



## SOBRE TEXTOS CLÁSICOS Y PINTURA: ALGUNAS OBSERVACIONES

PEDRO L. CANO ALONSO  
JOSÉ MARTÍNEZ GÁZQUEZ  
*Universidad Autónoma de Barcelona.*

En las páginas que siguen se discurre sobre la proximidad entre arte y literatura, y también entre semiología y filología como método, y se acude, sobre todo, al apoyo didáctico que estas concomitancias suponen para la impartición de la cultura clásica. Hay algo de reflexión y algo de método, pero de una y otro, sólo unas pinceladas.

A lo largo de la historia de la literatura y del arte se han buscado con frecuencia las comparaciones entre las obras de ambas para el enriquecimiento crítico del texto literario y la mejor comprensión de las obras de la pintura. H. Hatzfeld<sup>1</sup> establece diversos tipos de paralelismos en las implicaciones de contenido de las obras:

- casos en que un texto literario se explica y se interpreta esencialmente por medio del arte.
- casos en que los textos literarios interpretan mejor las implicaciones de la pintura.

Pero también se presentan problemas de forma:

- formas lingüístico-literarias que se explican a través de formas de arte y
- formas artísticas que se comprenden mediante expresiones estilístico-literarias.

Así que la literatura puede ayudarnos a aclarar y profundizar el significado de la pintura e igualmente la pintura ilumina y sugiere trazos que definen el ideal de belleza de los escritores y artistas de cada época.

Hoy, la dicotomía podría establecerse en términos de literatura vs. audiovisual. Escribe P. Luis Cano<sup>2</sup> que, respecto a un texto, «podemos hablar de 'comentario audiovisual', si pretendemos aislar los mensajes audiovisuales que han sido codificados y la manera de representarse». Y definiríamos el «carácter audiovisual», como la capacidad que tiene el ser humano de concebir en su imaginación complejas producciones audiovisuales, con clara separación de cada uno de los códigos, a partir del guión literario escrito por cualquier autor y en cualquier género -más rico cuanto más poético-, recurriendo al banco de imágenes referenciadas y precodificadas a partir de toda la cultura literaria y audiovisual hasta el momento de la lectura.

En efecto, la literatura y las artes audiovisuales han ido condicionando, educando tal vez, la percepción de la realidad hasta el punto que la libre imaginación fomentada por la expresión-impresión literaria forja en nuestra mente complicadas creaciones audiovisuales personales e intrasferibles.

Llamemos, pues, «método audiovisual» «al análisis de los textos desde el punto de vista de su

capacidad para sugerir complejos audiovisuales en la imaginación del lector, mediante significantes específicos para producir visualizaciones, voces, sonidos, músicas y textos legibles», esto es, «la identificación de los significantes capaces de producir imagen audiovisual codificada». Esta lectura no ha de ser caprichosa sino sistematizada. En general se puede decir que la generación de imágenes visuales concretas viene servida básicamente por el nivel semántico del texto; los sonidos se sugieren a través del nivel fonético con el concurso de la métrica; y los movimientos o estatismos al nivel sintáctico.

Esta capacidad de las unidades significantes semánticas, fonéticas o sintácticas podríamos llamarla «capacidad sugestiva» y tiene la peculiaridad de estar condicionada no sólo al emisor sino también al receptor, cuya interpretación subjetiva no es necesariamente acertada o errónea, sino también creativa. «La capacidad sugestiva del texto daría de alguna manera la universalidad, daría la resistencia al paso del tiempo»<sup>3</sup>.

Las consideraciones de P.L. Cano en el artículo citado van por el camino de lo tecnológicamente moderno, donde la imagen puede crearse sin más límites que la propia imaginación y los sonidos tienen su correspondiente real. No obstante, la propuesta es válida si se aplica a las relaciones entre texto literario y pintura, con la peculiaridad de que los componentes fonéticos no serían traducibles -lo estático no produce sonido-, o serían sugeribles en forma icónica (como los mofletes hinchados de Bóreas en el Nacimiento de Venus y las líneas que salen de su boca pueden evocar el susurro del viento). La translación de unidades o grupos de lenguaje a la imagen debe ser un fenómeno semejante a la traducción/adaptación con dos técnicas: una diacrónica, la transmisión del texto preexistente; otra sincrónica, la manipulación por omisión o adición.

Si admitimos estos presupuestos, cabe observar que la translación de un texto a pintura puede ser global o masiva -primordial o esencial-, y se podría hablar ya propiamente de traducción. Pero puede ser también parcial, de fragmentos ajenos al bloque principal de la obra y podríamos hablar de cita. El texto literario no se representa puro, no se «traduce» un texto a unas imágenes exclusiva, mente, sino que se adereza con «citas» añadidas procedentes de otros textos.

Y no es eso sólo. El texto literario se manipula por omisión: se censura. Hay fragmentos que no se traducen. Entre las razones que se nos ocurren deben destacarse las elucubraciones abstractas. La palabra profundiza más en lo abstracto que la imagen. Dícese que una imagen vale más que mil palabras. Es incorrecto. Una imagen vale las mil o cien mil palabras que servirían para describirla: es lingüísticamente -semiológicamente- más económica que la palabra. No obstante hay textos cuya sugerencia está en el campo de lo abstracto, donde la palabra tiene su reino. Si la imagen gobierna la evidencia y compite en lo simbólico, sólo la palabra transmite la elucubración. Así la elocuencia pura en sí misma no será transportable a imagen o lo será a modo sustitutivo, simbólico.

Otros tipos de censura para la omisión hay que buscarlos en la voluntad moral, política o religiosa. O en capricho del artista. El terreno de la omisión se extiende entre razones sincrónicas, excepto si se puede demostrar que el artista se inspiró en un texto defectuoso o resumido. Finalmente las adiciones, las citas, pueden ser sincrónicas, y ello producirá los llamados anacronismos. El pintor añade vestiduras, actitudes o decorados impropios del momento que reproduce el texto original.

Las películas cinematográficas o televisivas tienen siempre un guión y un plan de producción como proceso literario previo. Se puede hablar de ellos como de un género literario específico. Las obras clásicas que han dado pinturas -o películas- como resultado, o las que parece que debieran haberlo dado, si no son un género, comparten al menos este rasgo como categoría estilística: son «imaginables». Ya Panofsky<sup>4</sup> habla del guión de una pintura refiriéndose a la *Giostra* de Poliziano para con *El nacimiento de Venus* de Botticelli, que no tardaremos en comentar.

Podemos hablar, pues, de pinturas -o películas- que han llegado a existir como «versión» de textos clásicos. Éstas no son nunca puras -decíamos-, sino que están manipuladas a partir de fragmentos traducidos con omisiones voluntarias y con adiciones de citas parciales de otros textos clásicos o con citas contemporáneas al autor. El resultado son *contaminaciones* pictóricas.

El análisis de una de estas obras como traducciones y citas exige el análisis del texto original como significativo sugestivo, es decir, exige observar el plano del mundo clásico; exige también estudiar el entorno cultural que produce determinadas omisiones o citas sincrónicas; exige, por fin,

considerar el plano actual en tanto cada época tiene capacidad de interpretar los clásicos -por eso son clásicos-, y, en este caso, hay que interpretar los textos inspiradores, sugestivos -los guiones- y las pinturas resultantes.

Por fin, el hecho de que existan con frecuencia textos intermedios entre la fuente y la pintura, no impide «ver» en el cuadro la fuente primaria. Los textos clásicos, que han inspirado, a su vez, los textos inspiradores de ciertas obras, se transparentan en la pintura. No es nada extraño. Las imágenes perviven en la mente generación tras generación con una constancia mucho mayor que la palabra. La cadena «imagen-texto-imagen-texto...» permite retrotraerse a cada uno de los eslabones. La propuesta de este trabajo es, precisamente, localizar textos clásicos que fundamentan pintura, incluso separados por versiones intermedias.

La retórica no sólo determinó la tradición y la producción literarias<sup>5</sup>. En el *Quattrocento* florentino, León Battista Alberti aconsejó a los pintores que se familiarizasen «con los poetas y retóricos», quienes podrían darles sugerencias para el hallazgo (*inuentio*) y la configuración de temas pictóricos. Recuérdese también que Poliziano fue consejero erudito de Botticelli. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Botticelli sólo pueden explicarse iconográficamente por alusiones a autores antiguos, que llegaron a él a través de la poesía y la erudición contemporánea<sup>6</sup>.

La observación de estas relaciones ayuda a destacar la presencia de la cultura clásica en las bases de la cultura occidental. Es, pues, un nada despreciable pilar didáctico de corte interdisciplinar. A título de ejemplo, queremos subrayar la evidencia de las fuentes clásicas en ciertos aspectos de algunas de las más famosas obras de Botticelli: *La calumnia*, *El nacimiento de Venus*, *La primavera*, *Marte y Venus*.

*La calumnia* es un excelente ejemplo de *contaminatio* a partir de una traducción fiel. El tema, -tratado por Apeles para vengarse de las mentiras vertidas al rey Tolomeo Filelfo por su rival Antífilo, en una pintura descrita por Luciano en el *De calumnia*, 5- fue tomado varias veces en el siglo XV a partir del texto griego o el de Alberti *De pictura III*. Botticelli sigue a Luciano. El rey Midas, con las orejas de asno del mal juez, se sienta en el trono entre la ignorancia y la sospecha y tiende la mano a la envidia que guía a la calumnia; ésta, adornada por la insidia y el engaño, arrastra al calumniado; sigue la penitencia que se vuelve hacia la verdad desnuda. La escena está ambientada en un edificio clásico adornado de estatuas y bajorrelieves dorados igualmente interpretables en claves mitológico-clásica y bíblica. Es posible que esta adornadísima arquitectura refleje algún ambiente humanístico. Su inspiración en Luciano pudo ocurrir, a partir de 1496, año en el que se publicaron en Florencia las obras de Luciano. El pintor conoce los clásicos también a través de códices manuscritos.

La composición de figuras que sustenta la narración es una traducción fiel, decíamos, del mencionado texto de Luciano. No obstante, el presente -de Botticelli- se evidencia en aspectos de ropajes y gestualización. Valga el ejemplo de las manos del calumniado en posición cristiana, y no alzadas al cielo como correspondiera en el ambiente original pagano. El decorado, al contrario, representa un complejo de citas que enriquece la versión.

*El Nacimiento de Venus* es un buen ejemplo de relación con una fuente básica -Lucrecio- y varias citas, con la mediación de un guión de Poliziano.

El tema deriva de la literatura homérica y latina - especialmente de Ovidio, *Metamorfosis* II 27 Y *Fastos* V 217 que describe el momento en que Hora pone el manto a Venus Anadiomene- y de la literatura humanística consiguiente. Hay citas del *Peruigilium Veneris*, con cuyo poema no se pueden establecer relaciones sistematizables que demuestren una influencia global. No obstante sería poco riguroso pasarlo simplemente por alto. Una lectura detenida evidencia la huella de los versos 9 y 11, aunque probablemente el diez se ha pasado por alto:

*Tum cruore de superno spumeo pontus globo  
caerulas inter cateruas inter et bípedes equos  
fecit undantem Díonem de maritis ímbribus.*

De ahí se han tomado probablemente las imágenes *superno spumeo pontus globo*, con el valor simbólico de la espuma no ya como la sangre sino como el semen paterno. Y también las de *undantem Díonem*, sea porque flota sobre las aguas o porque ella es sinuosa. Podría ser un tópico común a otras lecturas, pero no deja de parecer una cita voluntaria.

Argan o Gomrích<sup>7</sup> ven en ello el nacimiento de la *Humanitas*. Poliziano en las *Stanze* al describir el nacimiento de Venus más parece describir el cuadro de Botticelli que sugerir el tema. La inspiración directa de Poliziano no evita que el texto de Lucrecio -que pudieron ver el autor y su «guionista» Poliziano conjuntamente- aflore con fuerza demasiadas veces para considerarlo simplemente citas eruditas de los textos clásicos. En efecto, decíamos, el uso de una fuente directa no evita hallar en las «fuentes profundas» la auténtica razón de ser de determinadas imágenes. Valga recordar el «nacimiento de Venus» que Ken Russell hace representar al rey Luis XIII en la película *Los diablos*, escenificando el cuadro de Botticelli y dando a la vez vida a los tópicos transmitidos de los autores clásicos, con el único añadido de convertirlo en fantasma homosexual, en cuanto de una castración surge la más bella de las diosas.

Mas, conviene volver a Lucrecio I, 1, cuyos versos -decíamos- parecen seguirse con la infiel fidelidad de una traducción creativa.

Las deprecaciones que inician el poema están parcialmente representadas. Valga el hecho de que el vocativo tiene su mejor representación en la frontalidad, que convierte al personaje retratado en segunda persona.

El v. 1. *Aeneadum genetrix* no es el objeto de este cuadro, por más que los atributos de fecundidad están bien presentes. *Hominum diuomque uoluptas*, del v. 2 es una loa estética clara que se manifiesta en la bienvenida desde tierra (Hora) y desde el aire (Céfiro y Flora). Se determina por la expresión de la belleza al gusto de la época; *uoluptas* sobresale en el uso de la curva y en el desnudo y el valor de los colores suaves de la primavera: el verde y los rosados, el azul pálido, la transparencia del agua; por la propia caída de las flores, la brisa y los árboles. Es un cuadro suavemente físico y «declaradamente» voluptuoso. *Alma Venus*, de este mismo verso, es una de las traducciones más sugerentes del cuadro y una de las más sutiles. En primera instancia, el seno izquierdo descubierto, que la mano derecha ofrece a la vez que su brazo oculta el derecho, tiene un aspecto iconográfico de madre que ofrece su seno al lactante. Los tonos que iluminan el cuadro son lechosos y blanquecinos: el color de la piel, la concha, la espuma del mar -evidentemente polisémica-, pueden sugerir el paralelo de sonido de la palabra *alma* y el de *alba*, en el pensamiento del traductor-artista.

Respecto a los conceptos de los versos 2-5,

... *caeli subter labentia signa*  
*quae mare nauigerum. quae terras frugentis*  
*concelebras. per te quoniam genus omne animantum*  
*concipitur uisitque exortum lumina solis...*

no están traducidos en rigor, si bien hay una serie de referencias. El cielo, el mar navegado por la propia concha que porta a Venus, tierras cargadas de árboles y florecillas en el campo. No parece haber referencia a los tópicos bucólicos de los animales pariendo como símbolo de riqueza. (No es función de esta lectura determinar por qué, sino mostrar los textos que sí están presentes). No obstante el conjunto de los versos 2 a 5 relatan la primavera, como el cuadro lo hace en cierto modo. La luz primaveral está presente en el cuadro como en el texto, donde además se hace referencia al hecho de que los barcos comienzan a navegar. Tampoco el verso cinco parece haber sido atendido. Sin embargo, en el verso 6

*te, dea. te fugiunt uenti, te nubila caeli...*

se traduce por oposición. Sólo sopla la brisa -Céfiro- que se opone, por naturaleza a los vientos -Bóreas- y sopla hacia tierra, luego es por la mañana y una Hora viene a recibirla. El cielo aparece claro, esa mañana de primavera, a la orilla del mar donde se sitúa el nacimiento de la hermosa y fecunda Venus.

En los versos 7-8,

...*tibi suavis daedala tellus*  
*summittit flores...*

la presencia de las flores a los pies de Venus está bien redundada en el cuadro. Céfiro sopla flores -para algo lleva en brazos a Flora- y la Hora ofrece un manto floreado. Cabe destacar que los elementos como *daedala* no tienen una traducción adecuada. Es una muestra clara de que no toda la literatura tiene vocación de traducirse en imágenes. No siempre una imagen vale más que mil

palabras. Existen palabras, decíamos, que necesitarían mil imágenes para traducirlas. Es muy interesante también la forma en que se traduce parte del verso 8,

*tibi rident aequora ponti*

Entre las representaciones iconográficas que dominan, algunos sememas son precursores del dibujo en viñetas. Por ejemplo, las líneas que surgen de los labios de Céfito significando aire. Con esa presencia consciente, las curvas abiertas omnipresentes, como los perfiles de la concha, los trazos cóncavos de las ondas marinas, son los reflejos más o menos conscientes de la sonrisa del mar. ¿No sonríe el mar a través de los reflejos del sol y de sus ondulaciones en toda la historia de la poesía? La convencionalidad de que la curva cóncava horizontal es sonrisa y la convexa es llanto se remite a las máscaras. Todas las curvas que dibujan perfiles marinos responden a la convención «espuma», «reflejos» y «sonrisa».

Respecto a las lecturas posibles del elemento espuma del mar, está también presente la referencia velada al semen fecundado del dios castrado. El valor fecundador de esta espuma, si queremos hacer lecturas subconscientes, no dejaría de relacionarse también con el *Aeneadun genatrix* del principio y *-last but not least-* la forma decididamente fálica de la diosa sobre la concha.

Se respeta también el verso 9,

*Placatumque nitet diffuso lumine caelum.*

*Placatum* se refleja por la forma casi sin relieve en que está pintado y la luz es efectivamente difusa como lo es en el amanecer descrito.

El resumen de la situación anterior aparece en los versos 10 y 11,

*Nam simul ac species patefactast uerna diei  
et reserata uiget genitabilis aura fauoní...*

La llegada de Venus presupone la de la primavera y su consiguiente fecundidad. A partir de este verso 10 se adivina cambio de secuencia. Se abre un marco para la parte siguiente de la narración y se cierra el marco anterior. Así pues, para que los textos sean «audiovisuales» cabe distinguir una serie de elementos que se han dado en Lucrecio 1-10, como son:

- Selección de la realidad: Exterior, orilla del mar, amanecer, luz difusa, brisa.
- ¿Quién y qué? Afrodita es recibida por Céfito y Flora en el aire/mar y Aurora desde tierra.
- ¿Cómo y en qué circunstancias? Ha quedado explicado en líneas anteriores.

Encontramos a continuación un salto hasta el verso 29 y ss.

*Effice ut interea fera moenera militai  
per maria ac terras omnis sopita quiescant.*

También estos versos están contenidos en la pintura: el 32 por oposición/omisión y el 33 por redundancia de todas las explicaciones anteriores. Podríamos decir que hay una elipsis, o simplemente, que la selección a traducir no incluye los versos 11-31, en general.

La pintura necesita usar un sistema de viñetas para seguir a la literatura y sólo el cine logrará la sensación de continuidad que, más que el uso de la fotografía, no sólo exige seleccionar qué parte del texto se quiere traducir sino que exige incluir grandes cantidades de datos que el texto escrito puede obviar.

Este texto de Lucrecio parece continuar en *Venus y Marte* y los versos 11-31 no dejan de tener cierta presencia en *La primavera*. Junto con *El Nacimiento de Venus*, y *Palas que doma al Centauro*, *La Primavera* constituiría un conjunto análogo a los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya.

La constelación Ficino-Poliziano-Botticelli<sup>8</sup>, protegidos de Lorenzo de Pierfrancesco, primo de Lorenzo el Magnífico, explicaría los cuadros de «la Primavera» y «El Nacimiento de Venus». Es, seguramente, Panofsky<sup>9</sup> quien mejor sintetiza una buena interpretación: «... se basa principalmente en Poliziano... Desarrollando hábilmente cuatro líneas de Lucrecio y dos y media de Horacio, va enumerando todos los elementos que participan en el cuadro de Botticelli: Venus, Cupido, la Primavera... Flora y las Gracias danzantes...» .

Detengámonos en este último detalle. Cuando Crisipo compuso un tratado sobre la liberalidad,

cómo ser generoso en ofrecer, aceptar y devolver los beneficios, trató de hacer memorizables sus preceptos, asociándolos a las Gracias. Como su libro se ha perdido, conocemos sus ventajas por haberlas recogido Séneca, *De beneficiis* 1 3. *Gratias agere* representa un círculo que no debe ser interrumpido nunca. Servio, *In Vergilii Aeneidem* I 720, añade una nueva carga moral, que fue recogida por Fulgentius y Bocaccio entre otros. «El que una esté representada de espaldas mientras las otras dos nos dan la cara es debido a que por cada beneficio que emana de nosotros, deben volver dos»<sup>10</sup>.

Los puntos de vista de Séneca y Servio no son fáciles de conciliar. Séneca distingue «tres acciones en la liberalidad (dar, recibir y devolver)», pero Servio admite sólo dos «dar y recibir» la segunda de las cuales está representada por un par de figuras. Ambos las representan enlazadas, pero en lugar de un círculo, Séneca, las presenta enlazadas y como un grupo antitético: *una auersa pingitur, duae nos respicientes*.

Por un pasaje de Pausanias se sabe que se representaban desnudas, pero ello era tardío y sin descubrir el artista que inició esa innovación, en la antigüedad fue la más difundida. (Mosaico de Badalona). Séneca aún las viste.

Pero se transmitió mejor a la posteridad la iconografía de Séneca que la de Servio, y Botticelli es un buen ejemplo.

Esta doble tradición nos presenta unas variantes de tipo filológico que tienen su plasmación también en el ámbito de la creación artística. En este sentido es frecuente en los críticos tratar de «encontrar la exacta fuente literaria de la inspiración de un pintor para explicar los detalles sorprendentes de un cuadro», como realiza M. Friedländer con las dos Venus de Poussin, inspiradas respectivamente en Ovidio y Estacio.

Podríamos, no obstante, inducir una interacción bidireccional. A partir de las variantes pictóricas de un tema podemos suponer la existencia de variantes textuales que dieran origen a ello o, a partir de las variantes textuales, -sugestivas- prever la posibilidad de que hayan generado unas variantes artísticas. Lo que nos permite subrayar la relación que se establece entre las más importantes variantes que aparecen en los textos y el resultado que producen en la traducción que se hace de estas variantes en las imágenes que las representan. Se refieren principalmente a la posición en que se colocan cada una de las tres Gracias y al hecho de que se presenten desnudas o vestidas con túnicas, siquiera sean éstas transparentes.

Se podría continuar subrayando la presencia del texto de Lucrecio, que estamos considerando, en otros detalles de *La primavera*. Es un ejercicio perfectamente factible, según los modelos desarrollados, y se evidenciaría también su presencia en el cuadro.

En *Marte y Venus*<sup>11</sup>, Botticelli añadió un toque más de bucólica burla al transformar a los cupidos en sátiros infantiles que se arrastran traviesamente por dentro de la armadura rendida por Marte. Sólo las avispas que zumban en torno a la cabeza del dormido son un recordatorio de su belicoso espíritu... Una unión de dulzura y picazón permanece implícita en la *discordia concors* de Marte y Venus. Fue realizada quizá para los Vespucci, ya que de un cepo en el ángulo derecho salen algunas avispas. No se excluyen recónditos significados neoplatónicos: *Venus-Humanitas* tiene poder benéfico sobre Marte, dios de discordias y de guerras; Venus cual amor y concordia se contrapone a Marte, símbolo de odio y de discordia, vencéndolo en razón de la armonía de los opuestos, según Ficino y Pico de la Mirandola.

Se han sugerido como fuentes literarias Lucrecio, Poliziano *Stanze per la giostra*; Lorenzo el Magnífico *Himno a Marte y Venus*; Reposiano, *De concubitu Martis et Veneris*.

En Lucrecio 1.1.36-41 parece resumirse un interesante pensamiento latino: hay que escoger entre el amor y la guerra, dicotomía que le es atribuible, sin duda, como también a Horacio, Ovidio, Catulo, Tibulo y sobre todo a Propertio<sup>12</sup>, no a los *hippies* de los años sesenta.

La imagen del dios rendido tras el combate amoroso es común al texto y al cuadro. No obstante hay unas variables que pudieran reflejar la eterna lucha entre lo literario y lo pictórico, lo erótico y lo pornográfico. La imagen que sugiere el texto puede ser pensada pero no debe ser vista. Ahora bien, el estado de Marte corresponde al texto del verso 34,

*reiicit aeterno deuictus uulnere amoris,*

que es el más típico sueño *post-coitum*. Unas piruetas simbólicas permiten al pintor mostrar a Marte

-*armipotens*- *tereti cervice reposta*. Ella no le pide nada, al parecer, pero un sátiro le toca una caracola al oído. Y deben observarse los versos 35 y ss.:

*Atque ita suspiciens, tereti ceruice reposta,  
pascit amore avidus inhians in te, dea, uisus,  
eque tuo pendet resupini spiritus ore.  
Hunc tu, diua, tuo recubantem corpore sancto  
circumfusa super, suavis ex ore loquellas  
funde petens placidam Romanis, incluta, pacem*

La presencia de estos versos, sobre todo las imágenes, que reflejan sus tópicos, es mucho más clara de lo que parece a simple vista. Es evidente que Marte *pascit amor e* mientras que la imagen *avidus inhians in te, dea, uisus* ha sido sustituido por el sueño. No obstante, hay una observación a hacer en el cuadro. El cuadro respeta la ley de la frontalidad típica de la época que además aquí vendría justificada por una autocensura. Si dobláramos el cuadro por un eje vertical situado en su zona central veríamos a los dioses acostados uno frente a otro con las siguientes características: brazos, regazos y manos se corresponden complementariamente. La cabeza de Venus corresponde a la posición de la caracola que vendría a ser *suavis ex ore loquellas funde petens placidam Romanis, incluta, pacem*. Los conceptos *suavis et ore loquellas funde* vienen dados por el sopor de Marte. *Petens placidam ... pacem*, igualmente. *Romanis* carece de interés en la «historia» que explica el cuadro. *Incluta* viene dado por la dignidad de gesto y atavío de Venus.

Los amorcillos deben corresponder a una cita metafórica. Son los transmisores del mandato de Venus, querido por el poeta. *Armipotens* está finalmente en el cuadro: la inmensa lanza con que juegan los niños y la espada bajo su propio cuerpo. No entraremos en anacronismos, todo el cuadro está lleno de ropas, armas... la lanza y la espada son símbolos fálicos. Ambos están caídos y los amorcillos juegan con ellos. La lanza es símbolo de virilidad y le ha sido arrebatada a Marte, además de que en el cuadro se dirige de ella a él.

El subrayado de nuevas ideas textuales reflejadas en este u otros cuadros enriquecería, sin duda, nuestra propuesta de comentario, que queda abierto a la erudición y buen sentido de cada lector. Valgan unas líneas redundantes para terminar. Lo que se ha expuesto es una constatación más de la proximidad entre semiología y filología como método que ayuda a interpretar los vestigios, cualesquiera que sean, de la cultura clásica griega y latina; y también del valor inestimable que esos métodos pueden tener para la didáctica de esta cultura.

## NOTAS

1 Helmut Hatzfeld, *Estudios de estilística*, Barcelona 1975. p.142.

2 P. Luis Cano, «Sobre el comentario audiovisual de los textos poéticos». *Mires OAVUP* 1991, pp. 87-95.

3 Cano *ibid* p. 90

4 E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte accidental*. Madrid 1975. p. 276.

5 E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México 1955, p. 120.

6 E. Panofsky, *ibid*, p.275.

7 G. C. Argan, *Boticellii*. 1957; E.H. Gombrich, 1945. *Journal of the Warburg and Courlauld Institutes*. Citados por C. Bo, y G. Mandel, *L. opera completa del Boticelli*. Milán 1967, p. 97.

8 E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*. Barcelona 1972, p. 119.

9 E. Panofsky, *ibid*, p.277.

10 *Ideo autem nudae sunt, quod gratiae sine fuco esse debent, ideo conexae quia insolubiles esse gratias decet: Horatius "segnesque nodum soluere Gratiae". Quod uero una auersa pingitur, duac nos respicientes, hace ratio est, quia profecta a nobis gratia duplex solct reuerti*

11 E. Wind, *ibid* p. 96.

12 Véase, por ejemplo, su actitud en el poema III, 4.

V. Valcárcel, (ed.), *Didáctica del Latín. Actualización científico-pedagógica*, Madrid, Ed. Clásicas, 1995