

Los "Céfiros" del *Nacimiento de Venus* de Botticelli: una hipótesis*

FRANCISCA MOYA

*A mi maestro el Prof. Ruiz de Elvira,
quien me insufló amor inmarcesible por la mitología*

SUMMARY

In this paper a hypothesis is put forward and argued about the presence and iconography of the so-called «Zephyrs» in Botticelli's «Birth of Venus». The author considers that the reading of Poliziano provided Botticelli with the basis for the representation of the two figures, one of them being «the female wind», which constitutes an innovation in the mythology, justified by the reading and influence of Marsilio Ficino. The pair of figures symbolise the force of love, that equals and creates likenesses, that achieves the exchange of gifts. As in the «Spring» the pair Zephyr/Cloris-Flora illustrates the change experienced by Zephyr (he appears as the loved-one, protecting and bringing flowers), in the «Birth» however Cloris-Flora is similar to Zephyr, sharing his gift of blowing a soothing wind.

PALABRAS CLAVE: Botticelli, Poliziano, Ficino, Céfiros, nacimiento de Venus.

En un trabajo anterior sobre la figura de Mercurio en la "Primavera"¹ intenté añadir un ejemplo más a la consideración de un Botticelli culto, entusiasta y entendido lector de los textos clásicos²: él solía seguir de cerca esos textos en su pintura³; tenía conciencia de lo que su obra

* La reproducción de las láminas cuenta con la autorización de la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Provincie di Firenze Pistoia e Prato. Galleria degli Uffizi. Firenze.

1 "El Mercurio de la Primavera de Botticelli, el mundo clásico o la libertad en el arte", *Homenaje al Profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1995, pp. 361-372.

2 Esto es sabido muy bien desde el fundamental trabajo de A. Wartburg (*Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Ananke in der italienischen Frührenaissance*, Inaugural-Dissertation der Universität Strassburg, marzo 1892, Hamburg 1893; reimpresso luego un poco ampliado en *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1932, v. I pp. 5-68, 307-328). Aparte de los textos que están detrás de la "Primavera", a saber, Séneca *De beneficiis* I 3, 2, Ovidio *Fasti* V 183-222 y Lucrecio I 1-55, la lectura de los Ovidio *Fasti* II 721-852 también le sugeriría sin duda la idea de pintar la historia de Lucrecia y Tarquinio (o al menos la iconografía), lo que hace en un "tríptico", que se encuentra en la Galena Gardner de Boston, aunque la historia, que también contara Livio (157-59), fue siempre conocida.

3 Esta afirmación no se opone, sino que atenúa la documentada opinión de E.H. Gombrich, "Botticelli's Mytho-

representaba e iba a representar en la posteridad⁴ y estaba convencido de que cumplía sobradamente las condiciones que, a juicio de León Battista Alberti, precisaba un pintor⁵.

También intenté insistir en que Botticelli, como representante de un humanismo italiano, de espíritu profundamente mediterráneo, no era ajeno, sino todo lo contrario, a una cierta visión lúdica de la vida y del arte⁶, y que, consciente de una prerrogativa, formulada de modo, como siempre, magistral por Horacio, la de que tanto pintores como poetas se pueden permitir una cierta "osadía" (*pictoribus atque poetis/ quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*. Hor., *A.P.* 9), no sólo se permite ciertas libertades, sino que de algún modo las consideraría exigencia de su condición de artista.

Un ejemplo representativo de lo que puede conseguir un artista al armonizar la ineludible lectura de los textos con unas ciertas dosis de libertad en su interpretación lo representan, creemos, en el "Nacimiento de Venus" los llamados "Céfiros", que a la izquierda soplan suavemen-

logies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* VIII (1945), pp. 7-60, trabajo incluido luego en *Symbolic Images, Studies in the Art of the Renaissance*, 1972 (en la traducción española *Imágenes simbólicas, Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid 1983 pp. 63-130). Considera este autor que las pinturas de Botticelli no son ilustraciones de distintos pasajes de la literatura, sino que responden a un programa intelectual y filosófico, el neoplatonismo especialmente de M. Ficino. Sin poderse negar que Botticelli respondiese a los deseos de sus comitentes, sin cuestionarse que él participase incluso de ese mismo espíritu (la hipótesis que se ofrece de los Céfiros esta en esa línea), al lado de ello, sin embargo, está la libertad del artista, que parece no pequeña, unos gustos personales, el paradigma de Apeles al que quería acercarse, etc., y, en el momento concreto de pintar, una fidelidad grande a los textos, a los que sigue directamente, incorporando su propia personalidad (cf. n. 4).

4 El que lo comparasen con Apeles y el que sus obras se considerasen semejantes a las del griego le agradaba sobremanera; así se explica muy bien que siguiendo la idea que le sugirió Alberti pintase "La calumnia" (Floencia, Uffizi). Apeles pintó una "Calumnia" que luego Luciano (*Calumnia* 5) "describió", y cuya descripción, transmitida también por L. B. Alberti, *Depictura* III (cf. nota 5), siguió fielmente Botticelli; así, lo imitaba y ofrecía la posibilidad de contemplar cuadros que podrían ser semejantes a los de Apeles; esta conciencia de poder ser otro Apeles lo llevó sin duda, o contribuyó eficazmente, a pintar el "Nacimiento de Venus", pues el griego había realizado una Venus saliendo del mar, Venus *Anadyomene*. (Cf. la valoración que de Botticelli hace el poeta Ugolino Verino, *Carlidas*, en E.H. Gombrich, *Norma y Forma*, Madrid, 1985, p. 65).

5 Quería León Battista Alberti que el pintor fuese docto, que le agradara la lectura de los poetas y retóricos, puesto que entre el *ars pingendi* y el *ars scribendi* hay mucho de común y los escritores, decía, pueden suministrar "historias" al pintor; consideraba que la Calumnia descrita por Luciano, y que él repite, sena mucho mejor en la pintura del eximio pintor, es decir, de Apeles. Estas son, entre otras, sus palabras (*Depictura*, III, p. 26 -cito por el texto incluido en la edición de *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem*, Amsterdam, apud Lud. Elzevirium, 1649 [ejemplar de Madrid, Biblioteca Nacional, B.A. 2179]): Doctum vero pictorem esse opto, quoad eius fieri possit, omnibus in artibus liberalibus, sed in eo praesertim geometriae peritiam desidero (...) Proxime non ab re erit, si Poetis atque Rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum pictore habent ornamenta communia. Neque pamm illi quidem multarum rerum notitia copiosi literati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuvabunt, quae omnis laus praesertim inventionem consistit. Atque ea quidem hanc habet vim, ut etiam sola inventio sine pictura delectet. Laudatur dum legitur illa calumniae descriptio, quam ab Apelle pictam refert Lucianus. Eam quidem enarrare, minime ab instituto alienum esse censeo, quo pictores admoneantur, eiusmodi inventionibus fabricandis advigilare oportere (...) Quae plane historia, etiamsi dum recitatur animos tenet, quantum censens eam gratiae et amoenitatis ex ipsa pictura eximii pictoris exhibuisse? (...) Vides quam huiusmodi inventa magnam artificii laudem comparent? Idcirco sic consulo, Poetis atque Rhetoribus, caeterisque doctis literarum, sese pictor studiosus familiarem atque benevolum dederat.

6 Su biógrafo G. Vasari ofrece datos muy elocuentes sobre su sentido del humor y su vital personalidad; también sobre su falta de interés por el estudio, que cambiaría gracias a su amistad con las personalidades intelectuales de la época. Cf. G. Vasari, *The great Masters (Giotto, Botticelli, Leonardo, Raphael, Michelangelo, Titian)*, translation by G. du C. de Vere, edited by Michael Sonino, New York, Park Lane, 1986, pp. 67-87, o J. Vasario, *Vidas de artistas ilustres*, traducción del italiano por A. Blánquez y otros, Barcelona 1957, 2 vols, v. II pp. 265-271.

te conduciendo a la diosa erguida en su concha por el risueño y radiante mar, iconografía ésta que está ligada íntimamente a la misma composición armónica del cuadro (Íam. 1).

Los pasajes literarios que de modo mediato están tras este cuadro son varios, pudiéndose destacar, el más antiguo, el de Hesíodo⁷, y el *Himno Homérico a Afrodita*⁸, texto también bellísimo y fuente igualmente fundamental de Poliziano⁹, a quien sigue directamente Botticelli¹⁰.

Además de los textos mitológicos la antigüedad clásica había seleccionado el momento del nacimiento o salida del mar de Venus en la escultura¹¹ y pintura, siendo la Venus *Anadyomene* de Apeles¹² sin duda la más famosa.

2. El tema de la castración de los genitales de Urano, de cuyo semen caído al mar nació,

7 Cuenta la *Teogonía* (vv. 154-210) el mito de la castración de Urano, ocupándose los versos 188-206 del nacimiento de Venus. Dicen así: "En cuanto a los genitales, desde el preciso instante en que los cercenó con el acero y los arrojó lejos del continente en el tempestuoso ponto, fueron luego llevados por el piélago durante mucho tiempo. A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació iina doncella.// Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeada de corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus delicados pies crecía la hierba en torno. Afrodita [...] la llaman los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma, y también Cítereia, porque se dirigió a Citera, Ciprogénea, porque nació en Chipre de muchas olas, [y Filomédea, porque surgió de los genitales].// La acompañó Eros y la siguió el bello Hímero al principio cuando nació, y luego en su marcha hacia la tribu de los dioses. Y estas atribuciones posee desde el comienzo y ha recibido como lote entre los hombres y dioses inmortales: las inimizades con doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura". (Traducción de A. Pérez Jiménez-A. Martínez Díez, Madrid, Gredos 1978).

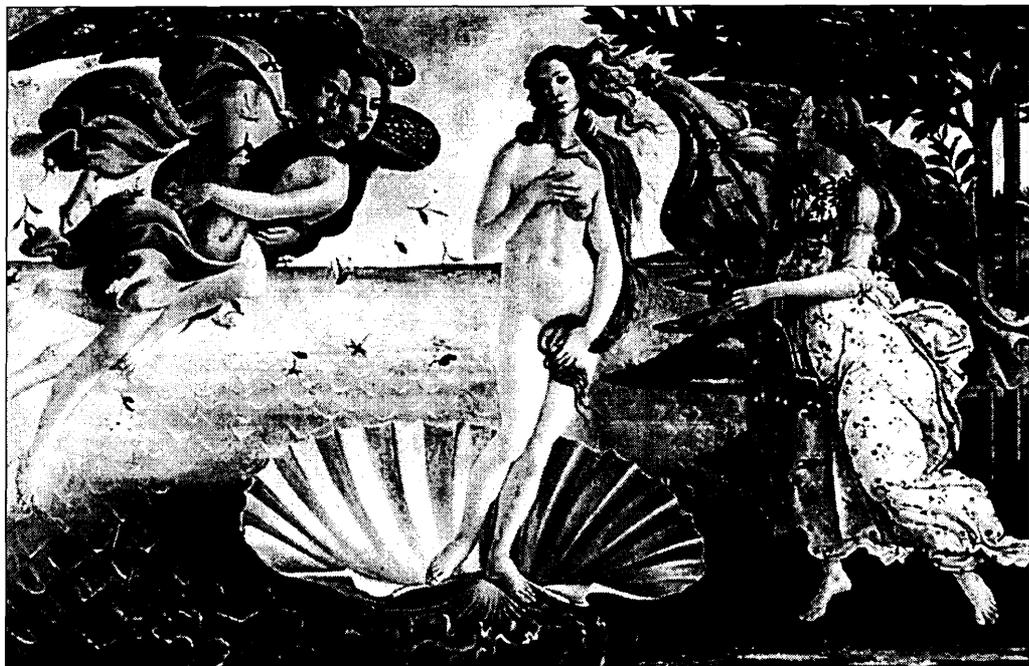
8 Dice así: *Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, bajo cuya tutela se hallan los almenajes de toda Chipre, la marina, a donde el húmedo ímpetu del soplador Zéfiro la llevó a través del oleaje de la niar muy resonante, entre blanca espuma. Las Horas de áureos frontales la acogieron de biren grado. La ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortalpirsieron una corona bien forjada, hermosa, de oro, y en sus perforados lóbulos flores de oricalco y de precioso oro. En torno a su delicado cuello y a sir pecho, blanco como la plata, la adornaron con collares de oro, con los que se adornan precisamente las propias Horas de áureos frontales cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas del padre. etc.* (Traducción de A. Bernabé, Madrid, Gredos 1978).

9 *Giostra, Stanze 99-102: 99 Nel tempestuoso Egeo in grembo a Teti/ si vede il frusto genitale accolto/ sotto diverso volger di pianeti/ errar per l'otide in bianca schiuma avolto;/ e drento nata in atti vaghi e lieti/ una donzella no con uman volto./ da zefiri lascivi spinta a proda/ gir sovra un nicchio; e par che 'l ciel rie goda.// 100 Vera la schiuma e vero el mar diresti,/ e vero el nicchio e ver soffiàr di venti;/ la dea negli occhi folgorar vedesti;/ e 'l ciel riderli atorno e gli elementi;/ l'Ore premer l'arena in bianche vesti;/ l'aura incresparle e crin distesi e lenti;/ non ima, non diversa esser lor faccia,/ come par ch' a sorelle ben confaccia.// 101 Giurar potresti che dell'onde uscissi/ la dea premendo colla destra il crino, /coll'altra il dolce pomo ricoprissi;/ e stampata dal piè sacro e divino,/ d'erbe e de jior l'arena si vestissi;/ poi con sembiante lieto e peregrino/ dalle tres ninfe in grembo fussi accolta,/ e di stellato vestimento involta.// 102 Questa con antebe man le tien sospesa/ sopra l'umide trezze una ghirlanda/ d'oro e di gemme orientali accesa:/ questa iina perla all'i orecchi accomanda,/ l'altra al bel petto e bianchi omeri intesa/ par che ricchi monili intorno spanda./ de' quai solien cerchiar lor proprie gole/ quando nel ciel yridavon le carole.* (En negrita los lugares que guardan mayor relación con el cuadro).

10 Botticelli ha seleccionado de la historia narrada en el *Himno*, de la narrada en Poliziano un momento crucial: Venus se acerca a tierra, pero todavía está en el mar; no ha abandonado su concha; la esperan las Horas; ello constituye el futuro de la historia; la empujan los Céfiros, que evocan el pasado. Así, ella aparece radiante, bella, sublime.

11 Conocemos la escultura helenística de Venus en copia romana, Venus de los Médicis, cuya semejanza con la de Botticelli es ostensible; también una Venus Capitolina; y a una Venus saliendo del mar con los cabellos humedecidos también se refería Ovidio en *Ars amatoria* III 223-224: *Cum fieret, lapis asper erat, nunc nobile signum, / nuda Venus madidas exprimit imbre comas.*

12 Sabemos (Plinio *N.H.* XXXV 91) que Augusto mandó llevar la estatua de Cos a Roma, al santuario de su padre César; también que se estropeó la base y que nadie se atrevió a repararla; a esta pintura se refiere muy probablemente Ovidio, *Amores* I 14, 31-34: *Formosae periere comae, quas vellet Apollo, / quas vellet capiti Bacchus inesse suo; / illis contiulerint, qtiàs quondam nuda Dione/ pingitur umentis sustinuisse manir.*



Lám. 1.- Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus* (hac. 1485). Florencia, Galleria degli Uffizi.

de su espuma, Venus, en el que Hesíodo se detiene, no era, como se ha reconocido, muy adecuado al ambiente espiritual de la Florencia del siglo XV; Poliziano no lo silencia, pero le dedica una leve alusión para pasar de inmediato a Venus, la protagonista del pasaje. Como también se sabe, las interpretaciones del nacimiento de Venus¹³, surgidas desde el Neoplatonismo imperante en la época, fueron, sin embargo, sublimes y adecuadas al momento; no importa ya o, mejor, se olvida y trasciende que haya habido una mutilación de genitales en el origen de la vida, que es y representa la misma Venus, Venus Urania.

Poliziano, no ignorante de la literatura clásica y conocedor de las obras de arte, ha hecho salir a Venus del mar sobre la concha¹⁴ y así está la Venus botticelliana, que no es sino la repre-

13 Para el análisis e interpretación de éste remitimos a los trabajos fundamentales de A. Wartburg (citado en nota 2), pp. 5-65, A. Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid 1991 (traducción de *Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, París 1959); E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid 1993⁸ (=1975) (trad. de M.L. Balseiro de *Renaissance and Renascences in Western Art*, Estocolmo, 1960) -cito por *Renacimiento-* pp. 270-286, E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona 1972 (trad. de Fernández de Castro y J. Bayón de *Pagan mysteries in the Renaissance*, Londres 1968), sobre todo pp. 133-144, "El Nacimiento de Venus", E.H. Gombrich, citado en nota 3); Nieto Alcaide-F. Checa, *El Renacimiento*, Madrid 1989, p.115. Estas obras, desde sus respectivas posiciones, ofrecen una excelente lectura del cuadro, insistiendo, desde luego, en una interpretación neoplatónica; en ellas se ofrece la bibliografía fundamental.

14 Sobre la "novedad" de esta representación de Venus se ha tratado de modo abundante; como ya viera E. Wind (*op. cit.*, pp. 269-271, "La concha de Afrodita") existen textos clásicos que apoyan el que la diosa venga en una concha,

sentante de la vida y la belleza. Es lógico y lícito que pueda venir a la vez altiva y púdica; no acurrucada en su concha, como podría haber ido en altamar, ya naciese de una concha, ya naciese de la espuma; ahora, al acercarse a la orilla, sabedora de su dignidad, se alza, como si conducida fuera en procesión, lo que le corresponde por ser la diosa que ya es.

Si se contempla el cuadro a la vez que leemos el texto del poeta y amigo de Botticelli, se puede afirmar que el cuadro está pintado "casi" al dictado del texto de Poliziano¹⁵. Panosky recuerda que "la única diferencia entre el Nacimiento de Venus de Botticelli y la descripción de Poliziano es que el número de las Horas o Estaciones, que reciben y visten a la diosa recién nacida en la orilla, se ha reducido de tres a una: la de la Primavera, «*inctum florente corona*»", de lo que da razones¹⁶. Ahora bien, ¿las figuras que pone el pintor a la izquierda del cuadro responden a lo que Poliziano dice en *Giostra*?

3. Esta pareja, nombrada como "los Céfiros" (lám. 2), no suele suscitar demasiadas preguntas; no se suele aludir, por lo general, a la condición femenina de una de las figuras; se habla a veces de "una pareja de amantes", y rara vez, aunque sin explicar la razón, se identifica a la mujer como Cloris, la ninfa que, según la leyenda ovidiana de *Fastos* V 183-222, se convertiría en la diosa Flora, tal como aparece en la escritura botticelliana de la "Primavera".

Los estudiosos, pues, no acostumbran a dar razón de por qué Botticelli pudo pintar la figura femenina, ni tampoco, hablando, como lo hacen, de Céfiros, se extrañan de que, siendo como lo son en la mitología clásica los vientos siempre personajes masculinos, aparezca como tal una mujer¹⁸.

La mitología habla naturalmente de los vientos, de los cuatro vientos más importantes; a ellos se les asigna genealogía, aventuras amorosas, esposas y raptos; por ejemplo, Bóreas, viento del Norte, es el raptor de Oritía, o nuestro Céfiro, que en Roma recibe también el nombre de Favonio, viento del oeste, viento de la primavera, esposo de Iris y también raptor y luego marido de Cloris/Flora.

Céfiro es, pues, un viento personificado, individualizado, uno sólo; en el cuadro de Botticelli aparece con una figura femenina que también exhala una especie de brisa, mucho más

así Plauto *Rudens* 704 (*fe ex concha natam esse*), *Corpus Tibullianum* III 3, 34 (*et faveas concha Cypria vecta tua*), Ovidio, *Ars amatoria* III 223 s., amén de las esculturas o joyas antiguas. Cf. también A. Ruiz de Elvira, "La concha de Venus y la manzana de la discordia", *Jano, Medicina y Humanidades*, diciembre 1972.

15 Como ocurre, y hemos recordado, entre el texto de Séneca, *De beneficiis*, y las Gracias y Mercurio de la Primavera, el de Luciano y La Calumnia, el de Ovidio, *Fastos*, y Flora o Lucrecia y Tarquinio, etc.

16 Dice así en *Renacimiento*, pp. 276-277; "La hora de la Primavera ha monopolizado con todo derecho una función normalmente colectiva". Con todo, pensamos, se puede hablar también de que Botticelli ha enfocado la escena: Venus llega, la esperan las Horas; en el cuadro "sale" una, lo que no se opone a que las otras estén detrás, dispuestas a acercarse, cada una con su función; tienen no sólo que cubrirla, sino engalanarla.

17 Leemos en E. Wind, *op. cit.* p. 136: "vientos que soplan que están representados como un par de amantes (...) representan a los vientos de la pasión (...); pero nada se dice de la niñer.

18 Valgan de ejemplo de lo que decimos las palabras de E. Trias en su interpretación de "El Nacimiento de Venus" en *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1992² (1981), pp. 69-70: "Ahora es la belleza recién nacida, en su condición originaria, la que resplandece ante nuestros ojos desnuda y con los largos cabellos desplegados, *agitados por el resoplido de dos vientos entrelazados* que, en pleno vuelo, esparcen así mismo flores en su vertiginoso movimiento. *Es Bóreas en representación bicéfala, a modo de figura extrañamente "siamesa"*, que sugiere algo más que la fusión entre dos amantes, acaso una unidad de cuerpo sugerida por el enroscamiento de sus miembros, acaso una pareja que efectúa una cópula en pleno vuelo y a velocidad creciente: la imagen es poderosa y se graba con fuerza en nuestro inconsciente" (la negrita es nuestra).



Lám. 2.- Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus* (detalle). Florencia, Galleria degli Uffizi.

exigua, más suave; los dos dirigen su soplo hacia Venus, lo que conviene a él, no a ella.

4. Intentaremos ofrecer nuestra hipótesis del por qué Botticelli decidiría pintar esas dos figuras.

La razón de ser de "la pareja" debe de encontrarse, como en el caso del Mercurio de la "Primavera", en los textos, que, tenidos muy en cuenta al hacer su obra, eran leídos desde la personalidad sutil de un pintor, sabedor –como hemos recordad* de la posibilidad de aunar respeto a los textos y libertad, connatural a la pretendida siempre originalidad.

Se reconoce y explica la libertad que se permite Botticelli a la derecha del cuadro al poner sólo una Hora en vez de las tres que aparecen en Poliziano¹⁹. Otra clase de libertad, pensamos, es la de ir en contra de "la verdad" de la mitología.

El Himno homérico hablaba del Céfiro, un viento sólo (*el húmedo ímpetu del soplador Zéfiro*); Poliziano, *Stanza* 99, de *Zefiri*, céfiros, en plural (da'zefiri lascivi *spinta a proda*), por lo que la libertad que se permite el pintor en relación a la mitología quizá le fuese sugerida por la lectura de Poliziano, llevando a la tabla la sugerencia por la misma razón que puso –y del modo que lo puso²⁰– a Mercurio en la "Primavera": *quia pictori ita visum est*, en palabras de Séneca (*Benef.* I 3, 7)²¹, porque le pareció buena la idea, pues además su gestación la consideraría fácil de explicar.

Ahora bien, aunque el texto de Poliziano le sugiriese la idea, no constituía por sí la base en que apoyar la pintura de la pareja, pues cuando Poliziano utiliza el plural *Zefiri* no hace sino seguir a los poetas latinos que hablan de céfiros para referirse al viento, a las brisas suaves, pero jamás a un viento y a su pareja "viento femenino"; el plural no significaba, evidentemente, que se tratase de dos personas-dioses, pareja de vientos, como tampoco se habla de dos o más con "austros", sino que el plural hace referencia también a un viento tempestuoso, que trae lluvia, o "huracanado".

En latín, pues, se utiliza el singular y plural indistintamente para nombrar el viento, y el plural *zefiri* como "viento" está, por ejemplo, en Catulo, Ovidio, Claudiano, etc. Así pues, la presencia del término *zefiri* en la literatura latina, como en la italiana, no confundía al pintor, buen conocedor de los textos; decir que la lectura de Poliziano sugirió a Botticelli la idea no significa que lo equivocase.

Con todo, el conocimiento de los mismos textos le hacía comprobar a Botticelli que el substantivo designador de este viento venía acompañado de una serie de elocuentes adjetivos, que indican que el viento Céfiro suele ser *mollis, laetus, levis*...etc. Estos adjetivos tienen un

19 Cf., por ej., Panofsky, *Renacimiento*, pp. 276-277.

20 Ajeno al cuadro, indiferente, no participando en la alegría, no guiando a las Gracias, etc., todo lo cual ha sido interpretado de modo alegórico Cf. por ej. Gombrich, *Wind* o Panofsky, citados; la solución, como defendía en el trabajo citado en nota 1 es mucho más sencilla, sobre todo si no olvidamos lo que se sabe de siempre, que Botticelli tenía un enorme sentido del humor, una viva inteligencia y grande imaginación, como ya vieran sus biógrafos (Cf. G. Vasari, *Le vite d piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Florencia, 1568, 2 vols.).

21 Esto no significa literalmente que en el cuadro que Séneca viera no tuviese su razón de ser la presencia de Mercurio; nos limitamos a las palabras de Séneca y a su defensa de la libertad del artista. El profesor Aurelio Pérez Jiménez me sugería una interesante interpretación desde la astronomía; que Mercurio esté en el cuadro en disposición de marcharse para dejar paso a Venus, que lo sigue en el cielo. Una nueva y sugestiva interpretación, muy bien documentada, la ofrece Claudia Villa, en un excelente estudio titulado: "Per una lettura della "Primavera". Mercurio retrogrado e la Retorica nella bottega di Botticelli", *Strumenti critici* N.S. XIII fasc. I (1998), pp. 1-26.

valor amplio, ambiguo o una marcada plurisignificación; tanto *mollis*, como *levis* etc. gozan de connotaciones amorosas: dulzura, ternura...; la realidad raptora de Céfiro, que la mitología ilustra, también se adecúa al adjetivo "lascivo" (de céfiros lascivos habla Poliziano²², como también le llama lascivo al referirse a él volando detrás de Flora²³).

El céfiro o los céfiros lascivos sugieren a Botticelli el Céfiro lascivo, que rapta a la ninfa, como él puede pintar en su "Primavera", pero también las figuras del "Nacimiento": el viento lascivo, enamorado, y su amada; esta es la libertad que, en nuestra opinión, se permite: pintar junto a Céfiro, que conduce por mar a Venus, a Cloris-Flora, como si ella fuese también un viento.

Pero la pregunta sigue en pie: ¿por qué ha decidido pintar a la amada y, sobre todo, en este momento, cuando no se trata de pintar el rapto?, ¿qué papel tiene ella en el cuadro?.

Pensar que Botticelli tiene que lograr el equilibrio y la simetría en su obra y necesita dos figuras, no una sola, sería una respuesta que no hace justicia a un pintor de múltiples recursos. Tenía necesariamente otras razones, pues podía haber acudido a llenar el espacio pictórico, por ejemplo, con unas enormes alas; prefirió lograr la armonía a base de una *variatio*, como en los textos; una figura amplia gracias al manto, a la derecha, la Hora de la Primavera; dos figuras, cuya presencia podía él justificar ante "su público"²⁴, a la izquierda.

En el Nacimiento ambas figuras acompañan a Venus, desprovisto él de esa cierta dureza de rostro que presenta el Céfiro de la "Primavera", y sin la sorpresa temerosa en la cara de ella; Céfiro está tranquilo, ella complaciente; son una pareja.

Botticelli sabe de los amores de los vientos; que Bóreas, se enamoró y raptó a Ontía, y que ambos, abrazados volando por los aires, gozan de sólido fundamento²⁵; Céfiro también raptó a una ninfa: Cloris/Flora y la tuvo que llevar por los aires volando (está en su "Primavera"); nada extraña resulta la idea de un dios-viento al que una "mujer" abrace, aunque sólo sea por una causa tan poco romántica como no caer al suelo. Pero, a nuestro juicio, parece que hay algo más.

El Céfiro, como corresponde a su naturaleza, no era amigo de las flores; las destrozaba o estropeaba, como los otros vientos²⁶, el Austro o Bóreas, por ejemplo; sin embargo, su amor por Cloris/Flora lo hizo cambiar, y de destructor pasa a favorecedor. Él, gracias a ese amor, en honor y regalo de su amada, no sólo no destroza, sino que cuida y trae él mismo las flores. Su amor

22 St. 99, 7: *Da 'zefiri lascivi spinta a proda/ gir sovra un nicchio.*

23 St. 68, 7: *Ove tutto lascivo drieto a Flora/ Zefiro vola e la verde erba infiora.*

24 No es preciso recordar que en el culto mundo florentino eran tema de conversación y debate las interpretaciones de obras de arte, ya literarias o pictóricas, y que sin duda Botticelli esperaba ansioso -y, tal era su carácter, a veces divertido- las opiniones de los demás acerca de su obra.

25 Es una historia repetidamente aludida en los textos clásicos y estaba representada ya en los vasos áticos; llevaron el rapto a la pintura, de modo distinto a los vasos, Francesco Romanelli, Francesco Solimena, o Rubens; el profesor Vicente Cristóbal me indica que un mosaico de Mérida lo representa; un Triunfo de Flora y Céfiro lo pintó también Tiépolo.

26 Homero, *Iliada* IX 4-8, atribuye a Céfiro idénticos efectos que a Bóreas, en *simil* que describe la situación en que se encuentran los aqueos ("Como conmueven el ponto, rico en peces, los dos vientos,/ el Bóreas y el Zéfiro, que soplan desde Tracia,/ llegando de repente, y con su impulso conjunto el oleaje negro/ se encrespa y echa a lo largo de la costa gran cantidad de algas, así se les desgarraba el ánimo en el pecho a los aqueos"; traducción de E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos 1991); también Ovidio *Metamorfosis* I 57-66 habla de la fuerza destructora de los vientos, incluido el Céfiro; Estacio *Silvas* IV 5, 8, sin embargo, al hablar de que Aquilón, es decir, Bóreas, se convierte en Céfiro parece aludir a un cambio de naturaleza (de fiera a suave) que se compadece con nuestra hipótesis.

por Flora lo transformó, lo mejoró; la amada Cloris-Flora fue la que consiguió la transformación, y a ella debe sus dones, sus propiedades, el ser dios de la primavera y de las flores.

Este hecho es sugerente y muy atractivo para la época en que se desenvuelve y pinta Botticelli, para el neoplatonismo de Ficino o los Medici, y no pasó desapercibido al pintor que muy posiblemente quería representar la idea de la fecundidad del amor, que transforma, que asemeja, que hace partícipe de los dones²⁷. Por ello, igual que Cloris-Flora había conseguido que Céfiro fuese también dios de las flores, que compartiese con ella este amor, Céfiro, por su parte, regala, ofrece a su amada Flora, para compartirlo con ella, el don que le era propio, el soplo que favorece y vivifica. La pareja representa así la auténtica comunidad de bienes que el amor logra, el intercambio fecundo; constituye, pues, un buen homenaje al neoplatonismo.

No había en la mitología una diosa que fuese viento²⁸. Botticelli lo sabe, pero también sabe que la mitología es algo vivo que puede recrearse, adaptarse, cambiar; ahí estaban las muy diferentes versiones de los mitos en los poetas antiguos; allí están, por ejemplo, las palabras de Séneca²⁹, cuya lectura le fue tan útil³⁰.

Las figuras que a la izquierda del cuadro aparecen son pues: Céfiro y Cloris-Flora, como en la "Primavera"; la Hora del Nacimiento es la misma que Flora repartiendo sus dones; la ninfa que se está transformando en la "Primavera" es la que, en el "Nacimiento", no sólo acepta el rapto de un dios que la ennoblece sino que es ya la esposa que tiene semejante oficio que el marido. Como pareja, ambos soplan ayudando el caminar procesional de Venus; ambos exhalan flores que acompañan y adornan la marcha de la diosa, y van a preparar la alfombra en que tras salir de la espuma reposará sus pies. El soplo de la esposa es más ligero, más delicado, es el gesto de la compañía; a ella le es más propio exhalar flores; Céfiro, que también ahora protege y trae las flores, tiene como principal ocupación soplar fuerte sobre la concha de Venus. Las Flores las

27 No hay que olvidar que eran ideas en boga en el Neoplatonismo y que Botticelli conocía; Marsilio Ficino escribió *De amore, Commentarium in Convivium Platonis*, 1594, (cito por la traducción de Rocío de la Villa Ardura, *De amore, Comentario a "El Banquete" de Platón*, Madrid, Tecnos 1986), en algunas de cuyas páginas se sustenta la hipótesis defendida; así en I 3: "amor rapta las cosas para la belleza y *une lo deforme a lo hermoso*" (p. 12); II 8: "cuando dos se rodean de mutua benevolencia *éste vive en aquél, aquél en éste*. De este modo los hombres *se cambian entre sí*." (p. 43); II 9: así si *yo soy semejante a ti*, tú necesariamente *eres semejante a mí* (p. 45); "entre los amantes la belleza *se cambia* por belleza (45); V 7: "y los que son seducidos, aunque antes fueran *feroces, se vuelven mansos*." (p. 106); V 9: "El amor recíproco procura seguridad (...) genera concordia. Allí todo es *común* (...)" (p. 110); VI 11: "Y el amor que pertenece al espíritu se esfuerza en instruirlo en las disciplinas más distinguidas y agradables y en crear, escribiendo, *una ciencia semejante a la suya* (...) y en generar, enseñando, aquella misma ciencia en un espíritu bello, puro." (p. 161); y sobre todo en VII 8, cuyo capítulo lleva por título: "*Cómo el amante se hace semejante al amado*" (pp. 212-213).

28 Podría tratarse de Aura; ella podía soplar (Vasari -citado en Panofsky, *Renacimiento* p. 282- en su descripción de los dos cuadros que vio en Castello, "Primavera" y "Nacimiento", habla de uno en que Venus nace y de "quelle *aure* e venti che la fanno venire a terra -añade "con gli amori"); puede verse también el texto de Vasari en las traducciones citadas en nota 5. Ahora bien, hay que observar que Aura no es esposa de Céfiro y que la iconografía no apoya esta "identificación", pues de ser Aura no iría abrazada a Céfiro; además su historia personal la enfrenta precisamente a Venus, a quien en el cuadro ayuda. El que la mujer fuese Iris (la que daría nombre al arco de la lluvia), a la que se hace, en otra versión, esposa de Céfiro, tampoco parece probable, pese a su condición de "mensajera" o estar emparentada con los vientos; ni el texto de Poliziano, ni su relación con Juno (hostil a Venus), ni la propia historia contada por Botticelli en el "Nacimiento" sustentarían la hipótesis.

29 Insistía en la libertad del poeta y del pintor, ejemplificadas en las licitas diferencias entre Homero y Hesíodo. Como es natural, las diferencias en los mitos son muy patentes y conocidas.

30 Como hemos recordado, para pintar las Gracias y el Mercurio de la Primavera.

derraman ella y él; el viento lo regalan él y ella; ha habido, pues, un intercambio de dones, de carismas y ambos pueden ser protagonistas de la "Primavera" y ambos ser compañeros de Venus desde el mismo "Nacimiento" de la diosa.

Quizá no esté fuera de lugar volver a insistir en un hecho, el que los dos cuadros ("Primavera" y "Nacimiento") estaban destinados a una misma estancia y que en ellos hay figuras que se repiten: Venus vestida, en la "Primavera", Venus desnuda, saliendo del mar; Céfiro y "Cloris/Flora y Hora de la primavera en la "Primavera"; Hora de la primavera, Céfiro y Cloris-Flora en el "Nacimiento". Venus en el cuadro del "Nacimiento" es cronológicamente anterior a la Venus de la "Primavera", pues, primero, nace y, luego, ya puede venir vestida y engalanada, señora de la estación primaveral, etc. Sin embargo, la presencia de Céfiro y su pareja en estos cuadros habla claramente de la no linealidad del tiempo; el tiempo de los dioses, del mito, no es el de los hombres. Es de otra clase; por eso, Céfiro y su amada en el "Nacimiento" pertenecen a un tiempo posterior a Céfiro y Cloris-Flora en la "Primavera". El resultado del rapto, el que ella aceptase a Céfiro, está antes del rapto, que se produce cuando Venus ya vestida viene dueña de la Primavera; se logra, por tanto, la inversión del tiempo o, mejor, el todo a la vez, en un eterno presente.

En fin, la hipótesis que ofrezco sobre la iconografía de los "Céfiros" de Botticelli es, en mi opinión, bastante verosímil; está fundada en la libertad del artista, en la evocación sugeridora de los textos. La explicación es, pensamos, más convincente que hablar sin más de los Céfiros, como si fuesen dos vientos masculinos, o no justificar en absoluto, o al menos silenciar, la razón de una Cloris-Flora convertida en diosa-viento.