

## Una nota a «Himno a la juventud»: algunas referencias pictóricas

**FÉLIX PARDO RUBIO**

Investigador independiente

[fpardo5@xtec.cat](mailto:fpardo5@xtec.cat)

«Himno a la juventud» pasa por ser un poema cargado de referencias literarias, como es habitual en la poesía de Gil de Biedma. Lo que no resulta tan frecuente es encontrar ecos de otras disciplinas, como las artes plásticas; o al menos, se puede constatar, es un aspecto de la poesía de Jaime Gil al que la crítica no ha prestado el mismo grado de atención. Por lo que se refiere a «Himno a la juventud», el propio poeta nos puso sobre las pistas a seguir. En una lectura realizada en la Residencia de Estudiantes, allá por el año 1988, declaró:

[...] la descripción de esa muchachita está hecha por un contemplador que es un hombre mayor, cargado de literatura, cargado de referencias artísticas, que inmediatamente desdobra, es decir, sustituye la imagen real por una imagen que es la juventud; por lo tanto se convierte en algo que es un andrógino; la juventud tiene dos sexos. Es un andrógino y eso le dispara también una serie de referencias plásticas, puesto que el tema del andrógino tiene una larga tradición plástica. [...] La descripción de este andrógino está llena de ecos; por ejemplo, hay un eco muy directo de Rubens. Pero luego, sobre todo, lo que yo tenía en mente cuando hago la descripción son dos cuadros de Botticelli: *La primavera* y *El nacimiento de Venus*. Incluso las caracolas, en un momento dado, vienen del recuerdo del personaje con la caracola en *La primavera*<sup>1</sup>.

Intentaremos desvelar a qué apuntan las palabras de Jaime Gil, cuáles son esas «referencias artísticas» que tanto pesan en el contemplador de la muchacha como para desplazar su imagen real y reemplazarla por la de la juventud, ese andrógino de tan «larga tradición plástica»; cuáles son los «ecos» que van a resonar y dejar huella en el largo pasaje descriptivo del poema.

Para empezar, resulta un tanto paradójico que mencione a Rubens como referente «directo» en la descripción del andrógino que está intentando recrear (menos sorprendente

---

<sup>1</sup> Gil de Biedma, Jaime, *La voz de Jaime Gil de Biedma. Poesía en la Residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, p. 41.

hubiese sido de haber nombrado a Caravaggio). El pintor flamenco hace gala de extrema virilidad en sus figuras masculinas, del mismo modo que sus mujeres desbordan exuberante feminidad. A pesar de ello, Rubens pinta el rapto de Ganimedes en dos ocasiones. La versión que más nos interesa está expuesta en el Museo del Prado.

Ganimedes, recordemos, era un joven efebo hijo del rey Tros –epónimo de Troya–, que mientras guardaba los rebaños de su padre en el monte Ida –otras versiones prefieren mientras cazaba– fue raptado por Zeus, atraído por su cautivadora belleza y sensualidad. El uránida adoptó la forma de un águila, lo arrastró por los aires hasta el Olimpo para, una vez allí, hacerlo (además de compañero de lecho) su copero, desvinculando de esta tarea a su hija Hebe, diosa de la juventud.

Ya la literatura clásica –o al menos algunas de sus manifestaciones– aludía de forma insoslayable a la relación sexual entre la divinidad y el joven adolescente; sirvan de ejemplo las dos fuentes citadas a continuación. En las *Elegías* de Teognis (siglo VI a. C.) encontramos esta declaración: «Es dulce amar a un joven, que también el Cronida, / rey de los inmortales, amó a Ganimedes. / Lo raptó y ascendió con él al Olimpo. Y en dios lo convirtió / porque tenía la amable flor de adolescencia» (Teognis, *Elegías*, II, 1345-1348)<sup>2</sup>. Por su parte, uno de los textos de la *Antología palatina*, que trata sobre la inclinación del deseo hacia los muchachos, dice:

Πυγὴν Σωσάρχοιο διέπλασεν Ἀμφιπολίτεω  
μυελίνην παίζων ὁ βροτολογιγὸς Ἔρως,  
Ζῆνα θέλων ἐρεθίζαι, ὁθοῦνεκα τῶν Γανυμήδους  
μηρῶν οἴτούτου πούλῳ μελιχρότεροι.

Jugando el cruel Eros, modeló más suave que el meollo  
el culo de Sosarco de Anfípolis.  
Quería darle celos a Zeus porque los muslos de Sosarco  
son mucho más sabrosos que los de Ganimedes<sup>3</sup>.

En esta línea, David A. Velásquez certifica:

La producción poética principalmente de finales del periodo clásico y durante los reinos helenos nos presenta un erotismo mucho más marcado [respecto al mito de Ganimedes], donde definitivamente el joven es un objeto de deseo no solo en la medida de la pedagogía [...]. El enaltecimiento de zonas del cuerpo como los muslos y las nalgas en los erómenos, que necesariamente desempeñan un papel pasivo en la relación sexual [...], no relacionadas ni mencionadas con el proceso pedagógico en el periodo arcaico nos dan la impresión de

<sup>2</sup> *Antología de la poesía erótica griega*, ed. bilingüe y traducción de José L. Calvo Martínez, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2009, pp. 135-137. La propia *Antología* reproduce el texto griego original: «Παιδοφιλεῖν δέ τι τερπνόν, ἐπεὶ ποτε καὶ Γανυμήδους / ἠράσατο Κρονίδης ἀθανάτων βασιλεὺς, / ἀρπάξας δ' ἐς Ὀλύμπου ἀνήγαγε, καὶ μιν ἔθηκε / δαίμονα παιδείης ἄνθος ἔχοντ' ἐρατόν». *Ibidem*, pp. 136-138.

<sup>3</sup> *Antología de la poesía erótica griega*, cit., pp. 266-267. James L. Saslow remite además a varias de entre las obras de Eurípides (*Orestes*, *Cíclopes*, *Ifigenia en Aulide*) en las que Ganimedes «es francamente identificado como compañero de cama o juguete de Júpiter»; alusiones que tienen su continuación en la literatura latina como en «los a menudo obscenos epigramas de Marcial»: cf. Saslow, James M., *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*, Madrid, Ed. Nerea, 1989, p. 16 y nota 9 p. 209. Quienes estén interesados pueden encontrar un peritaje mucho más completo de las referencias a Ganimedes en la literatura clásica consultando la tesis doctoral de Mayo, Penelope C., *Amor spiritualis et carnalis: Aspects of the Ganymede Myth in Art*, New York, New York University, 1967.

una práctica que se ha transformado y de la cual podrían surgir elementos pasionales que explicarían la erotización del mito<sup>4</sup>.

El proceso de que habla Velásquez tiene su paralelo en las manifestaciones iconográficas. Así, soslayando la infinidad de representaciones griegas, nos encontramos con un mosaico romano cuya ejecución del tema muestra un águila que sostiene a Ganimedes por los muslos y parece estar sodomizando al muchacho, mientras lo eleva por los aires (Anónimo. Siglo III a. C. Mosaico. Paphos, casa de Dionisos. Parque Arqueológico de Kato Paphos, Chipre)<sup>5</sup>. En un salto de siglos, con innumerables interpretaciones en el entretanto, Miguel Ángel Buonarroti realizó, hacia 1532 o 1533, tres dibujos con destino a su joven “amigo” Tommaso Cavalieri; uno de ellos reproduce *El rapto de Ganimedes*, del que se conservan varias copias –una de ellas por ejemplo en el Fogg Art Museum de Cambridge, Massachusetts–. El dibujo recuerda mucho el mosaico romano y, de manera más evidente, muestra el acto sexual, pues el águila –situada detrás del joven– lo coge con sus garras por las piernas como si quisiera separarlas, al tiempo que presenta su sexo a la altura de las nalgas. Antes, Leon Battista Alberti había escrito que la manera más adecuada de representar a Ganimedes sería con «la frente tersa, imberbe, de hermosos y suaves muslos»<sup>6</sup>.

Algo más de un siglo después, Pedro Pablo Rubens pinta al óleo un *Rapto de Ganimedes* para decorar la Torre de la Parada. González Zymla describe bien lo que podemos observar en el lienzo:

[...] a un Ganimedes de 15 ó 16 años, con la cintura desnuda en fuerte torsión, rubio, de largas melenas ondeantes al viento, rodeado por el águila, que le rapta con fuerza, sujetándole con las garras por los muslos, en un fuerte ímpetu ascensional lleno de dinámico movimiento. Lleva colgado el carcaj con las flechas que se le caen, de tal modo que Rubens demuestra haber seguido la versión del mito que se recoge en la *Eneida* de Virgilio y no la versión de las *Metamorfosis*. A unos ojos relativamente avispados no se les puede escapar que la posición del carcaj es un símbolo fálico y el modo en el que muestra las nalgas blancas y carnosas de Ganimedes alude al apetito sexual de Júpiter<sup>7</sup>.

Ratificaría la apreciación con que se cierra la cita anterior la cartela que acompañaba el cuadro de Rubens en la exposición temporal organizada por el Museo del Prado entre el 02/03/2021 y el 04/07/2021, bajo el título *Pasiones mitológicas: «Zeus agarra con el pico y las garras a Ganimedes mientras intenta penetrarlo por detrás (no vemos aquí el acto sexual, pero el simbolismo de la aljaba es suficientemente explícito)»*. La autoría de la

<sup>4</sup> Velásquez Páez, David Alejandro, «El rapto de Ganimedes ¿Relación homosexual o institución griega? El homoerotismo en la Grecia arcaica y sus posteriores representaciones», *Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia*, 10 (2018), p. 18.

<sup>5</sup> Véase <https://www.theoi.com/Gallery/Z32.2.html>.

<sup>6</sup> Citamos de González Zymla, Herbert, «Consideraciones sobre la iconografía e iconología del mito de Ganimedes, el troyano, a través del arte antiguo y medieval», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7 (2007), p. 157. Sin embargo, no hemos podido encontrar la cita referenciada en la obra y capítulo indicados. En cambio, una expresión muy semejante puede leerse en Saslow, James M., *op. cit.*, p. 14, obra citada y consultada por González Zymla. Ahora bien, cabe señalar que Saslow no recoge las palabras textuales de Alberti sino que las interpreta en lo que quisieron decir.

<sup>7</sup> González Zymla, Herbert, *op. cit.*, p. 178.

redacción se debió a Miguel Falomir, director del Museo del Prado<sup>8</sup>. Y todo ello, o informaciones semejantes, forman parte del bagaje con que cuenta ese contemplador –«que es un hombre mayor, cargado de literatura, cargado de referencias artísticas»– que va a ir armando la efigie de la juventud, de la *donna ideale*, «que resulta ser un andrógino».

El cuadro de Rubens, creemos, va a servir para la construcción de dos de los versos: el 14, «con nalgas maliciosas lo mismo que sonrisas»<sup>9</sup>, nalgas maliciosas que ocupan el centro del cuadro, y por ello son el foco de atención principal del espectador. Un espectador como nuestro poeta, casi seguro, al contemplar el cuadro en el Prado tendría bien presentes las palabras de Robert Graves: «El nombre de Ganimedes [...], convertido en *catamitus* en latín, ha dado a los ingleses la palabra *catamite*, que significa el objeto pasivo de la lujuria homosexual masculina»<sup>10</sup>. El otro verso sería el 34, «y la graciosa timidez del príncipe»<sup>11</sup> pues, como se ha señalado más arriba, Ganimedes era príncipe troyano. Tampoco se puede descartar que los «toros» del verso 24 deban algo a memorias de otro cuadro emblemático de Rubens, *El rapto de Europa*.

Detengámonos ahora en *La primavera* y *El nacimiento de Venus*. Desconcierta que en relación con un poema como «Himno a la juventud» se aluda a *La primavera*. Si exceptuamos la presencia de Venus, ni el paisaje ni el resto de personajes parecen aportar nada al texto. No vamos a entrar a discutir las múltiples y variadas interpretaciones que se han formulado respecto a uno y otro cuadro. Únicamente nos vamos a aproximar a las aportaciones que desde la historia del arte tenían mayor predicamento por cuando se compuso el poema y/o que más podían interesar a Jaime Gil.

Por lo que hace a *La primavera* y *El nacimiento de Venus*, los especialistas sostienen que existe una estrecha relación entre las dos obras. Vasari fue el primero en hacerlo, al asegurar que había admirado ambas pinturas en la villa de Castello, en época de Botticelli propiedad de los hermanos Giovanni y Lorenzo de Medici “Popolani”, parientes de Lorenzo el Magnífico. Eso nos lleva a tratar ambas obras a la vez –y por tanto justifica que nuestro poeta las mencionase juntas–. Erwin Panofsky llegó a afirmar con rotundidad «la relación especialísima que unía la *Primavera*, y solamente la *Primavera*, con el *Nacimiento de Venus*, y solamente el *Nacimiento de Venus* [...]»<sup>12</sup>, descartando vínculos tan estrechos con otras obras de Botticelli –como habían propugnado algunos historiadores–, descartando que pudieran tratarse por separado –como otros estudiosos habían postulado–. Para su interpretación, Panofsky sigue los pasos de Aby Warburg, aunque le hace algunas matizaciones. El erudito hamburgués se había propuesto estudiar *El nacimiento de Venus* y *La primavera* a la luz de los textos literarios y teórico-artísticos equivalentes y contemporáneos de dichos cuadros. Su objetivo fundamental era rastrear cuáles fueron los motivos de la Antigüedad que más influyeron en Botticelli.

---

<sup>8</sup> Riaño, Peio H., «Las violaciones que denuncia la National Gallery y que el Prado oculta en su exposición “Pasiones mitológicas”», *elDiario.es*, 13 de marzo de 2021. [https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas\\_130\\_7302367.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas_130_7302367.html) (fecha de consulta: 26/06/2024).

<sup>9</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», en *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 170.

<sup>10</sup> Graves, Robert, *Los mitos griegos I*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 81.

<sup>11</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», cit., p. 171.

<sup>12</sup> Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, 5ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 281.

El primer referente en señalar alguna relación entre una y otra pintura había sido Giorgio Vasari –tal y como se indicó más arriba–, que consignó haber visto ambas obras en la villa de Castello, propiedad del duque Cosme:

*Per la città, in diverse case fece tondi di sua mano, e femmine ignude assai; delle quale oggi ancora a Castello, villa del Duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli Amori; e così un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera; le quali da lui con grazia si veggono espresse.*

«Hizo pinturas en tondo para varias casas de la ciudad, y un buen número de desnudos femeninos, dos de los cuales se encuentran actualmente en Castello, en la villa del Duque Cosme. Uno es el *Nacimiento de Venus*, arrastrada hacia la tierra por brisas, con los cupidos; la otra es también una Venus en compañía de las Gracias, que la cubren de flores, representando la Primavera, expresada por el pintor con mucha gracia<sup>13</sup>.

Salvo por una discrepancia en el número de las Horas o Estaciones, sostiene Panofsky, *El nacimiento de Venus* de Botticelli sigue de cerca la descripción de Poliziano. Disidencia que se explica por una aproximación al principio del *De rerum natura* de Lucrecio. Antes Warburg ya había citado como referente de *El nacimiento de Venus* la *Giostra* de Poliziano, inspirada –para el pasaje que interesa– en el segundo himno homérico a Afrodita. Pero precisamente son las diferencias que la separan de la obra clásica y algunos de los detalles desarrollados en la *Giostra* los argumentos principales que señalan a Poliziano como fuente principal de Botticelli.

Por lo que hace a *La primavera* –volvemos a Panofsky–:

[t]ambién ella se basa principalmente en Poliziano, que tanto en su *Giostra* como en la pastoral, un poco más tardía, *Rusticus* (que forma parte de sus *Sylvae* y se publicó en 1483), describe el “reino (*regno*) de Venus”. Desarrollando hábilmente cuatro líneas de Lucrecio y dos y media de Horacio, va enumerando todos los elementos que participan en el cuadro de Botticelli: Venus; Cupido; la Primavera (*la lieta Primavera*); Flora “otorgando dulces besos a su amante esposo”, es decir, a Céfito; y las Gracias danzantes. Hasta el hecho, bastante insólito, de que la flecha de oro de Cupido esté provista de barbas de fuego se explica gracias a la *Giostra*: con tanta fuerza tensa Cupido el arco, dice Poliziano, que “con la mano izquierda toca *el oro fogoso*, / y con la cuerda su pecho derecho” (“la man sinistra con l'oro focoso, / la destra poppa con la corda toca”). La única figura que Poliziano no nos esclarece es la de Mercurio; pero es precisamente de su presencia y conducta de donde podemos inferir la presencia e importancia de una significación “metaliteral” en la composición de Botticelli<sup>14</sup>.

El poeta y humanista toscano había recogido en su texto algunas recomendaciones de Leon B. Alberti –expuestas en el *Libro della pittura*–, consejos que crearon una corriente seguida por los círculos artísticos florentinos. En lo esencial, los fragmentos de Alberti

<sup>13</sup> Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 74.

<sup>14</sup> Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 277.

que acabarán recalando en el programa pictórico de Botticelli –vía Poliziano– son los siguientes. Para ambos cuadros:

[...] *consiglio, ciascuno pittore molto si faccia familiare ad i poeti, rhetorici et ad li altri simili dotti de lettera, sia che costoro doneranno nuove inventioni o certo ajuteranno ad bello componere sua storia, per quali certo adquisteranno in sua pictura molte lode et nome.*

[...] aconsejo, que el pintor estudioso se haga familiar y bienquerido de los poetas, los teóricos y de los restantes doctos de las letras, pues de unos ingenios eruditos alcanzarán no sólo óptimas ornamentaciones, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que en pintura suponen la mayor alabanza<sup>15</sup>.

Más específicamente, para *El nacimiento de Venus*:

*Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, frondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei Capelli vedere quale io dissi sette movimenti...*

Los movimientos de los cabellos, las crines, las ramas, las hojas y las vestimentas deleitan expresados en una pintura. Me gusta que los cabellos se muevan en los que llamé siete modos...<sup>16</sup>

Siguiendo esas recomendaciones de Alberti, Poliziano inserta en su poema algunos pasajes inspirados en Ovidio y Claudiano, que luego pasarían a *El nacimiento de Venus*.

Otros ejemplos de eruditos o artistas renacentistas probarían que ciertos ornamentos, así como el tratamiento de las figuras principales del cuadro serían deudores de influencias procedentes de la Antigüedad. El mejor resumen en este sentido lo hace el mismo Warburg:

En una serie de obras de arte emparentadas por el objeto que tratan –el cuadro de Botticelli, el poema de Poliziano, la novela arqueológica de Francesco Colonna, el dibujo precedente del círculo de Botticelli y las descripciones de obras de arte de Filarete– se pone de manifiesto la inclinación, nacida del conocimiento que entonces tenía del mundo antiguo, a recurrir a las obras de arte de la Antigüedad siempre que se trataba de encarnar la vida en su movimiento externo<sup>17</sup>.

El motivo de las Gracias, en *La primavera*, bebe en las fuentes de Séneca; para mayor concreción, de un pasaje del *De beneficiis* (lib. I, c. 3). Al mismo Séneca se debe la presencia y actitud –como mencionó Panofsky, bastante anómala– de Mercurio:

*Ergo et Mercurios una stat, non quia beneficia ratio commendat vel oratio, sed quia pictori ita visum est.*

Y, por eso, Mercurio está con ellas, no porque los beneficios sean valorados por la razón o la elocuencia, sino porque así le plugo al pintor<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Warburg, Aby, *op. cit.*, p. 93.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 76-78.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 93.



Con esa justificación, la libertad del artista, se explica que Botticelli no siga con fidelidad ancilar a sus fuentes.

Otra aportación que gozaba de prestigio hacia los años sesenta era la debida a Ernst Hans Gombrich. Parte del supuesto de que las dos obras –*El nacimiento de Venus* y *La primavera*– fueron encargadas por Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis, primo segundo de Lorenzo el Magnífico, para decorar la Villa di Castello, donde pudo contemplarlas Vasari. El propio Lorenzo di Pierfrancesco fue, asimismo, el destinatario de una epístola (*Prospera in fato*) escrita por Ficino, cuyas ideas neoplatónicas, señaló Gombrich –a su contribución se debe la relación entre la epístola y *La primavera*–, también dejaron huella en los cuadros. Marsilio Ficino vendría a ser una especie de preceptor del joven Pierfrancesco –hacia las fechas de la epístola, un adolescente de catorce o quince años–, a quien intentaría aleccionar en las interpretaciones de la simbología de la diosa del amor, casando ideas procedentes del platonismo y de la doctrina cristiana. Partiendo de los *Diálogos* de Platón, del pasaje en que se habla de la doble naturaleza de la diosa del amor, y de la *Venus Generatrix* de Lucrecio, pasados por el cedazo de la moralidad cristiana, se convertirá en símbolo de la virtud:

Venus representa –escribirá Gombrich– la *Humanitas* que, a su vez, abarca el Amor y la Caridad, la Dignidad y la Magnanimidad, la Liberalidad y la Magnificencia, la Gentileza y la Modestia, el Encanto y el Esplendor. [...] Es esta noción de la belleza, entendida como pórtico de lo divino, la que explica el modo de expresarse de Ficino y también la importancia que concedía a sus esfuerzos pedagógicos<sup>19</sup>.

Edgar Wind, aunque apoyándose en un argumentario distinto –si bien complementario– del de Gombrich, defenderá también el componente instructivo de *La primavera*: «Junto a su carácter didáctico y poético la pintura de Botticelli debe ser encuadrada [...] entre aquellos intentos de revivir lo antiguo...»<sup>20</sup>.

Por no alargarlo más y perdernos en la infinidad de disquisiciones que se han planteado en torno a las dos célebres mitologías, cerraremos de nuevo con una excelente recapitulación de Warburg:

Ya no cabe ninguna duda de que el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* se complementan entre sí: el *Nacimiento de Venus* representaba el origen de Venus, cómo emergiendo del mar fue impulsada por los vientos céfiros hasta las orillas chipriotas. El cuadro conocido como *Primavera* representa el momento inmediatamente posterior; Venus soberana se aparece en su reino; sobre su cabeza, en las copas de los árboles, en el suelo y bajo sus pies se extiende el nuevo ropaje de la tierra en inmenso y florido esplendor; a su alrededor, como fieles asistentes de su señora que rige sobre el dominio de la primavera, se encuentran reunidos: Hermes, que disipa las nubes, las Gracias como alegorías de la belleza juvenil, el Amor, la diosa de la Primavera y el viento Oeste, a causa de cuyo amor Flora derrama las flores<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Gombrich, E. H., «Las mitologías de Botticelli: Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo», en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 74.

<sup>20</sup> Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972, pp. 136-137.

<sup>21</sup> Una síntesis mucho mejor elaborada y documentada que la nuestra podrán encontrar los interesados en el tema en Val, Alejandra, «Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario

Algo de todo lo dicho debía de tener en mente Jaime Gil al hacer las declaraciones de la Residencia de estudiantes (1988). El que la literatura, Antigua o renacentista, estuviese detrás de la iconografía que en esos momentos pretendía usufructuar en beneficio de su poema y el que él recorriese ahora el camino en sentido inverso casi con seguridad debió de complacerle enormemente. Pero, ¿qué podemos identificar en «Himno a la juventud» de las obras de Botticelli? En primer lugar, las «caracolas» del verso 24, ya lo señaló el poeta en su conferencia de la Residencia de Estudiantes. Si bien, habría que matizar que en ninguno de los dos cuadros aparecen caracolas. Probablemente el poeta se refiere a la concha o venera sobre la que descansa la diosa en *El nacimiento de Venus*<sup>22</sup>. ¿Y qué más? Aunque resulte aventurado, apuntaremos algunos elementos en varios de los versos: «De las ondas surgida, / toda brillos, fulgor, sensación pura / y ondulaciones de animal latente...» (vv. 9-11)<sup>23</sup>. El noveno verso, además de un ejemplo preciso de ékfrasis –en *El nacimiento de Venus* la diosa no sale del mar sino de las olas–, emplea un léxico que nos transporta al Renacimiento. La palabra «onda» nos hace pensar en Garcilaso, por ejemplo, en el soneto XXIX o en la Égloga III, así como en sus fuentes latinas<sup>24</sup>. En cuanto al adjetivo «surgida», una de las acepciones del *Diccionario* de la RAE para “surgir” está cargada de connotaciones marinas<sup>25</sup>. Más explícito aún es el *Diccionario de Autoridades* que define “surgir” como: «Dar fondo a la nave. Es voz Marítima, y Covarr. dice pudo tomarse del Latín *Surgere*, porque parece que la nave se va levantando, quando camina a la orilla»<sup>26</sup>. Compruébese qué cerca de la imagen de Botticelli, de lo que describe Jaime Gil.

El verso décimo recoge, junto a la cita de Rubén Darío, una de las características resaltadas por algunos de los historiadores del arte, de entre los rasgos relevantes de los personajes que componen *La primavera*: el resplandor, la luz que parecen emitir, «tan centelleante, que dan la impresión de estar iluminadas desde dentro»<sup>27</sup>.

El verso 11 se asocia con el 9 a través de la derivación pero, por eso mismo, enlaza personaje y escenario. Las «ondulaciones» de la Venus saliendo del mar son las que transmite el cuerpo de la diosa, en todas sus partes, incluido el cabello, cuando contemplamos el cuadro de Botticelli: «... y con la insinuación / (tan propiamente tuya) / del vientre dando paso al nacimiento / de los muslos: belleza delicada, / precisa e indecisa...» (vv. 16-20)<sup>28</sup>. La «insinuación», la sensualidad, que no muestra descarnada de erotismo, reconocible en la diosa del Amor del cuadro de Botticelli no se explica sólo por la estricta moral de la época, también paga su deuda a una de las fuentes del cuadro. La manera como se ha representado a la protagonista de *El nacimiento de Venus* imita el modelo de la *Venus púdica*, a juzgar por su enorme semejanza con la estatuaría grecorromana, de la cual sería un buen ejemplo, entre otras, la Venus de Médicis. Así lo entendió Wind: «La propia postura

---

pictórico del cuerpo femenino», *Aisthesis*, 49 (2011), pp. 54-57.

<sup>22</sup> En un lapsus de memoria Jaime Gil la situó en *La primavera*.

<sup>23</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», cit., p. 170.

<sup>24</sup> Véanse las notas de Bienvenido Morros a esos y otros textos del poeta toledano en Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, edición crítica de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, Grijalbo-Mondadori S.A., 1995.

<sup>25</sup> Así lo recoge en su tercera acepción: «Dicho de una nave: Dar fondo».

<sup>26</sup> Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil), Madrid, Editorial Gredos, 1990, s. v. *SURGIR*.

<sup>27</sup> Bredekamp, Horst, *Botticelli, La Primavera: Florencia como jardín de Venus*, 2ª ed., México D.F., Siglo XXI Editores, 2007, p. 16.

<sup>28</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», cit., p. 170.



de la diosa, la de la clásica *Venus púdica*, expresa la doble naturaleza del amor, casto y sensual a un tiempo...»<sup>29</sup>.

Todos cuantos han interpretado la pintura de Botticelli ponen de relieve la delicadeza de sus figuras. No sería de extrañar que Jaime Gil tuviese en mente, mientras componía estos versos (19-22), la aseveración de Platón según la cual: «Ese es el momento de la vida, ¡oh querido Sócrates! –dijo la extranjera de Mantinea– en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí»<sup>30</sup>.

«Y te vemos llegar –figuración / de un fabuloso espacio ribereño...» (vv. 22-23)<sup>31</sup>. Cabe interpretar aquí «figuración» en la primera de las acepciones del DRAE para “figurar”: «Imitar algo dentro de una ficción determinada». Así entendida, la palabra crea un estrecho vínculo con «fabuloso» que aquí funde en una las dos acepciones que otorga la RAE al adjetivo: «1. Dicho de un relato, de una persona o de una cosa: Fantástico, irreal o imaginario. Héroes fabulosos. 2. Extraordinario, increíble o fuera de lo común». Puesto que las representaciones de Botticelli son dos mitologías (si bien recogen dos momentos en orden cronológico del mismo mito), cuentan historias imaginarias. Historias situadas en un «espacio ribereño», el del Mare Nostrum, espacio físico y sobre todo cultural. Subrayado, por si no hubiese quedado suficientemente claro, con las referencias del verso 24: «con toros, caracolas y delfines»<sup>32</sup>. Elementos todos ellos mil veces diseminados en las representaciones plásticas del arte grecolatino.

«Nos anuncias el reino de la vida, / el sueño de otra vida, más intensa y más libre...» (vv. 28-29)<sup>33</sup>. El jardín de Venus, el que contemplamos maravillados mientras admiramos *La primavera* de Botticelli, es el reino del Amor, el reino de la vida (remitimos a la sentencia de Platón mencionada más arriba). Y ese es un reino de ensueño, un reino que representa un ideal, de ahí que sea «más intenso y más libre», libre de las ataduras que suponen las pasiones humanas; por eso mismo, exento de cualquier «deseo enconado como un remordimiento»<sup>34</sup>.

No son estas las únicas referencias a las artes plásticas, ya no en la poesía de Gil de Biedma, sino en el propio poema «Himno a la juventud». También los versos 38-40 están en deuda con ellas; en este caso con la estatuaría. Pero desarrollar este tema nos llevaría a abrir una nueva nota. Quede para otro momento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Antología de la poesía erótica griega*, ed. bilingüe y traducción de José L. Calvo Martínez, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2009.

Bredenkamp, Horst, *Botticelli, La Primavera: Florencia como jardín de Venus*, 2ª ed., México D.F., Siglo XXI Editores, 2007.

Gil de Biedma, Jaime, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

---

<sup>29</sup> Wind, Edgar, *op. cit.*, p. 136.

<sup>30</sup> Platón, *El banquete, Fedón, Fedro*, trad. e introd. Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 93.

<sup>31</sup> Gil de Biedma, Jaime, «Himno a la juventud», *cit.*, p. 170.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

- Gil de Biedma, Jaime, *La voz de Jaime Gil de Biedma. Poesía en la Residencia*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.
- Gombrich, Ernst Hans, «Las mitologías de Botticelli: Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo», *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 63-132.
- González Zymla, Herbert, «Consideraciones sobre la iconografía e iconología del mito de Ganimedes, el troyano, a través del arte antiguo y medieval», *Troianalexandrina: Anuario sobre literatura medieval de materia clásica*, 7 (2007), pp. 147-186.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos I*, trad. de Luis Echávarri, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Mayo, Penelope C., *Amor spiritualis et carnalis: Aspects of the Ganymede Myth in Art*, New York, New York University, 1967.
- Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, 5ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Platón, “Banquete”, en *El banquete, Fedón, Fedro*, trad. e introd. de Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (edición facsímil), Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- Riaño, Peio H., «Las violaciones que denuncia la National Gallery y que el Prado oculta en su exposición ‘Pasiones mitológicas’», *elDiario.es*, 13 de marzo de 2021. [https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas\\_130\\_7302367.html](https://www.eldiario.es/cultura/arte/violaciones-denuncia-national-gallery-prado-oculta-exposicion-pasiones-mitologicas_130_7302367.html) (fecha de consulta: 26/06/2024).
- Saslow, James M., *Ganimedes en el Renacimiento. La homosexualidad en el arte y en la sociedad*, trad. de Belén Fortea Pereda, Madrid, Nerea Editorial, 1989.
- Val, Alejandra, «Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino», *Aisthesis*, 49 (2011), pp. 53-66.
- Vega, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. crítica de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, Grijalbo-Mondadori S.A., 1995.
- Velásquez Páez, David Alejandro, «El rapto de Ganimedes ¿Relación homosexual o institución griega? El homoerotismo en la Grecia arcaica y sus posteriores representaciones», *Artificios. Revista colombiana de estudiantes de historia*, 10 (2018), pp. 9-28.
- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972.