloso, como Porfirio constata. Por lo que, en efecto, debemos pensar que se trata de una alegoría que llama a los sabios a ahondar en ella. Aun considerando que probablemente en esta descripción Homero sólo hubiera añadido algo de su propia invención, lo importante es que se trata de un sitio fuera de lo común.

ποιητοῦ ἀνιχνεύοντι, ὡς ἂν μήτε τῶν παλαιῶν ἄνευ  
συμβόλων μυστικῶν τὰ ἱερά καθιδρυσαμένων μήτε  
Ἄμφρου ὡς ἔτυχε τὰ περὶ τούτων ἀφηγουμένου.  
ὅσω δ' ἂν τις μὴ Ἄμφρου πλάσμα ἐγκειρῆ τὰ κατὰ τὸ  
ἄντρον δεικνύναι, τῶν δὲ πρὸ Ἄμφρου θεοῖς τοῦτο 20  
καθιερωσάντων, τοσοῦτω τῆς παλαιᾶς σοφίας πλήρες  
τὸ ἀνάθημα εὐρεθήσεται καὶ διὰ τοῦτο ἄξιον ἐρεῦνης  
καὶ τῆς ἐν αὐτῷ συμβολικῆς καθιδρύσεως δεόμενον  
τῆς παραστάσεως.

5 ἄντρα μὲν δὴ ἐπιεικῶς οἱ παλαιοὶ καὶ σπήλαια 25  
τῷ κόσμῳ καθιέρουν καθ' ὅλον τε αὐτὸν καὶ κατὰ  
μέρη λαμβάνοντες, σύμβολον μὲν τῆς ὕλης ἐξ ἧς  
<συνέστηκεν> ὁ κόσμος, τὴν γῆν παραδιδόντες· διό  
τινες καὶ αὐτόθεν τὴν ὕλην τὴν γῆν εἶναι ἐτίθεντο· τὸν  
<δὲ> ἐκ τῆς ὕλης γινόμενον κόσμον διὰ τῶν ἄντρων 5  
παριστάντες, ὅτι τε ὡς ἐπὶ πολὺ αὐτοφυῆ τὰ ἄντρα καὶ  
συμφυῆ τῇ γῆ ὑπὸ πέτρας περιεχόμενα μονοειδοῦς,  
ἧς τὰ μὲν ἔνδον κοῖλα, τὰ δ' ἔξω εἰς τὸ ἀπεριόριστον  
τῆς γῆς ἀνεῖται· αὐτοφυῆς δὲ ὁ κόσμος καὶ συμφυῆς 10  
[προσπεφυκῶς] τῇ ὕλῃ, ἦν λίθον καὶ πέτραν διὰ τὸ ἀργὸν  
καὶ ἀντίτυπον πρὸς τὸ εἶδος εἶναι ἠνίπτοντο, ἄπειρον  
κατὰ τὴν αὐτῆς ἀμορφίαν τιθέντες. ῥευστῆς δ' οὔσης  
αὐτῆς καὶ τοῦ εἶδους δι' οὗ μορφοῦται καὶ φαίνεται 15  
καθ' ἑαυτὴν ἐστερημένης, τὸ ἔνυδρον καὶ ἔνικμον τῶν

---

7 αὐτοφυῆς, autocreadas, de la misma naturaleza || 8 συμφυῆς  
con la naturaleza || 15 ἔνυδρον, la preposición griega ἐν equivale  
a nuestro en, unido en palabras compuestas a un sustantivo tiene  
una función locativa, así en este caso unido a húdor, agua, señala  
exactamente el sitio en que se junta el líquido || 15 ἔνικμος, una vez  
más encontramos junto con ἱκμάς, la humedad.

## 1. El antro

5

Los antiguos correctamente consagraban los antros y las cavernas al cosmos, en su totalidad o tomándolo por sus partes. Consideraban la tierra símbolo de la materia de la que está hecha el cosmos. Algunos suponen que la tierra y la materia son lo mismo. De ahí que la materia de la que está formada el cosmos a través del antro es dispuesta, puesto que las cuevas, en la mayor parte, son un producto que surgió sin intervención externa y en compañía de la naturaleza de la tierra ya que está hecha de piedra, es homogénea, su interior es cóncavo y su exterior se extiende por indefinidas porciones de tierra. Igual que el cosmos fue creado espontáneamente, a partir y con la naturaleza de la materia que puede ser denominada piedra o roca, dependiendo de su forma brillante o resistente. La caverna que describe Homero es a su vez agradable y neblinosa, pareciera tratarse de una contradicción, pero es a causa de la materia de la que está formada. La materia es infinita cuando se encuentra disforme, fluye constantemente sin los atributos que le dan forma hasta que se vuelve visible cuando se acumula el agua o por la humedad de la caverna por la oscuridad causada por la noche o las sombras y por la neblina. Por esto la oscuridad y la humedad son símbolos adecuados para lo que contiene el cosmos y la materia de la que está hecho. Entonces es a través de la materia que el cosmos es neblinoso y oscuro, pero también a través del encuentro y disposición de las formas, es bello y encantador, pues cosmos en griego también quiere decir adorno. De manera que el antro puede ser apropiadamente llamado encantador por quien lo encuentra en su combinación de las formas, pero oscuro para quien con el ojo de la mente inspecciona sus entrañas. La parte exterior y superficial es en efecto agradable, pero sus profundidades neblinosas.

6

ἄντρων καὶ σκοτεινὸν καὶ ὡς ὁ ποιητῆς ἔφη ἡεροειδῆς 20  
 οἰκείως ἐδέξαντο εἰς σύμβολον τῶν προσόντων τῷ  
 6 κόσμῳ διὰ τὴν ὕλην. διὰ μὲν οὖν τὴν ὕλην ἡεροειδῆς καὶ  
 σκοτεινὸς ὁ κόσμος, διὰ δὲ τὴν τοῦ εἴδους συμπλοκὴν  
 καὶ διακόσμησιν, ἀφ' οὗ καὶ κόσμος ἐκλήθη, καλὸς τέ  
 ἐστι καὶ ἐπέραστος. ὅθεν οἰκείως ἐπ' αὐτοῦ ἂν ῥηθῆι  
 ἄντρον ἐπήρατον μὲν τῷ εὐθύς ἐντυγχάνοντι διὰ 25  
 τὴν τῶν εἰδῶν μέθεξιν, ἡεροειδῆς δὲ σκοποῦντι τὴν  
 ὑποβάθραν αὐτοῦ καὶ εἰς αὐτὴν εἰσιόντι τῷ νῶ· ὥστε  
 τὰ μὲν ἔξω καὶ ἐπιπολαίως ἐπήρατα, τὰ δ' ἔνδον καὶ ἐν  
 βάθει ἡεροειδῆ. οὕτω καὶ Πέρσαι τὴν εἰς κάτω κάθοδον  
 τῶν ψυχῶν καὶ πάλιν ἔξοδον μυσταγωγοῦντες τελοῦσι 5  
 τὸν μύστην, ἐπονομάσαντες σπήλαιον <τὸν> τόπον·  
 πρῶτα μὲν, ὡς φησὶν Εὐβουλος, Ζωροάστρου αὐτοφυῆς  
 σπήλαιον ἐν τοῖς πλησίον ὄρεσι τῆς Περσίδος ἀνθηρὸν  
 καὶ πηγὰς ἔχον ἀνιερώσαντος εἰς τιμὴν τοῦ πάντων 10  
 ποιητοῦ καὶ πατρὸς Μίθρου, εἰκόνα φέροντος [αὐτῷ]  
 τοῦ σπηλαίου τοῦ κοσμοῦ, ὃν ὁ Μίθρας ἐδημιούργησε,  
 τῶν δ' ἐντὸς κατὰ συμμετρους ἀποστάσεις σύμβολα  
 φερόντων τῶν κοσμικῶν στοιχείων καὶ κλιμάτων·  
 μετὰ δὲ τοῦτον τὸν Ζωροάστρην κρατήσαντος καὶ 15  
 παρὰ τοῖς ἄλλοις, δι' ἄντρων καὶ σπηλαίων εἴτ' οὖν  
 αὐτοφυῶν εἴτε χειροποιήτων τὰς τελετὰς ἀποδιδόναι.

---

17 χειροποιήτων, esta palabra compuesta se forma del griego  
 χειρός, que quiere decir mano y ποιήτων, el participio de hacer,  
 en contraposición con el adjetivo anterior, αὐτοφυῶν, implica la  
 intervención humana para la creación.

Del mismo modo los persas realizaban las iniciaciones de los místicos en lugares a los que llamaban caverna, donde las almas bajaban y salían de regreso. Como dice Eubolo, Zoroastro fue el primero en consagrar unas fuentes en una cueva natural en las fértiles montañas vecinas a Persia a Mithra, creador y padre de todas las cosas. Esta era la imagen de la caverna del mundo que el mismo Mithra había creado, en la que los símbolos que se encontraban adentro estaban acomodados en intervalos simétricos, representando los elementos del cosmos y sus regiones. Después de Zoroastro, otros también establecieron ritos y otras ceremonias pertenecientes a los antros y cavernas tanto naturales como artificiales.

---

Como ejemplo de esto Porfirio menciona que los persas realizaban las iniciaciones en sitios a los que llamaban cavernas significando de manera mística el descenso de las almas y su regreso. En este punto Porfirio hace uso del trabajo de Eubolo, pues, como dice en su *De Abstinencia*, fue el compilador de los misterios mithraicos comúnmente atribuidos a su profeta Zoroastro. Gracias a él sabemos que los iniciados eran llamados Magos en su lengua original, este título también era un rango de gran honor, pues se ha encontrado enumerado entre las distinciones de sus gobernantes. Creían profundamente en la metempsychosis, por lo que no comían carne ni mataban a ningún ser vivo, pues profesaban la opinión de que, en nuestra comunión con todos los seres vivos, nuestra relación quedaba simbólicamente manifiesta (*De Abstinencia*, 4.16). El zoroastrismo fue una religión muy popular en el Imperio Persa y en su contacto con el mundo helénico se extendió por todos los territorios del esplendor romano en su culto a Mithra. Para comprender cómo fue recibido en tierras romanas haré uso de Plutarco quien cuenta que Zoroastro vivió 250 años antes de la guerra de Troya. Enseñó a los hombres que existen dos dioses rivales entre sí, uno autor del bien, el otro del mal, sus nombres son Horomanzes y Areimanius. El primero tiene relación con todos los fenómenos naturales relacionados a la luz, el segundo con la oscuridad. Mithra es el intermediario de estos dos. Mithra enseñó a los hombres a ofrendar a Horomanzes valiosos y perfectos sacrificios, pero a Areimanius imperfectos y deformes (Plutarco, *De Iside et Osiride*, 46).



ὡς γὰρ τοῖς μὲν Ὀλυμπίοις θεοῖς ναοὺς τε καὶ ἔδη καὶ  
βωμοὺς ἰδρύσαντο, χθονίοις δὲ καὶ ἥρωσιν ἐσχάρας,  
ὑποχθονίοις δὲ βόθρους καὶ μέγαρα, οὕτω καὶ τῷ κόσμῳ 20  
ἄντρα τε καὶ σπήλαια, ὡσαύτως δὲ καὶ ταῖς νύμφαις διὰ  
τὰ ἐν ἄντροις καταλειβόμενα ἢ ἀναδιδόμενα ὕδατα,  
ῶν αἱ ναΐδες, ὡς μετ' ὀλίγον ἐπέξιμεν, προεστήκασιν  
7 νύμφαι. οὐ μόνον δ', ὡς ἔφαμεν, κόσμου σύμβολον  
[ἦτοι γεννητοῦ] αἰσθητοῦ τὸ ἄντρον ἐποιοῦντο, ἀλλ' 25  
ἤδη καὶ πασῶν τῶν ἀοράτων δυνάμεων τὸ ἄντρον  
σύμβολον παρελάμβανον διὰ τὸ σκοτεινὰ μὲν εἶναι τὰ  
ἄντρα, ἀφανὲς δὲ τῶν δυνάμεων <τὸ> οὐσιῶδες. οὕτω  
καὶ ὁ Κρόνος ἐν τῷ ὠκεανῷ αὐτῷ ἄντρον κατασκευάζει  
κάκεϊ κρύπτει τοὺς ἑαυτοῦ παῖδας· ὡσαύτως δὲ καὶ ἡ 5  
Δημήτηρ ἐν ἄντρῳ τρέφει τὴν Κόρην μετὰ νυμφῶν,  
καὶ ἄλλα τοιαῦτα πολλὰ εὐρήσει τις ἐπιὼν τὰ τῶν  
θεολόγων.

---

15 ναός καὶ βωμός, del griego naós viene la palabra nave, con la que solemos designar a las grandes salas de los edificios religiosos, por otra parte bomós es menos común, se utiliza para designar plataformas elevadas, como las que solían levantarse para la construcción de templos, o simplemente un altar ||16 ἐσχάρα, es el corazón de la casa, el hogar, la pira donde se realizaban los sacrificios || 17 βόθρος era un pozo para realizar ofrecimientos rituales, μέγαρον, la habitación principal en los palacios micénicos que incluía un hogar para los sacrificios ||18 ἄντρα καὶ σπήλαια || 22 αἰσθητοῦ, αἴσθησις, nuestra estética que a diferencia de la idea que se formó el siglo pasado que tiene que ver con las convenciones del arte clásico relativas a la vista, para los griegos involucra a toda forma de percepción humana, o sea, los cinco sentidos sin limitaciones acerca de la belleza o la fealdad.

Estos ritos eran diferentes a los establecidos por los antiguos griegos, quienes fundaron para los dioses Olímpicos templos y altares, para los dioses tectónicos y los héroes, hogares, para los subterráneos, tumbas y megarones, pero también al cosmos dedicaron antros y cavernas, finalmente, consagraron a las Ninfas los antros en los que hay manantiales o corre el agua. Por otra parte, debemos considerar que no sólo el antro es símbolo del cosmos de lo creado estéticamente, también es símbolo de todos los poderes invisibles pues las cavernas son oscuras y la esencia de sus poderes es invisible. Como prueba de esto cabe recordar que Cronos fabricó una caverna en el Océano donde escondió a sus hijos; Ceres vio crecer en un antro a Perséfone entre las Ninfas. Estas y otras narraciones pueden encontrarse entre los escritos de los poetas de la antigüedad a quienes Porfirio llama teólogos.

7

8 ὅτι δὲ καὶ ταῖς νύμφαις ἀνετίθεσαν ἄντρα καὶ  
τούτων μάλιστα ταῖς ναῖσιν, αἶ ἐπὶ πηγῶν εἰσὶ κὰκ τῶν  
υδάτων, ἀφ' ὧν νάουσι ῥοαί, ναῖδες ἐκαλοῦντο, δηλοῖ  
καὶ ὁ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνος, ἐν ᾧ λέγεται

σοὶ δ' ἄρα πηγὰς νοερῶν υδάτων 10  
τέμον ἄντροις μίμνουσαι γαίης  
ἀτιταλλόμεναι πνεύματι μούσης  
θέσπιν ἐς ὀμφήν· ταὶ δ' ὑπὲρ οὔδας  
διὰ πάντα νάη ῥήξασαι

παρέχουσι βροτοῖς γλυκερῶν ρείθρων 15  
ἀλιπεῖς προχοάς.

ἀφ' ὧν οἶμαι ὀρμώμενοι καὶ οἱ Πυθαγόρειοι καὶ μετὰ  
τούτους Πλάτων ἄντρον καὶ σπήλαιον τὸν κόσμον  
ἀπεφήνατο. παρά τε γὰρ Ἐμπεδοκλεῖ αἱ ψυχοπομοὶ  
δυνάμεις λέγουσιν 20

ἠλύθομεν τόδ' ὑπ' ἄντρον ὑπόστεγον,

---

9 *Los Himnos Homéricos* son un conjunto de 36 poemas escritos alrededor del siglo VII a. C. en hexámetros dactílicos, el metro de la épica griega, como la *Ilíada* y la *Odisea*. En la antigüedad fueron atribuidos al mismo Homero, y aunque hoy en día sabemos que no pueden ser de su autoría, se siguen denominando con este nombre. El himno que cita aquí Porfirio no forma parte del catálogo que conservamos, quizá existió en la antigüedad, pero no se guarda mayor noticia de él. ||19 ψυχοπομπο, del griego *psyché* y *pompo*, quiere decir aquel que guía a las almas.

Los antros están dedicados a las Ninfas, particularmente a aquellas 8  
llamadas Naiades, que se encuentran cerca de fuentes de agua, donde  
fluyen los arroyos que les son agradables como dice el Himno Homérico  
a Apolo:

A ti fuentes de aguas intelectuales  
En antros que recuerdan a la tierra  
Cuidan las musas inspiradas  
De la voz de palabras divinas. Sobre la tierra  
Las corrientes que fluyen de todos los ríos  
Proveen a todos los mortales de dulces riachuelos  
Insubstanciales manantiales.

También los pitagóricos y después de ellos Platón, mostraron que el  
cosmos es una caverna. Pues como dice Empédocles de las fuerzas que  
guían a las almas:

Ahora llegamos a este antro sagrado

---

A qué se refiere exactamente aquí Porfirio al citar a Empédocles es difícil  
de entender a causa de lo fragmentario de la obra del pitagórico. Sin  
embargo, en las Eneadas de Plotino se encuentra lo siguiente:

Καὶ τὸ σπηλαιὸν αὐτῷ ὡσπερ Ἐμπεδοκλεῖ τὸ ἄντρον, τὸδε τὸ παν-δοκῶ  
μοι-λέγειν, ὅπου γε λύσιν τῶν δεσμῶν καὶ ἄνοδον ἐκ τοῦ σπηλαίου τῆ  
ψυχῆ φησιν εἶναι τὴν πρὸς τὸ νοητὸν πορείαν  
(Plotino, *Eneadas*, 4.8.1.33-36)

La caverna significa para Platón, lo que la cueva para Empédocles  
-pienso yo- que es el sitio donde dicen que se pierden las ataduras y el  
alma emprende el camino hacia arriba desde la cueva hacia lo inteligible.  
La caverna se convierte en el inicio y fin del camino, por lo tanto, es la  
imagen del cosmos en el pensamiento de estos filósofos.

παρά τε Πλάτωνι ἐν τῷ ἐβδόμῳ τῆς Πολιτείας λέγεται  
ἴδὲ γὰρ ἀνθρώπους οἷον ἐν καταγείῳ [ἄνθρωποι καὶ]  
οἰκήματι σπηλαιώδει ἀναπεπταμένην πρὸς φῶς τὴν  
εἴσοδον ἐχούση μακρὰν παρ’ ἅπαν τὸ σπήλαιον’.  
εἶτα εἰπόντος τοῦ προσδιαλεγομένου ἄτοπον  
λέγεις εἰκόνα’, ἐπάγει ἑαυτήν τοίνυν τὴν εἰκόνα, 5  
ὦ φίλε Γλαύκων, προσαπτεόν πασι τοῖς ἔμπροσθεν  
λεγομένοις, τὴν μὲν δι’ ὄψεως φαινομένην ἔδραν τῆ  
τοῦ δεσμοτηρίου οἰκῆσει ἀφομοιοῦντας, τὸ δὲ τοῦ  
9 πυρὸς ἐν αὐτῇ φῶς τῆ τοῦ ἡλίου δυνάμει’. ὅτι μὲν  
οὖν σύμβολον κόσμου τὰ ἄντρα καὶ τῶν ἐγκοσμίων 10  
δυνάμεων ἐτίθεντο οἱ θεολόγοι, διὰ τούτου δεδήλωται·  
ἤδη δὲ καὶ ὅτι τῆς νοητῆς οὐσίας εἴρηται, ἐκ διαφορῶν  
μὲντοι καὶ οὐ τῶν αὐτῶν ἐννοιῶν ὀρμώμενοι. τοῦ  
μὲν γὰρ αἰσθητοῦ κόσμου διὰ τὸ σκοτεινὰ εἶναι τὰ  
ἄντρα καὶ πετρώδη καὶ δίγγρα· τοιοῦτον δ’ εἶναι τὸν 15  
κόσμον διὰ τὴν ὕλην ἐξ ἧς συνέστηκεν [ὁ κόσμος],  
καὶ ἀντίτυπον καὶ ῥευστὸν ἐτίθεντο· τοῦ δ’ αὖ νοητοῦ  
διὰ τὸ ἀφανὲς αἰσθήσει καὶ στερρὸν καὶ βέβαιον τῆς  
οὐσίας· οὕτως δὲ καὶ τῶν μερικῶν ἀσαφῶν δυνάμεων·  
καὶ μᾶλλον γε ἐπὶ τούτων τῶν ἐνύλων. κατὰ γὰρ τὸ  
αὐτοφυὲς τὸ τῶν ἄνθρωπων καὶ νύχιον καὶ σκοτεινὸν καὶ 20  
πέτρινον ἐποιοῦντο τὰ σύμβολα· οὐκέτι μὴν πάντως καὶ  
κατὰ σχῆμα, ὡς τινες ὑπενόουν, ὅτι μὴδὲ πᾶν ἄντρον

---

9 Platón, 514b-515a || 10 ἐν-κόσμιος, que forman parte del cosmos.

Además, Platón en el séptimo libro de su *República* dice “Miren a los hombres que viven como en una caverna subterránea y en una habitación que parece cueva cuya entrada está abierta ampliamente para aceptar la entrada de la luz.” Pero cuando uno de sus dialogantes le pregunta por el parecido, responde: “Oh querido Glauco, el total de esta imagen debe ser adaptado a lo que fue dicho antes, lo que es visible de este sólido a la vista de una prisión, es también la luz del fuego que es la fuerza del sol.” Los teólogos consideraron la caverna como el símbolo del cosmos y de las fuerzas mundanas e invisibles como queda manifiesto de las citas recolectadas. Son símbolo de la esencia de lo inteligible por diversas razones, pues los antros son parte del mundo sensible, ya que son oscuros, rocosos y húmedos, y que el mundo, a causa de la materia del que está compuesto es refractaria a la determinación y fluye. Pero también simboliza el mundo inteligible porque la esencia es invisible, permanente y fija. Paralelamente, las fuerzas particulares son oscuras para los sentidos, sobre todo aquellas unidas a la materia. Porque al considerar que son naturales, sombrías como las noche y creadas en la piedra, es que los antros son símbolos, sobre todo en consideración de su forma, como creen algunos. Todos los antros son esféricos como el antro de Homero con sus dos puertas. El antro, al ser doble, no representa sólo la esencia de lo inteligible, pero también la naturaleza sensible, y lo que es la cuestión, porque contiene aguas que siempre fluyen, por lo que no simboliza a la esencia inteligible, sino a la esencia unida a la materia.

10

σφαιροειδές [ως καὶ ὡς καὶ τὸ παρ' Ὀμήρῳ δίθυρον].  
 10 διπλοῦ δ' ὄντος ἄντρου, οὐκέτι τοῦτο ἐπὶ τῆς νοητῆς, 25  
 ἀλλὰ τῆς αἰσθητῆς παρελάμβανον οὐσίας, ὡς καὶ τὸ  
 νῦν παραληφθὲν διὰ τὸ ἔχειν ὕδατα ἀενάοντα οὐκ ἂν  
 εἶη τῆς νοητῆς ὑποστάσεως, ἀλλὰ τῆς ἐνύλου φέρον  
 οὐσίας σύμβολον. διὸ καὶ ἱερὸν νυμφῶν οὐκ ὀρεστιάδων  
 οὐδὲ ἀκραιῶν ἢ τινων τοιοῦτων, ἀλλὰ ναΐδων, αἱ ἀπὸ 5  
 τῶν ναμάτων οὕτω κέκληνται. νύμφας δὲ ναΐδας  
 λέγομεν καὶ τὰς τῶν ὑδάτων προεστῶσας δυνάμεις  
 ἰδίως, ἔλεγον δὲ καὶ τὰς εἰς γένεσιν κατιούσας ψυχὰς  
 κοινῶς ἀπάσας. ἡγοῦντο γὰρ προσιζάνειν τῷ ὕδατι τὰς  
 ψυχὰς θεοπνόφ ὄντι, ὡς φησὶν ὁ Νουμήνιος, διὰ τοῦτο 10  
 λέγων καὶ τὸν προφήτην εἰρηκέναι ἐμφέρεσθαι ἐπάνω  
 τοῦ ὕδατος θεοῦ πνεῦμα· τοὺς τε Αἰγυπτίους διὰ τοῦτο  
 τοὺς δαίμονας ἅπαντας οὐχ ἑστάναι ἐπὶ στερεοῦ, ἀλλὰ  
 [πάντας] ἐπὶ πλοίου καὶ τὸν ἥλιον καὶ ἀπλῶς πάντα  
 οὐστῖνας εἰδέναί χρῆ τὰς ψυχὰς ἐπιποτωμένας τῷ ὑγρῷ 15  
 τὰς εἰς γένεσιν κατιούσας.

---

6 νᾶμα aparecerá varias veces, viene del verbo νάω y su significado original es todo aquello que fluye puede ser arroyo o fuente || 7 ὕδωρ, el sustantivo más común para hacer referencia al agua, tanto en ríos y mares, como de la lluvia || 10 θεοπνός, con el espíritu del dios || 13 στερεός, tierra firme || 14 πλοῖον, que flota sobre agua.

## 2. Las ninfas Naiades

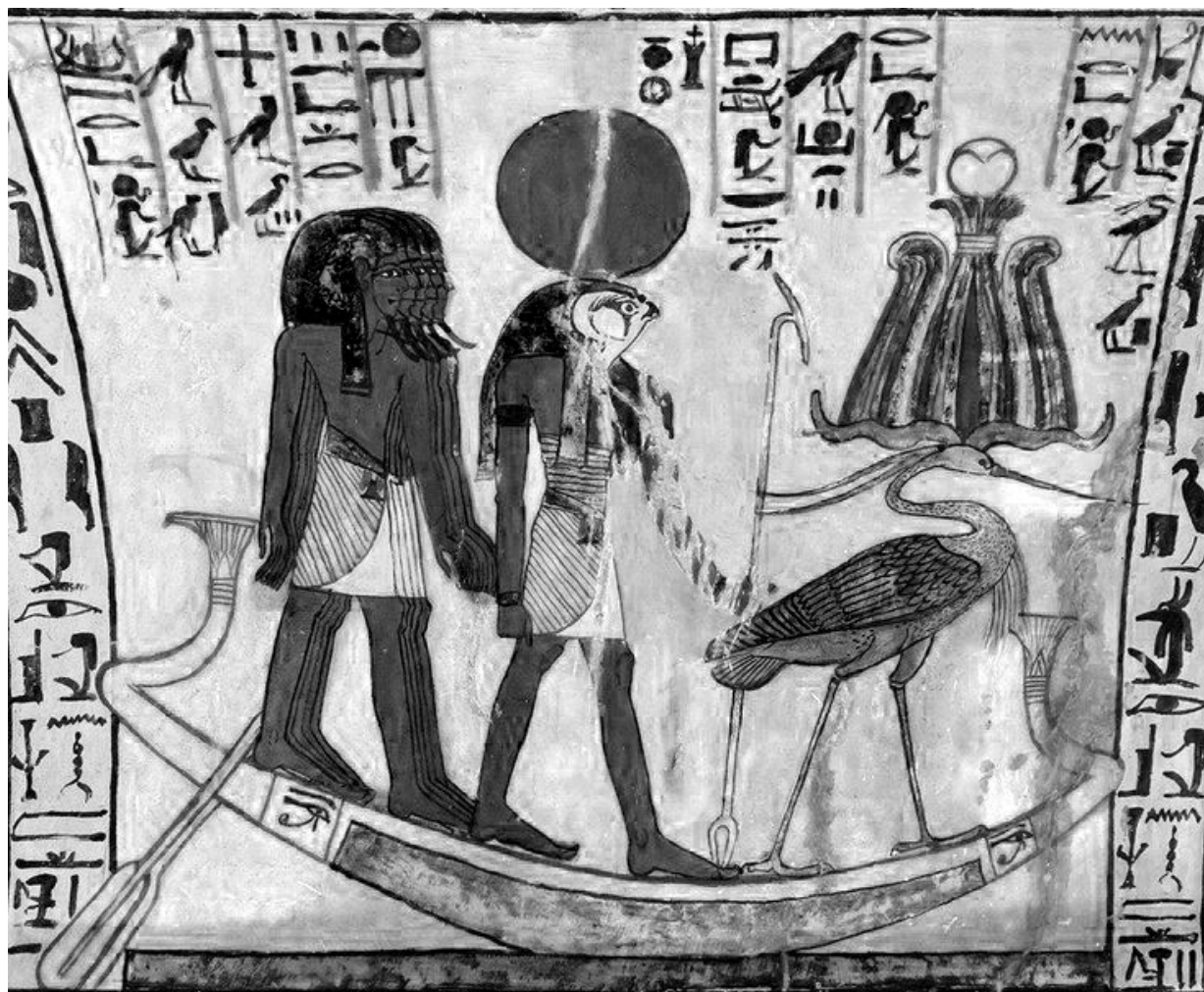
Resalta el hecho de que el antro de Ítaca está dedicado a las Ninfas, pero no a cualquier clase. No habitan en él las Ninfas de las montañas ni las rurales o de otro tipo, sino las Naiades, que pertenecen a los ríos que siempre fluyen. Las Ninfas a las que llamamos Naiades y cuyos poderes residen sobre las aguas también comúnmente sirven para nombrar a todas las almas que descienden a la generación. Pensaban que las almas estaban relacionadas con el agua que era inspirada por el dios, como dijo Numenio, que el profeta pensaba que el espíritu del dios se movía por arriba del agua. A causa de esto, los egipcios representaban a todos sus dioses no de pie sobre el suelo, sino sobre una nave, como acostumbraban hacer con el Sol y en general con todas sus divinidades (Imagen 16).

---

Las reglas de representación del arte egipcio eran diferentes a las de los griegos, desde la mezcla de animales con humanos para señalar la esencia de la divinidad, hasta la manera en que comprendían al mundo. El Nilo era el centro de vida la sociedad, todo se desarrollaba en su curso, incluso el camino del sol. Ra, el dios solar, navegaba diariamente el cauce del Nilo. Su recorrido terminaba cada noche en la boca de su madre, Nut, la Noche, que lo engullía, de manera que Ra debía recorrer el interior de sus entrañas para en la mañana volver a nacer de su vientre y comenzar su camino de nuevo. Las representaciones lo muestran sobre su barca solar, de la misma manera, en la mitología de otras divinidades se incluían pasajes sobre el Nilo, como la pelea entre Osiris y Zet. Naturalmente muchas representaciones de la vida cotidiana egipcia retrataban la pesca, el transporte de productos y materiales, y otra serie de actividades que se desarrollaban sobre el río, de manera que resulta comprensible que Porfirio haya exagerado al afirmar que todos eran retratados sobre el agua. Quizá de haber contado con mayor información, nuestro filósofo hubiera encontrado fuertes similitudes entre el viaje diario de Ra y el recorrido de las almas a través de la caverna del cosmos (Smith 2008, pp. 28 y 249).







**Imagen 17**  
Dios Solar Ra  
Representación tradicional egipcia

ὄθεν καὶ Ἡράκλειτον ψυχῆσι φάναι τέρψιν μὴ θάνατον  
 ὑγρῆσι γενέσθαι, τέρψιν δὲ εἶναι αὐταῖς τὴν εἰς γένεσιν  
 πτώσιν, ἀλλαχοῦ δὲ φάναι ζῆν ἡμᾶς τὸν ἐκείνων 20  
 θάνατον καὶ ζῆν ἐκείνας τὸν ἡμέτερον θάνατον. παρὸ  
 καὶ διεροῦς τοὺς ἐν γενέσει ὄντας καλεῖν τὸν ποιητὴν  
 τοὺς διύγρους τὰς ψυχὰς ἔχοντας. αἷμά τε γὰρ ταύταις  
 καὶ ὁ δίυγρος γόνος φίλος, ταῖς δὲ τῶν φυτῶν τροφή  
 11 τὸ ὕδωρ. διαβεβαιοῦνται δὲ τινες καὶ τὰ ἐν ἀέρι καὶ 25  
 οὐρανῷ ἀτμοῖς τρέφεσθαι ἐκ ναμάτων καὶ ποταμῶν  
 καὶ τῶν ἄλλων ἀναθυμιάσεων· τοῖς δ' ἀπὸ τῆς  
 στοᾶς ἥλιον μὲν τρέφεσθαι ἐκ τῆς ἀπὸ τῆς θαλάσσης  
 ἀναθυμιάσεως ἐδόκει, σελήνην δ' ἐκ τῶν πηγαίων καὶ  
 ποταμίων ὑδάτων, τὰ δ' ἄστρα ἐκ τῆς ἀπὸ <τῆς> γῆς 5  
 ἀναθυμιάσεως. καὶ διὰ τοῦτο ἄναμμα μὲν νοερὸν εἶναι  
 τὸν ἥλιον ἐκ θαλάσσης, τὴν δὲ σελήνην ἐκ ποταμίων  
 ὑδάτων, τοὺς ἀστέρας ἐξ ἀναθυμιάσεως τῆς ἀπὸ τῆς γῆς.  
 ἀνάγκη τοίνυν καὶ τὰς ψυχὰς ἦτοι σωματικὰς οὔσας ἢ 10  
 ἀσωμάτους μὲν, ἐφελκομένας δὲ σῶμα, καὶ μάλιστα τὰς  
 μελλούσας καταδειῖσθαι εἰς τε αἷμα καὶ δίυργα σώματα  
 ῥέπειν πρὸς τὸ ὑγρὸν καὶ σωματοῦσθαι ὑγρανθείσας.  
 διὸ καὶ χολῆς καὶ αἵματος ἐκχύσει προτρέπεσθαι τὰς  
 τῶν τεθνηκότων, καὶ τὰς γε φιλοσωμάτους ὑγρὸν τὸ 15  
 πνεῦμα ἐφελκομένας παχύνειν τοῦτο ὡς νέφος·

---

20 Heráclito B77 || 22 διερός, activo, vivo || 23 διύγρος, lavado, pálido  
 δίυγρος γόνος, gónos quiere decir también retoño, descendencia o  
 puede hacer referencia a los genitales, por lo que podría ser entendido  
 aquí como semen οὐρανός, *ouranós*, la bóveda celeste o el dios esposo  
 de la tierra y padre de los Titanes || πνεῦμα, viento, ráfaga, respiración.

Cuando Heráclito dice que la humedad es agradable y mortal a las almas, pues la caída a la regeneración es agradable para ellas y continúa: vivimos su muerte y morimos su vida. Aquellos que van a la generación son húmedos, pues tienen almas líquidas. La sangre y la semilla húmeda es querida para ellas, pues el agua es el alimento de las plantas. Algunos también opinan que el aire y el cielo son alimentados por el vapor de los arroyos y ríos y otras exhalaciones. Los estoicos consideraban que el sol es alimentado por las exhalaciones del mar, la luna de las aguas de fuentes y ríos, las estrellas de las exhalaciones de la tierra. Por lo que el sol es una forma intelectual del mar, la luna del agua de los ríos y las estrellas de las exhalaciones de la tierra. Ahora, también necesariamente, las almas son corpóreas o incorpóreas, atraen al cuerpo, sobre todo las que están vinculadas con la sangre y la humedad de los cuerpos que lleva hacia lo líquido y la corporalización. Las almas que están muertas son llamadas a verter bilis y sangre, y las almas de los que aman al cuerpo atraen la humedad al espíritu condensándose en una nube. Pues la humedad condensada en el aire forma una nube que se hace visible.

11

---

Para comprender la relevancia de esta cita en el texto en primer lugar, debemos recordar que la relación entre los opuestos es uno de los temas en que gustaba detenerse el pensador presocrático. La muerte (θάνατος) no era para él un estado final, sino que se trataba de un estado intermedio. Otro de sus fragmentos que podría ayudarnos a entender esto es el siguiente:

ψυχῆσιν θάνατος ὕδωρ γενέσθαι, ὕδατι δὲ θάνατος γῆν γενέσθαι, ἐκ γῆς δὲ ὕδωρ γίνεται, ἐξ ὕδατος δὲ ψυχὴ (B36)

La muerte del alma es convertirse en agua y para el agua convertirse en tierra. Pues de la tierra nace el agua y del agua nace el alma.

El mundo se encuentra entonces en constante transformación, la muerte de unos es la vida de otros y viceversa.

ὑγρὸν γὰρ ἐν ἀέρι παχυνθὲν νέφος συνίσταται·  
 παχυνθέντος δ' ἐν αὐταῖς τοῦ πνεύματος ὑγροῦ  
 πλεονασμῷ ὁρατὰς γίνεσθαι. καὶ ἐκ τῶν τοιούτων  
 αἶ συναντῶσαί τισι κατὰ φαντασίαν χρώζουσίαν τὸ 20  
 πνεῦμα εἰδώλων ἐμφάσεις, αἱ μέντοι καθαρὰι γενέσεως  
 ἀπότροποι. <ό> αὐτὸς δέ φησιν Ἡράκλειτος ἕξηρὰ  
 ψυχὴ σοφωτάτη'. διὸ κἀνταῦθα κατὰ τὰς τῆς μίξεως  
 ἐπιθυμίας δίυγρον καὶ νοτερώτερον γίνεσθαι τὸ  
 πνεῦμα, ἀτμὸν ἐφελκομένης δίυγρον τῆς ψυχῆς ἐκ τῆς 25  
 12 πρὸς τὴν γένεσιν νεύσεως. ναῖδες οὖν νύμφαι αἱ εἰς  
 γένεσιν ἰοῦσαι ψυχαί. ὅθεν καὶ τὰς γαμουμένας ἕθος  
 ὡς ἂν εἰς γένεσιν συνεζευγμένας νύμφας τε καλεῖν  
 καὶ λουτροῖς καταχεῖν ἐκ πηγῶν ἢ ναμάτων ἢ κρηνῶν  
 ἀενάων εἰλημμένοις. ἀλλὰ ψυχαῖς μὲν τελουμέναις εἰς 5  
 φύσιν καὶ γενεθλίους δαίμοσιν ἱερός τε ὁ κόσμος καὶ  
 ἐπέραστος καίπερ σκοτεινὸς ὧν φύσει καὶ ἡεροειδής·  
 ἀφ' οὗ καὶ αὐταὶ ἀερώδεις καὶ ἐξ ἀέρος ἔχειν τὴν οὐσίαν  
 ὑπωπεύθησαν. διὰ τοῦτο δὲ καὶ οἰκεῖον αὐταῖς ἱερὸν  
 ἐπὶ γῆς ἂν εἴη ἄντρον ἐπήρατον ἡεροειδὲς κατ' εἰκόνα 10  
 τοῦ κόσμου, ἐν ᾧ ὡς μεγίστῳ ἱερῷ αἱ ψυχαὶ διατρίβουσι.  
 νύμφαις τε ὑδάτων προστάτισιν οἰκεῖον τὸ ἄντρον, ἔνθ'  
 13 ὕδατ' ἀενάοντα ἔνεστιν. ἀνακείσθω δὴ τὸ προκείμενον  
 ἄντρον ψυχαῖς καὶ ταῖς μερικωτέραις ἐν δυνάμεσι  
 νύμφαις, αἱ ναμάτων τε καὶ πηγῶν προεστῶσαι πηγαῖαι 15

22 Heráclito B118 || 20 εἰδωλον, fantasma *Il.* 5.451, *Od.* 4.796, *Od.*  
 11.746 || 20 ἔμφασις, aparición, reflejo || 24 νοτερός, húmedo,  
 meridional, de lluvia || 23 μεῖξις, mezcla, unión, coito.

Estas nubes, a través de la fantasía colorean a los espíritus en apariciones de fantasmas, pues sin duda para las almas libres la generación es horrible. Sobre esto mismo Heráclito dice “las almas más secas son las más sabias”. Al respecto, a través del deseo de la unión, el espíritu se hace más húmedo y el vapor de la humedad de las almas las arrastra nadando a la generación. Las almas que van a la generación son las Naiades, las ninfas que presiden las aguas perpetuas que fluyen dentro de la caverna. Por eso era costumbre llamar a las jóvenes que se van a casar y por lo tanto serán madres ninfas, y en baños verter agua mezclada de las fuentes o riachuelos o manantiales eternos en su honor. Además para las almas que terminan la naturaleza y para los demonios generadores el cosmos es sagrado y agradable, aunque naturalmente sea oscuro y neblinoso; lo que hace creer que estas almas son de aire y del aire obtienen su sustancia. Por lo que el santuario que les es propio en la tierra es un antro agradable y oscuro, como la imagen del cosmos, en donde, como en un gran templo, están las almas. Por lo que a las ninfas que presiden las aguas conviene un antro donde corren aguas perennes. Entonces hay que atribuir el antro a las almas, y a las ninfas entre las fuerzas más particulares, como ellas velan sobre los aguas, son llamadas de las fuentes o Naiades. ¿Entonces qué símbolos diversos tenemos que convengan, por una parte para las almas y por otra, a las fuerzas de las aguas, para pensar que el antro está dedicado a la vez a las almas y a las ninfas?

12

13

τε καὶ ναΐδες διὰ τοῦτο κέκληνται. τίνα οὖν ἡμῖν διάφορα  
σύμβολα, τὰ μὲν πρὸς τὰς ψυχὰς ἀναφερόμενα, τὰ δὲ  
πρὸς τὰς ἐν ὕδασι δυνάμεις, ἵνα κοινὸν ἀμφοτέραις  
καθιερωθῆται τὸ ἄντρον ὑπολάβωμεν; σύμβολα δὲ 20  
ἔστω ὑδριάδων νυμφῶν οἱ λίθινοι κρατῆρες καὶ  
ἀμφιφορεῖς. Διονύσου γὰρ σύμβολα ταῦτα ἄτ' ὄντα  
κεραμεᾶ [τοῦτ' ἔστιν ἐκ γῆς ὠπτημένης]. ταῦτα γὰρ  
φίλα τῇ παρὰ τοῦ θεοῦ δωρεᾶ τῆς ἀμπέλου, ἐπεὶ ὑπὸ  
14 πυρὸς οὐρανίου πεπαίνεται ταύτης ὁ καρπός. λίθινοι  
δὲ κρατῆρες καὶ ἀμφιφορεῖς ταῖς προεστῶσαις τοῦ ἐκ 25  
πετρῶν ἐξιόντος ὕδατος νύμφαις οἰκειότατοι· ψυχαῖς  
δὲ εἰς γένεσιν κατιούσαις καὶ σωματουργίαν τί ἂν εἴη  
οἰκειότερον σύμβολον τούτων; διὸ καὶ ἀπετόλμησεν  
εἰπεῖν ὁ ποιητὴς ὅτι ἐν τούτοις 'φάρε' ὑφαίνουσιν  
ἀλιπόρφυρα, θαῦμα ιδέσθαι'. 5

---

20 λίθινος, de piedra, λίθος, como la carne humana *Il.* 12.287, *Od.* 19.494 || 20 κρατῆρες, cráteras || 20 ἀμφιφορεῖς, ánforas || 22 κέραμος de arcilla || 27 σωματουργίαν = σωματοποιία, la creación del cuerpo.

### 3. Mantos de color púrpura

Son símbolos de las ninfas acuáticas las cráteras y ánforas de piedra, pues las que son de arcilla, son símbolo de Dionisio pues consisten de tierra horneada. Recuerdan al regalo de este dios a los hombres que es la vida, ya que como todo fruto madura gracias al fuego celestial. En cambio, las cráteras y ánforas de piedra son las más adecuadas para presidir el agua que cae de las rocas que son las almas que descienden a la regeneración y a la creación del cuerpo. Son el símbolo más adecuado, pues también Homero dice que: las ninfas tejen mantos púrpuras, maravillosos a la vista.

14

---

Los colores en el mundo griego podían tener muchos nombres y al mismo tiempo hacer referencia a muchos tonos dependiendo de su origen, su uso u otras características. En este caso Homero seleccionó el adjetivo ἀλιπόρφυρος que habla de un púrpura de cualidades muy particulares. Se trata de una palabra compuesta por ἄλς que quiere decir mar y πόρφυρος, que es un color de origen fenicio. Los fenicios fueron una civilización de comerciantes y uno de sus productos originales y más populares fue la tintura de la púrpura. Según Plinio el Viejo se extraía de un molusco de nombre murex que abundaba en la costa de Asia Menor. Miles de estos animales eran recolectados, triturados, macerados y cocinados en un largo proceso que tomaba semanas hasta que se obtenía suficiente sustancia para teñir telas como la lana y el lino (IX, 62). El color final variaba mucho, desde morado hasta rojo oscuro. Sabemos también por Plinio que el tono favorito de los romanos era el que parecía sangre coagulada. En este tipo de mantos debió pensar Porfirio, ya que, en efecto, su origen es marino y se extraía de estos seres vivos, aunque ahora sabemos que el color no se originaba en su sangre, sino en una sustancia venenosa que guardan para inmovilizar a sus presas, ya que se trata de moluscos carnívoros. Porfirio compara a los lujosos mantos púrpura con el cuerpo que es el vestido más maravilloso que mantiene unida nuestra alma.



ἐν ὀστοῖς μὲν γὰρ καὶ περὶ ὀστᾶ ἡ σαρκοποιία, λίθος  
δέ ταῦτα ἐν ζώοις λίθω ἐοικότα· διὸ καὶ οἱ ἱστοὶ οὐκ  
ἀπ' ἄλλης ὕλης, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ λίθου ἐρρήθησαν. τὰ  
δ' ἀλιπόφυρα φάρη ἄντικρυς ἢ ἐξ αἱμάτων ἂν εἴη  
ἐξυφαινομένη σάρξ· ἐξ αἵματος μὲν γὰρ ἀλουργῆ ἔρια 10  
καὶ ἐκ ζώων ἐβάφη καὶ τὸ ἔριον, δι' αἵματος δὲ καὶ ἐξ  
αἱμάτων ἢ σαρκογονία. καὶ χιτῶν γε τὸ σῶμα τῆ ψυχῆ  
ὃ ἠμφίεσται, θαῦμα τῷ ὄντι ιδέσθαι, εἴτε πρὸς τὴν  
σύστασιν ἀποβλέποις εἴτε πρὸς τὴν πρὸς τοῦτο σύνδεσιν  
τῆς ψυχῆς. οὕτω καὶ παρὰ τῷ Ὀρφεῖ ἢ Κόρη, ἥπερ 15  
ἐστὶ παντὸς τοῦ σπειρομένου ἔφορος, ἱστουργοῦσα  
παραδέδοται, τῶν παλαιῶν καὶ τὸν οὐρανὸν βέλον  
εἰρηκότων οἶον θεῶν οὐρανίων περίβλημα.

---

7 ἱστὸς, telar, viene del verbo ἵστημι, estar de pie, pues la técnica antigua del hilado requería de moverse de un lado al otro (*Il.* 1.31, *Od.* 5.62) || 16 ἱστουργοῦσα, la que teje mantos || (Cfr.) πέπλον, cualquier tipo de prenda tejida || 18 περίβλημα, vestido.

Hacen referencia a la creación de la carne, cuando las almas adquieren cuerpo al momento de la regeneración que se da en los huesos y alrededor de ellos. Las piedras son los huesos en los cuerpos de los animales, por eso los telares de los que habla Homero consisten de piedra y no de alguna otra materia. Por su parte los mantos púrpuras representan a la carne que se teje de la sangre. Pues los mantos púrpuras se tiñen del mismo modo como se acostumbraba pintar la lana con sangre de animales. Durante la generación de la carne, el cuerpo es el manto púrpura que viste el alma y que es una cosa maravillosa a la vista. Orfeo cuenta que Perséfone, además de ser la guardiana de todo lo producido por una semilla, también obtuvo el título de tejedora de mantos, pues para los antiguos, el manto del cielo es el único ropaje de los dioses celestiales.

---

Según esta versión la labor de Perséfone como una Ninfa era tejer el manto celestial, pero tras ser raptada por Hades dejó su trabajo inconcluso, así como el universo que es imperfecto, como todos los que lo habitamos. Por eso Platón dice que un Demiurgo llamó a más compañeros para que lo ayudaran a tejer a las criaturas mortales e inmortales, para recordarnos que la unión del género mortal es la perfección de la vida en el universo.

15 διὰ τί οὖν οὐχ ὕδατος πλήρεις οἱ ἀμφιφορεῖς, ἀλλὰ 20  
κηρίων; ἐν γὰρ τούτοις, φησί, τιθαιβώσσουσι μέλισσαι.  
δηλοῖ δὲ τὸ τιθαιβώσσειν τὸ τιθέναι τὴν βόσιν· βόσις  
δὲ καὶ τροφή τὸ μέλι ταῖς μελίσσαις. κέχρηται δὴ τῷ  
μέλιτι οἱ θεολόγοι πρὸς πολλὰ καὶ διάφορα σύμβολα  
διὰ τὸ ἐκ πολλῶν αὐτὸ συνεστάναι δυνάμεων, ἐπεὶ καὶ 25  
καθαρικῆς ἐστὶ δυνάμεως καὶ συντηρητικῆς· τῷ γὰρ  
μέλιτι <πολλὰ> ἄσηπτα μένει καὶ τὰ χρόνια τραύματα  
ἐκκαθαίρεται μέλιτι. ἔστι δὲ γλυκὺ τῇ γεύσει καὶ  
συναγόμενον ἐξ ἀνθῶν ὑπὸ μελιτῶν, ἅς βουγενεῖς 5  
εἶναι συμβέβηκεν. ὅταν μὲν οὖν τοῖς τὰ λεοντικά  
μυουμένοις εἰς τὰς χεῖρας ἀνθ' ὕδατος μέλι νίψασθαι  
ἐγγέωσι, καθαρὰς ἔχειν τὰς χεῖρας παραγγέλλουσιν  
ἀπὸ παντὸς λυπηροῦ καὶ βλαπτικοῦ καὶ μυσαροῦ,  
καὶ ὡς μύστη, καθαριστικῶν ὄντων τοῦ πυρὸς οἰκεῖα 10  
νίπτρα προσάγουσι, παραιτησάμενοι τὸ ὕδωρ ὡς  
πολέμιον τῷ πυρί. καθαίρουσι δὲ καὶ τὴν γλῶτταν  
16 τῷ μέλιτι ἀπὸ παντὸς ἀμαρτωλοῦ. ὅταν δὲ τῷ Πέρση  
προσάγωσι μέλι ὡς φύλακι καρπῶν, τὸ φυλακτικὸν ἐν  
συμβόλῳ τίθενται· ὅθεν τινὲς ἠξίουσαν τὸ νέκταρ καὶ τὴν 15  
ἀμβροσίαν ἦν κατὰ ῥινῶν στάζει ὁ ποιητὴς εἰς τὸ μὴ  
σαπῆναι τοὺς τεθνηκότας, τὸ μέλι ἐκδέχεσθαι, θεῶν  
τροφῆς ὄντος τοῦ μέλιτος. διὸ καὶ φησί που 'νέκταρ  
ἐρυθρόν'· τοιοῦτον γὰρ εἶναι τῇ χροιά τὸ μέλι. ἀλλὰ

---

13 τῷ Πέρση se entiende como el dios Persa, o sea, Mithra (cfr. Cumont, p. 145 y Turcan, p. 71) || 26 καθαριστικός que purifica || 6 λεοντικός, del león, así llama Porfirio a los iniciados en los misterios mitraicos || 15 νέκταρ, el alimento de los dioses || ἀμβροσία, elixir de la vida, perfume *Od.* 4.445; unguento, *Il.* 14.170.

#### 4. Cráteras y ánforas llenas de miel

15

¿Entonces por qué las ánforas no están llenas de agua sino de panales de abeja? Pues en estos, dice Homero que depositan miel. Es evidente que depositar miel es guardar alimento y la miel es el alimento de los dioses. Los teólogos enunciaron que la miel representa muchos y diferentes símbolos, porque dispone de muchos y diferentes poderes, ya que es purificador y también preservador. La miel conserva de la putrefacción por muchos años y limpia las heridas. Es dulce al gusto porque es recolectada de las flores por las abejas. Cuando los místicos son iniciados en los misterios mithraicos se lavan las manos con miel en lugar de agua, porque se les pide que las tengan limpias de todo dolor, herida o suciedad. Otros por su naturaleza catártica usan fuego como purificador en lugar de agua, y también se limpian con miel la lengua de toda falta. Cuando ofrecen miel al Persa pues es protector de los frutos al ser guardián de los poderes preservativos. Algunos llenan la nariz de los muertos de néctar puro y ambrosía, que previene de la putrefacción, pues dice el poeta que la miel es el alimento de los dioses. Es por eso que lo llaman el “néctar rojo”, pues su color se parece al de la miel. Pero nosotros estudiaremos con mayor exactitud si el néctar puede ser llamado igual que la miel.

16

---

Este uso del néctar rojo aparece en la *Ilíada* cuando Thetis llena la nariz de Patroclo con néctar rojo y ambrosía para conservar su piel incorrupta:

Πατρόκλω δ' αὐτ' ἀμβροσίην καὶ νέκταρ ἐρυθρόν  
στάξε κατὰ ῥινῶν, ἵνα οἱ χρώς ἔμπεδος εἴη.

(*Il.* 19. 38-39).

También en la *Odisea*, cuando Hermes visita a Calipso, ella sirve a la mesa néctar rojo y ambrosía, ἀμβροσίης πλήσασα, κέρασσε δὲ νέκταρ ἐρυθρόν, que comen y beben πίνε καὶ ἤσθε (5. 93-94). De este fragmento se entiende que cuando aparecen juntos, uno es bebida y el otro comida.

περὶ μὲν τοῦ νέκταρος, εἰ χρῆ ἀκούειν ἐπὶ μέλιτος, ἐν 20  
ἄλλοις ἀκριβέστερον ἐξετάσομεν· παρὰ δὲ τῷ Ὀρφεῖ  
ὁ Κρόνος μέλιτι ὑπὸ Διὸς ἐνεδρεύεται· πλησθεὶς γὰρ  
μέλιτος μεθύει καὶ σκοτοῦται ὡς ὑπὸ οἴνου καὶ ὑπνοῖ  
ὡς παρὰ Πλάτωνι ὁ Πόρος τοῦ νέκταρος πλησθεὶς·  
οὔπω γὰρ οἶνος ἦν. φησὶ γὰρ παρ' Ὀρφεῖ ἡ Νύξ τῷ Διὶ 25  
ὑποτιθεμένη τὸν δια μέλιτος δόλον·

εὔτ' ἂν δὴ μιν ἴδῃαι ὑπὸ δρυσὶν ὑψικόμοισιν

ἔργοισιν μεθύοντα μελισσῶν ἐριβόμβων,

δῆσον αὐτόν· ὃ καὶ πάσχει ὁ Κρόνος καὶ δεθεὶς 5  
ἐκτέμνεται ὡς ὁ Οὐρανός, τοῦ θεολόγου δι' ἡδονῆς  
δεσμεῖσθαι καὶ κατάγεσθαι τὰ θεῖα εἰς γένεσιν  
αἰνισσομένου ἀποσπερματίζειν τε δυνάμεις εἰς τὴν  
ἡδονὴν ἐκλυθέντα. ὅθεν ἐπιθυμία μὲν συνουσίας τὸν  
Οὐρανὸν κατιόντα εἰς Γῆν ἐκτέμνει Κρόνος· ταῦτόν 10  
δὲ τῇ ἐκ συνουσίας ἡδονῇ παρίστησιν αὐτοῖς ἡ τοῦ  
μέλιτος, ὅφ' οὐ δολωθεὶς ὁ Κρόνος ἐκτέμνεται. πρῶτος  
γὰρ τῶν ἀντιφερομένων τῷ Οὐρανῷ ὁ Κρόνος ἐστὶ καὶ  
ἡ τούτου σφαῖρα. κατίασι δὲ δυνάμεις ἐξ οὐρανοῦ καὶ  
ἀπὸ τῶν πλανωμένων· ἀλλὰ τὰς μὲν ἐξ οὐρανοῦ δέχεται 15

17 Κρόνος, τὰς δ' ἀπὸ τοῦ Κρόνου Ζεὺς. λαμβανομένου  
τοίνυν καὶ ἐπὶ καθαρμοῦ τοῦ μέλιτος καὶ ἐπὶ φυλακῆς  
σηπεδόνοσ καὶ ἐπὶ ἡδονῆς <τῆς> εἰς γένεσιν καταγωγῆς  
οἰκεῖον σύμβολον καὶ νύμφαισ ὑδριάσιν παρατίθεται

---

Orfeo también cuenta que Cronos es engañado con miel por Zeus, pues lo embriaga con miel como si oscureciera sus sentidos con vino y sueño. Pues como dice Platón, cuando Poros se llena de néctar, “el vino todavía no existía”. De la misma manera, según Orfeo, la Noche aconseja a Zeus usar la miel como carnada:

Cuando atado se encuentre debajo del árbol frondoso

lo embriagarás con miel de las abejas que zumban.

Entonces Zeus castra a Cronos, como Cronos había hecho con Urano antes que él. Así Cronos logra descender a la tierra gracias al deseo de existir, y la miel es el placer de la existencia según el teólogo. Pero antes que Cronos estén las esferas celestes y algunos poderes descienden de ellos. De esta manera Saturno recibe sus poderes de Cronos, y después Zeus, de Cronos y así sucesivamente. Por eso se toma miel en las purificaciones, como protector de la putrefacción y el deseo del descenso a la generación. La miel también es un símbolo adecuado a las ninfas acuáticas pues es imperecedera como el agua y es necesaria en los nacimientos por atraer el placer. Porque el agua es de ayuda a la generación.

17

---

En el *Banquete* de Platón (203b) se cuenta cómo cuando nació Afrodita los dioses celebraron. En esta ocasión, Poros, el hijo de Metis, la Prudencia, se embriagó con néctar, pues todavía no existía el vino y se acostó con Penía, la Pobreza. De esta unión nació Eros, el Amor.

Por esta misma razón los dioses no brindan con vino, sino, como cuenta Homero al inicio del cuarto libro de la *Iliada*, (IV. 1-4):

οἱ δὲ θεοὶ παρ Ζηνὶ καθήμενοι ἡγορόωντο  
χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δὲ σφισι πότνια Ἥβη  
νέκταρ ἔοινοχόει: τοὶ δὲ χρυσεοὶς δεπάεσσι  
δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες  
Los dioses en asamblea sentados junto a Zeus  
Sobre el áureo suelo, y entre ellos la augusta Hebe  
Escanciaba néctar. Con áureas copas brindaban

Unos con otros, contemplando la ciudad de los troyanos.

εἰς τὸ ἄσηπτον τῶν ὑδάτων ὧν ἐπιστατοῦσι καὶ  
 τὴν κάθαρσιν αὐτῶν καὶ τὴν εἰς γένεσιν συνεργίαν.  
 συνεργεῖ γὰρ γενέσει τὸ ὕδωρ· διὸ καὶ ἐν τοῖς κρατῆρσι  
 καὶ ἀμφιφορεῦσι τιθαιβώσσουσι μέλισσαι, τῶν μὲν  
 κρατήρων σύμβολον τῶν πηγῶν φερόντων, καθὼς 25  
 παρὰ τῷ Μίθρα ὁ κρατὴρ ἀντὶ τῆς πηγῆς τέτακται, τῶν  
 δ' ἀμφιφορέων, ἐν οἷς τὰ ἀπὸ τῶν πηγῶν ἀρυόμεθα.  
 18 πηγαὶ δὲ καὶ νάματα οἰκεῖα ταῖς ὑδριάσι νύμφαις καὶ  
 ἔτι γε μᾶλλον νύμφαις ταῖς ψυχαῖς, ἅς ἰδίως μελίσσας 5  
 οἱ παλαιοὶ ἐκάλουν ἠδονῆς οὔσας ἐργαστικάς. ὅθεν  
 καὶ Σοφοκλῆς οὐκ ἀνοικεῖως ἐπὶ τῶν ψυχῶν ἔφη  
 βομβεῖ δὲ νεκρῶν σμῆνος ἔρχεταιί τ' ἄνω.  
 καὶ τὰς Δήμητρος ἱερείας ὡς τῆς χθονίας θεᾶς μύστιδας 10  
 μελίσσας οἱ παλαιοὶ ἐκάλουν αὐτήν τε τὴν Κόρην  
 μελιτώδη, σελήνην τε οὔσαν γενέσεως προστάτιδα  
 μέλισσαν ἐκάλουν ἄλλως τε <καὶ> ἐπεὶ ταῦρος μὲν  
 σελήνη καὶ ὕψωμα σελήνης ὁ ταῦρος, βουγενεῖς δ' αἱ  
 μέλισσαι, καὶ ψυχαὶ δ' εἰς γένεσιν ἰοῦσαι βουγενεῖς, 15  
 καὶ βουκλόπος θεὸς ὁ τὴν γένεσιν λεληθότως ἀκούων.

---

7 Esta cita de Sofocles no se puede encontrar en ninguna de las obras que conservamos y sólo aparece en esta ocasión || 14 βουγενεῖς, nacidas del toro.

Por esto las abejas guardan miel en las cráteras y las ánforas, pues las cráteras son símbolos de las fuentes, como la vasija que se coloca cerca en los misterios mithraicos en lugar de la fuente, y las ánforas como símbolo de lo que usamos para traer el agua desde las fuentes. Las fuentes y los manantiales son adecuados a las ninfas acuáticas y más aún a las ninfas que son las almas, a las que los antiguos llamaron abejas, pues son la causa eficiente del placer. Como cuando Sófocles dice de las almas:

18

Los panales zumban con el pasar de los muertos

También los antiguos llamaron abejas a las sacerdotisas de Deméter que eran iniciadas en los misterios de las diosas subterráneas, y a la misma Perséfone nombraron dulce como la miel. La luna que también preside la generación recibió el nombre de toro, igual que las abejas son como bueyes. Se les llama “nacidas como bueyes” a las almas que van a la generación, en relación con el dios que también fue ladrón de bueyes y que conoce los secretos de la generación.

---

Las abejas aquí recuerdan a la *Geórgica IV* de Virgilio, dedicada a las abejas. En ella se cuenta que Júpiter les otorgó a las abejas características humanas a cambio de su ayuda, pues le ayudaron a ocultarse de su padre. Según esta versión se parecen a las almas ya que renacen de la muerte, pues en la antigüedad creían que las abejas nacían de los cadáveres en descomposición.

*Nunc age, naturas apibus quas Iuppiter ipse  
addidit, expediam, pro qua mercede canoros  
Curetum sonitus crepitantiaque aera secutae  
Dictaeo caeli regem pavere sub antro.*

Ahora vengo, como las naturales abejas a las que Júpiter premió, porque un día atraídas por los cantos de los Curetes y siguiendo los sonidos crepitantes del aire temieron bajo el Dicteo antro del cielo. (vv. 149-152)

El dios que roba bueyes es Hermes, al ser el mensajero de los dioses, una de sus traes era guiar a las almas después de la muerte.



πεποίηνται ἤδη τὸ μέλι καὶ θανάτου σύμβολον, διὸ καὶ  
μέλιτος σπονδὰς τοῖς χθονίοις ἔθνον· τὴν δὲ χολὴν  
ζωῆς, ἦτοι δι' ἡδονῆς αἰνιττόμενοι ἀποθνήσκουσιν τὸν τῆς  
ψυχῆς βίον, διὰ δὲ πικρίας ἀναβιώσκεσθαι· ὅθεν καὶ τοῖς 20  
θεοῖς χολὴν ἔθνον· ἢ ὅτι ὁ μὲν θάνατος λυσίπονος, ἢ δ'  
19 ἐνταῦθα ζωὴ ἐπίμοχθος καὶ πικρά. οὐχ ἀπλῶς μέντοι  
πάσας ψυχὰς εἰς γένεσιν ἰούσας μελίσσας ἔλεγον, ἀλλὰ  
τὰς μελλούσας μετὰ δικαιοσύνης βιοτεύειν καὶ πάλιν  
ἀναστρέφειν εἰργασμένας τὰ θεοῖς φίλα. τὸ γὰρ ζῶον 25  
φιλόστροφον καὶ μάλιστα δίκαιον καὶ νηφαντικόν·  
ὅθεν καὶ νηφάλιοι σπονδαὶ αἰ διὰ μέλιτος. καὶ κυάμοις  
οὐκ ἐφιζάνουσιν, οὓς ἐλάμβανον εἰς σύμβολον τῆς  
κατ' εὐθεΐαν γενέσεως καὶ ἀκαμποῦς διὰ τὸ μόνους  
σχεδὸν τῶν σπερματικῶν δι' ὅλου τετρῆσθαι, μὴ 5  
ἐγκοπτόμενους ταῖς μεταξὺ τῶν γονάτων ἐμφράξεσι.  
φέρουσιν <ἄν> οὖν τὰ κηρία καὶ αἱ μέλισσαι οἰκεῖα  
σύμβολα καὶ κοινὰ ὑδριάδων νυμφῶν καὶ ψυχῶν εἰς  
γένεσιν νυμφευομένων.

Hay que añadir que también es símbolo de la muerte porque la miel es la bebida que se acostumbra ofrecer a los dioses subterráneos. La bilis también es símbolo de la vida porque por el placer, la vida de las almas muere, y por la amargura la vida regresa (entonces también la bilis se ofrece a los dioses). La muerte tiene este significado doble, porque por un lado es dulce y libera de las penas, y por el otro lado es el fin de esta vida laboriosa y amarga. Pero no simplemente todas las almas que van a la generación son llamadas abejas, a veces pasa que otras, destinadas a subir con los dioses viven con justicia y regresan a su cuerpo para realizar hechos placenteros a los dioses. Pues a los seres vivos les gusta regresar al mismo sitio, y más con justicia y sobriedad, de manera que dan vueltas en un mismo sitio como los insectos. Las libaciones realizadas con miel son más sobrias, pues están dedicadas a estos seres. Entonces aceptamos que los panales y las abejas son símbolos apropiados y comunes a las ninfas acuáticas y a las almas que serán dadas en matrimonio a la generación.

19

20 σπήλαια τοίνυν καὶ ἄντρα τῶν παλαιοτάτων πρὶν 10  
 καὶ ναοὺς ἐπινοῆσαι θεοῖς ἀφοσιούντων, καὶ ἐν Κρήτῃ  
 μὲν Κουρήτων Δίί, ἐν Ἀρκαδίᾳ δὲ Σελήνῃ καὶ Πανὶ  
 Λυκείῳ, καὶ ἐν Νάξῳ Διονύσῳ, πανταχοῦ δ' ὅπου τὸν  
 Μίθραν ἔγνωσαν διὰ σπηλαίου τὸν θεὸν ἰλεομένων,  
 τὸ Ἰθακήσιον σπήλαιον οὐκ ἠρκέσθη δίθυρον εἰπὼν 15  
 Ὅμηρος, ἀλλὰ καὶ τὰς μὲν τινὰς πρὸς βορρᾶν τετράφθαι  
 θύρας, τὰς δὲ πρὸς νότον [θεωτέρας], καὶ καταβατάς  
 γε τὰς βορείους, τὰς δὲ πρὸς νότον οὐδὲ εἰ καταβαταὶ  
 ὑπεσημήνατο, μόνον δὲ ὅτι  
 οὐδέ τι κείνη 20  
 ἄνδρες ἐσέρχονται, ἀλλ' ἀθανάτων ὁδὸς ἐστίν.

---

(Cfr.) πύλη puerta, la puerta de una ciudad; πύλαι Ἄϊδαο, las puertas del Hades, el Inframundo, *Il.* 5.646, 9.312, *Od.* 14.156 || 15 θύρα la puerta de una casa, δίθυρον, puertas dobles; puede ser la entrada a un lugar como una gruta *Od.* 9.243

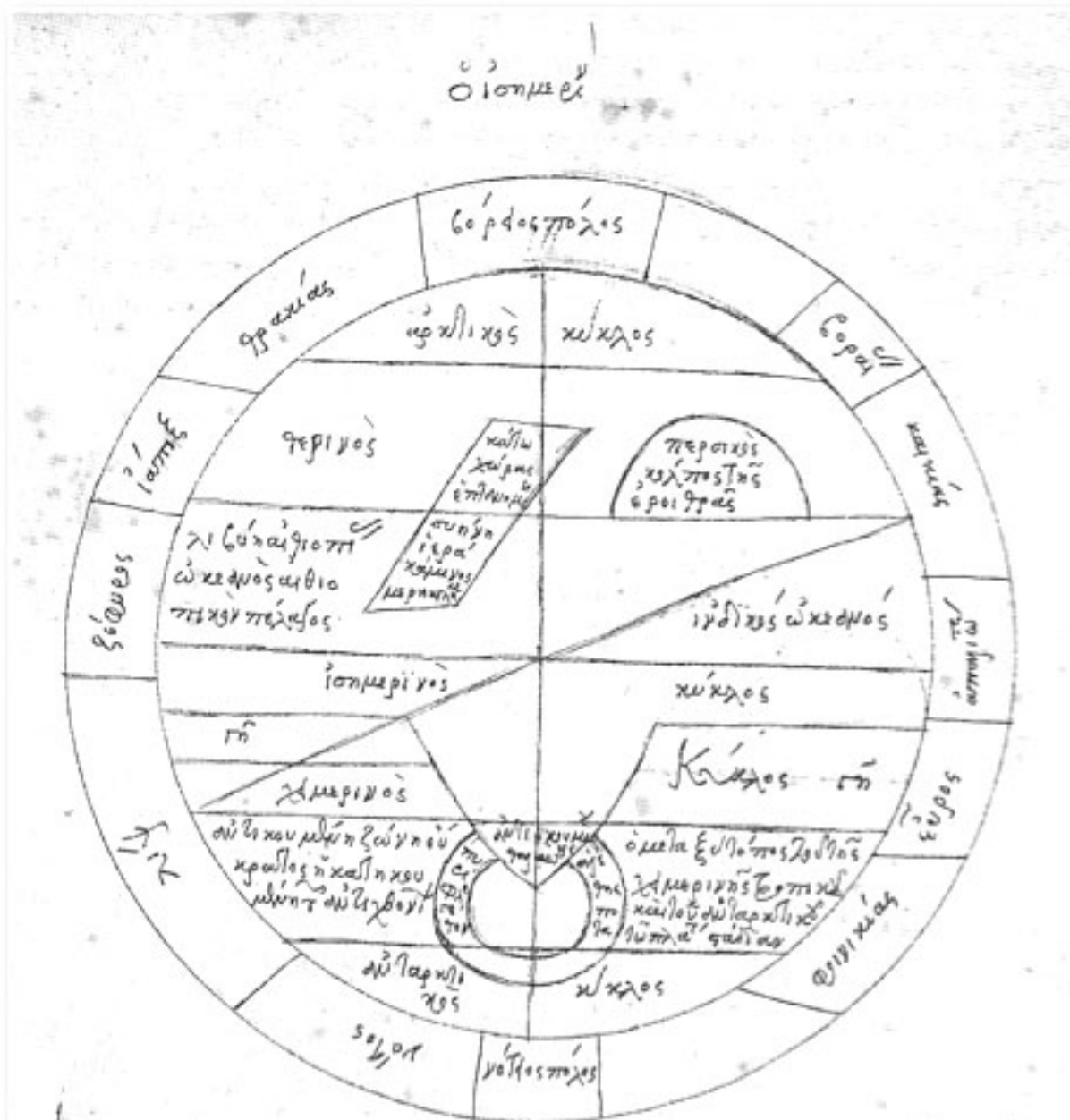
Entonces, las cuevas y los antros de los antiguos estaban dedicados a los dioses antes de que se construyeran templos. En Creta los Curetes le dedicaron una a Zeus, en Arcadia a la Luna y a Pan Linceo, y también a Dionisio en Naxos, y en todas partes en donde Mithra era conocido se le dedicaba una caverna. Acerca de la caverna en Ítaca, Homero no se conforma con decir que tiene dos puertas, sino que añade que una se dirige al Bóreas y la otra, más divina, al Noto. La del Bóreas baja y la del Noto no señala si desciende, sólo dice:

“Es inaccesible a los hombres, pues es el camino de los inmortales”.

---

Las puertas del antro son llamadas por Homero Θυρά que es la misma palabra que ocupa para describir las puertas de la casa del hombre más acaudalado (*Il.* 24. 317) o las puertas de la casa de Ulises en Ítaca (*Od.* 17. 267). Normalmente utilizadas en su plural se entienden como elegantes puertas dobles. En cambio, Porfirio utiliza la palabra, πύλα, que es la misma con la que Homero nombra la entrada al inframundo (*Il.* 5. 646, 9.312 y *Od.* 14.156). Las puertas del Norte y del Sur son las marcas de las líneas imaginarias en el cielo como intentaré dilucidar a continuación.

Debemos detenernos en este punto porque la explicación de Porfirio parte del conocimiento de varios principios platónicos a los que debemos prestar atención. El filósofo no se detiene a explicar la naturaleza de estas conclusiones quizá asumiendo que se trataba de información de común conocimiento. Para entender cómo concebía Platón el cosmos y su forma, así como su relación con el hombre y la tierra, tendríamos que volver a los diálogos del *Timeo* y el *Fedón*, además de la *República*. Pero después de Platón tendríamos que contar a todos los comentaristas a su trabajo que abundaron durante la Edad Media, de manera que con el paso del tiempo no era la única fuente a la que volvían los estudiosos.



Ἡ περίοδος ἡμετέρου παλαιούτου γένους ὅς δια' ἑσπέρια ἐξελθὲν ἀπὸ  
 μέσσης μὲν κὶ ββ καὶ η' ἡ' γὰρ ε' ε' δ' η' ε' ὡς οὐδὲν ἀπὸ ἀπὸ ἀπὸ ἀπὸ ἀπὸ

Imagen 18  
 Las líneas celestiales en la ilustración de un manuscrito de Macrobio del siglo XII  
 o XIII hoy en la Biblioteca de Munich

Estas reflexiones fueron más tarde desarrolladas por muchos, Macrobio fue uno de ellos y destaca porque en el “Sueño de Escipión” su vocación didáctica aclara algunas lagunas al respecto. De hecho, era tan clara su exposición que fue desde la Edad Media y durante el Renacimiento una de las fuentes de estudio más recurridas (Lewis 1964, pp. 23-28).

Desde la antigüedad la *República* de Platón era considerada un texto de gran sabiduría, por esta razón Cicerón decidió escribir su propia versión bajo el título *De Republica*. De este texto guardamos algunas noticias y pocos fragmentos, el más importante es el “Sueño de Escipión”. Cicerón decidió al estilo de Platón, que termina su República con el Sueño de Er, añadir al final de su texto el sueño, en este caso de un general del ejército famoso por su participación en la Guerra contra Cartago. Macrobio tomó sólo este fragmento del texto ciceroniano para su Comentario, igual que las cuestiones griegas, *zetemata*, se trataba de un texto en el que palabra a palabra intentaba adentrarse en la mente del autor (*cum-mentis*). La finalidad de este escrito era leerlo con sus alumnos, tenía un carácter enciclopédico que se puede insertar en el mismo ámbito que las *Bodas de Filología y Mercurio* de Marciano Capella. Dada toda la información que contenía no es entonces sorprendente su alta popularidad y fue gracias a él que conservamos el escrito de Cicerón que de otra manera se hubiera perdido.

Gracias a Macrobio sabemos que los hombres creían que la Tierra era una esfera que se encontraba en el centro del universo. Estaba rodeada por las siete esferas de los planetas de las que hablaremos más adelante y por la esfera celestial (1.18.2). Sobre ella se dibujaban once líneas paralelas: la Vía Láctea, *circus in lactei*, el Zodíaco, *zodiacus*, dos coluros, *coluri*, el meridiano, *meridianus*, el horizonte, *horizon* y cinco paralelos, *paralleli*: el Ártico y el Antártico, *septentrionalis atque australis*, los trópicos, *tropici*, y el ecuador, *aequinoctialis* (1.15.1-15). (Imagen 18) El sol regulaba la temperatura celeste y terrestre. Su curso anual se mantenía entre los dos trópicos, de manera que su curso marcaba un cinturón al centro a la altura del ecuador que era tan caliente que no permitía la vida. Por otro lado, después de las líneas más lejanas al Norte y al Sur, la temperatura era demasiado fría (2.5.9-12). Entre el cinturón

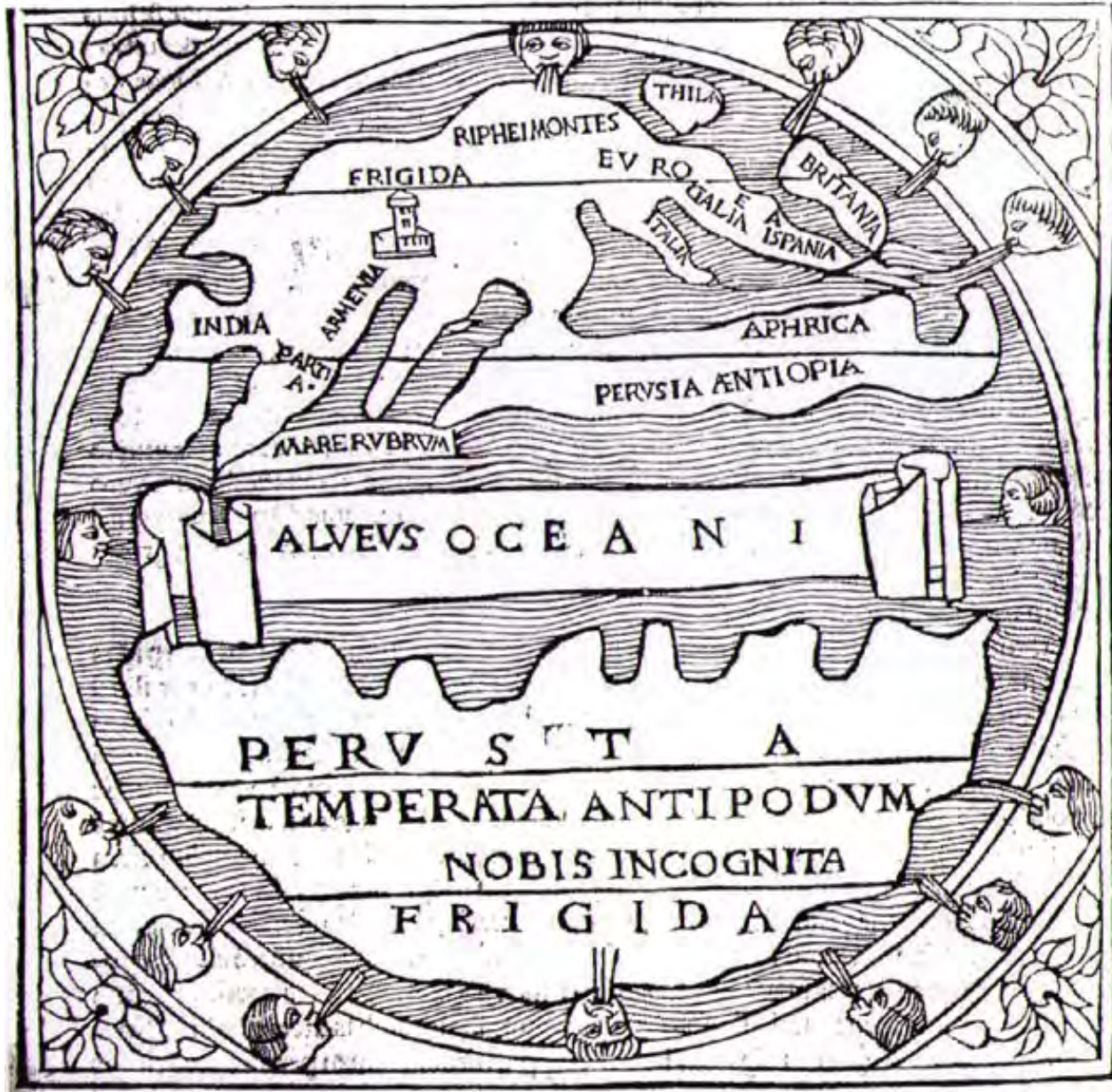


Imagen 19  
Mapamundi según Macrobio,  
grabado de 1589 de Johannes Eschuidus

de la zona tórrida y los polos quedaban dos franjas en las que era posible la vida, eso quiere decir que sólo dos de cinco partes de la tierra eran habitables. Griegos, romanos y el resto de los pueblos conocidos vivían en la región al norte en la que era posible la existencia. (Imagen 19) Asumían que en la región sur también debía haber vida, pero era imposible llegar ahí por las condiciones climáticas (2.5.23-26). El sol en su ruta anual al Sur llegaba a la casa de Cáncer y al Norte a Capricornio, a estas dos puertas es a las que hace referencia Porfirio como veremos más adelante.



- 21 ἔπεται τοίνυν ζητεῖν <τί> τὸ βούλημα εἴτε τῶν  
καθιδρυσασμένων, εἴπερ ἱστορίαν ὁ ποιητὴς ἀπαγγέλλει,  
ἢ αὐτοῦ γε τὸ αἴνιγμα, εἴπερ αὐτοῦ πλάσμα τὸ διήγημα.  
τοῦ δὴ ἄντρου εἰκόνα καὶ σύμβολον φησὶ τοῦ κόσμου 25  
φέροντος Νουμήνιος καὶ ὁ τούτου ἑταῖρος Κρόνιος  
δύο εἶναι ἐν οὐρανῷ ἄκρα, ὧν οὔτε νοτιώτερόν ἐστι  
τοῦ χειμερινοῦ τροπικοῦ οὔτε βορειότερον τοῦ  
θερινοῦ. ἔστι δ' ὁ μὲν θερινὸς κατὰ καρκίνον, ὁ δὲ  
χειμερινὸς κατ' αἰγόκερων. καὶ προσγειότατος μὲν 5  
ὧν ἡμῖν ὁ καρκίνος εὐλόγως τῇ προσγειοτάτῃ σελήνῃ  
ἀπεδόθη, ἀφανοῦς δ' ἔτι ὄντος τοῦ νοτίου πόλου τῷ  
μακρὰν ἔτι ἀφεστηκότι καὶ ἀνωτάτῳ τῶν πλανωμένων
- 22 πάντων ὁ αἰγόκερος ἀπεδόθη. καὶ ἔχουσί γε ἐφεξῆς αἱ  
θέσεις τῶν ζωδίων ἀπὸ μὲν καρκίνου εἰς αἰγόκερων· 10  
πρῶτα μὲν λέοντα οἶκον Ἥλιου, εἶτα παρθένον Ἑρμοῦ,  
ζυγὸν δὲ Ἀφροδίτης, σκορπίον δὲ Ἄρεος, τοξότην  
Διός, αἰγόκερων Κρόνου· ἀπὸ δ' αἰγόκερω ἔμπαλιν  
ὑδροχόον Κρόνου, ἰχθύας Διός, Ἄρεος κριόν, ταῦρον  
Ἀφροδίτης, διδύμους Ἑρμοῦ, καὶ Σελήνης λοιπὸν 15  
καρκίνον. δύο οὖν ταύτας ἔθεντο πύλας καρκίνον  
καὶ αἰγόκερων οἱ θεολόγοι, Πλάτων δὲ δύο στόμια  
ἔφη· τούτων δὲ καρκίνον μὲν εἶναι δι' οὗ κατίασιν αἱ  
ψυχαί, αἰγόκερων δὲ δι' οὗ ἀνίασιν. ἀλλὰ καρκίνος  
μὲν βόρειος καὶ καταβατικός, αἰγόκερος δὲ νότιος καὶ 20

---

16 πύλη || 17 στόμια, generalmente quiere decir boca, entrada o  
apertura Plat. *Rep.* 615 d-e.

Entonces ahora queda por investigar si el significado de lo que se quiere decir en esta narración, si el poeta describe una caverna que fue en verdad consagrada por otros o si se trata de un enigma de su propia invención. El antro es imagen y símbolo del cosmos, como reportan Numenio y su pariente Cronio, y en la indagación analiza varias cuestiones astrológicas. Comienza por los dos límites del cielo, que son el Trópico de Invierno al Sur y el de Verano al Norte. El de verano está en Cáncer y el de invierno en Capricornio. El más cercano a nosotros es Cáncer, de acuerdo con el cuerpo celeste más cercano a la tierra que es la Luna. El más distante de todos los planetas es atribuido a Capricornio. Siguiendo el orden del Zodíaco, primero de Cáncer a Capricornio, comienza Leo en la casa del Sol, después Virgo en casa de Hermes, Libra de Venus, Escorpión de Ares, Sagitario de Zeus y Capricornio de Cronos. Y en orden inverso desde Capricornio, Acuario de Cronos, Piscis de Zeus, Escorpión de Ares, Tauro de Venus, Géminis de Hermes y al final la Luna en Cáncer. Los teólogos entonces afirman que estas dos puertas son Cáncer y Capricornio, pero Platón las llama entradas. De éstas Cáncer es por la que bajan las almas, Capricornio por la que suben. Pues Cáncer es septentrional y baja, y Capricornio es meridional y sube.

21

22

23 ἀναβατικός. ἔστι δὲ τὰ μὲν βόρεια ψυχῶν εἰς γένεσιν  
κατιουσῶν, καὶ ὀρθῶς τοῦ ἄντρου αἰ πρὸς βορρᾶν πύλαι  
καταβαταὶ ἀνθρώποις· τὰ δὲ νότια οὐ θεῶν, ἀλλὰ τῶν  
εἰς θεοὺς ἀνιουσῶν. διὰ τὴν αὐτὴν δ' αἰτίαν οὐ θεῶν 25  
ἔφη ὁδός, ἀλλ' ἀθανάτων, ὃ κοινὸν καὶ ἐπὶ ψυχῶν ἢ  
οὐσῶν καθ' αὐτὸ ἢ τῆ οὐσία ἀθανάτων. τῶν δύο πυλῶν  
τούτων μεμνήσθαι καὶ Παρμενίδην ἐν τῷ Φυσικῷ φασὶ  
Ῥωμαίους τε καὶ Αἰγυπτίους. Ῥωμαίους μὲν γὰρ τὰ  
Κρόνια ἐορτάζειν ἡλίου κατ' αἰγόκερων γενομένου, 5  
ἐορτάζειν δὲ τοὺς δούλους ἐλευθέρων σχήματα  
περιβάλλοντας καὶ πάντων ἀλλήλοις κοινωνούντων·  
αἰνιξαμένου τοῦ νομοθέτου ὅτι κατὰ ταύτην τοῦ  
οὐρανοῦ τὴν πύλην οἱ νῦν ὄντες διὰ τὴν γένεσιν  
δοῦλοι διὰ τῆς Κρονικῆς ἐορτῆς καὶ τοῦ ἀνακειμένου 10  
Κρόνω οἴκου ἐλευθεροῦνται, ἀναβιωσκόμενοι καὶ εἰς  
τὴν γένεσιν ἀπερχόμενοι. καταβατική δὲ αὐτοῖς ἢ ἀπ'  
αἰγόκερω ὁδός· διὸ ἰανούαν εἰπόντες τὴν θύραν καὶ  
ἰανουάριον μῆνα τὸν θυραῖον προσεῖπον, ἐν ᾧ ἥλιος  
ἀπ' αἰγόκερω πρὸς ἑῶαν ἐπάνεισιν ἐπιστρέψας εἰς τὰ 15  
βόρεια.

---

5 τὰ Κρόνια, el festejo del año que inicia || 13 ἰανούαν, puerta || 14  
ἰανουάριον, enero, el mes de las puertas, pues es el inicio del año.

Bóreas es por donde bajan las almas a la generación y en línea recta también del antro en dirección a las puertas del Bóreas descienden los hombres. La del Noto no es de los Dioses, sino de las que ascienden a los Dioses porque sobre esta causa el poeta no dice de los Dioses, sino de los inmortales. De estas dos puertas también Parménides dice en su *Física* que los romanos y los egipcios las conocían. Pues los Romanos festejaban el año cuando Capricornio nacía del sol, para festejar los esclavos usaban las ropas de los libres y compartían todas las cosas. El legislador dice que a través de estas puertas del cielo aquellos que nacieron esclavos en la fiesta del año se liberan y aquellos que vuelven a vivir y se alejan de la muerte, en Capricornio en casa de Saturno. Pues Capricornio es el camino del descenso. Por lo que los Romanos llamaban a la puerta *janua*, igual que al mes de enero en el que el Sol desde Capricornio regresa a la Aurora en su camino al Bóreas.

---

Una vez más para completar esta información hace falta recurrir a Macrobio que dedica el Libro XII del “Sueño de Escipión” a describir el descenso del alma a través de las esferas celestes. Al respecto dice que, en cuanto al mismo descenso en el que el alma cae del cielo a esta vida terrenal, éste es el orden: el círculo de la Vía Láctea que envuelve al zodiaco de una parte a otra cortándolo de manera oblicua, las intersecciones se sitúan en los trópicos de Cáncer y Capricornio. Los físicos los han llamado las puertas, porque en ambos el solsticio inhibe la ascensión del sol, y lo hace seguir la marcha por su camino en la zona de la que nunca sale de sus límites. Pues por estas puertas creen que las almas van a la tierra y regresan al cielo. Por eso una es llamada de los hombres y la otra de los dioses. Cáncer es la de los hombres porque por esta se encuentra el descenso a las regiones inferiores. Capricornio es la de los dioses porque por ella las almas que van a la inmortalidad pasan y llegan a los rangos de los dioses.

Según Macrobio, esta historia se remonta a los tiempos anteriores a la fundación de Roma cuando Janus era el rey del país al que ahora llamamos Italia. Su fuente es Higino, que sigue a Protachus Trallianus,

y dice que el rey compartía su poder sobre esta región con Camese, quien, como él, era originario de esta región. De manera que llamaron a la región Camesena y a la ciudad, Janículo. Más tarde, el poder recayó únicamente en Janus, que creían tenía dos rostros, de modo que podía observar lo que pasaba frente a él y detrás, lo que debe ser interpretado por prudencia y la habilidad para gobernar de este rey que conocía el pasado y el futuro, igual que las diosas Antevorte y Postvorta, a quienes los romanos honran como fieles acompañantes de esta divinidad. Entonces Jano, habiendo dado el don de la hospitalidad a Saturno, que protege un lago en la región, y habiendo aprendido de él el arte de la agricultura y el de perfeccionar los alimentos, que eran salvajes y rústicos antes de que se conocieran los usos de la producción de la tierra, compartió con él la corona. Janus fue así el primero en estampar monedas de cobre, y testimonia en esta institución un gran respeto por Saturno, de modo que del otro lado hizo estampar un barco, porque Saturno había llegado en barco, y en la otra cara la cabeza del dios para transmitir su memoria a la posteridad. Prueba de la autenticidad de esto se encuentra en el juego del azar en el que los niños lanzan un dinero al aire y dicen: “Cara o barco”. Recuerda que Saturno y Janus reinaron en paz, juntos, y que construyeron en común, en la misma región, dos ciudades vecinas. De esto también habla Virgilio “Una fue nombrada Janiculo, la otra Saturnia”, pero además confirma para la posteridad, a quienes consagraron a estos dos personajes dos meses consecutivos, diciembre a Saturno y enero a Janus. Saturno desapareció repentinamente, y Janus le hizo rendir grandes honores. Primero nombró a la región en la que reinaba Saturnia y la consagró a Saturno como un dios, un altar y unas fiestas a las que llamó Saturnales. Los Saturnales preceden por siglos a la fundación de Roma. Janus ordenó entonces que Saturno fuera honrado en un culto religioso, ya que había mejorado las condiciones de vida. La estatua de este dios se distingue por una hoz, que Janus le da como emblema de la cosecha. Se le atribuye la invención de los injertos, la educación de los árboles frutales y de todas las prácticas de la agricultura de este género (Macrob. *Sat.*, 1.7.19-24).

Por lo tanto, las Saturnales, como se ve, son más antiguas que la Ciudad de Roma, como L. Accius en los siguientes versos de sus *Anales* reporta que las solemnidades se habían comenzado a celebrar en Grecia antes de la fundación de Roma:

*Maxima pars Graium Saturno et maxime Athenae  
Conficiunt sacra, quae Cronia esse iterantur ab illis,  
Eumque diem celebrant: per agros urbesque fere omnes  
Exercent epulis laeti: famulosque procurant  
Quisque suos, nostrique itidem: et mos traditus illinc  
Iste, ut cum dominis famuli epulentur ibidem.*

Gran parte de los griegos y más los atenienses celebraban unas fiestas sagradas a las que llamaron Cronia.

Durante estos días: Festejaban en el campo y en la ciudad y servían a sus esclavos.

Igual nosotros que ellos: por costumbre ese día los maestros comen con los esclavos.

(Macrob. *Sat.*, 1.7.36)

Pero durante la antigüedad no todos los pueblos siguieron este calendario romano. Porfirio menciona cómo los egipcios tenían su propio inicio del año, que era más adecuado para su estilo de vida. La civilización egipcia se regía por la crecida del cauce del Río Nilo y por lo tanto por el inicio de las fechas propicias para la siembra.

24 Αἰγυπτίοις δὲ ἀρχὴ ἔτους οὐχ ὁ ὑδροχόος, ὡς Ῥωμαίοις, 15  
 ἀλλὰ καρκίνος· πρὸς γὰρ τῷ καρκίνῳ ἢ Σῶθις, ἦν κυνὸς  
 ἀστέρα Ἑλληνες φασί. νομηγία δ' αὐτοῖς ἢ Σώθεως  
 ἀνατολή, γενέσεως κατάρχουσα τῆς εἰς τὸν κόσμον.  
 οὔτ' οὖν ἀνατολῇ καὶ δύσει τὰς θύρας ἀνέθηκεν οὔτε  
 ταῖς ἰσημερίαις, οἶον κριῶ καὶ ζυγῶ, ἀλλὰ νότῳ καὶ 20  
 βορρᾷ [καὶ ταῖς κατὰ νότον νοτιωτάταις πύλαις καὶ  
 ταῖς κατὰ βορρᾶν βορειοτάταις], ὅτι ψυχαῖς καθιέρωτο  
 τὸ ἄντρον καὶ νύμφαις ὑδριάσι, ψυχαῖς δὲ γενέσεως καὶ  
 ἀπογενέσεως οἰκεῖοι οἱ τόποι. τῷ μὲν οὖν Μίθρα οἰκείαν  
 καθέδραν τὴν κατὰ τὰς ἰσημερίας ὑπέταξαν· διὸ κριοῦ 25  
 μὲν φέρει Ἀρηίου ζῳδίου τὴν μάχαιραν, ἐποχεῖται δὲ  
 ταύρῳ Ἀφροδίτης, ὡς καὶ ὁ ταῦρος δημιουργὸς ὢν [ὁ  
 Μίθρας] καὶ γενέσεως δεσπότης· κατὰ τὸν ἰσημερινὸν  
 δὲ τέτακται κύκλον ἐν δεξιᾷ μὲν ἔχων τὰ βόρεια, ἐν  
 ἀριστερᾷ δὲ τὰ νότια, τεταγμένου αὐτῷ κατὰ μὲν 5  
 νότον τοῦ κατ' αὐτὸν ἡμισφαιρίου διὰ τὸ εἶναι θερμόν,  
 κατὰ δὲ τὸν βορρᾶν τοῦ κατ' ἐκεῖνον διὰ τὸ ψυχρὸν  
 25 τοῦ ἀνέμου. ψυχαῖς δ' εἰς γένεσιν ἰούσαις καὶ ἀπὸ  
 γενέσεως χωριζομέναις εἰκότως ἔταξαν ἀνέμους διὰ τὸ  
 ἐφέλκεσθαι καὶ αὐτὰς πνεῦμα, ὡς τινες ᾤθησαν, καὶ 10  
 τὴν οὐσίαν ἔχειν τοιαύτην.

En cambio, los egipcios no festejaban el inicio del año en Acuario, como los Romanos, sino en Cáncer, pues en Cáncer está Sothis, que es la estrella a la que los griegos llaman perro. Con Sothis surge la luna nueva que es el inicio de la generación del cosmos. Destaca que las puertas no están dirigidas al Este y el Oeste como los equinoccios, sino al Noto y al Bóreas. El Noto es el viento del sur, y representa las puertas hacia el sur más meridional. [El Bóreas es el viento del norte y las puertas hacia el norte más septentrional.] Porque el antro está dedicado a las almas y a las ninfas acuáticas, pero los lugares son propios para las que descienden a la regeneración. Un asiento en los equinoccios fue asignado propiamente a Mithra porque Aries lleva el signo de la espada de Ares y monta el toro de Afrodita y de Tauro. El lugar de Mithra es cerca del círculo del equinoccio, entre el norte y el sur porque es el demiurgo y protector de la generación, también frente al sur porque es caliente y hacia el Bóreas porque es el viento de las almas. Naturalmente se atribuyen los vientos a las almas que van a la generación y al mismo espíritu, como piensan algunos, pues tienen su propia esencia.



ἀλλὰ βορρᾶς μὲν οἰκεῖος ταῖς εἰς γένεσιν ἰούσαις· διὸ 15  
καὶ τοὺς θνήσκειν μέλλοντας ἢ βορέαυ πνοιῇ ‘ζωγρεῖ  
ἐπιπνεύουσα κακῶς κεκαφηότα θυμόν’, ἢ δὲ τοῦ νότου  
διαλύει. ἢ μὲν γὰρ πηγνυσι ψυχροτέρα οὔσα καὶ ἐν  
τῷ ψυχρῷ τῆς χθονίου γενέσεως διακρατεῖ, ἢ δὲ  
διαλύει θερμοτέρα οὔσα καὶ πρὸς τὸ θερμόν τοῦ θείου 20  
ἀναπέμπουσα. βορειοτέρας δ’ οὔσης τῆς ἡμετέρας  
οἰκουμένης ἀνάγκη τὰς τῆδε κυομένας βορρᾶ ἀνέμῳ  
ὀμιλεῖν καὶ τὰς ἐντεῦθεν ἀπαλλαττομένας νότῳ· αὕτη  
δὲ καὶ ἡ αἰτία τοῦ τὸν μὲν βορρᾶν ἀρχόμενον μέγαν  
εἶναι, τὸν δὲ νότον λήγοντα. ὃ μὲν γὰρ εὐθύς ἐπίκειται 25  
τοῖς ὑπὸ τὴν ἄρκτον οἰκοῦσιν, ὃ δὲ μακρὰν ἀφέστηκε·  
χροنيωτέρα δ’ ἢ ἐκ τῶν ἄπωθεν ἐπιρροή· καὶ ὅταν  
ἀθροισθῇ, τότε πληθύνει.

Pero el viento del norte es propio de las almas que descienden, pues a los que van a morir la brisa del Boreas “reanimó al soplar el ánimo del agonizante”. El noto en cambio, disuelve. La sustancia más fría congela y mantiene a la generación en la tierra. En cambio, el Noto disuelve por el calor y de ahí que nos libere. Esta también es la causa por la que el Bóreas sopla con mayor fuerza, ya que estamos cerca de su nacimiento, mientras que al viento del sur le ocurre lo opuesto. Pues el Boreas habita directamente arriba de los habitantes de la parte septentrional del globo, y el Noto está a una gran distancia, pero cuando junta fuerza sopla con gran magnitud.

---

En el Canto V de la *Ilíada* en la batalla Héctor salva a su amigo Sarpedón, a quien le extraen del muslo una lanza y el Bóreas sopla sobre él:

τὸν δ' ἔλιπε ψυχή, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλὺς:  
αὐτίς δ' ἐμπνύνθη, περὶ δὲ πνοιῇ Βορέας  
ζῶγρει ἐπιπνείουσα κακῶς κεκαφηότα θυμόν.

Lo abandonó el alma, y la niebla llenó sus ojos:  
pero recobró el aliento, a su alrededor el espíritu del Bóreas,  
reanimó al soplar el ánimo del agonizante.

(*Il.* 5. 696-698)

También Areteo de Capadocia, un médico de Asia Menor que vivió alrededor del siglo I d. C. utilizó la cita de Homero para explicar las virtudes del Boreas sobre los enfermos (*De curatione acutorum morborum*, 2.3). Areteo formaba parte de un grupo, seguidores de las enseñanzas de Hipócrates (Siglo IV a. C.), que se denominaban los pneumáticos. Este grupo, como su nombre lo indica prescribía que el *pneuma*, espíritu o aire, es el responsable en el cuerpo de preservar y restaurar la salud. Teoría con la que el excurso de Porfirio parece simpatizar, pues habla sobre los efectos de los vientos sobre el cuerpo. (Cfr. p. IX-ss. Adams 1843).

26 εἰς γένεσιν δ' ἀπὸ βορείου πύλης τῶν ψυχῶν ἐρχομένων 5  
ἐρωτικὸν διὰ τοῦτο ὑπεστήσαντο τὸν ἄνεμον· καὶ γὰρ  
ἵππῳ ἐεισάμενος παρελέξατο κυανοχαίτη·  
αἱ δ' ὑποκουσάμεναι ἔτεκον δυοκαίδεκα πώλους.  
καὶ τὴν Ὠρείθυιαν αὐτὸν ἀρπάσαι φασίν, ἐτέκνωσέ  
τε Ζήτην καὶ Κάλαϊν. τὸν δὲ νότον θεοῖς νέμοντες 10  
ἰσταμένης τῆς μεσημβρίας ἐν τοῖς ναοῖς τῶν θεῶν  
τὰ παραπετάσματα ἔλκουσι, τὸ Ὀμηρικὸν δὴ τοῦτο  
φυλάσσοντες παράγγελμα, ὡς κατὰ τὴν εἰς νότον  
ἔγκλισιν τοῦ θεοῦ οὐ θέμις ἀνθρώπους εἰσιέναι εἰς  
27 τὰ ἱερά, ἀλλ' ἀθανάτων ὁδός ἐστιν. ἰστᾶσιν οὖν τὸ 15  
σύμβολον τῆς μεσημβρίας καὶ τοῦ νότου ἐπὶ τῇ θύρᾳ  
μεσημβριάζοντος τοῦ θεοῦ. οὐκοῦν οὐδ' ἐπὶ τῶν ἄλλων  
θυρῶν ἐφ' ὁποίας οὖν ὥρας ἐξῆν λαλεῖν ὡς ἱεῖρας  
οὔσης θύρας, καὶ διὰ τοῦθ' οἱ Πυθαγόρειοι καὶ οἱ παρ'  
Αἰγυπτίοις σοφοὶ μὴ λαλεῖν ἀπηγόρευον διερχομένους 20  
ἢ πύλας ἢ θύρας, σεβομένοι ὑπὸ σιωπῆς θεὸν ἀρχὴν  
τῶν ὄλων ἔχοντα.

La generación comienza desde la puerta del Boreas, por eso es llamado el viento amoroso. Pues también: 26

En la forma de un caballo negro las cubrió  
del embarazo nacieron doce potros.

También dicen que raptó a Oritia y con ella procreó a Zetis y a Calais. El Noto es atribuido a los dioses en los templos donde cuelgan cortinas hacia el Sur, como dice el precepto homérico, “No es permitido a los hombres entrar a los templos dirigidos hacia el Sur del dios, pues es el camino de los inmortales”. Son símbolos del mediodía y del Noto en la puerta meridional del dios y seguramente de otras puertas similares, también sagradas. Por lo que los pitagóricos y los sabios entre los egipcios no hablaban después de cruzar las puertas o la entrada, reverenciando en silencio al dios que es principio de todas las cosas. 27

---

Homero cuenta en la *Ilíada* que Boreas robó a los caballos del Rey Erictonio que tenía tres mil yeguas. Entonces el viento del Norte, enamorado de ellas, se convirtió en caballo y procreó (*Il.* 20.219-220).

El Bóreas también se enamoró de la princesa Oritia, hija del Rey Erecteo, pero ante la negativa de su padre de dársela en matrimonio la raptó con violencia. Procreó con ella a Zetis y a Calas, unos gemelos que al crecer obtuvieron alas como las de su padre y salieron en la expedición del Argos (*Ov. Met.* VI. 628-ss).

Bóreas es el viento que dispersa las nubes, que agita el mar, derriba árboles, endurece las nieves, crea los granizos y las tormentas. Dice:

Idem ego cum subii convexa foramina terrae  
supposuique ferox imis mea terga cavernis,  
sollicito manes totumque tremoribus orbem.

Yo mismo cuando penetro en los huecos convexos de la tierra  
y coloco mi feroz espada en la superficie de la caverna  
inquieto con mis temblores a los manes y a todo el orbe.

(*Ov. Met.* VI. 693-696)

οἶδε δὲ καὶ Ὅμηρος ἱεράς τὰς θύρας, ὡς δηλοῖ παρ’  
αὐτῷ ὁ σείων Οἰνεὺς ἀνθ’ ἱκετηρίας ‘σειῶν κολλητὰς  
σανίδας, γουνούμενος υἷόν’. οἶδε δὲ καὶ πύλας  
οὐρανοῦ, ἃς αἱ ὥραι ἐπιστεύθησαν, ἀρχὰς ἐχούσας τῶν  
νεφουμένων τόπων, ὧν αἱ ἀνοίξεις καὶ τὰ κλειῖθρα διὰ 5  
νεφῶν,

ἤμην ἀνακλῖναι πυκινὸν νέφος ἠδ’ ἐπιθεῖναι,  
καὶ διὰ τοῦτο μυκώμεναι, ὅτι καὶ αἱ βρονταὶ διὰ τῶν  
νεφῶν·

αὐτόματοι δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ, ἃς ἔχον ὥραι. 10

28 λέγει δὲ πού καὶ ἡλίου πύλας, σημαίνων καρκίνον  
τε καὶ αἰγόκερων· ἄχρι γὰρ τούτων πρόεισιν ἀπὸ  
βορείου ἀνέμου εἰς τὰ νότια κατιῶν κάκεῖθεν ἐπανιῶν  
εἰς τὰ βόρεια· αἰγόκερος δὲ καὶ καρκίνος περὶ τὸν  
γαλαξίαν τὰ πέρατα αὐτοῦ εἰληχότες, καρκίνος μὲν 15  
τὰ βόρεια, αἰγόκερος δὲ τὰ νότια· δῆμος δὲ ὀνειρῶν  
κατὰ Πυθαγόραν αἱ ψυχαί, ἃς συνάγεσθαι φησὶν εἰς  
τὸν γαλαξίαν τὸν οὕτω προσαγορευόμενον ἀπὸ τῶν  
γάλακτι τρεφομένων, ὅταν εἰς γένεσιν πέσωσιν· διὸ καὶ  
σπένδειν αὐταῖς τοὺς ψυχαγωγοὺς μέλι κεκραμένον 20  
γάλακτι ὡς ἂν δι’ ἠδονῆς εἰς γένεσιν μεμελετηκυῖαις  
ἔρχεσθαι· αἷς συγκυεῖσθαι τὸ γάλα πέφυκεν· ἔτι τὰ  
μὲν νότια μικροφυῆ ποιεῖ τὰ σώματα· τὸ γὰρ θερμὸν  
ἰσχυαίνειν αὐτὰ μάλιστα εἶωθεν, αὐτῷ δὲ τούτῳ καὶ

Para Homero las puertas eran sagradas, como es evidente al leer la historia de Eneo suplicante en la puerta “sacudiendo las puertas, tomando las rodillas de su hijo.” También menciona las puertas del cielo, las que cuidan las Horas, que comienzan en lugares nublados, ya sea que estén abiertas o cerradas por las nubes:

Ya sea que las nubes cerradas o abiertas  
también sobre esto truenan, porque los truenos a través de las nubes.  
Las puertas del cielo automáticamente truenan, pues son de las Horas.

Las puertas del sol de las que habla, son Cáncer y Capricornio. Pues avanza desde el norte hasta el sur. Cáncer y Capricornio son los dos extremos del círculo de la galaxia en el hemisferio sur. Cáncer en el norte, Capricornio en el sur. Quienes sueñan, según los pitagóricos, son las almas de los que caen a la generación que liban con miel mezclada con leche que por el placer a practicar la generación, empiezan a querer. Además, las regiones del sur crean cuerpos pequeños, pues el calor acostumbra disminuir en gran medida, a estos mismos reducir y secar. Pero los cuerpos generados 28

---

Eneo es el padre de Meleagro, quien mató a un jabalí enviado por Artemis como castigo por no hacerle ofrendas en la vendimia. La propiedad de la piel del jabalí despertó una disputa entre curetes y etolios, en la que Meleagro llevó a la ruina a su pueblo, a pesar de las súplicas de su padre (*Il.* 9. 529-ss).

Las Horas como las guardianas de las puertas del Olimpo aparecen en la *Iliada*, Canto VII, 393.

κατασμικρύνειν καὶ ξηραίνειν· ἔτι δ' ἐν τοῖς βορείοις  
πάντα μεγάλα τὰ σώματα, δηλοῦσι δὲ Κελτοί, Θρᾶκες, 5  
Σκύθαι ἢ τε γῆ κάθυγρος αὐτῶν οὔσα καὶ νομὰς  
πλείστας φέρουσα. ἐπεὶ καὶ αὐτό γε τοῦνομα ἀπὸ τῆς  
βορᾶς· βορὰ δὲ ὄνομα τροφῆς, καὶ ὁ ἐκ γῆς οὖν πνέων  
29 τροφοῦ, ἅτε τρόφιμος ὢν, βορρᾶς κέκληται. κατὰ ταῦτα  
τοίνυν τῷ μὲν θνητῷ καὶ γενέσει ὑποπτῶτῳ φύλῳ τὰ 10  
βόρεια οἰκεῖα, τῷ δὲ θειοτέρῳ τὰ νότια, ὡς θεοῖς μὲν  
τὰ ἀνατολικά, δαίμοσι δὲ τὰ δυτικά. ἀρξαμένης γὰρ τῆς  
φύσεως ἀπὸ ἐτερότητος πανταχοῦ τὸ δίθυρον αὐτῆς  
πεποίηνται σύμβολον. ἢ γὰρ διὰ νοητοῦ ἢ πορεία ἢ δι'  
αἰσθητοῦ· καὶ τοῦ αἰσθητοῦ ἢ διὰ τῆς ἀπλανοῦς ἢ διὰ 15  
τῆς πεπλανημένης, καὶ πάλιν ἢ διὰ τῆς ἀθανάτου ἢ διὰ  
τῆς θνητῆς πορείας. καὶ κέντρον τὸ μὲν ὑπὲρ γῆν, τὸ  
δ' ὑπόγειον, <καὶ> τὸ μὲν ἀνατολικόν, τὸ δὲ δυτικόν·  
καὶ τὰ μὲν ἀριστερά, τὰ δὲ δεξιά, νύξ τε καὶ ἡμέρα·  
καὶ διὰ τοῦτο παλίντονος ἢ ἀρμονία καὶ τοξεύει διὰ 20  
τῶν ἐναντίων. δύο δὲ στόμια Πλάτων φησί, δι' οὗ μὲν  
ἀναβαινόντων εἰς οὐρανόν, δι' οὗ δὲ κατιόντων εἰς  
γῆν, καὶ τῶν θεολόγων πύλας ψυχῶν ἥλιον τιθέντων  
καὶ σελήνην, καὶ διὰ μὲν ἡλίου ἀνιέναι, διὰ δὲ σελήνης  
κατιέναι· καὶ δύο πίθοι παρ' Ὀμήρῳ 25  
δώρων, οἷα δίδωσι, κακῶν, ἕτερος δὲ ἐάων·

en el norte son todos grandes, como se puede ver de los celtas, los tracios, y los escitas, donde las tierras son muy húmedas y los pastos muy abundantes, y de donde viene el nombre de Bóreas. Bora es el nombre del alimento y del viento del que se alimenta la tierra. Por estas razones entonces los mortales y los que caen a la generación gustan del Bóreas. El Noto, a las que son más divinas, que son al este los dioses y el oeste los demonios. Pues a causa de la diversidad de la naturaleza en todas partes las dos puertas fueron hechas su símbolo. Ya fuera por el camino de lo inteligible o lo sensible, también de lo sensible a través de las estrellas fijas o a través de los planetas, y de nuevo, a través del camino de los inmortales o los mortales. Y el centro sobre la tierra, o lo subterráneo, o al este o al oeste. También a la izquierda o a la derecha, la noche y el día. Porque la armonía surge y consiste de los opuestos. Platón dice de las dos entradas, que una sube al cielo y por la otra se baja a la tierra, y según los teólogos las puertas del alma llevan al sol y a la luna, la del sol asciende, la de la luna descende. Porque Homero habla de dos tubos:

da como obsequio a unos males y a otros bienes

---

En los funerales de Héctor, Priamo reprende a Aquiles por sus acciones. Lo hace ver que Zeus le devolverá los males que ha causado, pues:

δοιοὶ γάρ τε πίθοι κατακείαται ἐν Διὸς οὔδει  
δώρων οἷα δίδωσι κακῶν, ἕτερος δὲ ἑάων:  
ὧ μὲν κ' ἀμμίξας δώη Ζεὺς τερπικέραυτος,  
ἄλλοτε μὲν τε κακῶ ὅ γε κύρεται, ἄλλοτε δ' ἔσθλῳ:  
ὧ δέ κε τῶν λυγρῶν δώη, λωβητὸν ἔθηκε,

Dos tubos están en la casa de Zeus  
uno contiene los males y el otro los bienes que nos obsequian,  
a quien da Zeus, que se deleita con el rayo, una mezcla  
encuentra algo malo, otras veces algo bueno.

(Il. 24. 528-531)



30 πίθου νενομισμένης καὶ παρὰ Πλάτωνι ἐν Γοργία  
 τῆς ψυχῆς· καὶ τῆς μὲν οὖσης καλοεργέτιδος, τῆς δὲ  
 κακοεργέτιδος· καὶ τῆς μὲν λογικῆς, τῆς δ' ἀλόγου· 5  
 πίθοι δὲ ὅτι χωρήματα εἰσιν αἱ ψυχαὶ ἐνεργειῶν  
 καὶ ἕξεων ποιῶν. καὶ παρ' Ἡσιόδῳ ὁ μὲν τις νοεῖται  
 πίθος δεδεμένος, ὃ δὲ ὄν λυεῖ ἢ ἡδονὴ καὶ εἰς πάντα  
 διασκεδάννυσι μόνης ἐλπίδος μενούσης. ἐν οἷς γὰρ ἢ  
 φαύλη ψυχὴ σκιδναμένη περὶ ὕλην τάξεως διαμαρτάνει,  
 ἐν τούτοις ἅπασιν ταῖς ἀγαθαῖς ἐλπίσιν ἑαυτὴν βουκολεῖν 10  
 31 εἶωθε. πανταχοῦ τοίνυν τοῦ διθύρου φύσεως ὄντος  
 συμβόλου εἰκότως καὶ τὸ ἄντρον οὐ μονόθυρον, ἀλλὰ  
 δύο ἔχον θύρας ὡσαύτως τοῖς πράγμασιν ἐξηλλαγμένας,  
 καὶ τὰς μὲν θεοῖς τε καὶ τοῖς ἀγαθοῖς προσηκούσας,  
 τὰς δὲ τοῖς θνητοῖς καὶ φαυλοτέροις. ἀφ' ὧν καὶ 15  
 Πλάτων ὀρμώμενος οἶδε καὶ αὐτὸς κρατῆρας, καὶ ἀντὶ  
 τῶν ἀμφιφορέων λαμβάνει πίθους καὶ δύο στόμια, ὡς  
 ἔφαμεν, τῶν δύο πυλῶν, καὶ τοῦ Συρίου Φερεκύδου  
 μυχοῦς καὶ βόθρους καὶ ἄντρα καὶ θύρας καὶ πύλας  
 λέγοντος καὶ διὰ τούτων αἰνιττομένου τὰς τῶν ψυχῶν 20  
 γενέσεις καὶ ἀπογενέσεις. ἀλλ' ἵνα μὴ τὰ τῶν παλαιῶν  
 φιλοσόφων τε καὶ θεολόγων ἐπεισάγοντες τὸν λόγον  
 μηκύνωμεν, τὴν πᾶσαν βούλησιν καὶ διὰ τούτων  
 παραδειχέμεθα ἡγούμεθα τοῦ διηγήματος.

---

2 πίθος, jarra para vino, tubo, contenedor || 3 καλοεργέτιδος los buenas y bellas acciones || 4 κακοεργέτιδος las malas acciones || 5 χωρήματα que contiene, del verbo χωρέω, ser capaz, poder contener

En el *Gorgias* de Platón los tubos son las almas, y la sustancia de los benefactores y de los malhechores, y de lo lógico y lo ilógico. Los tubos serían como los receptáculos de las acciones de las almas y contenedor de sus penas. También Hesíodo piensa que los tubos cuando se abren liberan el placer y todo esparcido no queda más que la esperanza. Pues en un alma fácil el orden de la sustancia dispersa se equivoca, y en estos todos los bienes se suele apacentar a la misma esperanza. Ahora por todas partes las dos puertas son con razón símbolo de la naturaleza y el antro no tiene una, sino dos puertas, igual que las cosas extrañas y las divinas y las que pertenecen a los buenos demonios, las de los muertos y los enfermos. Pues también Platón sugiere en lugar de cráteras y ánforas, una jarra, y dos entradas en lugar de puertas, y Sirio Ferekydo menciona honduras y hoyos y antros y puertas y de estos dice que significan obscuramente las almas que van a la generación y las que mueren. Pero hasta aquí de los antiguos filósofos y teólogos de los que investigamos sus discursos y toda intención acerca de la exposición.

---

La discusión entre Sócrates y Calicles en el *Gorgias*, busca encontrar quiénes son más dichosos: si los hombres que reprimen sus deseos, o aquellos que se dejen llevar por las pasiones. Calicles considera que los primeros. Sócrates recuerda los versos de Eurípides “¿quién sabe si vivir es morir y morir es vivir?”, que recuerdan a los fragmentos de Heráclito que Porfirio conocía también.

A continuación Sócrates explica en alegoría que la parte del alma en que se encuentra las pasiones es como un tubo, que se llena una vez que el deseo ha sido saciado. En cambio aquellos que no encuentran consuelo tienen un agujero al fondo del tubo, que no puede llenarse nunca, ya sea por incredulidad u olvido, y sufren por ello. Sin embargo, aquellos que no tienen que buscar más sustancias para llenar sus tubos (vino, miel o leche) tampoco encontrarán placeres nuevos en la vida. Por lo que Sócrates le explica que es necesario encontrar un equilibrio, como un cuerpo que no está sano y enfermo al mismo tiempo, pero tampoco al mismo tiempo sale del estado de salud y enfermedad. (Plat. *Gorg.* 493a-ss)

- 32 λείπεται δὴ παραστήσαι τὸ τῆς πεφυτευμένης ἐλαίας  
σύμβολον ὅτι ποτὲ μηνύει. καίτοι αὕτη καὶ περιττότερόν  
τι παρίστησιν, οὐχ ἀπλῶς παραπεφυτεῦσθαι εἰρημένη,  
ἀλλ' ἐπὶ κρατὸς· 5
- αὐτὰρ ἐπὶ κρατὸς λιμένος τανύφυλλος ἐλαίη·  
ἀγχόθι δ' αὐτῆς ἄντρον.
- ἔστι δ' οὐχ, ὡς ἂν τις νομίσειεν, ἀπὸ τύχης τινὸς οὕτω  
βλαστήσασα, ἀλλ' αὐτὴ συνέχουσα τοῦ ἄντρου τὸ  
αἴνιγμα. ἐπεὶ γὰρ ὁ κόσμος οὐκ εἰκῆ οὐδ' ὡς ἔτυχε 10  
γέγονεν, ἀλλ' ἔστι φρονήσεως θεοῦ καὶ νοεραῆς φύσεως  
ἀποτέλεσμα, παραπεφύτευται τῇ εἰκόνι τοῦ κόσμου τῷ  
ἄνθρωπῳ σύμβολον φρονήσεως θεοῦ ἢ ἐλαία. Ἀθηνᾶς μὲν  
γὰρ τὸ φυτόν, φρόνησις δὲ ἢ Ἀθηνᾶ. κρατογενοῦς δ'  
οὔσης τῆς θεοῦ, οἰκεῖον τόπον ὁ θεολόγος ἐξεῦρεν ἐπὶ 15  
κρατὸς τοῦ λιμένος αὐτὴν καθιερώσας, σημαίνων δι-  
αὐτῆς ὡς οὐκ ἐξ αὐτοματισμοῦ τὸ ὄλον τοῦτο καὶ τύχης  
ἀλόγου ἔργον γέγονεν, ἀλλ' ὅτι φύσεως νοεραῆς καὶ  
σοφίας ἀποτέλεσμα, χωριστῆς μὲν οὔσης ἀπ' αὐτοῦ,  
πλησίον δὲ κατὰ τῆς κεφαλῆς τοῦ σύμπαντος λιμένος 20  
33 ἰδρυμένης. ἀειθαλῆς δὲ οὔσα ἢ ἐλαία φέρει τι ἰδίωμα  
οἰκειότατον ταῖς ἐν τῷ κόσμῳ τροπαῖς τῶν ψυχῶν,  
αἷς τὸ ἄντρον καθιέρωται. διὰ μὲν γὰρ τοῦ θέρους  
τὰ λευκὰ τῶν φύλλων ἀνανεύει, διὰ δὲ τοῦ χειμῶνος  
μεταστρέφει τὰ λευκότερα· ὅθεν καὶ ἐν ταῖς λιτανείαις

## 6. El olivo

32

Queda pendiente explicar el símbolo del abundante olivo creciendo en lo más alto del puerto pues como hemos visto, el poeta lo puso ahí por alguna causa en particular, como hemos visto que ocurre con el resto del antro.

Pero en lo más alto del puerto hay un olivo de grandes hojas,  
muy cerca de un antro agradable

No es costumbre que por fortuna crezca un olivo en lo más alto del puerto, sino que contiene el enigma del antro. Pues el cosmos no crece sin un plan, sino que es elaborado por la sabiduría divina y la naturaleza intelectual. El olivo crece en el antro por su parecido con el cosmos como símbolo del antro, pues es la planta de Atenas, y Atenea es sabiduría. Nació de la cabeza de Zeus, por lo que los teólogos propiamente le encontraron un lugar en lo alto del puerto, significando con esto que no todo sucede automáticamente y por el azar de la suerte, sino que la naturaleza intelectual y la sabiduría perfecta, que se separa de ésta, está situada cerca de la cabeza del puerto entero. Entonces, el olivo que siempre florece tiene algo propio de las vueltas al cosmos de las almas, que le consagran el antro. En el verano las hojas blancas lo envían hacia arriba,

33

---

El olivo es un árbol perennifolio, quiere decir que mantiene su follaje todo el año, a pesar de las condiciones climáticas. Por esta razón Porfirio lo identifica con la sabiduría, que se mantiene ante las adversidades. Además sus hojas tienen dos colores. La parte superficial es blanca y la inferior es verde. Esto se debe, según Plinio, a que la parte superior está conectada con el sol y las estrellas (16.87).

καὶ ἰκετηρίαῖς τὰς τῆς ἐλαίας θαλείας προτείνουσιν,  
εἰς τὸ λευκὸν αὐτοῖς τὸ σκοτεινὸν τῶν κινδύνων  
μεταβάλλειν ὄπτευόμενοι. φύσει μὲν οὖν ἀειθαλεῖ  
ἢ ἐλαία συνέχεται ἄρωγὸν πόνων καρπὸν φέρουσα, 5  
ἀνάκειται δὲ τῇ Ἀθηνᾶ καὶ τοῖς ἀθληταῖς ἐξ αὐτῆς  
δίδοται νικήσασι στέφανος, καὶ ἀπ' αὐτῆς ἰκετηρία  
τοῖς δεομένοις. διοικεῖται δὲ καὶ ὁ κόσμος ὑπὸ νοεράς  
φύσεως φρονήσει αἰδίῳ καὶ ἀειθαλεῖ ἀγόμενος, ἀφ'  
ῆς καὶ τὰ νικητήρια τοῖς ἀθληταῖς τοῦ βίου δίδοται 10  
καὶ τῶν πολλῶν πόνων τὸ ἄκος, καὶ ὁ τοὺς ἐλεεινοὺς  
ἀνακτώμενος καὶ ἰκέτας ὁ συνέχων τὸν κόσμον  
34 δημιουργός. εἰς τοῦτο τοίνυν φησὶν Ὅμηρος δεῖν τὸ  
ἄντρον ἀποθέσθαι πᾶν τὸ ἔξωθεν κτῆμα, γυμνωθέντα  
δὲ καὶ προσαίτου σχῆμα περιθέμενον καὶ κόψαντα τὸ 15  
σῶμα καὶ πᾶν περίττωμα ἀποβαλόντα καὶ τὰς αἰσθήσεις  
ἀποστραφέντα βουλεύεσθαι μετὰ τῆς Ἀθηνᾶς,  
καθεζόμενον σὺν αὐτῇ ὑπὸ πυθμένα ἐλαίας, ὅπως τὰ  
ἐπίβουλα τῆς ψυχῆς αὐτοῦ πάθη πάντα περικόψη. οὐ  
γὰρ ἀπὸ σκοποῦ οἶμαι καὶ τοῖς περὶ Νουμήνιον ἐδόκει 20  
Ὀδυσσεὺς εἰκόνα φέρειν Ὀμήρῳ κατὰ τὴν Ὀδύσειαν  
τοῦ διὰ τῆς ἐφεξῆς γενέσεως διερχομένου καὶ οὕτως  
ἀποκαθισταμένου εἰς τοὺς ἔξω παντὸς κλύδωνος καὶ  
θαλάσσης ἀπείρους·

εἰσόκε τοὺς ἀφίκηαι οἱ οὐκ ἴσασι θάλασσαν  
ἀνέρας οὐδ' ἔθ' ἄλεσσι μεμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν.

mientras que en el invierno se vuelven más blancas. También cuando en súplicas y reclamos extienden abundantes olivos, pidiendo cambiar con la blancura la oscuridad de los peligros. El olivo es de naturaleza siempre floreciente, su fruto ofrece llevar remedio a los males por Atenea y por eso se da a los atletas victoriosos una corona de este, y a los que ruegan con súplicas. También el cosmos ofrece guía por su naturaleza intelectual gobierno eterno y siempre floreciente a los atletas en la victoria de la vida y la cura de muchas penas y al piadoso alivia. También el demiurgo, que reúne al cosmos reconforta a los suplicantes y miserables . Sobre esto dice Homero que en el antro es necesario abandonar todas las posesiones exteriores, desnudo y con ropas de mendigo y el cuerpo seco, abandonando todo lo superfluo y apartando los sentidos decidir tomar asiento con Atenea debajo del olivo para saber cómo destruir todo sufrimiento del alma. Pero, según mi observación, no me parece, como a Numenio, que la imagen de Ulises en la *Odisea* represente en orden desde el nacimiento hasta el destino del alma que va fuera de las olas y lo infinito del mar. 34

hasta que llegues a un lugar en el que los hombres no conozcan el mar  
y no coman ningún alimento salado

---

Porfirio recuerda aquí el pasaje del Canto XI de la *Odisea*, cuando Tiresias le vaticina a Ulises, que después de regresar a casa, “después de dar muerte a los pretendientes, μνηστῆρας ... κτεινῆς ἢ δόλω” (*Od.* 11. 119-120), “llegará a ti la vejez fuera del mar, suave y blanda..., θάνατος δέ τοι ἔξ ἄλός αὐτῶ ἀβληχρὸς μάλα τοῖος ἐλεύσεται” (11.138-139). Quiere decir que la *Odisea* es una alegoría del viaje de las almas que después de un largo periplo llega a un pacífico fin.

πόντος δὲ καὶ θάλασσα καὶ κλύδων καὶ παρὰ Πλάτωνι  
35 ἢ ὑλικὴ σύστασις. διὰ τοῦτο, οἶμαι, καὶ τοῦ Φόρκυνοσ  
ἐπωνόμασεν τὸν λιμένα·

Φόρκυνοσ δὲ τίς ἐστί λιμὴν, ἀλίιοιο γέροντοσ,  
οὗ δὴ καὶ θυγατέρα ἐν ἀρχῇ τῆσ Ὀδυσσειάσ τὴν 5  
Θόωσαν ἐγενεαλόγησεν, ἀφ' ἧσ ὁ Κύκλωψ, οὗ  
ὀφθαλμον Ὀδυσσεὺσ ἀλάωσεν, ἵνα καὶ ἄχρι τῆσ  
πατρίδοσ ὑπῆ τι τῶν ἀμαρτημάτων μνημόσυνον. ἔνθεν  
αὐτῷ καὶ ἡ ὑπὸ τὴν ἐλαίαν καθέδρα οἰκεία ὡσ ἰκέτη  
τοῦ θεοῦ καὶ ὑπὸ τὴν ἰκετηρίαν ἀπομειλισσομένω τὸν 10  
γενέθλιον δαίμονα. οὐ γὰρ ἦν ἀπλῶσ τῆσ αἰσθητικῆσ  
ταύτησ ἀπαλλαγῆναι ζωῆσ τυφλώσαντα αὐτὴν καὶ  
καταργῆσαι συντόμωσ σπουδάσαντα, ἀλλ' εἶπετο τῷ  
ταῦτα τολμήσαντι μῆνισ ἀλίων καὶ ὑλικῶν θεῶν, οὐσ  
χρῆ πρότερον ἀπομειλίξασθαι θυσίαισ τε καὶ πτωχῶν 15  
πόνοισ καὶ καρτερίαισ, ποτὲ μὲν διαμαχόμενον τοῖσ  
πάθεσι, ποτὲ δὲ γοητεύοντα καὶ ἀπατῶντα καὶ παντοίωσ  
πρὸσ αὐτὰ μεταβαλλόμενον, ἵνα γυμνωθεῖσ τῶν ῥακέων  
καθέλη πάντα καὶ οὐδ' οὕτωσ ἀπαλλαγῆ τῶν πόνων,  
ἀλλ' ὅταν παντελῶσ ἔξαλοσ γένηται καὶ ἐν ἀπείροισ 20  
θαλασσίων καὶ ἐνύλων ἔργων, ὡσ πτύον ἡγεῖσθαι εἶναι  
τὴν κόπην διὰ τὴν τῶν ἐναλίων ὀργάνων καὶ ἔργων  
παντελεῆ ἀπειρίαν.

---

6 Θόωσα, es la madre del cíclope Polifemo, al que Ulises ciega en el Canto IX de la *Odisea*. Según Homero, Toosa nació en el puerto de Forcis.

Pues para Platón el mar, el océano y las olas representaban la materia de la que están formadas y por eso dice que se nombró Forcis al puerto. 35

Éste es el puerto de Forcis, viejo del mar,

Al inicio de la Odisea, en la isla de la hija del Dios, se nos da una rápida genealogía del Thoosa, de la que el Cíclope que pierde la vista, por culpa de Ulises. De ahí también que debajo del olivo sea el asiento adecuado a Ulises que suplica al dios y que con plegarias apacigua el nacimiento del demonio. Pues no podía simplemente dejar la vida sensible habiendolo cegado y habiendo buscado también inutilizar brevemente los sentidos. Por haber tenido el valor de hacer esto, tenía la cólera del mar y el Dios material, al que en primer lugar hay que apaciguar con sacrificios y penas de mendigo y perseverancia, ya sea sufriendo con penas, ya sea usando encantamientos y engaños de toda clase a favor del cambio. Así desnudo de todos los jirones, el alivio de fatigas. Esto sucederá cuando completamente fuera del mar y la inmensidad de las olas, se confunda entre una pala y un remo, pues uno es un instrumento del mar y el otro de la tierra.



36 οὐ δεῖ δὲ τὰς τοιαύτας ἐξηγήσεις βεβιασμένας ἡγεῖσθαι  
καὶ εὐρεσιλογούντων πιθανότητος, λογιζόμενον δὲ  
τὴν παλαιὰν σοφίαν καὶ τὴν Ὀμήρου ὅση τις γέγονε  
φρόνησιν καὶ πάσης ἀρετῆς ἀκρίβειαν μὴ ἀπογινώσκειν, 5  
ὡς ἐν μύθου πλάσματι εἰκόνας τῶν θειοτέρων ἠνίσσετο.  
οὐ γὰρ ἐνῆν ἐπιτυχῆ πλάσσειν ὅλην ὑπόθεσιν μὴ ἀπό  
τινων ἀληθῶν μεταποιοῦντα τὸ πλάσμα. ἀλλὰ περὶ  
μὲν τούτου εἰς ἄλλην πραγματείαν ὑπερκείσθω τὸ  
σύγγραμμα, περὶ δὲ τοῦ ὑποκειμένου ἄντρου πέρας 10  
ἔχει τὰ τῆς ἐρμηνείας ἐνταῦθα.

No debemos creer que tales interpretaciones son forzadas y no ver en ellas 36  
más que interpretaciones ingeniosamente persuasivas, pero considerar  
la antigua sabiduría y a Homero, cuanto que su pensamiento superó  
toda virtud. De esta manera, no negaremos que él creó misteriosamente  
en una fábula cosas divinas. Pues no es posible imaginar con éxito  
una ficción completa sin avistar algunas verdades. Pero dejando la  
explicación de estas cosas a otro discurso, dejemos aquí la interpretación  
del antro.



# 4

## La creación de las *grotte Medici*

### 4.1 Los últimos años de León X y la Reforma

El 31 de octubre de 1517 Martín Lutero hizo pública su *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum*, una carta dirigida a la Iglesia Romana. Las indulgencias, que desde 1516 León X había aprobado para su institución en Alemania, eran una de las muchas falacias que denunciaba. Las 95 tesis estaban escritas en la lengua vulgar alemana pues su objetivo era conmover al pueblo, a los pobres y necesitados que abundaban en toda Europa, meta que se cumpliría en un corto plazo. Pronto el texto y el debate que suscitó llegaron a manos del papado y a todos los oídos en Roma. El 23 de agosto de 1518 León X emitió una bula en la que afirmaba que, si Lutero se arrepentía de la publicación, sería perdonado. Lutero respondió que prefería la muerte, llegó incluso a llamar al papa Medici, el Anticristo, y a la ciudad de Roma, más corrupta que Babilonia y Sodoma (Audin, p. 607-ss). A partir de estos hechos, una serie de sucesos políticos se desarrollaron al interior de la Iglesia, incluidos los vanos intentos de diálogo con el párroco germano hasta que el 15 de junio de 1520, León X emitió la bula conocida bajo el título de *Exsurge Domini* en la que refutaba las tesis de Lutero. Como respuesta el 10 de diciembre del mismo año, en el Convento de Wittenberg, hogar del reformador, se erigió una hoguera con la bula papal como combustible junto con otros escritos repudiados de esta misma Iglesia. Finalmente, ante la irremediable incompatibilidad de pensamiento, el

3 de enero de 1521 Martín Lutero fue oficialmente excomulgado de la Iglesia católica.

Los últimos años de vida de León X se vieron envueltos en esta controversia y otra multitud de problemas. Por una parte, los reclamos de Lutero encontraban fundamento en algunas de las acciones del papa, desde su simpatía por la cultura pagana de la antigüedad, hasta las magníficas obras que se realizaron bajo su gobierno. El trabajo de los grandes artistas italianos era la evidencia del despilfarro de la Iglesia y los gastos excesivos que justificaban la venta de indulgencias, entre otros asuntos. Al terminar los vanos esfuerzos de conciliar las ideas de Lutero con la Iglesia romana, la ruptura fue inevitable. A partir de este momento, una parte importante del norte de Europa fundaría su propia institución eclesiástica, y en Roma una serie de discusiones desembocarían en la convocatoria al Concilio de Trento por Paulo III entre los años de 1545 y 1563. Las repercusiones de las ideas de Martín Lutero dejaron una huella indeleble en la institución romana, cuya manifestación más clara se vivió en el ámbito de las artes plásticas. Por ejemplo, entre las nuevas reglas de representación dentro de los edificios eclesiásticos se prohibió la exhibición de desnudos. Esta enmienda repercutió en todo el arte sacro a partir de este momento y de forma retroactiva en la obra de Miguel Ángel dentro de la Capilla Sixtina. Así en 1565 Daniele da Volterra fue encargado de cubrir los cuerpos desnudos en el fresco del *Juicio Final* que incluían parte del cuerpo de la Virgen al centro de la composición.

Por otra parte, la muerte de Maximiliano de Habsburgo el 12 de enero de 1519 y la selección de su sucesor motivó nuevas incertidumbres en el papado. Carlos V sucedió a su abuelo, lo que ocasionó el descontento de Francisco I, Rey de Francia. Cuatro guerras entre ambos países se desarrollaron entre 1521 y 1544 con el territorio italiano como importante escenario. Estos conflictos

representaron el fin del crecimiento cultural en Roma. León X, conociendo las precarias condiciones políticas puso alto a la agenda artística cultural romana.

Finalmente, el 22 de noviembre de 1521 León X se encontraba en su Villa de la Magliana cuando recibió noticias de que las fuerzas papales habían recuperado la ciudad de Milán, ocupada por los franceses hostiles a Roma. En un arranque de alegría atípico para el papado, León X decidió regresar a San Pedro a celebrar la victoria. A su llegada a Roma, el 27 de noviembre convocó al Consistorio, pero se tuvo que retirar pronto de la reunión a causa de un malestar físico. Lo que fue diagnosticado como un simple catarro, llevó a la muerte al papa el 1 de diciembre de 1521 a los 46 años. Algunos comentaron que se trataba de un envenenamiento, pero nunca se hallaron pruebas. A lo largo del tiempo se ha pensado en la negligencia médica y otras causas. Lo cierto es que se trató de una triste pérdida para la clase intelectual europea. Erasmo de Rotterdam escribió desde Inglaterra “La cristiandad acaba de perder uno de sus más bellos adornos” (En Audin, p. 662).

#### 4.2 Clemente VII y el fin del Renacimiento romano

La elección del siguiente líder de la Iglesia no era sencilla ante el panorama de conflictos políticos. El elegido fue el Cardenal de Tortosa, Adriano de Utrech, nombrado Adriano VI, y el breve periodo que pasó en la sede papal no vio ninguna gloria ni alegría. Falleció sin haber cumplido un año al mando de la Iglesia el 14 de septiembre de 1523 (Vaughan, p. 287). Una vez más los líderes eclesiásticos tuvieron que buscar a alguien que pudiera seguir al frente de una institución que se tambaleaba en el ambiente bélico de Europa. Esta vez la balanza se inclinó a favor del Medici que todos consideraban más preparado para la tarea. Giulio de Medici había crecido en la casa de Lorenzo, protegido



tras la Conjura Pazzi en la que fue asesinado su padre, Giuliano de Medici. A la expulsión de su familia se mantuvo al lado de su primo (Vaughan, p. 26), situación que se alargó hasta su muerte, la fidelidad que le profesó a León X lo llevó a Roma, al Cónclave y finalmente al papado. El 18 de noviembre de 1523 Giulio de Medici fue nombrado Clemente VII, tenía 46 años. Lamentablemente su gobierno estaba destinado al fracaso, pero antes de 1526, cuando durante el Saco de Roma la ciudad vivió uno de sus más tristes episodios, el nuevo papa Medici prometía regresar a los días de gloria de su primo.

Clemente VII llegó a Roma acompañado de los artistas y humanistas que se habían refugiado en su Villa en Florencia a la muerte de León X. Entre sus protegidos se contaban nuevos personajes como, Benvenuto Cellini y algunos grandes ausentes en el anterior papado Medici, como Miguel Ángel Buonarrotti. Pero la obra más importante de Clemente VII había comenzado desde que era cardenal con Rafael Sanzio a quien le encargó la construcción de una Villa en el Monte Mario a las afueras de Roma, la conocida Villa Madama (Vaughan, p. 293).

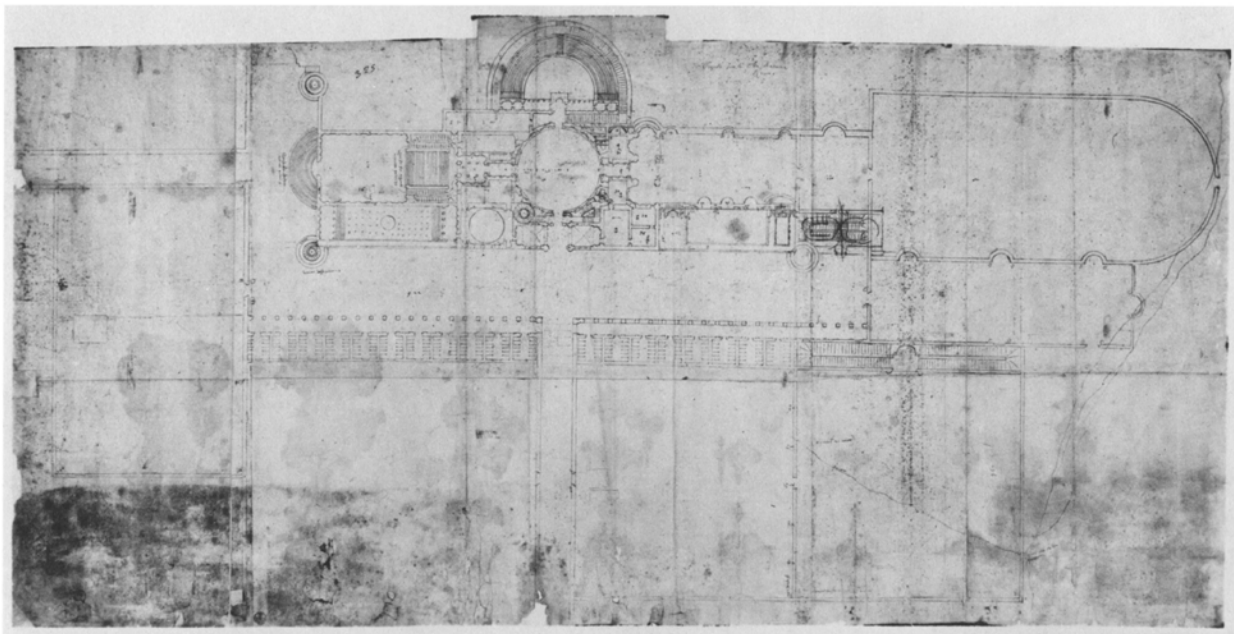
Rafael Sanzio nació en Urbino, la Corte de los Montefeltro en 1483, se educó en el taller de Pietro Perugino donde pronto igualó a su maestro y siguió su formación en diferentes ciudades de la Toscana, incluida Florencia, hasta que Julio II lo llamó a Roma. Bajo este papa pintó los frescos de la Sala de la Signatura donde la selección de los temas deja ver su admiración por la cultura clásica. Tras el nombramiento de León X le fue permitido continuar con esta tarea. Según Vasari, “Rafael se elevó al cielo por su talento y recibió agasajos infinitos de aquel príncipe magnífico que por herencia familiar era inclinado a las artes” (Vasari, p. 77). Durante este papado terminó de pintar las estancias del Vaticano, la *loggia* y los tapetes que colgaban de la Capilla Sixtina, además incursionó en el estudio de los grutescos de la *Domus Aurea* (Imagen



20). Este fue uno de los sucesos más importantes para el Renacimiento del Arte Clásico que hasta entonces se limitaba al estudio y dibujo de las ruinas repartidas por la ciudad. Desde tiempos de Julio II, las excavaciones habían sacado a la luz antiguas copias de esculturas griegas perdidas por mucho tiempo que incentivaron las búsquedas. En este ambiente las pinturas de la casa de Nerón fueron las primeras que se pudieron contemplar, pues, aunque se tenía noticia gracias a Plinio el Viejo de la existencia de este arte entre los romanos, no se había conservado ningún ejemplar para su estudio. Rafael fue uno de los primeros privilegiados en atestiguar las características de esta tradición perdida y aplicarse en su imitación. Esta realidad cambió muchos años después en 1748 cuando se llevó a cabo la recuperación de la ciudad de Pompeya.

#### 4.3 La Villa Madama

Giulio de Medici, entre 1518 y 1519, todavía en vida de León X, compró al pie del Monte Mario un terreno con una vista magnífica y decidió levantar aquí un palacio con toda clase de comodidades, *loggie*, jardines y fuentes. Para este fin encargó a Rafael que hiciera los diseños. El hecho de que Rafael tuviera que dejar a un lado sus trabajos en San Pedro indica que la construcción de la villa debió haberse contado entre una de las prioridades del papa (Coffin 1967, p. 111). Entonces, según Giorgio Vasari, “El artista, en armonía con el paisaje y de acuerdo con los deseos del cardenal, diseñó una fachada semicircular, en forma de anfiteatro, dividida por nichos y ventanas de estilo jónico” (Vasari, pp. 227-228). Para 1520 los trabajos deben haber estado lo bastante avanzados porque en la correspondencia del cardenal Giulio de Medici ya se encuentran menciones a Giovanni da Udine y Giulio Romano como candidatos para las

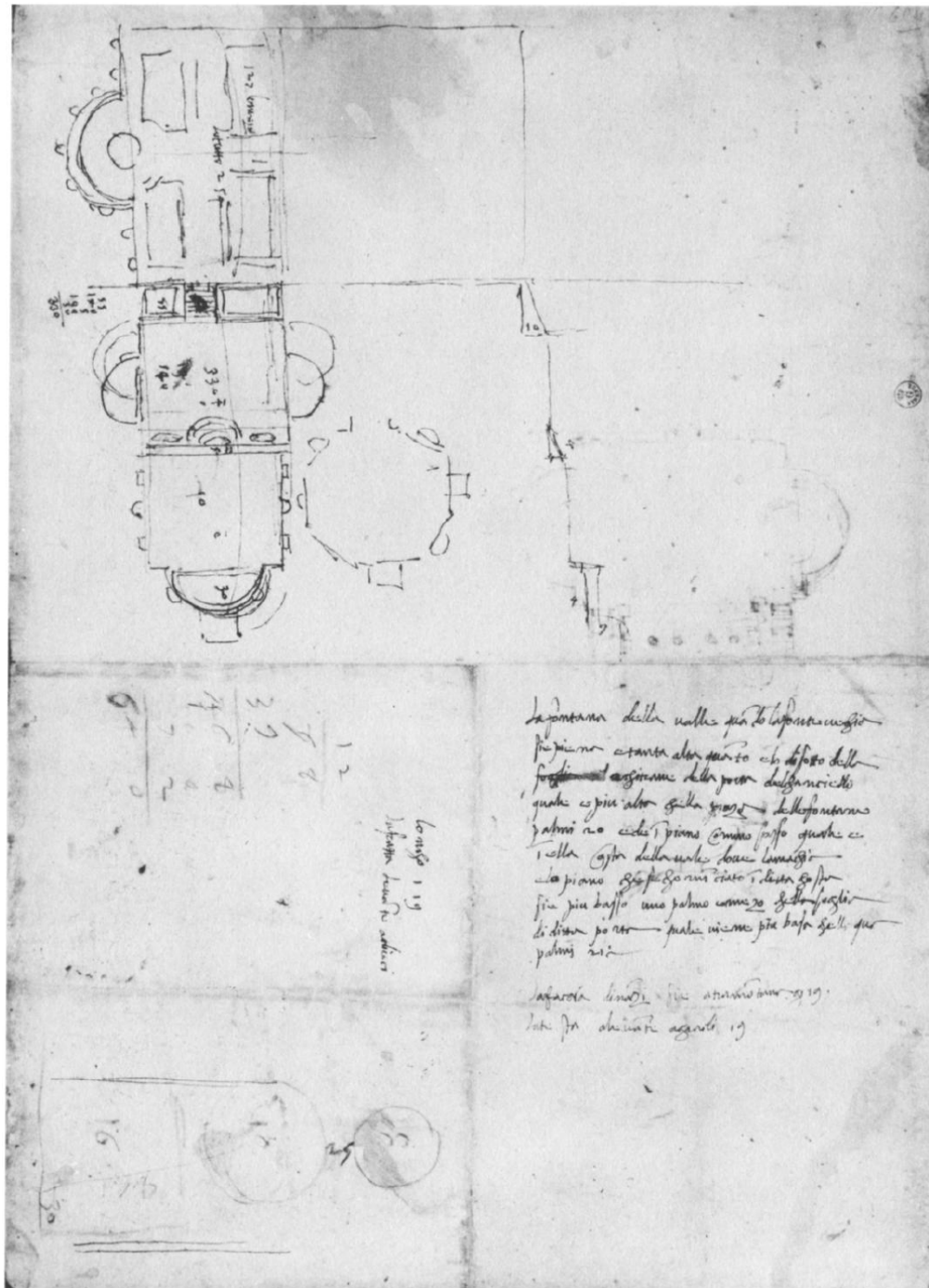


**Imagen 21**  
Plano de Villa Madama atribuido a Rafael Sanzio

decoraciones.

17 Ver, C.L. Frommel, J. Shearman, P. Foster, T. Hofmann en Sabine Eiche, *A New Look at three Drawings for Villa Madama and Some Related Images*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 36. Bd., H. 3 (1992), pp. 275-286.

A la muerte de León X en 1522, los trabajos se suspendieron hasta el nuevo nombramiento de Clemente VII en 1523, aunque en este segundo período los avances fueron menores. A esto hay que sumar que también la muerte de Rafael en 1520 dejó en manos de sus alumnos el proyecto aún inconcluso. En 1527 durante el Saco de Roma la propiedad sufrió algunos daños y los trabajos de construcción nunca se pusieron en marcha de nuevo. Actualmente lo que existe de la Villa es del “lado sureste, una exedra semicircular, lo único que se construyó de una exedra circular como corte central de la villa. En el eje central de esta exedra hay un salón flanqueado por dos habitaciones que llevan a la gran *loggia* que se abre a los jardines privados en el lado Noroeste. Del lado del río, a la derecha de la *loggia*, se encuentra el salón principal con dos habitaciones más pequeñas” (Coffin 1967, p. 112). Por suerte, en los archivos de las Galerías Uffizi se han encontrado numerosos diseños con los proyectos para el conjunto de mano de diferentes artistas, y mucho se ha dicho acerca de ellos.<sup>17</sup> Algunos han sido identificados como los planos originales de Rafael, en los que se observa una villa mucho más amplia con jardines, una escalinata de acceso, un hipódromo y un jardín secreto (Imagen 21, Uffizi 314 Architettura). Otros más, de la mano de Antonio da Sangallo el Joven, muestran un Ninfeo al Noreste distribuido en tres terrazas unidas por una escalinata que lleva a una tina semicircular en la que cae agua de un acueducto que baja del monte, detrás de la tina está dibujada una pequeña *grotta* (Imagen 22, Uffizi 916 Architettura). De igual manera, en la terraza más baja hay dos *grotte* cuya construcción debía comenzar con una excavación en la pared de la montaña para completarse con una fachada hecha de piedra (Coffin 1967, p. 115). Poca evidencia queda de los verdaderos planes para la continuación del programa. Sabemos que entre 1524 y 1525 Antonio da Sangallo tuvo un salario fijo para



**Imagen 22**  
 Plano de Villa Madama atribuido a Antonio da Sangallo el Joven

los trabajos en las fuentes de la Villa y probablemente a partir de estas fechas su sobrino también desarrolló los planes de las *grotte* nunca realizadas.

Entre los pocos restos que conservamos se encuentran los dibujos que Giovanni da Udine realizó en 1525 para decorar la *loggia*. Se trata de sus famosos grotescos cuya inspiración provenía directamente en la cultura clásica. Estos adornos consisten en plantas que se enroscan en espirales acompañadas de frutos y animales pequeños, en algunos casos toman formas caprichosas e fantásticas como cuerpos humanos que se confunden con el follaje (Imagen 7). Da Udine había tenido oportunidad de contemplarlos cuando se encontraron las ruinas de la *Domus Aurea* de Nerón, “habitaciones enterradas cuyas paredes estaban recubiertas de grotescos, de pequeñas figuras y escenas con algunos ornamentos de estuco” por las que Rafael sintió gran admiración. Fue él quien llevó al joven (Giovanni da Udine) a visitarlas y ambos quedaron maravillados por la frescura, la belleza y la bondad de las obras; les parecía imposible que hubieran podido conservarse tan bien durante tanto tiempo. [...] Estos grotescos (que así se llamaron porque se los halló en una gruta) hechos con tanto dibujo, con estilo caprichoso y audaz, con ornamentaciones de estuco entremezcladas con campos de colores y con escenas tan bellas y perfectas, conquistaron el corazón y la mente de Giovanni y se dedicó a estudiarlos hasta los mínimos detalles. Llegó a imitarlos a la perfección y el papa León X le encargó la realización de las bóvedas de las logias del palacio, a imitación de esos trabajos antiguos; realizó allí Giovanni trabajos de estuco con bellísimos ornamentos, rodeados de grotescos y con hermosas y caprichosas invenciones, llenas de las cosas más extravagantes que imaginar se pueda. Terminada en bajo y medio relieve toda la ornamentación, intercaló en ella escenas, paisajes, follajes y varios frisos y ejecutó todo lo que el arte puede realizar en este género. No sólo igualó a los antiguos, sino que los superó, como se puede

juzgar por las obras conocidas cuya belleza de dibujo, inventiva de las figuras y colorido son, sin comparación posible, superiores a las antiguas que están en el Coliseo, en las termas de Diocleciano y en otros sitios” (Vasari, pp. 347-348). Resulta sencillo imaginarse a la pareja de artistas que al ver las ruinas recién develadas debieron caer ante los encantos de las más auténticas pruebas de lo que creían era la antigüedad clásica. Este estilo pronto ganó popularidad dentro y fuera de Italia, pero Giovanni da Udine es considerado su precursor. En la decoración de las *Loggie Vaticanas* y la *Villa Madama*, en la *Grotta del Elefante* mencionada anteriormente (ver Imagen 6), se encuentra la evidencia de su trabajo.

Finalmente, en 1534 a la muerte de Clemente VII la propiedad pasó a manos del Capítulo de San Eustaquio quienes la vendieron a Margarita de Parma, de quien obtuvo su nombre actual de la Madama y los planes para este conjunto quedaron como uno de los testimonios más sinceros del Renacimiento, un gran y majestuoso proyecto truncado por las condiciones políticas y económicas de una edad de sueños humanistas.

#### 4.4 El Jardín y la Memoria del Mundo

La historia de la invención del Arte de la Memoria la conocemos gracias al tratado *De Instituto Oratoria* de Quintiliano. En él se cuenta que, Simónides elaboró un poema en honor de un noble de Tesalia llamado Scopas, intercaló en su discurso, al modo de la más clásica escuela, el mito de Castor y Pollux. Cuando le fue dada su paga, faltaba una parte y Scopas le dijo que si la quería debía pedírsela a aquellos a quienes había dedicado sus versos. Pronto los dioses le dieron más que su parte faltante de la paga, pues estando en un gran banquete organizado en casa del atleta se le dijo que dos muchachos lo

buscaban con urgencia en la puerta, cuando salió no encontró a nadie, pero lo que sucedió después probó que los dioses le mostraban su gratitud. Apenas había salido del salón de banquetes cuando éste se derrumbó sobre las cabezas de los convidados. Entonces cuando los amigos y familiares de quienes estaban ahí llegaron a buscar sus cuerpos para enterrarlos no pudieron reconocerlos a causa del gran daño que habían sufrido. Simónides que recordaba el orden exacto en que estaban sentados alrededor de la mesa, identificó los cuerpos (*Quint. Inst.*, XI. 2.11-ss). Este hecho hizo ver a Simónides que el uso de lugares e imágenes ayudaba a recordar. A esta técnica se le conoce como el Arte de la Memoria y sirve para ejercitar la memoria artificial. La memoria natural es la que se desarrolla al mismo tiempo que nuestro pensamiento sin necesidad de estudio; la artificial es aquella que debemos ejercitar para recordar algunas cosas, como los discursos, es la también llamada por Aristóteles, *reminiscentia* (*Arist. Mem.* 449 b4). Consiste en imaginar una serie de *loci* o lugares acompañados de *imagines* o imágenes. Para los *loci* se recomendaba seleccionar paisajes tranquilos, bien iluminados, que ayudaran al recuerdo; así mismo las imágenes debían de ser poco comunes, porque como las cosas que vemos en la naturaleza, son más fáciles de memorizar según la *Retórica* ad Herennium (III. 16. 29-ss). Éstas se dividen en dos tipos, *rerum* y *verborum*, ya que podían hacer referencia a las cosas o a las palabras del discurso, pues originalmente se volvió popular en la Grecia Clásica por tratarse de una de las partes de la *Retórica*. Las *imagines* que procuran guardar relación con cada palabra implican una tarea más difícil y mayor ejercitación, ya que este modo debe descansar en la memoria natural, de otra manera no funcionaría. Para la selección de estos *loci* e *imagines* existen una serie de consejos. Por ejemplo para recordar el nombre de un grupo amplio de conocidos, primero debo imaginar un escenario (*locus*), puede ser una larga columnata o una casa,

y después formar a mis sujetos (las *imagines*, mis conocidos) en una hilera ordenada por la cual pasará para recolectar sus nombres.

No se conservaron tratados de retórica griega que nos ayuden a conocer más del Arte de la Memoria, pero gracias a los trabajos de Quintiliano y Cicerón, así como la *Retórica ad Herennium*, podemos comprender la tradición clásica. La tradición de la mnemotecnia sobrevivió a estos autores, pues su utilidad nunca ha dejado de ser vigente. Durante la Edad Media otros estudiosos hablaron de ella como San Agustín y Marciano Capella en sus *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Yates 2005, p. 71), pero su popularidad se mantuvo fuera del ámbito de la retórica hasta alcanzar un desarrollo independiente. Así, por ejemplo, Tomás de Aquino la introdujo en su *Summa Teológica* (1265-1274) y escribió también un comentario al *De memoria et reminiscencia* de Aristóteles, sólo que en su aplicación los lugares y las imágenes han sido transformadas por la imaginación medieval, los lugares se han limitado a los sitios devocionales y las imágenes se han clasificado por su “intenciones sutiles y espirituales”, para comprender esto sólo basta recordar que según Erwin Panofsky toda la *Summa* podría acomodarse dentro de una gran catedral gótica (Yates, p. 97/101). La tradición mnemónica sobrevivió a través del trabajo de Aquino y otros grandes como Alberto Magno, fraile dominico del siglo XII, autor de numerosos textos que tratan de alquimia, metafísica, astrología, música entre otros temas y cuya lectura es indispensable para comprender el medievo.

Durante el Renacimiento, gracias a la difusión del neoplatonismo el Arte de la Memoria se transformó en un arte oculto “y fue con esta forma como continuó manteniendo un lugar central en la tradición europea” (Yates, pp. 151-152). En este contexto cabe resaltar el trabajo de Giordano Bruno, en particular su tratado *De umbris idearum* (1582). Bruno cambió la nomenclatura



tradicional de *loci e imagines* por *subjectus* y *adjectus* respectivamente, pero no cambió las reglas de los tratados anteriores (Yates, p. 221-ss). Este primer tratado de Bruno se encontraba fuertemente influenciado por el ambiente de lulismo en París, pues retomaba del *ars combinandi* de Ramón Lull (Báez, p. 46-ss), la *Rueda de la Memoria*. Esta rueda es un círculo compuesto por dos hileras con treinta letras que aparece varias veces en la impresión del tratado de Bruno. La elección del número de letras resulta inusitada para la tradición luliana, pero lo cierto es que Bruno “encontró un modo de combinar el arte clásico de la memoria con el lulismo” (Yates, p. 223) a partir de las imágenes de los decanos zodiacales, los planetas, las mansiones de la luna y las casas del horóscopo. Otro de sus trabajos acerca del Arte de la Memoria es el siguiente compuesto de cuatro partes: 1) El arte de la reminiscencia y del cultivar en campo fantástico, *Ars reminiscendi et in phantastico campo exarandi*, 2) Los treinta sellos, *Triginta sigilli*, 3) La explicación de los treinta sellos, *Explanatio triginta sigillorum*, 4) El sello de los sellos, *Sigillus Sigillorum*. Este comienza con una explicación tradicional de este arte como se puede apreciar en el título y sigue por la presentación de los treinta sellos que son “treinta declaraciones sobre los principios y técnicas de la memoria mágica” (Yates, p. 229), a los que siguen unas explicaciones igualmente oscuras. Bruno procura exponer los conocimientos que tiene del Arte de la Memoria, pero inevitablemente los mistifica a través del lulismo y cabalismo que permean su visión del mundo. Toda la obra mnemotécnica de Bruno se inscribe en una tradición de textos que requieren descifrarse para su lectura muy en boga en la época a causa del hermetismo que acompañó la visión neoplatónica de la época.

La utilidad del Arte de la Memoria radica en que a lo largo del tiempo ha sido adaptado a las necesidades de la época. Así, por ejemplo, durante la antigüedad romana fue popular como técnica para que los oradores memorizaran

sus discursos, mientras que en la Edad Media era una herramienta para la fe. Durante el Renacimiento, también fue adecuada a diferentes usos como es el caso del trabajo de Agostino del Riccio, fraile dominico del convento de Santa María Novella en Florencia. Lo conocemos por los tratados que escribió titulados el *Arte della memoria locale* (1595), *l'Istoria delle pietre* (1597) y el proyecto más ambicioso en el que trabajó desde 1595 hasta su muerte en 1598, un compendio enciclopédico titulado *Agricoltura sperimentale*. Su tratado de la memoria nunca fue publicado, pero se conserva en la Biblioteca Nazionale de Florencia y se trata de un manual siguiendo el Arte de la Memoria clásico fundado por Simónides de Ceos en el siglo VI a. C. Es un texto breve ilustrado por siete pequeñas pinturas simbólicas en las que encontramos la misma metodología de Bruno, pero sin lo exquisito de su formación. El objetivo de este tratado era hacer claro el Arte de la Memoria clásico, pero el autor delata su ignorancia acerca de los cambios que había sufrido a lo largo de la historia.

Las siete figuras son las siguientes: 1) El rey, golpea su frente y representa a la memoria local. 2) El primer consejero, un hombre tocando un globo, en él se encuentran todos los lugares. 3) El segundo consejero, un hombre rodeado de imágenes. En este apartado se habla de las listas alfabéticas. 4) El primer capitán, un hombre cuyo cuerpo atraviesa una línea vertical con los signos del zodiaco. 5) El segundo capitán o la línea circular, en los lugares de su cuerpo se han de recordar los cuatro elementos y los once cielos. 6) El tercer capitán o la línea transversal, representa la Via della Scala en Florencia que desemboca hasta le fecha en la Piazza de Santa María Novella. 7) La comida y el sirviente, demuestra que la memoria local es como comer y beber, del mismo modo que separamos los alimentos a lo largo del día, el estudio de la memoria se debe dosificar hasta dominarlo.

El *Arte della memoria locale* es entonces un breve acercamiento al tema

que sin duda debió apasionarle, ya que el proyecto enciclopédico que proponía la *Agricoltura Sperimentale* también responde a los preceptos clásicos. Del Riccio tenía un gusto particular por las listas alfabéticas, como deja ver en el apartado del segundo consejero. No es algo nuevo, ya Aristóteles aconsejaba utilizar el alfabeto griego para memorizar cualquier discurso (*Mem.*, 452a) y Quintiliano consideraba que el orden de la naturaleza era el mejor (*Inst.* IV.5.3). En la *Retórica ad Herennium* se menciona que “quienes saben las letras pueden escribir lo que se les dicta, y recitar lo que escribieron, igualmente quienes aprendieron por mnemotecnia pueden colocar en los lugares lo que oyeron y a partir de estos pronunciarlos de memoria” (III.3.17), e incluso, la rueda de Bruno ayudaba también al estudioso a recordar letra por letra. Cada letra del alfabeto es entonces un lugar para la memoria de la agricultura y en cuanto a las imágenes, del Riccio decide seguir también los consejos del autor de *Ad Herennium* por eso las entradas se encuentran llenas de historias, anécdotas e incluso proverbios, a fin de que el lector las pueda recordar fácilmente. El primer libro del tratado de la *Agricoltura Sperimentale* responde a este orden, aunque el recuento alfabético quedó incompleto a su muerte. Por otra parte, un segundo apartado cierra el libro bajo el título “Il Giardino de un re”. Aquí Riccio describe a detalle una residencia ideal con un *palazzo* y tres jardines: uno de flores, uno de frutos y un *bosco regio*, siguiendo la costumbre de la época. Esta villa está claramente inspirada en los jardines mediceos construidos en la época.

En lo que respecta al *bosco regio* estaba dividido en cuatro cuadrantes o laberintos. Al centro del primero se encontraba una plaza octogonal rodeada de una *loggia* con un vivero decorado con la técnica de la pesca, en ella se enumeran alfabéticamente todas las especies de peces conocidas. En el segundo laberinto hay una *grotta* dedicada a las aves. En el tercer laberinto, de manera

distinta, cada *grotta* está dedicada a un animal, como por ejemplo al león, el símbolo de Florencia y en los frescos de sus muros deben aparecer todas sus connotaciones, desde la calidad del soberano hasta la ira. Finalmente, el cuarto laberinto no tiene una *grotta* al centro, sino un gran anfiteatro que debe alojar espectáculos públicos, rodeado de cuatro *loggie* en las que deben aparecer todas las ciudades del mundo, sus provincias, los animales que las habitan, los hombres, ricos y pobres, sus colores y todo lo que las caracteriza. En este último laberinto queda de manifiesto la intención enciclopédica de la obra. El tratado de del Riccio, si bien, no representa una aportación nueva al Arte de la Memoria, es sin duda un magnífico ejemplo de su aplicación. El monje eligió el jardín como *locus*, ya que era un uso muy popular en su época. Las *imagines* que lo acompañan comprenden no sólo todo el saber empírico que poseía, son ejemplo de una viva descripción claro ejemplo de la *enargeia*. La *enargeia* es una figura de pensamiento surgida en la retórica clásica que hace que una descripción se sienta más real. Como la define Aristóteles es la acción de poner frente a los ojos,  $\pi\rho\acute{o}\ \delta\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu\ \tau\acute{\iota}\theta\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$ , *to omaton tithenai* (1410b 33-36, 1411b 22- 1412a 10). Este término se equipara a la *evidentia* latina, que según Quintiliano es uno de los ornamentos del discurso igual que la *rapraesentatio* (Quint. *Inst.*, VIII.3.61). En todo caso, se trata de un intermediario importante entre las artes plásticas y la poesía. Consiste en evocar una imagen a través de varios sentidos, por ejemplo apelando a la vista, el oído y el olfato. (Brunon, pp. 74) En el *bosco* de del Riccio, olemos las flores, escuchamos el canto de las aves, y nos refrescamos con el agua de las fuentes. Pero deseo detenerme ahora en el centro del tercer laberinto del *bosco regio*, donde del Riccio agrupa a todos los animales dentro de la *grotta*:

Ahora dentro de este templo o *grotta* hecha a modo de templo hay tres



**Imagen 23**  
*Grotta degli Animali,*  
Villa di Castello, Roma

grandes pilones de granate llenos de agua cristalina, y alrededor de ellos hay varios animales hechos casi al natural, pero todos elaborados con gran arte, acaso porque los maestros los hicieron de la mejor manera posible, imitando y mezclando el color de las piedras. Aquí están casi todos los animales que caminaron o caminan con cuatro pies sobre la tierra, estos son, si no fallo: el gran elefante, el camello, el toro, el buey, el caballo, el búfalo (la gran bestia), el asno, el macho cabrío (becco), la oveja, el simio (bertuccia), el perro, la cabra, el carnero, el ciervo, la comadreja (donnola), el zorro (faina), el armiño, el gatopardo, el gato salvaje, la avestruz, el puercoespín, el león, el leopardo, el lobo, la mula, el tasso, el tigre, la testuggine (sic), la pantera, el puerco, lo acoiattolo (sic), el conejo, la bertuccia (sic), el búfalo y otros animales que puedes agregar y meterlos a todos en la gruta. Pero con artificio no fácil de hacer, aquí donde no se deben ver rígidos, sino con movimiento (Del Riccio, pp. 89-90).<sup>20</sup>

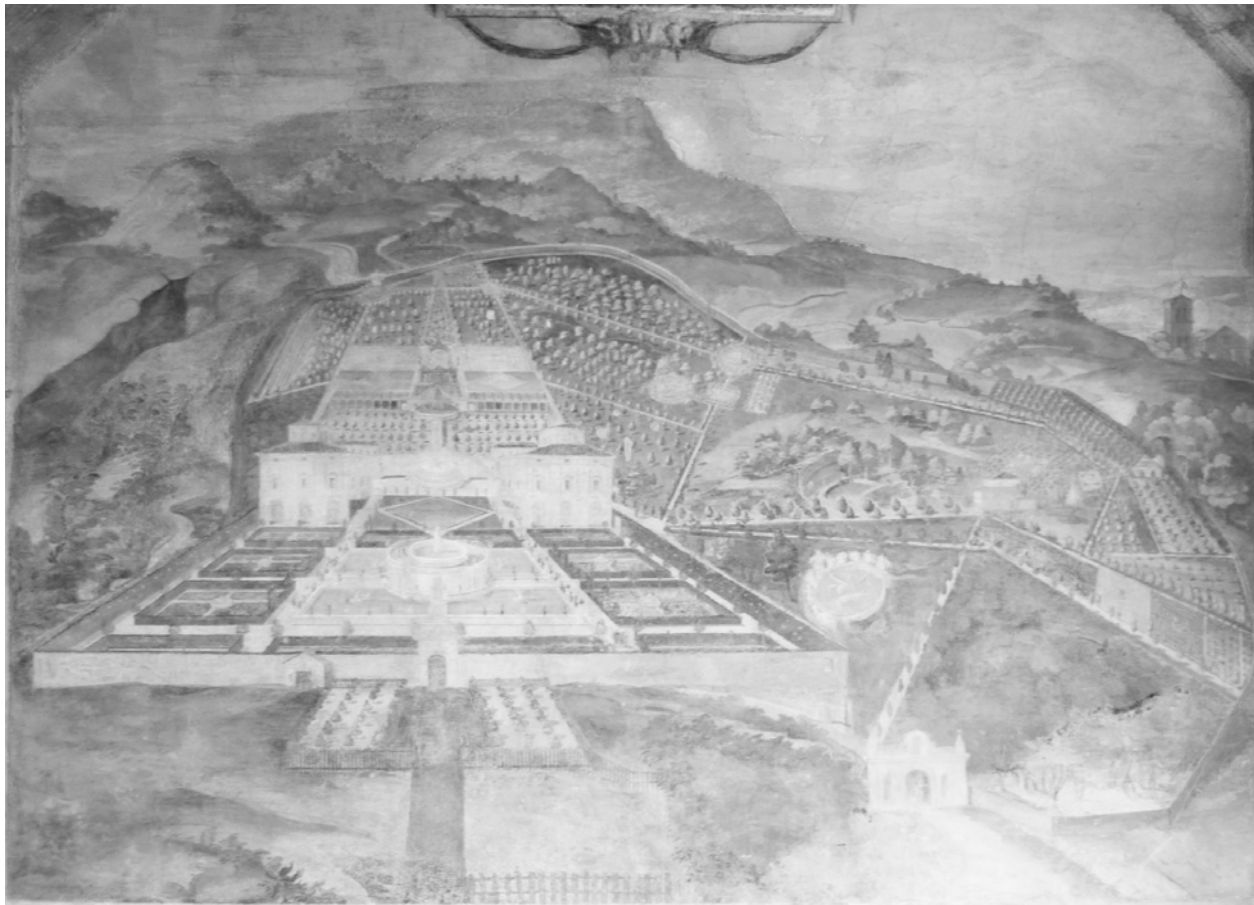
**20** En Agostino del Riccio, 1981. “Agricoltura sperimentale”, *Il giardino storico italiano: problemi di indagine, fonti letterarie e storiche: atti del convegno di studi*, Siena - San Quirico d’Orcia, actas del coloquio realizado en entre 6-8 ottobre 1978.

**21** *Idem.*

Del Riccio hace inmediata mención de su referencia a la *grotta* de Castello, donde “el Gran Duque Cosme la hizo mucho más bella de lo que era, y entre estas cosas bellas hizo esta gruta digna de tal jardín” (Imagen 23).<sup>21</sup> De hecho todos los jardines de la descripción están basados en la amplia variedad de propiedades que la familia Medici había mandado construir. La obra de del Riccio es por lo tanto valiosa en la reconstrucción, al menos literaria, de estos sitios que en muchos casos ya no se conservan. Pues los jardines y las villas mediceas fueron víctimas de la historia y el paso del tiempo. Hemos hablado ya de la suerte de la Villa Madama y su ambicioso proyecto inacabado. Pero ese no fue el caso de todas las construcciones mediceas, por ejemplo, el Jardín de la Villa del Pratolino llegó a su máximo esplendor, en 1580 Montaigne lo visitó y quedó maravillado por sus múltiples juegos de agua, esculturas y *grotte*.

Durante los siglos XV y XVI se construyeron muchos jardines en

este jardín era la Ciudad de Florencia y sabemos que Benedetto Varchi más tarde intervino en el proyecto con la sugerencia de las Estaciones del Año y la gloria de la familia Medici. Mientras el plan de Tribolo contemplaba la personificación de los montes circundantes de la ciudad como el Asinaio y el Flaterone, con sus ríos, el Arno y el Mugnone sobre las tinajas; el plan de Varchi añadió doce figuras detrás de los montes: las leyes, la paz, las armas, la ciencia, las letras y otros elementos de la cultura que habían llegado a Florencia con el gobierno de los Medici. Detrás de cada una de estas se localizarían también los distinguidos miembros de la familia, a Cosme el Viejo, Lorenzo el Magnífico, León X, Clemente VII y otros. En su totalidad el plan proponía un tema unitario, pues la fuente central del laberinto incluía la personificación de Florencia como una Ninfa y el interior de la *grotta*, todos sus atributos. Se trataba del primer conjunto con un tema totalizante y al mismo tiempo, de un ensayo (quizá sin intención) de llevar el Arte de la Memoria a la plástica, pues cada elemento recordaría diferentes episodios en la historia de la ciudad. Este proyecto nunca se llevó a cabo, no se ha encontrado información al respecto. En 1568 que Vasari publicó su segunda edición de las vidas no mencionó ninguna escultura en la *grotta*, pero en 1580 cuando Michel de Montaigne la visitó, comentó que se encontraba decorada por un grupo de “*toute sorte d’animaus*” (sic. Châtelet-Lange, p. 58). El conjunto representa hasta la fecha un enigma. En 1968 Liliane Châtelet-Lange publicó la hipótesis de que se trata de una interpretación del *Physiologus* griego, texto anónimo del siglo II d. C. que consta de la descripción de animales, fantásticos y reales, con su interpretación moral y simbólica que gozaba de amplia tradición en Florencia. Más tarde en 1995, Claudia Lazzaro llegó a nuevas conclusiones en las que tomando en cuenta las prácticas sociales de la época, las convenciones pictóricas, las expectativas intelectuales, así como los constructos culturales, encontró que se



**Imagen 24**  
Fresco que retrata el conjunto de la Villa Lante en Bagnaia



este estilo, incluían “pérgolas, celosías, laberintos, topiarios, casas de árboles, montes y *grotte*” (Lazzaro, p. 47) y no sólo los Medici tuvieron afición por ellos, sino prácticamente todas las familias encumbradas de la época. Su planeación solía centrarse en dos aspectos de la naturaleza, por un lado, el jardín geométrico y ordenado reflejaba el poder del hombre para controlar su fuerza; por otro, los *bosci*, eran jardines salvajes, en los que se permitía a la naturaleza seguir su rumbo y desplegar su poder. Ambos tipos solían convivir en los conjuntos como deja ver el plano del jardín de la Villa Lante en Bagnaia (Imagen 24). Normalmente las *grotte* se encontraban en los jardines geométricos y su planeación solía presentar los más profundos intereses de sus autores, desde la creación del cosmos, hasta el orden universal. Hasta la fecha se conservan algunos de estos complejos jardines, en algunos casos en buen estado de conservación. Otros los conocemos sólo a través de las descripciones de sus visitantes, grabados y dibujos, tratados de agricultura, jardinería, botánica como es el caso del trabajo de Agostino del Riccio.

#### 4.5 Villa di Castello

En 1517 Cosme I de Medici llegó al poder en Florencia tras el asesinato de Alessandro de Medici en 1537. Alessandro era, según algunos rumores, hijo ilegítimo de Clemente VII y fue como tal el último de los Medici originales en gobernar la ciudad tras derrotar a la República. Cosme I fue entonces el segundo duque de Florencia y la Toscana hasta 1574 cuando murió, provenía de una rama diferente de la familia de Mugello, hijo de Giovanni dalle Bande Bere y María Salvati, nieto de Caterina Sforza. Fue un sabio gobernante y un exitoso militar, su gobierno representó la consolidación de los Medici en Florencia. Fue también un gran patrono de las artes, entre las obras que se realizaron bajo



**Imagen 25**  
Detalle del techo de la Grotta de Villa di Castello 217

su gobierno destacan los Jardines de Boboli y la Villa de Castello.

La Villa de Castello está situada al pie del Monte Morello, bajo la villa Topaia, que se encuentra a mitad de la cuesta. (...) Su frente principal mira al sur, donde se extiende un prado con dos grandes piscinas, cuyas aguas proceden de un antiguo acueducto romano, abovedado y construido para conducir el agua desde Valdimarina a un depósito de Florencia (Vasari, p. 268).

A estas cisternas romanas debe su nombre la Villa. Las dos piscinas que menciona Vasari eran originalmente unos recolectores de agua a los que los romanos llamaban *castellum*. De hecho, en este sitio se levantaba una fortaleza desde 1427 que desde 1477 pertenecía la familia Medici. En esta casa Cosme I nació y pasó gran parte de su infancia a pocos kilómetros de Florencia. En cuanto llegó al poder pidió a Niccolo Pericoli, conocido como Tribolo, que embelleciera la casa y sus terrenos. Tomando como ejemplo los Jardines del Vaticano diseñados por Bramante, Tribolo ideó terrazas, jardines geométricos, laberintos, fuentes y por supuesto, una *grotta*. El eje central del jardín lleva directamente a la entrada de la *grotta* disfrazada con dos pilastras dóricas, ningún indicio del orden rústico anuncia lo que el visitante encontrará en su interior. Se trata de una habitación cuadrada en la que los tres muros interiores se encuentran ligeramente ochavados para alojar tres fuentes. Está completamente revestida de piedras, tufa y estalactitas, en el techo con elegantes diseños con conchas de mar y corales que forman máscaras y ánforas (Imagen 25). En cada uno de los nichos las fuentes se levantan sobre tres amplias tinas de mármol decoradas con altos relieves de peces, tortugas y otros animales marinos (Imagen 26). Vasari cuenta que el plan iconográfico de Tribolo para



**Imagen 26**

Superior: Detalle de los animales de la grotta.

Inferior:Detalle de una de las tinas de Tribolo decorada con animales marinos.

trata de una representación del poder de los Medici definido en términos del conocimiento del mundo y los animales que lo habitan (Lazzaro 1995). Este estudio, procura desafiar los límites de la iconografía para explicar la obra en el más amplio sentido de su producción, y a fin de conseguir su objetivo, recurre a una cantidad enorme de fuentes incluido el trabajo de Agostino del Riccio.

El trabajo de Lazzaro, que busca justificar todo en función del poder político de los Medici, menciona la existencia de otro par de *grotte* con animales representados y afirma que “En el siglo XVI, las esculturas de animales eran decoraciones apropiadas para las *grotte*, pues era un lugar común pensar que los animales vivían en cuevas, áreas montañosas y bosques” (Lazzaro, p. 201). Esta afirmación podría ser cierta de no tomarse en cuenta la totalidad del trabajo de del Riccio que, como ya mencioné, incluía toda clase de especies en sus *grotte* de la memoria, incluidos los peces, que claramente no se creía que vivieran en cavernas. Entre la enorme cantidad de fuentes a las que recurrió Lazzaro para su estudio no se encuentra ninguna mención al *Antro de las Ninfas* que le hubiera brindado una respuesta mucho más sencilla a la cuestión, pues como deja ver el texto de Porfirio, la caverna tiene la capacidad de contenerlo todo. En el desarrollo del arte de construir *grotte* y su uso se puede comprobar este objetivo ya que se construyeron cavernas artificiales de todo tipo de naturaleza. Las *grotte* del jardín de Boboli, realizadas alrededor del 1550 por Bernardo Buontalenti sirven como ejemplo. La más pequeña, llamada la *Grotta di Madama*, cubierta de piedras y estalactitas sólo presenta la escultura de tres cabras y dos amorcillos. Mientras que por otra parte, la *Grotta Grande* o la *Grotta del Buontalenti*, tiene un programa iconográfico mucho más elaborado. Se trata de una cúpula con óculo en cuyo diseño participó Giorgio Vasari, a quien se le atribuye la fachada del edificio. El interior de la primera habitación está pintado con las figuras de algunos animales salvajes, como un

leopardo y un oso, que son observados por un pastor en un paisaje montañoso. En las esquinas de la habitación, entre estalactitas que forman rostros y figuras fantásticas, se colocaron los cuatro *Esclavos* de Miguel Ángel Buonarrotti, ideados originalmente para la tumba de Julio II. Al centro hay una fuente con una piedra de apariencia rústica. Todo en esta habitación parece apelar a un mundo en el que las formas cambian, nada es permanente. En la segunda habitación al centro hay una fuente con la escultura de *Paris y Helena* de Vincenzo de' Rossi. Finalmente, al centro de la tercera habitación encontramos una *Venus*, realizada por Giambologna, que recuerda a la *Venus de Cnido* de Praxíteles. A todo este conjunto hay que sumarle numerosos juegos de agua, algunos de los cuales funcionan hasta la fecha, como la *Fuente de Venus*. Otros se tuvieron que sacrificar a favor de la conservación de la *grotta*, como fue una especie de piscina que se ubicaba en el óculo de cúpula que al reflejar la luz al interior daba la impresión de encontrarse debajo del agua. (Berti, p. 139)

El estudio iconográfico de todas sus partes nos puede llevar a la lectura de las *Metamorfosis* de Ovidio y otras colecciones mitológicas (ver Morel, p. 87-ss), sin embargo, la reflexión filosófica indica, desde la generación de los cuerpos y la existencia del agua, hasta la aparición de una figura femenina, identificada como Venus, pero a quien también podríamos llamar simplemente Ninfa, al texto del *Antro* de Porfirio.

Como afirma George Steiner “El lenguaje es creación incesante de mundos alternos”. Los traductores griegos que llegaban a la península italiana durante el siglo XVI debían interpretar para sus alumnos y patrones textos de todos estilos, como *El Antro de las Ninfas*. Se encontraban ante la tarea de darle significación a una visión del mundo ajena a ellos mismos, que no habían vivido el neoplatonismo de Porfirio, a través de su lenguaje. Revivían las relaciones del pasado, como las de Platón con sus comentaristas, para



educar a las gentes de una tradición ajena a ellos mismos. En este contexto la lectura del texto de Porfirio debió ser una tarea difícil como deja de manifiesto la traducción que presenté. Entre las primeras conclusiones a las que llega el texto podemos leer:

“Los teólogos, comenzando por Homero, consideraron la caverna como el símbolo del cosmos y de las fuerzas mundanas...” (ver p. 103)

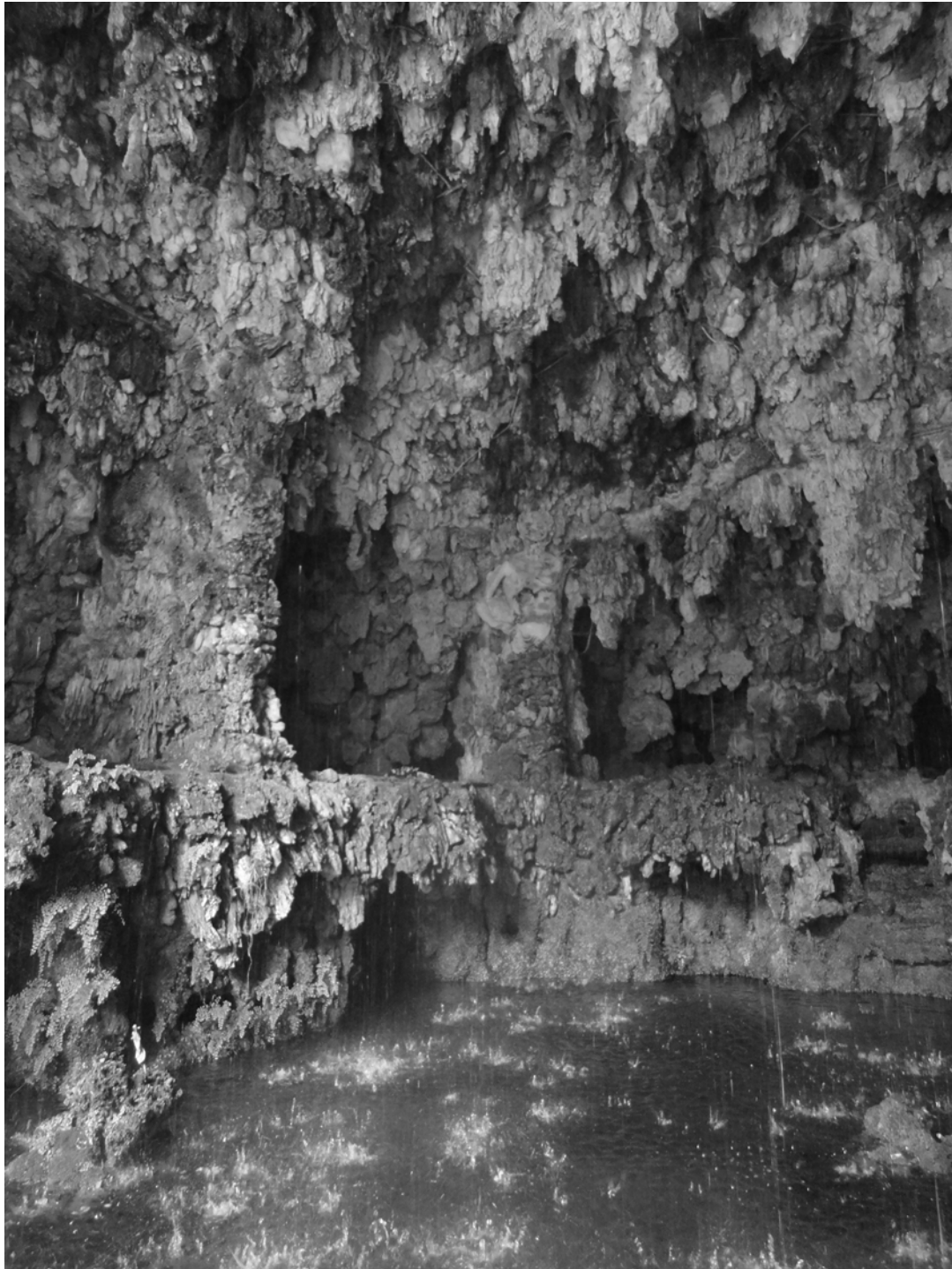
Únicamente en la lectura de esta oración podríamos encontrar la justificación para, al estilo de del Riccio, hacer de la caverna el hogar de todos los animales que habitan el mundo. Sin embargo, el texto es mucho más amplio, habla de cráteras y ánforas, mantos, abejas, puertas celestiales, el zodiaco y puntos cardinales.

#### 4.6 El mundo Caverna

El jardín a lo largo de la historia era el lugar propicio para la colección de especímenes vegetales. Así, por ejemplo, Francisco I, el hijo de Cosme I y siguiente duque de Florencia, reunió una colección de vegetales raros en el Casino de San Marco, bajo el cuidado de Giuseppe Casabona, de las que el pintor Jacopo Ligozzi hizo una serie de imágenes y Ulises Aldrovandi redactó una descripción en 1586. A Francisco I también se le atribuyen algunos de los trabajos del Pratolino entre 1569 y 1581, supervisados por Bernardo Buontalenti, el mismo creador de los escenarios de los *Intermezzi*.

Acompañado de un elegante palacio, al estilo de una villa, el Pratolino fue uno de los conjuntos más impresionantes del Renacimiento. El total del terreno rebasa las 20 hectáreas en las que se encontraban repartidas esculturas





**Imagen 28**  
*La grotta dei Satiri,*  
Palazzo Farnese, Caprarola

de personajes célebres, animales, dioses y héroes; *grotte*, fuentes y juegos de agua; espectáculos de autómatas accionados por agua, órganos hidráulicos que reproducían música, máquinas autómatas que imitaban el canto de las aves y más obras maravillosas, artificios espléndidos creados por Buontalenti, como describió Montaigne en su diario.

El *Apenino* era y es la obra más importante del conjunto, construida por Giambologna entre 1579 y 1580 (Imagen 27). Es un gran coloso esculpido en piedra que al interior tenía una serie de *grotte* subterráneas muy mal conservadas. La habitación más grande era la *Grotta de Thetis*, se encontraba recubierta de toda especie de conchas de mar, caracoles y madreperlas, en el centro se levantaba una fuente con una escultura de la diosa Thetis rodeada de cuatro delfines (Zangheri, p. 145). En las subsecuentes *grotte*, dedicadas a la naturaleza, se podían encontrar mosaicos y frescos que mostraban las diferentes especies de peces y criaturas marinas que se conocían (Brunon 2002, p. 70). A pesar de que no se conservan físicamente, contamos con el recuento de Ulises Aldrovandi, creador del Jardín Botánico de Bologna quien realizó una minuciosa descripción después de visitarlo. Entre su correspondencia se encuentra una misiva en la que felicita al duque por su colección que “lustra y adorna las fuentes del Pratolino, sin igual en Europa” (Brunon 2014, p. 168). Junto con esta carta envió una cincuentena de especies nuevas para Florencia y pidió en cambio tres ejemplares que faltaban en su colección.

La comunicación con Aldrovandi para el seguimiento de estos proyectos es de suma importancia. En su figura encontramos el espíritu de una época que buscaba “un arte mnemónica ampliamente justificada por la necesidad que se tenía de recordar un número indeterminado de datos indispensables para la comprensión de la historia natural”. (Olmí, p. 76-77) La concepción del *theatrum mundi* vuelve a encontrarse aquí en la colección de diversos



objetos, animales y vegetales en la búsqueda de catalogar al mundo. Como ejemplo basta recordar a Giulio Camillo quien intentó juntar ambas ideas en la concepción de un *Teatro de la Memoria* alrededor de 1530. El testimonio de un contemporáneo, que escribe a Francisco I, nos deja adivinar los ambiciosos objetivos del mismo:

Pretende que todas las cosas que la mente humana puede concebir y que no podemos ver con los ojos corporales, una vez que se las ha congregado con diligente meditación, puedan ser expresadas con determinados signos corporales, de tal suerte que el espectador pueda al instante percibir con sus ojos todo lo que de otro modo quedaría oculto en las profundidades de la mente humana. (En Yates, p. 154)

Destaca que el sistema de Camilo se basa por un lado en los teatros antiguos, como los describió Vitruvio, y por otro, en la verdad eterna del universo, de manera que el mundo celeste da orden a las diversas clasificaciones de las imágenes que llenaban el teatro. La cuestión requiere una serie de combinaciones entre los siete pilares de la Casa de la Sabiduría de Salomón, los siete planetas y el mundo supraceleste, celeste y subceleste. Aquí sólo quiero resaltar que el tercer nivel estaba adjudicado a la Cueva Homérica, que representa “un estadio posterior a la creación: cuando los elementos se mezclan para formar las cosas creadas o *elementatas*” y que se basaba en el *Antro de las Ninfas* de Porfirio (Yates, p. 163).

El sistema de Camillo, el interés coleccionista de Francisco I y Aldrovandi, así como el arte de Buontalenti, se pueden resumir en su afán por un estudio de la naturaleza y el hombre donde todas las ciencias estuvieran íntimamente ligadas. Para este fin las *grotte* resultaron el escenario ideal y no se

22 Napoleón III las compró y luego las vendió a Londres.

limitó a la familia Medici, sino que se trató de una moda popular. De hecho, este tipo de construcciones pronto encontraron eco por gran parte de Europa, como ejemplo basta mencionar la Villa Lainate de Pirro Visconti Borromeo, cerca de Milán, quien gracias al éxito en los negocios decidió construir a partir de 1585 una gran residencia. Al centro de un gran jardín principal se ubica un Ninfeo con una gran fuente. Es un amplio salón octogonal coronado por una cúpula con linterna cubierto de conchas y piedras. En sus muros se abren una serie de nichos decorados con estatuas de divinidades y alegorías. Esta habitación tiene el nombre del *Atrio de los Cuatro Vientos* a causa de las esculturas del Bóreas, Noto, Céfito (Oeste) y Euro (Este) que estuvieron ahí hasta el siglo XIX (Imagen 29).<sup>22</sup> En dos filas de tres a cada lado, orientadas hacia el norte y el sur respectivamente, se reparten doce habitaciones, en ellas se acomodaban toda suerte de maravillas, desde cuadros de grandes pintores, esculturas y bustos en todo tipo de materiales, instrumentos mecánicos, autómatas, piezas etnográficas, especímenes zoológicos y hasta reliquias religiosas. Entre 1587 y 1589 estas habitaciones fueron tapizadas completamente de mosaicos y piedras blancas y negras que forman arabescos con motivos vegetales y figuras fantásticas al tipo de los grutescos. Las últimas dos salas septentrionales están decoradas de manera que evocan una verdadera caverna y tienen una pequeña gruta en la que hasta hoy se encuentran tres Ninfas y dos Sátiros (Imagen 30). Finalmente, alrededor de 1790 la construcción del Ninfeo se completó con el añadido de un cielo al estilo *trompe d'oeil* sobre el conjunto de los vientos y una galería con un techo que también parece abrirse al cielo (Brunon 2014, p. 164).

Estas aproximaciones artísticas que buscaban superar los experimentos fallidos de la naturaleza y darle un orden al cosmos guiado por la capacidad creadora del hombre dieron por resultado los gabinetes de curiosidades, como el que tenía Francisco I en el Palazzo Vecchio en Florencia. El objetivo de



**Imagen 30**  
La Ninfa de Villa Lainate

estas colecciones era similar al de obras como la de Agostino del Riccio y su búsqueda enciclopédica. El último fin del gabinete de curiosidades era mostrar la manera en que el microcosmos es un reflejo del macrocosmos y a través de estas exposiciones encontrar un orden que correspondiera con el del universo. (Olmi, p. 79; Evans, p. 245)

Esta progresión *naturalia*, *artificialia* y *scientifica* “busca abarcar el globo terrestre entero”, acelerando el tiempo y el microcosmos (Bredenkamp, p. 49), como los alcances de la filosofía neoplatónica y el conocimiento enciclopédico. La palabra enciclopedia viene del griego ἐγκύκλιος παιδεία, como menciona Quintiliano (I.10.1) al hacer referencia a todo lo que debe aprender aquel que desee ser buen orador (Johnson 2017, p.2). La palabra griega ἐγκύκλιος quiere decir circular, que es periódico, continuo y sin fin. Por otro lado, παιδεία puede traducirse por educación o todo aquello que debe aprender un niño, también un logro o una meta a la que se desea llegar; como concepto ha sido ampliamente estudiado ya que ayuda a comprender la forma de pensar de los griegos que incluía la retórica, la tragedia y la comedia, la sofística y la *techné* de las artes plásticas, entre otras. Quintiliano en cambio, lo traduce al latín por *orbis doctrinae*, que lo simplifica al conocimiento de todo lo que existe en el mundo, al estilo del trabajo de Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, que incursionaba en todos los ámbitos del conocimiento humano. La *paideia* griega en cambio se acercaba más a la actividad socrática, que por medio del diálogo demostraba su conocimiento y lo transmitía a sus alumnos en el curso de la conversación. Entonces el método platónico contaba con la ventaja de tratarse de una sabiduría natural y que se acomoda al orden de los pensamientos sin caer en arbitrarios criterios como el alfabético. Los estudios neoplatónicos del Renacimiento, sin embargo, se volcaron en un espíritu similar al de los antiguos romanos dando como resultado trabajos como el de

del Riccio y las *grotte* que buscaban coleccionar al cosmos entero.

Esta acumulación recuerda a la visión de Sócrates del mundo visto desde las alturas como ocurre en el *Fedón*. El *Fedón* es el último diálogo socrático, de hecho, se trata del recuento de uno de sus alumnos a un amigo acerca de la muerte de Sócrates. Condenado a tomar veneno, se enfrenta a la muerte con tranquilidad, pues como se ha dedicado a la filosofía no teme a la muerte. En ella, su cuerpo y su alma se separarán, pero está listo para ir al Hades y de ahí, volver a nacer. Explica con calma a sus alumnos el trayecto que lo espera, cuando su alma abandone a su cuerpo en un viaje maravilloso. Al ascender a las esferas celestes las cosas humanas desaparecerán de su vista:

ή γῆ αὐτὴ ἰδεῖν, εἴ τις ἄνωθεν θεῶτο, ὥσπερ αἱ δωδεκάσκυτοι σφαῖραι, ποικίλη, χρώμασιν διειλημμένη, ὧν καὶ τὰ ἐνθάδε εἶναι χρώματα ὥσπερ δείγματα, οἷς δὴ οἱ γραφῆς καταχρῶνται. ἐκεῖ δὲ πᾶσαν τὴν γῆν ἐκ τοιούτων εἶναι, καὶ πολὺ ἔτι ἐκ λαμπροτέρων καὶ καθαρωτέρων ἢ τούτων: τὴν μὲν γὰρ ἀλουργῆ εἶναι καὶ θαυμαστὴν τὸ κάλλος, τὴν δὲ χρυσοειδῆ, τὴν δὲ ὄση λευκὴ γύψου ἢ χιόνος λευκοτέραν, καὶ ἐκ τῶν ἄλλων χρωμάτων συγκεκμημένην ὡσαύτως, καὶ ἔτι πλειόνων καὶ καλλιόνων ἢ ὅσα ἡμεῖς ἐωράκαμεν.

La tierra si la vieras desde lo alto, es como una esfera de doce franjas de cuero, de muchos colores, decorada con tonalidades, de los que también hay aquí como muestras, como los que usan los pintores. Allí toda la tierra está hecha de ellos, que además son mucho más brillantes y más puros que estos. Una parte es purpúrea y de una belleza admirable, otra parte es dorada y otra, toda blanca como el gis y más blanca que la nieve, y del mismo modo de otros colores está compuesta, que son aún más numerosos y más bellos que todos los que hemos visto (*Fedón*, 110 b-110c).



La descripción que da Sócrates recuerda a las intrincadas decoraciones con piedras, caracoles y conchas marinas de las *grotte*. En la ascensión el alma será capaz de contemplar los colores más puros y más variados que en vida, podrá verlo todo y verlo mejor y más intensamente. Los adornos de los antros aspiraban finalmente a este mismo objetivo, mostrar la naturaleza en su faceta más pura, sobrepasándola. Es natural que el filósofo no tema entonces a la muerte, finalmente saldrá de la caverna donde sólo se observan sombras, para contemplar las ideas. Sin embargo, aún las bóvedas celestes recuerdan a la caverna, pues si la caverna contiene al mundo, el mundo es también la caverna.





# 5

## La caverna superviviente

Durante el Renacimiento la Astrología encontró refugio en diversas expresiones del arte, entre ellos el Arte de la Memoria. El primer autor en introducir el mapa cosmológico como ayuda para la memorización fue Metrodoro de Scepis quien vivió en el Siglo I a. C., lamentablemente no conservamos su obra y sólo podemos acercarnos a sus ideas a través de la mención que hacen otros autores de él, como Quintiliano (Báez 2005, p. 27). Metrodoro sugería un orden que contara con los lugares de los decanos astrales como marcadores de un orden fijo para las imágenes, pero esta tradición no encontró eco durante la Edad Media. Así, fue hasta el siglo XV que otros tantos tratados de *Ars Reminiscentia* (Yates, p. 105-ss) surgieron, entre los que destaca el manuscrito de Jacopo Publicio, *Oratoriae artis epitome* (1482) en el que los *loci* volvieron al plano cósmico. Este tipo de lugares se llamaron *ficta loca* o lugares ficticios, “comprendían las cuatro esferas de los elementos de la Tierra, las siete esferas de los planetas, la octava esfera de las estrellas fijas, la novena esfera (*caelum nonum*), la esfera cristalina (*caelum cristallinum*) y, finalmente, el Paraíso (Paradisus) (Báez 2005, p. 46).”

### 5.1 Astrología

El verdadero significado que tuvo la antigüedad para los hombres del Renacimiento fue el objetivo de los estudios de Aby Warburg. Desde las etapas

más tempranas de su formación encontró en las representaciones astrológicas un medio para acercarse a esta meta. Una de las características importantes de este trabajo, que a veces obviamos a causa de que en la actualidad no representan un problema, es que Warburg fue uno de los primeros académicos, junto con Franz Boll, en tomar como material de estudio, imágenes y textos, que antes habían sido rechazadas. La magia y la astrología entran en estas categorías que eran consideradas supersticiones y fetiches por lo que ningún historiador hubiera osado utilizarlas como fuente de estudio para comprender a una civilización. Pero a Warburg las representaciones astrológicas le interesaban como indicios de la mentalidad europea, a pesar de que no parecía compartir la opinión alrededor de su aplicación adivinatoria. Uno de los primeros documentos que utilizó es la *Serie Baldini* que aparece en su estudio “Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas” de 1905. El grabado del Planeta Venus de esta serie aparece también en el panel 39 del *Atlas Mnemosyne* dedicado al estudio de la Ninfa (Imagen 31). Esta serie de grabados realizados alrededor de 1460 presenta a las figuras *all’francese* como las llamaba Warburg. Las mujeres tienen largos y pesados cabellos que no dejan ver su cuerpo y el cabello lo tienen oculto bajo los tocados de la época, a diferencia de las Ninfas de Botticelli cuyos accesorios en movimiento representaban el espíritu del Renacimiento (*Seminario Mnemosyne*, 2014) y que podríamos seguir hasta su trabajo de la Ninfa florentina en 1893 (Gombrich 1970, p.187). Más tarde, en 1907 cuando realizó el estudio del almanaque de Steffen Arndes publicado en 1509, mostró como los planetas celestiales, basados en el Tarot italiano, habían llegado hasta Alemania como motivos decorativos en el frente de las casas durante el Renacimiento en el Norte. En 1908 visitó la Capilla Chigi donde pudo contemplar los frescos de Rafael y se llevó una de las impresiones más claras al respecto de esta línea

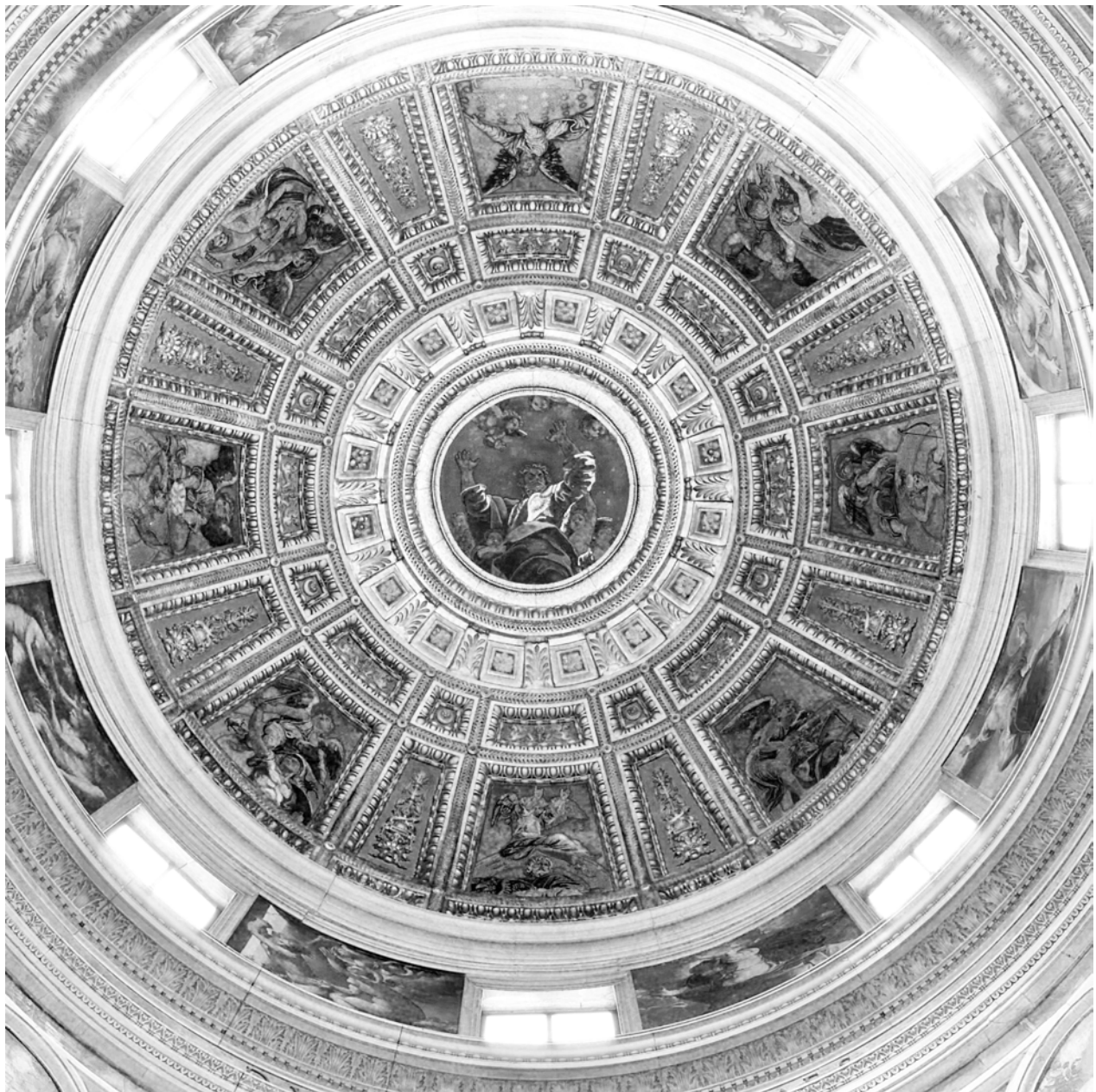


**Imagen 31**  
 Planeta Venus de la Serie Baldini, 1531  
 British Museum Digital Collection

de estudios. Cuando volvió a Italia entre 1928 y 1929 con su colega Gertrude Bing, la Capilla Chigi fue uno de los sitios en los que mostró mayor interés por visitar. En este sitio encontraba, igual que en sus estudios sobre la Ninfa, a los planetas sin sus mantos *all'francese* para aparecer con cuerpos desnudos cubiertos de los “accesorios en movimiento”. Esta fue una de las obras que lo convencieron de encontrar el verdadero significado de la antigüedad para los hombres del Renacimiento (Imagen 32).

De esta manera, en diciembre de 1908 pudo desarrollar una conferencia en la que mostraba el camino que habían seguido las divinidades astrales hasta la Edad Media, cuando a falta de estudios propios se había recurrido a los textos antiguos que por medio de las divinidades griegas explicaban la bóveda celeste. Mostró que durante este periodo los planetas habían aparecido ocultos bajo las vestiduras *all'francese* pero que, sin embargo, durante el Renacimiento, habían vuelto a aparecer en su forma pagana. “Tenemos la idea de que los dioses antiguos surgieron de nuevo durante el Alto Renacimiento y dejaron atrás, con su majestuoso *pathos* Olímpico, al primitivo realismo de la edad anterior” (Gombrich, pp. 187-188), pero la constante en la iconografía astrológica era para Warburg la prueba de que era posible trazar una línea desde Atenas hasta Florencia, e incluso hasta el Norte de Europa. Aunque no será tema de estudio de este trabajo, la supervivencia de los demonios astrales en el norte fue uno de los temas predilectos de Warburg, pues se trataba de uno de los vehículos que llevaron a la antigüedad, a la que dedicó sus estudios, hasta su tierra natal. En la conferencia de 1908, los relieves de Agostino di Duccio en el Templo Malatesiano de Rimini que representan a los planetas sirvieron como material iconográfico ya que también son clara muestra de la ligereza de la Ninfa que encarnaba los ideales renacentistas para Warburg.

En 1909 en el Congreso de Historiadores del Arte de Munich presentó



**Imagen 32**  
Frescos de la Capilla Chigi de Rafael Sanzio



su trabajo acerca de las imágenes de la chimenea en Landshut para lo que estudió la *Sphaera* de Franz Boll. En esta lectura encontró la respuesta a los frescos del Palazzo Schifanoia. Ese mismo año conoció a Fritz Saxl quien ya estaba interesado en los mismos temas y se volvería con el paso del tiempo en el más importante continuador de su trabajo en este campo. En 1912 en Roma Warburg organizó junto con Adolf Venturi un Congreso acerca del Arte italiano del renacimiento y su relación con otras regiones de Europa. En este congreso presentó su conferencia sobre “Arte italiano y astrología internacional”. Este momento fue para Warburg, en opinión de Gombrich, el clímax de su carrera pública.

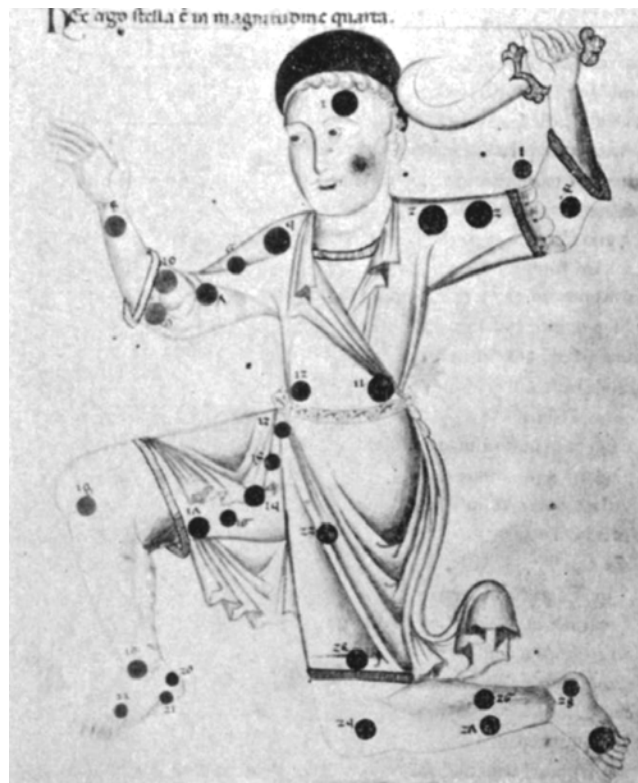
Durante los siguientes años Warburg continuó profundizando estos estudios. El 23 de abril de 1918 presentó ante la Asociación de Ciencias de la Religión de Berlín una ponencia acerca de la “Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero”. En esta ocasión reflexionó acerca de las dos diferentes concepciones de la antigüedad que consideraba se enfrentaban en Italia durante el siglo XV: “una antiquísima de carácter práctico religioso y otra nueva, estético-artística” (Warburg 1920, p. 447). De esta segunda clasificación resaltan las representaciones astrológicas en las que encontraba a las divinidades paganas “humanizadas” en un renacimiento que hablaba de la vida política del momento. Como ejemplo de la importancia de la astrología en la vida política utilizó una carta de Melanchthon, humanista, teólogo y cronista en la corte de Ausburgo, dirigida al astrólogo Johann Carion. Melanchthon se encontraba preocupado porque el paso del Cometa Halley en las fechas de nacimiento de su hija había sido interpretado como un mal augurio. La carta es el testimonio de cómo la mente educada de un literato de la corte creía en la concepción armonizadora de la astrología griega. De hecho, hasta Lutero creía en los prodigios naturales como presagios de la voluntad

divina. Melanchton también pidió al astrólogo italiano, Lucas Guarico, el horóscopo de Martín Lutero que según los cálculos celestiales (con una fecha de nacimiento hipotética) representaba un gran riesgo para la Iglesia. Esto le costó a Melanchton la enemistad del reformador, como mostró Warburg en la selección de una serie de documentos y cartas personales en 1920 (p. 452-ss).

Sin embargo, el estudio astrológico de Warburg no se limitaba a analizar la vida política, consideraba que al “someter estas creaciones procedentes de la región semioscura de la literatura política-espiritual a un análisis histórico profundo (...) se puede responder en toda su amplitud a una de las cuestiones fundamentales de la ciencia de la cultura” (p. 446). La astrología le permitió mediar entre la razón y la magia. *Umfangbestimmung*, como ya vimos es un término recurrente en el trabajo de Warburg. Tomado desde la lógica, su significado es la determinación de la extensión que define los límites de clases o categorías. Esta noción aplicada representa la creación de una circunferencia, de un límite, de los contornos de un objeto. En la astrología su significado se vuelve doble pues las constelaciones se crean trazando una línea con las estrellas con el fin de identificarlas y orientarnos en el cielo nocturno (Gombrich 1970, p. 195), para dar orden al caos del firmamento debemos agrupar las estrellas de alguna manera, para crear patrones que podamos memorizar. Esta acción se da casi de manera automática, vemos ollas, cisnes y otras figuras. Una vez configuradas estas líneas en la memoria, las constelaciones funcionan como brújula para orientarnos, de manera que conservamos sus nombres para recordarlas. El problema es que, aunque sólo funcionen como guías no dejan de ser peligrosas: “La imagen, originalmente proyectada en el cielo como simple ayuda para la memoria, se toma como realidad. En el mundo mágico de los sueños, aunque el signo se usa como orientación tiende a confundirse con la cosa que significaba” (Gombrich, p.

196). Entonces las constelaciones se convierten en osos, cisnes y cacerolas. Lo que era metáfora se petrifica en creencia mágica.

A partir de estos principios Warburg impuso una tendencia en las investigaciones que se mantiene hasta la fecha, a pesar de que algunas de sus interpretaciones han sido calificadas como prematuras y erróneas (Lippincot 2001). Fritz Saxl, desarrolló tres teorías importantes alrededor de la construcción o transmisión iconográfica relativa a la astrología. La primera acerca de los siete dioses planetares. La representación de los planetas en la forma humana de los dioses paganos fue una de las tradiciones que les permitió sobrevivir a través de la Edad Media, como ya mencioné. En segundo lugar, estudió la iconografía conocida como “los hijos de los planetas”. Se trata de representaciones de los siete planetas con las actividades humanas relacionadas a su influencia, por ejemplo, los amantes pertenecían a Venus, mientras que los mensajeros a Hermes. Se pensaba que este uso se podía deber a dos tipos diferentes de tradición. Una árabe que asignaba a cada actividad humana el dominio de algún planeta, y otra, occidental que intentaba asignar a cada mes una actividad característica. Erwin Panofsky también trabajó en esta línea en su estudio del *Salone* de Padua. En ella atribuye al *Épître d'Othéa* de Christine de Pisan's de 1400 en París la representación más cercana de los hijos de los planetas como una serie de imágenes de los regentes celestiales entronizados acompañados de humanos en actividades relativos a ellos (Panofsky & Saxl 1933). Este estudio despliega una teoría que busca afirmar que las imágenes de las constelaciones producidas por la Antigüedad Clásica eran copias precisas de figuras mitológicas como Hércules y al mismo tiempo mapas exactos de la posición relativa de las estrellas que formaban la constelación. Estas imágenes se copiaron durante la Edad Media de la obra de Arato del siglo III d.C. La tradición de la exactitud celeste se fue perdiendo, hasta que en el siglo XII



**Imagen 33**

Superior: Imagen tomada de un manuscrito siciliano con la constelación de Hércules representada con exactitud “arqueológica”.

Inferior: Grabado de Durero de 1036 en el que se observa a Hércules al estilo clásico, aunque la precisión astrológica está perdida.

Tomados de Panofsky y Saxl, 1933.

una copia deja ver que las ilustraciones se acomodan a la figura del dios sin importar las estrellas. Por otro lado, se desarrolló la tradición árabe que al contrario que la europea, era muy precisa en sus copias de las cartas celestes y en cambio, las figuras eran las que perdían forma. El resultado de la tradición occidental fue que grabadores como Durero, terminaron por adaptar la figura mitológica a la corrección, elaborando dibujos astronómicos y mitológicamente incorrectos (Imagen 33). En tercer lugar, Saxl indagó sobre las imágenes de las constelaciones como la única tradición ininterrumpida desde la Antigüedad hasta la Edad Media (Duits 2008). Aunque nunca consiguió mostrarlo de manera convincente, esta investigación representa su postura frente a la cuestión de la sobrevivencia de la antigüedad en el Renacimiento.

Durante el siglo XIX, gracias a Burckhardt, se pensaba que el Renacimiento era el precedente de la Ilustración: una Era de cambios y redescubrimientos en el arte, la filosofía y la literatura, y en la que la Antigüedad jugaba un papel seminal, aunque no un renacimiento. Warburg en cambio creía que el Renacimiento era esencialmente una vuelta del arte clásico, como mostró en su tesis de Boticelli, aunque otros de sus contemporáneos pensaran más en una vuelta al naturalismo. Los trabajos de Warburg en Astrología eran un intento por mediar entre estas dos partes. Buscaban en la emancipación de los dioses paganos del Arte del Renacimiento una reflexión acerca de la emergencia racional de la visión del mundo. Para él, las representaciones de los planetas humanizados bajo el disfraz de los dioses griegos era un fenómeno cultural independiente de la formación racional de la astronomía que no tenía que ver con los cálculos de los movimientos de los cuerpos celestes típicos de la astrología “primitiva” e “irracional” que los occidentales habían heredado de los orientales, sino que se trataba de un movimiento estético que marcó la escisión entre ambas ciencias. Este tipo de acercamientos incorporaron este

tipo de paralelos propios del pensamiento warburgiano entre el surgimiento del punto de vista racional del mundo y la restauración de la mitología clásica. Nos ayudan a distinguir la manera en que regresó el mundo clásico durante el Renacimiento liberado de las formas de la Edad Media. Siguiendo este camino Saxl llegó a la conclusión de que todos los elementos de la representación clásica original fueron retomados durante el Renacimiento: la exactitud astronómica, el aspecto mitológico y el estilo (Duits 2008).

## 5.2 Astrología durante el Renacimiento Italiano

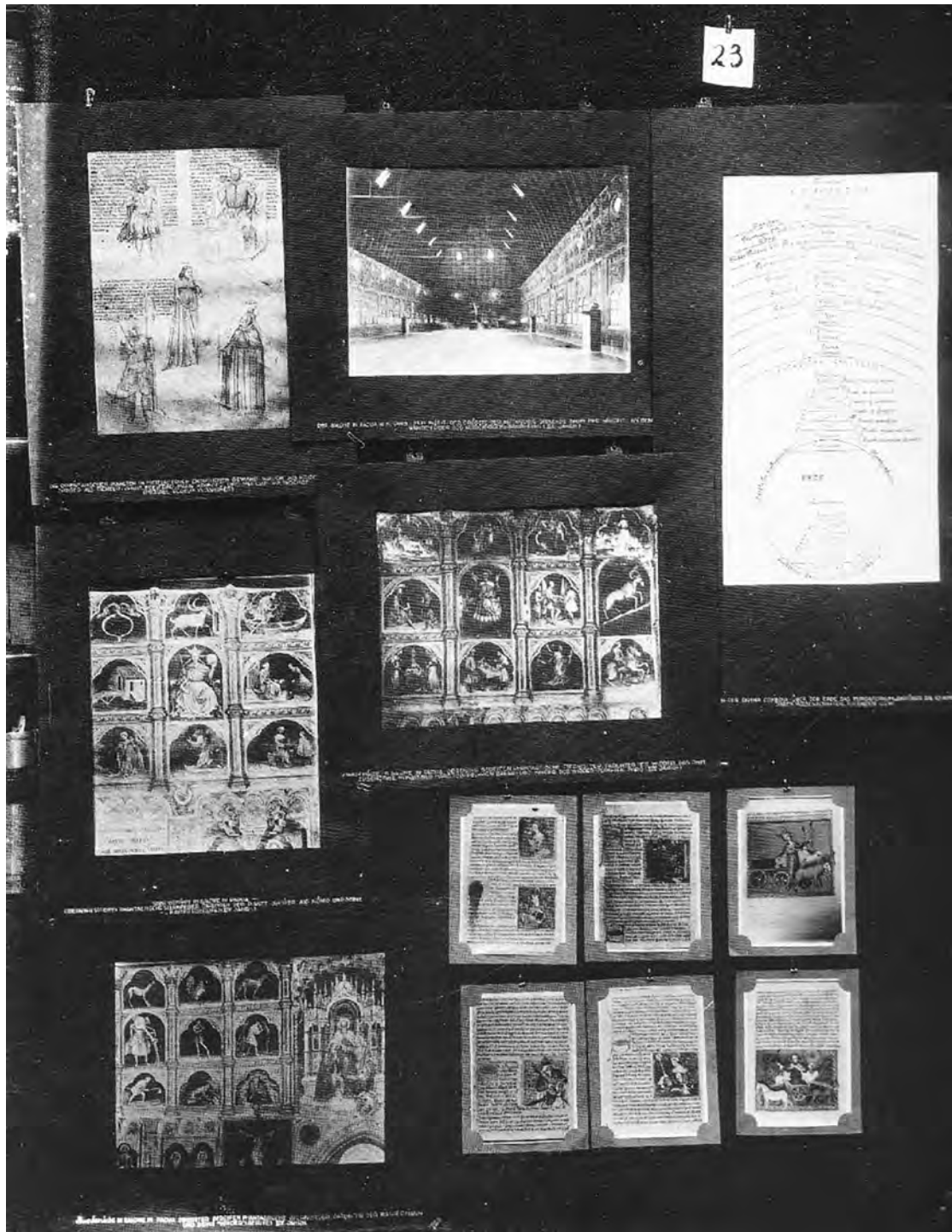
En Bolonia la astrología existía como cátedra desde 1125 y en Roma se instauró durante el gobierno de León X como ya había mencionado. Todas las grandes familias contaban con un astrólogo en la corte y a los recién nacidos se les elaboraba de inmediato una carta astral para conocer su suerte. Las representaciones astrológicas en el arte eran muy abundantes, decoraban capillas, templos y palacios. Ya Burckhardt destacaba entre ellas los frescos en el Salón de Padua y el Palazzo Schifanoia en Ferrara, quizá por esta razón se han realizado muchos estudios desde entonces. El mismo Aby Warburg cuando decidió dedicar una conferencia a la influencia de los astros en el Arte italiano del primer Renacimiento con el objetivo de aclarar qué significado pudo tener la antigüedad para los humanistas seleccionó el ejemplo de Ferrara (1912).

La Astrología diferencia entre sí a las estrellas errantes, de aquellas de cursos fijos cuya ubicación sirve como guía en la esfera celeste y su relación y posición respecto a los otros astros permite comprender la vida humana. Para Warburg, el problema era que durante el Renacimiento se había instaurado

una moda onomástica en la que el nombre de las estrellas se convirtió en lo más importante. Los siete planetas tomaron el nombre de los siete dioses celestiales: Luna, Sol, Venus, Marte, Júpiter, Saturno y Plutón. Las estrellas fijas de Arato eran el primer instrumento de la astronomía, escrito en el año 300 a.C. Sin embargo, las variables no resultaban suficientes de manera que en el siglo I de nuestra era surgió el sistema conocido como la *Sphaera Barbarica* atribuido a un tal Teucro de Asia Menor. Consiste en la descripción de las estrellas fijas a las que se les ha sumado los nombres astrales provenientes de Egipto, Babilonia y Asia Menor superando tres veces el catálogo de Arato. De ahí se cree que viajó hasta la India, pasando por Egipto, a través de Persia y hasta las manos de Abu Maschar. En el siglo VIII Abu Maschar documentó en su Gran Introducción la segunda transformación en la que cada mes se dividió en tercios y en cada tercio diez grados, y para cada grado un Decano. El texto de Abu Maschar se convirtió en la mayor autoridad de la astrología medieval. De ahí que llegara a Europa vía España en manos del judío español Aben Esra quien lo tradujo al hebreo. Después en 1273 fue traducido al inglés y al francés, esta última versión llegó a manos de Pietro d'Abano que realizó la versión latina en 1293, impresa en 1507 en Venecia. *El Astrolabium* de d'Abano es la fuente principal para la representación del Salón de Padua, mientras que la elaborada síntesis de la migración de los motivos clásicos es lo que encontró Warburg en Ferrara a partir del trabajo de Franz Boll.

#### 5.2.1 Padua, *Palazzo della Ragione* (Imagen 34)

La construcción original se completó en 1221 y fue el primer edificio secular público de la ciudad, y a partir de 1300 fue un edificio judicial. En el centro del salón se encontraba la *Lapis vituperii et cessionis bonorum* donde los deudores



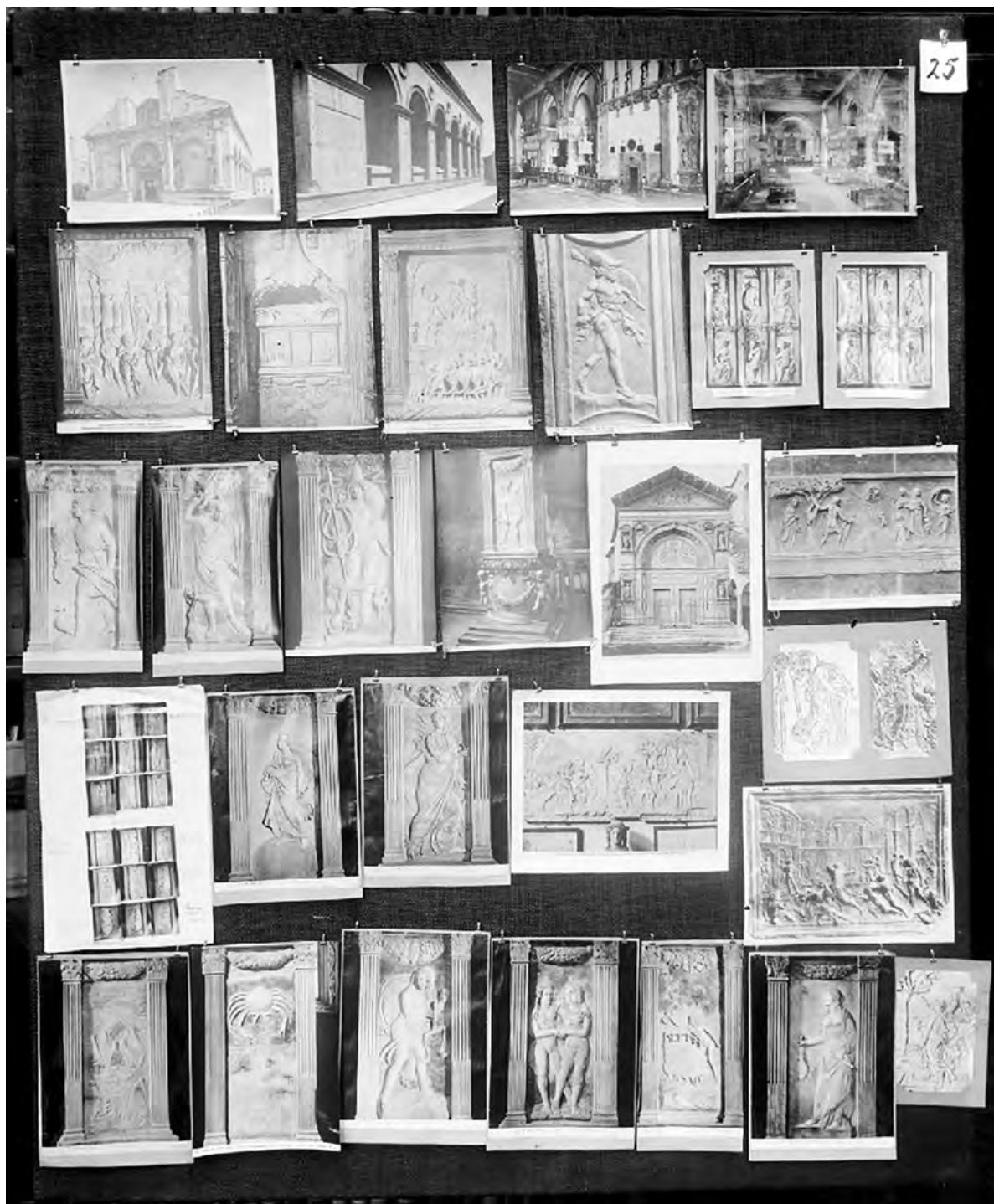
**Imagen 34**  
 Tablero 23, *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, octubre 1929  
 The Warburg Institute



insolventes eran expuestos a la opinión pública. Había en total cinco puertas, de las que cuatro daban acceso a dos plazas públicas, éstas se mantenían siempre abiertas para que el pueblo pudiera entrar a ver a los acusados. El quinto acceso unía al salón con la *Podestà* que era el principal edificio de gobierno en la época. Este tribunal desde 1309 actuó como *judex victualum* investigando casos de robo, fraude y evasión de impuestos. En 1306 sufrió una serie de remodelaciones, el techo original, bajo y desigual se cambió por uno nuevo y con el doble de altura y una armadura gótica. La techumbre nueva era una bóveda alta que parecía una nave al revés. Las nuevas porciones de muro fueron decoradas con los frescos encargados al taller de Giotto. En la parte inferior, que se ha perdido, aparecían algunas escenas relativas a la impartición de justicia como el Juicio de Salomón y la alegoría de la Justicia Criminal (Frojmovic 1996). La parte superior, que todavía conservamos, muestra un complejo programa astrológico. En los 333 compartimientos que se forman en los nichos de los muros aparecen los Decanos, los Paranatellonta (constelaciones extra-zodiacales), el Zodíaco, los doce Apóstoles, las Labores de los Meses, los Regentes planetarios del Zodíaco, las Virtudes, las Artes Liberales, las Artes Aplicadas, la Virgen María y los Santos Patronos de Padua.

#### 5.2.2 Rimini, Templo Malatestiano (Imagen 35)

El templo original se debió haber construido entre los siglos XIII y XIV, pero su origen gótico fue recubierto por una piel clásica gracias al arquitecto, León Battista Alberti (1404-72) por órdenes de Segismundo Malatesta (1419-68). Antes de la remodelación se conocía como el templo de San Francisco, pero se convirtió en el Templo de San Segismundo. Para lograr esto hizo falta



**Imagen 35**  
Tablero 25, *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, octubre 1929  
The Warburg Institute

el trabajo de otros artistas, como los escultores Matteo Pasti y Agostino di Duccio, además de los poetas en la selección de los textos que sirvieron para los elaborados programas iconográficos.

El Templo tiene en total ocho capillas. La primera llamada de San Segismundo está decorada con unos relieves dedicados a las Virtudes. La segunda, la Capilla de las Sibilas, contenía la tumba para Segismundo y en la siguiente habitación se ve el famoso fresco de Piero della Francesca que retrata al mismo Segismundo. Le sigue un espacio dedicado a los Ángeles Musicales y uno a los Spiritelli, que siguiendo a San Agustín representan tres clases de almas aéreas de nombre: Héroes, lares y genios. Desde este punto es evidente la fuerte influencia Neoplatónica en el programa. La penúltima capilla está dedicada a los Planetas, en esta Maurice Schapiro identificó los elementos del *Antro de las Ninfas*. Hay canastas, como los panales de Porfirio, telares, balaustradas manchadas de rojo y blanco, como la carne, serafines y *putti*, como las almas que van a la regeneración, coronas de olivos y en Cáncer la puerta de los mortales. Sin embargo, en 1440's es difícil saber si se trata de una lectura de Porfirio o de Macrobio.

### 5.2.3 Ferrara, *Palazzo Schifanoia* (Imagen 36)

En 1840 se recuperaron los frescos que contenían los doce meses del año y su programa iconográfico, que si bien hoy no nos resulta del todo extraño, fueron una gran sorpresa. En este sentido el trabajo que realizó Warburg en 1910 fue pionero en la identificación de los guardianes del zodiaco y otras características populares en las representaciones astrales hasta entonces ignoradas.

La representación de cada mes se divide en las tres franjas que cruzan



**Imagen 36**  
Tablero 27, *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, octubre 1929  
The Warburg Institute

los muros. En la franja superior vemos aproximarse en carros triunfales a los dioses del Olimpo, en el medio a las divinidades astrales con su signo del Zodiaco y en la inferior, las actividades de la corte del Borso (Warburg 1912). Entre los dioses de la más alta esfera y la vida del Borso se encuentran los demonios astrales “no un obstáculo, sino un necesario *pathos* y trámite para ascender a las esferas superiores” (Bertozzi 2012). El poema de Manilio, *Astronomica*, es la fuente más importante para entender esta serie.

Los dioses de la franja superior no presentaban problema para su identificación, son damas y caballeros en vestidos contemporáneos, pero no han perdido los atributos de los dioses Olímpicos. El verdadero problema era que no se trataba de siete, como los planteaas, sino doce. Este esquema en el que los dioses son las divinidades tutelares de los signos del Zodiaco no fue conocido durante la Edad Media que funcionaba con los siete planetas. Por lo tanto, el humanista que preparó el ciclo tenía que haber hecho referencia a Manilio que es el único que describe este esquema. Pero el más misterioso de los registros era la banda central en la que gracias a la *Sphaera* de Boll Warburg pudo identificar a los decanos astrales. Boll había realizado la tarea de seguir la tradición astronómica y astrológica griega a través de sus fragmentos y sus referencias indirectas hasta la literatura oriental y medieval para encontrar el texto de Teucro. Su libro incluía una traducción del texto de Abu Maschar en el que Warburg encontró la descripción del primer decano de los frescos de Ferrara. Las descripciones de Abu Maschar se detienen en el origen árabe, ptolemaico e indio de los decanos. Warburg quería probar que a pesar de la migración las originales figuras griegas aparecían transformadas hasta reconocer al mismo Perseo. Esta interpretación ha sido rechazada actualmente (Lippincot 2001), aunque no quiere decir que los esfuerzos genealógicos de Warburg hayan sido erróneos ni sus acercamientos acerca de los tortuosos y a



**Imagen 37**  
Tablero 8, *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, octubre 1929  
The Warburg Institute

veces superficiales caminos iconográficos del Renacimiento que muchas veces incluso se alejaban de la mera belleza sensual.

### 5.3 El Antro de las Ninfas: Portal Astrológico

La astrología como motivo decorativo en la pintura de palacios y templos ha sido muy estudiada como se puede ver, pero las repercusiones que pudo tener esta moda en la arquitectura no han sido exploradas. Las decoraciones en los palacios, las capillas y los templos sólo llenaban espacios configurados anteriormente, pero la lectura del *Antro de las Ninfas* permite extender este cuestionamiento. La gran variedad de *grotte* elaboradas a lo largo de los siglos XVI y XVIII permite asegurar que su construcción se inscribía en la tradición astrológica popular de la época. Gran parte del *Antro de las Ninfas* está dedicado a la importancia que jugaba la caverna dentro de la concepción neoplatónica del universo y la transmigración de las almas y por lo tanto la caverna es un símbolo adecuado para el cosmos.

### 5.4 Mithra (Imagen 37)

El *Antro de las Ninfas* es una de las fuentes más importantes con las que contamos para acercarnos a los misterios mitráicos (ver Cumont 1899, p. 26). Porfirio hace referencia varias veces a ellos, primero cuando habla de la caverna y menciona que para los Persas la caverna era la imagen del mismo mundo que Mithra había creado (6.4), y por eso por todas partes se le consagraban cuevas (20. 14). Más adelante, describe cómo los iniciados en los misterios se lavaban las manos con miel, ya que limpiaba de todo dolor, herida o suciedad (15.6). Y finalmente dice que el lugar de Mithra es cercano al equinoccio, entre

Tauro y Afrodita, ya que es el demiurgo y protector de la generación. Además, entre sus fuentes se encuentran los trabajos de Cronio y Eubolo, que no se conservan, pero que fueron su fuente para el conocimiento de estos misterios.

El culto a Mithra es difícil de desentrañar ya que no ha sobrevivido ningún texto escrito por sus creyentes, sino que lo conocemos por los testimonios de otros pueblos a los que llegó (Claus 2000, p. xxi). Hay que destacar que si Porfirio representa una fuente de abundante información, debemos de poner en tela de juicio la naturaleza de ésta, ya que sabemos que él no era de sus creyentes y por lo tanto, gran parte de su trabajo residía en adaptar el conocimiento a sus propios intereses, en este caso, los de la filosofía neoplatónica.

Otra parte relevante de nuestro conocimiento de Mithra lo debemos a las imágenes que se han conservado. Fritz Saxl también compartió con Warburg el interés por este tema en los últimos años de su vida. La abundante correspondencia que mantuvieron durante estos años es testimonio de los descubrimientos de ambos. Como resultado de esta investigación Saxl publicó en 1931 su volumen titulado *Mithras*, que es hasta la fecha uno de los más valiosos documentos con que contamos acerca de este tema.

Como testimonio del interés de Warburg en este tema conservamos el Tablero 8 del *Atlas Mnemosyne*. En él aparecen fotos del Mithreo de San Clemente en Roma, el Mithreo de Ostia y el de Santa María de Capua. Para Warburg el descubrimiento de Mithra estaba relacionado con su interés por la historia de Faetón, por lo que también aparecen varias imágenes sobre ella. De hecho el Tablero fue titulado, después de la muerte de Warburg, Ascensión hacia el Sol en referencia al mito del hijo de Helios. Otras imágenes astrales aparecen en él, como Capricornio, Marte y la Luna. La presencia de la foto del busto de un niño romano es, a mi parecer, el recordatorio de la naturaleza



humana de los seguidores de este culto.

Mithra fue popular en el Imperio Romano durante la segunda mitad del siglo IV. Por un pequeño periodo de tiempo, en particular en Roma, el culto tuvo un importante florecimiento. Lo sabemos por el testimonio de algunos senadores como Rufius Caeionius Sabinus que en el año 377 le dedicó un altar (Clauss, p. 29-30). Ya que el mito decía que Mithra mató al toro en una cueva, sus seguidores llevaban a cabo este rito en una caverna también, o en un altar que pareciera cueva y lo llamaban *spelaeum*. Por esto la arquitectura de los Mithreos es fácil de reconocer en las excavaciones (p. 43). Al centro se encontraba un pasillo y al lado se encontraban diversos podios para los iniciados. Evidencia de su culto se ha encontrado en 420 sitios, con mil inscripciones y 700 representaciones del sacrificio del toro, además de otros 400 monumentos con otras representaciones (p. xxi). Normalmente los sitios se encontraban en la cercanía de agua, ríos y manantiales, estaban acompañados además de representaciones de personajes como el Océano y tenían vasijas y cisternas para contener el líquido (p. 73). Después del primer siglo de nuestra era el culto se asentó en Roma y se han encontrado numerosos mithreos entre Roma y el puerto de Ostia (p. 22).

En los mithreos suele aparecer la imagen de Mithra matando al toro, vestido con ropas persas, gorro frigio y capa. De rodillas apuñala al toro y su sangre atrae a una serpiente y a un perro. Un escorpión toma los genitales del toro. Puede estar acompañado de dos sacerdotes que sostienen antorchas. El significado de esta imagen se ha perdido. Sin embargo, la filosofía neoplatónica encontró numerosos ecos en ella, como los hombres que viven en la caverna y sólo ven las sombras de las ideas. También este antro es el que da la vida, pues Mithra nació en ella. “El mundo como una caverna oscura ofrece un refugio al estilo de un vientre para el hombre hasta que pueda nacer a la luz del

más allá” (Weinberg, p. 115). Este fuerte origen simbólico atrajo numerosas investigaciones, entre ellas, la ya mencionada de Aby Warburg.

Entre septiembre de 1928 y junio de 1929 Warburg viajó a Italia en compañía de su más cercana colaboradora, Gertrude Bing. El objetivo de esta expedición era continuar con la recolección de imágenes para el trabajo del *Atlas Mnemosyne* y acercar a Bing a la experiencia del “reino pictórico” (Johnson, p. 195). Este último viaje estuvo marcado por dos grandes descubrimientos, el primero fue Giordano Bruno, y el segundo Mithra. Bruno, en palabras de Johnson significaría un gran giro al proporcionar a la nueva disciplina un *Denkinstrument*, o sea, un instrumento de pensamiento, cuyo desarrollo de no haber sido interrumpido por la inesperada muerte de Warburg se habría convertido en la guía para el desarrollo del trabajo del Atlas.

Por otra parte, su interés por la divinidad persa quizá haya surgido de un descubrimiento inesperado. El 29 de noviembre de 1928 cuando acababan de llegar a Roma visitaron la Capilla de San Clemente. Como todos los turistas descendieron a visitar el Mithreo en la parte baja, se maravillaron por el sonido del agua cuyo origen era misterioso. Warburg tomó algunas fotografías que forman parte del Panel 8. Acerca de esta visita sólo hay una pequeña mención en su diario “Un santuario de Mithra (fuente enigmática), frescos antiquísimos, maravillosamente elocuentes” (En Ghelardi, p. 36). A la par de este diario de viaje creó un cuaderno titulado *Giordano Bruno*, tiene 45 páginas datadas entre diciembre de 1928 y junio de 1929. El folio número 5 sólo tiene título:

Mithra

“Mientras que Warburg ve en Faetón el símbolo de la dimensión trágica de la existencia—Faetón cuya caída muestra cómo es vano para el hombre querer

tomar el lugar del gobierno inflexible de las divinidades que presiden el destino de un universo aparentemente inmutable—reconoce en Mithra un destino opuesto: el culto de Mithra, rigurosamente asociado al dios Solar, y por lo tanto a la ascensión, hace del mismo Mithra la garantía de la justicia y la concordia, el protector del ganado y de los hombres justos” (Ghelardi, p.15).

En ese año nuevo que pasa en Roma escribe:

Lúgubre día de lluvia sin salir... redimido a través de la lectura de Giordano Bruno, *Heroici Furori* (1), la canción llena de esperanza. De hecho, debemos pasar por las catacumbas de su temperamentalmente impredecible pensamiento lógico a este suprapersonal atrevimiento lógico en su corazón heliotrópico:

“Chi quel ch'annoia et quel che mi piace”

El 17 de mayo de 1929 visitó en compañía de Bing, el Mithreo en Capua en medio de complicaciones para conseguir el permiso de entrada. El viaje estuvo marcado una vez más por la lluvia y una serie de personajes curiosos. El sitio, como apunta en el cuaderno, estaba lleno de mujeres proletarias en corsage, la mayoría embarazadas y una nube de niños que se amontonaban como moscas alrededor de la puerta de acceso al Mithreo. Finalmente, tres horas tarde llegó Giosue, el encargado del sitio, cargando una escalera. Los condujo a través de una arena, que Warburg consideró más amplia que el mismo Coliseo, hasta llegar a “las puertas del infierno”. Quizá a causa de la lluvia Warburg las compara con las coladeras alemanas, sólo un poco más grandes. Cómo no servía la luz eléctrica una mujer les presta una lámpara y gracias a su estatura

baja, él y Bing entran sin problema en la gruta, como le escribe a Saxl:

Lo que vimos ahí era bastante sorprendente. Mithra matando al toro (escena que no se ve normalmente más que en altorrelieve) ejecutada al fresco por un pintor emérito de la antigüedad tardía. Vestido con una túnica roja flotante, con un chiton verde y pantalones rojos. Mithra degüella al toro blanco, cuyo ojo moribundo, de un azul acuoso, posee una expresión extrañamente humana (Warburg 1929, Carta a Fritz Saxl, 21 mayo 1929).<sup>23</sup>

23 En Ghelardi 2011, pp. 205-206.

En el cuaderno añadió un día después, el 18 de mayo:

El espectáculo de estos  
señores y damas (relativamente) elegantes  
llegando en su  
carro de truenos (en plena tormenta, encima)  
y metiéndose por el agujero negro  
en las entrañas de la tierra  
bajo los ojos del pueblo,  
debe tener cualquier cosa de mítico  
fóbico.  
Al menos para los niños. (Folio 14)

Pasa de las catacumbas, de ese desagüe por el que desciende a la lógica heliotrópica, por la misma *katabasis* de las más húmedas almas de Porifirio. Quizá sólo el recuerdo de esta escena justifique la nueva fascinación. El 21 de mayo de 1929 escribió a Saxl “Comparado a un santuario de Mithra, la capilla de Rimini se parece más a una sala de reuniones de un club de eruditos iluminados”. Quizá, si el 26 de octubre de 1929 un ataque al corazón no

hubiera interrumpido bruscamente sus trabajos, el *Antro de las Ninfas* habría cruzado su camino. Las dos puertas celestiales, el Noto y el Bóreas, el Cáncer y Capricornio, Faetón y Mithra dentro de su caverna habrían completado la escena celeste. Después de la oscuridad de la primera mirada, Warburg comenzó el camino de la atracción filológica del mundo caverna.





## 6 La Ninfa Durmiente Conclusiones

En 1512, durante el gobierno de Julio II, se encontró en Roma la escultura antigua de una Ninfa dormida con un brazo levantado sobre su cabeza. Al momento fue identificada con Cleopatra, y Bramante fue el encargado de crear un escenario digno de la reina de Egipto. La colocó en los jardines del Belvedere, donde realizaba trabajos de remodelación, delante de una fuente artificial que simulaba ser una gruta por la que corría el agua hasta el sarcófago sobre el que se recostaba la Ninfa (Imagen 37). Al momento pensaron que se trataba de Cleopatra ya que se le veía recostada como cuenta Plutarco que hallaron a la reina de Egipto tras su derrota en Actium: “al abrir las puertas, la vieron muerta, acostada en su lecho de oro, adornada como una reina.” (Plut. *Ant.* LXXXV.3) Antes de caer prisionera por sus enemigos, la última soberana del Reino Ptolemaico había decidido encontrar la muerte. Para esto había mandado a traer a sus aposentos una serpiente de letal veneno que rápidamente diera fin a su vida. Así también la describía Horacio en sus Odas:

*ausa et iacentem visere regiam  
vultu sereno, fortis et asperas  
tractare serpentes, ut atrum  
corpore conbiberet venenum,*

audaz se le veía yacer a la reina





Imagen 38

Ninfa del Belvedere, Francesco de Holanda, 1539 ca.

con rostro sereno y poderoso, a las crueles  
serpientes hizo traer, para que su cuerpo  
bebiera el oscuro veneno (Hor. *Carm.* 1.37.25-28)

A esta escena Virgilio añadió el dolor de la muerte, mediante la personificación  
del Río Nilo que lloraba a su reina:

*contra autem magno maerentem corpore Nilum  
pandentemque sinus et tota veste vocantem  
caeruleum in gremium latebrosaue flumina victos.*

frente a su cuerpo, la gran imagen del Nilo llorando,  
abriendo sus brazos y con todas sus vestiduras llamaba  
a los vencidos a su llena de secretos y cerúlea corriente (*Aen.* VIII. 696- 670)

La identificación pronto cambió por Ariadna, la princesa de Creta, cuando  
Teseo la abandona en la Isla de Naxos. Pues ella se duerme en la playa y al  
despertar nota que su amado partió sin esperarla:

*protinus Aegides rapta Minoide Diam  
vela dedit comitemque suam crudelis in illo  
litore destituit; desertae et multa querenti  
amplexus et opem Liber tulit; utque perenni  
sidere clarat foret, sumptam de fronte coronam  
inmisit caelo.*

Teseo tras raptar a la hija de Minos  
zarpó a Dia y cruel a su compañera en esa

playa dejó; a la sola y quejumbrosa  
el amante Baco elevó a los astros  
perpetuos, para que fuera clara  
en el cielo su frente coronada. (Ov., *Met.*, VIII, 174-177)

También el poeta Catulo (Siglo I d. C.) cantó este episodio:

*necdum etiam sese quae visit visere credit,  
utpote fallaci quae tum primum excita somno  
desertam in sola miseram se cernat harena.*

Todavía no creía lo que veía  
apenas despertó del sueño traidor,  
la desdichada se descubrió  
abandonada en la playa sin su amor. (Catull., LXIV)

Esta imagen de Ariadna seguía viva en el espíritu de la época, pues Ludovico Ariosto la retomó en su *Orlando Furioso*, redactado entre 1516 y 1532.

Relaborando los versos de Ovidio, narra cómo Olimpia sufre la misma suerte a manos de Bireno:

*Rimase a dietro il lido e la meschina  
Olimpia, che dormì senza destarse  
fin che l'Aurora la gelata brina  
da le dorate ruote in terra sparse,  
e s'udîr le Alcione alla marina  
de l'antico infortunio lamentarse.  
Né desta né dormendo, ella la mano*

*per Bireno abbracciar stese, ma invano.*

La isla dejó atrás con la mezquina  
Olimpia, que durmió sin despertarse  
hasta que el alba su frescor inclina  
por las doradas ruedas con celarse  
y se oye el Alción por la marina  
de su antigua desdicha lamentarse.  
No deja ella, aun durmiendo, de la mano,  
por Bireno abrazar, tender en vano.

*(Orlando Furioso, Canto X, 20, trad. Jerónimo de Urrea)*

El cambio en la identificación iconográfica se pudo deber a muchos aspectos, como la popularidad de tema, pero cabe resaltar que el más importante es que en una versión la Ninfa duerme, mientras que en la otra muere. La relación entre el sueño y la muerte fue un tema recurrente de la filosofía antigua, como es el caso del Mito de Er, pero diferenciarlos puede ayudarnos a comprender la simpatía por la Ninfa que duerme. El acto de dormir era muy importante en la filosofía neoplatónica, pues se trataba del momento en que la parte del alma que ocupa la razón descansa y si quien duerme es capaz de controlar sus pasiones, en calma será capaz de aprehender la verdad (ἀληθεία), como explica Platón en la *República* (9.571d-572b) y cita Cicerón en su obra *Sobre la Adivinación* (Cic. *De div.* I. 29).

*Cum dormientibus ea pars animi, quae mentis et rationis sit particeps, sopita  
languet...*

Mientras dormimos la parte del alma, la que es partícipe de la mente y la



*Nymphae cuiusdam dormientis simulacrum e marmore mira arte factum, in uindar.  
Vaticano Romae quidam, propter adiectum serpentem Cleopatrae imaginem putant.*

**Imagen 39**  
Ninfa durmiente  
Giovani Battista Cavalieri, 1585

razón, alejada de los sentidos descansa...

El sueño por lo tanto, es un estado del alma apto para la búsqueda de la verdad. La identificación con Ariadna direccionaba la discusión hacia la filosofía neoplatónica. Sin embargo, este nombre tampoco es indispensable y de hecho se perdió con el tiempo. Si bien la Ninfa del Vaticano se sigue conociendo así, a todas las otras las conocemos simplemente como Ninfas, no Cleopatra, Ariadna o cualquier otro personaje, como prueba de esto se encuentra una multitud de monumentos. Después del descubrimiento de la Ninfa del Vaticano, en 1513 Ángelo Collotio, secretario de León X, cercano amigo de Janus Lascaris, director del Gimnasio Medicio y editor de la prensa griega, comenzó la creación de un jardín en el Monte Pincio por donde cruzaban los antiguos arcos del *Aqua Virgo*, uno de los acueductos de Roma construidos durante el gobierno de Octavio Augusto. Se decía que este había sido el jardín de Salustio, el historiador romano del siglo I d.C. Aquí se reunían los poetas Sadoleto y Bembo, el pintor y arquitecto Rafael Sanzio y otros eruditos cercanos al Papa (Gouwens 1998, p. 234). Cerca de uno de los arcos estaba la escultura de una Ninfa durmiente con una inscripción que decía:

*Huius Nympha docui bacri custodia fontis dormio dum blandae sentio murmur  
aquae parce meum quisquis tancis cava marmora somnium rumpere sive  
bibas sive lavere tace.*

Yo, la Ninfa de este lugar sagrado, custodia de la fuente, mientras duermo escucho el murmullo del agua. Cuida mi sueño de cualquiera que se aproxime a la cueva marmórea, ya sea que bebas o laves, guarda silencio.

Este poema aparece en un manuscrito de Michael Fabricius Ferrarinus datado entre 1477 y 1484 que recolectaba varias inscripciones. Aparece junto a la descripción “En la ribera del Danubio donde se encuentra la escultura de una Ninfa que duerme en una bella fuente” (MacDougall 1975, p. 357). Al parecer se trata de información recolectada por Cyriaco de Ancona, uno de los viajeros más famosos del siglo XV en Italia. Giovanni Antonio Campano, escribió un poema inspirado en esta fuente, aunque con el paso del tiempo se popularizó de tal manera que el nombre de su autor dejó de tener relevancia. La Ninfa durmiente se convirtió con el paso de los años en un tema común. Igual que Collotio, Johannes Goritz, mejor conocido como Corycius, tenía un famoso jardín en el Monte Capitolino, cerca del Foro de Trajano, en él festejaba célebres reuniones anuales en las que se recitaba poesía. El jardín según las descripciones contemporáneas, ya que lamentablemente fue destruido más tarde, era un huerto de árboles de limón y naranjas entre estatuas antiguas, sarcófagos e inscripciones. La construcción más famosa era una gruta con una inscripción latina que decía:

*Nymphae loci, bibe, lava, tace*

Por la Ninfa del lugar, bebe, lava, calla

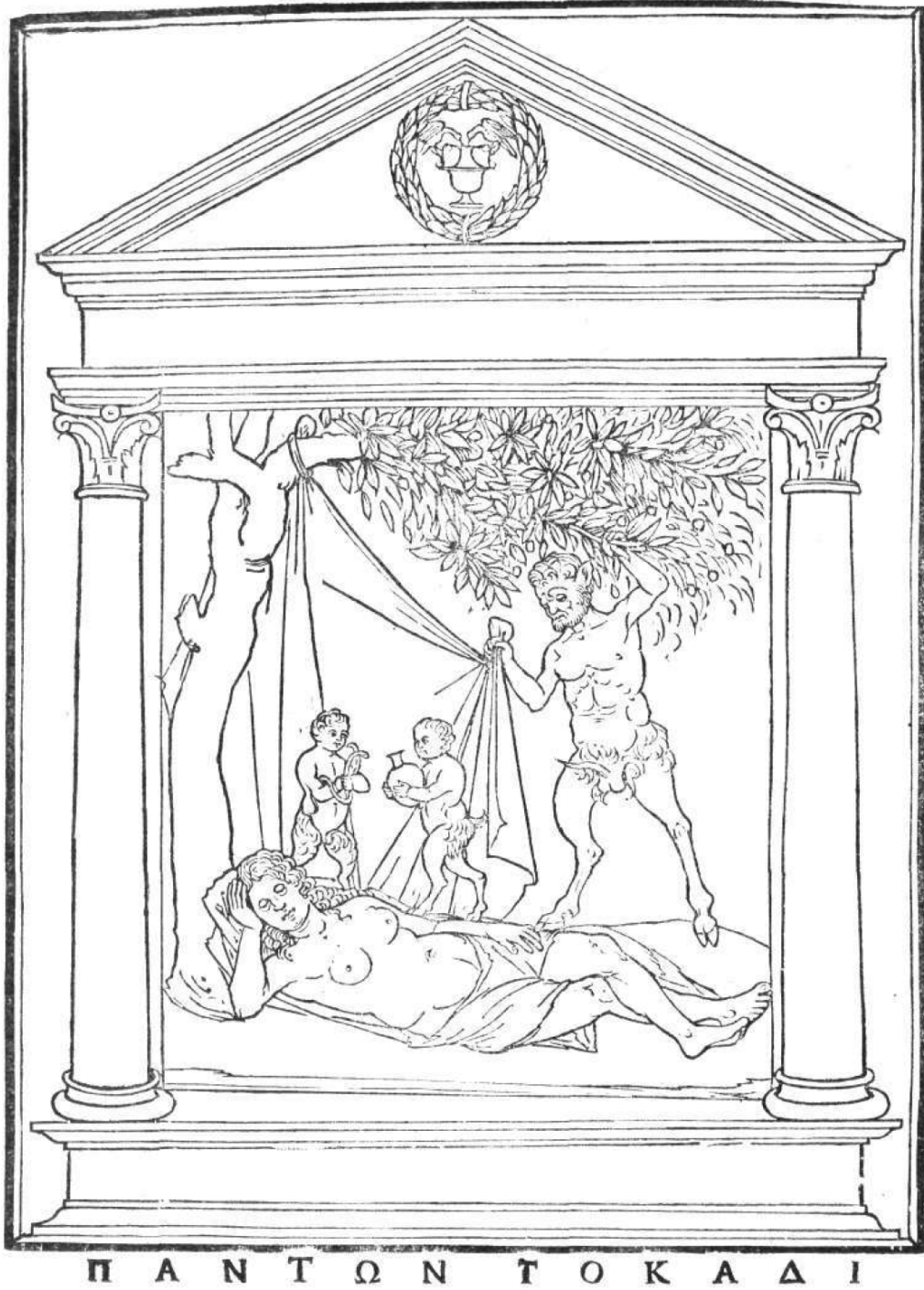
La naturaleza de ambos jardines era similar, así como las reuniones que se llevaban a cabo en ellos. Aunque en realidad, además de los poemas recitados en el jardín de Corycius, que fueron publicados en 1524 por Blosio Palladio, no guardamos registro de lo que se discutía en ellos (Coffin 1991, p. 233). Probablemente se trataba de reuniones focalizadas en las que sus asistentes se relacionaban entre ellos gracias a sus actividades en común y temas de discusión

que eran propuestos. Se ha pensado que estos temas se podrían agrupar en tres grandes grupos: la recuperación de las formas de la literatura clásica, la síntesis de imágenes paganas y cristianas, y la labor de los humanistas que se asumían como la elite cultural de la edad dorada que vivían (Gouwens, p. 15).

Además de la inscripción antigua otras muchas fuentes pueden hallarse para el vínculo entre la Ninfa y la práctica del estudio de las humanidades. Volviendo a Cicerón encontramos de nuevo una referencia, “*quis est omnium, qui modo cum Musis, id est cum humanitate et cum doctrina*” (Cic. *Tusc. Disp.* V. 23. 66.) pues consideraba que el sitio de las Musas estaba entre las humanidades y el estudio. Antes que él, Propertio había imaginado a los grandes poetas griegos, como Calímaco, trabajando dentro de antros sagrados acompañados de las Ninfas (3.1). Entre las fuentes más importantes de inspiración para el Renacimiento Italiano destaca la *Hypnerotomachia Poliphili* publicada en 1499, un compendio de arquitectura, escultura y jardines de la época que gozó de gran popularidad por el inmenso bagaje que se acumulaba en sus páginas, entre las que no podía faltar la Ninfa. Su protagonista, Polifilo, visita una fuente octogonal, en ella había una fuente:

La bellísima Ninfa yacía durmiendo cómodamente sobre un paño desplegado. Bajo su cabeza acomodado con belleza había una almohada doblada como una montaña. Y parte del paño ya mencionado fue aptísimamente acomodado para cubrir, aquello que es conveniente que esté celado. Recostada sobre el flanco derecho, doblado el brazo de este lado con la mano estirada bajo la mejilla apoyaba ociosamente la cabeza. El otro brazo libre y sin ocupación se estiraba sobre la pierna izquierda desembocando abierta al medio de la pulposa cadera. Por los pezones (como de virgencilla) de sus pechos de los que brotaban un hilo de agua fresquísimas de la derecha. De la izquierda salía hirviente. La cascada por





ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ

**Imagen 40**  
La fuente de la Ninfa en la *Hypnerotomachia Poliphili*,  
Venecia, 1499

la que caían ambos desembocaba en un vaso de pórfido (*porphyritico*) en el que dos recipientes se conjugaban en un sólido. Lo separaban seis pies de la Ninfa que distaban de la fuente sobre un pavimento de piedra (*lapideo silicato*). Entre uno y el otro de los recipientes había un alveolo (*alveolo*) inserto en que las aguas se encontraban, inciso en sus límites al medio de uno y otro lado del recipiente donde encontraban su camino. Estas aguas mezcladas caían en un recipiente (*aquario sulco*), revueltas las olas emanaban. De una a la otra todas temperadas hacían germinar el verde.

La escultura es de tal calidad que parecía estar viva y Polifilo la compara con la obra de Praxíteles. También, un sátiro observa dormir a la Ninfa de pie mientras jala una cortinilla que ocultaba a la Ninfa con la mano derecha y con la izquierda las ramas de un arbusto. Detrás se aprecian dos sátiros niños que juegan alrededor. Todo realizado con gran maestría. Debajo había una inscripción: παντων τοκα δι.<sup>22</sup> *Diosa creadora de todas las cosas.* (Imagen 38)

La identidad del autor de la *Hypnerotomachia* es incierta, así como el artífice de los grabados que la acompañan, pero la certeza acerca de la amplia sabiduría detrás de la obra es indudable. Esto se puede ver no sólo en sus innumerables fuentes, también en la mezcla erudita de lenguas que forman el léxico con el que está escrito. El autor del antro, versado lector de Platón, Plinio el Viejo y otros autores seguramente conoció el texto de Porfirio. La descripción de la Ninfa dormida sobre un bello manto, como los que tejen las Naiades, la existencia de dos recipientes de color púrpura y la mezcla de las aguas en dos alveolos o tubos son claras referencias a la sabiduría neoplatónica que hallamos en el *Antro* (30.1). En 1496 la primera versión impresa del *Antro* ya había aparecido en Florencia y en Venecia un año después del Polifilo aparecería la segunda, por lo que no cabe duda de que el manuscrito era conocido desde

24 τοκα entendido como el participio perfecto de τικτω en neutro plural. El libro está escrito en un idioma ecléctico, mezcla principalmente de latín y toscano, alimentado de un poco de griego que al parecer no era dominado por su autor, ya que en el caso de esta inscripción existen dos versiones. El cuerpo del texto dice παντα τοκα δι, pero en el grabado que acompaña a esta descripción se lee παντων τοκαδι.

antes.

La *Hypnerotomachia* se convirtió con el tiempo en una de las referencias obligadas para la construcción de jardines, pero entre el abundante número de sugerencias que llenan sus páginas, la Ninfa parece ser una de las preferidas. Sin embargo, las fuentes contemporáneas recuerdan a la Ninfa de Collotio y Corycius bajo el apodo también de Naiade e, igual que la Cleopatra del Belvedere, se encontraban recostadas dentro de antros al estilo rústico (Gouwens, p. 16), por lo que la *Odisea* y el texto de Porfirio participaron sin duda de su historia.

La Naiade era el símbolo adecuado para estos escenarios en los que se hablaba de arte y filosofía clásica, y la Ninfa durmiente se convirtió entonces en el paradigma de la filosofía y moral griegas que los humanistas tanto buscaban alcanzar, pues volvía a la ἀρχή que prometía Lascaris en su epigrama. En este sentido la Ninfa dormida es como un *Urphänomen*, “fenómeno original” (ver Agamben, p. 40), que se puede encontrar innumerables ejemplos similares, pero únicos. Se establece como paradigma al tratarse de una “analogía en perfecto equilibrio entre más allá de la oposición entre generalidad y particularidad” (p. 41). Este *Urphänomen* siempre aparecerá continuamente. La *grotta* fue un medio que le permitió colocarse dentro de los programas de los populares jardines de maravillas. En ella, el cosmos representado podía tomar diferentes formas, desde animales hasta formaciones rocosas, pero su origen y fin eran comunes. Al inicio se encontraban las numerosas y poco leídas fuentes clásicas, en particular las griegas, mientras que el objetivo era festejar el viaje del que habla Porfirio, el que para algunos es el fin y para otros el comienzo. La filosofía neoplatónica creía en la transmigración de las almas después de la muerte, cuando el espíritu libre de las ataduras del cuerpo y el mundo material conseguía finalmente vivir en plenitud. La Ninfa dormida, en



el descanso de la razón y las pasiones, era la voz de la filosofía personal de sus silenciosos visitantes.

La Ninfa dormida como fenómeno original sobrevivió, como *Pathosformel*, como llamaba Warburg a la fórmulas emotivas cuya *Nachleben*, o supervivencia se podía constatar en su continuidad y metamorfosis. Así volvemos a encontrar a nuestra Naiade en 1913 en el lienzo *La recompensa del adivino* de Giorgio de Chirico. En él encontramos una plaza vacía, con una perspectiva exagerada mediante el uso de las sombras, al fondo la chimenea de lo que pareciera ser una fábrica y al centro, una Ninfa durmiendo. De Chirico contrapone aquí el mundo clásico y el moderno para localizarnos en el plano onírico, donde nada parece real. El vacío donde se localiza la Ninfa, sin gruta y sin jardín se explica con la cita de De Chirico:

Se trata de encontrar un paraíso perdido, hacia un jardín de las Hespérides donde podremos cosechar otros frutos que no sean los que ya cosecharon nuestros antiguos grandes hermanos, pero pensad que una muralla rodea ese jardín y que más allá de la muralla no existe ni la esperanza ni la salvación. (De Chirico, p. 107)

No olvidemos que De Chirico vivía en Italia, en el ambiente previo a la Primera Guerra Mundial, hecho que marcó su obra.

Otro ejemplo singular se encuentra en el óleo de Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*, de 1944. Este cuadro, como el mismo Dalí describió en 1962 intenta “poner en imágenes por primera vez el descubrimiento de Freud del típico sueño con un argumento largo, consecuencia de la instantaneidad de un accidente que provoca el despertar”. Dalí ya trabajaba desde los 30’s con



su método “paranoico-crítico” inspirado en el movimiento Surrealista que había comenzado en 1924 con la publicación del manifiesto de André Bretón. Para este lienzo hizo un paisaje en el que un tranquilo océano se aleja hasta el horizonte. Gala, su modelo, como un Ninfa, duerme junto a una granada, símbolo común en España de la fertilidad y resurrección, mientras una abeja vuela a su alrededor. El resto, suponemos que es el sueño, una granada de la que sale un enorme pez cuya boca abierta deja escapar a dos tigres y una bayoneta. Al fondo atraviesa la escena un elefante de patas exageradamente largas.

Resalta de la escena en primer lugar la Ninfa que duerme, y también la curiosa elección de la abeja. Su vuelo despierta a Gala, como las abejas del antro, las nacidas como bueyes, que guían a las almas a la regeneración, al despertar.

### **Conclusiones**

Toda investigación requiere de un arduo trabajo de orientación. Para esta tesis el primer paso fue elegir los dos objetos de comparación, el *Antro de las Ninfas* de Porfirio y las *grotte* del Renacimiento, pero decidir hacia dónde se encaminaría el desarrollo de esta confrontación fue el verdadero reto. De ahí que la cuestión de la metodología haya tomado un gran peso. El concepto de *Denkraum*, como lo acuñó Aby Warburg, ayudó a crear un marco teórico que permitiera abordar un texto desde diferentes disciplinas, para llegar a una conclusión reveladora. Esta conclusión fue concebir a la caverna como un espacio de pensamiento en sí mismo. Un espacio que resultaba útil dentro de la iconografía clásica y la arquitectura del Renacimiento, como procuró mostrar el primer capítulo. El estudio de los topos de la caverna ayudó a mostrar a los lectores la inversión energética que se dio durante el Renacimiento dentro de la ornamentación arquitectónica de alta significación simbólica. Por un

lado la caverna se transformó en las fantasiosas decoraciones de los palacios, mientras que su más profundo origen, el de la sabiduría de los poetas antiguos, se conservó en la elaboración de cavernas artificiales, con conchas, caracoles, piedras y estalactitas.

El segundo capítulo se centró en la búsqueda de los lectores griegos, sus gramáticas y diccionarios, que si bien, fueron escasos, lograron despertar un profundo interés en sus contemporáneos. Este estudio dio paso al tercer capítulo que es como tal el texto de Porfirio y su traducción comentada. Esta lectura del *Antro de las Ninfas* se desarrolló dentro de un perímetro determinado (*Umfangbestimmung*) que circunscribe los intereses de toda la investigación y direcciona el rumbo que tomaron los siguientes capítulos.

El cuarto capítulo, gracias a una metodología histórica ubica la vida de las *grotte* y sus creadores en el ambiente del Renacimiento Italiano, marcado por conflictos e interrupciones. Y, sin embargo, al mismo tiempo dentro de una memoria continua, viva y en expansión a través del Arte de la Memoria.

El quinto capítulo trata de la iconografía astrológica del Renacimiento, uno de los descubrimientos más novedosos de la tesis, pues permite colocar a las *grotte* dentro de este popular arte. El interés que mostró Aby Warburg por Mithra, dentro de las cavernas donde se le adoraba, invita a pensar en que si el 26 de octubre de 1929 un súbito ataque al corazón no lo hubiera impedido, Warburg hubiera leído a Porfirio y su arcaica sabiduría.

Para finalizar, en el epílogo se habla de la Ninfa durmiente, como paradigma, como *Urphänomen*, que sin ser nunca la misma, sigue regresando como es el caso de la obra de Giorgio de Chirico y Salvador Dalí. Este último apartado pretende, como una flecha, señalar la dirección que este camino podría seguir tomando.

Considero que una de las lecciones más importantes que aprendí de



esta investigación es que la comparación no puede ser sólo una herramienta, debemos adoptarla como un método que se detenga no sólo en las similitudes, también en las diferencias. Por ejemplo, el caso de la aparición del término grotesco y sus dos significados opuestos, hace hincapié en una transformación que parecía alejarse del tema seleccionado, pero que puede conducir a la reflexión acerca del significado de la antigüedad durante el Renacimiento.

Este trabajo propone otro tipo de comparaciones, desde la más tradicional, entre textos, como aparece en el comentario a la traducción, hasta la yuxtaposición de los capítulos de esta tesis que proponen mirar el mismo fenómeno desde la Historia Social, la Historia del Arte, e incluso la Astrología y la Arquitectura. La conclusión de este trabajo no hubiera sido posible sin esta perspectiva interdisciplinaria y diacrónica, dentro de un *Denkraum* que si bien se presentó en un primer momento como una ruta, se convirtió en una caverna, donde las sombras fueron también reflejos.

# 7 Bibliografía

## Textos clásicos

Utilicé las versiones disponibles en línea en *Perseus Collection* que son las siguientes:

Aristóteles. (1996). *Aristotle's Ars Poetica*, ed. R. Kassel,. Oxford: Clarendon Press.

\_\_\_\_\_. (1959). *Ars Rhetorica*, ed. W. D. Ross. Oxford: Clarendon Press.

Cicerón. (1923). *De Senectute, De Amicitia, De Divinatione*. Cambridge: Harvard University Press.

Homero. (1920). *Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press.

Macrobio. (2011). *Commentaire au songe de Scipion*, texte établi et traduit par Mireille Armisen-Marchetti. Paris: Les Belles Lettres.

Ovidio. (1892). *Metamorphoses*, ed. Hugo Magnus. Gotha: Friedr. Andr. Perthes.

Platón. (1903). *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford: Oxford University Press.

Plinio el Viejo. (1906). *Naturalis Historia*, ed. Karl Friedrich Theodor Mayhoff. Lipsiae: Teubner.

Quintiliano. (1920). *Instituto Oratoria*, ed. Harold Edgeworth Butler.

Cambridge: Cambridge, Mass.

Virgilio. (1900) *Bucolics, Aeneid, and Georgics*, ed. J. B. Greenough. Boston: Ginn & Co.

Vitruvio. (1912). *On Architecture*, ed. F. Krohn. Lipsiae: Teubner.

En todos los casos para citar seguí las abreviaciones del Diccionario Clásico de Oxford. Las traducciones son mías, a menos de que indique lo contrario.

Otros textos:

Areteo, de Capadocia. (1843). *The Extant Works of Aretaeus, the Cappadocian*. Ed. Francis Adams. London: Sydenham Society.

De Santos Otero, A. (1956). *Los Evangelios Apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Colonna, F. (1499) *Hypnerotomachia Poliphili*. Venezia: Aldus Manutius.

### **Ediciones del *Antro Nympharum***

(en orden cronológico)

Lascaris, J. (1518). *Porphyrii Philosophi Homericarum quaestionum liber.*

*Eiusdem de Nympharum antro in Odyssea, opusculum*. Roma:

Gimnasio Mediceo. Versión digitalizada de la Biblioteca Nacional de Francia.

Manuzio, A. (1520). *Porphyrii Philosophi Homericarum quaestionum liber.*

*Eiusdem de Nympharum antro in Odyssea, opusculum*. Venecia:

- In Aedibus Aldi et Andreae Souerimen. Original consultado en la Biblioteca Ambrosiana.
- Barnes, J. (1711). *Homeri Ilias et Odyssea, et in easdem Scholia, sive Interpretatio, Veterum ... Opera*, studio et impensis, vol I., Cambridge, pp. CXIII-CXXIII.
- Van Goens, R. M. (1765). *Porphyrius de antro nympharum, graece cum Latina versione*. Utrecht: L. Holstenius.
- Hercher, R., (1858). *Aeliani De natura animalium, varia historia et fragmenta, Porphyrii philosophi de abstinentia et de antro nympharum*. París: Ambrosio Firmin Didot. pp.87-95. En línea <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hw42ix>
- Quillard, P. (1893). *L'Antre des nymphes dans l'Odyssee*. Paris: Librairie de l'art indépendant.
- Thomas, T. (1917). *On the cave of Nymphs in the Thirteenth Book of the Odyssey*. London: John M. Watkins.
- Trabucco, J. (1918). *L'antre des nymphes, suivi d'un essai sur les Grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive*. Paris: Émile Nourry.
- PORPHYRY, Περὶ τοῦ ἐν ὀδυσσεΐα τῶν νυμφῶν ἄντρον, (*Sobre el antro de las ninfas en la Odisea*), a rev. text with translation by Seminar Classics 609, State University of New York at Buffalo, 1969.
- Simonini, L. (1986). *L'antro delle Ninfe*. Milano: Adelphi.
- Lardreau, G. (1990). *L'Antre des nymphes dans l'Odyssee Précédé de La philosophie de Porphyre*. Paris: Verdier.
- Simonini, L. (2019). *L'antro delle Ninfe*. Milano: Adelphi.

### **Acerca del Antro de las Ninfas de Porfirio**

Nagy, G. (1992). Homeric Questions. *Transaction of the American Philological Association*, 122, p. 17-60. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/2843363>

MacPhail Jr., J. A. (2011). *Porphyry's Homeric Questions on the Iliad. Text, translation and Commentary*. Berlin: De Gruyter.

Shapiro, M. (1958). *Studies in the Iconology of the Sculptures in the Tempio Malatestiano*. (A Dissertation in the Department of Fine Arts submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences in partial-fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the New York University, New York). Microfilm, Warburg Institute, University of London.

### **Sobre Aby Warburg**

Agamben, G. (2008). Aby Warburg y la ciencia sin nombre. *La Potencia del Pensamiento*. Madrid: Anagrama.

Báez, L. (2012). *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosyne. Un viaje a las fuentes*. Vol. II. México: IIE-UNAM.

\_\_\_ (2014). La música y la armonía cosmológica en las prácticas culturales y literarias de la Nueva España. *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: Testimonios de innovación y pervivencia*. Vol. 1. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 13-33.

Binswanger, L. (2007). *La curación infinita*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Calasso, R. (2004). *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México: Sexto Piso.
- Checa, F. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Curtius, R. (1995). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image Survivante, Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Atlas ou le Gai Savoir Inquiet*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. (2013). Science avec patience. *Images Re-vues*, (Hors-série 4), consultado el 17 marzo de 2016 en <http://imagesrevues.revues.org/3024>
- Diers, M., Girst, T., von Molkte, D. (1995). Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History, *New German Critique*, 65 pp. 59-73.
- Efal, A. (2013.) Le «regard philologique» de Warburg. *Images Re-vues*, (Hors-série 4) consultado el 17 de marzo 2016 en <http://imagesrevues.revues.org/2853>
- Erll, A., Nünning, A. (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Ghelardi, M. (2011). Le dernier voyage d'Aby Warburg: Édouard Manet, Mnémosyne, Giordano Bruno. *Miroirs de faille*. Paris: l'écarquillé, pp. 7-22.
- Gilbert, F. (1972). From Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg. *The Journal of Modern History*. 44 (3), pp. 381- 391.
- Gombrich, E. H. (1970). *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London: The University of Chicago Press.

- Hagelstein, M. (2008). Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. *Conserveries Mémoires*, 5, consultado en línea el 12 de noviembre 2015 en <http://cm.revues.org/104>
- Johnson, C. D. (2015). *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca-New York: Cornell University Press and Cornell University Library.
- Klein, R. (1970). *La Forme et l'intelligible*. Paris: Gallimard.
- Lescourret, M. (2013). *Aby Warburg ou la tentation du regard*. Paris: Hazan.
- Lippincot, K. (2001). Urania redux: An overview of Aby Warburg's writings on art and astrology. *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*. Amsterdam: G+B International, pp. 151-82.
- Mazzuco, K. (2013). Bild und Wort dans la conférence d'Aby Warburg sur les tapisseries Valois: méthode pour una Bildwissenschaft. *Images Re-vues*, (Hors-série 4). Consultado en línea el 13 de mayo 2016.
- McEwan, D. (2015). Bringing light into darkness. Aby Warburg and Fritz Saxl conversation on Mithras. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, v. 8, n. 2, p. 27-39.
- Michaud, P. A. (2007). *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.
- Müller, S. (2015). *Fragments sur l'expression*. Paris: L'Écarquillé.
- Papapetros, S. (2012). *On the Animation of the Inorganic*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Pasquali, G. (1930). Ricordo di Aby Warburg. *Pegaso*, II (4), pp. 484-495.
- Raulff, U. (2004). Epílogo. *El Ritual de la Serpiente*. México: Sexto Piso.
- Saxl, F. (2010). La Biblioteca Warburg y su propósito. *Warburg Continuatus*. Madrid: Ediciones La Central.

- Seminario Mnemosyne. (2014). Metamorphoses of the Virtues of Love in  
Medicean Florence, A Reading of Plate 39 of the Mnemosyne Atlas.  
*Engramma*, 116, mayo. Disponible en línea.
- Settis, S. (2010). *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*. Madrid:  
Ediciones de la Central, Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Treml, M., Flach, S., Schneider, P. (2014). *Warburgs Denkraum. Formen,  
Motiven, Materialien*. München: Trajekte.
- Warburg, A. (2005). *El Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1895). El vestuario de los intermezzi de 1589. *El Renacimiento del  
paganismo*. (pp.291-329). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1899). Crónica pictórica de un orfebre florentino. *El Renacimiento del  
paganismo*. (pp. 131- 134). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1905). Durero y la Antigüedad Italiana. *El Renacimiento del paganismo*.  
(pp. 401-408). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1907). La última voluntad de Francesco Sassetti. *El Renacimiento del  
paganismo*. (pp. 177- 206). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1912). Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia  
de Ferrara. *El Renacimiento del paganismo*. (pp. 415-438). Madrid:  
Alianza.
- \_\_\_\_\_. (1920). Profecía pagana en las palabras e imágenes en la época de Lutero.  
*El Renacimiento del paganismo*. (pp. 445-511). Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_. (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Per Monstra ad sphaeram*. Milano: Aesthetica.
- \_\_\_\_\_. (2012). *L'Atlas Mnemosyne*, Roland Recht (ed.), Paris, L'ecarquille, 2012  
(Écrits II).
- \_\_\_\_\_. (2015). *Fragments sur l'expression*, Susanne Müller (ed.), Paris,  
L'ecarquille, 2015 (Écrits III).



\_\_\_\_\_. (2011). *Miroirs de faille*, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29, Paris: L'Écarquille.

WIND, E. (1993). El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética. *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre el arte humanista*. Madrid: Alianza Editorial.

### **Bibliografía general**

Acidini, C., Magnami, L., & Pozzana M. ed. (1987). *Arte delle Grotte. Per la conoscenza e la conservazione delle grotte artificiali*. Genova: Sagep Editrice.

Asher, L. (1993). Petrarch at the Peak of Fame. *PMLA*, 8 (5), pp. 1050-1063.

Audin, M. (1846). *Histoire de Léon X*. Paris: L. Maisson. Tomado de <http://gallica.fr>

Báez, L. (2005). *Mnemosyne Novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*. México: UNAM-IIE.

Barrochi, P. (1971). *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milano: Riccardo Riccardi.

Battisti, E. (1972). *Natura Artificiosa to Natura Artificialis. First Dumbarton Oaks Colloquium of History of Landscape Architecture*. Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University.

Berti, L. (1967). *Il príncipe dello studiolo. Francesco I dei Medici a la fine del Rinascimento Fiorentino*. Firenze: Edam.

Bertozzi, M. (2012). Schifanoia: il salone dei dipinti perdute. *Engramma*, 102. Consultado en línea el 25 de mayo 2017. Disponible en [http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id\\_articolo=1244](http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1244)

Boldor, A. (2003). *Perspectives on comparative literature*. LSU Master's Theses. 3867. [http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_theses/3867](http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/3867)

- Botley, P. (2010). Learning Greek in Western Europe, 1396-1529: Grammars, Lexica, and Classroom Texts. *Transactions of the American Society*, 100 (2). Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/41062660>
- Bredekamp, H. (2016). *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*. Milano: ilSaggiatore.
- Brunon, H., & Mosser, M. (2014). *L'Immaginaire des Grottes dans les jardins européens*. Paris: Hazan.
- Brunon, H. (2002). Il giardino di memoria di Agostino del Riccio. *Il giardino e la memoria del Mondo*. Firenze: Leo S. Olschki, pp. 59-75.
- Burckhardt, J. (1992). *La cultura del Rinascimento in Italia*. Madrid: Akal.
- Cassirer, E. (1943). Some Remarks on the Question of the Originality of the Renaissance. *Journal of the History of Ideas*. 4 (1), pp. 49-74.
- Cantone, G. et al. (2002). *L'acqua e l'architettura. Aquedotti e fontane nel regno di Napoli*. Lecce: Edizioni del Grifo.
- Carlin, C. L. & Wine, K. ed. (2003). *Theatrum mundi: Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, Charlottesville: Rockwood Press.
- Cellini, B. (1995). *Vida de Benvenuto Cellini, florentino, escrita por él mismo*. México: UNAM, Nuestros Clásicos. (Escrita entre 1558-1563, impresa por primera vez en 1728).
- Châtelet-Lange, L. (1968). The Grotto of the Unicorn and the Garden of the Villa Castelo. *Art Bulletin*, 50, 51-59. Tomado de <http://www.jstor.org>
- Chirico, G. (1990). Pro technica oratio. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Valencia: Colección de Arquitectura.
- Ciardiello, R. (2007). Alcune riflessioni sulla Casa del Bracciale d'Oro a Pompei. *Pompei Insula Occidentalis*, Napoli-Tokyo: Università di Tokyo.
- Clauss, M. (2000). *The Roman Cult of Mithras*. New York: Routledge.

- Coffin, D. R. (1967). The Plans of the Villa Madama. *The Art Bulletin*, 9(2), pp. 111-122. Obtenido de <http://jstor.org/stable/3048451>
- \_\_\_\_\_. ed. (1972). First Dumbarton Oaks Colloquium of the History of Landscape Architecture. *The Italian Garden*. Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University.
- \_\_\_\_\_. (1991). *Gardens and Gardening in Papal Rome*. Princeton, NY: Princeton University Press.
- Cumont, F. (1903). *The Mysteries of Mithra*. Chicago: The Open Court Publishing Company.
- \_\_\_\_\_. (1899) *Textes et Monuments Figures relatifs aux Mystères de Mithra*. H. Lamertin: Paris.
- Dacos, N. (1969). *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden:Brill.
- D'Ancona, P. (1954). *The Schifanoia Months at Ferrara*. Milan: Edizione del Milione.
- Delaruelle, L. (1926). La carrière de Janus Lascaris depuis 1494. *Revue du Seizième siècle*, 13, pp. 95-111. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/41851813>
- Del Riccio, A. (1981). Agricoltora sperimentale en *Il giardino storico italiano: problemi di indagine, fonti letterarie e storiche : atti del convegno di studi*. Siena - San Quirico. Giovanna Ragionieri, L. S. Olschki, Firenze eds., p. 89- 90. En el Volumen III del manuscrito del tratado “Agricoltura sperimentale”. Edición digital del 27 septiembre 2006. Consultado en <http://bivio.filosofia.sns.it>, el 25 mayo 2017.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Questions posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dijkstra, R. & Hermans, E. (2015). Musurus' homeric ode to Plato and his

- requests to Pope Leo X. *Akroterion*, 60 (33-36), pp. 33- 63. Disponible en <http://dx.doi.org/10.7445/60-1-937>
- Dixon Hunt, J. (1992) *Gardens and the Picturesque: Studies in te History of Landscape Architecture*. Cambridge, Massachusets: The MIT Press.
- \_\_\_\_\_ (ed.) . (1996). *The Italian Garden. Art, design and culture*. New York: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Greater Perfections. The Practice of Garden Theory*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Duits, R. (2008). *Reading the Stars of the Renaissance. Fritz Saxl and Astrology*. Disponible en <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/duits.pdf>
- Elderkin, G. W. (1941). The Natural and the Artificial Grotto. *Hesperia*, 10 (2), 125-137. Tomado de <http://www.jstor.org>
- Evans, R. J. W. (1973). *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History 1576- 1612*. Oxford: Oxford University Press.
- Frojmovic, E. (1996). Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: A Reconstruction. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59, pp. 24-47.
- Godwin, J. (2002). *The Pagan Dream of the Renaissance*, Boston-New York: Weiser Books.
- Gombrich, E.H. (2010). *The Story of Art*. (16th edition). London-New York: Phaidon.
- Gouwens, K. (1998). *Remembering the Renaissance. Humanist Narratives of the Sack of Rome*. Leiden-Boston-Köln: Brill.
- Haigh, A. E. (1968). *The Attic Theatre*. New York: Haskell House Publishers.
- Heikamp, D. (1978). The 'Grotta Grande' in the Boboli Gardens, Florence. *The Connoisseur*. 199 (299), 38-43. Tomado de <http://www.jstor.org>

- \_\_\_\_\_. (1964). L'Architecture de la métamorphose. *L'Oeil*, 14, 2-9. Tomado de <http://www.jstor.org>
- \_\_\_\_\_. (1976). La Villa di Castelo. *L'Oeil*, 151, 56-65.
- Hénin, E. (2003). *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève: Droz.
- Infelise, M. (2016). Aldus Manutius: From Bassiano to Venice. *Aldo Manuzio Renaissance in Venice*. (pp. 157- 166). Venezia: Marsilio Editori.
- Jacopi, G. (1963). *L'antro di Tiberio a Sperlonga*. Rome.
- Johnson, C. D. (2017). Encyclopedia and Encyclopedism. In *Encyclopedia of Renaissance Philosophy* (pp. 1–13). Obtenido de [https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4\\_1141-1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4_1141-1)
- Knös, B. (1945). Un ambassadeur de l'hellénisme, Janus Lascaris, et la tradition gréco-byzantine dans l'humanisme français. *Revue des Études Grecques*, 58 (274), pp. 323-325.
- Lamberton, R. (1989) *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley-Los Angeles- London: University of California Press.
- Lavagne, H. (1988). *Operosa Antra. Recherches sur la Grotte à Rome de Sylla à Hadrien*. Rome: École Française.
- Laver, J. (1932). Stage Designs for Florentine Intermezzi of 1589. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 60 (351), pp. 294-295+298-300.
- Lazzaro, C. (1990). *The Italian Renaissance Garden. From the conventions of planting design and ornament to the Grand Gardens of the Sixteenth-Century Central Italy*. New Haven and London: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. (1995). Animals as Cultural Signs: A Medici Menagerie in the Grotto at Castello. *Reframing the Renaissance, Visual Culture in Europe and*

- Latin America 1450-1650*. New Haven and London: Yale University Press. pp. 197-227.
- Lewis, C. S. (1964). *The Discarded Image, an Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Loliée, F. (1906). *A Short History of Comparative Literature*. London: Hodder and Stoughton.
- Loomis, L. R. (1908). The Greek Renaissance in Italy. *The American Historical Review*, 13 (2), pp. 246-258. Obtenido de <http://jstor.org/stable/1832613>
- Marrett, R. F. (1940). Cave Worship. *The Hibbert Journal*, 38 (3), 296-308.
- MacDougall's, E. B. (1978). *Fons Sapientiae: Renaissance Garden Fountains*. Washington, D. C., 1978.
- \_\_\_\_\_. (1975). *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*. The Art Bulletin, 57 (3), pp. 357-365. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/3049403>
- Miller, N. (1982). *Heavenly Caves, Reflections on the Garden Grotto*. New York: George Braziller.
- \_\_\_\_\_. (1978). Domain of Illusion: The grotto in France. *Fons Sapientiae: Renaissance Garden Fountains*.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Paradise Regained: Medieval Garden Fountains*. *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*. Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University.
- Morel, P. (1998). *Les grotte maniéristes en Italie au XVIe siècle*. Paris: Macula.
- Muñiz, A. (1989). Notas de investigación sobre la literatura comparada. *Notas de investigación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Nelle, F. (2008). Telescope, Theater, and the Instrumental Revelation. *Instruments in Art and Science. On the Architectonics of Cultural*

- Boundaries in the 17<sup>th</sup> Century*. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Neuerburg, N. (1965). *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, 5.
- Newton, S. M. (1977). Stage Design for Renaissance Theatre. *Early Music*, 5(1), pp.12-18.
- Olmi, G. (1976). *Scienza e Natura nel Secondo Cinquecento*. Università di Trento. Quaderni di Storia e Filosofia della Scienza.
- Panofsky, E. & Saxl, F. (1933). Classical Mythology in Mediaeval Art. *Metropolitan Museum Studies*, 4 (2), pp. 228-280. Obtenido en <http://jstor.org/stable/1522803>
- Pearce, S. M. (2003). *Interpreting Objects and Collections*, London & New York: Routledge.
- Romana, F. (2008). *Grotte e Ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma: Gangemi Editore.
- Roscoe, H. W. (1808). *Vie et Pontificat de Léon X*. (Tome Second). Paris: Prêtres Saint-Germain.
- Saintyves, P. (1918). *Les Grottes dans les cultes magico-religieux et la symbolique primitive*. Paris: Émile Nourry.
- Sahin, E. (2015). On Comparative Literature. *International Journal of Literature and Arts*. Special Issue: World Literature, Comparative Literature and (Comparative) Cultural Studies. Vol. 4, No. 1-1, 2016, pp. 5-12. doi: 10.11648/j.ijla.s.2016040101.12
- Smith, W. S. (2008). *Arte y Arquitectura del Antiguo Egipto*. Madrid: Cátedra.
- Spivak, G. C. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Stewart, A. F. (1977). To entertain an Emperor: Sperlonga, Laokoon and

- Tiberius at the Dinner Table. *Journal of Roman Studies*, (67), pp. 76-90.
- Strong, R. C. (1884). *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Steiner, G. (2005). *Después de babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (1994) Discurso inaugural. Universidad de Oxford. *Pasión Intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela.
- Tagliolini, A. (1988). *Storia del giardino italiano. Gli artisti, l'invenzione, le forme dall'antichità al XIX secolo*. Firenze: La casa Usher.
- Taylor, M. R. (2007). *Masterpieces from the Philadelphia Museum of Art: Impressionism and Modern Art*, p. 176
- Texte, J. (1898). *Études de Littérature Européenne*. Paris: Armand Colin et Cie.
- Tötösy, S. (1999). From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 1.3 <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1041>
- \_\_\_\_\_. (2007). The New Humanities: The Intercultural, the Comparative, and the Interdisciplinary. *The Global South*, Vol. 1, No. 2, Globalization and the Future of Comparative Literature (Fall, 2007), pp. 45-68. Tomado de <http://www.jstor.org>
- Van Tieghem, P. (1951) *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin.
- Vasari, G. (1945). *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Buenos Aires: El Ateneo (Primera publicación 1550).
- Vaughan, H. M. (1908). *The Medici Popes*. London: Methuen & Co.
- Venturi, A. (1885). *Gli Affreschi del Palazzo Schifanoia in Ferrara, secondo recenti pubblicazioni e nuove ricerche*. (Atti e memorie della R.



Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Ser 3,3.)

Vimercati, E. (2015). *Medioplatonici. Opere, frammenti, testimonianze.*

Milano: Bompani.

Weinberg, F. M. (1986). *The cave. The evolution of Metaphoric Field from*

*Homer to Ariosto.* New York, Berne, Frankfurt and Main: Peter Lang.

Yates, F. (2005). *El Arte de la Memoria.* Madrid: Siruela.

Zangheri, L. (1979). *Pratolino, il giardino delle meraviglie.* Vol I/II. Firenze:

Edizioni Gonnelli.