

# UN MITO DRAMÁTICO EN *LA TEMPESTAD*, DE GIORGIONE (Texto y contexto del cuadro)

*José Ricardo Morales*  
De la Academia Chilena de la Lengua

A Simone

## CONSIDERACIONES PRELIMINARES

*El señor que reina en Delfos,  
ni dice ni oculta, sino que significa.*  
HERÁCLITO. Fragmento 93

### I. ICONOLOGÍA Y FORMALIZACIÓN

Entre los cuadros que oponen las mayores dificultades para su interpretación iconológica figura, decididamente, *La tempestad*, de Giorgione<sup>1</sup>. A tal extremo es inasible o evasivo su oscuro significado, que inclusive los primeros testimonios referentes a esta obra, formulados durante el siglo XVI, se limitaron a diferenciar escuetamente los motivos que en ella aparecen, según sus características exteriores más notorias, sin establecer, en modo alguno, qué tema les da sentido ni, tampoco, quiénes o qué son realmente los personajes representados. De tal manera, la referencia que dio del cuadro el escritor Marco Antonio Michiel, en su *Notizia d'opere di disegno*, denota posiblemente su desconocimiento del asunto pintado, puesto que se limitó a describirlo como *el paesetto in tela con la tempesta, con la cingana et soldato...*, atribuyéndolo a la mano de Zorzi da Castelfranco; es decir, a Giorgione<sup>2</sup>.

Algún tiempo después, en 1569, al incluirse esta pintura en el inventario de los bienes de Gabriele Vendramin, el grande y constante amigo del pintor, la obra quedó definida como el “cuadro con una gitana, un pastor y un paisaje con un puente...”, reiterándose, además, la autoría de Giorgione<sup>3</sup>.

Es muy probable que la falta de atención dedicada al tema de *La tempestad* no la causara únicamente la dificultad de identificarlo, sino que su desconocimiento pudo deberse también al predominio de la orientación formalista en la teoría del arte, dado que ésta, desde las postrimerías del siglo XIX, centró su interés sobre los aspectos cualitativos de las obras artísticas, a expensas del llamado “contenido”.

Entre los precursores de semejante posición se encuentra Walter Pater, pues al estudiar los trabajos del pintor en su ensayo titulado *La escuela de Giorgione* (1877), los

<sup>1</sup>Venecia. Galerías de la Academia. Dimensiones, 82 x 73 cms.

<sup>2</sup>Lo sitúa entre sus recuerdos de 1530. Ver Eugenio Battisti, *Rinascimento e Barocco*, 1960, p. 153.

<sup>3</sup>Cita Salvatore Settis, *L'invention d'un tableau. "La tempeste" de Giorgione*, París, 1987, p. 63.

vinculó directamente con la música<sup>4</sup>. Pese a quienes creen que esta relación posible se justifica por las muchas aptitudes que Giorgione demostró respecto de dicho arte —como señaló Vasari al referirse a su persona<sup>5</sup>, y según correspondió a las tendencias venecianas de ese entonces—, estimo que la razón del nexo establecido por Pater entre la música y la pintura cabe atribuirlo, con gran probabilidad, a la aceptación de la idea de “música pura”, formulada poco antes por Hanslick, quien consideró exclusivamente los aspectos formales de la música, para oponerse a la de programa, desarrollada por los románticos, así como a la dramática, preconizada por Wagner. De ahí que al referirse a la pintura de Giorgione, Pater sostuvo que puede efectuarse “cierta identificación de la materia o tema de una obra de arte con su forma, estado que se logra de manera absoluta sólo en la música, pero al cual tratan de llegar constantemente todas las artes”<sup>6</sup>.

Dadas las dificultades que ofrecían determinadas obras artísticas para lograr reconocer su tema, algunos tratadistas no sólo prescindieron de la interpretación iconográfica, sino que se opusieron rotundamente a ella, al sostener que el conocimiento del asunto pintado podía privar a éste de su encanto y aun de su misterio. Un ejemplo muy claro de la difusión de este punto de vista, llevado incluso a los manuales de principios de este siglo, se encuentra en la *Historia del Arte* de Karl Woermann, en la que el autor sostiene, refiriéndose a *La tempestad*, que “la explicación de Wickhoff, de que representa una escena de la Tebaida de Estacio, destruye casi el efecto del magnífico cuadro, que figura entre los más bellos y evocadores del mundo”<sup>7</sup>.

Todavía más, diversos autores rechazaron la interpretación iconográfica de las obras artísticas, atribuyéndole determinada condición “detectivesca”, tal como hizo Benedetto Croce, al afirmar que la aclaración de tales “misterios carecía de importancia”, refiriéndose despectivamente al propósito de hallar “una historia invisible que se esconde tras la visible”<sup>8</sup>. Sin embargo, siempre podremos poner en duda la supuesta validez de dicha “historia visible” si no logramos identificarla plenamente. ¿O es que, acaso, las imágenes pintadas, carentes de interpretación alguna, pueden llegar por sí mismas a convertir su hermetismo en un “silencio elocuente”, haciéndose explicativas de aquello que nos ocultan? ¿Es posible que en el campo del lenguaje, al que pertenecen determinadas imágenes, todo lo que “se nos dice” haya de aceptarse sólo según su significado recto? ¿Cabe olvidar, además, que la condición “parabólica” de la palabra es notoriamente ambigua, pues tanto vela como revela cuanto enuncia? Sea como fuere, en vista de los muchos obstáculos que opone *La tempestad* para su interpretación correcta, hubo quienes optaron por negar que la obra representara un tema identificable, incluyéndola por ello en la categoría de “cuadro sin sujeto”. El “están verdes”, de la conocida fábula, semejaba orientar este criterio, para no arriesgar así ninguna interpretación que mereciera objetarse.

Dicha abstención culminó en el ensayo de Gilbert Creighton titulado *On Subject and*

<sup>4</sup>Incluido en *El Renacimiento*, Buenos Aires, s.d., pp. 137-157.

<sup>5</sup>Giorgio Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1925, p. 501. “...piacqueli il suono del liuto mirabilmente e tanto, ch’egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili”.

<sup>6</sup>*Op. cit.*, p. 153.

<sup>7</sup>Tomo cuarto, *Renacimiento*, Madrid, 1924, p. 520. La cursiva es mía.

<sup>8</sup>Cita E.H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1983, pp. 326, 327.

*Non-Subjet*, in *Italian Renaissance Pictures*<sup>9</sup>, al que posiblemente se atuvo Lionello Venturi, para sostener que el tema de *La tempestad* "es el producto de una fantasía autónoma que no debe nada a la tradición figurativa o literaria, sino que depende del placer del propio Giorgione y de su amigo Gabriele Vendramin"<sup>10</sup>. Al proponerlo de esta manera, el cuadro adquiriría determinado carácter inaugural, dada la supuesta condición precursora que le atribuyó Venturi, impidiéndose con ello cualquier parangón posible con obras o con textos anteriores.

Como puede comprobarse, ante el conflicto tradicional, aristotélico, entre materia y forma, convertido después en la consabida oposición de contenido y forma, determinados pensadores inclinaron la balanza a favor del último de ambos términos, a expensas de su contrario. Sin embargo, debemos reconocer que, en la obra de arte, al problema de la forma le acompaña, como la sombra al cuerpo, el de su tematización correspondiente. Inclusive, si algunas obras artísticas se orientan a ser sólo "forma" —tal como sucedió en diversas tendencias pictóricas de nuestro tiempo, pues sus partícipes se abstuvieron de incluir en sus trabajos motivos reconocibles de nuestro alrededor—, es posible sostener que el contenido de tales obras reside, precisamente, en su condición formal, convirtiéndola en "el tema" propiamente dicho.

A este respecto, conviene tener presente que el llamado "contenido" —realmente *el qué* o *quid* de la obra— sólo se identifica cuando adquiere determinada forma especificadora, su *morphé* o "ser así", el *sic* o configuración particular que lo hace reconocible. Además, a consecuencia de ello, dicha especificación permite situar a la obra en un orden de mayor extensión lógica, compuesto por aquellas que posean análoga condición formal. En este sentido, se pasa del "ser así", característico de la obra singular, al "ser como", constituyente de *un campo analógico* —el estilo—, entendido a la manera del *eidos* o forma genérica, concerniente a todos los individuos de una especie.

Por más que algunos tratadistas pongan ahora en entredicho ambas posibilidades formales —la particularizadora y la extensiva—, siempre será necesario establecer grupos de obras análogas, basados sobre la forma singular que éstas adopten. Debido a ello, la organización de conjuntos compuestos por nociones, seres o fenómenos relativos entre sí, tanto en la ciencia como en la lógica o en la filosofía, justifica este modo de pensar que fundamenta las formas genéricas en las artes. A tal punto es así, que si se rechazara en éstas, habría que recusarlo también en los restantes campos del pensamiento. De igual manera, *el qué* o *quid* de la obra, entendiéndolo como su tema particular, podrá incluirse en la *quidditas* o *temática*, el contenido genérico de las obras que acepten determinados asuntos análogos, mediante los que pueden vincularse entre sí, según suelen efectuarlo las distintas indagaciones iconológicas.

De acuerdo con cuanto llevo expuesto, puede afirmarse que la forma de una obra de arte consiste en ser "forma de". Por ello, *qualitas* y *quidditas* suponen forzosamente determinada referencia mutua, hasta el punto de que cada uno de estos pretendidos opuestos —la forma y el contenido—, no descarta, en modo alguno, al otro extremo, sino que lo complementa, refiriéndose obligadamente a él, puesto que sólo el conocimiento cabal de qué representa determinada obra artística —su *quid* o consistencia temática—, permitirá comprender plenamente *cómo* se encuentra representado.

<sup>9</sup>Vid. "Art Bulletin", septiembre, 1952, pp. 211-216.

<sup>10</sup>Giorgione, Roma, 1954, p. 15.

Aunque, por añadidura, cuando las imágenes artísticas no son sólo representativas de motivos o entidades visuales, sino que además se intenta “decir” algo con ellas, incluyéndolas en algún tipo de lenguaje, la revelación de los procedimientos empleados en su simbolización —que adquieren, forzosamente, determinado sesgo formal—, nos permitirá conocer debidamente el significado del tema. Ésta pudiera ser una de las razones mayores de los trabajos iconológicos, puesto que tratan de identificar el asunto de la obra según *la manera* en que fue objetivado, sometiéndolo a ciertas formalidades retóricas que lo definen y especifican. Así se explica que cualquier figura incluida en un blasón, en un emblema, en una *impresa* o en una divisa, en una alegoría o en una metáfora, es “otra”, siendo la misma, según haya sido pensada al incluirla en cada una de tales convenciones.

Contra la opinión corriente, que opone la concepción formal de las artes a la iconológica —estimándose que el auge de ésta se debe a que la precedente agotó sus recursos ideativos—, conviene hacer hincapié en que *la interpretación iconológica del arte no puede omitir la formalización inherente al sistema de cifrado en que se originaron las imágenes simbólicas*. En este sentido, *como toda simbolización es formalizadora*, actualmente llamamos lógica formal, simbólica o matemática a la que sustituye el antiguo pensamiento enunciativo —“Todos los hombres son mortales”— por *las modalidades* de un lenguaje abstracto y sus *modelos* de cifrado —modo es forma—, con los que se incluye en una fórmula o razón genérica cualquier hecho posible en determinado campo —“Todos los S son P”—. Esto explica que tanto en las ciencias empíricas como en la lógica o en la matemática, *la fórmula* ofrece sentido a todos los casos concebibles dentro de ciertos límites previamente establecidos, así llamada, en diminutivo, porque *consiste en ser una particularidad de la forma*. De ahí que no haya objetivación alguna sin la necesaria “formulación” lógica, tanto como en la teoría del arte tampoco puede lograrse la debida precisión iconológica sin la estimación de las condiciones formales —pertencientes al lenguaje y a los modelos retóricos— que adoptaron los artistas para “formular” sus imágenes.

Según se desprende de ello, en la teoría del arte, la posición formalista y la iconológica no deben tenerse como incompatibles, puesto que remiten a un todo en el que la forma y el tema, en vez de estimarse opuestos, constituyen “referentes” que llevan del uno al otro, para poder obtener el conocimiento pleno de la entidad que averiguan.

## 2. DEL MITO AL SÍMBOLO. LAS IMÁGENES SIGILOSAS

Pese a las posibles reservas suscitadas por las tendencias iconográficas que ignoraron el sentido formal atribuible a la Simbolización de las imágenes, según los modelos retóricos que las incluyen en determinado lenguaje, ha de reconocerse el extremado rigor con que algunos tratadistas establecieron las razones necesarias para la comprensión del significado en la obra artística, así sea en sus aspectos específicos cuanto en los genéricos. Porque la interpretación de las imágenes simbólicas, como toda lectura rigurosa, exige situarlas en un contexto más amplio que el de su propia condición intrínseca, dándoles pleno sentido. Los trabajos de Cassirer<sup>11</sup>, para incluir los símbolos

<sup>11</sup>Especialmente, Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*. New Haven and London, Yale University Press, 1965, 3 vols.

en su correspondiente entorno cultural, y los de Panofsky<sup>12</sup>, refiriéndolos a sus fuentes literarias, son decididamente ejemplares. A continuación de ellos, Gombrich sostuvo que “la iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de un estudio de los símbolos”<sup>13</sup>, dado que éstos, como podemos deducir de su idea, adquieren su significado de acuerdo con los usos dominantes en cada sociedad.

No obstante, a mi manera de ver, *la simbolización en las artes ha de situarse, además, en el campo del mito*. Sostengo esto porque a partir del mito se establecieron las convenciones más radicales de las sociedades arcaicas, con las que se propició la existencia de fórmulas cerradas y de lenguajes crípticos, sobre los que se fundaron la indirección y la oblicuidad pensantes, propias de la simbolización.

Puesto que primitivamente consideraron el mito como la palabra supuestamente conferida por los dioses a los hombres, para revelarles determinados secretos —entre ellos los orígenes de cuanto existe y los principios para interpretarlo—, a quienes poseyeron el mito les correspondió guardarlo, revelándolo tan sólo en ceremonias o rituales fijos, invariablemente regularizados. Así se explica que el mito —en cuanto derivado de *myo*, ‘lo cerrado’— sea la palabra que exige reserva en quien la posee, a la par que requiere determinada interpretación o exégesis por parte del que se refiere a ella, para lograr comprenderla. Por ello, el mito es la palabra de *los que están en el secreto* —los iniciados—, aquellos que pasaron por diferentes pruebas hasta llegar a merecerlo. De ahí que según su sentido hermético, “sigiloso”, el mito es el campo propicio para la producción de imágenes simbólicas, ya que con ellas se oculta cuanto en apariencia “dicen” a primera vista<sup>14</sup>.

Además, si “se profaniza” el mito y deja de ser creído, suele ocurrir que sus procedimientos ocultantes acaben intelectualizándose. Como consecuencia de ello, el rito que lo actualizaba, formalizándolo, subsistirá después en las distintas fórmulas instituidas por la retórica. Así que a ellas tiene que recurrir el lector o espectador para percatarse del sentido guardado por las palabras o las imágenes sometidas a las diversas posibilidades de la simbolización, según sean las convenciones empleadas con semejante fin. De manera que el mito —tanto el creído como el intelectualizado— *es palabra que nos pone a prueba, pues nada de cuanto “se dice” con una imagen simbólica o en el mito que le dio su sentido original ha de entenderse en su significado recto*. Por tal motivo, sabemos perfectamente que si un cristiano de los primeros siglos de nuestra era veía el esquema de un pez dibujado sobre un muro, no pensaba que la imagen fuese la representación directa de un ser acuático, ya que suponía, más bien, que algún miembro de su propia creencia quiso significar a Cristo mediante la convención, secretamente guardada entre sus seguidores, de que la palabra *ichthus* —‘pez’, en griego— está compuesta, en acróstico, con las iniciales de una declaración de fe —I: (ἠσοῦς) × (πιστός) θ (εου) γ (τὸς) Σ (ωζήρ): Jesús, Cristo, de Dios hijo, Salvador—, tal como figura en los evangelios de San Mateo (26, 63) y de San Juan (1, 34).

Al parecer, San Clemente de Alejandría fue el primero en recomendar el empleo de la figura del pez para los sellos de los cristianos, convirtiéndola, literalmente, en *una imagen sigilosa*, en la que subyace la condición propia del mito y de su simbolización:

<sup>12</sup>Sobre todo, Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York, 1962.

<sup>13</sup>*Op. cit.*, p. 48.

<sup>14</sup>El sentido del mito lo trato con más extensión en mi libro *Mímesis dramática*, Santiago de Chile, 1991.

la de guardar un secreto, manteniéndolo sellado, “en sigilo”. Esa imagen que denomi- no “sigilosa” nace como consecuencia de dos reservas: una trasunta el propósito de no representar a la divinidad directamente, quizá como consecuencia del temor ocasionado por la intermediación de ésta; pero, además, existe la necesidad de mantenerla en secreto, velándose su presencia a quienes no participan de la fe, incluyéndola en un lenguaje críptico, tan sólo reconocible por quienes comparten la creencia. No obstante, bajo ambas condiciones, la imagen se caracteriza por su indirección, puesto que alude a Cristo y lo elude, tanto como delata y encubre al que la pinta —en cuanto miembro de una secta—, con la ambigüedad de un juego revelador y ocultante a la par.

Cuando la imagen adquiere determinado sentido simbólico se convierte en “uno compuesto de dos” —el signo con el significado—, correspondiente al *carácter inclusivo* que pertenece a los símbolos. Pero, por otra parte, en la dualidad aludida, los términos que la componen aparecen normalmente “el uno por el otro” —el signo en vez del significado—, evidenciándose así *la condición sustitutiva* correspondiente a la simbolización. De este modo, la potencia de una imagen simbólica supone siempre determinada latencia: la del significado que reemplaza y encubre.

Además de ello, la imagen puede adquirir significados diversos, dependientes del contexto en que aparezca. Así, la misma imagen no sólo cambia de sentido según el mito que la incluya —el rayo puede simbolizar a Zeus, a Júpiter, a Jahvé...—, sino que depende, además, de *cómo haya sido intelectualizada*, en función de los diferentes conceptos, normas o convenciones puestos en juego, en los que adquiere “acepciones” muy distintas, de acuerdo con las variadas maneras de ofrecerla y aceptarla. Este es el juego en el que el pensamiento secreto del mito acaba por formalizarse, a partir de los diversos *tropos* propuestos por la retórica, en cuyo nombre se indica, precisamente, el giro y la indirección (de *τροπή*), dado que obligan a “dar muchas vueltas” a un asunto, tanto para proponerlo como para encontrar su sentido.

Aún más, las ideas constituyentes de tales condiciones formales varían según el autor, para el que una divisa, un emblema o una alegoría puede diferir de la noción que otros creadores tengan de semejantes entidades. Así que la misma imagen, formulada con categorías iguales, aunque concebidas bajo supuestos diversos, produce, forzosamente, polisemia. Por ello, su incompreensión no se debe sólo a la incertidumbre que ocasiona su propia figura, sino que surge también cuando ignoramos cómo fue originalmente pensada y propuesta, según el contexto formal o retórico en el que obtuvo su significado pleno. Ni que decir tiene que dicha incertidumbre se acrecienta cuando el artista emplea la imagen y las maneras de presentarla con la intención manifiesta de producir perplejidad en quien la contempla.

Si es así, el autor desempeña un papel relativamente análogo al que atribuyeron tradicionalmente a las divinidades —con todas las diferencias, que no parecen pocas—, pues convierte a su obra en un enigma —de algún modo semejante a la palabra hermética del mito, ya que incluye cierto significado evasivo—, transformándola en un *test* que pone a prueba al espectador. Puesto que las imágenes simbólicas pertenecen al orden de lo sustitutivo y traslaticio, del uno por el otro, anteriormente considerado, y si inclusive en la traducción de una lengua a otra nos encontramos ante la dificultad de establecer equivalencias entre las nociones o términos puestos en relación, con más motivo surge esta dificultad al vincular entre sí dos entidades de índole diversa, como lo son el texto literario y la imagen pintada.

Ateniéndonos exclusivamente al texto, según la respectividad que produce entre el autor y el lector, esta vinculación puede llevarlo a ser explicativo, cuando el autor pretende comunicar claramente sus ideas; sin embargo, puede hacerse implicativo, al esconder o encubrir su sentido. En el primer caso, el autor convierte a su lector en una especie de “terminal”, un receptor pasivo que acoge sin esfuerzo alguno determinada información. Cuando la comunicación establecida en estas condiciones llega a ser tan inequívoca que cualquier lector-receptor logre hacerse cargo de ella, cabe afirmar que obtiene su plenitud, ya que comunicar consiste en “poner algo en común” entre un emisor y un receptor. Desde luego que el lector no siempre se encuentra en condiciones adecuadas —así sean pensantes, culturales o de otra índole— para poder recibir aquello que se le dirige, salvo que esa insuficiencia sea atribuible al autor incapaz de formular adecuadamente sus ideas. No obstante, en cualquiera de ambos casos el pretendido “mensaje” acaba por desvanecerse en un *fading*, o no logra materializarse, interrumpiéndose así el proceso de establecer determinado nexo entre el emisor y el destinatario. Tanto la propaganda política o religiosa —recuérdese la *propagatione fidei*, de la Compañía de Jesús— como la publicidad de las compañías comerciales, pese a las diferencias que haya entre ellas, suponen que el mensaje expuesto tiene como condición primordial la de ser acogido fácilmente por alguien. De esta manera, el texto “hace público” a todo el mundo aquello que se pretende, porque *el público está hecho*, ya que lo componemos todos.

Pero, a diferencia de ello, cuando se trata de conocer una formulación simbólica, en su condición ocultante de un mito o de sus derivados, “hacer público” significa que el público “hay que hacerlo”, porque no se tiene acceso fácil a cuanto aquella comunica. Este sentido implicativo del símbolo requiere la necesaria explicación que revele cuanto esconde en sus pliegues o dobleces, desplegándolos en recorrido contrario al que efectuó el autor al complicar su sentido. De esta manera, el texto requiere determinada revelación, con la que se hace “un” público, minoritariamente compuesto por aquellos que están en condiciones de desentrañar el secreto. Sin duda que de recibir información a tener que descubrirla y procurársela hay un buen trecho, tanto como el que media entre la pasividad inerte de la llamada comunicación y la actividad pensante que la lectura del símbolo requiere. Estas razones me permiten suponer que *el campo de la lectura es rotundamente ajeno al de la comunicación*, pues “leer” es e-legir entre las muchas posibilidades que un texto nos ofrece, obligándonos a dar de él una “versión” diferente, activándolo, mientras que en la comunicación, según las teorías actuales, acabamos convertidos en esa modalidad de “recipiente” que llaman “el destinatario”.

A este propósito, años hace, refiriéndome a las vicisitudes ocasionadas por la diversa participación del lector o del espectador en la obra de arte —expuestas tiempo después por Gombrich y Riffaterre, entre otros—, recurrí a una sentencia de Polo de Medina, con la que precave al escritor contra el posible conflicto entre la lectura y la comunicación, aquí expuesto: “A la pereza de los hombres ha de aplicarse la brevedad —dice este autor del siglo XVII—, aunque se desbarate lo retórico. Si por mucho no se estudia, desairado queda lo perfecto: más aprovecha lo que se lee que lo bien acabado”<sup>15</sup>. Como es obvio, “la brevedad” —opuesta a la complejidad retórica, y, con

<sup>15</sup>Salvador Jacinto Polo de Medina, *La vena rota*, Santiago de Chile, 1944, p. 17. Selección y prólogo de José Ricardo Morales.

ello, a la simbolización abstrusa— queda entendida como “lo inequívoco”, pues consiste en darle al texto la más clara concisión, impidiéndose con ello que el lector haya de efectuar esfuerzo alguno para la comprensión de su sentido. La escueta inmediatez del texto evita la polisemia y con la univocidad origina la certeza deseada.

Sin embargo, una orientación distinta —y aun contraria a la de Polo de Medina, en la relación posible entre el autor y su lector—, se encuentra preconizada por Baltasar Gracián, ya que cuenta de antemano con la lucidez interpretativa de éste, para desentrañar cuanto la simbolización implica. Debido a ello, le dice: “Escribo breve por tu mucho entender”, en cuyo juicio “la brevedad” no corresponde, en absoluto, a la propuesta por Polo de Medina —entendida como la concisión esquemática del texto para facilitar su lectura—, sino que alude a la creación de “abreviaturas” o enigmas de toda índole, que requieren de la intervención inteligente del lector para privarlos de su potencialidad, inconclusión o enrevesamiento. Con semejante criterio, el autor confiere al lector su plena dignidad de tal, puesto que le atribuye la capacidad de descifrar, mediante cierta exégesis, los enigmas que la simbolización supone.

Aunque el escribir “breve”, de Gracián, trae consigo dos posibilidades principales de entenderlo: una consiste en que las ideas empleadas se acuñen y se reduzcan a “su mínima expresión”, mediante ciertas fórmulas que las compliquen y anuden, haciéndolas laberínticas. Ésta se encuentra expresada en la tendencia manierista, surgida en las postrimerías del Renacimiento, en función de la “agudeza y arte de ingenio” que pone en juego Gracián para enrevesar sus textos y analizar los ajenos. Pero la otra manera de “abreviar” la escritura consiste en dejar en suspensión, sin desarrollar plenamente, aquello que nos ofrece, procedimiento comparable al que emplearon, en muchas de sus pinturas, Franz Hals, Velázquez o Rembrandt. Pese a que en ambos casos el “mucho entender” del lector le permite “leer entre líneas”, como decimos donosamente en nuestra lengua, en el primero de ellos, con su acción interpretativa, logra desanudar y definir cuanto se halla intrincado en la obra, revelándolo, mientras que en la segunda situación se ve obligado a “completar” aquello que está latente en el texto, convirtiéndolo en patente por medio de una lectura adecuada. De ahí que la lectura implique siempre una mediación activa, ya sea entre la forma y el sentido, o entre el autor y el lector, o entre la obra y las muchas interpretaciones que permite. Ese “estar entre”, que denotan las posibilidades apuntadas, nos conduce a descubrir la interioridad y aun la intimidad del texto, según los grados de intermediación que su lectura permite. De este modo, el paso de lo mediato de la simbolización o de la inconclusión aparente de la obra a su certeza inmediata constituye la exigencia ineludible de toda lectura rigurosa.

No obstante, ese complejo tramado de la lectura se complica cuando entre el texto y el lector figura un término más: el de la imagen. Pues como se ha repetido asiduamente, si en determinados casos se ignorara el texto relativo a la imagen, sería imposible conocer el significado de ésta. Por ello, el análisis de las múltiples relaciones de sentido entre la imagen y el texto, para la comprensión del símbolo, constituyen una de las tareas primordiales de la iconología. Aunque conviene tener en cuenta que las disciplinas dedicadas a establecer el sentido de las imágenes artísticas dirigieron preferentemente su atención hacia el símbolo —en cuanto signo con significado—, pese a que en el nombre de ellas —iconografía e iconología— figura con reiteración el icono como su rasgo común y decisivo.

Podrá argüirse, desde luego, que el icono y la imagen son sinónimos, puesto que

proponen la idea de imitación o de representación a partir del griego o del latín, respectivamente, de modo que parece irrelevante intentar la distinción entre ambos términos, dado que cubren y ostentan el mismo significado. Sin embargo, contra el parecer habitual, cabe afirmar que la naturaleza de dichas nociones es distinta, como expondré a continuación, de modo que corresponde diferenciarlas para dilucidar con rigor el sentido de *La tempestad*, de Giorgione.

### 3. SÍMBOLO, IMAGEN E ICONO. UNA CULTURA ICÓNICA

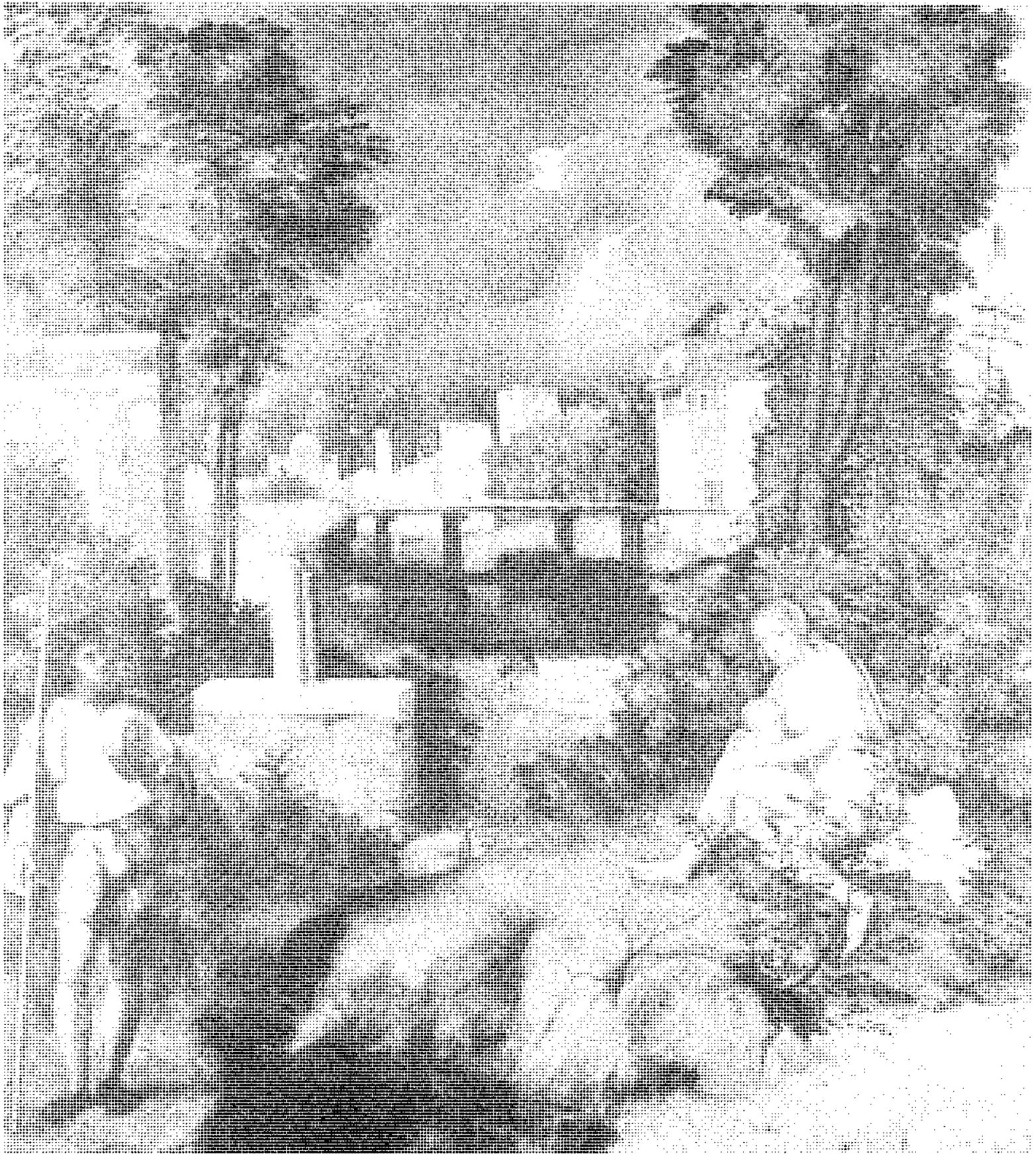
Cuando determinada imagen forma parte de un símbolo, se convierte en un signo que adquiere cierto significado, ocasionalmente ajeno a lo que delata su propio aspecto. Por ello, una modalidad del trabajo iconológico estriba en revelar, tras la mediación y la equivocidad de la imagen, la inmediatez del sentido que le pertenece, haciéndola inequívoca. Esta labor permite “la identificación” del signo y el significado, según la doble índole del vocablo, consistente en “identificar” ambos términos, haciéndolos uno, como consecuencia de haber “identificado” el nexo que los une, descubriéndolo.

Dado que el símbolo es un compuesto de dos partes, que deben relacionarse para concederle su sentido, habitualmente se destaca en él la imbricación de las porciones que supuso en su origen el *symbolon*, la moneda partida en dos que permitía identificar afectivamente, y efectivamente, a los poseedores de ambos fragmentos. Sin embargo, debemos considerar que en la simbolización más compleja, también de índole dual, un término aparece por el otro —el signo en vez del significado—, manifestándolo y ocultándolo a la par. Así que “uno hecho de dos” y “el uno por el otro”, tal como anteriormente señalé, pueden caracterizar al símbolo en primera aproximación.

De hecho, todos los modos de referirse al mundo, y aun de producirlo, basados en la duplicidad de los términos empleados, provocan incertidumbre, ocasionándose con ellos la *du-da*. En cuanto reflexionamos a partir de ella, ponemos en juego otra noción ambigua, pues nos obliga a pensar “en doble”, según la duplicación del *dubitare*. En el campo aquí tratado, dicha ambigüedad dubitativa se hace presente también en la noción de *imagen*, tanto en las destinadas a representar miméticamente ciertos motivos perceptibles del contorno como en las incluidas en el símbolo.

El sentido primario de “imagen” es el de ‘imitar’ (*imago* como *imari*), formado a consecuencia de una comparación, según sucede en la lengua poética. De este modo, aunque la imagen asuma las nociones de ‘apariencia’ —como “aparición”— o de ‘re-presentación’, en “el presente” implicado por este último término se prescinde del proceso de presentación, ya que su “apariencia” remite al “parecer ser”, como un resultado, y no “al aparecer” del ser. Así entendida, la imagen representativa es un *terminus ad quem*, la conclusión postrera de un proceso, mientras que la imagen signica, perteneciente a un símbolo, puesto que se hace mediata respecto del significado, exige partir de ella para llegar a éste, convirtiéndose en un *terminus a quo*.

Como antes señalé, si bien la noción de *icono* mantiene determinada afinidad con la de *imago*, que la traduce al latín, hay entre ellas diferencias sustanciales que deben ponerse en claro. Mientras la imagen, entendida como *eídolon*, puede representar cuanto se quiera, el icono procede originalmente del mundo sagrado, en el que adquiere un valor animado, religioso. Tanto es así que en el campo del mito, al que pertenece, el icono lleva consigo determinada aparición de lo divino. De esta manera, el punto de partida de su formulación no es el del mundo exterior, correspondiente



*La tempestad*, de Giorgione. Galería de la Academia. Venecia

a la imagen, sino que adquiere un sesgo noético. Este sentido contrario al de la imagen —ya que se forma de dentro a fuera, como una emanación de lo sagrado, y no como el producto de cierta percepción del contorno— trae consigo diversas consecuencias. El referido carácter interior del icono —que es tan antiguo como su propia noción—, lo hizo suyo Peirce, incorporándolo a la moderna semiótica, al proponer el icono como una imagen mental, perteneciente a lo inteligible antes que a lo sensible, de manera que su existencia es previa a la de cualquier enunciado textual<sup>16</sup>. Así que en la iconización se parte de una idea, para comunicarla directamente con el icono mismo, en el que supuestamente “habita”.

Dicho carácter directo, que puede atribuirse a la comunicación establecida sobre el icono, lo diferencia también de la condición mediata atribuible al símbolo. Como hemos comprobado, éste lleva consigo la oblicuidad y la indirección, puesto que se constituye a la manera de los *dissoi logoi*, de los discursos equívocos, dotados de doble sentido, a los que recurrieron los sofistas para decir o no decir cuanto les parecía, origen de los procedimientos retóricos en los que se pretende el convencimiento a toda costa, dándose los infinitos rodeos necesarios para lograr el fin propuesto, a expensas muchas veces de cualquier principio. Por ello, el *pseudēs*, la falacia, se produce en la simbolización pictórica a partir de procedimientos que tienden a “desfigurar” los asuntos empleados, asociándolos entre sí por medio de vínculos insospechados, ocultos, mientras que el engaño producido con las imágenes figurativas se reduce a ser tan sólo una apariencia, remitiéndonos a entidades o cosas de consistencia real. Pero al margen de ambos tipos de imágenes, *el icono delata la presencia de lo divino, que supuestamente aparece en lo que se le parece*. Dicha presencia indica “lo más próximo a la esencia” —*prae-essentia*—, manifestándose ésta mediante “una aparición” que hace del arte icónico *un arte presentativo*, a diferencia del re-presentativo correspondiente a la imagen en cuanto *eídōlon* o *phántasma*.

Uno de los ejemplos más significativos respecto al paso del icono desde el campo de los mitos al del arte se encuentra, según supongo, en la descripción del escudo de Heraklés, forjado por Hephaistos, tal como figura en el poema del Pseudo Hesíodo, titulado, precisamente, *El escudo*. La frecuencia de términos icónicos que incluyen sus versos se debe a que gran parte del poema está dedicada a la descripción de una obra artística pretendidamente hecha por un ser divino. En ella, la noción de icono y sus sinónimos se consagran a mostrar cómo parecen asombrosamente vivas las escenas incluidas en los relieves del escudo, revelándolas en su *fiēri* o acción, destinándose los vocablos icónicos a exponer los aspectos sorprendentes o milagrosos del mundo real. Sin embargo, el parecer como un aparecer, característico del icono, se distingue del que puede atribuirse a las imágenes (*eídōla*), dado que su parecer, *en vez de ocasionar la duda, produce la creencia, porque el icono, a diferencia de la imagen mimética, no es una duplicación de lo sagrado, sino su emanación*.

La relación entre el icono, la maravilla o el milagro y la creencia se reitera constantemente en el poema. Así, al describir el relieve de las musas, dice que al cantar su himno divino “*se las creería* (εἰκνίαι, 206) vivas”. Cuando la Gorgona provoca la huida de Perseo, “*se creía* (εοικώς, 228) ver su celeridad y su terror”; mientras que las mujeres presentes en el combate, al gritar y arañarse los rostros, aterradas, “*se las creería*

<sup>16</sup>Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*. Cambridge Mass. 1931-1935. La noción de imagen mental, de Peirce, y su idea de que pensamos a partir de iconos se encuentra formulada por Platón y Aristóteles.

(ἱκελοι, 244) vivas, merced al arte del insigne Hephaistos”. De modo que la diferencia entre el icono creído y la imagen meramente representativa radica en que el icono, de índole sagrada, *hace aparecer lo admirable*, a partir del *mirus* o ‘lo milagroso’, en la obra de arte. Tanto es así que la descripción del escudo empieza calificándolo como “maravilla (o milagro, *thaūma*) para la vista” (140), y concluye refrendándolo, al decir que es “maravilla para los ojos, incluso para los de Zeus tonante, por cuya voluntad lo hizo Hephaistos”. (318 y 319.)

La diferencia entre el icono y la imagen simbólica resulta evidente si comparamos la descripción efectuada por el Pseudo Hesíodo y la de Esquilo, en *Los siete contra Tebas*, también referente a los escudos de los guerreros que encabezan el asalto a la ciudad. El vocablo empleado por Esquilo, para definir el tema de cada uno de los escudos, es el de *sēma*, en su significado de emblema o blasón, indicándose con ello el carácter simbólico, indirecto y cifrado de los motivos incluidos en tales armas. Aún más, refiriéndose al artista que forjó el cuarto escudo —el de Hippomedón— lo califica de *sēmaturgo* (491), con un término asignable a los artistas que emplean motivos simbólicos en sus obras, distinguiéndolos así de aquellos que recurren a las imágenes representativas.

Más de un siglo después, Platón estableció claramente la relación entre el icono y la manifestación de lo invisible, correspondiente a lo inteligible, al referirse reiteradamente al tema (Carta VII. *República*, 509 d; e; 510 a-e). En estos pasajes diferencia las imágenes visibles de los iconos, para concluir (510 e; 511 a) que los geómetras emplean iconos “en su deseo de ver aquellas cosas en sí que no pueden apreciarse de otra manera que por medio del pensamiento”.

El empleo sistemático de términos icónicos —cuando se refiere a lo interior o invisible, que permanece oculto y guardado en la sombra— permite diferenciarlos de los destinados a nombrar las imágenes percibidas con los sentidos, para las que usa preferentemente el vocablo *eídolon*, correspondiente a los fenómenos o las apariencias (*República*, 601 b, c), entidades despreciables que no conducen hacia el ser o la idea.

En el siglo tercero de nuestra era, Plotino abunda sobre estas nociones, pues la iconización pertinente a las imágenes sagradas o mentales la hace depender de una visión o contemplación puramente interior, parangonable con la idea revelada en el mármol con el trabajo del escultor (*Enéadas*, I, 6, 8). “La mano que obedece al intelecto”, tal como dijo Miguel Ángel en uno de sus poemas, refiriéndose a la obra del escultor que impone su idea a la materia, supone una reminiscencia tardía de Plotino.

Pero todas estas vicisitudes de la noción de icono y sus posibles diferencias con la de imagen o *eídolon*, culminan con el predominio de las tendencias icónicas en la cultura bizantina. A tal punto es así que inclusive cabe proponerla como *una cultura icónica*, en la que el poder sagrado se imbrica en el dominio temporal del emperador, complicándose el ceremonial de la corte con una liturgia morosa y enrevesada, en la que se trasunta la inútil complejidad que habitualmente atribuyen al “bizantinismo”.

Como consecuencia de las tensiones habidas entre las imágenes relativas a lo sensible o aparente, los *eídola*, y las concernientes a lo inteligible y verdadero, los iconos, se originó la controversia religiosa de mayores consecuencias para el arte bizantino: la llamada “querrela de los iconoclastas”. Porque la adoración de los iconos, como “no hechos por los hombres”, supuestamente poseedores del poder milagroso o admirable aquí tratado, propició toda clase de abusos, que condujeron a la destruc-

ción de estas figuras. Desde luego que el problema de la iconoclastia tuvo motivos de diversa índole, pero si las razones políticas fueron decisivas, no por ello se deben descartar los conflictos causados por las creencias propiamente tales. Tanto es así que a consecuencia del debate en torno al trato debido a las imágenes, efectuado en el segundo concilio de Nicea (787), se restituyó el culto a los iconos, con la reserva de que podían recibir veneración (προσκύνησις), pero no adoración (λατρεία).

La consideración "icónica" de las figuras sagradas eliminó del arte bizantino las representaciones escultóricas, movido por el propósito de manifestar lo inteligible. De tal manera, fue característico de este arte la supresión no sólo de lo corpóreo, sino de lo corporal, mediante las figuraciones planas de los seres humanos. Inclusive, el predominio de lo suprasensible se hizo presente en la arquitectura, recurriéndose en ella a superficies continuas, doradas o azules, que "desmaterializaban" ilusoriamente los interiores de las iglesias. Por último, pasada la crisis de los iconoclastas, los programas iconográficos de los templos mantuvieron la división tradicional, platónica, entre iconos, y *eídōla*, destinándose las partes altas de las estructuras —en apariencia ingravidas— al mundo inteligible, mientras que las escenas históricas solían ocupar los muros bajos y los soportes.

Una reminiscencia de esta distribución perdura en *El entierro del conde de Orgaz*, en el que El Greco, inserto plenamente en dicha tradición, distingue entre la zona destinada a lo inteligible, situada en el arco superior del cuadro, y lo sensible del acontecimiento legendario que originó su obra. La diferenciación entre las imágenes sagradas, ajenas por completo a los sentidos —ya que figuran en la región superior— y las imágenes de lo sagrado, se encuentran claramente de manifiesto en el lienzo ejemplar.

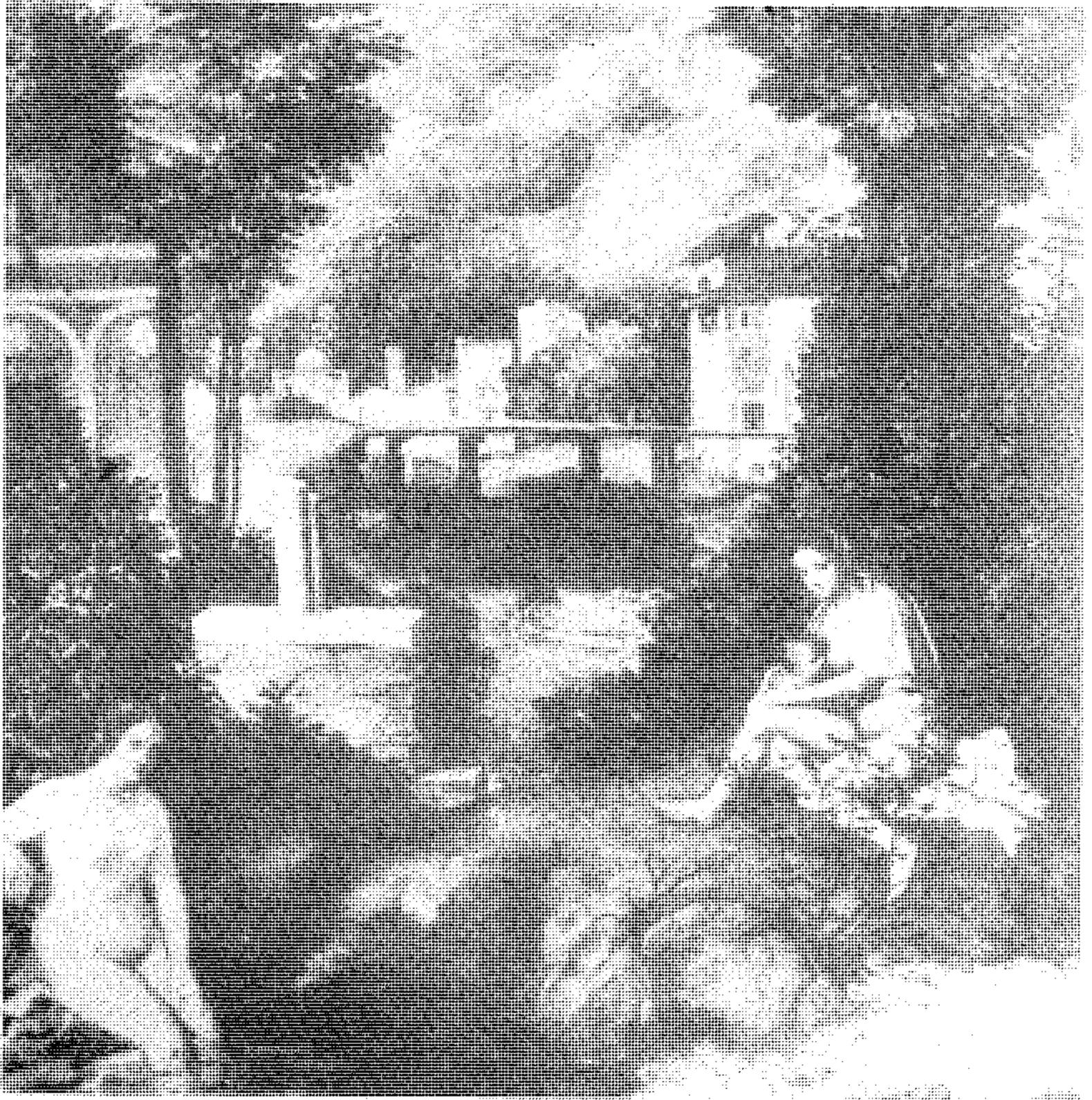
Las principales consecuencias de esta manera de pensar las imágenes figuran decididamente en la pintura veneciana de los siglos xv y xvi, puesto que en ella subsisten muchos rasgos que la vinculan con la pintura bizantina, de índole icónica. El hieratismo, la procesionalidad, el empleo frecuente de los doseles —como una última subsistencia del muro plano, sobre el que se adherían las figuras de los mosaicos bizantinos—, el colorismo y la desmaterialización de los cuerpos, esfumándolos, dan fe sobrada de su procedencia.

La perplejidad y aun la incomprensión de Vasari respecto al arte de los venecianos, delatan claramente las diferencias que cabe establecer entre *una cultura del icono* —la veneciana— y *una cultura de la forma* —la florentina. Como después apreciaremos, en la referida tradición icónica, que *convierte a las imágenes sagradas en teofanías*, se encuentra el contexto en que se funda *La tempestad*, de Giorgione.

#### 4. LAS LECTURAS DE LA TEMPESTAD

Cuando se emprende la indagación del sentido de un cuadro puede adoptarse el camino de la especificación, consistente en definir uno por uno los motivos aparecidos en la obra. Sin embargo, no basta con particularizar sus temas si se ignora cuál es el todo que los constituye, haciéndolos relativos entre sí.

De esta manera, la averiguación de la índole de la obra puede orientarse en dos direcciones aparentemente antagónicas, aun cuando son complementarias, puesto que la explicación pormenorizada de los temas a nada conduce si se ignora la idea de conjunto que les da pleno sentido. En ocasiones, un elemento secundario nos permite



Primera versión de *La tempestad*, según Morassi

descubrir la razón del todo, y al contrario, al conocerse la idea primordial, cobran su significado pertinente los temas dispersos, subordinándolos a una razón conductora.

A este respecto, ante los motivos que puso en juego Giorgione en *La tempestad*, las lecturas efectuadas por los tratadistas se atuvieron, principalmente, a la identificación de los personajes incluidos en el cuadro: un joven con una pértiga y una nodriza que ofrece el pecho a un lactante. Además, tuvieron en cuenta el rayo que da nombre al cuadro, el río, la serpiente representada en primer plano, más la ciudad del fondo. En algún caso consideraron también el monumento que ostenta un par de columnas truncadas, las ruinas del edificio situado detrás del joven, e inclusive, el puente que cruza el río. Pero correspondía preguntarse qué tradición iconográfica o qué texto podían dar plena cuenta no sólo de los motivos señalados, sino también de otros menores y, especialmente, por qué pudo proponérselos Giorgione o quien programara el cuadro. Naturalmente que un tema como el de un muchacho ante una joven que amamanta a un niño podía encontrarse en numerosos mitos antiguos y en variadas historias o tradiciones de distintos pueblos. Basta con recurrir a uno de los trabajos dedicados al tema, el libro de Salvatore Settis, para cerciorarse de la suma descomunal de autores que abordaron este asunto y la gran diversidad de soluciones propuestas.

Inclusive, algunos tratadistas formularon varias posibilidades de solución del problema, mostrándonos que la complejidad de la obra no sólo puso en conflicto a unos autores con otros, sino que, en ocasiones, el intérprete o exégeta se enfrentó consigo mismo, para refutar sus versiones precedentes. Y porque de “arrepentimientos” se trata, éstos no sólo se produjeron en el trabajo de los tratadistas, sino que también figuraron en el de Giorgione, pues por si el enigma de su obra no fuese suficientemente complejo, al examinar la tela en una radiografía efectuada en 1939, se descubrió que la figura del muchacho está pintada sobre un desnudo femenino, situado en primer término, que mete los pies en el agua<sup>17</sup>. A este desnudo lo calificaron habitualmente como “la bañista”, produciéndose con él nuevas incertidumbres sobre el asunto del cuadro, al poner de manifiesto que Giorgione pudo cambiar el programa durante la ejecución de la obra. Tanto es así que muchos de los exégetas hicieron caso omiso de las nuevas dificultades que el desnudo referido trae consigo, ateniéndose tan sólo al resultado final, reconocible a simple vista en la pintura definitiva.

El libro de Settis, anteriormente citado, pone en evidencia y descalifica una por una las principales inverosimilitudes o inconsecuencias en que incurrieron los autores que le precedieron en la interpretación del cuadro. Como contrapartida, Settis aduce que el tema de la obra es el de Adán y Eva expulsados del Paraíso, en dos fases diferentes de su historia. El motivo iconográfico en que se basa corresponde a un bajorrelieve de Giovanni Antonio Amadeo, *La admonición de Dios a Adán y Eva*, situado en la capilla sepulcral del *condottiere* Bartolommeo Colleoni, en el transepto de la iglesia de Santa María Maggiore, de Bérgamo, que encuentra “absolutamente semejante a la tela de Venecia”<sup>18</sup>. El parecido posible lo percibe en el personaje de Adán, que apoya las manos sobre el extremo de una azada y alza la cabeza, contrito, para recibir la reprimenda divina, mientras que Eva, desnuda y sentada en el suelo, juega con Caín niño,

<sup>17</sup>Antonio Morassi. *Esame radioscopico della “Tempesta” di Giorgione*, “Le Arti”, 1939, pp. 567-570.

<sup>18</sup>*Op. cit.*, p. 92. Sin embargo, en la página siguiente dice que no es necesario hacer del bajorrelieve la fuente indudable del cuadro, pues supone que ambas obras pueden proceder de una tradición iconográfica vigente en Venecia entre finales del siglo XV y comienzos del XVI.

teniéndolo entre sus brazos. Según Settis, la figura de Dios Padre equivale a la del rayo que da nombre al cuadro referido, con el que se simboliza a la divinidad. Para corroborar el parecido entre la escena bíblica y la obra de Giorgione, Settis se ve obligado a “convertir” en una azada la pértiga en que se apoya el muchacho de *La tempestad*—en actitud muy distinta a la que adopta en el bajorrelieve el personaje de Adán—, pues cree ver en el extremo inferior de la pica, sobre el terreno, la hoja metálica de la azada, realmente una pequeña sombra de forma irregular, apenas perceptible. De hecho, nunca en la historia de un utensilio como éste se vio una imagen en la que el mango tenga la enorme longitud del que aparece en *La tempestad*, tan prolongado que impediría al supuesto Adán ganarse el pan con el sudor de su frente...<sup>19</sup>.

Refiriéndose a la figura de “Eva” incluida en el cuadro, desnuda y sentada en el suelo, que amamanta a “Caín”, Settis sostiene que “oculta su desnudez”<sup>20</sup>, como la Eva de Autun, tras un arbusto—aun cuando están muy claramente expuestos sus atributos sexuales...— y además concluye que su talón, realmente muy alejado de la serpiente que se desliza bajo una roca, “parece prefigurar la ejecución del castigo anunciado por Dios”, refiriéndose a que la serpiente instigadora del pecado será aplastada por el talón de la mujer<sup>21</sup>.

Por si fuera poco, estima que “la bañista” descubierta con la radiografía es la misma “Eva”, “a partir de los apócrifos de la Biblia” (...), “en un baño purificador después de la caída...”<sup>22</sup>, con lo que decide Settis que el tema del cuadro es el mismo, tanto con “la bañista” como sin ella. La rareza de los textos que aduce, para demostrar cuanto pretende, no arredra a este autor, hasta el extremo de que la explicación de la ciudad desierta, que cubre el fondo del paisaje, la obtiene del comentario del Génesis que hizo Procopio de Gaza, publicado en 1555, medio siglo después de haberse pintado el cuadro...<sup>23</sup>.

Respecto de la temporalidad del tema, Settis sostiene que en éste se superponen distintos momentos de la historia, concentrándolos y haciéndolos simultáneos, a la manera de una prolepsis retórica. A este propósito dice que “los signos de cada uno de estos instantes sucesivos están conservados, reagrupados y como diseminados en el “paisaje moral”. Éste consta de la serpiente (el Pecado), el arbusto (la Vergüenza), el rayo (la Maldición), Adán (el Trabajo), Eva (la Maternidad), las columnas (la Muerte), Caín (el Crimen y la Condenación). Al reducir a Dios al rayo y a la serpiente a una sombra apenas visible, al representar a la Muerte por las columnas rotas y al Crimen por Caín aun inocente, Giorgione evitó que su cuadro se limitase a ser una acumulación de momentos narrativos”<sup>24</sup>. Curiosamente, Settis rechaza la interpretación de Nancy T. de Grummond, que atribuye al cuadro la exposición de la leyenda de San Teodoro, primer patrón de Venecia, porque mezcla el relato de aquélla “con el despliegue no narrativo de los atributos del santo”<sup>25</sup>. Sin embargo, “los signos” arriba citados en la interpretación de Settis, respectivos a distintas fases de la expulsión del Paraíso, con sus antecedentes y consecuencias incluidos, están distribuidos en el

<sup>19</sup>*Ibid.*, pp. 111 y 112.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 112.

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 113.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 113.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 110.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 116.

<sup>25</sup>*Ibid.*, pp. 77 y 78.

cuadro sin orden temporal alguno, por lo que este autor recae, con su nueva lectura, en aquello que previamente objetó en las versiones ajenas.

Contradicciones evidentes, algo de novelería y aun, con frecuencia, la explicación en extremo complicada, *obscura per obscuriora*, caracterizan a esta exégesis, en muchos aspectos tan gratuita como muchas de las que su autor puso en tela de juicio.

Por añadidura, o por si fuera poco, varios de los motivos del cuadro carecen de explicación en el análisis referido —tal como también sucede en los de otros autores—, encontrándose entre ellos la aceptación de una "bañista" que no es tal, la omisión de que *existen dos corrientes de agua* —y no una sola, como todos suponen—, situadas en niveles diferentes, sumándose a los temas sin interpretación alguna, o insuficiente, el palacio incendiado, los esgrafiados de las murallas, la diversa naturaleza de los árboles, el tamaño excesivo de la muchacha que nutre al niño, el color del paño que la cubre, la vid seca, situada en primer término, y algunos más que han de tenerse en cuenta para cumplir los requisitos de particularidad y totalidad, necesarios en la interpretación rigurosa de una obra. Al fin y al cabo, la teoría que logre dar sentido al mayor número de hechos o fenómenos en un campo dado, dejará sin vigencia a las que omitan o expliquen inadecuadamente determinados aspectos del tema.

Pese a ello, dada la situación en que hoy se encuentra la investigación del cuadro referido, ¿no parece pertinente abandonar la indagación del tema, absteniéndose de proponer nuevas hipótesis que contribuyan al acrecentamiento de la maraña interpretativa? En ese caso, las páginas siguientes comprobarán, al menos, que la necesidad de especular y conocer subsiste siempre, aunque no siempre tenga visos razonables...

## TEXTO Y CONTEXTO DE LA TEMPESTAD

*Hasta que no se encuentre el  
auténtico texto en el que se basó  
una obra como ésta, no podremos  
pretender que conocemos el asunto.*  
JOHANNES WILDE. *La pintura veneciana.*

### 1. LA INFANCIA DE DIONYSOS

Entre las líneas de interpretación propuestas en torno de *La tempestad*, figura una, escasamente desarrollada, concerniente al tema de la niñez de Dionysos. En 1955, Friderike Klauner dedica un ensayo al simbolismo del cuadro *Los tres filósofos*, pintado por Giorgione<sup>26</sup>. En él asocia tangencialmente *El nacimiento de París*, del mismo artista, con el tema de *La tempestad*, estimándose éste como una representación del nacimiento de Dionysos. Algunos años después, Ludwig Baldass y Gustav Heinz, en el libro titulado *Giorgione*<sup>27</sup>, al referirse a *La tempestad*, recuerdan la fugaz alusión de Klauner

<sup>26</sup>Friderike Klauner, *Zur Symbolik von Giorgiones "Drei Philosophen"*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", LI, 1955.

<sup>27</sup>Ludwig Baldass y Gustav Heinz, *Giorgione*, Wien-München, 1964, pp. 134-136, 149 y 150.

a la infancia de Dionysos y aducen distintas citas de autores antiguos, para corroborar la validez del tema supuesto.

El motivo principal que destacan del cuadro es, pues, el del niño criado por su nodriza, en el que se representó a Dionysos. Las razones de esta posible atribución temática pueden justificarse si recordamos el mito. Como es de sobra sabido, según diversas tradiciones, Sémele, hija de Cadmo, el rey de la Tebas beocia, fue poseída por Zeus. Deseosa de conocer a Zeus en todo su esplendor, le pidió al dios que se le presentara tal como aparecía ante su esposa Hera. Zeus accedió, y con la violencia de sus rayos quemó a Sémele, incendiándose con ellos el palacio de Cadmo. Según la leyenda, Dionysos hubiera perecido en el vientre materno a no ser por Zeus, que lo rescató, cubriéndolo con yedra e injertádoselo luego en un muslo, hasta dejarlo en condiciones de sobrevivir. Del niño se hizo cargo después la hermana de Sémele, Ino, esposa del rey Athamas, criándolo con sus hijos. Hera, celosa porque Zeus confió Dionysos a Ino, dejándolo a su cuidado, enloqueció al rey Athamas, que mató a su hijo Learcos, mientras que Ino, también trastornada por la cólera de la diosa, asesinó a su otro hijo, Melicerto, y se arrojó al mar con sus restos. Apiadadas las divinidades marinas del dolor de Ino, la convirtieron en una nereida, llamándola Leucóthea —literalmente, “La diosa blanca”—, que representa la espuma vaporosa de las aguas marinas, significándose con ella el auxilio prestado a los navegantes perdidos en los temporales.

La situación expuesta en el mito podía ser el origen del cuadro de Giorgione, aun cuando los autores citados no la desarrollaron con todas las posibilidades que supone. Klauner se limitó a decir, *en una sola línea* —nota 80 de su ensayo—, que “la referencia al parto flamígero [de Sémele] se encuentra en el rayo y las ruinas”. Baldass y Heinz, más explícitos, recurrieron a fragmentos de algunos textos clásicos, en los que figuran los personajes relativos a la infancia de Dionysos. De Ovidio (*Fasti*, VI) extrajeron dos versos referentes a la situación descrita:

*Arserat obsequio Semele Iovis accipit Ino  
Te puer et summa sedula nutrit ope.*

Además, aludieron a las versiones del mito formuladas por Apolodoro, Luciano, Diodoro Sículo e Higino, en las que figura Hermes, con la misión de entregar el niño Dionysos a Ino. Para concluir, expusieron la posición de Calvesi respecto a *La tempestad*, que relaciona a Dionysos con el mito de Osiris, tal como lo efectuó Diodoro. La importancia de este vínculo dudoso, se encuentra, según se cree, en que Dionysos niño no sólo puede significar un nexo entre la religiosidad egipcia y la griega, sino en que este motivo iconográfico también se estima como una posibilidad de interpretar el nacimiento de Cristo, suponiéndose a Dionysos como un precursor de éste. La idea de Klauner es muy clara en tal sentido, habiéndola hecho suya diferentes tratadistas.

El procedimiento empleado por Baldass y Heinz, para glosar la tesis de Klauner de que el tema de *La tempestad* representa el nacimiento y la niñez de Dionysos, se atiende al usual en los iconólogos que recurren a distintas fuentes literarias, con las que reconstituyen el asunto de un cuadro. De esta manera, cada uno de los pasajes aislados en diversos textos se convierte en *una prueba fragmentaria* de la totalidad del sentido de la obra, pues debe corresponder adecuadamente al conjunto del tema, mediante una operación que algunos autores compararon erróneamente con la solución de un *puzzle*. Afirmando esto porque el *puzzle*, independientemente de las nociones de enigma o de embrollo que le pertenecen, está compuesto por una red geométrica, superpuesta

a una representación identificable, en el que cada uno de los fragmentos producidos por dicha red no coincide con la traza de las figuras pintadas. La dificultad de situar las piezas se debe a la discordancia existente entre ambos sistemas, el formal y el figurativo, regularizados diferentemente. De ahí que la superposición de dos órdenes distintos ocasione la complejidad del juego.

A diferencia de ello, si una pintura se basa en un tema literario, el problema de reconocer su sentido es de índole muy otra, pues aunque el texto pertenezca a un orden diferente del de la imagen pintada, ésta procede de aquél, del que emana, ya que se hizo al pie de la letra. De modo que la dificultad de la interpretación radica en saber a qué texto se acudió como punto de partida, así como en averiguar qué procedimiento formal se utilizó para convertir la palabra en imagen, porque, en contraste con un *puzzle*, no existe ningún patrón fijo. El artista o el que establece el programa son muy dueños de elegir aquel que estimen adecuado para conseguir su fin. Por ello, la dificultad de la exégesis consiste en *ponerse en el lugar del otro*, y así poder deducir qué tuvo en cuenta el autor al darnos cuenta de un tema. Desde luego que el peligro de semejante posición consiste en recurrir a un cierto pensamiento atributivo, que puede llegar a forzar el sentido de los elementos incluidos en la obra, para demostrar con éstos aquello que se pretende. Puesto que aquí lo recuso de antemano, procuraré no caer en las celadas que tiende ese modo de pensar, al emprender desde ahora mi propia averiguación sobre el sentido que oculta *La tempestad*, de Giorgione.

## 2. LA APARICIÓN DE UN DIOS ENTRE LOS HOMBRES

Me referí anteriormente al tratamiento icónico de las figuras en el arte bizantino, con el que la imagen “presenta” supuestamente a la divinidad, convirtiéndose su apariencia en una aparición inmediata de lo sagrado. Como no podía ser menos, estas características perduran en la pintura veneciana a comienzos del seiscientos, reconociéndolo Vasari con referencia a Giorgione, pues en *Le vite* (1568) afirma que nuestro pintor “...había nacido para *poner el espíritu* en las figuras”, mientras que el sentido icónico, en cuanto aparición y vida, lo sitúa en la manera de hacer de este artista, pues señala que a partir de 1507 —fecha posible de *La tempestad*—, trabajó “...sin abandonar su costumbre de tener delante las cosas vivas y naturales, y de imitarlas lo mejor que sabía con los colores...”, “...sin hacer dibujo, dando por cierto que pintar sólo con los colores...” “...era el mejor modo de hacer y era el verdadero dibujo”<sup>28</sup>.

En otras partes he señalado que las posibilidades fácticas condicionan con frecuencia la elección de los asuntos por parte del pintor, según la necesaria adecuación que debe haber entre el tema y el modo de ejecutarlo. De acuerdo con ello, estimo que el probable asunto elegido por Giorgione para efectuar *La tempestad*, responde por entero tanto a la tradición veneciana cuanto a las tendencias fácticas del pintor, anteriormente indicadas. Porque, a mi modo de ver, *La tempestad* no radica —como escuetamente expusieron Klauner, Baldass y Heinz— en la representación de la infancia de Dionysos, fundamentándola sobre textos dispersos, sino que *el tema consiste en una teofanía: la aparición de Dionysos en la ciudad de Tebas*, para manifestar a los hombres su poder sagrado, tal como figura en *Las bacantes*, de Eurípides.

<sup>28</sup>Cita Pietro Zampetti, *Giorgione*, Barcelona, 1976, p. 9. Las cursivas son mías.

Recuérdese, a este propósito, que durante el año de 1503 publicó Aldo Manucio, en su famosa imprenta veneciana, la edición príncipe de *Las bacantes*, basada en un manuscrito de finales del siglo XIV, el *Palatinus* (287). La primera aparición impresa de las tragedias de Eurípides significó un acontecimiento de considerable importancia para los círculos de artistas y eruditos existentes en la ciudad, frecuentados por Giorgione en su condición de músico y pintor, a tal punto que este hecho difícilmente pudo pasarle inadvertido. Ateniéndonos a las fechas, comprobaremos que la publicación de *Las bacantes* se anticipa en todo tiempo a la efectuación de *La tempestad*, cualquiera sea la data atribuida a ésta por la investigación reciente.

Aunque no se haya intentado hasta ahora establecer la relación posible entre el cuadro de Giorgione y el texto de Eurípides, estimo que la fidelidad temática de esta pintura es tanta, respecto de *Las bacantes*, que se diría *una cita visual* de la obra antigua. A tal extremo es así, que las palabras primeras de Dionysos, dichas a manera de prólogo en la obra trágica, no sólo revelan la epifanía o aparición del dios al regresar a su origen, sino que definen con plena claridad el escenario en que la tragedia se desarrolla, tanto como las circunstancias que la originaron.

Oigamos de la boca del dios la descripción del lugar y la ocasión trágica, correspondientes por entero al cuadro pintado por Giorgione:

- Llegado soy, yo, el hijo de Zeus, a esta tierra, tebana,  
Dionysos, el engendrado antaño en la hija de Cadmo,  
Sémele, haciéndome nacer el ardor del relámpago.  
Adopté forma humana, en vez de la divina,  
5 junto a la fuente de Dirce y el río Ismeno.  
Veo la tumba de mi madre, la fulminada por el rayo,  
ahí, junto al palacio en ruinas humeantes,  
producidas por el fuego vivo de Zeus,  
9 en testimonio de la interminable saña de Hera contra mi madre.*

Las referencias al sitio y la identificación del narrador no pueden ser más explícitas, hasta el punto de que la relación pormenorizada del escenario en que aparece nos permite reconocer como Dionysos al joven que figura en el cuadro, pues de sus labios brotan todas las referencias alusivas a sí mismo y al contorno en que se encuentra.

La ciudad de Tebas, el rayo y el relámpago, el dios en forma humana las dos corrientes de agua —la fuente de Dirce y el río Ismeno—, la tumba de Sémele y el palacio en ruinas, con restos chamuscados, en jirones, están perfectamente representados en la obra de Giorgione, haciéndose inequívoca la relación entre el texto y el cuadro. De estos motivos me ocuparé circunstanciadamente, así como de los que no figuran en la descripción inicial de *Las bacantes*, al situarlos en el mito y con respecto a sus principales personajes.

A este propósito, conviene señalar que como la obra de arte intensifica el mundo en torno —cuando remite a éste—, dicha intensificación puede manifestarse en los aspectos temporales de la obra, al acumular distintas fases de una historia en un instante ficticio, o bien en sus disposiciones espaciales, representándose desde un solo punto diversos lugares que no pueden percibirse simultáneamente. El último procedimiento consta en el texto de Eurípides, al afirmar Dionysos, que aparece “junto a la fuente de Dirce y el río Ismeno”, ya que ambos —la fuente y el río— se encuentran situados, respectivamente, al oeste y al este de las murallas que circundaban la ciudad de Tebas, de modo que no pueden verse a la vez. Desde luego que el dramaturgo se permitió

hacerlo con el propósito de “saturar” el lugar de la acción, mediante notas distintivas fácilmente reconocibles para los hombres de su tiempo, puesto que estaban familiarizados con la tradición y podían conocer los lugares en que la obra se desarrolla<sup>29</sup>.

Giorgione sigue con absoluta fidelidad la descripción de Dionysos, por ello adopta el procedimiento de Eurípides, al pintar muy próximos la fuente y el arroyo. No obstante, los distingue plenamente, porque la fuente, situada en primer término, a los pies de Dionysos, aparece en un plano superior al del río, hacia el que discurre. Destaco esta diferencia entre ambos motivos no sólo con el propósito de establecer la relación posible entre dicha pintura y la obra dramática, como parece pertinente en esta indagación, sino para poner de relieve que todos, absolutamente todos los tratadistas que abordaron la interpretación del lienzo, estimaron que en éste hay una sola corriente de agua, refiriéndola cada cual a un río distinto, según el tema que atribuyeron al cuadro. Wickhoff supone que es el Langia, Battisti piensa en el Inaco y Settis en el Tigris, aunque ninguno de ellos reparó en que el pequeño manantial que surge delante de Dionysos —la fuente de Dirce— no puede ser el río caudal que fluye más abajo. La diferencia entre ambos motivos es taxativa en Eurípides, tal como la mantiene Giorgione en su pintura.

De este modo, la vuelta de Dionysos a su lugar de nacimiento significa el regreso a la fuente originaria, porque en la de Dirce mató Cadmo al dragón para fundar la ciudad y en ella se purificó Sémele para entregarse a Zeus. Sin embargo, este retorno de Dionysos a la *fons et origo* hace comprender al dios que “nadie es profeta en su tierra”, dicho sea con las palabras que siglos más tarde pronunciará Cristo en diferente situación, ya que a Dionysos se le niega su origen, al suponerse abiertamente en Tebas que no nació de Zeus, sino de algún mortal que sedujo a Sémele. De ahí que para defender la memoria de su madre, como para manifestar su propia condición sagrada, enloqueció a todas las tebanas, haciéndolas salir de la ciudad a practicar sus ritos delirantes bajo el cielo abierto, en las montañas. De igual manera le mostrará a Penteo —el hermano de Sémele, que reina en Tebas— todo el poder divino que posee, trastornándolo y aniquilándolo después de haberlo humillado, porque excluyó al dios de sus libaciones y plegarias. Debido a ello, reitera Dionysos, “adopté la figura de un mortal, cambiando mi forma por la del cuerpo humano” (54-55). Esta es, pues, la razón de su epifanía o aparición en Tebas: la de restablecer el orden sagrado en su lugar de origen, ya que lo transgredieron quienes debían reconocerlo y respetarlo, como estimó de rigor.

### 3. LOS DOS DIONYSOS

El joven representado en *La tempestad*, reflexivo y apoyado sobre una pértiga, fue interpretado de tantas y tan variadas maneras que esa diversidad de atribuciones sólo puede corresponder a quien supongo que realmente es: el inasible dios de la mimesis, Dionysos. Tanto es así que la considerable multiplicidad de significados asignables a esta figura del cuadro se diría que la promovió, irónicamente, dicha divinidad versátil,

<sup>29</sup>Eurípides se permite una licencia parecida en *Las Fenicias*, porque El Pedagogo le pregunta a Antígona si ve a Tideo “pasar el agua de Dirce” (131), que está en el oeste, mientras que el ejército encabezado por aquél viene desde el noreste. El mismo autor, en *Ion* (185 y ss.), refiriéndose al templo de Apolo en Delfos, hace que el coro, desde un mismo punto, describa los frontones opuestos del edificio, hecho manifiestamente imposible.



Dionysos adulto contempla a Dionysos niño.  
Vaso del pintor de Altamura. Museo de Spina. Ferrara

de acuerdo con el diálogo que sostiene con el rey Penteo, cuando éste, confundido, le pregunta a Dionysos... por Dionysos. (*Bacantes*, 477 y ss.)

PENTEIO. *¿Dices que viste al dios? ¿Cómo era?*

DIONYSOS. *Como le pareció. Yo no intervine en eso.*

PENTEIO. *Te evades nuevamente. No me dices nada.*

DIONYSOS. *Es demencial confiar el saber al que no lo entiende.*

A esa ambigüedad del que dice ser como se le antoja, escurriéndose siempre, inclusive en sus respuestas, le corresponde el que a su imagen pintada en *La tempestad* la hayan tenido por un soldado (Michiel, 1530, Parpagliolo, 1932), un pastor (inventario de Vendramin, 1569; Eisler, 1925; Richter, 1932; Morassi, 1942), Giorgione (Burekhardt, 1855), Adrasto (Wickhoff, 1895), Deucalión (Schrey, 1915), Baal (De Minerbi, 1939), Poliphilo (Stefanini, 1941), Mercurio (Klauner, 1955; Battisti, 1957; Calvesi, 1962), Hermes Trismegisto como Gabriel (Calvesi, 1962), el Cielo (Calvesi, 1970), San Teodoro (De Grummond, 1972) y Adán (Settis, 1978), entre otras muchas posibilidades.

No obstante, ningún intérprete de esta pintura supuso que el joven representado en la tela fuese el propio Dionysos, dado que quienes concluyeron que el cuadro representa al dios, situaron su imagen en el niño criado por la nodriza, para estimar, en consecuencia, que la obra se refiere a la infancia del hijo de Semele, en vez de significar la teofanía trágica imaginada por Eurípides.

La actitud meditativa asumida por Dionysos en el cuadro de Giorgione, así como su posición corporal, en la que desliza con abandono el brazo derecho, hacia abajo y lo largo de la pértiga, diferencian su figura de las que pertenecen a la línea iconográfica del dios que empuña un tridente, como el Poseidón de Melos (siglo II, a.C., Museo Nacional de Atenas), o a la estatua de bronce de un tirano (Museo de las Termas, Roma), puesto que éstos alzan el brazo y sostienen el arma con traza dominante. Como el cuadro de Giorgione tiene rasgos decididamente elegíacos, los modelos de su figura masculina se encuentran, más bien, en los relieves áticos de índole funeraria, subsistentes en el arte de algunas sectas religiosas romanas, en los que la melancolía ante la muerte y los misterios se evidencia en el recogimiento mental y corporal de los personajes representados. Esta idea del "recogimiento", insuficientemente estudiada, supone la necesidad de regresar en silencio hacia uno mismo, "recogiéndose", para recuperar o restituir cuanto perdimos con el difunto ausente. Las palabras iniciales de Dionysos en *Las bacantes*, proferidas en su lugar de origen, revelan el rescate afectivo de sí, de lo suyo y los suyos. Con ellas, la nostalgia adquiere su significado real del dolor producido en el regreso a la tierra natal, corroborándose en el talante del personaje la idea de Vasari sobre "el espíritu" que puso Giorgione en sus figuras.

De modo que el Dionysos del cuadro, en vez de ser "el soldado" supuesto por el primer autor que trató el cuadro, corresponde, más bien, al "pastor" mentado en el inventario de los enseres de Gabriele Vendramin, en el sentido de ejercer como pastor o conductor espiritual de una grey compuesta por sus adoratrices, posesas o bacantes. De esta manera, la presunta lanza en que se apoya no es sino el tirso, su cetro y báculo ritual, despojado de las hojas de vid o de hiedra que suelen adornarlo, simplificado por el pintor en una figura semejante a la del apócope literario<sup>30</sup>.

<sup>30</sup>La identificación del tirso y la lanza es muy antigua. Eurípides, en *Ion* (216-218), al recurrir al coro para describir las figuras del templo de Apolo en Delfos, dice que Bromios el Bacante "abate a uno de

La *parusía* de Dionysos en Tebas —en cuanto ‘presencia’ y ‘llegada’, significadas a la par por el término griego—, implica considerables consecuencias. Dionysos, en el cuadro de Giorgione, re-flexiona, y flexionado sobre sí mismo, medita, “cuida de sí”, a la vez que efectúa “la composición de lugar” requerida por la acción que emprenderá de inmediato contra quienes ignoraron su condición divina. De esta manera, el paisaje pintado por Giorgione no representa una acumulación de imágenes meramente visuales, sino que constituye un inventario de las situaciones vividas por el dios —en el sentido del *in-venire*—, pertenecientes a la memoria, evocadas e invocadas por el personaje, cada una de las cuales se cifra en una imagen mental, en *un icono* que “hace presente” a los espectadores cuanto Dionysos “tiene presente” en su expectación meditativa, convirtiéndose así su llegada en un punto de partida para la empresa violenta que se propone efectuar.

Todo el conocimiento trágico está basado en un retorno —al igual que la historia, puesto que historia es—, con una estimación del tiempo que en otras ocasiones denominé *estrófica*, de ida y regreso, en el que una vez cumplida *la situación catastrófica* pueden re-conocerse en ella tanto los personajes que la ejecutaron como el espectador que la hace miméticamente suya. De ahí que Dionysos sea el dios de la mimesis, entendiéndola no sólo según la posibilidad de serlo todo, de la que el dios da muestras sobradas, sino por la capacidad de desdoblarse que le caracteriza, siendo a la vez éste y aquél, situándose con frecuencia ante sí mismo, en una vuelta reflexiva sobre lo que es. “*El sí mismo*”, en el drama —y en el hombre—, supone siempre “un ante sí mismo”, que origina el teatro. Y si el teatro es la visión total de un proceso, ese proceso será distinto según se vea en progreso o en regreso, en la comedia o en la tragedia.

Por ello, Dionysos, con sus palabras iniciales de *Las bacantes*, crea un paisaje memorial, nostálgico, hecho de evocación e invocación, en el que alude a cuanto crec digno de memoria: las aguas de su origen, la tumba de su madre, la casa arruinada y el propio nacimiento. Además, como el desdoblamiento mimético es el don de Dionysos, al encontrarse en su lugar de origen evoca su infancia, imaginándose en los brazos de Ino —la hermana de su madre, ya divinizada: Leucóthea—, “iconizándola”, proyectándola mentalmente ante sí mismo, haciéndola visible como *una aparición de lo sagrado*.

De esta manera, pese a las interpretaciones habituales, en el cuadro de Giorgione se presentan simultáneamente dos Dionysos, el adulto y el niño —con sus cabezas representadas idénticamente: de tres cuartos de perfil—, en el que la divinidad mimética por excelencia se percibe a sí misma en su infancia, desdoblándose.

Ha de tenerse en cuenta que el tema de “los dos Dionysos” se hizo muy frecuente en la literatura antigua. Eurípides, como otros autores, le llama “el dos veces nacido” (*Hipólito*, 559-560), de acuerdo con la intervención de Zeus, anteriormente mencionada, para mantenerlo vivo tras el fallecimiento de su madre. Precisamente en Tebas, “Dionysos aparece desdoblado, tal como en Sicione, en donde muestra dos rostros y lleva dos nombres que su ceremonial anuncia y hace actuar todos los años”<sup>31</sup>. Según Pausanias, Dionysos, posee dos residencias en esta última ciudad, y dos estatuas suyas —una llamada *Baccheios*, “el delirio”, y otra *Lysios*, “la que libera”—, encabezan y

---

los gigantes con su arma pacífica”. Diodoro Sículo, IV, 4, 2 y 3, afirma que Dionysos “en sus campañas llevó consigo gran multitud de mujeres armadas con lanzas en forma de tirsos”. Henri Jeanmaire, *Dionysos*, París, 1985, pp. 16 y 17, expone las transformaciones del emblema dionisiaco hasta convertirse en el tirsos.

<sup>31</sup>Marcel Detienne, *Dionysos a ciel ouvert*, París, 1986, pp. 40 y 41.

cierran los cortejos, respectivamente, en los festivales que le dedica la ciudad<sup>32</sup>. En Corinto tenía también dos imágenes de madera (*xoana*), llamadas *Lysios* y *Baccheios*<sup>33</sup>, mientras que en Naxos existían dos máscaras de Dionysos, “una apodada *Baccheus*, tallada en madera de vid, y otra nombrada el Dulce, el Tranquilizador, *Meilichios*, labrada en el tronco de una higuera”<sup>34</sup>. Además, la condición dimorfa de Dionysos —significada en la diferencia que existe entre un Dionysos antiguo, viril y barbudo, y uno joven, de aspecto delicado, nacido de Sêmele en tiempos más recientes—, se encuentra también expuesta en Pausanias (IV, 4,2 y IV, 5,2). Por último, estimo que la ambigüedad del Dionysos masculino y femenino a la vez, destacada por varios autores<sup>35</sup>, se debe a la extrema capacidad mimética que posee, puesto que en ella radica la posibilidad de serlo todo.

Dicha duplicidad de Dionysos aparece representada con frecuencia en la cerámica antigua, si bien la figura del Dionysos rudo e hirsuto predomina en los vasos del siglo sexto y principios del quinto, mientras que en el resto de éste y durante el siglo cuarto el tipo femenino tiene las preferencias<sup>36</sup>. Pero la imagen precursora de “los dos Dionysos”, que coexisten en la obra de Giorgione, se encuentra en el vaso del pintor de Altamura (Museo Arqueológico de Spina. Ferrara), pues incluye a un Dionysos adulto, sentado, con abundante barba —la nébrida en el respaldo de su silla y el tirso en la mano izquierda—, que tiene sobre sus rodillas a un Dionysos menor, al que contempla, reflexivo. De manera que no sólo en los textos, sino en las imágenes cerámicas, el tema del Dionysos doble, adulto y niño al mismo tiempo, aparece netamente configurado<sup>37</sup>. Añádase a esto que también la escultura emplea el tema, según se muestra en el conocido Dionysos bifronte del Louvre, pues representa simultáneamente las efigies del dios juvenil y del maduro.

En *Las bacantes*, y en congruencia con su condición ambigua, Dionysos recurre a su capacidad duplicativa para llevar a cabo la aniquilación de quienes no creían en él. Porque la duda que manifestaron Penteo y su madre, Ágave, respecto de la condición divina de Dionysos, la revierte sobre ellos, haciéndoles dudar de todo, convirtiéndola en un instrumento de exterminio que obedece a la voluntad del dios. Ya que la mimesis provoca la duda, y que poner en duda es poner en doble, este dios de la mimesis ataca a los humanos descreídos con su poder duplicativo que desfigura por completo el mundo. Penteo ve dos soles y dos Tebas; Ágave caza a su hijo creyéndolo un león; Dionysos habla continuamente de sí mismo como si fuera otro, e inclusive el útil por excelencia de la mimesis dramática, la máscara duplicadora —puesto que es cara sobre cara—, muestra al dios sonriente —la única que adopta esa expresión en la tragedia antigua—, riéndose de quienes pretendieron reírse de él, para causarles la locura y la muerte con su jovialidad fingida.

<sup>32</sup>Pausanias, II, 7, 5 y 6. Detienne, *op. cit.*, notas 86 y 87.

<sup>33</sup>Detienne, *op. cit.*, p. 42.

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 43. Según Atheneo, III, 78 c. Véase también Atheneo, *Deipnosophistae*, I, 338 a; III, 28 c. (Fragm. 4, Jacoby). Ambas maderas significan las dos naturalezas de Dionysos, el terrible y el dulce, formuladas por Eurípides en *Las bacantes* (861).

<sup>35</sup>Walter F. Otto, *Dionysos*, Frankfurt, 1933, p. 163. C.G. Jung y Ch. Kerényi, *Introduction a l'essence de la mythologie*, París, s.d., p. 102.

<sup>36</sup>Jeanmaire, *op. cit.*, p. 155.

<sup>37</sup>Battisti, *op. cit.*, p. 110 se refiere a la relación entre los vasos antiguos y la pintura del siglo XV. Sobre la iconografía del tema de *Las bacantes*, véase la página 238, nota I, de la traducción del texto hecha por Henri Gregoire, con la colaboración de Jules Meunier. París, 1961.

Aquel que quiso reírse de Dionysos, el rey Penteo, sufrirá la irrisión de los suyos, por obra del dios. Estas son las palabras de Dionysos: *Deseo que haga reír a los tebanos cuando lo lleve vestido de mujer a través de la ciudad, pasadas sus bravatas anteriores, en las que parecía tan terrible. Aunque voy a prender en Penteo el adorno que al Hades llevará, degollado por mano de su madre. Conocerá a Dionysos, el hijo de Zeus, un dios nacido en plenitud, el más tremendo, tanto como el más dulce para los humanos.* (*Bacantes*, 854-861.)

Cuando la mimesis se asocia a la duda, la reduplicación que es propia de ambos términos se potencia, para ocasionar el desconcierto más absoluto en quienes la padecen. Pues tras la duda sin límites que provoca el dios, hasta la tierra sólida se hace insegura, vacila y tiembla: es la *enosis*, el seísmo atribuido a Dionysos, con el que lo más firme se transforma en infirme. Tal vez Dionysos, afirmado en su pértiga, tenga en cuenta al enfermo —el “infirmo”: Penteo—, “el imbécil” o “carente de báculo” (490), que inclusive intentó arrebatarse su tirso (495), ignorante de que fuera un dios.

#### 4. SÉMELE AUSENTE

Las vacilaciones que experimentan los creadores durante la gestación de una obra, revelan que la incertidumbre es uno de los rasgos más significativos y constantes en la producción artística, ya que por ella suele pasar el autor, hasta encontrar la posible solución del problema propuesto. Digo “posible” porque aunque la obra quede bien definida, no por ello su autor la estimará definitiva.

De las vacilaciones de Giorgione y de su incertidumbre ante la obra tenemos muy clara evidencia en el cuadro aquí analizado. Páginas arriba indiqué escuetamente que, como bien se sabe, bajo la figura del que supongo Dionysos, varias radiografías demostraron la existencia de una muchacha desnuda, sentada a la orilla de la fuente de Dirce, que sumerge los pies en el manantial. Así como los hombres del Renacimiento llamaron “la gitana” a la nodriza visible en el cuadro, los tratadistas actuales denominaron “la bañista” a la mujer oculta bajo la imagen de Dionysos.

Las consecuencias del descubrimiento de este personaje suprimido por el pintor fueron considerables, pues puso a los investigadores ante la situación de aceptar que Giorgione cambió de tema durante el pergeño del cuadro, a menos que hubiese recurrido a una variante de la solución original; o si no, también cabía pensar que la obra careció de un asunto reconocible, ya que su autor sustituyó a una joven desnuda, sentada junto al agua, por un muchacho en pie y vestido con atuendo extranjero, pues lleva la prenda de procedencia turca que originó el chaleco<sup>38</sup>. Las especulaciones principales, destinadas a resolver el problema del desnudo suprimido, se debieron a Battisti y a Settis. Ambos investigadores coincidieron en un punto: la figura eliminada corresponde a “la gitana” que ahora vemos en el cuadro. Sin embargo, discreparon sobre su posible identidad, ya que Battisti la estimó como Io-Isis, mientras que para Settis es Eva. Al pensar de esta manera, no había dificultad alguna para susituir a “la

<sup>38</sup>Aunque puede parecer trivial, este detalle de la vestimenta significa la condición de extranjero que los griegos le atribuyeron a Dionysos. El personaje de *Las bacantes* llega a Tebas desde el Asia, como lo testimonia el coro de las ménades en sus primeras palabras, de manera que representar al dios con esa prenda de origen turco refrenda su procedencia inmediata. La palabra chaleco se originó en el español y el italiano a partir de la lengua franca de los puertos africanos, como sostiene Joan Corominas en su *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Berna, 1954, vol. II, p. 8. También los cordones que adornan el chaleco aludido son característicos del “otomán”, un tejido de origen turco.

bañista” por “la gitana”, puesto que, fuese quien fuese, era el mismo personaje, desplazado de lugar en una segunda fase de la elaboración del cuadro. Sin embargo, toda la especulación efectuada sobre la posibilidad de que en dicha pintura hubiera un solo desnudo, o de que coexistieran los dos, o de que figurara un desnudo con el muchacho, según sucede en el estado actual del cuadro, era decididamente inútil, pues, como observó Fritz Saxl, si “el tema ilustraba una historia”, había que identificarla, para dar sentido a la obra y a sus transformaciones sucesivas, tal como en este trabajo efectúo<sup>39</sup>.

Porque el mito de Dionysos, en el que me baso para interpretar el cuadro, me permite suponer que *la bañista y la gitana* —lejos de la opinión habitual— *representan dos personajes diferentes*, ya que la primera de ellas, como expondré a continuación, corresponde a Sémele, mientras que la figura femenina visible en el lienzo es Ino-Leucóthea, según comprobaré después.

Respecto de “la bañista” suprimida, conviene hacer hincapié en que *no es realmente tal*, pues aunque sumerge los pies en la fuente de Dirce, cuantos aluden a ella *omitieron que en su brazo derecho, flexionado, sostiene una vasija*, de la que incluso su boca circular se aprecia en la radiografía<sup>40</sup>, así que la condición de simple bañista puede ponerse en duda. Por ello, pese a lo aseverado comúnmente, con esa inercia interpretativa que no permite ver más que lo que se cree, cabe pensar que se trata realmente de *una aguadora*, si nos atenemos a las antiguas tradiciones concernientes al mito de Dionysos.

Este significado diferente, aquí propuesto para interpretar la figura eliminada, se justifica si aceptamos que la referida “aguadora”, tal como acabo de indicar, es Sémele, la madre de Dionysos, preparándose para una *hierogamia*, es decir, su unión con Zeus. El recipiente que lleva en la mano es el *lytróforo*, una vasija de forma ovoide que se destina a la purificación previa a la boda, aunque también pertenece al culto funerario, como *vaso protésico*, según la acepción de *prótesis* que significa la deposición del muerto en su tumba. Este objeto cultural, en cuanto vasija dedicada a las bodas o a las ofrendas para los difuntos, vincula manifiestamente las nupcias de Sémele y Zeus con la muerte y las aguas de Dirce. El precedente textual del tema puede situarse en la tragedia perdida, de Esquilo, titulada *Sémele o la aguadora*, de la que conocemos el tema merced a los escolios de Apolonio Rodio (I, 636), tratándose en ella de la muerte de Sémele, carbonizada por el rayo de Zeus<sup>41</sup>.

<sup>39</sup>Settis, *op. cit.*, pp. 83 y 84, se refiere a una carta de Saxl dirigida a Morassi, con motivo del desnudo aparecido en la radiografía. Se encuentra en el trabajo de Morassi citado en la nota 17.

<sup>40</sup>Aparte de encontrarse en el artículo de Morassi (nota 17), esta figura se reproduce en Battisti, *op. cit.*, ilustración 71, Zampetti, *op. cit.*, p. 90 y Settis, *op. cit.*, ilustraciones 26, 27 y 28.

<sup>41</sup>Tucídides, en su *Historia de la guerra del Peloponeso*, libro II, 15, alude al uso de las fuentes de Atenas para los ritos nupciales o mortuorios: “Los habitantes de entonces —dice—, utilizaban para las ceremonias más importantes, por estar cerca, la fuente llamada Éneacrino [la de los nueve caños], habiéndole dado esta disposición los tiranos, ya que antes, cuando tenía los manantiales al descubierto, era llamada Calirroe [la de la bella corriente]. Todavía hoy, por la tradición antigua, se acostumbra a usar su agua para las ceremonias que preceden a las bodas y en los demás ritos sagrados”. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados (Madrid, 1952), ligeramente modificada.

En cuanto concierne a la relación entre el agua y el fuego que supone el personaje de Sémele, cabe preguntarse si la llamada “fiesta beocia de los Daidala”, tratada por Françoise Frontisi-Ducroux —*Dédale*, París, 1975, pp. 193 y ss.—, pudo tener su origen en la situación de la madre de Dionysos al ser poseída por Zeus. Porque en dicha fiesta, el altar descrito por Pausanias, IX, II, 7 y III, sobre la cumbre del Citerón, está hecho con leños que imitan una construcción de piedra. “No parece imposible —dice la

Puesto que el *lytróforo* sirve a la vez para los ritos funerarios y para la lustración nupcial, en la imagen que tratamos tal vez indique el doble “rito de paso” experimentado por Sémele, pues concierne tanto a su himeneo con Zeus como a su muerte inmediata. Pero el hecho de que Sémele aparezca desnuda en la radiografía, puede significar, además, que Giorgione la representó como la divinidad en que se convirtió después, cuando su hijo Dionysos la rescató del Hades, a donde cayó su alma tras la muerte fulmínea sufrida, ya que el pintor se atuvo a las convenciones de su tiempo, según las cuales sólo las divinidades o las ninfas se representaban sin ropaje alguno<sup>42</sup>. De esta manera, Giorgione pudo imbricar en la imagen de Sémele dos tiempos de su historia, el primero correspondiente a la mortal con ese nombre, y el siguiente referido a Thyone —nombre asociable a *thýō*, que significa, como después trataré, tanto el sacrificio como la combustión—, con la denominación que le asignaron al divinizarla su hijo. Las dos naturalezas de este personaje, mortal y diosa, Sémele y Thyone, coinciden con las de Dionysos, también humano e inmortal, engendrado en el fuego, divinidad mortuoria y renaciente cuyas apariciones se relacionan constantemente con el agua. Tanto es así que entre sus días de fiesta, el de *las hidroforias* lo dedicaron los antiguos a verter agua abundante sobre los muertos, que siempre tienen sed<sup>43</sup>. El camino hacia el Hades se lo proporcionaban las aguas, por las que circuló fácilmente en sus descensos al mundo inferior o infernal. Por ello se le conoce como el dios “húmedo” (*hyes*), “dueño del elemento líquido”, como lo llama Plutarco (*Isis* y

---

autora referida (p. 205)— considerar el altar como la reproducción de un edificio de piedra, un *thalamos* destinado al *hieros gamos*”. De ser así, el recinto incendiado puede corresponder a la cámara de Sémele, convertida en altar destinado al fuego. Además, en la fiesta aludida se queman maniqués femeninos que provocan los celos de Hera. Según Plutarco, *Fusebio, Preparación evangélica*, III, 1, 6, citado por Frontisi-Ducroux, *ibid.*, p. 196, el primer maniquí lo fabricó Zeus para atraer a Hera; ésta, dándose cuenta del ardid se reconcilió con Zeus y quemó la muñeca. La posible relación con Sémele se confirma por el hecho de que la imagen femenina —*daidalon* o *xoanon*— parte procesionalmente desde la ribera del río Asopos hasta la cumbre del Citerón, lugar a donde Dionysos llevó consigo a las ménades y en donde, según el escolio de *Las fenicias*, estaba enterrada Sémele. Si aceptamos la hipótesis de Frontisi-Ducroux de que los *daidala* —o figuras de madera— “quemados a la vez que las víctimas animales no son ciertamente imágenes de Hera ni de ninguna divinidad diferente” (p. 211), pues hay que ver en ellas “como lo sugieren los relatos etiológicos, a sustitutos de la novia —*Plataia* o *Daidalé*—, falsas mujeres humanas ofrecidas a Zeus”, en ese caso, dado que la mujer quemada por Zeus fue Sémele, puede justificarse plenamente un hecho que sorprende a todos: el que una ceremonia nupcial culmine con un gigantesco holocausto, en el que se festeja tanto la reconciliación de Zeus y de Hera como la de aquellas ciudades en discordia que lo celebraban. Equivocadamente, hay quien se extraña de que una hierogamia concluya con la destrucción por el fuego de imágenes divinas: los maniqués femeninos sometidos a combustión. Sin embargo, en el supuesto de que sean, según creo, imágenes de Sémele aportadas por distintas ciudades para la festividad, ha de tenerse en cuenta que cuando Sémele fue aniquilada por el fuego de Zeus *no era todavía una diosa* llamada Thyone. Por ello, si se acepta mi suposición, la figura incinerada en la fiesta es la de una mortal —Sémele, que pereció de esa forma—, siempre acosada por los celos de Hera —como destaca Dionysos en *Las bacantes*—, convertida en el obstáculo mayor para la reconciliación de ésta con Zeus.

<sup>42</sup>Battisti, *op. cit.*, p. 150 y nota 1.

<sup>43</sup>Una interpretación posible de otro cuadro enigmático de Giorgione (y Tiziano), *El concierto campestre*, cabe fundarla en la práctica antigua de verter agua sobre las tumbas. Las dos figuras femeninas aluden a la muerte: una de ellas va a derramar el agua de un jarro sobre un sepulcro, mientras que la otra entrega una flauta, instrumento correspondiente en la Antigüedad a la música elegíaca. Se trata, por tanto, de un concierto fúnebre, en memoria de alguien desaparecido.

*Osiris*, 364, d). Inclusive, la existencia de "los dos Dionysos", anteriormente tratada, puede corroborarse en sus festividades atenienses, que vinculan dos apariciones o manifestaciones del dios con la muerte y las aguas, ya que una de sus imágenes procesionales llega desde el lago de Lerna, cuyas aguas se comunican con el Hades, mientras que la otra proviene del mar, como lugar de muerte, y cada una de ellas ingresa en la ciudad por una puerta diferente<sup>44</sup>. La relación sistemática entre Dionysos, la muerte y las aguas, permite deducir que su epifanía junto a la fuente de Dirce corresponde a su unión con los muertos por medio de las aguas, según lo declaran sus propias palabras iniciales de *Las bacantes* y como lo reitera Eurípides en otras de sus obras<sup>45</sup>.

Las corrientes de agua son sagradas, así que sobre ellas se establecen los compromisos más solemnes, tal como lo hace Eteocles al invocar a los dioses bajo los nombres de Dirce y el Ismeno, para que liberen a la ciudad de Tebas del asedio a que la sometió su hermano Polynices (*Los siete contra Tebas*, 271 y ss.). Según Pausanias, la fuente situada junto al santuario de Deméter, en Patrás, tiene poder curativo y proclama la verdad (7, XXI, 12 y 13). A su vez, en Cianeá (Lycia), la fuente brinda al que la mira cuanto desea conocer... Estas antiguas tradiciones las asume Dionysos en *Las bacantes*, e incluye la fuente de Dirce y el río Ismeno en el recuento que hace de su situación, para restablecer el orden sagrado en su tierra.

De esta manera, en el lugar de nacimiento de Dionysos se relacionan míticamente el fuego y el agua, la vida y la muerte, dándole al cuadro de Giorgione el manifiesto sentido elegíaco inherente al dios. El cambio de programa efectuado en la pintura probablemente se debió al deseo de Giorgione de acentuar los rasgos dramáticos del cuadro, porque con la presencia de Sêmele en la obra no hubieran podido revelarse plenamente. A diferencia de ello, la aparición de Dionysos adulto, en suspensión y reflexivo, delata el momento previo a la acción decisiva que emprenderá a continuación, según el significado del término griego *méllein*, que en el lenguaje de la tragedia indica la probabilidad de que se produzca cierto acontecimiento, incluyéndose en ello la situación expectante en que se encuentra el que interviene en la ocurrencia o la provoca. El 'estar a punto de' consumir un acto, significado por el vocablo referido, le da al cuadro su misteriosa intemporalidad, con un Dionysos situado entre el ayer que evoca punto por punto —el asunto del cuadro— y la vertiginosa sucesión de violencias que desencadenará en la tragedia. Entendiéndose así la situación, este Dionysos que reemplaza la figura de Sêmele no es un espectador dentro del cuadro —como algunos pretenden—, pues no contempla pasivamente cuanto sucede a su alrededor, sino que lo *pro-vo-ca*, nombrándolo y trayéndolo a la vista en una manifestación "icónica".

De hecho, *el cuadro entero emana de Dionysos*, imaginándolo éste a partir de su propio pasado, según el texto que pronuncia el personaje en los primeros versos de *Las*

<sup>44</sup>María Daraki, *Dionysos*, París, 1985, pp. 34 y ss., pp. 81 y 82. W.F. Otto *op. cit.*, pp. 148 y ss. La relación del dios con la muerte la confirma Heráclito al decir: "Hades es igual a Dionysos". Fragmento 15.

<sup>45</sup>Eurípides lo testimonia en *Las fenicias* (645 y ss.): "El hermoso curso de Dirce, con sus vívidas aguas, humedece y verdece los barbechos de semillas profundas. Allí nació Bromios [Dionysos] en la relación de su madre con Zeus...". Aún más explícito, reitera en el *Hipólito* (556 y ss.): "¡Oh murallas sagradas de Tebas, oh boca de Dirce, ambas podríais testimoniar cuánto es el daño que Cypris [Afrodita] ocasional!". Así se refiere a la muerte de Sêmele, producida por el rayo de Zeus.

*bacantes*. Sólo así, al aceptar que esta pintura se funda sobre las palabras de Dionysos en la obra dramática, podrá aceptarse la identificación de éste con Giorgione, como propuso, entre otros, Burckhardt<sup>46</sup>, ya que la obra es una proyección de ambos, aunque en un orden distinto, a partir de la invención trágica de Eurípides.

## 5. LA TUMBA DE SÉMELE

*Veo la tumba de mi madre...*, dice Dionysos en el prólogo de *Las bacantes*, al describir el escenario en el que transcurrirá la acción trágica. La pintura de Giorgione representa esa tumba mediante un basamento de mampostería situado detrás del dios, sobre el que figura una losa rematada con dos columnas rotas. Sin embargo, el término empleado por Dionysos, en *Las bacantes*, al referirse a la sepultura de su madre es *μνημα*, noción mucho más amplia que la de tumba, puesto que incluye la de 'monumento', para implicar en ella "lo memorable" o "digno de memoria". El posible respeto, y aun el temor tradicional atribuible al hecho de nombrar el sepulcro, puede hacer que Dionysos recurra a un eufemismo, *mnēma*, derivado de la raíz *men-*, correspondiente a lo mental o icónico. Por ello, cabe creer que dicha construcción no sea realmente una tumba, sino una obra memorial, ya que la tumba, en griego, también lleva por nombre *σημα*, con varias acepciones, principalmente la de 'signo', que delata la presencia posible de un cadáver.

Así que ambas nociones —las de *mnēma* y *sēma*— suponen una intelectualización evasiva de la muerte, simbolizándola con referencias alusivas a campos más extensos del pensamiento, para no citar directamente el hecho de inhumar un cuerpo. En tal sentido, la operación de enterrar o sepultar —*θαπτω*— puede relacionarse con *ταφος*, 'fosa', y *ταφος*, lo 'excavado' y 'perforado', que resultan de la acción precedente. La fase sucesiva de este desarrollo semántico se encuentra en el vocablo *τύμβος* —el nombre del montículo que cubre la excavación sepulcral, el 'túmulo'—, previo a que el término concluya convirtiéndose en 'tumba'. Por consiguiente, hay dos ideas contrapuestas en los enterramientos, que corresponden a la acción de cavar o de profundizar en la tierra, para restituir el cadáver a su origen terreno, pasándose después al acto contrario, el de acumular tierra, con el fin de alejar el cuerpo de los vivos —pues los restos mortales son impuros—, llegándose por último, mediante la acumulación de materiales sobre el muerto, a la *exaltación* de éste, honrándolo con una obra monumental o digna de memoria. A este respecto, el gran Quevedo de los sonetos mortuorios contrapone las dos ideas de enterrar y ensalzar, aquí esbozadas, al sostener que las horas "*cavan en mi vivir mi monumento*".

Recuérdese que Eurípides, refiriéndose en otra de sus obras a la tumba de Sémele (*Fenicias*, 1751-1752), también recurre a la perífrasis, pues pone en boca de Edipo estas palabras: "Encuéstrate con Bromios [Dionysos] en el recinto prohibido, en la montaña de las ménades". Desde luego, que "el recinto prohibido" es el sepulcro de Sémele, como indica un escolio de la obra, mientras que "la montaña de las ménades" alude al Citerón. Pero las fórmulas elípticas con que los personajes de Eurípides se refieren a las posibles tumbas de Sémele —una situada en Tebas (*Bacantes*) y otra en el Citerón (*Fenicias*)—, nos dejan en la incertidumbre sobre la verdadera condición de éstas.

Como quiera que sea, Pietro de Minerbi sostuvo que las columnas de *La tempestad*

<sup>46</sup>Settis, *op. cit.*, p. 63, basándose en M. Calvesi.

suponen la presencia de un sepulcro, remitiéndose a varios ejemplares semejantes que hay en Egipto<sup>47</sup>. Por su parte, Eugenio Battisti, con referencia al trabajo de Minerbi, se muestra escéptico respecto del destino funerario atribuido al motivo, asignándole otra finalidad: ...“las dos columnas quebradas y el pórtico interrumpido denotan que la escena representada se desarrolla en la antigüedad clásica. Sin aceptar que las columnas quieran representar un sepulcro (...), debemos reconocer que sólo se incluyeron para dirigir al espectador hacia lo clásico...”<sup>48</sup>. De donde resulta que las columnas referidas desempeñan un papel meramente formal, entendiéndolas como un dato que permite situar la escena en la antigüedad pagana.

A diferencia de ello, Salvatore Settis estima que las columnas significan la fuerza y la solidez, relacionándolas con la acción del rayo, en el que sitúa la voluntad de Dios. Tras encontrar algún ejemplo de ellas en medallas y divisas anteriores, recurre a las xilografías que ilustran la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna —a la que también se refirió Battisti—, y afirma que “por primera vez la columna quebrada llega a ser decoración de un cementerio”<sup>49</sup>, mientras que en varias pinturas de Jacopo Bassano “la columna rota puede al fin simbolizar la muerte individual”<sup>50</sup>. No obstante, si nos atenemos a cuanto llevo expuesto, el precedente de Giorgione respecto de Bassano es palmario, dado que tales columnas significan la muerte individual —la de Sémele—, además de que las obras de Bassano son posteriores a la de Giorgione, de modo que la aseveración de Settis se hace insostenible. Por último, afirma que la relación entre las columnas rotas y el rayo indica *in aenigmate* que la muerte es el castigo del pecado, de acuerdo con el tema de Adán y Eva, al que atribuye la razón de ser del cuadro. “En las columnas de *La tempestad* —dice—, que no están sin embargo erigidas sobre una tumba, podemos reconocer “la muerte”: al igual que el rayo, las columnas son un jeroglífico”<sup>51</sup>. No obstante, para aclarar el problema suscitado por la tumba de Sémele —según la relación posible entre el texto de *Las bacantes* y la pintura de Giorgione—, conviene recurrir a otras fuentes, así sean textuales como icónicas, decididamente más remotas y taxativas que las aducidas por Settis.

Existe toda una tradición antigua que vincula el rayo con la bienaventuranza lograda después de la muerte y con las piedras monumentales, en forma de pilar o columna, destinadas al culto funerario. Ateniéndonos al griego, el Elíseo —Ἠλύσιον— es el lugar de los bienaventurados. A este propósito, actualmente se toma como punto de partida de dicho término el vocablo, ἐνήλυσιος, ‘el golpeado o alcanzado por el rayo’, que en la interpretación aquí propuesta corresponde a Sémele. Además, conviene tener presente que la condición de Zeus respectiva al rayo se manifiesta en el antiguo *Zeus keraunos*, el ‘dios rayo’, visible en *La tempestad* como una representación del poder sagrado.

La relación mítica entre las columnas y las fuerzas celestes se originó en los llamados *betylos*, piedras sagradas que se adoraban en el Mediterráneo, supuestamente

<sup>47</sup>Pietro de Minerbi, *La Tempestad di Giorgione e l'Amore Sacro e Profano di Tiziano nello spirito umanista di Venezia*, Milano, 1959.

<sup>48</sup>Battisti, *op. cit.*, p. 153.

<sup>49</sup>Settis, p. 106. La relación entre Giorgione y la obra de Colonna fue establecida previamente por Fritz Saxl (1935), *Lectures*, London, 1957, I, p. 162 y L. Stefanini, *Arte e critica*, Milano, 1942, pp. 252-253, según Battisti, *op. cit.*, p. 160.

<sup>50</sup>Settis, *op. cit.*, p. 108.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 108.

caídas del cielo<sup>52</sup>. El paso de la sacralización de estas piedras “celestes” a la de las columnas exentas, libres de su función soportante, se aprecia en las religiones minoica y micénica, puesto que emplearon con reiteración el tema de las adoradoras de columnas. Tales soportes, privados de carga, figuran en el conocido “Santuario de las palomas”, de la religión minoica, que incluye una columnata votiva en miniatura, compuesta de tres columnas, sobre cuyos capitales aparecen dos cilindros semejantes a troncos, en los que se posa una “paloma”<sup>53</sup>. El carácter cultual de las columnas libres no puede ponerse en duda, pues las llamadas “palomas” son representaciones de pájaros, en los que los antiguos situaban la presencia de un dios o el espíritu de un muerto. Esta idea remota, confirmada en los textos, permite interpretar el ave de impecable blancura, que en el cuadro de Giorgione aparece posada sobre un techo de la ciudad de Tebas, considerándola como la epifanía de una divinidad protectora —Zeus, Ino-Leucóthea— o de un difunto —Sémele—. Pese a la importancia de este asunto, del que después me ocuparé, nunca fue tenido en cuenta por los innumerables exégetas del cuadro.

La continuidad del tema relativo al pájaro posado sobre un pilar funerario se aprecia en el pórtico del santuario de Roquepertuse (Bouches-du-Rhône), en Francia, del siglo IV a.C., aproximadamente, en el que las calaveras incrustadas en los pilares y los caballos que figuran en los arquivoltas confirman el carácter funerario del mismo, dado el sentido mortuario perteneciente al caballo en los mitos mediterráneos<sup>54</sup>.

Pero el mayor monumento que subsiste del culto pitagórico y dionisiaco referente a la muerte es la basílica de la Puerta Mayor, de Roma, construida y arruinada en las primeras décadas de nuestra era. Allí se refrenda la importancia que asignaron en la antigüedad a los pilares o columnas de índole funeraria, pues en dicha basílica es constante la representación de tumbas que recuerdan a los sepulcros dispersos en los campos de su alrededor, como señaló Carcopino<sup>55</sup>. Los grandes paneles de estuco situados sobre los muros del *atrium* y los de la *cella* —treinta y ocho en total— incluyen “paisajes estilizados que, en sus grandes líneas, se parecen todos. En el centro se alza un pilar o una columna, sombreado por las ramas irregulares de un árbol...”<sup>56</sup>. “De todos estos paisajes emana una solemnidad apacible y familiar. Visiblemente el mundanal ruido expira en sus límites y la tranquila poesía que exhalan es la de los campos funerarios sobre los cuales se cierne una presencia divina. Además, cada uno de ellos no es sino la imagen convencional de una tumba”<sup>57</sup>. Como puede comprobarse, la descripción de las escenas representadas en los estucos corresponde por completo al espíritu del cuadro de Giorgione. Es más, por si no bastara la relación que supongo, Carcopino destaca el parecido de los paisajes sepulcrales de la basílica con algunos frescos de Pompeya, a los que se suman los de la casa de Julia, en el Palatino, y algunos

<sup>52</sup>Pausanias, VII, 22, 4 y 5, refiere que en Pharae, en torno de la fuente de Hermes, “se alzan unas treinta piedras rectangulares adoradas por el pueblo de Pharae, llamada cada una de ellas con el nombre de un dios. En un período más remoto todos los griegos adoraron igualmente piedras sin desbastar, en lugar de imágenes de los dioses”.

<sup>53</sup>Gustavo Glotz, *La civilización egea*, Barcelona, 1926, pp. 292 y ss. R.W. Hutchinson, *Prehistoric Crete*, London, 1962, pp. 210 y 213 y ss.

<sup>54</sup>Reproducido en Raymond Lantier y Jean Hubert, *Les origines de l'art français*, París, 1947.

<sup>55</sup>Jerôme Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeur*, París, 1944.

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 94.

<sup>57</sup>*Ibid.*, p. 95.

relieves de la Farnesina. Con todo ello, el tema de la columna funeraria se convirtió en un lugar común del arte romano a principios de nuestra era<sup>58</sup>.

Por último, las analogías señaladas entre el sentido elegíaco del cuadro de Giorgione y los estucos de la basílica referida se corroboran si tenemos en cuenta que la respectividad habida entre los dioses y los difuntos se formula de manera semejante en estos relieves romanos y en *La tempestad*. "Como centinelas perpetuos en torno a los sepulcros —dice Carcopino—, los dioses asumían, respecto de los difuntos, el papel de ángeles guardianes; a su vez, los muertos, representados bajo las apariencias de los dioses, se exaltaban hasta ellos y participaban de su sublimidad"<sup>59</sup>. La actitud de Dionysos, vigilante y meditativo ante la tumba de su madre, en *La tempestad*, es en todo semejante a la adoptada por los dioses tutelares de los sepulcros coronados con pilares o columnas en la mencionada basílica pitagórica, a tal punto que Carcopino atribuye a Dionysos la posibilidad de que sea el dios protector representado en la cuarta tumba del lado sur de la basílica referida<sup>60</sup>.

Aunque Giorgione ignoró forzosamente esta basílica oculta hasta 1917, no por ello puede desestimarse la vinculación que propongo, ya que el pitagorismo perdurable en algunos círculos venecianos de su tiempo tuvo presentes análogas posibilidades iconográficas a las habidas en la basílica, dedicada a la muerte y a una anhelada bienaventuranza en el más allá, que en ciertos puntos coincide con las creencias y prácticas cristianas.

Sea como fuere, a diferencia de la teoría de Settis, no se requiere que las columnas estén fragmentadas para testimoniar la presencia o la idea de la muerte, pues, como acabo de exponer, la columna, o el pilar, íntegros y por sí mismos, indican claramente la existencia de una tumba. Marie Delcourt lo confirma al decir que los griegos "ponían sobre las tumbas una columna sin ornamento"<sup>61</sup>, y Pausanias (II, 7, 2), refiriéndose a la sepultura de Lycus, el Mesenio, señala que en Sicione "sepultan a sus muertos de manera uniforme: cubren el cuerpo con tierra y encima construyen un basamento de ladrillo sobre el que sitúan columnas". Estimo que no cabe una descripción más fiel del sepulcro de Semele en el cuadro de Giorgione, así que, apartándome de la interpretación de Settis, que niega la condición de tumba a la construcción que figura en *La tempestad*, no cabe duda alguna de que ésta puede aceptarse perfectamente como tal.

En cuanto concierne a la dupla de columnas que hay sobre la tumba de Semele —problema soslayado por los tratadistas—, ha de recordarse que una inscripción de Cirene testimonia la existencia de una antigua ley sagrada que obligaba a producir dos *kolossoi* de madera o de arcilla, masculino y femenino, para "tranquilizar" al difunto, llevándolos al hogar<sup>62</sup>. En un cenotafio micénico de Dendra, cerca de Midea, en lugar del cuerpo del difunto se encontraron dos bloques de piedra de forma rudamente

<sup>58</sup>Dicho tema se representa en los léctos de fondo blanco del tercer cuarto del siglo V a.C. La columna funeraria situada sobre un pedestal con peldaños figura en Erwin Rohde, *Psique*, México, 1948; ilustraciones en las pp. 128, 129, 176 y 192.

<sup>59</sup>Carcopino, *op. cit.*, p. 98.

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 97, nota 1.

<sup>61</sup>Marie Delcourt, *Edipe ou la légende du conquérant*, París, 1981, p. 137. Sobre la relación sistemática entre la esfinge y la columna en que se posa dice que "es necesario interpretar la columna alta o baja como un símbolo funerario".

<sup>62</sup>Pierre-Maxime Schuhl, *Essai sur la formation de la pensée grecque*, París, 1949, p. 41.

humana, con un destino semejante a los *kolossoi* de Cirene<sup>63</sup>. Por último, quizá el testimonio arcaico más claro referente al tema se encuentra en un sarcófago de Hagia Tríada, del tercer período minoico tardío, en el que las adoradoras llevan ofrendas y derraman agua sobre una crátera situada entre dos columnas sepulcrales, en cada una de las cuales se posa un pájaro<sup>64</sup>. De manera que la idea de dar reposo al difunto nos permite comprender por qué en la tumba de Sémele figuran las dos columnas requeridas por la tradición antigua para calmar a los muertos. No olvidemos que Dionysos, a quien se debe el paisaje memorial con que se inician *Las bacantes*, tiene presente, ante todo, que el recuerdo de su madre fue escarnecido y manchado por sus propios familiares.

El abandono, la incuria perceptible en la tumba de *La tempestad*, con sus dos columnas rotas, quizá no aluda sólo a la acción del rayo y al paso del tiempo, sino al ensañamiento con que ultrajaron la memoria de Sémele, que el dios pretende restituir en Tebas, como proclama en *Las bacantes* (41). La ambigüedad de la columna —pues los griegos la trataron como un elemento arquitectónico o como un cuerpo orgánico, convirtiéndola de estatua en soporte, y viceversa, con absoluta indistinción— permite suponer que cuanto experimenta —fragmentación, derribo, fractura— “le afecta” como si poseyera no sólo condición corpórea, sino corporal. Por ello, las columnas quebradas de *La tempestad*, aparte de significar un daño físico, pueden simbolizar el meoscabo moral que sufrió Sémele, aniquilada por Zeus y desasistida de todos.

El tema de las columnas rotas, en relación con un martirio y con la muerte consiguiente, ha de reconsiderarse, además, en la pintura italiana del cuatrocientos, para aducir algunos precedentes que permitan situar el cuadro de Giorgione en su tradición inmediata.

Por ese entonces, con escasa diferencia en el tiempo, Mantegna y Antonello de Mesina pintaron ruinas alusivas al martirio y a la muerte. El primero de ellos, hacia 1465, en su conocido San Sebastián del Louvre, situó al santo asactado bajo un arco derruido y junto a una columna, entre los restos de un edificio clásico. Antonello de Mesina pintó en Venecia el mismo martirio —hacia 1474/75, actualmente en la *Gemäldegalerie* de Dresde—, asociándose claramente en su obra la muerte del santo con una columna quebrada y tendida, dispuesta en escorzo a los pies de éste. La figura del mártir atado a un tronco o a una columna se convirtió en un lugar común para el arte de ese siglo, en el que hay algunas variantes del tema que se aproximan decididamente a la representación de la tumba de Sémele pintada por Giorgione. En una de ellas —Capilla Vaselli, San Petronio, Bolonia—, de autor desconocido, la figura del santo se exalta sobre un monumento parecido a las antiguas tumbas en las que una columna coronaba un pedestal. Otra variante le pertenece a Lorenzo Costa, pues al imaginar el mismo martirio incluye en el cuadro dos columnas rotas, a una de las cuales se encuentra atado el santo (*Gemäldegalerie*, Dresde). Aún más, respecto a la significación del martirio y la muerte por medio de columnas fracturadas, es suficientemente explícita la imagen de San Esteban pintada sobre tabla por Francesco Francia (Galería Borghese, Roma). En dicha obra figura el protomártir arrodillado, en oración, entre dos columnas; una de ellas, la que aparece a su espalda, ostenta el fuste íntegro, mien-

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 117. Vid. Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1973, pp. 302 y ss. Trata la noción de *kolossos*, dedicado especialmente a un muerto desaparecido, para adquirir tardíamente el carácter de un *mnēma*.

<sup>64</sup>R.W. Hutchinson, *op. cit.*

tras que la situada ante el santo lo tiene quebrado, asociándose a ésta las piedras de la lapidación que sufrió San Esteban, pintadas expresamente al pie de dicha columna. Por último, una de las obras más significativas de este juego de variaciones sobre el tema enunciado corresponde a *La Natividad*, de Bernardino Butinone y Bernardo Zenale, incluida en la predela del políptico de San Martín (Treviglio, cerca de Brescia, entre 1495 y 1500). En ella se aprecian dos columnas rotas sobre un pedestal dispuesto tras el cuerpo desnudo de Jesús niño, yacente en el suelo, al que evidentemente aluden, convirtiéndose en un anuncio del martirio y la muerte que le acechan.

Todos estos ejemplos, y otros que pueden aducirse, testimonian que Giorgione no debió inspirarse únicamente en las xilografías de la *Hypnerotomachia Poliphili*, posteriores a las obras referidas, para representar las columnas truncadas y las ruinas que incluyó en *La tempestad*. Más bien cabe pensar que el ilustrador anónimo de la obra de Colonna hizo suyas las ideas propuestas en estas pinturas, adaptándolas a las necesidades del texto al que servía. Por añadidura, el tema de las columnas quebradas, relacionándolas con el martirio y la muerte, tal como aquí analizo, se prolongó después en Venecia, con obras de Carpaccio, *Cristo expuesto*, 1519 (Berlin-Dahlen, *Staatliche Museen*), Tiziano, *San Sebastián*, 1520-1522 (Políptico Averoldi, Brescia. Iglesia de los santos Nazario y Celso), Bassano, anteriormente citado, y Veronés, *Adoración de los Magos*, 1573 (Londres, *National Gallery*), entre otros. Aunque, a diferencia de todos ellos, Giorgione llevó a la pintura el motivo de las dos columnas funerarias con respecto al mundo mitológico de la antigüedad, en vez de situarlas en las creencias cristianas, incluyéndolas así en su tradición original.

## 6. EL PALACIO INCENDIADO

Detrás de la tumba de Semele figuran en el cuadro de Giorgione las ruinas de un edificio siniestrado, a las que alude Dionysos en el comienzo de *Las bacantes*. Los restos que permanecen en pie muestran, en la parte superior de la construcción, jirones de material ennegrecido, alguno de los cuales pende sobre los ladrillos de un pórtico ciego, destruido por la acción del fuego. Es muy posible que la forma del pórtico implique una alusión sexual a la fecundación de la terrestre Semele por el celeste Zeus. Como quiera que sea, el edificio corresponde al palacio de Cadmo, arruinado por la energía ígnea de Zeus, al manifestarse como el rayo en la cámara de Semele. Según la versión tebana del mito de Dionysos, la situación trágica se inició en tales circunstancias, ya que Hera, celosa de Semele, le sugirió a ésta que le rogara a Zeus tuviese a bien presentarse ante ella igual que lo hacía ante su propia esposa. Como el enamorado Zeus le había prometido a Semele que accedería a todos sus deseos, se vio obligado a cumplir su ofrecimiento, ocasionándose con ello el que Semele hubiese de morir carbonizada.

Es muy probable que la tragedia desaparecida de Esquilo, a la que antes aludí, *Semele o la aguadora*, se refiriese a dicha situación, puesto que en un fragmento de la obra (221) se lee: “Al decir de Zeus, todos habían perecido”, tal vez en alusión a Semele y a Dionysos nonato. Sin embargo, como se dice en *Las bacantes* con referencia a éste, el mismo Zeus lo recogió del claustro materno [...] guardándolo en un muslo y cosiéndolo con agujas de oro a escondidas de Hera (94-98). Desde luego que estos rasgos folclóricos del mito delatan el deseo de crear determinada simetría entre Dionysos, “el dos veces nacido” —aunque no sea tan cierto—, y su padre, Zeus, que sobrevivió a la aniquilación de los hijos de Cronos gracias a la astucia de su madre, Rhea.

El respeto y el agradecimiento a Cadmo, padre de Semele, por haber conservado intacto el lugar en que ésta concibió a Dionysos y encontró la muerte —el palacio incendiado—, se manifiestan claramente en las palabras del dios: *Mi gratitud a Cadmo, pues impidió que este recinto fuese hollado por pasos de mortales, convirtiéndolo en el santuario de su hija.* (*Bacantes*, 10-11.) Mucho tiempo después, en el siglo segundo de nuestra era, el testimonio de Pausanias (IX, 12, 3-4) confirma que en sus días aún perduraba la prohibición de pisar el terreno sagrado: “Dicen los tebanos que la parte de la ciudadela en que hoy se encuentra el mercado fue antiguamente la casa de Cadmo. Allí surgen las ruinas de la cámara nupcial de Harmonía y de la que suponen de Semele, en la que incluso hoy prohíben que alguien ponga el pie...”.

La relación entre la tumba de Semele y las ruinas que destinó Cadmo a convertirse en un lugar sagrado, para memoria de su hija, está muy definitivamente formulada en el cuadro de Giorgione. Tanto que constituye literalmente la zona siniestra de la obra, no sólo en el sentido de que se encuentra a la izquierda del contemplador, sino en que sobre ella se acumulan los indicios que aluden a la muerte de Semele: la tumba, el edificio destruido y los álamos blancos.

Si anteriormente apreciábamos que el agua es el elemento que conviene a Dionysos, en cuanto dios fluido y de la mimesis, el elemento opuesto, el fuego, también le corresponde, por ser el dios mimético que integra los contrarios. Como “hijo del fuego” (*Puripais*) lo califica Oppiano; Diodoro lo denomina *Purigenes*, “el engendrado por el fuego” y Nonnos dice que tuvo “a las llamas como nodrizas”, pues desde su gestación llevó consigo el elemento ígneo<sup>65</sup>.

Pero si Dionysos adquirió la condición divina por la acción del rayo de Zeus y de la protección del dios, Semele la obtuvo como consecuencia de la piedad de su hijo, quien descendió al oscuro Hades para rescatarla de entre los muertos, dándole la inmortalidad bajo el nombre de Thyone. Aunque se haya discutido con frecuencia el sentido de esta denominación —relacionándola con las *thyades* o ménades que forman el cortejo de Dionysos, convirtiéndose así Thyone en el epónimo de ellas—, el problema puede proponerse de manera muy distinta. Puesto que Semele quedó carbonizada por el rayo de Zeus, su nombre de Thyone puede proceder de la raíz *thy-*, cuya constelación semántica corresponde a la idea del sacrificio fumante, con el que los mortales elevan hasta los dioses sus peticiones o dádivas. Nótese, al respecto, que el altar situado en la orchestra de los teatros antiguos está dedicado a Dionysos con el nombre de *thymele*, ‘altar en que se quema a las víctimas’, de manera que este campo de significados se encuentra también en *θυωρός*, ‘mesa de sacrificio’, *θυμαλωψ*, ‘tizón’, *θυσία*, ‘sacrificio’, etcétera. No es, pues, la agitación y la locura, la “manía” de las ménades —perteneciente a la forma de *θύω*, como ‘saltar o lanzarse con violencia’— la que da origen al nuevo nombre de Thyone que le asignaron a Semele, sino el de ‘sacrificada’ y ‘quemada’, tal como lo reitera Dionysos en *Las bacantes*, refrendándolo Diodoro (III, 62, 9 y 10).

Sea como fuere, este aspecto de Semele lo destaca Giorgione en *La tempestad*, al representar su tumba y su palacio incendiado, pero hay también referencias a Dionysos en ese lado del cuadro, estimándolo como la temible divinidad tenebrosa que descende al Hades para rescatar a su madre: me refiero a los lejanos álamos blancos situados junto al puente, directamente relacionados en la mitología griega con la muerte y las

<sup>65</sup>María Daraki, *op. cit.*, p. 222.

divinidades subterráneas. El origen de estos árboles se encuentra en Leuce, 'la blanca', ninfa raptada por Hades y convertida en él en un álamo de corteza y hojas blancas, para inmortalizarla, teniéndola consigo eternamente en los Campos Elíseos. Con las ramas de ese árbol se hizo Heraklés una corona al regresar del Averno; a su vez, en recuerdo de Tlepólemo —hijo de Heraklés, muerto en la guerra de Troya—, su esposa Polyxo instituyó unos juegos fúnebres, en los que el vencedor obtenía una corona de álamo blanco. El significado ctónico del álamo está fuera de duda, como lo comprueba Jeanmaire<sup>66</sup>. Tanto es así que el nexo entre Zeus y el mundo subterráneo se efectúa por medio de este árbol, ya que "la única madera permitida para los sacrificios ofrecidos a Zeus olímpico" es la del álamo blanco, "que Heraklés trajo de los infiernos"<sup>67</sup>. En concordancia con ello, el enlace establecido por los álamos blancos entre el mundo subterráneo de la tumba y el alto fulgor de Zeus queda significado plenamente en el cuadro de Giorgione, haciéndolo respectivo al desastrado sino de Semele.

#### 8. LA GITANA, O INO-LEUCÓTHEA

La figura femenina sentada en el césped sobre un velo blanco, que se cubre los hombros con un paño del mismo color y amamanta a un niño de escasos meses, por su actitud y su desnudez fue denominada desde el seiscientos *la gitana*. Según supongo, este personaje es Ino-Leucóthea, en una versión del mito que se aparta de la recogida por Eurípides en *Las bacantes*, ya que en esta obra teatral, Ino, hermana de Semele, aparece como la primera de las ménades o *thyades* enloquecidas por el dios, con una conducta correspondiente a las necesidades del mecanismo trágico. A diferencia de ello, Giorgione representa a Ino-Leucóthea en otra situación del mito que le atañe, expuesta por Eurípides en su *Medea* (1284 y ss.) y, posiblemente, en su tragedia desaparecida que lleva el nombre de *Ino*. Porque la mujer del cuadro acumula en su figura dos etapas diferentes de su historia. La primera —la nodriza— corresponde a la esposa del rey Athamas, Ino, tras de haber aceptado a Dionysos, para criarlo por encargo de Zeus. Pero la fase siguiente muestra a Ino deificada, convertida en Leucóthea por las divinidades marinas, después de haberse arrojado al mar, enloquecida por los celos de Hera, que no le toleró el haber criado a Dionysos.

Este cambio de la naturaleza de Ino, para convertirse de mortal en diosa, coincide con el experimentado por Semele, tanto como es contrario al de Dionysos —pues pasa de dios a mortal—, pero en tales metamorfosis se muestra la ambigüedad del mito, hecha suya por Giorgione, de la que sin duda proceden muchas de las dificultades habidas para la interpretación de esta pintura.

El hecho de nutrir a Dionysos indica en el cuadro la acción causante de la locura de Ino, pues la extraña mirada fija que sostiene hacia un observador ajeno a la escena delata, realmente, tanto el temor causado por la persecución de Hera como el grave desequilibrio que le afecta. La cabellera mojada con que Giorgione representó a esta figura significa, como es obvio, a Ino después de haberse lanzado al mar. Por último, el paño que le cubre los hombros y el velo que pende en su costado derecho, sobre el

<sup>66</sup>Jeanmaire, *op. cit.*, pp. 15, 16 y 97. Demóstenes, en su *Discurso sobre la corona*, 259, se refiere a los fieles del culto de Sabazios, divinidad traco-frigia con un culto análogo al de Dionysos, que se adornan con ramas de álamo blanco. Estrabón, de análoga manera, alude también al álamo blanco, VIII, 3, 14.

<sup>67</sup>Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, París, 1963, p. 195.

que se encuentran sentados Dionysos-niño y ella, expresan, con su blancura, el nombre adquirido en su nueva condición divina —Leucóthea, la Diosa Blanca—, originado en un rito iniciático de inmersión, así como el de Semele-Thyone se debe a uno de cremación.

Según Homero<sup>68</sup>, ese fue el velo que rescató a Odiseo del mar tempestuoso, cediéndoselo Leucóthea para que navegara sobre él y se salvase del naufragio, pudiendo llegar indemne a la tierra de los feacios. Después de su acto piadoso, el poeta nos dice que “transfigurada en mergo”, la diosa se sumergió en el mar. El velo protector que ofrecen las divinidades se convirtió posteriormente en un tema común a otras religiones, idea mantenida en las imágenes cristianas de la Caridad o de la Misericordia, pues cobijan bajo su amplio manto a una gran suma de fieles.

El sentido benéfico atribuido a Leucóthea puede pertenecer también al ave situada sobre un techo de Tebas en la pintura que analizo. Como se comprueba en la relación establecida por Homero entre la diosa y el mergo, los dioses griegos adoptaban formas de pájaro para influir sobre los hombres, porque la situación de los volátiles entre el cielo y la tierra les permitía establecer el nexo posible entre ambos. *Las aves*, de Aristófanes, dan un jocosos testimonio de ello. A este respecto, dado que *órnis* —el pájaro, en griego— significa también el presagio, la cigüeña posada en el cuadro sobre un tejado de la ciudad, cercana al rayo y encima de Dionysos niño, puede anunciar expresamente la protección de Zeus al recién nacido. Recuértese que Artemidoro, en su *Onirocriticon*, sostiene que “la cigüeña es particularmente favorable para la procreación, debido al cuidado que los vástagos reciben de sus padres”<sup>69</sup>. Dicho cuidado lo prodigó Zeus al salvar a Dionysos del poder de sus rayos y de la violencia de Hera (*Bacantes*, 95 y ss.), así como al entregarlo a Ino para su mantenimiento. No en vano, debido a la preocupación que tuvo por su descendencia, se le asignó a Zeus la cigüeña como su pájaro emblemático —aparte, desde luego, del águila que le es característica—, significándose con ella el color de la luz, por su blancura, como el calor del nido.

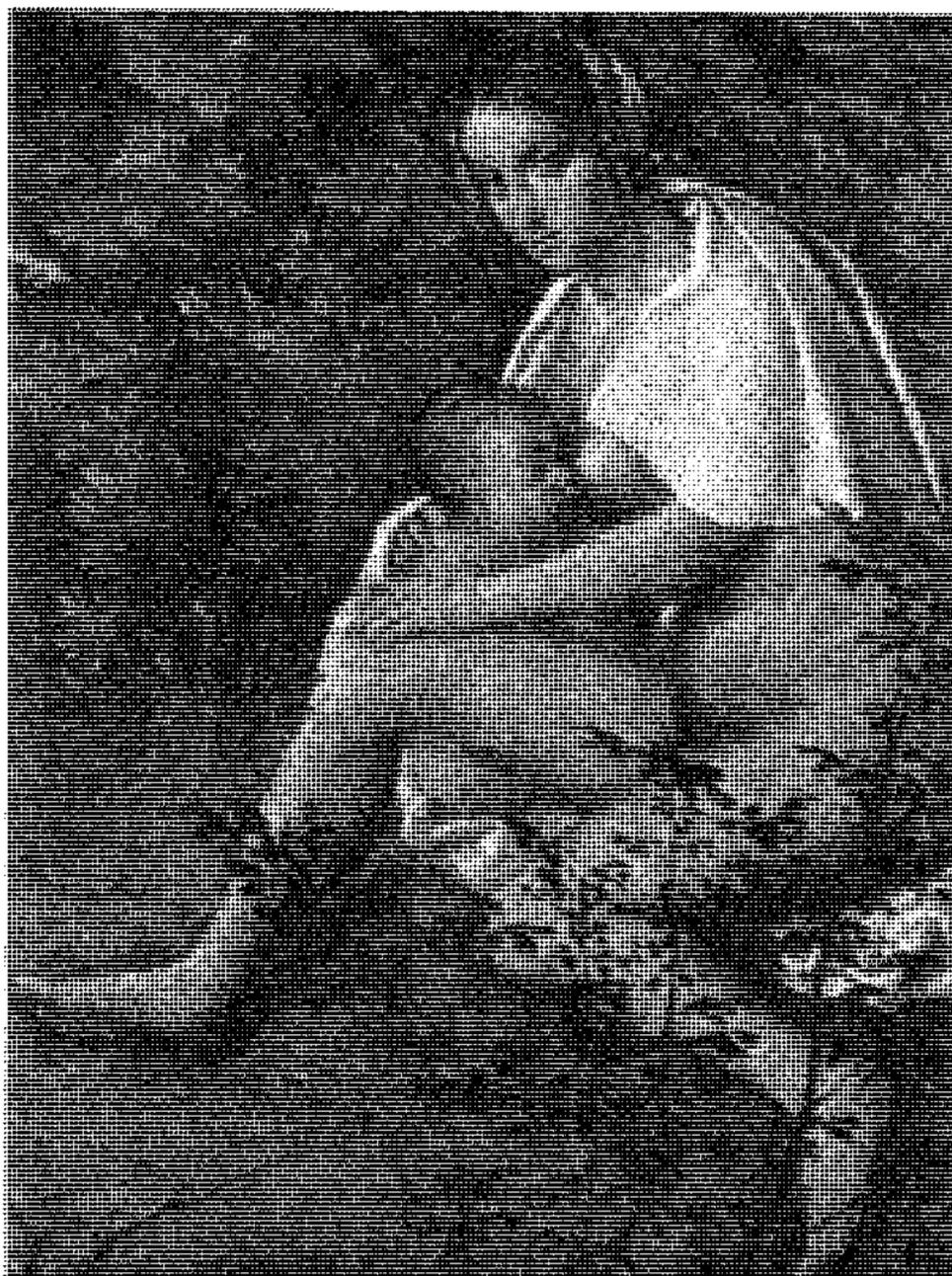
Pero la representación de Ino-Leucóthea en el cuadro referido implica otros problemas. En primer término llama la atención su tamaño excesivo, si se compara con el de Dionysos, ya que por ser éste un dios, ha de tener una talla mayor que la de la figura femenina. El hábito de dar mayores dimensiones a las imágenes de superior importancia para las creencias es una práctica antigua, que pasa por el cristianismo y llega, incluso, a nuestros días. Por ello, en la Antigüedad y en el Renacimiento, las figuras sagradas adoptaban un tamaño mayor que el de los mortales en las representaciones artísticas. Inclusive en la fábula o en los poemas mitológicos hay alguna constancia de este hecho. Así, Ovidio (*Metamorfosis*, III), dice refiriéndose a las ninfas que rodearon a Diana cuando la sorprendió Acteón en el baño, “aunque sobresalía la cabeza de la diosa, excediéndolas en estatura”. Sin embargo, la mayor talla de Ino-Leucóthea, en comparación con la de Dionysos, no encuentra una explicación adecuada entre los tratadistas que se propusieron el problema iconológico de *La tempestad*. Porque si ambas figuras fuesen Deucalión y Pirra, o Mercurio e Ió, y aun Adán y Eva, como suponen distintos autores, la diferencia de tamaño que señalo carecería de

<sup>68</sup>Homero, *Odisea*, canto V, 334 y ss.

<sup>69</sup>Artemidoro, *La clef des songes*, trad. de A.J. Festugière, París, 1975, II, 20, p. 126. Además, el cuidado de las cigüeñas, de padres a hijos y viceversa, se pone de manifiesto en *Las aves*, de Aristófanes, 1355-57, citándose la siguiente ley: “Cuando la cigüeña haya criado a sus hijos y los haya puesto en disposición de volar, éstos tendrán a su vez la obligación de alimentar a sus padres”.



Radiografía de *La tempestad*, de Giorgione Semele.



Ino-Leucóthea en  
*La tempestad*.

justificación. No obstante, ateniéndonos al texto de *Las bacantes*, en el que Dionysos reitera que adoptó la forma humana (4 y 54), cabe pensar que ésta no consiste sólo en su aspecto exterior, sino en la integridad de los atributos del hombre, con sus dimensiones incluidas. De ahí que a diferencia de este dios humanizado, la figura de Ino-Leucóthea expresa en el cuadro a una mortal que adquirió la calidad divina, simbolizándola Giorgione de acuerdo con su nueva condición, dándole una estatura manifiestamente superior a la de Dionysos.

Dicha simbolización también la hizo ostensible al representar desnuda a Ino-Leucóthea, como lo efectuó con Semele, sobre la que pintó después la imagen del dios. Si la figura eliminada del cuadro, perceptible en la radiografía, fuese una imagen de Eva, según supone Settis, habría que preguntarse por qué no se atenúa en ella su desnudez, como pretende que ocurre con la "Eva-nodriz", ya que ésta cubre una parte de sus piernas y de su costado izquierdo con un arbusto.

La razón parece simple..., aunque sea múltiple: primero, porque ninguna de ambas puede estimarse como Eva; segundo, porque al representar los artistas a Adán y Eva, en relación con ramajes, éstos ocultan efectivamente los atributos sexuales de la primera pareja humana, según lo hizo Tiziano en el cuadro dedicado al tema, actualmente en El Prado; tercero, porque Giorgione emplea alguna vez el recurso de ornar o cubrir parcialmente con follaje a los personajes de sus obras, sin que exista en ello ninguna connotación pudibunda (*Retrato de mujer joven, Kunsthistorisches Museum, Viena*); y cuarto, porque las ramas del arbusto situado ante la supuesta "Eva-nodriz" no encubren el sexo de ésta. Por todo ello, estimo que la finalidad del ramaje pintado sobre Ino-Leucóthea consiste en integrar firmemente a la figura en el paisaje que la rodea, pues su tamaño excesivo y la blancura del velo que la simboliza la adelantarían demasiado hacia el espectador —ilusionísticamente, desde luego—, apartándola del plano del terreno en el que difícilmente se inserta. Son, pues, razones pictóricas, y no de otra índole, las que pudieron mover a Giorgione a situar tras un arbusto a Ino-Leucóthea.

No es de creer que Giorgione se merezca, por ningún motivo, un trato despectivo, de *calzolaio*, de encubridor de desnudos, ya que en su tiempo éstos representaban convenciones signílicas perfectamente conocidas y aceptadas, inclusive por los clientes más pacatos. Así que el mentado arbusto no simboliza "la vergüenza" experimentada por Eva encontrándose desnuda —como propone Settis—, pues ni con ello puede explicarse por qué el supuesto Adán del cuadro está vestido, contra las normas habituales en la iconografía de la primera pareja humana, presentes inclusive en el relieve de Giovanni Antonio Amadeo, que Settis adujo como referencia básica para interpretar el cuadro de Giorgione.

## 9. EL RAYO, LA SERPIENTE Y LA VID

*La tempestad* debe su nombre al rayo que descarga una nube en la zona superior del cuadro. Páginas arriba consideré el fenómeno como una manifestación de Zeus, concerniente a la posesión y a la aniquilación de Semele, así como al incendio de su morada. Sin embargo, conviene hacer hincapié sobre un aspecto de este meteoro, habitualmente omitido por quienes analizaron el cuadro, puesto que el rayo pintado por Giorgione adopta la forma de una culebrina, dicho sea con el término alusivo al trazo sinuoso dibujado por una descarga eléctrica. Si aceptamos que el cuadro se organizó de acuerdo con determinadas posibilidades simbólicas, correspondientes al

mito dramático que le da sentido, cabe suponer que esa forma ondulante, distinta de la línea quebrada y del zigzaguo, característicos del rayo, puede encubrir algún significado. Sobre todo si apreciamos que en la parte inferior del cuadro, junto a la fuente de Dirce y a los pies de Ino-Leucóthea, se desliza desde el agua una serpiente apenas perceptible, introduciéndose en una grieta del terreno.

La relación posible entre el rayo y la serpiente se encuentra claramente establecida por Giorgione, pues los representó dotándolos de una forma semejante, con la que puede anularse la consabida oposición que implica lo celeste de Zeus y del rayo en cuanto se sitúa frente a lo terrestre de la serpiente, Dionysos y Sémele. Al darles una traza análoga, estos dos elementos de la composición del cuadro se conjuntan y dejan de ser contrarios para convertirse en complementarios, demostrándose así la afinidad que entre ellos existe en el mito. Porque conviene recordar que el dios celeste, Zeus, engendró al Dionysos más antiguo, el cretense, transformándose en una serpiente, para unirse a Perséfone, divinidad subterránea, de cuyo hecho procede su denominación de Zeus Ktesios o Dios Poseedor. Como es notorio, ese poder mimético del rey de los dioses le permitió transfigurarse a voluntad —en un cisne, o en lluvia de monedas o en un toro...—, para obtener cuanto se le antojara y ser así el que es: aquel que todo lo puede. Por su parte, Dionysos, en cuanto divinidad mimética por excelencia, heredó esa aptitud de su padre, al que además se pareció en figura, puesto que en sus orígenes lo consideraron como el Dios-serpiente, Dionysos Zagreo.

Eurípides elaboró este mito a su manera, atribuyéndole al Dionysos de Sémele y de Tebas algunos rasgos del cretense, el domesticador de bueyes. Por ello el coro de *Las bacantes* dice refiriéndose a Zeus: *Concluido el plazo fijado por las Moiras [el de la gestación], parió al dios de los cuernos de toro, coronándolo con coronas de serpientes. Desde entonces, la ménades nodrizas de las fieras, trenzan serpientes en sus cabelleras* (101-104). A partir de ese punto, el tema de los reptiles figura con reiteración en *Las bacantes*. Así, El Mensajero, al describir el cortejo de las mujeres báquicas, refiere, entre otras cosas, que *ceñían sus nébridas variopintas con serpientes que les lamían las mejillas* (697-698), para insistir en que pasado el terror demencial ocasionado por la ménades, éstas *se lavaron la sangre, y las serpientes les lamieron con su lengua las manchas de las mejillas, dejándoles la piel luciente* (767-768). Después, el coro invoca a Dionysos para que adquiriera la forma de un dragón (1019). Al final de la obra, Dionysos cierra el círculo mítico, anunciándole a Cadmo —vencedor del reptil de la fuente de Dirce— que se convertirá a su vez en un dragón, así como su esposa acabará transfigurándose en serpiente (1330-1332). De esta manera, la circularidad atribuida a los ofidios se identifica con la que es propia del mito, manifestándose además en la estructura de la tragedia y en la pintura de Giorgione, puesto que ésta nos lleva de la muerte a la vida, cuando la contemplamos de abajo hacia arriba —en un trazo que enlace la serpiente, la vid, la nodriza, el niño, la cigüeña y el rayo fecundante—, para seguir después en sentido contrario, de la vida a la muerte, por el lado siniestro del cuadro —con los álamos mortuorios, el palacio incendiado y la tumba de Sémele—, testimoniándose así cómo la vida y la muerte constituyen una sola entidad.

No cabe duda de que en la composición de esta obra Giorgione recurre a determinada circularidad, muy otra que la empleada con frecuencia por los pintores florentinos —de condición claramente geométrica, apreciable inclusive en la forma exterior de algunos de sus cuadros—. A diferencia de ella, la imaginada por Giorgione requiere de la complicidad del espectador, pues ha de formularse mentalmente, en un

ejercicio precursor de los puestos en juego por el manierismo. Esa disposición circular, que asocia la vida y la muerte, al pasar de una a otra en el orden total del cuadro, también se encuentra en cada uno de los motivos aislados que constituyen la obra, ocasionándose así la ambigüedad que los caracteriza.

Porque ateniéndonos a los temas expuestos en este apartado, pese a que la serpiente o el dragón sean signos de muerte, localizada normalmente en el mundo infraterreno, en cuanto seres subterráneos se les supuso dotados de la facultad de fecundar y nutrir, estimándose que mantenían la continuidad de la vida<sup>70</sup>. Esta dualidad de sentido, atribuible a los reptiles, hace que el símbolo de la serpiente sea subidamente complejo y evasivo, tal como corresponde a la naturaleza de los ofidios, pues si se les atribuye la protección de las tumbas, e inclusive representan el alma del difunto, la ofiolatría practicada por las sectas dionisiacas —prefigurada en la cultura minoica con sus figurillas femeninas que exhiben manojos de serpiente—, además de referirse a la muerte, abre un camino de vida a quienes encontraron en el cambio de piel propio de los reptiles el indicio de la perduración eterna. Análogamente, Dionysos, como dios ctónico que es, no sólo extermina cruelmente a quienes se le oponen, sino que concede la vida perdurable, según probó al descender al Hades, para rescatar a su madre, Sémele, restituyéndole la existencia y deificándola. En el mismo sentido, puesto que el rayo pintado por Giorgione adopta la forma de un reptil puede aludir a Zeus según la doble condición de los ofidios, dado que si éste aniquiló a Sémele, privándolo de la vida, por otra parte “engendró” a Dionysos, reincorporándolo a este mundo.

Dicho aspecto vitalizador, atribuido a los reptiles, se significa en muchos vasos griegos, representándolo mediante ninfas-serpientes que ostentan vides cargadas de racimos. De análoga manera, el carácter ambiguo de la serpiente —dada su simbolización de la vida y la muerte a la par, que aquí destaco— cabe relacionarlo con la vid situada en *La tempestad* entre el reptil e Ino-Leucóthea, especialmente si consideramos a Dionysos como un dios-serpiente que vive en las profundidades de la tierra y las aguas, teniéndose los pámpanos y los racimos como sus atributos peculiares. La condición subterránea y nocturna de Dionysos le convierte en una divinidad que parte y regresa, desde la hondura del Hades, donde habita, en parangón con las hojas y frutos de la vid. A ello se deben las fiestas llamadas *triteléicas*, correspondientes a su epifanía, celebradas cada tres años, debido a que Dionysos, señor de los espíritus, luego dios del teatro, va y viene dramáticamente de un mundo a otro, con sus constantes apariciones y desapariciones, realmente escénicas<sup>71</sup>.

En cuanto concierne a la vid silvestre y seca —una labrusca—, situada por Giorgio-

<sup>70</sup>Edouard Dhorme, *Les religions de Babylonie et d'Assyrie*, París, 1949, pp. 120 y 121, trata a Ningishzida o Gishzida como “dios de la fertilidad que nace, muere, renace o resucita. El símbolo de la serpiente que cambia de piel cada año, que sale de las fuentes fecundantes, que comunica con el *apsu* y el subsuelo, conviene a un dios de la fertilidad, sobre todo cuando dos serpientes enlazadas sugieren la idea de la fusión del elemento macho y del elemento hembra, principios de vida”. Alcmeón (Fragmentos 2 y A 12, Diels) sostiene que la serpiente puede significar el alma inmortal, porque representa la circularidad de lo eterno, que empieza como termina, al igual que manifiesta el movimiento constante, a la manera de los astros. La idea de que recupera su juventud, para “renacer” de sí misma, la expone Filón de Biblos (Fragm. 9), en la época de Nerón.

<sup>71</sup>Diodoro Sículo, III, 65, 7 y 8, explica que los tres años de ausencia corresponden al tiempo empleado por Dionysos en su ida y regreso de Tebas a la India.

ne sobre la fuente Dirce, puede considerarse que también posee la condición ambigua de otros motivos del cuadro, pues al igual que en la serpiente, en ella se cifran la muerte y la resurrección. Su carácter funerario no puede ponerse en duda, ya que se encuentra de manifiesto en varias versiones del mito de Dionysos, entre ellas la referente a Licurgo, su adversario, que enloquecido por el dios confundió a su hijo Driante con el pie de una vid, “podándolo” y produciéndole la muerte. A su vez, en un relato folclórico recogido por Pausanias en tierra de los ozolios (X, 38, 1 y 2), el vino y el nombre de ese pueblo (*ozoi*, ‘ramas’) se atribuyen al brote de un sarmiento enterrado en lugar de un perro. Por su parte, Diodoro Sículo (III, 62, 7 y 8) corrobora el sentido funerario de la vid al asumir que su poda equivale al *sparagmos*, la muerte por desmembramiento sufrida por Penteo en *Las bacantes*, simétrica de la experimentada por Dionysos en manos de los Titanes. La semejanza que existe entre el carácter funerario de la vid y el del dios se confirma en el mito de Eleusis, suponiéndose en éste que Demeter recoge los miembros de Dionysos, despedazado por los Titanes, para resucitarlo, tal como la tierra reúne los restos de la planta, haciéndola resurgir. Al secreto que implica este proceso de muerte y resurrección se alude en los poemas órficos, haciéndolo extensivo a los ritos de dicha creencia, pues “no es legítimo mentarlos a los no iniciados”, como advierte Diodoro.

Por otra parte, se atribuyó a Dionysos la posibilidad de hacer fructificar una vid seca en el término de un día, acreditándose así su gran poder restaurador, comparable con el reconocido entonces en los reptiles. Porque la capacidad nutricia de las serpientes —que impide considerarlas exclusivamente según su temible agresividad mortal—, se convirtió en un lugar común de la literatura antigua, ya que diversos autores —Píndaro entre ellos— significaron con frecuencia esa aptitud de los reptiles, al destacar los cuidados que prodigaban a los niños abandonados, alimentándolos. En virtud de estos rasgos compartidos, puede justificarse la relación establecida en el cuadro entre la serpiente, la vid seca y la nodriza, Ino-Leucóthea, encontrándose en todos ellos —tanto en conjunto como en particular— determinada referencia concerniente al renacer del dios.

A este respecto, ha de tenerse en cuenta que la lactancia, como nutrición del infante, se vinculaba en las antiguas sectas dionisiacas con la iniciación de los neófitos —literalmente, los ‘recién nacidos’—, partícipes del misterio sagrado y menesteroso de alimento espiritual. Ese es el sentido que corresponde asignar a las palabras del Mensajero, en *Las bacantes* (699-702), cuando se refiere a las ménades que *recogían en sus brazos cabritillos o lobeznos salvajes, dándoles blanca leche; aquellas que, recién paridas, tenían henchidos los pechos tras de haber abandonado a sus niños*. Por entonces se creyó que tales prácticas procedían de que Zeus transformó a Dionysos en un cabritillo, para evitar la constante persecución de Hera, tras de haber enloquecido a Ino. En corroboración de ello, la ménade que en la villa Item, de Pompeya, le da el pecho a un cervatillo, y la que en la basílica pitagórica de la Puerta Mayor, en Roma, se dispone a hacerlo con un cabritillo, responden por completo al texto de Eurípides y a las creencias que implica.

De análoga manera, Ino-Leucóthea —en *La tempestad* y en una situación previa a la que acabo de exponer— nutre el pequeño Dionysos, arrojado a la vida con el destino más expuesto que puede concebirse: el del expósito. Por ello, si la imagen conjunta de la nodriza y el lactante significa, según supongo, el resurgir del dios que tiene como atributos la serpiente y la vid, es muy posible que tras de esa primera lectura se aprecie

otro significado más profundo: el alusivo a la iniciación de un *myste*, que requiere pasar por cuanto sufrió Dionysos para obtener el conocimiento, “nutriéndose” del mito que dará pleno sentido a su vida.

Como puede apreciarse, la serpiente, la vid y el lactante forman parte de una estructura sagrada que relaciona la vida y la muerte con el anhelo de supervivencia en un más allá, definido por varias sectas místicas de la Antigüedad con siglos de anticipación a nuestra era. En ese sentido, la creencia de que el alma del muerto se metamorfosea en un cabritillo lo testimonian explícitamente algunas oraciones órficas —sepulcros de Thurii, Sur de Italia, del siglo IV al III a.C.—, demostrándose con ellas la relación establecida entre el animalito recién nacido y el ser que acaba de morir, ya que requiere de la iniciación para poder entrar en una nueva vida. El hecho de que Giorgione llevase a su pintura estas creencias, posiblemente no se debe a que las compartiera, como algunos pretenden, sino a que recurrió a *Las bacantes* para efectuar su obra, texto que las asume plenamente.

## 10. LA CIUDAD DE TEBAS

La trágica ciudad de Tebas, cuyos muros y torres cierran el horizonte en el cuadro estudiado, se encuentra vacía en presencia del dios. Aunque no porque sea el Edén, como pretende Settis —“la ciudad prohibida para siempre a los hombres”—, sino porque el coro de *Las bacantes* empieza por exhortar a los no iniciados para que se alejen de Dionysos. Estas son sus palabras (68-70).

*¿Quién en la calle? ¿Quién en la calle? ¿Quién?  
Retírese a lo oscuro de su casa, apártese,  
y guarde su boca el silencio sagrado,  
que siempre cantaré los himnos rituales a Dionysos.*

La terrible presencia de la divinidad exigen apartamiento y silencio. Además, el rito es secreto; por ello sólo pueden participar en él quienes pasaron las pruebas requeridas para efectuarlo.

En *Las bacantes* se muestra taxativamente el castigo sufrido por Penteo, como consecuencia de haber espiado los ritos de las ménades, de modo que el fragmento aquí citado, pese a las controversias que suscitó, estimo que tiene el significado atribuido en esta traducción: que la ciudad aparece desierta debido al requerimiento del coro de las bacantes, en el que expresan la voluntad del dios.

Como era frecuente en ese tiempo, la ciudad representada por Giorgione exhibe características propias del lugar y del momento en que se pintó, combinándose en la obra determinados rasgos antiguos con algunos motivos reconocibles de la arquitectura véneta —los techos y las chimeneas, entre ellos—, incluyéndose una alusión posible a las iglesias locales, como la de San Giuseppe di Castello, con su remate cupuliforme. Pero la escena completa —que incluye las murallas y torres, el puente, las corrientes de agua y la figura de Dionysos “pastor”— está directamente relacionada con un dibujo de Giorgione: su *Vista de Castelfranco con un pastorcillo*, actualmente en el *Museum Boymans-van Beuningen*, de Rotterdam. Este apunte a la sanguina permite deducir que el Dionysos del óleo puede asociarse al pastor incluido en el dibujo, tanto por la posición de los brazos como porque el derecho lo desliza verticalmente sobre una vara idéntica a la que ostenta el personaje pintado. De esta manera, el tema del regreso de Dionysos a su ciudad de origen responde a una evocación —o invocación—

que hizo Giorgione de su tierra natal y de su procedencia muy humilde, testimoniada por Vasari en la primera edición de sus *Vidas* (1550). La analogía entre ambas obras se confirma si tenemos en cuenta que el rostro del pastor y el de Dionysos fueron considerados como autorretratos de Giorgione, aun cuando los autores que propusieron esta posibilidad no establecieron la relación habida entre el dibujo y la totalidad del lienzo. Aún más, puesto que el lugar ocupado por el pastor, en la sanguina, corresponde al de Ino-Leucóthea en el óleo, el nexo entre estos motivos se afianza al asociar el desamparo de aquél y el de Dionysos-niño, abandonado y expósito.

Por otra parte, el puente de piedra incluido en el dibujo aparece en el cuadro como una pasarela de madera, mediante la que se vinculan los dos lados de la obra —el favorable y el siniestro—, en representación probable de aquello que los puentes significaron con frecuencia: el paso de un mundo a otro. Esa noción de tránsito y camino, propia de una religión misionera como es la de Dionysos —el coro de *Las bacantes* empieza por decir que viene *de la tierra de Asia* (64 y 65)—, corresponde al aspecto marino del dios, dado que *pontos* —‘mar’, en griego— significa ‘el paso’, la ruta que debemos franquearnos con esfuerzo, convirtiéndose después, ya en el latín, en *pons* o ‘puente’.

Con todo ello puede relacionarse el esgrafiado dispuesto sobre la puerta de la ciudad que se abre hacia la pasarela. Aunque Minerbisuponga que representa las armas de los señores de Carrara, a mi modo de ver *la figura del esgrafiado corresponde al Fénix*, pues si la puerta es ‘el poro’ —el paso de lo cerrado a lo abierto y aun de lo conocido a lo ignorado—, el Fénix significa el tránsito al más allá, que los antiguos atribuyeron al fuego, incluso en los sacrificios. Pero, sobre todo, conviene recordar que Cadmo, el padre de Sémele y el fundador de Tebas, según el mito fue de origen fenicio, como lo aseveran, entre otros, Pausanias (IX, 12, 2 y 3) y Diodoro Sículo (IV, 2, 1). Además, el nombre de Fenicia se debe al rey Fénix, cuyo significado es el de ‘rojo’, alusivo al color solar y a la púrpura exportada por los fenicios. Como a esta ave fantástica le atribuyeron una longevidad excepcional y el don de renacer de sus cenizas, cabe asociarla sin dificultad a Zeus, Sémele y Dionysos, tanto debido al fuego cuanto porque todos ellos gozaron de una nueva vida<sup>72</sup>.

Según quedó expuesto, la creencia en la inmortalidad fue propia de las religiones místicas, en las que las iniciaciones son “imitaciones” de las divinidades renacientes, puesto que el *myste* pasa a tener otra vida, en función del saber adquirido en secreto. De modo que al ave emblemática, situada sobre la puerta de la muralla y pintada de púrpura, le corresponden a la par los atributos del Fénix y los pertenecientes al mito y al culto dionisiacos. De tal manera, Giorgione, al referirse a Dionysos al “ave fenicia” —dicho sea con palabras de Góngora—, hace visible lo invisible de la procedencia del dios, pues como afirma Heródoto con respecto al Fénix, “yo no lo he visto sino en pintura”. (II, 73.)

El otro esgrafiado de color rojo —situado en la torre que figura tras el puente— se tiene como un dibujo alusivo a Venecia, dado que la pequeña imagen representa a un león. Sin embargo, esa fiera de ardiente color fulvo, al igual que sucede con el Fénix,

<sup>72</sup>Según la leyenda recogida por Artemidoro —*op. cit.*, IV, 47, p. 242—, se dice que cuando al Fénix le llega la hora va a Egipto, sin saber de dónde viene, y allí se construye una pira de incienso y mirra, sobre la que muere carbonizado. De las cenizas nace un gusano que se metamorfosea en Fénix y parte hacia donde no se sabe.

también debe relacionarse con el fuego. Porque si bien el ave imaginaria implica una clara referencia al origen de Cadmo, dicho león puede considerarse como un emblema del propio Dionysos, según su condición ígnea o divina. Recuérdese que en *Las bacantes* el coro invoca a Dionysos, rogándole que aparezca en una de sus diversas formas, propias de su poder mimético (1018 y ss.):

*Preséntate como toro o como dragón  
de múltiples cabezas, o como león  
que arroja fuego por la boca...*

La imagen del cuadro no es, por tanto, el león que simboliza el valor, tendido a los pies del noble muerto, constante en los sepulcros medievales, sino que corresponde a un animal quimérico, que significa la ardiente cólera del dios contra quienes no reconocieron su condición divina.

Los tres motivos funerarios, incluidos en el lado siniestro del cuadro —la tumba, el palacio incendiado y los álamos blancos—, más los situados en la parte inferior de éste, que ascienden de la muerte a la vida —la serpiente, la vid y el lactante—, culminan por último, en los relacionados con el fuego —el Fénix, el león ardiente y el rayo—, pues cada uno de ellos atañe a la condición de Dionysos, significándose al dios mediante un juego emblemático que le oculta y lo revela simultáneamente.

La totalidad de sentido del cuadro se establece así sobre las relaciones posibles entre sus elementos, preferentemente referidos a un texto que les sirve de pretexto: el de *Las bacantes*. De ahí que este modo mítico de pensar, perteneciente a las sectas místicas de la antigua Grecia, en el que la tragedia y el cuadro se basan, suponga que los dos personajes principales —presente y ausente, Dionysos y Sémele—, tanto como los distintos motivos que integran ambas obras, pueden vincularse entre sí en función del fuego y lo cálido, frente a sus opuestos, el agua y lo húmedo.

Respecto de la madre y el hijo, Sémele se reconoce a la par como aguadora y carbonizada, mientras que Dionysos nace fulminado por el rayo de Zeus, para quedar después protegido con la yedra que éste dispone a su alrededor, una planta “húmeda”, puesta en contraste con el racimo y la vid cálidos, ornándose los tirsos de sus sectas con hojas de ambos vegetales<sup>73</sup>. Como dios ctónico, habitante del mundo subterráneo, al igual que su madre puede relacionarse en el cuadro con los álamos blancos, pero en cuanto dios niño y renaciente, los árboles frondosos que le rodean son los mentados por el coro de *Las bacantes*, cuando requiere de la ciudad de Tebas que se consagre al dios con ramos de abetos y encinas (105 y ss.).

Estas oposiciones, resueltas en un todo que las asocia —según las posibilidades relativas de arriba y abajo, de derecha e izquierda o del fuego y el agua—, aunque hoy nos parezcan nimiedades, en ocasiones extremadamente pueriles, fueron razones que antiguamente movieron a tomar decisiones o a reflexionar filosóficamente sobre ellas. Pitágoras recomendaba a sus discípulos entrar en los lugares sagrados por la derecha.

<sup>73</sup>En *Las fenicias* (650 y ss.), Eurípides recoge la tradición de que Dionysos fue preservado de la acción del rayo de Zeus porque le protegió una planta de yedra. El escoliasta dice que “Mneseas cuenta que habiendo sido destruido el palacio de Cadmo por el rayo de Zeus, cuando el dios se le apareció a Sémele en el esplendor de su divina majestad, una yedra creció en torno a las columnas y lo recubrió para impedir que el recién nacido (Dionysos) hubiese perecido de inmediato. De donde procede el nombre de Perikionios [el de la columna] que el dios recibió en Tebas”.

De análoga manera, Platón diferencia el lado izquierdo, el del mal, del derecho, en uno de sus tratados más rigurosos (*Leyes*, VI, 822, *d*- 824, *a*). También Aristóteles, en su *Metafísica* (A, 5, 986, *a* 23), abunda sobre el mismo tema, cuando expone en su conocida *systoichía* los diez principios tenidos en cuenta por los pitagóricos, situándolos frente a sus respectivos términos opuestos, entre los que incluye el par de “derecha e izquierda”. Como no podía ser menos, la tragedia hizo suyo este problema. Así, en el *Agamenón*, de Esquilo (116), se estima como un signo favorable el que las águilas aparezcán, “por el costado del brazo que blande la lanza”. En el mismo sentido, Dionysos recurre a estas normas cuando Penteo le pregunta en *Las bacantes* (941 y ss.).

*¿Debo llevar el tirso con la mano derecha  
o con la otra, para asemejarme a una bacante?*

A lo que el dios replica:

*Levántalo con la mano derecha y alza el pie derecho.*

Tales diferenciaciones —la de arriba y abajo como la de derecha e izquierda— perduraron en los mosaicos bizantinos y en los tímpanos románicos y góticos, manifestándose esta última en la pintura veneciana de fines del siglo xv y de comienzos del xvi, al recurrir a un dosel, dispuesto tras la figura principal del cuadro, con el que separaban dos paisajes diferentes, a la manera de un Giovanni Bellini, entre otros pintores de la comarca. Sin embargo, apartándose de ellos, Giorgione no sólo “desdibujó” los contornos de sus figuras pintadas, sino que procedió de igual modo con la composición y con los temas literarios de algunos de sus cuadros, haciéndolos ilegibles para los espectadores poco avisados. Por ello, su “textualidad” fue mucho más compleja que la de sus predecesores, dado que no se limitó sólo a basarse en determinados pasajes literarios para efectuar el cuadro, sino que hizo de éste, en sí mismo, “un texto”, un tejido cuya trama requería ser leída en función de un *conchetto* mítico y literario.

Giorgione, al representar, como supongo, el mito de Dionysos, lo convirtió en un nuevo enigma, menesteroso de otra interpretación. Aunque parezca redundante, mitificar un mito mediante imágenes puede significar ocultarlo de nuevo. De ahí que la tarea primordial de la iconología consista en dejar en claro cuanto el artista encubre con su mitificación imaginaria, en una actualización que a diferencia de la efectuada por el rito, intenta revelar cuanto en el mito se mantiene secreto, llevándolo a lo abierto del pensamiento, profanizándolo.

## 11. EL CONTEXTO TEATRAL DE *LA TEMPESTAD*

Al lugar en que se observa un conjunto de acciones y acontecimientos lo denominamos teatro. Ese significado del vocablo se encuentra de manifiesto en *La tempestad*, ya que el cuadro constituye “el escenario” que hace surgir el mito de Dionysos en sus aspectos primordiales. No es, pues, tal como suele decirse, “un paisaje con figuras”, dado que los principales motivos de la obra están cargados de oralidad, hasta el punto de que tanto los personajes como los elementos paisajísticos adquieren uno por uno cierto significado ajeno a su apariencia, invitándonos con ello al juego intelectual que propuso por entonces Marsilio Ficino, tendente a buscar en lo visible lo invisible y en lo sensible lo inteligible.

Probablemente, nunca en ese tiempo un supuesto paisaje fue más ajeno a la naturaleza exterior, pese a la considerable hermosura del conjunto y a los datos reconocibles que comporta. De hecho, este cuadro puede proponerse como *el teatro de los acontecimientos* ocurridos en torno a Dionysos, que el mismo dios evoca para iniciar su acción trágica. Si bien la relación del cuadro con el mito y el drama han sido desarrollados en este trabajo a partir de *Las bacantes*, estimo que conviene destacar, además, los aspectos teatrales que la obra implica, según las posibilidades atribuidas al arte escénico en aquel tiempo.

Uno de los investigadores de las obras de nuestro artista, Luigi Coletti<sup>74</sup>, sostiene que Giorgione pintó todos sus cuadros como si fuesen “fondos”. Esto supone que sus temas están vistos desde lejos, como conjuntos, dado que la visión a distancia —propia de la teoría y del teatro— permite conocer totalidades, en las que los motivos y asuntos, figuras y objetos, pueden apreciarse según sus posibilidades solidarias y relativas, en sus vinculaciones mutuas. Los “fondos” son siempre un límite, un *telos* conclusivo y concluyente, de ahí que en el teatro se considere primordial el llamado *telón de fondo*, ante el que se desarrolla la obra entera.

Si relacionamos con el teatro la idea de pintar fondos atribuida a Giorgione, tal como aquí efectúo, apreciaremos que alrededor de los años en que hizo *La tempestad* los teatros de distintas ciudades italianas empezaron a utilizar los telones de fondo, para cerrar la escena. En el prólogo su Sulpizio da Veroli a la edición príncipe de Vitruvio (hacia 1486), refiere que en una de las representaciones efectuadas por la Academia romana —probablemente el *Hipólito*, de Séneca—, la puesta en escena hizo ver “por primera vez” la *picturatae scaenae facies*, es decir, un decorado de fondo, aunque tal vez no fuese un telón pintado<sup>75</sup>.

Porque, al parecer, fue en Ferrara —con motivo de la representación de los *Cassaria*, de Ariosto (1508), y de los *Suppositi*, del mismo autor (1509)—, en donde el decorado corpóreo de las casas laterales situadas en escena se asoció a un telón pintado, que en la primera de dichas obras se calificó de *prospettiva d'un paese*, “vista de un paisaje”<sup>76</sup>. Así que, como puede comprobarse, la relación entre la manera pictórica de Giorgione y los referidos telones de fondo resulta muy evidente.

Sin embargo, como acabo de tratar, el paisaje de *La tempestad* está configurado en muchos aspectos con las palabras de Dionysos, que en *Las bacantes* exponen al público el mito del dios. Se diría que el retorno al lugar de origen, al “teatro” de su nacimiento, lo formula Dionysos en concordancia con una suposición de Quintiliano, puesto que éste dice, en su *Institutio oratoria* (XI, 2, 17 y ss.), que “...cuando regresamos a un lugar tras una ausencia considerable, no sólo reconocemos el propio lugar, sino que recordamos cosas que allí hicimos, y comparecen las personas que encontramos y aun los indecibles pensamientos que pasaron por nuestras mentes cuando allí estuvimos”. Después, a partir de esta experiencia, Quintiliano expone la manera de organizar sistemáticamente, con arte, el proceso de rememorar aquello que se quiera, haciéndolo respectivo a un lugar ficticio y a palabras e imágenes relacionadas con él y entre sí. Las diferencias entre la posición de Quintiliano y sus precursores —el tratado anónimo *Ad Herennium* y Cicerón, en su *De oratore* y en el *Ars memorativa*— están rigurosa-

<sup>74</sup>Luigi Coletti, *Giorgione. Tutta la pittura*, Milano, 1955.

<sup>75</sup>Robert Klein, *La forme et l'intelligible*, París, 1970, p. 295.

<sup>76</sup>*Ibid.*, p. 298. Dibujo conservado en la Biblioteca Cívica, Ferrara.

mente expuestas por Frances A. Yates en su libro *El arte de la memoria*, refiriéndose a estos textos antiguos como los primeros trabajos sistemáticos concernientes a la memoria artificial<sup>77</sup>.

En este campo formado por los diferentes nexos que pueden establecerse entre lugares, palabras, imágenes y cosas, para facilitar el recuerdo, estimo que debe situarse *La tempestad*, de Giorgione. Porque la relación entre palabras e imágenes, que configuran un lugar en función de la memoria, adquiere este doble sentido en el cuadro que analizo: la palabra es de Dionysos, pues formula en *Las bacantes* “el teatro” en que tendrá lugar su acción, acordándose de cuanto le sucedió; sin embargo, las imágenes pertenecen a Giorgione, con las que encubre y delata a la par aquello que la palabra significa, convirtiendo sus motivos en auténticas “imágenes agentes”, no porque sean insólitas o extrañas —como preconiza el *Ad Herennium* para retenerlas en la memoria—, sino porque exigen del contemplador determinada interpretación activa, obligándolo a descubrir el sentido que guardan. Ambos, Dionysos y Giorgione, exponen sistemáticamente, como en los tratados de mnemotecnia, lo que debe retenerse, de modo que no dejan ningún motivo importante del mito sin su correspondiente representación. Por ello, la acuciosidad con que he tratado cada tema de esta pintura no se debe al prurito de encontrar significados, *coûte que coûte*, en todo lo que el cuadro incluye, sino que me atengo por entero a cuanto el pintor propone, según su posible relación con las conocidas exigencias del arte de la memoria. Una pintura “de cámara”, como es *La tempestad*, hecha para la meditación, ha de cumplir plenamente con la condición retentiva que pertenece al pensamiento.

La edición príncipe de la *Institutio oratoria* apareció en Roma, en 1470, y el mismo año vio la luz en Venecia la primera edición del *Ad Herennium*, originándose desde entonces una gran suma de tratados referentes a la memoria artificial. Pero como la memorización supone la capacidad de abarcarlo todo, puede relacionarse con el teatro, ya que éste, en su sentido más amplio, significa la visión de un conjunto de lugares y acontecimientos, de la que nos da noticia expresa la idea antigua de “el gran teatro del mundo”.

Es de sobra conocido que quien llevó cabo el nexo posible entre la memoria y el teatro fue Giulio Camillo, coetáneo de Giorgione, nacido, como éste, hacia 1480, del que fue convecino en Venecia. Camillo ideó un Teatro de la Memoria, hecho de madera, de dimensiones reducidas, basado en el modelo de Vitruvio, con el que puso en relación figuras y textos para obtener de esa manera una memoria artificial. Aunque no exista una reciprocidad directa entre el Teatro de Camillo y *La tempestad* de Giorgione, ambos coincidieron en situar sobre “el escenario” a la persona que rememoraba cuanto correspondía, por medio de palabras e imágenes puestas en conexión. Al fin y al cabo, todo el teatro trágico supone el regreso, desde lo oscuro de la *skene*, del antepasado mítico, que *hace memoria* de una acción ejemplar en la que perdió la vida. De esa manera, la tragedia es tanto rememorativa como memorable, convirtiéndose el personaje en un fantasma o *revenant*.

Debido a ello, se diferencian *Las bacantes* de Eurípides y *La tempestad* de Giorgione respecto de todos los procedimientos memorísticos puestos en juego por los distintos tratadistas que se ocuparon entonces del problema, ya que éstos se limitaron a

<sup>77</sup>Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, 1974. Recurro a este libro para exponer mis puntos de vista sobre la memoria.

considerar lo memorizable, sin preocuparse en absoluto de lo memorable o digno de recuerdo.

La actitud de Dionysos, en *Las bacantes*, es significativa con referencia al tema. En cuanto llega a Tebas empieza por rememorar su pasado, aunque extrae de éste aquello que considera más significativo para su acción. El discurso inicial de Dionysos empieza por parecer reminiscencia pura, dado que el dios necesita evocar sistemáticamente el sitio en que fue engendrado, llenándolo, literalmente, de recuerdos propios o ajenos, convertidos después por Giorgione en las imágenes constitutivas del supuesto paisaje de *La tempestad*. Sin embargo, la actividad memorística de Dionysos no es sólo reminiscente, sino que la transforma después en conmemorativa, al exaltar la memoria de su madre, a partir de la tumba o monumento funerario que la hace memorable. Por ello, Dionysos no llega a su lugar de origen sólo para recordarlo —según el sentido de *la nostalgia* concerniente al ‘dolor del regreso’—, sino que vuelve a su tierra natal *para que se acuerden de él* aquellos que hicieron befa de su memoria, en el sentido del “te vas a acordar de mí” con que nos amenazaban en la infancia cuando merecíamos alguna reprensión. Así que su evocación, como inventario memorístico, acaba convirtiéndose en una invocación a su propia condición divina, cargándose sus palabras con el poder sagrado que las hace temibles. De ello dan testimonio Ágave y Penteo, quienes en *Las bacantes* sufren la ira del dios, para perder, respectivamente, la razón y la vida.

Estas modalidades de la memoria —la de lo memorizable y la de lo memorable— significaron dos direcciones distintas de la actividad humana, vinculándose la primera de ellas con el saber, en el que la memoria figura como el ingrediente “vegetativo” de la inteligencia, mientras que lo memorable se asocia, sobre todo, a lo sagrado, aun cuando no se excluyan, por supuesto, diversas relaciones entre ellas, tal como lo demuestran claramente Eurípides y Giorgione en las obras que aquí trato. Porque *Dionysos condena a los hombres que no supieron hacer memoria de lo memorable*. Para que hagan memoria, como requiere de ellos, en vez de acudir a los *topoi* o lugares comunes de la dialéctica —formulados algún tiempo después de Eurípides por Aristóteles—, parte del *topos* o lugar real, reconocible en su tierra de origen, asignándole un valor mnemónico y convirtiéndolo en “el teatro” de cuanto desea emprender. A este propósito, sostuvo Aristóteles en muchas ocasiones que “la facultad cogitativa piensa sus formas en imágenes mentales” —es decir, con iconos—, para reiterar en otro pasaje que pensar consiste en “poner cosas ante nuestros ojos, como hacen aquellos que inventan mnemónicas y fabrican imágenes”<sup>78</sup>. Sin embargo, el ingrediente visual en que se funda el pensamiento griego, evidenciado por Eurípides con las palabras de Dionysos, lo formuló Giorgione en sentido contrario al de Aristóteles, porque partió de la palabra sagrada del mito y de la divinidad parlante para “iconizarlas”, haciendo que las imágenes surgieran tras las ideas expuestas por Dionysos y no como su condición previa.

La acuciosidad empleada por Giorgione, para exponer y dar sentido a todos los elementos del cuadro, exige recorrerlo con andadura pausada y sistemática, comparable a la de la antigua tradición ceremonial, bizantina, subsistente por entonces en Venecia. Que no se me reproche el haberla empleado en el presente análisis, referido puntualmente a todos los lugares y motivos de este *teatro de lo memorable* alzado por Eurípides, Dionysos y Giorgione, pues la actualización que atribuí más arriba a las

<sup>78</sup>*Ibid.*, p. 49. Las citas de Aristóteles corresponden a su tratado *De anima*, 431, b, 2 y 427, b, 18-22.

interpretaciones iconológicas requiere, como en todo saber, que haya determinada correlación entre los objetos pensados y la manera de pensarlos.

#### ABSTRACT

*La tempestad, de Giorgione, figura como uno de los cuadros más enigmáticos de toda la Historia del Arte, porque ignorándose el texto en que se funda, experimentó gran número de interpretaciones. En el presente trabajo se adopta como punto de partida para explicar esta pintura Las bacantes, de Eurípides, en la que se encuentran los elementos, las circunstancias y los personajes que aparecen en la escena pintada. Este hallazgo permite atribuirle al cuadro un significado que hasta ahora se mantenía oculto.*

*La tempestad, by Giorgione, is one the most enigmatic paintings in the history of art, because ignoring the text on which it is based, it has had a great many interpretations. This article takes The Bacchae, by Eurípides, as a starting point to explain this painting since the elements, circumstances and characters which appear in the painted scene are found in this work. A meaning which until now remained hidden can now be attributed to the painting.*