

# El alma como mariposa. Del mito de Psique a la retórica visual del Barroco

· RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES ·

Universitat de València

En nuestra tradición perviven aún misteriosos relatos en torno a la luctuosa noche de las ánimas –madrugada entre el 1 y el 2 de noviembre–, noche en que estas se manifiestan a los vivos haciéndose visibles por medio de mariposas. Esta idea del alma como mariposa realmente es un símbolo universal verificable en civilizaciones muy dispares. Así, en paralelo con los relatos que nos han contado nuestros abuelos en los que abundan experiencias visionarias de esta índole, podríamos citar –según nos informa Chevalier– una creencia que permanece muy viva aún entre ciertas poblaciones turcas del Asia central que han tenido una fuerte influencia irania, según la cual los difuntos pueden aparecer en forma de mariposa nocturna. También comenta este autor que en un apólogo de los Baluba y de los Tulúa del Kasai (Congo central), el alma toma la imagen de mariposa, observándose un paralelismo simbólico entre la vida de esta y el ciclo vital del hombre: en su infancia es una pequeña oruga que va creciendo conforme llega a la madurez, se convierte en crisálida a la vejez, su tumba es un capullo de donde sale su alma, que vuela en forma de mariposa, siendo la puesta de esta mariposa la expresión de su reencarnación. Así mismo –continúa– entre los aztecas, la mariposa era un símbolo del alma o del aliento vital, el cual escapa por la boca del agonizante, y una mariposa entre las flores representa el alma de un guerrero caído en los campos de batalla. Los guerreros muertos acompañaban al sol en la primera mitad de su curso; a mediodía volvían a descender a la tierra en forma de mariposas o colibríes<sup>1</sup>. El arte romano nos ofrece el mosaico pompeyano conocido como *Memento mori* (fig. 1) (30 a.C. - 14 d.C., Nápoles, Museo Archeologico Nazionale), en donde la mariposa es dispuesta junto a la calavera para significar el alma y su inmortalidad, en contraste con la decadencia del cuerpo<sup>2</sup>. Otro relieve nos presenta este mismo simbolismo de un modo más narrativo: un grupo de campesinos medita ante la imagen de una calavera sobre la que se ha posado una mariposa<sup>3</sup>.

No cabe duda de que encontraríamos muchas más referencias sobre el alma-mariposa, pero quiero centrarme únicamente en la trayectoria o fortuna que este símbolo ha tenido en nuestra cultura occidental hasta la cultura visual del Barroco. Nuestro punto de partida para el recorrido histórico-cultural que pretendo conducir es el mito de Psique. Para ello, y tratando

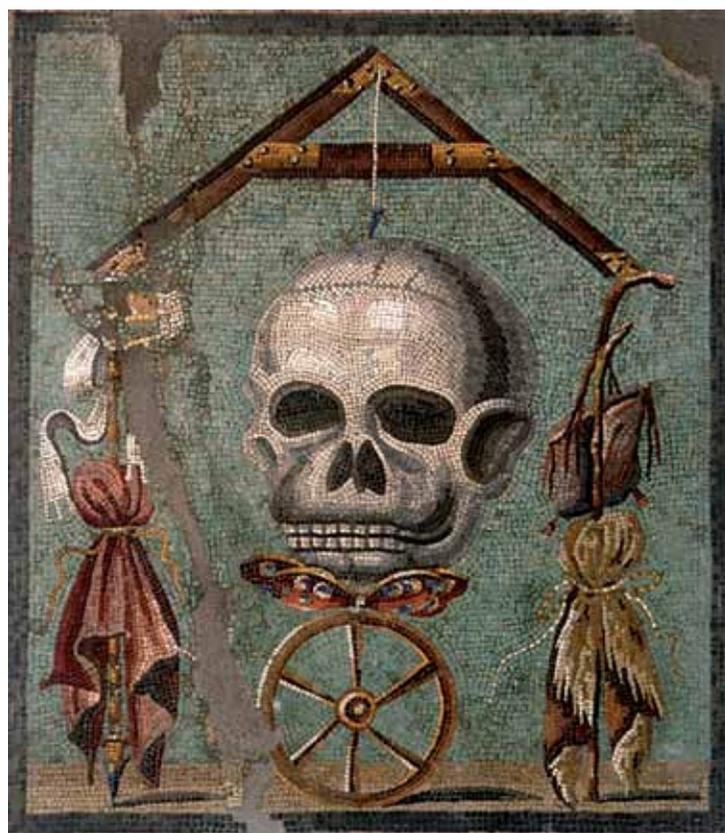
solamente de elaborar un mapa básico de los diferentes aspectos que competen a dicha fortuna, nos encontraremos con una historia muy diversificada y cambiante a lo largo de los siglos. Comenzaremos por analizar el mito de Amor y Psique en la visualidad artística de la Antigüedad –en especial en el contexto funerario–, y su pervivencia hasta el Renacimiento; en segundo lugar, la relación del mito con las especulaciones angelológicas del cristianismo; concluiremos el recorrido con la imagen de la mariposa como recurso de la retórica visual de los siglos XVI y XVII. Podríamos aún rastrear el renacer del mito de Psique en el mundo contemporáneo, pero esto, por el momento, lo vamos a eludir. Iremos observando, en todo este recorrido, un proceso de disolución o enfriamiento de aspectos simbólicos que comenzaron teniendo en su momento una gran significación.

Como paso previo, es importante traer aquí la diferencia entre lo que es, en sentido estricto, un símbolo, respecto de lo que es un recurso retórico que equívocamente –en ocasiones– se ha llegado a confundir con el concepto de símbolo, denominándose como tal. Es verdad que, muchas veces, la retórica hace uso de símbolos vigentes en la civilización como recurso retórico, pero tal cosa no quiere decir que todo recurso retórico sea un símbolo. Una metáfora o una alegoría pueden establecerse sobre la tradición simbólica, pero en sí, por su propia definición, no son más que artificios del *ornatus* y no todos estos artificios, de hecho, se construyen sobre símbolos. De este modo podremos observar que la mariposa, como símbolo del alma, puede como tal vehicularse como recurso signifiante en la retórica visual –sobre todo en el Barroco, momento de gran vigencia de la retórica–, pero al mismo tiempo puede convertirse también en una simple metáfora de algún concepto moral sin que la relación sustitutiva metáfora/concepto dentro de la retórica merezca ser calificada como relación simbólica. Es muy importante tener clara esta diferencia y al propio tiempo advertir –tal es el caso– cómo las mismas tradiciones simbólicas pueden terminar desvaneciéndose a causa de la tendencia a la racionalización, algo muy propio de nuestra cultura occidental.

Como en otras civilizaciones, era creencia general en la Antigüedad que el alma salía del cuerpo de los muertos en forma

de una mariposa. El “alma” fue un concepto propio de la cosmología griega que designaba el hálito vital o espíritu de un individuo, el cual quedaba unido al cuerpo en vida de este y se desprendía de él tras la muerte; en este sentido coincidía con las creencias del cristianismo, así como del judaísmo. El término griego *psyché* [alma] está en relación semántica con *psychos* [frío]. Etimológicamente deriva del verbo *psycho* [aire frío], de donde se forma el sustantivo *psyché*, que alude en un primer momento al soplo o aliento que exhala al morir el ser humano, y dado que dicho aliento permanece en el individuo hasta que este expira, el término *psyché* pasa a significar también la vida. Cuando esta abandona el cuerpo, lleva una existencia autónoma, que los griegos imaginaron como algo antropomorfo y alado, a modo de un doble, *éidolon*, del difunto, el cual iba a morar de un modo fantasmal en el Hades.

El tema de Psique fue uno de los preferidos a partir del período helenístico, y sobre todo se manifiesta en la época tardo-antigua, momento en que se concreta también el relato de Amor y Psique, transmitido por Apuleyo en su novela *El Asno de Oro*, ocupando en él tres libros (*Met.* IV, V, VI). Psique, hija de un Rey, era tan bella que nadie quería desposarla por el “terror sagrado” que inspiraba. Desde tierras lejanas iban a rendirle culto, como si se tratara de la encarnación de la Diosa del Amor. Los templos de Venus quedaban abandonados ante el encanto de una Psique viva y nadie rendía ya sus ofrendas en el altar de la diosa. Los padres de Psique, por intervención del oráculo de Apolo, la destinaron a un dios inmortal y la dejaron, entre lamentos y honras fúnebres, en lo alto de un peñasco. Eros se enamoró de Psique cuando la madre de este, la celosa Venus, lo había enviado para que la alcanzase con una flecha oxidada, enamorándola con un hombre ruin. Mas Eros hizo que fuera llevada por el viento a su palacio celeste. Allí fue desposada por el dios del Amor, a quien, sin embargo, no podía ver. Fue un amor a escondidas: se encontraban únicamente de noche, en la oscuridad, prohibiendo Eros a Psique cualquier indagación sobre su identidad. Cada noche, en la oscuridad, se amaban. Mal aconsejada por sus envidiosas hermanas, en mitad de la noche, Psique encendió una lámpara para observar a su amado, pero se pinchó con una de sus flechas y una gota de aceite hirviendo cayó sobre la cara de



1

Eros dormido, que al despertar, decepcionado, la abandonó. Posteriormente Psique es sometida por Afrodita a varios trabajos –en realidad, las pruebas para conquistar la inmortalidad– entre otros, a bajar al Hades para traerle una caja con una sustancia embellecedora: el Sueño, que le debía ser entregada por Perséfone, pues había sufrido una merma de belleza a causa del padecimiento por cuidar a su hijo Eros, enfermo y deprimido. Psique pudo realizar el encargo, pero quedó cautivada por el “Sueño estigio” que la sorprendió al abrir imprudentemente la caja. Eros, que la había perdonado, voló hasta su cuerpo y limpió el sueño de sus ojos, que volvió a depositar en la caja, y suplicó a Zeus y a Afrodita su permiso para casarse con Psique. Estos accedieron y Zeus hizo inmortal a Psique. El mito vino a integrarse en el imaginario como símbolo de la inmortalidad del alma a través del amor, y los contextos en



2

donde el mito funcionó son de índole muy diversa, teniendo especial relevancia el funerario.

El mito de Eros y Psique y su relación con las artes visuales desde la Antigüedad es un tema ya estudiado en sus líneas generales, primero por Carl Schlam<sup>4</sup>, y más recientemente por Sonia Cavicchioli<sup>5</sup>. M. Collignon<sup>6</sup> realizó ya un catálogo monumental de representaciones sobre el mito de Psique, el cual ofrece suficientes referencias para constatar cómo la Antigüedad elaboró visualmente el mito. Las representaciones icónicas, aunque con una construcción aparentemente narrativa y naturalista, son realmente imágenes conceptuales destinadas a la manifestación simbólica. Por lo general, Psique era representada por los artistas como una niña o una joven vestida con una especie de quitón y casi siempre con alas de mariposa. Desde el siglo IV a.C., Psique fue asimilada a la mariposa, ya que, en griego, *psiché* era también el nombre que se le daba a cierta mariposa nocturna. A partir de aquí, Psique

2 *Eros y Psique*. Mármol romano del siglo II a partir de un prototipo del siglo II a.C. Galería degli Uffizi, Florencia.

adopta las alas de una mariposa, o incluso se transforma en la mariposa misma.

Cavicchioli nos presenta, como primer testimonio del grupo de Eros y Psique, un relieve en terracota de estilo severo procedente de Locri, en la Magna Grecia (primera mitad del siglo V a.C., Tarento, Museo Nazionale). Esta pareja, con alas de pájaro, eleva el carro de Afrodita mientras Hermes se dispone también a subir. Se trata de un relieve funerario y Afrodita no aparece como la diosa del *pantheon* olímpico, sino como una divinidad ctonia, a la cual es asociada la figura de Hermes, conductor de las almas a la vida de ultratumba: *psicopompos*. Es muy interesante el contexto funerario de esta representación, lo que da sentido al grupo de Eros y Psique en este ámbito, como lo será posteriormente el de los sarcófagos romanos. El tipo iconográfico del abrazo de Eros y Psique es frecuente en la decoración cerámica de las *hidriae*, vasos concebidos para contener agua pero utilizados también como urnas cinerarias<sup>7</sup>. No obstante, no es este el único contexto en donde aparece dicho grupo<sup>8</sup>.

Las manifestaciones sobre este tipo iconográfico del abrazo entre Eros y Psique son abundantes a partir del período helenístico. El ejemplo más relevante lo constituye un grupo escultórico en mármol conservado en los Uffizi de Florencia (fig. 2) (Collignon n° 17). Se trata de un mármol romano del siglo II que deriva de un prototipo del siglo II a.C., con restauración moderna en donde –sobre un fundamento original inconfundible– han sido incorporados de nuevo los brazos, así como también las alas de Psique<sup>9</sup>. Este grupo manifiesta el tipo iconográfico genuino del período helenístico, en donde se acentúa el carácter humano de la relación entre los dos personajes. Psique aparece semidesnuda, con un drapeado que cubre la parte baja del cuerpo, mientras Eros se muestra completamente desnudo. Ella lo abraza mientras este la acaricia en un tierno beso. Debe advertirse que Eros exhibe alas de ave, mientras que Psique lleva alas de mariposa, algo constante en la disposición icónica de ambos personajes desde el período helenístico<sup>10</sup>. En otro destacado grupo en mármol, catalogado por Collignon en la colección Landsdowne de Londres (n° 25), Eros toma de la mano izquierda a Psique, aproximándola a sí. Es un grupo que ha llegado muy mutilado y fue profundamente reconstruido en el siglo XIX, disponiéndose

3 *Eros atormenta a Psique.*  
Camafeo del siglo I a.C.  
Museo Archeologico Nazionale,  
Firenze.

se en la mano izquierda de Psique una mariposa, algo que pertenece más a la mentalidad neoclásica plasmada en obras como las de Canova o Chaudet<sup>11</sup>. En todas estas manifestaciones predomina el gusto helenístico por la sensualidad y el sentimentalismo, algo que parece dejar en un segundo plano el significado simbólico relativo a la unión del alma con la divinidad. En realidad, el tipo del abrazo sensual entre ambos, como se manifiesta en el grupo de los Uffizi, llegó a conocer una producción en serie desde los talleres helenísticos y romanos para satisfacer una alta demanda. Este tipo iconográfico lo podemos también apreciar en diferentes frescos pompeyanos, destacando uno perteneciente al cuarto estilo (ca. 45-79, Pompeya)<sup>12</sup>. Lo tenemos así mismo en mosaico, del que puede ser un buen ejemplo el conservado actualmente en el Alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba. Por otro lado, el grupo de Eros y Psique se propagará en un vastísimo repertorio de pequeños objetos como gemas o piedras engastadas en joyas en donde la unión de ambos se nos manifiesta de un modo muy diversificado, de lo cual la literatura ofrece también sus muestras. Un ejemplo lo tenemos en la *Antología Palatina* en donde el poeta Meleagro advierte que la mariposa (el alma) gira en torno al amor atraída por él, pero si los tormentos del amante son excesivos, es decir si el fuego quema demasiado –como las mariposas que son atraídas por el resplandor de la llama–, el alma puede huir gracias a sus alas de mariposa: “la falena que en torno a ti gira, si tanto la quemas, se te escapará, Eros; también ella tiene alas” (*AP*, Mel. V, 57)<sup>13</sup>. En tiempos helenísticos, epigramas como este difunden el concepto de Psique y Eros como el alma y el sentimiento amoroso que la domina. La mariposa es una metáfora del alma que sufre al ser atraída por el fuego de la pasión amorosa, y del que trata de escapar para no quemarse. Este concepto es perfectamente expresado en imagen mediante un tipo iconográfico muy difundido en el que Eros atormenta a Psique, como lo muestra un camafeo (siglo I a.C., Florencia, Museo Archeologico Nazionale) (fig. 3). En relación con este tipo iconográfico de Psique atormentada por Eros, pueden estar las esculturas monumentales que nos presentan a Psique afligida, tipo este que parece derivar, tanto compositiva como icónicamente, de un original del siglo II a.C. El ejemplar más relevante es la estatua que se conserva en el Museo Capitolino de Roma. Nos presenta a una Psique adulta inclinada y volviendo la cabeza con expresión de



3

sufrimiento hacia alguien (Eros). Sus brazos son producto de una restauración.

Como asunto funerario, Psique se integra de diverso modo en los sarcófagos romanos. En un ejemplar encontrado en Arlés (fig. 4), aparece conducida por un oferente donde hace el gesto de indigitación llevándose el dedo a los labios, probablemente pidiendo silencio<sup>14</sup> (fines del s. II, Musée de l'Arles Antique, inv.: FAN.92.00.543, procedente de Alyscamps, fines del s. II; Collignon, nº 116). Así mismo es abundante también, en los sarcófagos, el tipo de Eros y Psique abrazados. Puede servirnos de ejemplo un sarcófago datado en el período de los Severos (ca. 190-200 d.C.), conservado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (inv.: 56.145), que presenta sendos grupos simétricos enmarcando el frente del sarcófago, en donde Eros acaricia la cara de Psique mientras esta extiende hacia él su mano. Esta disposición guarda una gran semejanza con otro sarcófago de mármol del primer decenio del siglo III, conservado en el Museo de las Termas de Roma (fig. 5). En otros casos, como en un fragmento conservado en el Indianapolis Museum of Art<sup>15</sup> (ca. 300 d.C.), Eros y Psique sostienen el medallón central, sustituyendo a los genios alados que generalmente cumplen dicha



4

4 *Psique conducida por un oferente.* Sarcófago de fines del s. II. Musée de l'Arles Antique, Arlés.



5

5 *Eros y Psique.* Sarcófago, primer decenio del siglo III. Museo delle Terme, Roma.

función. En los sarcófagos, la figura de Psique no cabe duda que adquiere un carácter espiritual o religioso, recuperándose el simbolismo abandonado de los relieves de los tiempos preclásicos, trivializado en las representaciones sensuales del grupo helenístico. Psique vuelve a revelar el destino del alma del di-

funto en el más allá, y su abrazo con Eros, la beatitud implícita en la unión con la divinidad. Ello explicará que el primer cristianismo, como señala Cavicchioli<sup>16</sup>, adopte también la imagen aislada de Psique como símbolo persuasivo de la salvación y la inmortalidad derivadas de la obra redentora de Cristo. En este sentido, Psique, en forma de niña o de muchacha, aparece en una pintura mural de la Catacumba de Domitila.

Pero en el contexto funerario, tiene también especial relevancia un complejo diagrama conceptual que aparece en los sarcófagos: la creación del primer hombre por Prometeo y la infusión del alma por Atenea. En un fragmento de sarcófago romano del Museo del Prado (180 d.C.), Prometeo modela el cuerpo del primer hombre, mientras Atenea coloca encima de su cabeza una mariposa, símbolo de la infusión del alma. Psique aparece también personificada detrás de Atenea, como una joven vestida con quitón y volando con alas de mariposa. Este tema de Psique asociada al mito de Prometeo es desplegado también a través de otras disposiciones icónicas más o menos concordantes con este fragmento del Prado. En este sentido, cabe destacar un sarcófago de los Museos del Capitolio (Nr. inv.: 329; Collignon, n° 167) que presenta el ciclo de la Creación y la Muerte del hombre. También se representa la misma escena de Prometeo modelando al primer hombre y Atenea disponiendo el alma en forma de mariposa (fig. 6), completándose con la presencia del grupo de Eros y Psique abrazados, así como de la Tierra, como madre, con un cuerno de la abundancia. Paralelamente, sobre un hombre inanimado en el suelo, sobrevuela una mariposa que acaba de salir de su cuerpo, teniendo detrás una mujer con largos velos –separada de Atenea por un signo solar, y de identificación compleja–. Próximo, aparece el grupo de Hermes Psicopompo llevando a Psique. Otro sarcófago conservado en el Louvre, descubierto en el siglo XVI en Arlés, (Collignon, n° 173), y datado hacia 240 d.C.<sup>17</sup>, representa la creación del hombre por Prometeo y las etapas de la vida. La decoración principal, a la izquierda (fig. 7), está dedicada al mito de la creación del hombre por Prometeo y su destino. La escena es particularmente compleja. Prometeo modela el primer hombre de barro, bajo la mirada de la diosa Atenea, quien decide la asignación de las almas. En el fondo brilla la cabeza radiante de Helios, el Sol. Eros y Psique se entrelazan en una muestra de amor a los pies de Hermes, el con-

6 *Prometeo modela al primer hombre y Atenea dispone el alma en forma de mariposa.* Sarcófago, siglo III. Musei Capitolini, Roma.

7 *Creación del hombre por Prometeo y su destino.* Sarcófago, ca. 240 d.C. Musée du Louvre, París.

8 *Ossa arida audite verbum domini.* Fresco de la sinagoga de Dura Europos, ca. 244 d.C., Museo Nacional, Damasco.



6

ductor de las almas. En el panel central, figuran las Parcas que rigen el destino del hombre y Poseidón, el maestro de las fuerzas destructivas de la naturaleza. En la parte derecha, Selene, la luna, acompaña la salida del alma, mientras que la Tierra está a punto de recibir el cuerpo del difunto. Tiene también interés el tema de Prometeo en un sarcófago encontrado en 1817 en Pozzuoli (Collignon nº 171). Prometeo, sentado, tiene a sus pies el cuerpo de un hombre sin vida, sobre el que coloca una mano, mientras se lleva la otra a la barbilla en actitud contemplativa. A la derecha, dos genios alados conducen a Psique hacia el cuerpo extendido. Uno de ellos acerca una antorcha al cuerpo, mientras que el otro parece empujar a Psique hacia él, la cual hace un gesto de repulsión, y parece resistirse a entrar dentro del cuerpo. Es muy probable que esta otra interpretación de la unión del alma con el cuerpo esté relacionada con las especulaciones neoplatónicas contemporáneas, a partir de las cuales es considerado el cuerpo material como algo que aprisiona al alma espiritual<sup>18</sup>.



7

#### **PSIQUE, EROS Y LAS ESPECULACIONES ANGELOLÓGICAS CRISTIANAS**

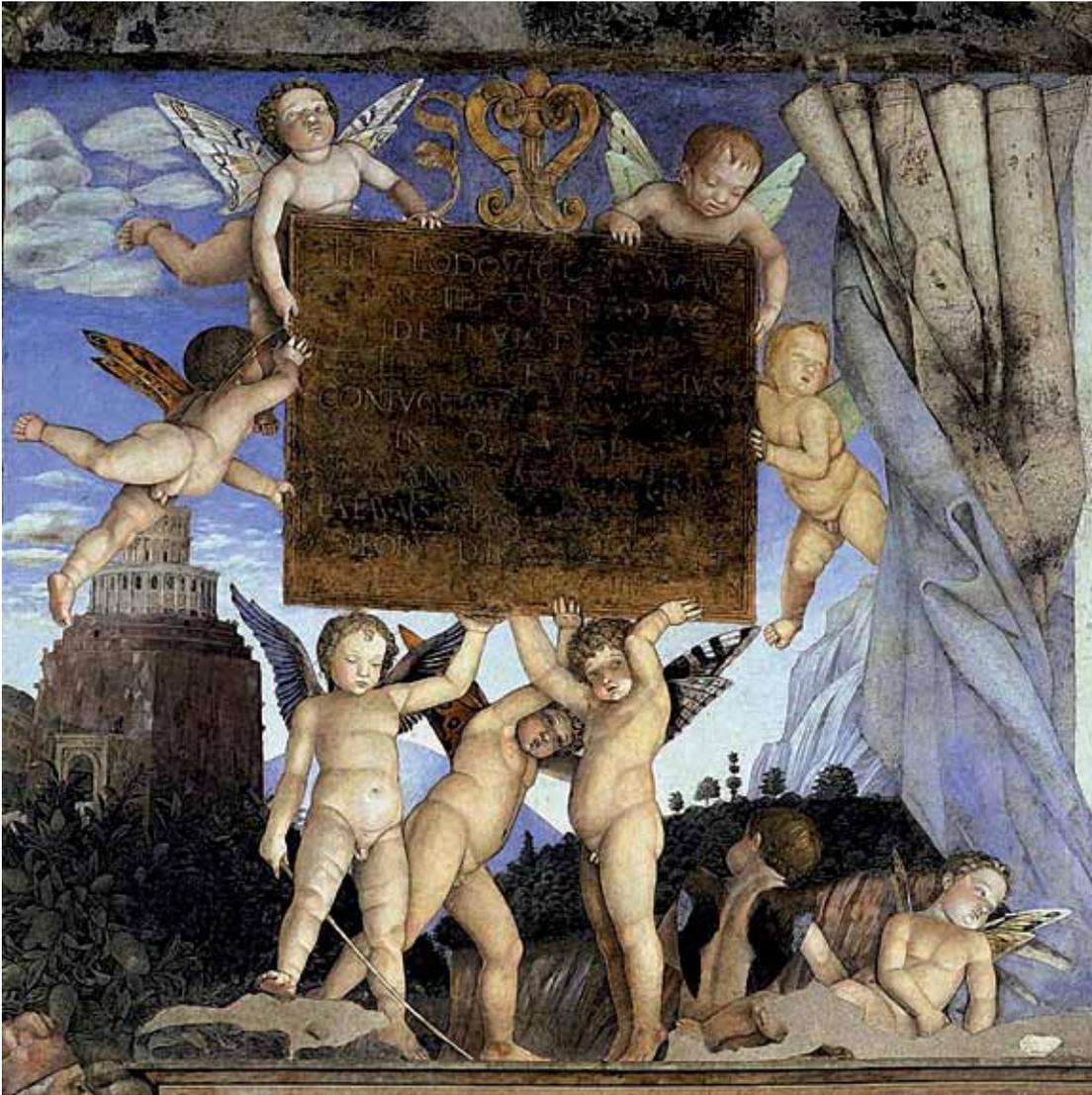
No es aquí mi propósito continuar analizando la fortuna artística y visual del mito de Psique y Eros más allá de la Antigüedad. De tal cosa se han ocupado ya los citados estudios de C. Schlam y S. Cavicchioli. Cabe principalmente resaltar, en relación con este mito, el hecho de que Eros fuera representado con alas de pájaro y Psique con alas de mariposa, algo que perfectamente se podía adaptar a las especulaciones angelológicas de Filón y de Orígenes. Tal cosa podría traducir simbólicamente, también, la diferencia entre almas y ángeles. Las almas serían representadas con alas de mariposa, como Psique, mientras que los ángeles lo serían con alas de pájaro, como Eros. Veamos todo esto.

La influencia del judaísmo y del cristianismo irá introduciendo en la cultura clásica matices importantes en el concepto del alma, lo que tendrá consecuencias notables en el ámbito de la visualidad de este concepto. En el ámbito del neoplatonismo, Filón de Alejandría –principal representante del llamado neoplatonismo medio– postuló la identidad entre almas y ángeles. Estas entidades, así como los *démones* del mundo helénico, difieren en el nombre y pertenecen a una única realidad anímica. Orígenes, además, sostuvo la existencia de un proceso de “enfriamiento”, que habría sido determinado por la decadencia del alma respecto de un estadio superior, más próximo al calor divino (*Princ.* 2, 8; PG II, 222-223). Evidentemente, dicho estadio



8

friamiento”, que habría sido determinado por la decadencia del alma respecto de un estadio superior, más próximo al calor divino (*Princ.* 2, 8; PG II, 222-223). Evidentemente, dicho estadio



9 Andrea Mantegna: *Cámara de los esposos*, ca. 1465-1474, putti alados con alas de mariposa. Palacio Ducal, Mantua.

10 Macrino d'Alba: *La Virgen entronizada entre san Hugo de Grenoble y san Hugo de Lincoln*, 1496, detalle de los ángeles músicos. Cartuja, Pavia.

11 Detalle de la portada del libro de emblemas *Imago Primi Saeculi Societas Iesu a Provincia Frandro-Belgica*, Societas Iesu, 1640.

9

superior del alma es el angélico. Por lo tanto el alma humana se diferencia de los ángeles por permanecer en una situación más “fría”, mientras estos habitan otra más “cálida” por la proximidad a Dios<sup>19</sup>. También Clemente de Alejandría llegó a entender que las almas se encuentran en un rango inferior de “angelización” (*Eclogae prophetae* 57, 2-5). Toda esta especulación, no cabe duda, debió influir en el hecho de que fuera adoptada por el cristianismo la conformación icónica de Psique, así como de Eros, para representar a los ángeles alados<sup>20</sup>.

Filón de Alejandría enumera los seres que pueblan el aire. Este es el lugar propio de los pájaros, seres que son perceptibles por los sentidos. Mas, existen también algunas potencias, *dynámeis*, que no son perceptibles sensorialmente: almas incorpóreas ordenadas en específicas escalas. Algunas de estas pueden introducirse en los cuerpos mortales, y habitan en el aire, mientras otras, de naturaleza más próxima a la divinidad, no tienen contacto con la tierra y habitan en el éter. Dice así:

Pues de todos los elementos, no va a ser éste [el aire] el único en estar despoblado, sino que, cual ciudad tiene una noble población, siendo

sus ciudadanos las almas incorruptibles e inmortales, en número igual a los astros. De estas almas, unas, atraídas por la tierra y los cuerpos, caen y se unen a cuerpos mortales, pero otras ascienden, habiendo sido distinguidas para retornar según los números y tiempos fijados por la naturaleza. De éstas hay algunas que vuelven otra vez, añorando los hábitos y costumbres de la vida mortal, otras, habiendo reconocido su gran frivolidad, llaman al cuerpo prisión y tumba, huyendo como de un encierro o un sepulcro, ascienden hacia el éter con sus alas ligeras, donde recorren los astros toda la eternidad. Unas son completamente puras y nobles, dotadas de pensamientos superiores y divinos, que nunca han tenido el más mínimo deseo por las cosas terrestres y son gobernadores del Gran Soberano, como los oídos y los ojos de un gran rey, ven y escuchan todo. Algunos filósofos llaman a estas almas “démones”, y las Sagradas Escrituras, utilizando un nombre más apropiado, “ángeles”, pues “anuncian” las órdenes del padre a sus hijos y las necesidades de los hijos al padre (*De somniis* I, 137-142)<sup>21</sup>.

Es decir, existen dos clases de almas: unas que estarían sometidas a “enfriamiento”, las aéreas, que se someten a reclusión en los cuerpos humanos, y otras más “cálidas”, que

vuelan más alto, habitadoras del éter, que nunca descienden a la tierra para encarnarse. Las primeras serían las almas humanas, y la segundas, propiamente los ángeles. Esta sería la diferencia también entre las mariposas y los pájaros: las primeras vuelan más bajo que los pájaros. En realidad, es la diferencia, también, entre Psique y Eros. Por ello, en la Antigüedad, la primera es representada con alas de mariposa, el segundo con alas de pájaro. Eros es una divinidad que pertenece al Olimpo, la segunda no, aunque la inmortalidad le será concedida posteriormente.

Una manifestación de la aplicación de las alas de mariposa a las almas, la tenemos ejemplificada en un fresco de la sinagoga de Dura Europos (ca. 244 d.C., Museo Nacional de Damasco) que representa la visión de Ezequiel conocida como *Ossa arida audite verbum domini* (fig. 8). Dios suscitó al profeta una visión de una vega llena de huesos secos que, por orden divina, se cubrieron de carne y nervios, y pidió al profeta que invocara al espíritu, que volvió a habitar en ellos: “Miré y vi que estaban recubiertos de nervios, la carne salía y la piel se extendía por encima, pero no había espíritu en ellos. Él me dijo: ‘Profetiza al espíritu, profetiza, hijo de hombre. Dirás al espíritu: así dice el Señor Yahvé: ven, espíritu, de los cuatro vientos, y sopla sobre estos muertos para que vivan’. Yo profeticé como se me había ordenado, y el espíritu entró en ellos; revivieron y se incorporaron sobre sus pies: era un enorme, inmenso ejército” (Ez 37, 8-10). En la imagen pictórica se aprecia el descenso de las almas, representadas con alas de mariposa, sobre los cuerpos sin vida extendidos por el suelo de la vega. Las *psikai*, en número de cuatro como referencia al espíritu que llega de los cuatro vientos, visten con una indumentaria peculiar: una suerte de quitón, no así la dalmática y palio que caracterizan a los ángeles. Es importante retener también aquí que en la representación se produce una identidad entre almas y viento, ya que las cuatro figuras corresponden tanto al espíritu, o alma, como a los vientos. Ello se puede explicar por el hecho de que el término hebraico *ruàh* tiene el significado tanto de viento como de alma<sup>22</sup>.

Debido al emparejamiento que hizo ya la Antigüedad de Psique con Eros, y la relación que ambos establecen con la disposición icónica de los ángeles, se produce aquí un juego de relaciones que debemos considerar conjuntamente. Eros servirá de modelo para el ángel alado, pero también hay casos en que Psique servirá también de referente angélico. Un caso en que la iconografía angélica deriva de la de Psique, es la controvertida escena de la creación de las plantas de la *Biblia Cotton*<sup>23</sup>.

Ya hemos visto cómo el mito de Eros y Psique tuvo parte importante en el imaginario funerario romano. Pero hay que tener en cuenta que es sobre todo Eros quien adquiere mayor protagonismo en el período romano; a quien vemos más representado en este contexto, y no cabe duda que su figura debió influir en la formación de las imágenes de los ángeles. Desde el siglo IV a.C., con Praxíteles y Lisipo, Eros fue representado con anatomía infantil o adolescente hasta que, con el helenismo, se convirtió en un niño de tres o cuatro años, alegre y juguetón,



10



11

imagen que tendrá un gran éxito, aflorando en numerosas escenas. Aparece también multiplicado en un mismo ámbito o escena, y si son pocos y están junto con otras figuras mitológicas, suelen tener un sentido alegórico o simbólico. Acaba triunfando también la profusión de Eroses en contextos decorativos más allá del ámbito funerario. Incluso, podían perder sus alas convirtiéndose en simples *putti*. Además surgirán variantes de Eros con nombres concretos en relación con conceptos abstractos: Hímero, Pothos, Anteros, etc., representando diferentes facetas del amor y formando parte del cortejo de Afrodita. Roma recibió al Eros griego, dándole un nombre convencional: Cupido (deseo, pasión), sin que alcanzase nunca el nivel de un dios independiente con culto propio. Sin embargo, por influencia de la literatura helenística, su papel poético resultó insoslayable, multiplicándose sus representaciones en temas mítico-alegóricos. Uno de los aspectos más interesantes y, al propio tiempo, más difícil de encajar, es el Eros funerario, que aparece desde el siglo II a.C., dormido o sosteniendo una



12 Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo: *Naturaleza y sus seguidores*, ca. 1615-1619, detalle. *Putti* con alas de mariposa coronan a la Naturaleza con una guirnalda de flores. Kelvingrove Art Gallery, Glasgow.

12

antorcha volcada hacia el suelo, que puede ser la imagen de *Hypnos* [el Sueño] o *Tánatos* [la Muerte]<sup>24</sup>.

Los Eroles alados aparecen también en el imaginario funerario de los sarcófagos romanos en muy diversa variedad<sup>25</sup>. No cabe duda de que estos Eroles, también reconocidos simplemente como *putti* alados, constituyen una fuente de inspiración para los ángeles cristianos, bien lo sea solamente desde el punto de vista formal, bien como “tema de encuadre”, conformando una tradición que llega hasta la extinción del Barroco en el siglo XIX<sup>26</sup>.

Es evidente que la proliferación de los pequeños ángeles del Barroco tiene su origen en este *putto* que ha ido atravesando los siglos. El problema fundamental radica en tratar de ver dónde empieza la consideración del Eros como ángel. ¿Son ángeles los *putti* vendimiadores de los sarcófagos paleocristianos?, ¿hasta qué punto podemos considerar ángeles aquellos *putti* que sostienen el cípeo de Cristo en la representación que quiere simular un relieve en la casa de la *Natividad de la Virgen* en Padua? No es sencillo dar una respuesta contundente a ello.

Lo que sí parece claro es que esta figura ha podido también representar otras cosas, como es el caso del fresco de Traini en Pisa, en donde se trata de genios siniestros que señalan a la Muerte sus víctimas: una joven hermosa y un joven elegante confiadamente absortos el uno con el otro<sup>27</sup>. Con todo, parece ser que en el *Quattrocento* ya puede hablarse de ángeles a partir de tales *putti*<sup>28</sup>. Ya en el Quinientos, la *Madonna Sixtina* de Rafael (1513-14, Dresde, Gemäldegalerie) presenta uno de los más tempranos casos en que, convertidos definitivamente en angelitos, se introducen en escenas de visión celeste entre nubes, algo que proliferará en multitud de representaciones barrocas de glorias celestes.

Pero en todo este proceso, llama la atención también el hecho de que no sea solamente el antiguo Eros la referencia para la disposición de los pequeños ángeles que crea el Renacimiento. También el recuerdo de Psique puede que dejara su huella, si bien las especulaciones neoplatónicas de Filón ni siquiera llegan a ser un recuerdo, ni tampoco las que permitieron inspirar en Psique las citadas escenas de la creación en la *Biblia Cotton* así como en los mosaicos de San Marcos de Venecia. En este sentido, en el marco humanístico y “arqueológico” del Renacimiento, un caso interesante lo viene a significar la *Cámara de los esposos* de Mantua (ca. 1465-1474). Andrea Mantegna se caracterizó como un pintor muy sensibilizado hacia la recuperación de formas y tipos iconográficos de la Antigüedad, y no cabe duda de que la introducción de *putti* alados como las mariposas junto con otros dotados de alas de pájaro es algo que adquiere especial relevancia. En el centro del muro oeste de esta estancia, nueve *putti* alados circundan la tarja dedicatoria (fig. 9), número que corresponde también a los *putti* dispuestos en el óculo. En el grupo de la tarja, siete de ellos ostentan alas de mariposa y tres las tienen de pájaro; en el grupo del óculo todos portan alas de pájaro y, además, se reparten en tres grupos de tres. Esta estructura en los *putti* del óculo podría sugerir el reparto de las jerarquías celestes de acuerdo con la tradicional angelología del Pseudo Dionisio. Pero no se trata aquí propiamente de ángeles, y esta especie de “sello divino” en el complejo de la decoración, como apuntó D. Arasse, no debe ser entendido en el sentido religioso sino como una secularización del registro angélico por medio de una

referencia “arqueológica” al arte antiguo que connota también lo angélico, en el contexto, todo ello, de una exaltación imperial de la casa Gonzaga. Es decir, se trataría de hacer visible la doble naturaleza del cuerpo dinástico de los Gonzaga: secularizando el registro angélico, los *putti* alegorizan el registro humano<sup>29</sup>. En este orden de consideraciones, los nueve *putti* de la tarja serían como un eco de los del óculo, pero implicando una variación fundamental: las alas de mariposa que de acuerdo también con Arasse vendrían a poner el acento en la inmortalidad terrena conquistada *post mortem*, es decir la permanencia en la memoria de los hombres. De este modo, la diferenciación entre alas de mariposa y alas de pájaro introduce en el discurso visual un matiz fundamental dentro de la exaltación dinástica programada en la *Cámara de los esposos*: mientras los *putti* del óculo connotarían el *character aeternitas* que distingue a los príncipes e inviste la *universitas* de la dinastía; los *putti* de la tarja aluden a la inmortalidad conquistada por los Gonzaga dentro de la historia. Llama la atención también que la inscripción de esta tarja es el único texto legible de la sala, en donde el pintor, disponiendo su propio nombre junto a los del marqués y su esposa, se autoerige en un rol equivalente al del biógrafo humanista: immortalizar personajes ilustres conservando su memoria después de su muerte<sup>30</sup>. Es significativo aquí, por tanto, el mantenimiento del código que distingue lo celeste de lo terrestre –lo elevado de lo bajo; lo superior de lo inferior– por medio de las alas de pájaro y las de mariposa respectivamente. Los *putti* alados como las mariposas, predominantes entre los que sostienen la tarja dedicatoria, conforman una referencia “histórica”, o “terrena”, en contraste con los *putti* del óculo que connotan una gloria más próxima a lo “celeste”.

Pasando desde el terreno de los *putti* al de los ángeles, a fines del *Quattrocento* podemos ya advertir propiamente ángeles tanto con alas de pájaro como con alas de mariposa en donde se mantiene también dicho código, aunque con los matices propios del contexto. No es precisamente tampoco muy general encontrar ángeles con alas de mariposa junto a otros con alas de pájaro. Pero un ejemplo singular y muy relevante puede ser el de Macrino d’Alba (1460/65-1520). Este pintor utilizó un modelo de ángeles músicos, que aplicó al menos en tres de sus obras conservadas, en donde aparece la Virgen



13

entronizada con el Niño, teniendo en la parte superior unos ángeles adorantes –en general sosteniendo una corona sobre la cabeza de María–, y dos angelillos músicos al pie: uno de ellos tocando un instrumento de cuerda y el segundo ocupado con una gaita. Lo que resulta significativo es que el primero de ellos tiene alas de pájaro y el segundo de mariposa. Así aparece en el retablo de la *Virgen con san Francisco y santo Tomás de Aquino*, conservado en la ciudad de Alba de Cuneo –de donde era natural el pintor– en el que figuran también arrodillados los retratos de los donantes. Esta misma disposición la hallamos igualmente en el políptico de la Cartuja de Pavía (fig. 10), firmado en 1496, en donde aparece la *Virgen entronizada entre san Hugo de Grenoble y san Hugo de Lincoln*, y en el tríptico de Tortona, firmado en 1499, con la *Virgen entre san Juan Bautista y san Romualdo*, donde este último presenta al donante. En todo caso, debe observarse que los ángeles adorantes de la parte superior parecen tener mayor jerarquía –incluso edad– que los dos ángeles músicos inferiores, en donde las alas de mariposa de uno de ellos pueden ser interpretadas como un signo de menor rango o madurez. Probablemente, el hecho de ejecutar un instrumento de viento, como lo es la gaita, por parte del ángel alado como las mariposas, en contraposición al instrumento de cuerda, ejecutado por su compañero, alado como los pájaros, justifique la diferencia de sus respectivas alas: el instrumento

de cuerda es más acorde con la armonía universal de las esferas, más celeste, mientras que el de viento tendría una categoría más terrena. Desde la Antigüedad, los cordófonos, instrumentos apolíneos, se asociaban con la armonía de las esferas por medio de ideas pitagóricas y platónicas que se trasladaron al contexto cristiano donde los instrumentos de cuerda pasaron a representar la armonía celeste: el macrocosmos reflejado en la armonía superior de los bienaventurados. Por otro lado, los aerófonos –así como la percusión– eran, desde Grecia, instrumentos dionisiacos, asociados a los ritos orgiásticos, concepto que también impregnará el pensamiento cristiano, pasando a ser asociados a lo terreno y material: los instintos más bajos y animales del ser humano<sup>31</sup>. Esta división entre instrumentos de cuerda (apolíneos y celestes), y de viento y percusión (dionisiacos y orgiásticos), se mantendrá incluso en el Románico manifestándose en espacios jerarquizados: arquivoltas y tímpanos para los cordófonos, y capiteles y canecillos para el viento y la percusión<sup>32</sup>. Recuérdese también, como hemos anotado antes, que el término hebraico *ruàh* tiene el significado tanto de “viento” como de “alma”. Con este pequeño detalle de la diferencia de las alas, asociada al tipo de instrumento, probablemente Macrino d’Alba estaría sugiriendo, si no dos categorizaciones diferentes de seres angélicos, al menos dos aspectos diferentes de la música angélica.

Pero no parece que este código haya llegado a permanecer. Ejemplos de *putti* o de angelillos con alas de mariposa, alternando con otros con alas de pájaro, los podemos encontrar en algunas manifestaciones artísticas a partir del Renacimiento sin que necesariamente se perfile ninguna sugerencia de categorización. La pérdida de todo referente significativo se hace patente en la portada del libro de emblemas: *Imago Primi Saeculi Societas Iesu a Provincia Frandro-Belgica*<sup>33</sup> (fig. 11). En dicha portada se observan, como tenantes de los rótulos, así como de cartelas con emblemas, tanto a *putti* sin alas, como a angelillos de ambas especies: alados con alas de pájaro unos y con alas de mariposa otros, sin que se aprecie ninguna razón aparente que pueda explicar la preferencia o la jerarquía de estos. ¿Habrà pasado este detalle simbólico de la diferenciación de las alas a ser algo completamente trivial? ¿Estaríamos ante la desintegración de un símbolo?

#### EL SÍMBOLO DE LA MARIPOSA EN LA RETÓRICA VISUAL

No obstante lo dicho anteriormente sobre cierta trivialización en la representación indistinta de ángeles tanto con alas de pájaro como con alas de mariposa, algo sin duda queda en la tradición cultural que pueda hacer que la representación de seres más próximos a la naturaleza que al reino celeste sean representados con el recurso a las alas de mariposa. Nos puede servir como ejemplo el óleo de Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *Naturaleza y sus seguidores* (ca. 1615-19, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery) (fig. 12), en donde las Gracias colocan un manto a una estatua de Naturaleza mientras unos *putti* con alas de mariposa la coronan con una guirnalda de flores. Algo semejante ocurre en la portada del libro de emblemas *De Symbolis Heroicis* del jesuita Silvestro Pietrasancta<sup>34</sup>, compuesto por el mismo Rubens y grabado por Cornelius Galle (fig. 13). Aquí el genio de las artes, amparado por la Naturaleza y Mercurio –los cuales enlazan sus respectivos atributos: la láurea del premio terrenal y el caduceo–, recibe de este último las herramientas de su trabajo. El genio de las artes va alado significativamente con alas de mariposa, puesto que su acción es eminentemente terrena, siendo la inspiración en la naturaleza y las herramientas de las diferentes artes los apoyos que le van a permitir enfrentarse a la materia. Mas el alma aspira siempre a abandonar la materia y dirigirse hacia Dios, como ya formularan los neoplatónicos en el siglo III, aspecto que magistralmente analizó Panofsky en relación con las ideas estéticas en el sentido de que la imagen producida por el artista debía servir de apoyo sensible para que el alma, desde su cárcel terrena, pudiera aproximarse a contemplar la Idea que habita en la esfera supraterránea, que en términos cristianos equivaldría a la esfera del Cielo donde mora la divinidad y sus criaturas<sup>35</sup>. Significativamente, tras la portada, una leyenda a página completa hace de contrapunto, o de complemento, a este aspecto terrenal del arte, recordándonos la aspiración que tiene el alma hacia la virtud, la cual se encuentra en el entorno divino, fin hacia el cual se debe encaminar el arte: *Tanto nobilior quisque, quanto propinquior Deo est. At omnis in illum propinquitatis de vicinitate virtutum, de vitiorum fuga, statuenda. Carolus Scribanus è Societate Iesu. Philosoph. Christian., cap. 5* [Tanto más noble que cualquier otra, cuanto más cerca de Dios. Y más aún, la cercanía de él en las inmediaciones de todas las virtudes, va a establecer la huida de los vicios].

Vemos, pues, que el código que hemos tratado en el punto anterior referido a la angelología en donde las alas de mariposa denotaban lo terreno e inferior en contraposición a lo celeste y elevado, se mantiene también en otras manifestaciones visuales. Este código puede ser clave para la comprensión de algunas imágenes en donde la mariposa sorprende con una misteriosa presencia. Tal sería el caso, en primer lugar, del retrato del enano Morgante por Agnolo Bronzino (1552, Florencia, Galleria degli Uffizi)<sup>36</sup>. Este artista pintó un doble retrato –de frente y de espalda, desnudo, en cada cara de una misma tela–, de quien fuera el enano preferido de Cosme I de Medici. El enano aparece como *uccellatore*: cazador de pájaros, con un búho (o una lechuza) que servía de cebo para atraerlos. En el retrato de frente (fig. 14), Morgante sostiene en una mano el búho atado con una cuerda, mientras se acerca un pájaro. Aquí es interesante observar dos llamativas mariposas en vuelo en la parte baja del cuadro, una de las cuales es aprovechada para tapar su sexo. Es evidente que el código de las dos clases de vuelo, el superior y el inferior –pájaros y mariposas–, podría ofrecer un punto de vista interpretativo. También dicho código ayudará a comprender la presencia, no menos sorprendente, de las mariposas posadas sobre los titanes que pintó Cornelis van Haarlem en su obra: *La caída de los titanes* (1588, Copenhague, Statens Museum for Kunst). Junto con otros seres volátiles de aspecto noctámbulo, las mariposas son dispuestas aquí como habitadoras del Tártaro, la región más profunda del inframundo a donde cayeron los titanes tras su derrota infligida por los olímpicos.

Pero no olvidemos el aspecto fundamental de la mariposa como símbolo del alma. En este sentido, aprovechado el símbolo como recurso retórico, la mariposa bien en sí misma, o bien mediante el referente de sus alas sirvió también para crear diversos conceptos en relación con el alma, o la vida del alma. En este sentido uno de los más significativos ha sido la expresión del ciclo de la mariposa, desde su etapa más terrena como oruga, su metamorfosis como crisálida y la salida de esta como mariposa bien formada como símbolo de la resurrección o de la inmortalidad. El repertorio de modos con que tal cosa puede ser expresada puede ser muy amplio, pero solamente voy a proponer algunos ejemplos. Para empezar, el reverso de una medalla realizada por Abraham Dupré (1624, Edimburgo, National Gallery of Scotland) (fig. 15).



14

Su anverso presenta la efigie de Jacques Boiçeau, el que fuera guardián de los jardines en Francia, bajo el reinado de Luis XIII. El reverso está formado por un paisaje en donde aparecen, en el suelo, varias orugas y en el aire otras tantas mariposas. El mote es suficientemente expresivo para la inteligencia del concepto: *natus humi post opus astra peto* [nacido en el suelo después del trabajo, me dirijo a las estrellas]. La inmortalidad del alma como abandono del cuerpo tras la muerte es algo que fue expresado también en las exequias de nuestro Barroco. Puede servir como ejemplo el jeroglífico de las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala, cuyo estudio ha sido publicado recientemente<sup>37</sup>. En uno de los jeroglíficos, aparece la mariposa recién salida del capullo que la ha tenido encerrada (fig. 16), bajo el mote: *Tristi de carcere sursum* [De la cárcel surge triste], con referencia al abandono del cuerpo por parte del alma, en la que la *tristitia* puede quedar más bien referida a la severidad o aturdimiento producido por el renacer desde la cárcel corporal<sup>38</sup>.

Las mariposas son también frecuentísimas en muchos bodegones o naturalezas muertas, y muchas veces integradas en un discurso visual en torno a la *vanitas*. Cabe recordar las composiciones de Abraham Mignon, que fueron destacadas

15 *Natus humi post opus astra peto.*  
Abraham Dupré, reverso de una  
medalla de bronce, 1624. National  
Gallery of Scotland, Edimburgo.

16 *Tristi de carcere sursum.* Jeroglífico  
de las exequias de Isabel de Farnesio  
en Guatemala.

por Jan Bialostocki como expresión de la *vanitas* de los países nórdicos, cuyo discurso conceptual se centra en la regeneración de la naturaleza. Así, ante bellas composiciones de frutos,



15



16

flores y vegetación aparentemente vivaces, paralelamente se desarrolla todo un mundo de corrupción llevada a cabo por pequeños insectos, gusanos, orugas, incluso roedores, cuya acción adquiere el significado de la constante regeneración de la naturaleza y del mundo. Nos puede servir como ejemplo la tela que lleva por título: *La naturaleza como vanitas* (1675-79, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). A esta obra se le puede aplicar un comentario parecido al que Bialostocki dedicó a una de las obras de este pintor conservada en el Museo Nadorowe de Varsovia: “[...] entre las piedras, hojas y maleza que hay en un pequeño charco de agua, entre unas ruinas visibles sólo en parte, bajo las frondosas flores, la hierba y los matorrales se mueven las mariposas, los escarabajos, las hormigas, las ranas, los pájaros, las serpientes y los caracoles. En este reino verde y húmedo, las hormigas se ceban en el esqueleto de un pájaro muerto; no muy lejos hay otro pájaro muerto, con las patas rígidas y estiradas; masas de pequeños insectos buscan su botín; de entre las hojas y flores va saliendo una serpiente. Sobre este campo de batalla en el que se desarrolla una lucha sin consideración de todos contra todos, florecen las flores y crece la hierba”<sup>39</sup>. En esta obra no faltan las mariposas, pero aquí es importante advertir que no parecen estar en relación con el simbolismo del alma, configurándose como un elemento con vistosidad, pero uno más entre el conjunto de flores, frutos e insectos. Estamos asistiendo a un proceso de desintegración del símbolo a causa de interferir una semántica distinta al servicio de la retórica visual del caso. Como Mignon, otros muchos artistas del norte de Europa elaboraron composiciones semejantes en las que las mariposas cobran cierto protagonismo, como en el caso de la *Vanitas* de Rachel Ruysch (ca. 1683, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery) (fig. 17). Aquí se disponen también flores y mariposas en un tronco de árbol, siendo víctimas de diferentes depredadores. Esta pintora era hermana de un conocido profesor de botánica y quizás la presencia de mariposas no tiene mayor relevancia que lo observado en la naturaleza. En esta misma línea de desintegración del símbolo se encuentra también la representación de la mariposa en muchos cuadros de artistas españoles de naturalezas muertas, como Antonio Ponce, Pedro de Campobín o Juan de Arellano<sup>40</sup>. En las obras de estos artistas, las mariposas adquieren tanto protagonismo como las

17 Rachel Ruysch: *Vanitas*, ca. 1683, detalle. Kelvingrove Art Gallery, Glasgow.

18 Balthasar van der Ast: *Vanitas*, 1635. Staatliche Museen, Berlín.

flores, sin duda debido a la vistosidad de sus alas, que las hace comparables a las de los pétalos de cualquier flor.

Pero no es del todo generalizable esta actitud ante la representación de la mariposa en el contexto de las naturalezas muertas. En la pintura holandesa, sobre todo, podemos ver algún caso de composiciones en donde están presentes la oruga y la mariposa, elementos que denotan claramente la resurrección o la inmortalidad del alma. Vale la pena mencionar, como ejemplo representativo, el lienzo de Balthasar van der Ast que podemos titular como *Vanitas* (fig. 18) (1635, Berlín, Staatliche Museen). En él observamos a una mariposa sobrevolando una rama con flores de manzano, mientras en la parte inferior reptaba por el suelo una oruga, la cual puede ser presa de la voracidad de una lagartija. No se pierde en esta composición el espíritu signficante de la “naturaleza como *vanitas*”, pero además hay una clara alusión a la resurrección del alma una vez abandona el cuerpo, la cual, por su capacidad de volar, ha dejado detrás el peligro del depredador. El tema parece ser una constante en las obras de este pintor, pues lo vemos sugerido también en otra *Vanitas* (1650-57, Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie), construida sobre un gran jarrón con flores, en donde no faltan las conchas, objeto de lujo del coleccionismo holandés del siglo XVII, y conformado como un típico atributo asociado a la idea de la vanidad de las cosas terrenas<sup>41</sup>.

En la relación de la mariposa con la *vanitas* merece que pongamos también atención a una obra del pintor Jan van Hemessen, conocida así mismo como *Vanitas* (óleo sobre tabla, 1535-1540, Lille, Musée des Beaux-Arts) (fig. 19). Presenta a un ser antropomorfo con alas de mariposa que sostiene en su mano un espejo donde se ve reflejada una calavera en el interior de un espacio en cuyo fondo se aprecia una ventana. El tema de la muerte a través de un espejo es conocido y parece haberse originado en los Países Bajos hacia fines del siglo XV<sup>42</sup>. En el marco del espejo se desarrolla la siguiente leyenda: *Ecce rapinam rerum omnium* [He aquí el rapto de todas las cosas]. Una filacteria se enrosca alrededor del brazo con esta otra inscripción: *Inspice roboris formae opumque finem* [Mira el final del poder, de la belleza y de las riquezas]. No tengo la intención de entrar en el análisis detallado de este emblema o discurso visual, el cual



17



18

fue ya abordado por A. Brejon de Lavergnée y A. Donetzcoff<sup>43</sup>. Simplemente debemos atender al significado que adquieren las alas de mariposa, un elemento bastante inusual. Donetzcoff y Brejon de Lavergnée sugieren para su interpretación el significado general de la mariposa en las naturalezas muertas y en las escenas de género, como referente de la fragilidad de la condición humana, de la fugacidad de la existencia y de sus placeres. También sugiere este estudioso una posible conexión con el simbolismo del alma inmortal. Por último, establece cierta relación con la representación de unos ángeles con alas de mariposa, presentes en el contexto del Juicio Final en el tríptico ejecutado por este mismo artista y que conserva la iglesia de Santiago Apóstol de Amberes. Mas no podemos compartir su observación de que dichos ángeles –trompeteros del Juicio unos



19 Jan van Hemessen: *Vanitas*, ca. 1535-1540. Musée des Beaux-Arts, Lille.

19

y portadores de los *arma Christi* otros– pudieran aludir por sí mismos a la resurrección de la carne en virtud del simbolismo de la crisálida y la mariposa. Creo que en este contexto no pueden confundirse las almas con los ángeles. En todo caso, cabría pensar que el personaje de la obra que nos ocupa no fuese un ángel sino una representación simbólica del alma –por otro lado, algo excepcional en los códigos icónicos contemporáneos–. En cualquier caso, quiero sugerir tal cosa como hipótesis, la cual debería ser verificada mediante una investigación de las fuentes que pudieron inspirar este discurso visual emblemático.

Con todos estos exponentes, cabría esperar que la emblemática en su vertiente literaria –me refiero a los libros de emblemas

en sentido estricto– fuera un ámbito que ofreciera un gran despliegue de conceptualizaciones en torno a la oruga, la crisálida y la mariposa en el sentido de símbolos del alma y de la resurrección. Mas la esperanza ha resultado tristemente decepcionante. Aquí el repertorio de aspectos en donde aparece la mariposa o el capullo de la crisálida son de muy variada índole, prestándose más al servicio del ingenio que a la profundización en este ámbito simbólico, uniéndose por tanto a la tendencia apuntada anteriormente de desintegración del simbolismo. En este sentido, uno de los tópicos más frecuentes será el de las mariposas que acuden atraídas por la llama de una vela encontrando allí la muerte, de lo que puede ser ejemplo la empresa de Juan de Borja: *Fugienda Peto* [Busco lo que



20

huir debería]<sup>44</sup>, exponente también de algo con una fecunda tradición literaria y emblemática<sup>45</sup>. Así mismo la crisálida conformará conceptos como el expresado por Scipione Bargagli con el mote: *Aliunde nihil* [No hay nada de ninguna otra fuente], referido a la autosuficiencia en recursos, por el hecho de que la oruga, para construir el capullo donde se encerrará para realizar su metamorfosis, no necesita más materia ni industria que lo aportado por ella misma<sup>46</sup>. Más complejo resulta el tópico del cangrejo y la mariposa, que no fue pasado por alto por los humanistas del Renacimiento, apareciendo en las empresas, entre las que sirve el ejemplo de Gabriele Symeoni, incluso llegó a ser marca de algunos impresores de Lyon durante los siglos XVI y XVII: J. Frelon, P. Frelon, Antoine de Harsy y Pierre Ravaud. Este tópico tiene sus raíces en una moneda de Augusto, y en su día mereció un estudio por W. Deonna<sup>47</sup>. J. Camerarius presenta un emblema sobre la mariposa en el momento de salir de su cápsula. Su mote reza: *Purus et erumpam* [Puro y estalló]. Su sentido tampoco está directamente en relación con el alma, ya que se refiere a la liberación de las ataduras de los placeres voluptuosos por medio del estudio<sup>48</sup>. Quizás se aproxima más al simbolismo del alma un emblema de Jabobus Bornitius que, bajo el mote: *Penso absoluto* [Valioso todo hasta lo más pequeño], nos muestra una oruga ocupada en comer hojas y otra ya encerrada en su celda. En un dístico latino, se explica que la vida tiene por objeto realizar unos deberes y que la muerte libera al hombre de la carga de dicho trabajo: *Munia sic quisquis peragat sibi credita vitae, / Mors donec solvat fessa laboris onus* [Dones para quien realiza una acreditada vida, / La muerte hasta que pague la carga pesada]<sup>49</sup>. Por lo tanto, la imagen de la actividad de la

oruga es equiparada a la del hombre en la tierra, el cual tiene como fin el cumplimiento de un deber, y la muerte significa un merecido descanso, dando por supuesto que la muerte cristiana tiene sentido como paso previo a la resurrección.

Existen también casos singulares sobre la mariposa dentro de la retórica visual que merecen atención, aunque desde una interpretación completamente lejana al simbolismo del alma. Me limitaré a comentar uno de ellos, también especialmente significativo por su relación con la emblemática. Corresponde al cuadro del pintor italiano Dosso Dossi titulado: *Júpiter, Mercurio y la Virtud* (óleo sobre lienzo, 1515-1518, Cracovia, Zamec Królevsky na Wawelu, Colección Lanckoronski) (fig. 20). Nos muestra a Júpiter pintando mariposas en un lienzo bajo la atenta mirada de Mercurio, quien se lleva el dedo índice a los labios para pedir silencio a otra figura adornada con flores, identificada como la Virtud. En efecto, cuenta el mito que con ocasión de una pelea entre *Virtus* y *Fortuna*, la primera acudió a los dioses en busca de ayuda, pero Mercurio intervino y le dijo que esperara: los dioses estaban ocupados, dijo, haciendo florecer los pepinos y pintando las alas de las mariposas. Ha sido apuntada la posibilidad de que el propio Dosso Dossi se haya representado aquí como Júpiter, aunque no hay en ello seguridad. El pintor habría tomado la apariencia de Júpiter, cabeza del panteón romano, pintando alas de multicolores mariposas, las cuales parecen cobrar vida bajo su pincel, y volar libres de la superficie del cuadro. Sería una metáfora de toda la creación, equiparando la del mundo y la naturaleza con la creación artística. Así, Júpiter, Mercurio y la Virtud conformarían un discurso



21 William-Adolphe Bouguereau:  
*La abducción de Psique*, 1895.  
Colección particular, depositado en el  
University of Virginia Art Museum,  
Charlottesville.



22

alegórico sobre el arte de la pintura misma. Júpiter trabaja en su pintura dentro de una pintura, con la paleta, y los pinceles; Dossi había utilizado las mismas herramientas para completar el cuadro en su totalidad. Su esfuerzo humano es como el de un dios, y el oficio del pintor es ennoblecido por equipararse a la creación divina. Este cuadro podría leerse, por tanto, e intitularse como *Alegoría de la Pintura*, del mismo modo que el propio pintor compusiera también una *Alegoría de la Música*. En este sentido, el artista ha trasladado al lienzo una acción divina que en su fuente originaria no era tal cosa –Júpiter pintó las alas de las mariposas, no en un lienzo, sino al natural. Por ello la cuestión reside en saber hasta qué punto el artista –y con él los intérpretes del Renacimiento– pudieran entender qué cosa significaba realmente pintar alas de mariposa en el mito antiguo.

Esta historia de Júpiter pintando mariposas ha sido también tratada por la emblemática. Tampoco en esto parece haber dejado demasiado poso el simbolismo del alma como mariposa al convertirse este tema en un simple *topos* poético. En el ámbito español, tanto Zárraga, como Solórzano, como Mendo insisten en la imagen de Júpiter pintando mariposas bajo el mote: *Magnus in magnis* [Grande entre los grandes], como algo que no es digno de la majestad de un príncipe<sup>50</sup>. Se trata pues, de otra muestra de la aplicación del símbolo de la mariposa claramente como un recurso del *ornatus* retórico, y por lo tanto en el camino de la desintegración simbólica.

Con todo, el mito de Eros y Psique tuvo también su propia fortuna en el plano literario desde el Renacimiento<sup>51</sup>, mas desde el

punto de vista visual –en el sentido de la representación de Psique con alas de mariposa y Eros con alas de pájaro– tendremos que esperar al movimiento neoclásico para observar una recuperación del mito y su proyección en el arte de la Modernidad. Esto ya no es objeto de atención dentro del presente estudio, que termina en la retórica visual del Barroco. La raíz de dicha recuperación se va a centrar prácticamente en la revitalización de los amores de Eros y Psique, de los que nos dan cuenta, entre otros, el grupo escultórico de Canova (París, Louvre), el lienzo de François Gerard (1798, París, Louvre) o las bellísimas composiciones de William Adolphe Bouguereau (fig. 21). No faltan tampoco creaciones eruditas en relación con el mito como *Las edades del Amor* (1824) de Berthel Thorvaldsen, en donde el artista ha elaborado creativamente un discurso visual concreto, o también el *Cupido* de Denis Chaudet (ca. 1802-1807, París, Louvre), en donde este presenta una rosa a una mariposa que encuentra en el suelo (fig. 22). La rosa es un símbolo del amor. En el pedestal, en bajorrelieve, hay dispuestas unas escenas en las que se aprecia a diferentes cupidos atacando con sus flechas una colmena, siendo a su vez perseguidos por las abejas, entre las cuales sobrevuelan también unas mariposas. Se trataría aquí de un concepto elaborado según la tradición de la retórica visual del Barroco que merece un estudio específico, el cual nos hace recordar un conocido emblema de Alciato sobre Cupido y las abejas. Pero en todas estas composiciones, a diferencia del

mundo antiguo, en donde el mito formaba parte, por medio de la poética, del conocimiento y de la verdad, nos encontramos con que el mismo mito se convierte solamente en un vehículo del lenguaje poético subjetivo, orientado generalmente hacia la belleza sensual. Ante ello, quiero terminar con la pregunta de hasta qué punto los artistas de la Modernidad han visto en Psique el antiguo símbolo del alma, que en forma de mariposa aún pervive en el imaginario mágico dentro de nuestra civilización –siendo numerosas las manifestaciones dentro de las artes escénicas contemporáneas, tales como la danza, así como en el cine y las artes audiovisuales–, o simplemente han recreado libre y poéticamente el mito liberándolo de la carga mágica heredada de tiempos ancestrales. Este aspecto de la erosión del mito en beneficio de la liberación del genio humano de los temores ancestrales, fascinó a Aby Warburg, llegando a constituir el *leitmotiv* de todas sus especulaciones intelectuales sobre la vida de las imágenes. En cualquier caso, aun perviviendo el símbolo del alma como mariposa, la interpretación que las artes visuales han hecho de este a lo largo de los siglos, lo han ido despojando progresivamente de su carga arcana y misteriosa. Habría que ver estas cosas en un nuevo estudio complementario al llevado a cabo aquí, encajado dentro de lo que, desde Warburg, se entiende como una cadena de “continuidad y variación”, que en términos más iconológicos entendemos como “tradición cultural convencionalizada”. ❁

#### • NOTAS •

- 1 J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, pp. 691-692.
- 2 Se trata de un jeroglífico alegórico de origen helenístico que presenta a la muerte como el gran nivelador que anula todas las diferencias de riqueza y clase. La emblemática del barroco abundará sobre este tema de diversa manera. La composición está articulada a partir de un nivel con una línea de plomada, el instrumento de los albañiles para el nivelado. El peso de dicha plomada es la clavera –la muerte–, por debajo de la cual la rueda de la fortuna muestra en su punto de equilibrio a una mariposa –el alma inmortal–. En cada lado, suspendidos de los brazos del nivel triangular, y en perfecto equilibrio, se mantienen, a la izquierda, los signos de la riqueza y el poder –el cetro y la púrpura– y a la derecha la pobreza –el zurrón del mendigo sujeto a un palo, y los andrajos–. El tema tenía por objeto recordar a los comensales del triclinio donde se encontraba este mosaico, la fugacidad de las fortunas terrenales.
- 3 W. Deonna, “The Crab and the Butterfly: a study in animal symbolism”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 17, 1/2, 1954, pp. 81-82, n. 286. <http://dx.doi.org/10.2307/750132>.
- 4 C. Schlam, *Cupid and Psyche. Apuleius and the Monuments*, The American Philological Association, University Park, 1976. Del mismo autor: *The Metamorphoses of Apuleius. On Making an Ass of Oneself*, The University of North Carolina Press, Pennsylvania, 1992.
- 5 S. Cavicchioli, *Amore e Psiche*, Alberto Maioli Editore, Milán, 2002.
- 6 M. Collignon, *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*, Ernest Thorine ed., Librairie des Écoles françaises d’Athènes et de Rome du Collège de France et de l’École Normale Supérieure, París, 1877, pp. 85-159.
- 7 S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 47.
- 8 Collignon cita dos espejos etruscos de bronce adornados con relieves. En el primero (nº 1), conservado en el Museo de Perugia, Eros y Psique aparecen abrazados; en el segundo (nº 2), encontrado en Palestrina, Eros aparece también con una figura alada, considerándose representado el grupo de Eros y Psique.
- 9 Cfr. G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1958-1961, vol. 1, pp. 90-91. S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 48. El grupo fue desenterrado en el Celio cerca de Santo Stefano Rotondo en 1666. Poco después sería adquirido por los Medici y trasladado a Florencia.
- 10 Otros casos catalogados por Collignon corresponden a un fragmento del Museo de Letrán (nº 11); otro fragmento de mármol del Museo de Toulouse (nº 12); así mismo es también célebre el grupo del Museo del Capitolio (nº 20), encontrado en el Aventino y donado a dicho museo por Benedicto XIV en 1749. En este último caso tanto Eros como Psique han perdido sus alas. Grupos semejantes a este del Capitolio se encuentran en Florencia (nº 21), Dresde (nº 22 y nº 23), Londres (nº 24).
- 11 Una variante de este tipo de Eros y Psique presenta a esta en actitud suplicante. Son ejemplos, un grupo del Museo del Louvre en mármol griego proveniente de Villa Borghese, en que Psique está arrodillada y Eros tiene proporciones más grandes, habiendo sido reconstruidas algunas partes (Collignon, nº 13). Así mismo, es semejante un fragmento en mármol griego procedente del Anfiteatro de Capua (nº 14), y una estatua de mármol proveniente de la Villa d’Este de Tivoli, y donada al Museo del Capitolio por Benedicto XIV en 1735 (nº 15).
- 12 *Vid.* así mismo otras pinturas pompeyanas en el catálogo de Collignon (nº 3-8).
- 13 *Antología Palatina*, traducción e introducciones de M. Fernández-Galiano, Gredos, Madrid, 1978, p. 406.
- 14 En el lado homólogo del sarcófago aparecen dos Eros vestidos con clámides. El primero porta en su mano un collar mientras se lleva también el dedo a la boca en un gesto semejante al de Psique, y el segundo –el Eros funerario, que podría ser también Hypnos, el sueño, o Thanatos, la muerte– porta la tradicional antorcha encendida hacia abajo.
- 15 [http://www.imamuseum.org/art/collections/artwork/sarcophagus-panel-cupid-and-psyche-\(3-8-2011\)](http://www.imamuseum.org/art/collections/artwork/sarcophagus-panel-cupid-and-psyche-(3-8-2011)).
- 16 S. Cavicchioli, *op. cit.*, p. 50.
- 17 F. Baratte y C. Metzger, *Catalogue de sarcophages en pierre des époques romaine et paléochrétienne*, Musée du Louvre, París, 1985, pp. 115-118, nº 47.
- 18 Collignon refiere otros casos: un bajorrelieve procedente de un sarcófago encontrado en Ostia y conservado en el Vaticano (nº 168) presenta también a Psique asociada al mito de Prometeo. Aquí aparece Hermes llevando a Psique con las inscripciones identificativas: MERCVRIVS y ANIMA. Otro bajorrelieve fragmentario de un sarcófago procedente de Villa Borghese y conservado en el Louvre (nº 169) asocia también Psique a la creación del hombre con la misma disposición de Prometeo modelando y Atenea disponiendo la mariposa del alma, más Hermes Psicopompo llevando a Psique. Así mismo una moneda de Antonino Pío (nº 172) presenta en su reverso a Prometeo modelando una figura humana y a su derecha Minerva teniendo en su mano derecha una mariposa.
- 19 La angelología cristiana ha categorizado los ángeles en jerarquías de acuer-

- do con el grado de proximidad a Dios, siendo la más próxima la de serafines, querubines y tronos. El fin esencial de esta, según el Pseudo Dionisio, es ocuparse indefectiblemente en la imitación de Dios dentro de la doble tarea que caracteriza a toda jerarquía angélica: recibir y transmitir la luz divina, es decir el saber que lleva a la perfección. En este sentido, los ángeles de este primer orden sobrepasan todo poder creado, visible e invisible, constituyendo una jerarquía particularmente homogénea, que debido a su suprema pureza sobrepasa a todos los poderes deiformes, ya que dichos ángeles “están constantemente adheridos a su propio orden moviéndose eterna y uniformemente en constante amor de Dios” (Dion. Ar, CH VII, 2; Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, BAC, Madrid, Clásicos de Espiritualidad, 21). Un caso especial lo constituye la tradición de los Siete Principes, cuyo origen se encuentra en el Apocalipsis (3, 1; 5, 6), siendo significados como siete estrellas en la mano de Dios y como los siete ojos del Cordero. Vid. S. Doménech García, “La formación de la imagen de los Siete Principes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 1, 2009, pp. 117-133.
- 20 No obstante, debe ser tenido en cuenta que el origen de la imagen de los ángeles alados en el seno del cristianismo es algo complejo, en donde también debieron intervenir otros factores, como las imágenes de las aladas victorias, como señaló F. Saxl. Cfr. de este autor: “Continuidad y variación en el significado de las imágenes”, en *La vida de las imágenes*, Alianza Ed., Madrid, 1989, p. 18.
- 21 Filón de Alejandría, *Sobre los sueños. Sobre José*, introducción, traducción y notas de T. Torallas Tovar, Gredos, Madrid, 1997, pp. 92-93. Vid. también de este autor: *De gigantibus* 6 y 12; *De plantatione* 14. Remitimos asimismo al preámbulo en donde se trata la cuestión en *De confusione linguarum*, 171 y 174.
- 22 M. Bussagli, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Tascabili Bompiani, Bolonia, 2003, p. 80. Lleva a: R. du Mesnil du Buisson, *Les tessères et les monnaies de Palmyre. Un art, une culture et une philosophie grecs dans les moules d'une cité d'une religion sémitique*, París, 1962, p. 419.
- 23 Las miniaturas de este códice inspiraron los mosaicos de la *cupoletta* del Génesis en San Marcos de Venecia. Bussagli dedica a este aspecto una síntesis en *op. cit.*, pp. 72-80. Son importantes en este sentido las consideraciones de Clarelli: Cfr. M. V. Clarelli, “I giorni delle creazioni nel ‘Genesi Cotton’”, *Orientalia Christiana Periodica*, 50, 1984, pp. 65-93.
- 24 M. A. Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Sílex, Madrid, 2008, pp. 246-249.
- 25 Por lo general, desempeñan la función de guías de los muertos, y ayudan a transportar las almas al Hades o al Cielo cristiano, como hemos visto en el *Sarcófago de Psique* de Arlés. Funcionan, pues, como *psicopompos* o acompañantes del alma. A veces se les llama *genios*, algo equiparable a los *dáimones*, aunque esta asociación puede que no sea del todo exacta. Son muchos los sarcófagos romanos de los primeros siglos del imperio en donde se multiplican estos Eroses, unas veces de pie, otras suspendidos en el aire. Por parejas, sostienen un clipeo con la efigie del difunto, o el marco para la inscripción central. Véase la parte central del citado sarcófago del Metropolitan. A veces se multiplican en el frente del sarcófago portando diferentes objetos (Roma, Palacio Giustiniani). Otras, portan un *gorgoneion*, o el escudo de Minerva con la cabeza cercenada de la Gorgona, que se creía era un poderoso amuleto contra el mal. Normalmente se muestran desnudos, o con ligeras prendas que dejan ver su desnudez.
- 26 Podemos ver ya en los sarcófagos paleocristianos, como es el caso del sarcófago de Aurelio, de la Catacumba de san Lorenzo, cómo un par de Eroses extienden un velo por detrás de la efigie del sujeto enterrado, lo cual podría permitir hablar ya de ángeles con una función psicopompa, aunque es más prudente considerarlos solamente como *putti*. El *Sarcófago de Junius Bassus* (s. IV, Vaticano) nos presenta en cada uno de los laterales dos tipos de *putti* alados ocupados, respectivamente, en labores de vendimia y de siega, lo que observamos en otros sarcófagos cristianos, como el *Sarcófago del Buen Pastor* (s. IV, Vaticano, Museo Pio Cristiano, lat. 181), y que alude a las especies eucarísticas: el pan el vino. Estos tipos pervivirán varios siglos.
- 27 E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Ed., Madrid, 1983, p. 219.
- 28 Con guirnaldas, rodeando el túmulo funerario de Hilaria de Carretto, obra de Jacopo della Quercia (1406-13, Lucca, Catedral de San Martino), aún ofrecen una posición ambigua, mas los *putti* que se disponen en el coronamiento de la tumba del cardenal Rainaldo Brancacci, obra temprana de Donatello (ca. 1427, Nápoles, Sant'Angelo a Nilo), cabría ya identificarlos como aquellos ángeles trompeteros que despiertan a los muertos en la tradición icónica del Juicio final. De Donatello son también unos angelillos cerofenarios de bronce (ca. 1430, París, Musée Jacquemart-André), y tantas otras manifestaciones de ángeles infantiles músicos, alados o no, que se disponen en diversos lugares, entre los que cabría recordar los músicos de la cantoría de Florencia (1439, Museo dell'Opera del Duomo), o los de Padua (1447-50, Basilica di Sant'Antonio).
- 29 D. Arasse, “Il programa politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità”, *Quaderni di Palazzo Te*, 6, janvier-juin 1987, p. 56.
- 30 *Ibidem*. Arasse también considera aquí el reagrupamiento de los *putti* en cuatro grupos, combinación ajustada al ritmo cuadrangular de la tarja, que sometida bajo la forma circular de óculo nos recordaría la planta de un edificio funerario, y en concreto la misma planta de la *Cámara de los esposos*: un cuadrado surmontado por un círculo, entendido en la época como la superposición de la circularidad celeste sobre el cuadrado terrestre.
- 31 En la antigua Grecia existió una clara diferenciación entre instrumentos de cuerda y de viento, observado en ámbitos de uso concretos. De acuerdo con Tatariewicz: “Del Oriente importaron los griegos los instrumentos de viento, sobre todo el ‘aulós’, parecido a la flauta. Este, en vez de sonidos aislados, no unidos entre sí, podía producir una melodía continua. Cuando fue introducido, los antiguos griegos reaccionaron enérgicamente, considerándolo como un estímulo orgiástico. Ocupó el puesto principal en el culto a Dionysos, igual que la lira en el culto de Apolo. Lo empleaban en el drama y en la danza, igual que la lira acompañaba los sacrificios, las procesiones y la educación. Los dos instrumentos musicales mencionados eran para los griegos tan diferentes que no asociaban la música instrumental en una sola noción. Todavía Aristóteles hacía una clara distinción entre la ‘citarística’ y la ‘aulética’”. W. Tatariewicz, *Historia de la Estética*, Akal, Madrid, 1987, vol. 1, p. 25. Vid. también: Aristóteles, *Poética*, 1447a. En cuanto a la relación de la música de los cordófonos con la armonía de las esferas del macrocosmos, sirva el ejemplo de Filón de Alejandría, que llegó a asociar la música cósmica de los siete planetas entonces conocidos con la lira de siete cuerdas (*Ph. De opificio mundi*, 42, 1).
- 32 F. Porras Robles, “La representación de los instrumentos de viento en el Románico jacobeo”, *Revista de Folklore*, t. 28<sup>a</sup>, n.º 325, 2008, pp. 3-13. <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2441> (24-10-2012).
- 33 Societas Iesu, *Imago Primi Saeculi Societas Iesu a Provincia Frandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, Amberes, 1640.
- 34 S. Pietrasancta, *De Symbolis Heroicis libri IX*, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, Amberes, 1634.
- 35 E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1989. Vid. el capítulo dedicado a la Antigüedad, pp. 17-31.
- 36 Esta obra ha sido restaurada hace pocos años y expuesta. Vid. C. Falciani y A. Natali (eds.), *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici*, catálogo de la exposición (Florencia, Palazzo Strozzi, 24 de septiembre de 2010 - 23 de enero de 2011), Mandragora, Florencia, 2010.
- 37 F. J. García Pérez, “Las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala 1767-68”, *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 2, 2010, p. 71.
- 38 En la emblemática, no obstante, la representación más habitual del alma no es la mariposa sino una figura femenina alada con alas de pájaro, como el amor. Así ocurre, por ejemplo, en la obra anónima *Amoris Divini et Humani Antipathia* (Guillaume le Noir, París, 1628) <http://emblems.let.uu.nl/ad1628.html> (10-10-12), obra que es también editada el año siguiente teniendo como autor a Ludovicus van Leuven (apud Michaelem Synders, Amberes, 1629), <http://emblems.let.uu.nl/ad1629.html> (10-10-12). En la obra de O. Vaenius, *Amoris Divini emblemata [...]*, (ex Officina Martini Nuti & Ioannes Meurs, Amberes, 1615), el alma, como el amor, aparecen también alados con alas de pájaro <http://emblems.let.uu.nl/v1615.html> (10-10-12). Mas en la *Pia Desideria Emblematis* de H. Hugo (Typis Henrici Aertsseni, Amberes, 1624), el alma es una figura femenina sin alas <http://emblems.let.uu.nl/hu1624.html> (10-10-12).
- 39 J. Bialostocki, *Estilo e Iconografía*, Barcelon, 1972, p. 208.
- 40 O. Cherry, *Arte y Naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1999, láms. LI, XCI, CXV, CXXIV.
- 41 Sobre la *vanitas*, es imprescindible el estudio: L. Vives-Ferrándiz Sánchez, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Ed. Encuentro, Madrid, 2011.
- 42 J. H. Marrow, “‘In desen speigell’: A New Form of ‘Memento Mori’ in Fifteenth-Century Netherlandish Art”, en *Essays in Northern European art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Doornspijk, 1983, pp. 154-163.
- 43 A. Bregon de Lavergnée y A. Donetzko, “Une Vanité de Jan van Hemessen, v. 1500 - v. 1560, entre au Musée des Beaux-Arts de Lille”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, vol. XIV, 4, 1995, pp. 58-60.
- 44 J. Borja, *Empresas Morales*, ed. al cuidado de R. García Mahiques, Ayuntamiento de Valencia, 1998, empresa XXXIII, p. 78.
- 45 R. García Mahiques, *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Ed. Tuero, Madrid, 1988, pp. 40-41. Del mismo autor: *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y Palabra para una Iconología*, Ayuntamiento de Valencia, 1998, pp. 114-115.
- 46 S. Bargagli, *Dell'Imprese [...] Alla prima Parte, la Seconda, e la Terza nuovamente aggiunte [...]*, Francesco de Franceschi Senese, Venecia, 1594, p. 429.
- 47 Vid. nota 3.
- 48 “*Caeca voluptatum, o juvenes, abrumpite vincla, libera erunt vestra his pectora vindiciis*”. J. Camerarius, *Symbolorum et emblematum centuriae quatuor [...]*, sumpt. Ludovici Bourgeat Academiae Bibliopolae, Maguncia, 1677, cent. III, emb. XCV, p. 190.
- 49 J. Bornitio, *Moralia Bornitiana, hoc est Symbola et Emblemata Politico-Sacra et Historico-Politica [...]*, sumptibus Ludovici Bourgeat Academiae Bibliopolae, Maguncia, 1678, II, emb. XLIV, p. 88.
- 50 Zárraga se expresa así: “Para burlarse un Sátiro de esta excelencia de Júpiter, dando a entender no correspondían sus dones con la grandeza de su epíteto, le introduxo dando diversos matices a las alas de las Mariposas [...] Dando a entender que no es decente a la Majestad de un Rey, el que pasen por su mano los beneficios de menos monta”. Vid. F. Zárraga, *Séneca, juez de sí mismo, impugnado, defendido, y ilustrado*, Juan de Viar, Burgos, 1684, p. 301. También en A. Bernat Vistarini y J. Cull, *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Akal Ediciones, Madrid, 1999, n.º 915. Por su parte Mendo se expresará de modo semejante: “Ocupese en cosas grandes, quien es grande, y no se abata el Príncipe a ejercicios que desdican de su grandeza”. Vid. A. Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos, y morales*, Horacio Boissat & George Remeus, Lyon, 1662, p. 78. También en A. Bernat y J. Cull, *op. cit.*, n.º 916. En conclusión, no existe ningún recuerdo ya de la relación de la mariposa con el alma.
- 51 En este sentido, es de consulta imprescindible el estudio: F. J. Escobar Borrego, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, 2002.