

# Venus Hermética

## Un signo escritural en la “Primavera” de Botticelli

### *Hermetic Venus*

### *A Written Sign in “Primavera” by Botticelli*

---

Recibido: 06-11-07  
Aceptado: 27-04-08

**Rocco Mangieri**

(FELS-IASS)Laboratorio de semiótica de las artes.  
Facultad de artes ULA.  
E-mail: roccomangieri642@hotmail.com

#### Resumen

---

Muchas pinturas neoplatónicas italianas del siglo XV están elaboradas y basadas en códigos herméticos. La hipótesis de este trabajo es el uso de un signo gráfico-visual no occidental (el signo gráfico del sonido *ohm*) como un jeroglífico oculto en la pintura. Si esto es verdad, añade un nuevo sentido a la lectura de la imagen. Un signo visual y gráfico recompone el significado de la pintura.

**Palabras clave:**

Artes plásticas, código secreto, renacimiento, música, semiótica.

#### Abstract

---

Many neoplatonic Italian paintings of the XV century are elaborated and based on hermetic codes. The hypothesis of this work is the use of a non-western graph-visual sign (the graphic sign of the sound *ohm*) like a hidden hieroglyphic in the painting. If this is certain or true it is added or annexes a new sense in the reading of the image. A *visual and graphic sign* recomposes all the meaning of the painting.

**Key words:**

Visual arts, secret code, Renaissance, music, semiotic.

E segue l'occhio ove l'orecchio tira  
Per vedere tal dolcezza d'onde é nata  
(Lorenzo de Medici, *L'altercalazione*).

Tutta la grande ereditá mágico-astrológica del pensiero antico e medievale veniva, attraverso quegli scritti, inserita in un vasto e organico quadro platónico-ermetico. In esso dominano la tendenza a cogliere l'Unitá che é, 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*, p.19).

## 1. Trazas flagrantes, escrituras enigmáticas

A menudo en ciertas pinturas la disposición de los signos y escrituras visuales 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 ubicación 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.

Los cuadros han estado casi siempre relacionados con la *escritura*. No solamente con la escritura como substitución de la lengua sino sobre todo con fenómenos y signos escriturales no-fonéticos y no-glitológicos. Es de todos conocido el reiterado y prolífico uso de la escritura en toda la iconografía conservada en las instituciones y centros culturales del mundo. La *coexistencia semiótica de escritura y de la imagen visual* ha sido realmente importante y abundante a lo largo de todo el desarrollo de las artes visuales: no tanto por el uso de las firmas y las marcas o inscripciones del autor o los autores de una obra sino por la abundancia de todo un conjunto de procedimientos e *intervenciones gráficas* que han reconvertido los signos de la escritura en posibilidades semióticas nuevas.

Para abordar estos fenómenos debemos retomar y reconfigurar un *modelo ampliado de escritura* en el cual la escritura fonética-glitológica no es sino una de las posibilidades sociohistóricas. Este trabajo se inscribe en principio en una tipología de la escritura semejante a la propuesta actualmente los semióticos visuales y por sociólogos y antropólogos de la cultura (Cardona, Harris, Klinkenberg). Este abordaje es una suerte de microsemiótica que parte de un proceso de observación y de conjetura.

El signo focalizado en este estudio (el cuello de un manto) se expande hacia un *recorrido enciclopédico* hipotético que requiere una serie de apreciaciones y sustentaciones historiográficas y documentales. Es un breve ensayo de semiótica aplicable a la historia del arte y la hermenéutica de la pintura figurativa cuyo objeto expandible es un *signo-escritura*, el significante gráfico de un hecho *sonoro* que no posee en principio una relación con el código fonético de las lenguas occidentales y que además promueve una serie de interpretaciones alrededor del sentido profundo de la pintura.

## 2. El nacimiento de Venus: ese manto bordado de flores...

Varios años me había topado de nuevo y casualmente con la figura de un cuadro del Renacimiento italiano muy difundido, el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli (figura 1). Luego de entrever el perfil de lo que pudiese convertirse en un signo y de la sorpresa de que nadie hubiese mencionado (al menos no había encontrado ninguna referencia explícita hasta esa fecha) la extraña y remarcada presencia de una figura, una suerte de anagrama y *jeroglífico visual* que parece flotar e inscribirse en la zona derecha de la composición visual: es la figura que corresponde, en un primer nivel de lectura denotativo, 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 (figura 2).

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 imposible pasarlo por desapercibido. El lector-intérprete reconoce sin duda un *cuello* pero no sin el asomo de alguna *incertidumbre* inicial sobre todo por el *contorno* y la *posición* 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*.

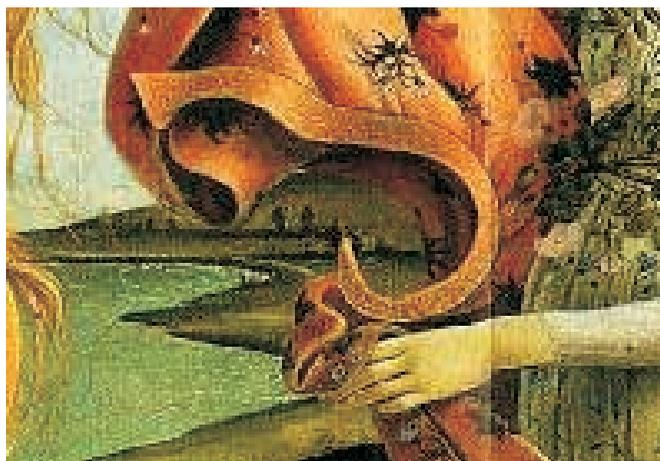
Me intriga la idea de que Michel Butor no haya entrevistado el carácter emblemático y escritural de este símbolo visual y que no lo haya incluido como ejemplo en su maravilloso libro *Les mots dans la peinture* en el cual explicaba la importancia del uso de letras, símbolos gráficos, incisiones, firmas 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 muy atípico*, que señala como un indicador al cuerpo emergente conectándose con el gesto de la



**Figura 1**

*El Nacimiento de Venus (1485, circa) de S. Botticelli.*



**Figura 2**

*El signo-grafía y jeroglífico del manto.*

mano semiabierta de la Venus, no se ajusta al ritmo y la tensión del movimiento virtual de la historia narrada a nivel del 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 más en el espacio de la *enunciación* o cuando menos (y he aquí una de las hipótesis centrales de este ensayo) configurarse como una *llamada* y una cita intertextual de otro orden asignable al *autor implícito* del texto pictórico.

Si es así, el motivo es 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. No es de extrañar la presencia influyente del código de lectura occidental del texto escrito así como también esa puesta en escena del  *mito* del nacimiento de Venus en un *espacio escenográfico* que se asemeja muchísimo al carácter de las representaciones teatrales. El mensaje-*Venus púdica* es enviado a través del mar con la ayuda del viento de Zéfiro y Aura (la diosa de la brisa ) para ser recibido por una de las Horas, la diosa de la primavera. La paráfrasis al modelo de la comunicación (*emisor-canal-mensaje-receptor*) me parece sugerente ya que de hecho está marcada en la estructura y la disposición dinámica de las figuras. Por otra parte, y vere-

mos enseguida, el rol de ese *motivo-cuello-heroglífico* como *receptor* y *receptáculo* de la Venus está acoplado a un código sonoro-musical. En este punto de la lectura nos referiremos a la interpretación de orden *musical* que Edgar Wind y la escuela de Aby Warburg realizaron en relación a este cuadro y particularmente a lo que denominaba como la presencia en un código cifrado del *sistema de intervalos musicales* procedente de la *Practice musice* de Gafurius, una secuencia de notas en donde la última nota debe "trascender completamente la música planetaria ya que pertenece a la esfera de las estrellas fijas"(Wind, 1972: 135).

### 3. Antecedentes en clave musical: Edgar Wind y la Escuela de Warburg

El sistema y su *eficacia simbólico-hermética* es descrito por Wind atendiendo al sentido "divino" asociado por Gafurius a específicas divisiones de la *octava* considerada ésta última como *trascendente* y las restantes notas agrupadas en *tríadas simétricas*. Wind hace referencia en principio a la *Primavera* (Figura 3).

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 Zéfiro a Flora (...) Lo que si 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* (Wind, 1972: 135)s.n.

Sabemos además que, en el código neoplatónico auspiciado por Ficino, Pico della Mirándola y los eruditos de la Academia neoplatónica de Florencia, el motivo filosófico fundamental es el tema de la *unión de lo 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:

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 (Pico della Mirándola, *Comento II*, xvi.s. Ed. GarinII, xviii, p. 509).

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 (Wind, 1972: 138).

La recepción de la *verdad órfica*, tal como hubiese podido ser vista e interpretada por Ficino, por Pico o el mismo Botticelli y la información místico-hermética que



**Figura 3**

*La Primavera* (1482, circa) de S. Botticelli.

circulaba en esa época tuvo que ser necesariamente transcrita a través de un *código cifrado*. 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, se orienta hacia la configuración visual y plástica de la *escena final* de la representación espaciotemporal del mito griego originario a la fase de *recepción de la verdad* donde la figura del *cuello-jeroglífico* 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.

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-jeroglífico* 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 así reiniciar el ciclo de las analogías.

#### 4. Constelaciones figurativas y transducciones míticas: entre lo sonoro y lo visual

La escuela iconológica de Aby Warburg nos ha mostrado los artificios y programas iconológicos y enciclopédicos de la representación de la *La Primavera* y del *Nacimiento de Venus* en cuanto *traducción* de la *constelación figurativo-escatológica* del mito griego al lenguaje poético y retórico de la pintura del Renacimiento. El *mito uranio* de la fecundación y el desmembramiento está presente pero las figuras 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 esto no parece suficiente para explicar esa *flagrancia visual* 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, se hace necesario volver sobre la hipótesis de la traducción del código *musical-sonoro* de Gafurius y sus posibles implicaciones en esa última fase visual 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 platónico 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 la secuencia: **8...7 6 5...4...3 2 1** (Wind, 1972: 134-135).

La Primavera ocupa el lugar del sonido *dos*(2) mientras que el sonido *uno*(1) está representado por Zéfiro quien junto a Clío simbolizan el acceso a la esfera subterránea 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* se mueve de *izquierda a derecha* haciendo una "detención temporal" en la *cuarta*. Si seguimos este mismo ritmo de unidades y silencios o enlaces, la figura central de la 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. (Gafurius, *De harmonia*, 1518).

Si esto es así, y tomando como referencia el modelo de la música de la esfera 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 Zéfiro y Aura, mientras que el otro grupo o *tríada* 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 hermética de la escala musical neoplatónica de Gafurius siguiendo la secuencia que va desde la *esfera celestial* (Uraniana) hasta la *esfera subterránea* (Thalía) pasando por *Venus* (Terpsícore), figura central de la pintura y ligeramente *des-localizada* y *movida* hacia la zona de la esfera subterránea.



**Figura 4**

*Si el cuello-figura es un signo de recepción determinante en la estructura que relaciona el espacio de emisión (izquierda) con el espacio de recepción (derecha) se redimensiona toda la interpretación de esta pintura: E segue l'occhio ove l'orecchio tira Per vedere tal dolcezza d'onde é nata (Lorenzo de Medici, L'altercalazione).*

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 (Zéfiro 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.

## 5. El itinerario interno del cuadro

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 predilección de la Academia neoplatónica de Florencia por el *saber hermético y cabalístico*. La enor-

me fascinación por la sabiduría arcaica y el *cabalismo* de Ficino y Pico rodea y sustenta 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 (Eco, 1994: 105-114) (Pellery, 1992) (Yates, 1981: 105,125,140).

El famoso *Corpus Hermeticum* del enigmático 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. 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 creyéndolos procedentes de únicos autores y como transmisores de una *antiquísima sabiduría* que revela un conocimiento oculto y supremo sobre los aspectos fundamentales del hombre y del cosmos. Para Ficino y también para Pico textos tales como los *Himnos* de Orfeo y el *Corpus Hermético* son el registro y la memoria intemporal de un *saber mágico-astrológico del cosmos*, transmitidos 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 ubicado más allá de la historia, en un tiempo primordial (Pellery 1992). Ficino establece enseguida 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*. El *Nacimiento de Venus* se inscribe dentro de este programa discursivo.

## 6. Marsilio Ficino traductor de textos cabalísticos

Ficino es autor de textos como el *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 sublunar* y *mundo celestial* (Eco, 1994: 106). 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 que dispone la Academia Neoplatónica de Florencia en la época de Botticelli. Pico della Mirandola 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*). Nos sumamos a la hipótesis de que el círculo de la academia florentina tenía un acercamiento a las versiones y transcripciones varias 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*. (Eco, 1991: 83). Trad. del autor. S.n.

No es aventurada la hipótesis (reinterpretando a Edgar Wind y Umberto Eco) de que el *Nacimiento de Venus* es trazada en un segundo nivel de connotación sobre el código sonoro de los cantos órficos tal como son misinterpretados en ese momento cultural, incluyendo en función de la *simpatía* y la idea de una *armonía universal* una imagen-talismán, un pseudo-jeroglífico procedente de los textos cabalísticos, cuya figura es una transcripción de la letra "o" del antiguo hebreo, posiblemente en una versión gráfica a través del árabe o del griego antiguo. Lo que hace posible estas series de correlaciones semióticas es la puesta en escena del *principio de las analogías*. Desde esta perspectiva y si la pintura se subtiende también bajo el principio de que *la forma de lo semejante atrae a lo semejante*, el manto de flores, Venus y el signo-jeroglífico se atraen finalmente entre sí en una suerte de

*unidad superior*, principio armónico y conjuntivo de *lo celestial* y *lo sublunar*. En este juego de tensiones y ritmos analógicos es donde se inscribe como un *jeroglífico misterioso* la emblemática figura del cuello.

Il sole può essere sollicitato indossando abiti dorati, usando fiori connessi al sole come l'eliotropo, miele giallo, zafferano, cinnamomo. Sono animali solari il gallo, il leone e il coccodrillo (Eco, 1991: 85).

En este sentido y reforzando las observaciones de Frances Yates, Roberto Pellerey y Umberto Eco, tanto Botticelli como el círculo de Ficino se ocuparon con afán e interés especial en realizar una simbiosis entre el *cabalismo* hebreo (a través de las versiones disponibles), el *paganimismo órfico* y el *relato cristiano* occidental.

Lo que se produce en el entorno florentino del *Nacimiento de Venus* y de la *Primavera* es un *código analógico* de remisiones cuasi-infinitas que se orienta con artificios retóricos a fundamentar correspondencias entre los seres del mundo terrenal y los otros sistemas del universo. El reino de la *simpatía universalis* (Focault, 1967) (Mangieri 1998) está en la base del programa filosófico y estético del neoplatonismo florentino.

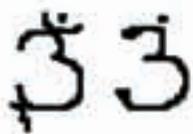
En la *Primavera* se encuentran y entretienen no solamente las *figuras míticas paganas* transfiguradas en relación al código fisiognómico y del vestido del *quattrocento* sino sobre todo una correspondencia abierta entre sistemas *planetarios*, sistemas *musicales* y sonoros, sistemas *pasionales*, sistemas temporales y *ambientales*.

Aunque Pico y Ficino hacen una interpretación equivocada del sentido de las escrituras y los signos cabalísticos (Yates, 1964: 18-19), lo relevante para nosotros es el hecho de la inserción en el *Nacimiento de Venus* de una *letra cabalística* que funciona como un *signo-jeroglífico*: un jeroglífico, no completamente revelado a los mismos traductores florentinos en todas sus connotaciones (rasgo fundamental de su carácter mágico-religioso) y que como suponemos posee el sentido de una *letra*, 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 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.

## 7. Types y Tokens: rasgos icónico-plásticos de un signo hermético

Habría que establecer el *type* o modelo 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 del cuadro es un símbolo emparentado con el significado de la letra *ohm* habría que trazar un itinerario que pueda conferirle una base a nuestra hipótesis. Detengámonos en ese lugar del cuadro y veámoslo con acuciosidad a nivel de sus *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 en 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 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 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 simetría simple. En efecto, este cuerpo central o grafema-base se distingue por el rasgo de desbalance de peso visual entre el trazo inferior y el superior. El trazo cóncavo-convexo inferior se puede leer como la base del trazo superior en las versiones gráficas-escriturales no correspondientes al griego antiguo.

El grafema-base de la letra 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 y que parece funcionar como una terminación. Finalmente un tercer conjunto de figuras, que cuando aparece posee un peso visual y gráfico tan relevante como el grafema-base, ubicado en un plano de simetría axial y que está 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 por ejemplo el énfasis en esa filigrana exquisita de hilos de oro que bordean 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 utilizado hoy como símbolo de Brahma en las religiones hinduistas.

Es posible sostener la hipótesis interpretativa de que *el texto reinscribe 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 que el signo, proceda enteramente de una transcripción gráfica considerada como íntegra.

Inscrita la *letra-jeroglífico* en ese lugar estratégico del cuadro, en la línea de horizonte donde *aire-mar* y *tierra* se enlazan, se puede interpretar como *signo-receptáculo* de un recorrido mitológico pero también *iniciático* y *órfico* en el cual el *sentido de la letra como sonido de los sonidos* (que "recibe" y concluye la sonoridad de las esferas de Gafurius) *transfiere* al mundo sublunar, tal como se codifica en los textos iniciáticos-cabalísticos, el surgimiento-nacimiento de *la verdad del ser* (la belleza neoplatónica) señalando el eterno ciclo de *retornos* y *correspondencias*. La suposición no es aventurada por el hecho de que tanto Ficino como Botticelli conocían con bastante seguridad las escrituras antiguas del árabe, del griego y de la 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 más específicamente florentina de la época, la interpretación de los signos

escriturales desconocidos se debió realizar como *jeroglíficos* de alguna *lengua secreta* que ocultaba un conocimiento y un saber iniciático.

## 8. Saberes ocultos: un signo para iniciados

Como ha sido señalado, esta *voluntad hermética* 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 *cadena 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 *interpretante-lógico-final* dedicado a algún comitente especial de la corte o del mundo intelectual que rodeaba a los De Medici. El hecho que haya pasado desapercibido por 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 no por muchos observadores. En este sentido su obra se considera como una *pintura erudita*, culta e intelectual: una pintura que transfiere un saber filosófico, ético y moral y no solamente el 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 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*. *El ciclo se completa pero to be continued...*

Es una hipótesis de lectura que tiene sentido en el contexto de recepción e interpretación de los *textos de sabiduría* y las imágenes o signos gráficos registrados y acumulados en el entorno intelectual que rodeaba la obra de Botticelli. La pintura, en este sentido, es el *lugar predilecto* de

*sincretismo* y *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 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

- Butor, Michel. (1987). **Le parole nella pittura**, Ed. Arsenale, Venecia.
- Cardona, G. Raimondo. (Falta año ). **Antropología della scrittura**.
- Deimling Bárbara. (2000). **Sandro Botticelli**, Taschen, New York.
- Eco, Humberto. (1994). **La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea**, Laterza, Bari.
- Harris, Roy. (Falta año). **Signos de escritura**, Gedisa, Barcelona.
- Mangieri, Rocco. (1990). **El saber del texto**, Conac-Funcultura, Barquisimeto.
- \_\_\_\_\_ (2000). **Las fronteras del texto**, Univ. de Murcia, Murcia.
- Panowsky, Erwi. (1962). **Studies in iconology**, Harper&Row, New York.
- Pellerey, Roberto. (1992). **Le lingue perfette**, Versus 61-63, Ed. Bompiani, Milano.
- Roob, Alexander. (1998). **El Museo hermérico**, Tasschen, New York-Berlín.
- Rossi, Paolo. (2000). **La nascita della scienza moderna in Europa**, Laterza, Bari.
- Trías, Eugenio. (1988). **Lo bello y lo siniestro**, Ariel, Barcelona.
- Wind, Edgar. (1968). **Pagan mysteries in the Renaissance**, Faber&Faber, London.
- Yates, Francis. (1981). **El Iluminismo Rosacruz**, Fondo de Cultura Económica, México.