

Venus Hermética: códigos herméticos y saberes iniciáticos en la pintura de Sandro Botticelli

ROCCO MANGIERI

Rocco Mangieri es profesor de Estética, Semiótica de las Artes y Semiótica del Cine en la Universidad de Los Andes, Venezuela

El nacimiento de Venus de Botticelli encierra un código secreto en el cuello del manto adornado de flores. Es un espacio de destino, de ida y vuelta, de acogida en el lenguaje o en la música que conecta microcosmos y macrocosmos en un gesto aparentemente inocente pero cargado de intencionalidad. El propósito de este ensayo es mostrar en qué consiste este nuevo espacio icónico-plástico que Botticelli deja a la posteridad.

The birth of Venus of Botticelli locks a secret code in the neck of the embroidered mantel of flowers. It is a destination space, of going and of turn, of welcome in the language or in the music that connects microcosms and macrocosms in a seemingly innocent expression but loaded with premeditation. The purpose of this essay is to show on what it consists this new space plastic-iconic that Botticelli leave to the posterity.

Palabras clave:

- código
- secreto
- hermetismo
- microcosmos
- macrocosmos

E segue l'occhio ove l'orecchio tira
Per vedere tal dolcezza d'onde é nata.
LORENZO DE MEDICI, *L'altercalazione*

Tutta la grande eredità mágico-astrológica del pensiero antico e medievale veniva, attraverso quegli scritti, inserita in un vasto e organico quadro platonico-ermetico. In esso dominano la tendenza a cogliere l'Unità che è, nel profondo, sottesa alle differenze, l'aspirazione a conciliare le distinzioni, l'esigenza verso una totale pacificazione nell'Uno-Tutto.
PAOLO ROSSI, *La nascita della scienza moderna in Europa*

A

menudo la disposición de los símbolos es tan flagrante que, debido al carácter y la fuerza de su sobresaliente evidencia, no se tornan legibles. Son tan próximos que no son visibles. Su ubi-

cación espacial produce una suerte de visibilidad relativa y obstruida. Este ensayo parte de una figura pictórica a la vez semioculta y emergente y de la corazonada que suscita.

Hace varios años me había topado de nuevo con la figura de un cuadro del Renacimiento italiano muy difundido, el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. Luego de entrever el perfil de lo que pudiese convertirse en un signo surgió la sorpresa de que nadie hubiese mencionado (al menos no he encontrado ninguna referencia explícita hasta esta fecha) la extraña y remarcada presencia de una figura, una suerte de anagrama y jeroglífico visual a la vez que parece flotar e inscribirse en la zona derecha de la composición visual: es la figura que corresponde, en un primer nivel de lectura denotativa del cuadro, al cuello o zona superior del manto bordado de flores que una de las *Horas*, diosas de las estaciones, extiende para recibir a la Venus y arroparla.

El signo visual posee una morfología y una disposición tan innatural en relación al manto mismo y a casi todos los otros motivos del cuadro que se hace casi imposible no percibirlo. El lector-intérprete reconoce sin duda un cuello, pero no sin el asomo de alguna incertidumbre inicial, sobre todo por el contorno y la disposición que adopta. Además, es el único signo

visual y motivo del cuadro que parece aplanarse y adherirse a la superficie de la pintura a la manera de un símbolo escrito, de una grafía.



Me intriga la idea de que Michel Butor no haya entrevistado el carácter emblemático y escritural de este símbolo visual y que no lo haya incluido como ejemplo en su maravilloso libro *Les mots dans la peinture*, en el cual explicaba la importancia del uso de letras, símbolos gráficos, incisiones, firmas e intervenciones gráficas de los pintores en sus obras.

La *Hora* ciertamente la espera en la orilla derecha para cubrir su cuerpo desnudo, pero la ubicación de este cuello atípico hacia abajo, que señala virtualmente como un indicador o *index* al cuerpo emergente y se conecta misteriosamente con el gesto de la mano semiabierta de la Venus, no se ajusta al ritmo y la tensión del movimiento virtual de la historia narrada en cuanto espacio del enunciado.

Por el contrario, por ese rasgo de des-localización topológica y de configuración eidética y plástica, por ese efecto de adherencia a la superficie de la pintura, el signo parece querer escapar del plano de lo narrado para ubicarse en el espacio de la enunciación o, cuando menos (y he aquí una de las hipótesis centrales de este ensayo), para configurarse como una llamada y una cita intertextual de otro orden asignable al autor implícito del texto pictórico. Si es así, el motivo es sobre todo una llamada y un gesto de interlocución hacia el lector, evidentemente un lector modelo que debe confabularse con la pintura y cooperar enciclopédicamente con ella.

Todos los elementos actorales y figurativos del cuadro se orientan y se mueven de izquierda a derecha. La *Hora* hace un gesto y un movimiento de receptividad. Es un espacio de destino y acogimiento de un cuerpo, de un mensaje divino. No es de extrañar la presencia influyente del código de lectura occidental del texto escrito, así como esa puesta en escena del mito del nacimiento de Venus en un espacio escenográfico que se asemeja muchísimo al carácter de las representaciones teatrales. Sabemos de qué manera visualidad, teatralidad y pintura están estrechamente vinculadas en la construcción de las imágenes de la cultura del Renacimiento italiano.

El mensaje-Venus púdica es enviado sobre el mar a través del viento de Céfito y Aura (la diosa de la brisa) y debe ser recibido por una de las *Horas*, la diosa de la primavera. La paráfrasis según el modelo de la comunicación (emisor-canal-mensaje-receptor) me parece una imagen sugerente, que de hecho está marcada en la estructura y la disposición dinámica de las figuras. Por otra parte, veremos enseguida el rol de ese motivo-cuello-heroglífico como receptor y receptáculo de la Venus acoplado a un código del sonido y la musicalidad.

En este punto de la lectura viene muy bien referirse a la interpretación de orden sonoro-musical que Edgar Wind y la escuela de Aby Warburg realizaron en relación con este cuadro, y particularmente con lo que denominaban la presencia en código cifrado del sistema de intervalos musicales procedente de la *Practice musicæ* de Gafurius: una secuencia de notas en que la última debe “trascender completamente la música planetaria y que pertenece a la esfera de las estrellas fijas”.¹

El sistema y su eficacia simbólico-hermética son descritos por Wind atendiendo al sentido divino asociado por Gafurius a específicas divisiones de la octava, considerada ésta como trascendente y las restantes notas agrupadas en tríadas simétricas. Wind hace referencia en principio a la *Primavera*.

Sabemos además que, en el código neoplatónico auspiciado por Ficino, Pico della Mirandola y los eruditos de la Academia neoplatónica de Florencia, el motivo filosófico fundamental es el tema de la unión de los contrarios en una unidad trascendente. En efecto, la pintura es una alegoría platónica de la belleza como dotación de una forma a la naturaleza informe que nace del mar. La mutabilidad heracliteana del agua requiere de una transfiguración a través del principio divino de la forma, como advierte Pico della Mirandola:

Cuando quiera que diversas cosas diferentes concurren para constituir una tercera, que nace de su justa mezcla y templanza, el resultado de su proporcionada composición es llamado belleza.²



Es posible que el cuadro pretendiese una *sugestión musical*, con las ocho figuras representando, como quien dice, *una octava en clave de Venus...* Si tenemos presente que, a su regreso en Primavera, Proserpina era representada esparciendo flores, es muy probable que se intentase que un eco de ese mito o de su equivalente musical fuese interpretado de la progresión de Céfito a Flora... Lo que sí es cierto, por otra parte, es que el *Nacimiento de Venus* salió de la misma villa que la *Primavera*, y que este cuadro es a su vez *un ejemplo de cambio de clave o modulación*.²

El Uno supremo debe descender sobre lo múltiple y heteróclito. Lo Múltiple es recogido en el Uno. Pero el mito de creación de lo bello neoplatónico se expresa en este cuadro con una alegoría escénica que poco tiene que ver en la superficie aparente del texto con la dimensión sacrificial-escatológica del mito originario griego, la cual se basa en el desmembramiento de partes del cuerpo y su diseminación, a no ser por algunos artificios semióticos de orden connotativo y que requieren de una considerable competencia enciclopédica.⁴

La recepción de la verdad órfica, tal como hubiese podido ser vista e interpretada por Ficino, Pico o Botticelli, y la información místico-hermética que suponía en esa época, tuvo que ser necesariamente transcrita a través de un código cifrado: un proceso de transmisión intelectual y de enseñanza en el cual, sin duda, el lenguaje de la pintura constituía un lugar especial y un espacio culto para el ejercicio de este tipo de trabajo semiótico.

El cuadro, como suponemos aquí, se orienta en la escena final de la representación espacio-temporal del mito griego originario a la fase de recepción de la verdad en donde la figura del cuello-heroglífico debe jugar un papel fundamental en lo que respecta al modo, en el contexto de la cultura neoplatónica florentina del siglo XV, de comprender y transmitir un saber hermético de orden fundamental.

Si el cuadro puede leerse también en clave hermético-musical (y en esto acordamos con Wind) como una sucesión armónica de tríadas en la cual la última octava es la nota trascendente que permite el acceso al espacio de la unión de los contrarios, es muy posible que el motivo del cuello-heroglífico esté allí precisamente para cerrar el relato de recepción del cuerpo de Venus, que simboliza y connota la materia informe ya transfigurada en belleza suprema que se nos revela-desvela por un momento, antes de encontrarse con el mundo terrestre y sublunar y reiniciar así el ciclo de las analogías.

La escuela iconológica de Aby Warburg nos ha mostrado los artificios y programas iconológicos y enciclopédicos de la representación de *La Primavera* y el *Nacimiento de Venus*, de Botticelli, en cuanto traducción de la constelación figurativo-escatológica del mito griego al lenguaje poético y retórico de la pintura del

1 EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*. Faber&Faber, London, 1968, p. 135.

2 EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, p. 135.

3 PICCO DELLA MIRANDOLA, *Comento*, II, xvi, s., ed. E. Garin, II, xviii, pp. 509.

4 EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, p. 138.

Renacimiento. El mito uraniano de la fecundación y el desmembramiento está presente pero las figuras mismas son transfiguradas y reducidas a variaciones superficiales de la forma de la expresión, como la suave y diminuta espuma del mar que substituye al esperma de Urano o la lluvia de flores a la fecundación marina.

Pero no nos parece suficiente para explicar esa fragancia del cuello-figura. Si bien la traducción visual del mito parece ajustarse a las modalidades retóricas del autor y del público, a las prescripciones y códigos que el discurso neoplatónico impone de cierta manera a la misma representación y sus efectos, volveremos mas bien sobre la hipótesis de la traducción del código musical-sonoro de Gafurius y sus posibles implicaciones en esa última fase de recepción de la verdad órfica, tránsito neoplatónico de lo bello que alcanza finalmente, en ese cuello-jeroglífico de la *Hora*, la verdad suprema e indecible.

Siguiendo la propuesta de Edgar Wind, la distribución de las figuras del cuadro se acopla en cierto modo al sistema de la música planetaria en forma semejante a lo que ocurre en la representación visual de la *Primavera*. El *Nacimiento de Venus* debería ser un cambio de clave o modulación del mismo esquema de octavas que subyace a la *Primavera*. En este último cuadro la distribución sonora de la octava en tres tríadas y la cuarta se corresponde casi exactamente con la distribución narrativa de las 8 figuras traduciendo así la secuencia: 8...7 6 5...4...3 2 1.⁵

La Primavera ocupa el lugar del sonido dos (2) mientras que el sonido uno (1) está representado en Céfiro, quien junto a Clío simbolizan el acceso a la esfera subterránea de las músicas de las esferas neoplatónicas de Gafurius.

En la *Primavera*, las figuras humanas o antropomorfas son reducidas a 4 y el signo del cuello está incorporado y forma parte de la *Hora*, la última figura de la escala si consideramos que el código de lectura propuesto por el texto se mueve *de izquierda a derecha*, con una detención temporal en la cuarta. Si seguimos este mismo ritmo de unidades y silencios o enlaces, la figura central de Venus ocupa el lugar de la quinta figura de la Primavera y funciona como sonido intermedio de dos sucesiones opuestas y vinculadas: la sucesión que proviene de la octava ascendente y la sucesión que termina en la octava descendente. Es la representación pictórica de la unión armoniosa de contrarios (Figura 4):

Germinat in primo nocturna, silentia cantu,
Quae térrea in gremio surda Talía iacet.⁶

Si esto es así, y tomando como referencia el modelo de la música de las esferas de Gafurius estructurado en tríadas que se ubican espacialmente en los dos extremos de la gran escala cósmica, el primer grupo sonoro que "conecta el cielo con la tierra" está representado por las figuras de Céfiro y Aura, mientras que el otro grupo o tríada lo está por la figura de la *Hora*. También es formulable la hipótesis de que en el *Nacimiento de Venus* se haya decidido reducir la escala de ocho a cuatro sonidos. De todos modos, me inclino decididamente por la hipótesis general de que el *Nacimiento de Venus* es al mismo tiempo una traducción en clave hermetica de la escala musical neoplatónica de Gafurius

El nacimiento y tránsito de la Venus púdica es el viaje y acceso hacia un espacio más terrestre y profundo y, en cierto modo, una traducción en clave simbólico-hermética del lenguaje de los misterios órficos, tan caro a Marsilio Ficino y Pico della Mirándola

siguiendo la secuencia que va desde la esfera celestial (Uraniana) hasta la esfera subterránea (Thalía) pasando por Venus (Terpsicore), figura central de la pintura y ligeramente des-localizada y movida hacia la zona de la esfera subterránea.

El nivel de la forma de la expresión del cuadro nos ofrece algunos indicadores a favor de esta interpretación, como, por ejemplo, la distribución de las figuras en la superficie del cuadro y sobre todo la manera de distribuir y seleccionar el color y su luminosidad. En efecto, el grupo de figuras de la izquierda (Céfiro y Aura) es aéreo y descendente y se configura como vector de fuerza sobre la diagonal que baja desde el ángulo superior izquierdo al ángulo inferior derecho. El conjunto de figuras de la derecha (la *Hora* primaveral, el bosque y la orilla) son descendentes y configuran un espacio receptor terrestre. Además, la mayor luminosidad de la zona izquierda se enlaza con la oscuridad de la zona derecha: el bosque forma un techo vegetal muy tupido, en el cual no penetra ya la luz excepto a través de algunos espacios dejados entre los troncos de los árboles.

El nacimiento y tránsito de la Venus púdica es el viaje y acceso hacia un espacio más terrestre y profundo y, en cierto modo, una traducción en clave simbólico-hermética del lenguaje de los misterios órficos, tan caro a Marsilio Ficino y Pico della Mirándola. El cuerpo de Venus accede al espacio y al sonido de las esferas subterráneas en el momento en que deberá ser arropada por el manto que la *Hora* le tiende.

En este punto queremos introducir de nuevo el motivo central de este ensayo, el signo del cuello-jeroglífico y su uso-sentido dentro del cuadro. A través de la historia y hermenéutica del arte y la literatura podemos confirmar la profunda dedicación y predilección de la Academia neoplatónica de Florencia por el saber hermetico y cabalístico. La enorme fascinación por la sabiduría arcaica y el cabalismo de Ficino y Pico rodean y sustentan casi toda la actividad intelectual y la producción artística de pintores, escultores, dramaturgos y escritores agrupados alrededor de la Academia florentina sostenida por la familia De Medicis.⁷

El famoso *Corpus Hermeticum* del enigmático autor Hermes Trimegisto llega a manos de Cosme De Medicis en el año de 1460 y es entregado enseguida a Marsilio Ficino para su traducción y estudio. Además, Ficino estaba en posesión de alguna transcripción o traducción de otros dos textos fundamentales del cabalismo: los *Himnos órficos* y los *Oráculos caldeos* atribuidos a Zoroastro. Ficino y sus contemporáneos interpretan estos textos como procedentes de únicos autores y transmisores de una antiquísima sabiduría que revela un conocimiento oculto y supremo sobre los aspectos fundamentales del hombre y el cosmos. Para Ficino, y luego también para Pico della Mirándola, textos tales

⁵ EDGAR WIND, *Pagan mysteries in the Renaissance*, pp. 134-35.

⁶ GAFURIUS, *De harmonia*, 1518.

⁷ UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari, 1994, pp. 105-114; ROBERTO PELLERREY, *Le lingue perfette*, Versus 61-63, Bompiani, Milano, 1992; FRANCIS YATES, *El Iluminismo Rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1981, pp. 105, 125, 140.

como los *Himnos* de Orfeo y el *Corpus Hermeticum* son el registro y la memoria intemporal de un saber mágico-astroológico del cosmos transmitido por sabios arcanos. Los textos, las ilustraciones y los signos allí dispuestos se leen a través de una suerte de “espiritualidad egipcia” y arcaica que nos habla en claves y códigos secretos de un saber fundamental y mítico, ubicada más allá de la historia, en un tiempo primordial.

Ficino establece enseguida en su obra una relación entre la narración bíblica religiosa del origen del mundo y los relatos de las escrituras herméticas que conduce a la teoría neoplatónica de la relación analógica y simpática entre el macrocosmos y el microcosmos. Si el hombre actúa sobre el microcosmos (seres, plantas, piedras, elementos del mundo natural u objetos), puede producir efectos análogos sobre el macrocosmos, y viceversa. En esa relación de simpatía es necesario saber encontrar y utilizar un lenguaje, un sistema de signos o símbolos a través del cual entramos en contacto o comunicación con el mundo superior o macrocosmos para entrar en armonía con él. El mismo Ficino es autor de textos como *De vita coelitus comparanda*, un recetario y manual de uso de talismanes, plantas medicinales y procedimientos para celebrar ceremonias y rituales mágicos herméticos de vinculación entre micro- y macrocosmos, entre mundo subllunar y mundo celestial.⁸

Los textos cabalísticos de Abulafia y de Mitridates, las *estenografías* renacentistas de Tritemio, la obra de Paracelso y los *sellos y escrituras mágicas* de Agrippa son conocidos y forman parte del saber hermético del que dispone la Academia Neoplatónica de Florencia en la época de Botticelli. Pico della Mirándola cita a Raimond Llull en su *Apología* publicada en 1487. Allí establece una correspondencia hermética entre el *ars combinatoria* de Llull y el significado oculto de la notación cabalística (la *temurah*). Queremos sumarnos a la tesis de que el círculo de la academia florentina realizaba un acercamiento a las varias versiones y transcripciones de la cábala como textos de primera mano y como base teórica fundamental de referencia: “Es posible que Ficino conociese un texto en árabe, probablemente del siglo XII, que circulaba en el medioevo en una versión en latín titulado *Picatrix*, atribuido a Hermes. En el *Picatrix* aparecen numerosas fórmulas mágicas. Así para Ficino, si existe una estrecha unión entre hombre y universo y si el hombre está ubicado por su dignidad por encima de la naturaleza, tendrá que controlar y dominar sus fuerzas a través de signos y palabras”.⁹

No es aventurada la hipótesis (reinterpretando en parte a Edgar Wind y Umberto Eco) de que el *Nacimiento de Venus*, trazado en un segundo nivel de connotación sobre el código sonoro de los cantos órficos, tal como son leídos en ese momento cultural, incluya en función de la *simpatía* y la idea de una armonía universal una imagen-talismán, un pseudo-heroglífico procedente de la lectura de los textos cabalísticos, cuya figura es una trascripción de la letra “o” del antiguo hebreo, posiblemente en una versión gráfica a través del árabe o del griego antiguo.

Lo que hace posible esta serie de correlaciones semióticas es la puesta en escena del principio de las analogías. Con esta perspectiva, y sólo a manera de ejemplo en relación al *Nacimiento de Venus*, y si la pintura se subsume también bajo el principio de que la forma de lo semejante atrae a lo semejante, el manto de flores, la Venus y el signo-heroglífico se atraen final-

mente entre sí en una suerte de unidad superior, principio armónico y conjuntivo de lo celestial y lo subllunar. En este juego de tensiones y ritmos analógicos es donde se inscribe como un heroglífico misterioso la emblemática figura del cuello.

Il sole può essere sollecitato indossando abiti dorati, usando fiori connessi al sole come l'eliotropo, miele giallo, zafferano, cinnamomo. Sono animali solari il gallo, il leone e il cocodrillo.¹⁰

En este sentido, reforzando las observaciones de Frances Yates, Roberto Pellerey y Umberto Eco, tanto el Botticelli amante del saber hermético y cifrado como el círculo de Ficino se ocuparon con afán e interés especial y a lo largo de su producción intelectual y artística en realizar una simbiosis entre el cabalismo hebreo (con las versiones disponibles), el paganismo órfico y el relato cristiano occidental.

Lo que se produce en el entorno florentino del *Nacimiento de Venus* y de la *Primavera* es, en el marco de lo que se ha denominado, dentro de la historia de la semiótica y de las ideas, la incesante búsqueda de una lengua perfecta, un código analógico de remisiones cuasi-infinitas que se dedica con artificios lógico-retóricos a fundamentar correspondencias entre los seres del mundo terrenal y los otros sistemas del universo. El reino de la *simpatía universalis* y su modo de definir y construir los signos está en la base del programa filosófico y estético del neoplatonismo florentino del renacimiento italiano.

En la *Primavera* se encuentran y entretienen no solamente las figuras míticas paganas transfiguradas icónica y plásticamente en relación con el código fisiognómico y del vestido del *quattrocento* (lo que constituye sin duda un signo de contemporaneidad y modernidad de la pintura), sino sobre todo una correspondencia abierta entre sistemas planetarios, sistemas musicales y sonoros, sistemas pasionales y de comportamiento, sistemas temporales y ambientales.

Aunque Pico y Ficino hacen en diferentes momentos una interpretación equivocada del sentido de las escrituras y los signos cabalísticos,¹¹ lo relevante para nosotros es el hecho de la inserción en el *Nacimiento de Venus* de una letra cabalística que debería funcionar como un signo-heroglífico: un heroglífico no completamente revelado a los mismos traductores florentinos en todas sus connotaciones (rasgo fundamental de su carácter mágico-religioso), y que, como suponemos aquí, posee el sentido de una *letra*, pero sobre todo de un grafismo y de un sonido.

La figura sobresaliente y deslocalizada del cuello del manto que la *Hora* sostiene y ofrece es, sin duda, una estilización y reducción icónica del trazado de una letra alfabética derivada, y modificada en algunos rasgos por las traducciones gráficas sucesivas, de la “O” hebrea procedente del sánscrito antiguo. Se vincula a la misma “OHM” usada hoy como signo y emblema de religiones y creencias orientales (como en el budismo, por ejemplo): sonido primigenio y cierre-síntesis de una escala de notas que en el entorno cultural de Botticelli es retomado y representado en ese lugar estratégico del cuadro como receptáculo final de Venus y como término de la escala de la música de las esferas de Gafurius; remisión hermética a un sonido primordial y originario. ¿Sonido pleno y descendente hacia el mundo subllunar?

8 UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, p. 106.

9 UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, p. 83.

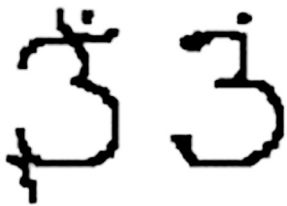
10 UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, p. 85.

11 FRANCIS YATES, *El Iluminismo Rosacruz*,

Habría que establecer de algún modo el *type* o modelo gráfico de esta letra-jeroglífico, tal como ha podido ser usada-interpretada por Ficino y Botticelli en el interior del *misreading* neoplatónico de la época. Si esa figura central del cuadro es un símbolo aún hoy emparentado con el significado de la letra *ohm*, habría que trazar un itinerario que, aún dejando vacíos sin llenar, pueda conferirle una base a nuestra hipótesis.

Detengámonos en ese lugar del cuadro y veámoslo con mayor acuciosidad a nivel de su morfología y rasgos icónico-plásticos, al compararlos con algunas grafías escriturales de la época y, en particular, con las derivaciones plásticas de algunas letras utilizadas en el griego antiguo, el sánscrito, el árabe y el hinduismo.

En este sentido, pensamos que el signo visual del cuello del manto conserva los rasgos pertinentes de reconocimiento que actualmente corresponden, con algunas variantes y modificaciones retóricas, al dibujo del sonido *om* u *ohm* tal como es trazada en los códigos antiguos. Esta forma de la letra se corresponde (y habría que indicar relaciones e influencias) con otras letras de la cábala, el sánscrito y la grafía-pictográfica que identifica a Brahma, en especial con la forma caligráfica y manual de la letra “o”, cuya forma tipificada y tipográfica es la letra omega en el griego moderno.



El cuerpo central o grafema englobante de la grafía-tipo-pictográfica que originaría la serie correspondiente de la *om* se define aproximadamente como una suerte de “e” caligráfica orientada hacia la izquierda. En realidad, esta “e” invertida espacialmente se compone de un trazo cóncavo-convexo de grosor no uniforme, pero continuo (sin quiebres o rupturas), que se repite por sucesión rítmica más que por simple simetría. En efecto, este cuerpo central o grafema-base se distingue por el rasgo, casi siempre reiterado en todas las versiones o réplicas del modelo, de desequilibrio del peso visual entre el trazo inferior y el superior. El trazo cóncavo-convexo inferior se puede leer como la base del trazo superior, el cual, en las versiones gráficas-escriturales no correspondientes al griego antiguo, casi siempre es más pequeño.

El grafema-base de la letra (descrita como tipo o modelo general) puede tener como anexos y componentes gráficos suprasedimentales otra serie de figuras. En principio, tres: un primer conjunto de figuras que se dispone en la zona superior externa del grafema-base representada por un trazo menor cóncavo y un punto o grafía esférica (se ubica en la zona derecha y superior del espacio); un segundo conjunto de figuras ubicado en la zona inferior izquierda del grafema-base representado por un trazo de grosor descendente y ondulado, que parece funcionar como una terminación; finalmente, un tercer conjunto de figuras, que cuando aparece posee un peso visual y gráfico casi tan relevante como el grafema-base, ubicado en un plano de simetría axial representado por una figura compuesta.

El cuadro dispone de una traducción icónico-plástica del grafema-base de la *om* sagrada y hermética, pero lo

hace a través de una retórica de la supresión de algunos elementos y de la adjunción de otros rasgos, como el énfasis en esa filigrana exquisita de hilos de oro que bordan la letra-cuello o la acentuación topológica de los giros y vueltas del plano o superficie. La reiteración plástica del conjunto de figuras anexas sólo se observa en la zona inferior. Allí el pliegue parece querer reproducir la grafía suprasedimental correspondiente al trazado de la *om* en el sánscrito y en la grafía utilizada hoy como símbolo de Brahma en las religiones hinduistas.

Es posible sostener la hipótesis interpretativa de que el texto reinscriba el símbolo visual sagrado-hermético, ligado probablemente a otros códigos de connotación de los cuales no tenemos referencia, a partir de un tipo o modelo que haya sufrido una reducción o supresión de algunos rasgos menores y estilísticos, o también de que el signo, con muy pocas modificaciones, proceda enteramente de una transcripción gráfica considerada como íntegra. Inscrita la letra-jeroglífico en ese lugar estratégico del cuadro, incluso en la línea de horizonte donde aire-mar y tierra se enlazan, se interpreta como signo-receptáculo de un recorrido mitológico ya consabido, pero también iniciático y órfico, en el cual el sentido de la letra como sonido de los sonidos (que aquí recibe y concluye la sonoridad de las esferas de Gafurius) transfiere, tal como se indica y codifica en los textos iniciáticos-cabalísticos, el surgimiento-nacimiento de la verdad del ser (la belleza neoplatónica) en el mundo sublunar, señalando el eterno ciclo de retornos y correspondencias analógicas que caracteriza fundamentalmente la poética de la magia y la simpatía universal de la Academia Neoplatónica de Florencia.

La suposición no es aventurada por el hecho de que tanto Ficino como Botticelli conocían con bastante seguridad las escrituras antiguas árabe, griega e india que llegaron hasta ellos en forma de manuscritos. Ahora bien, estos manuscritos eran a su vez transcripciones ocurridas en diversos contextos de traducción y bajo diversos autores. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que en la cultura renacentista, y en especial en la florentina de esa época, la interpretación de los signos escriturales desconocidos se debió realizar como si se tratara de jeroglíficos de alguna lengua secreta y milenaria que ocultaba seguramente un conocimiento y un saber iniciático.

Como ha sido señalado, esta voluntad hermética de la cual eran partidarios los miembros fundadores de la Academia Neoplatónica determina el hecho de considerar algunos símbolos que expresan sonidos como *jeroglíficos* que ocultan un saber. Dios y la naturaleza, en sus dos niveles (micro- y macrocosmos), nos hablan a través de cifras y escrituras codificadas en forma de complejas cadenas de analogías. Lo que subyace tanto en la *Primavera* como en el *Nacimiento de Venus* es, sin duda, la estrategia del secreto innombrable que una vez detectado sólo puede transmitirse en clave, encubierto de algún modo bajo la superficie de los textos.

Es muy posible que esta evidencia-oculta, ese signo des-velado del cuello del manto que la *Hora* ofrece, fuese una verdadera *clave* de lectura final del relato, un intérprete-lógico-final dedicado a algún comitente especial de la corte o del mundo intelectual que rodeaba a los De Medicis. El hecho de que haya pasado desapercibido durante tantos siglos no se debe tanto al recurso de un cifrado muy complicado (de hecho la

grafía plástica posee una evidencia casi esplendorosa), sino a una suerte de pintura del secreto que insertó en su relato un símbolo que aún hoy es conocido por contados observadores. En este sentido, como se ha dicho implícita o explícitamente por estudiosos de la obra de Botticelli, entre ellos miembros de la reconocida escuela iconográfica de Aby Warburg, su obra puede considerarse una pintura erudita, culta e intelectual: una pintura que transfiere un saber filosófico, ético y moral, y no sólo universo individual y emotivo del autor.

Si el culto y supremo código de las esferas platónicas ha sido traducido y cifrado en la *Primavera*, ¿por qué no pensar que en el *Nacimiento de Venus* se prosigue y enfatiza esta estrategia de la transmisión mágica, órfica y secreta? Una vez corroborada esa primera relación significativa, y teniendo en cuenta que Ficino y Botticelli compartiesen de algún modo la idea de vincular definitivamente la magia sonora de las esferas de Platón al sentido y sonido de esa *ohm* transfigurada, la pintura introduce un símbolo-talismán, una suerte de operador mágico-iniciático que vuelve a condensar analógicamente la macroisotopía neoplatónica de la revelación de la Unidad suprema, solamente alcanzada en un tránsito efímero y fugaz de la belleza que surge de lo informe. El Uno recibe como útero y receptáculo la verdad y la hace terrenal y sublunar.

Es una hipótesis de lectura que tiene sentido en el contexto de la recepción e interpretación de los *textos de sabiduría* y las imágenes o símbolos gráficos registrados y acumulados en el entorno intelectual que rodeaba intensamente la obra y el pensamiento de Botticelli. La pintura, en este sentido, es el lugar predilecto del sincretismo y el enlace textual. Una operación analógica que parece finalmente concluir en una representación cíclica de esa idea neoplatónica de la eterna manifestación y origen de la verdad de la belleza. Lo que en principio podría sorprender como una inserción extraña y fuera de contexto es este cuello-jeroglífico; pero hemos querido mostrar que su presencia, lejos de ser una simple coincidencia figurativa extra-textual, puede corresponder, por el contrario, a toda una operación semiótica interna y constitutiva de la misma representación y sus efectos de sentido orientados a una determinada competencia enciclopédica del intérprete.

BIBLIOGRAFÍA

MICHEL BUTOR, *Le parole nella pittura*, Arsenale, Venecia, 1987.

BARBARA DEIMLING, *Sandro Botticelli*, Taschen, New York, 2000.

ROCCO MANGIERI, *El saber del texto*, Conac-Funcacultura, Barquisimeto, 1990.

—, *Las fronteras del texto*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000.

ERWIN PANOWSKY, *Studies in iconology*, Harper&Row, New Cork, 1962.

ALEXANDER ROOB, *El Museo hermético*, Tasschen, New York & Berlín, 1998.

PAOLO ROSSI, *La nascita della scienza moderna in Europa*, Laterza, Bari, 2000.

EUGENIO TRIAS, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988.

