

Las nubes homéricas como representación de lo divino en el Renacimiento

IGNACIO URIBE MARTÍNEZ¹

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Resumen: The emergence of the representations of the divine upon clouds in Renaissance art has been explained by experts in virtue of new technical resources developed during that period. Our research has led us to put forward a new interpretation of such phenomenon. Based on the fourteenth-century Latin translation of the *Iliad*, we propose the Homeric epic as an allegorical source allowing an understanding of the proliferation of images of the divine upon clouds.

Palabras clave: cloud; Homer; *Iliad*; divine; Renaissance.

Antecedentes

A comienzos del siglo XVI se aprecia en el arte italiano la proliferación de representaciones de divinidades en nubes.² Este fenómeno, que se proyectará luego al arte europeo, tiene su origen algunas décadas antes y puede ser definido como una elaboración iconográfica propia del Renacimiento. Si bien es posible identificar obras anteriores en las cuales las nubes se encuentran ligadas a ilustraciones de Dios,³ solo desde mediados del siglo XV este recurso se extiende y termina por imponerse en las representaciones de lo divino.

Texto recibido el 19/10/2010 y aceptado para su publicación el 15/03/2011.

¹ ignacio.uribe@ucv.cl. Doctor en Estudios de Antigüedad, Medioevo y Renacimiento (Instituto de Estudios Humanísticos, Universidad de Florencia). Profesor de Estética, Instituto de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

² André Chastel, *La Pala Carondelèt di Fra Bartolomeo* (1512). *La crisi della pala mariana italiana agli inizi del Quattrocento* (Roma 1989), 17-18.

³ Meyer Schapiro, "The Image of the Disappearing Christ": *Gazette des Beaux-Arts* 23 (1943) 135-152; Robert Deshman, "Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images": *The Art Bulletin* 79 (1997) 518-546.

Ágora. Estudos Clássicos em Debate 13 (2011) 83-95 — ISSN: 0874-5498

Dicha situación ha sido estudiada hasta ahora desde tres enfoques que han enfatizado las innovaciones técnicas del arte del período. Por una parte Fritz Saxl y Erwin Panofsky señalaron que se trata de una consecuencia del uso que el primer Renacimiento hizo de la bóveda,⁴ pues se creyó posible entregarle al observador una visión del mapa celestial en un instante preciso, de manera tal que quien alzase la vista tuviese la impresión de estar viendo el firmamento en una hora específica. De este principio “ilusionístico” de decoración de techos, el reemplazo del cielo astronómico lleno de estrellas por uno de carácter meteorológico y teológico con nubes y seres celestiales, plantearon ambos estudiosos, no tardó en llegar.⁵

Por otra parte, Pierre Francastel propuso una relación entre el desarrollo del sistema figurativo en la pintura y la evolución del teatro a principios de la Edad Moderna, afirmando que estas escenas populares sirvieron de modelo para el arte religioso del *Quattrocento*.⁶ Francesco d'Angelo, llamado el Cecca, construyó hacia la segunda mitad del siglo XV un aparato para representaciones teatrales llamado *nuvola*. Esta consistía en un marco de madera sostenido por una barra de fierro que soportaba otras barras laterales más pequeñas. En el centro de esta estructura se instalaba una aureola oval al interior de la cual podía ubicarse el personaje de la Virgen, un santo o Cristo. Las barras de fierro se envolvían con algodones para hacerlas invisibles, dándole así la denominación a la máquina.⁷

⁴ Ver *Sacristía Vieja*, San Lorenzo, Florencia.

⁵ Erwin Panofsky, Fritz Saxl, “Classical Mythology in Medieval Art”: *Metropolitan Museum Studies* 4 (1933) 228-280, especialmente 233-235.

⁶ Pierre Francastel, “Imaginación plástica, visión teatral y significación humana”: *La realidad figurativa*, (Buenos Aires 1970) 239-270.

⁷ Giorgio Vasari, *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 8 vols., (Florencia: 1906), 2. 200-201. La máquina deriva de una similar construida por Filippo Brunelleschi para la representación de la *Anunciación* en la que encontramos también una aureola oval para el ángel Gabriel y un

El tercer enfoque es el propuesto por Hubert Damisch, quien sostiene que estos aparatos teatrales ayudaron a no contravenir la regla albertiniana, según la cual se debían pintar solo cosas visibles; los dioses y las nubes pasaban a ser representaciones de representaciones.⁸ Según Damisch las nubes cumplieron diversas funciones desde que invadieron el terreno de la pintura al marcar los cambios y limitaciones impuestos por la perspectiva. En ocasiones podían funcionar como base convencional para composiciones en las que se requería constatar los distintos niveles de acercamiento a lo divino,⁹ otras veces para producir un espacio pictórico que prescindiese de la geometría y construyese un volumen engañando al ojo,¹⁰ o incluso introduciendo una contradicción en el corazón de la representación al incorporar una dimensión trascendente en un sistema que dependía de coordenadas geométricas. En cada uno de estos casos, Damisch concluye, las nubes suponen las limitaciones de aquello que es representable y de aquello que no lo es.¹¹

Estas dos últimas interpretaciones tienen su asidero en el texto bíblico, donde en diversas ocasiones se recurre a la imagen de la nube.¹² Entonces, resulta pertinente preguntarse qué fue lo que permitió — más allá de las novedades técnicas — que solo desde el siglo XVI en adelante irrumpieran las imágenes de lo divino en nubes, cuando estas estaban ya presentes en la Biblia.

recubrimiento de la estructura con algodones que simulan ser nubes; ver Ibid., 3. 375-377.

⁸ Damisch, *A Theory of Cloud. Toward a History of Painting*, (Stanford, Calif. 2002) 127.

⁹ Ver Rafael, *Disputa del Sagrado Sacramento*.

¹⁰ Ver bóveda celestial del Palacio Ducal de Mantua decorada por Mantegna.

¹¹ *A Theory of Cloud*: 145.

¹² Ex. 40, 35; Is. 19,1; Dan. 7, 13; Mt. 26, 64; Apoc. 1, 7.



Creo que la respuesta debe buscarse en la influencia que ejerció la mitología en las representaciones de escenas cristianas.¹³ A partir de la aparición y traducción de textos clásicos que enriquecieron con nuevos aportes las posibilidades iconográficas, es posible comprender el rol que algunos de ellos tuvieron en las nuevas formas de figurar lo divino.

Las nubes en la *Ilíada*.

Invadido por una incontenible ansia de amor, Zeus encontró a Hera en la cumbre más alta del Ida frigio, lugar desde el cual los dioses observaban la Guerra de Troya, y le pidió que pasasen un momento juntos. Hera que planeaba pedir socorro a Neptuno en favor de los dánaos, accedió no sin antes plantear los peligros que corrían estando juntos en la cima del monte “donde todo es patente”. Ante el temor de Hera, Zeus respondió:

‘¡Hera! No temas que nos vea ningún dios ni hombre: te cubriré con una nube dorada que ni el Sol, con su luz, que es la más penetrante de todas, podría atravesar para mirarnos’.

Dijo, y el hijo de Cronos estrechó en sus brazos a la esposa [...]’¹⁴

Dos importantes características del vínculo entre las nubes y las divinidades en el poema homérico se hacen aquí presentes. En primer lugar la nube anuncia una forma de ocultar lo divino a los hombres e incluso a los dioses mismos; en segundo, podemos deducir que es el dios el que toma la forma de una nube. El abrazo de Zeus es el disimulo de lo divino y la representación de su

¹³ Sobre el vínculo entre el arte cristiano primitivo y la mitología clásica ver Kurt Weitzmann, “The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography”: *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960) 43+45-68, especialmente 53-54 y 57.

¹⁴ Hom., *Il.*, 15.329-346. Para la *Ilíada* seguimos las traducciones de Luis Segalá y Estalella (Buenos Aires, 1949) y Emilio Crespo Güemes (Madrid, 2000).



persona.¹⁵ El concepto que utiliza aquí Homero para hablar de las nubes, como en gran parte de la obra, es *nefos* (νέφος).

En el primer canto de la *Iliada*, sentado frente al mar lamentando el abuso de Agamenón que lo había despojado de Criseida, Aquiles invoca a su madre, Tetis:

Oyóle la veneranda madre desde el fondo del mar, donde se hallaba junto al padre anciano, e inmediatamente emergió de las blanquecinas ondas como vapor, sentóse delante de él, que derramaba lágrimas, acaricióle con la mano y le habló [...].¹⁶

Esta es la primera vez que Homero hace aparecer a un dios como nube en la *Iliada*. Dado que Tetis asoma desde el mar, la elección homérica es *omijle* (ὀμίχλη), es decir vapor o, más precisamente, bruma.

Debemos notar que la diosa no es transportada por la niebla, sino que aparece en forma de niebla, tal como vimos con el abrazo de Zeus. En la *Iliada* esta era, por lo tanto, una manera de conformación divina:

Cual vapor sombrío que se desprende de las nubes por la acción del impetuoso viento abrasador, tal le parecía a Diómedes Tidida el bronceo Marte cuando, cubierto de niebla, se dirigía al anchuroso cielo.¹⁷

Este es el modo por medio de la cual se da a conocer la compleja perceptibilidad divina. Al mismo tiempo, la nube le permite a los dioses no solo ocultarse de los hombres, sino también esconder a estos últimos. Es, por así decirlo, el recurso más útil para salvar a un mortal. La protección que significaba su oscuridad o inviolabilidad, era la forma en que el favor divino acompa-

¹⁵ Desde aquí puede hacerse una nueva lectura del innovador *Giove e Io* de Correggio. Para una lectura que no considera la importancia del poema homérico que aquí destacamos ver, Marcin Fabianski, "Correggio's *Jupiter and Io*: Its Sources and Meaning": *Source: Notes in the History of Art* 17 (1997) 8-14.

¹⁶ Hom., *Il.*, 1.357-361.

¹⁷ Hom., *Il.*, 5.864-867.



ñaba a un hombre. Es lo que ocurre cuando Apolo cubre con una nube a Héctor para permitirle escapar de la furia de Aquiles:

Aquiles acometió, dando horribles gritos, a Héctor, con intención de matarle; pero Apolo arrebató al troyano, haciéndolo con gran facilidad por ser dios, y lo cubrió con densa nube. Tres veces el divino Aquiles, ligero de pies, atacó con broncea lanza; tres veces dio el golpe en el aire.¹⁸

La protección divina podía entonces materializarse conforme a uno de sus atributos, el *nefos*; la más recurrente de las constituciones que presenta el canto griego para caracterizar lo sobrenatural. La obscuridad que con la nube se hace presente puede pensarse como una suerte de enmascaramiento que funciona para realzar la carnalidad divina. Si los dioses no se ocultan en una nube o no se transforman en nube, entonces su falta de pericia en el combate puede llevarlos a ser heridos por los mortales. Venus en su intento por salvar de la muerte a Eneas, apenas derrotado por Diómedes en la lucha, corrió este riesgo:

El héroe [Diómedes] perseguía con el cruel bronce a Cipris, conociendo que era una deidad débil, no de aquellas que imperan en el combate de los hombres, como Minerva o Enio, asoladora de ciudades. Tan pronto como llegó a alcanzarla por entre la multitud, el hijo del magnánimo Tideo, calando la afilada pica, rasguñó la tierna mano de la diosa.

Pocas líneas más adelante esta inexperiencia es subrayada cuando la diosa, llena de dolor, le pide a Marte que le conceda sus caballos para volver al Olimpo, y lo encuentra “sentado a la izquierda de la batalla, con la lanza y los veloces animales envueltos en una nube”.¹⁹ El dios puede ser descubierto, entonces, si no se hace evidente de la forma apropiada.²⁰ Cuando las divinidades utilizan las nubes para esconderse, los hombres solamente

¹⁸ Hom., *Il.*, 20.441-446.

¹⁹ Hom., *Il.*, 5.334-356.

²⁰ Más tarde, en el mismo canto, Marte será herido por Diómedes pero solo gracias a la intervención de Minerva. Hom., *Il.*, 5.855-867.



pueden intuir su presencia en ellas; presentimiento que da cuenta de su materialización.

La supervivencia de la tradición homérica

A pesar de la desaparición de la *Iliada* en la tarda Antigüedad, esta mantuvo tres formas de supervivencia. Dos de ellas — el *Ephemeris belli Troiani* de Dictis Cretense y el *De excidio Troiae* de Dares Phrygius — son textos latinos de temas troyanos escritos en prosa, compuestos en la época Imperial. Ambos dependen de narraciones griegas antiguas caracterizadas por atenerse a la realidad histórica, es decir, a hechos cuya veracidad depende de descripciones contadas por supuestos testigos oculares.²¹ De ahí que el actuar divino tenga un rol totalmente distinto al que leemos en el poema homérico. Diverso es el caso de la *Ilias latina*, atribuida hoy a Baebius Italicus. Compuesta en el 65 d. C., el poema solo alcanzó una difusión significativa en el siglo XI gracias al renacimiento carolingio. Su trascendencia se debió al importante acercamiento, aunque modesto, que significó para la Edad Media al texto homérico. El estilo virgiliano y brevedad le permitieron ser acogida en las escuelas, y al mismo tiempo, hicieron de ella la única *Iliada* accesible a Occidente.²²

A pesar de la importancia que tuvo la *Ilias latina* en la parcial conservación de Homero, en ella la descripción de los dioses en nubes tiene un carácter distinto del que encontramos en la *Iliada* misma. Allí, el término utilizado para dar cuenta de la invisibilidad divina es *caligo* (tiniebla):

Entonces de verdad se enfureció el Átrida y, aunque sin empuñar su espada, abatió victorioso al joven tomándolo por el yelmo; lo habría arrastrado hasta sus compañeros si en una impenetrable tiniebla no lo hubiese envuelto Venus y, aflojando

²¹ Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (Florenia 1992) 60, notas 51 y 197.

²² Baebius Italicus, *Ilias latina* (Boloña 1997), ver especialmente 29-60.



los nudos, no hubiese roto los resistentes lazos bajo la garganta.
De otra manera, hubiese sido el último día para Paris.²³

El concepto aparece solo en dos ocasiones en relación a los dioses, y este no mantiene plenamente activo el sentido que tiene la nube en Homero. Con *caligo* se enfatiza su relación con la ceguera, a tal punto que persiste exclusivamente en su carácter de oscuridad. En otras palabras, dicho término carece de un sentido material.

Alrededor de 1476 se realizó en Venecia la *editio princeps* del texto de Baebius y,²⁴ presumiblemente algunos años antes, Francesco Sassetti trajo de Francia un *codice* del siglo XI en el que estaba junto a la *Ilias latina* el capítulo final de Dares.²⁵ No es extraño el interés que suscitaba Homero en la Italia del siglo XV. La impenetrabilidad y desconocimiento de su obra, se había comenzado a esclarecer a mediados del siglo anterior gracias a la traducción de la *Iliada* hecha por Leonzio Pilatus para Petrarca. El poeta había pasado gran parte de su vida deseando leer las epopeyas de Homero, pero recién en 1353-1354 por intermedio del embajador bizantino Nikolaos Sygeros pudo obtener un manuscrito griego. Dada su ignorancia de esta lengua, solo seis años después leyó los primeros cinco cantos que Pilatus tradujo al latín. Y fue gracias a la intermediación de Boccaccio, quien convenció al traductor de pasar un tiempo en Florencia para terminar las versiones de la *Iliada* y la *Odisea*, que ambas obras fueron accesibles para Occidente recién a inicios de la década de 1360.²⁶ La difusión

²³ *Tum vero ardescit, quamvis manus ense carebat, et iuvenem arrepta prosternit casside vitor ad socios traheretque, et, in caligine caeca taxisset Cytherea virum subiectaque mento fortia rupisset laxatis nodis, ultimus ille dies Paridi foseit. Ilias latina*, 110-113. El destacado es nuestro.

²⁴ *Ibid.*, 56.

²⁵ El texto está conservado en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, ms. 68, 24, ff. 55v.-74v. *Ibid.*, 39.

²⁶ Para una completa descripción de los intentos renacentistas por traducir la *Iliada* véase, Robin Sowerby, "Early Humanist Failure with

que alcanzó esta y posteriores traducciones fue significativa e insatisfactoria, puesto que desde allí se iniciaron nuevos intentos impulsados por reyes, Papas y mecenas. Alfonso V de Aragón encargó a Lorenzo Valla una nueva versión, que siguió a los intentos de Pier Candido Decembrio, Francesco Filelfo y la traducción del libro IX por Leonardo Bruni. Entre 1440-1444 Valla propuso una versión en prosa con la ayuda de un diccionario de griego que el rey encargó a Ludovico Sachano para que el humanista pudiese concluir su labor. Valla llegó hasta el canto XVI siendo su pupilo, Francesco Griffolini, quien finalizó la traducción. Esta versión latina de la *Iliada* fue impresa por primera vez en 1474 en Brescia.²⁷

Dado que se trata del más completo de los esfuerzos realizados en el siglo XV, no es sorprendente que el valor de su traducción consistiese en ofrecer al lector una versión legible de las epopeyas homéricas. En ella el traductor insiste más sobre los acontecimientos que sobre el estilo de Homero — a diferencia de la literalidad buscada por Pilatus —, asumiendo que sus destinatarios serían lectores que carecían del conocimiento de la lengua griega.²⁸

Si nos centramos en los pasajes en que aparecen los dioses en o como nubes, podemos constatar que en cada uno de ellos utiliza

Homer": *International Journal of the Classical Tradition* 4 (1997) 37-63 y 165-194; Philip Ford, *De Troie a Ithaque. Réception des épopées homériques à la Renaissance* (Ginebra 2007).

²⁷ *De Troie a Ithaque*: 26. También se propusieron durante el siglo XV traducciones en hexámetros de algunos cantos, tal es el caso de las versiones de Niccolò della Valle y Angelo Poliziano. Sobre la traducción de Poliziano véase, Alice Levine Rubinstein, "Imitation and Style in Angelo Poliziano's *Iliad* Translation": *Renaissance Quarterly* 36 (1983) 48-70; Paola Megna, *Le note del Poliziano alla traduzione dell'Iliade*, (Messina 2009).

²⁸ *De Troie a Ithaque*: 49.



nubes o *nebula*,²⁹ entregando con ello el carácter material que se destaca en el original homérico. Este resulta fundamental para poder aceptar la compatibilidad entre lo eterno y las nubes en el mundo cristiano, solucionando de esta manera un problema puesto por Gregorio Magno. Según él era posible aceptar que los beatos fuesen llevados al cielo en nubes, pero no Cristo.³⁰ Sus poderes de levitación no podían estar sometidos a algún tipo de ayuda externa.³¹ Como he intentado subrayar, en la *Ilíada* las nubes no son vistas como un instrumento o artefacto que pone en entredicho las cualidades celestiales, por el contrario, son una extensión de lo divino.

Una conclusión a modo de inicio

Robert Deshman estudiando las representaciones del *nimbus*, una forma común de simbolizar un aura de luz supernatural, destacó el origen etimológico de la palabra. El sentido literal era el resultado de la combinación de *nubis* (nube) e *imber* (lluvia), negras nubes que generan tormentas. Asimismo, el *nimbus* que los autores clásicos usaban para describir la nube que rodeaba el cuerpo o la cabeza de la deidad,³² se transformó con la Septuaginta en la *doxa*, concepto que originalmente significa “expectación” pero que fue utilizado para designar el término latino de “gloria”. Isidoro de Sevilla define el *nimbus* sea como nube de tormenta, sea como la luz que rodea la cabeza de los ángeles (*Etim.*, XIII, 10, 3; XIX, 31, 2). Los atributos de Cristo, enfatiza Deshman, derivaron originalmente de la visión bíblica de la cabeza de Dios rodeada por un

²⁹ *Ilias, per Lorentium Vallengem, ... e greco in latinum translata et nuper accuratissime emendata*: (Lipsiae 1512), pp. IV (canto I), XXI (canto V), XXVI (canto V), LXVI (canto XV).

³⁰ El dilema se encuentra en Gregorio Magno, “Homiliarum in Evangelia”: *Patrologiae cursus completus, series latina*, 221 vols., (París 1844-1864), 76. 1261 ss. El problema está a la base de los estudios de Schapiro y Deshman.

³¹ Damisch, *A Theory of Cloud*: 50.

³² Hom., *Il.*, 15.307-308.



arco iris en una nube de tormenta. Y dado que el arco iris se producía por la refracción de los rayos solares en este tipo de nubes y la lluvia, entonces se asoció la nube a la carne de Cristo que irradiaba la luz de su divinidad.³³

Una idea similar encontramos en Homero. En el canto XVII la irrupción de Minerva en el combate, es descrita a partir de la relación entre la lluvia, la nube y el arco iris:

De nuevo se trabó encarnizada pelea, funesta, luctuosa, en torno de Patroclo. Excitó la lid Minerva, que vino del cielo, enviada a socorrer a los dánaos por el amplividente Júpiter [...]. A la manera como Júpiter tiende en el cielo el purpúreo arco iris, como señal de guerra o de invierno tan frío que obliga a suspender las labores del campo y entristece a los rebaños, de parecido modo la diosa, envuelta en purpúrea nube, penetró por la tropas aqueas y animó a cada guerrero.³⁴

Según los estudiosos, una de las fuentes que autorizaría la representación de lo divino sobre una nube es la profecía de Isaías 19.1:

Miren al Señor: viene a Egipto montado en veloz nube. Ante él tiemblan los ídolos de Egipto, y los egipcios se llenan de terror. 'Voy a hacer que los egipcios se dividan — dice — y peleen unos contra otros [...]'.³⁵

Si bien no se hace mención al arco iris, sí se mantienen los elementos que están presentes en Homero: un dios en una nube y el vínculo con la hostilidad y la guerra. Es Dios quien trae la lucha apareciendo en una nube. Irrumpe en Egipto como Minerva lo hace en la Guerra de Troya.

El vínculo entre las representaciones cristianas y la *Iliada* debe ir enlazado no solo con el paulatino proceso que significó la recuperación del mundo antiguo; junto con ello es fundamental pensar en el valor que la mitología tuvo como vehículo del pensa-

³³ Deshman, *AnotherLook*: 527.

³⁴ Hom., *Il.*, 17.545-552.



miento filosófico en el Renacimiento. La imaginación se vio así enriquecida por las facultades que entregaban los textos clásicos, entre ellos, el homérico.³⁵ Homero se constituyó como una nueva fuente alegórica, funcionando como herramienta imaginativa que podía solucionar el problema de la representación de lo divino. Las nubes, en cambio, tanto en la tradición homérica como en la cristiana eran metáforas de la encarnación divina y, en consecuencia, una conveniente fuente para solucionar dilemas figurativo-teológicos. La familiaridad de ambas tradiciones solo se hizo palpable cuando los humanistas conocieron el texto completo de la *Iliada* y la transfirieron, podemos suponer, a los artistas.

³⁵ Ver Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dèi. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentale* (Turín 2001), 129-130.



* * * * *

Resumo: O surgimento das representações do divino em nuvens na arte renascentista tem sido explicado pelos estudiosos, com base na aparição de recursos técnicos que foram desenvolvidos durante este período. Com a nossa pesquisa pretendemos estabelecer uma nova interpretação para este fenómeno. Partindo das traduções latinas da *Ilíada* feitas desde o século XIV, propomos que a epopeia homérica passou a ser a fonte alegórica que explica a proliferação de imagens da divindade nas nuvens.

Palabras-chave: Nuvem; Homero; *Ilíada*; divindade; Renascimento.

Resumen: La irrupción de las representaciones de lo divino en nubes en el arte renacentista ha sido explicada por los estudiosos mediante la aparición de recursos técnicos que fueron desarrollados en dicho periodo. Nuestra investigación pretende establecer una nueva interpretación de este fenómeno. A partir de la traducción al latín de la *Ilíada* desde el siglo XIV, proponemos a la epopeya homérica como fuente alegórica para comprender la proliferación de imágenes de la divinidad en nubes.

Palabras clave: nube; Homero; *Ilíada*; divinidad; Renacimiento.

Résumé: D'après les chercheurs, le surgissement des représentations du divin sur des nuages, dans l'art de la Renaissance, s'est dû à l'apparition et au développement de recours techniques de l'époque. Avec notre recherche, nous prétendons donner une nouvelle interprétation au phénomène. Ainsi, pour comprendre la prolifération d'images de la divinité sur les nuages, il nous faut partir de la traduction latine de l'*Illiade*, du XIV^e siècle, pour proposer l'épopée homérique comme source allégorique.

Mots-clé: nuage; Homère; *Illiade*; divinité; Renaissance.



