

Venus y Adonis durmiendo (A propósito de Paolo Verones)

Ana Ávila

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. XVI, 2004

RESUMEN

Este trabajo se centra en una de las facetas del mito de Venus y Adonis ampliamente representado por los pintores del renacimiento. La particularidad de que el joven está dormido en el cuadro pintado por Veronés que conserva el Museo del Prado da pie a conjeturas acerca del reposo y del sueño.

ABSTRACT

This investigation is centered on one of the facets of the myth of Venus and Adonis, that has been amply represented by Renaissance painters. The sleeping state of the young man in Veronese's painting at the Prado Museum is a particularity that has riven conjectures with regards to the state of rest and sleep.

Nunca viajero alguno, en el ardor del verano, ansió beber tanto como ella esta deliciosa concesión. (Shakespeare, *Venus y Adonis*, 1593).

La presencia de Venus y Adonis en una de las poesías de Tiziano (Madrid, Museo del Prado) ha impulsado la divulgación de esta fábula y ha hecho de ella uno de los asuntos mitológicos más populares. Escasamente representada en la pintura del siglo XV – podríamos mencionar la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499) y estampas como la de Benedetto Montagna¹-, abundan los ejemplos en la italiana de la siguiente centuria desde que Sebastiano del Piombo la trasladara a un par de tablas captando el nacimiento y la muerte de Adonis (colección particular), hecho este último que retomará en el conocido lienzo de los Uffizi pintado hacia 1512 y ambientado en una Venecia ducal. Pasando por artistas como Rosso Fiorentino (Fontainebleau), Giulio Romano, Veronés y Luca Cambiaso, la presencia de Venus y Adonis en la pintura tiene un espectacular broche a finales de la década de los ochenta en la com-

posición ideada por Annibale Carracci que se conserva en el Prado. Pintores de la corte de Rodolfo II de Praga (Spranger, Heinz (¿), Dirck de Quade Van Ravesteyn) abordan la historia de esta pareja en el marco del interés que en ese ambiente existía por la mitología y el desnudo. En los paisajes con escenas mitológicas (1558) de Hieronymus Cock la fábula de Venus y Adonis está presente advirtiendo de su presencia en el ámbito del norte.

La versión del mito de Venus y Adonis dada por Veronés al iniciarse la década de los ochenta en un cuadro que se expone en el Museo del Prado (fig. 1) no está ausente de las monografías que se han dedicado a su producción considerándose una de sus creaciones más hermosas², al tiempo que se tiene como una de las obras más significativas de la pintura veneciana del siglo XVI³.

Si bien la fuente escrita primordial corresponde al décimo libro de *Las metamorfosis* de Ovidio, la composición de Veronés se libera parcialmente del texto representando un momento de la cotidianidad de la pareja que no es allí descrito, al igual que ocurre con la de Tiziano, precisamente por esto cuestionada por Borghini al ofre-

cerse la imagen de un Adonis nada amoroso⁴. Absolutamente entregada, Venus, prendada de Adonis por su extremada belleza, acompañará al joven cazador en su febril actividad cinegética. “A éste se une, de éste es la compañera”, indica Ovidio dejando la puerta abierta a la especulación amorosa. Monografías dedicadas a los dioses y libros de emblemas estuvieron interesándose desde la Edad Media por la vida de esta singular pareja, pero la fábula salpica con frecuencia multitud de versos y se erige como protagonista de romances y poemarios, y no solamente en Italia.

A diferencia de la novedad con la que Tiziano nos muestra el mito, Veronés debió tener en cuenta ediciones ilustradas de *Las metamorfosis*, así como grabados que representaran parejas de amantes de lo cual está nutrida la mencionada fuente. Estamos ante uno de los artistas que en mayor número de ocasiones ha tratado esta fábula (la mitología es una de sus vertientes creativas), y no es de extrañar que haya manejado ciertas ediciones del Ovidio⁵ -algunas publicadas en Venecia-, al menos desde la de Giovanni dei Bonsignori, de 1497 en adelante, y la aparecida en 1522 debida a Nicolo degli Agostini, objeto de nuevas tiradas. *Le trasformazioni* de Lodovico Dolce fue reeditada en varias ocasiones entre 1553 y 1570⁶, mientras que también en la laguna salió de la imprenta por primera vez (1561) la de Giovanni Andrea dell'Anguillara, sucesivamente reeditada.

También hay que tener en cuenta las interpretaciones que del mito hacen escritores del momento, algunas dadas a conocer en Venecia. Así, en 1525 es recogido por Mario Equicola en el *De Natura de Amore* -obra muy difundida en el siglo XVI-, pero años más tarde, en 1545, aparece ampliamente descrito por Lodovico Dolce⁷ y algo después se editan *L'Adone*, de Giovanni Tarcagnola (1550)⁸, y *La favola di Adone* (1561) de Girolamo Parabosco, quien había fallecido en la ciudad adriática unos años antes⁹.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVI vieron la luz obras en las que se abordaban las fábulas, la de Venus y Adonis entre ellas, en clave, diseccionándolas en varias lecturas, como ya había planteado Macrobio en *Las saturnales* y durante el medioevo escritores como Boccaccio (*De genealogiis deorum*). En esta vertiente son significativos los *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato, con diversas ediciones (la de Lyon de 1548-49 aparece ilustrada), y de Vincenzo Cartari *Le immagini degli dei delli antichi* (Venecia, 1556), mientras que ejercieron notable influencia las *Mythologiae siue explicationis fabularum* de Natale Conti desde que apareciera editada por primera vez en la mencionada ciudad en 1568.

En el lienzo del Museo del Prado, Veronés ha representado a Venus semidesnuda con el torso al descubierto sin esconder sus pechos mientras que Adonis tan sólo lleva sus vestimentas ligeramente desplazadas de los

hombros y del cuello, ceñidas además con la piel de una serpiente. Parece como si el joven se despreocupara del encuentro amoroso. No obstante, en otras obras del mismo artista la diosa está casi desnuda y su acompañante vestido -como cuando se la ve con Marte- y en cuadros con el mismo tema Adonis se encuentra desnudo (Viena, Kunsthistorisches Museum) o cubierto, tal vemos en los ejemplares de la Städtische Kunstsammlungen de Augsburgo y del Seattle Art Museum (fig. 2) y en la interpretación dada por parte de pintores del momento, como Bartholomaeus Spranger hacia 1597 (fig. 3) o Luca Cambiaso. Pero la sensualidad que transmite la obra debido a la desnudez de ella se intensifica con las piernas al descubierto del joven y en general con las posturas contrapuestas y deslizantes de los tres personajes que componen el grupo pues Cupido forma parte de la historia al ser el responsable de herir el pecho de su madre con una comprometida flecha de punta dorada y arrastrar a su terreno a Adonis mediante el mismo procedimiento.

Mientras que Venus está sentada, su acompañante se encuentra recostado sobre un promontorio de corto desarrollo por lo que deja caer parte del cuerpo. Es muy sugerente su actitud con las piernas en un plano inferior, abiertas, una de ellas flexionada¹⁰, y en general expresa una intensa placidez impulsada por la situación de la mano izquierda sobre el pecho, tan común en momentos de reposo. Su cabeza la tiene apoyada en el regazo de Venus, quien roza con una mano los cabellos ensortijados del joven en una actitud a medio camino entre la protección y el preludio de un mecánico juego erótico. La referencia al tálamo es evidente pues la mujer se presta al hombre como almohada.

La imagen del descanso en común, aunque ella sentada y él recostado, lleva implícita una connotación de armonía entre dos, de entendimiento recíproco, tan sólo rota por una sensación, la que de un momento a otro los perros harán ruido ansiosos por salir de caza y Adonis se despertará. Ha de cumplir con su actividad de cazador y el destino reclama su muerte.

Si Venus está despierta, Adonis duerme en su regazo, y este es uno de los aspectos más relevantes del cuadro al que no se le ha prestado demasiada atención. Se ha mencionado a propósito de este Veronés la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, de Diego Hurtado de Mendoza, impresa por primera vez en Venecia en 1553¹¹, en cuyo texto, no obstante, en ningún momento aparece el joven en actitud de dormir. Esta circunstancia es fundamental y de hecho se alude a ella la primera vez que se menciona el cuadro (Borghini, *Il riposo*, 1584), particularidad que raramente se mantiene en el título con que se le cita¹².

La de Veronés debe constituir una de las raras ocasiones en que se aprecia a Adonis dormido, pues se suele



Fig. 1. Veronés, *Venus y Adonis*. Madrid, Prado.

optar por otros instantes de la corta pero intensa vida de la pareja. Lo común es mostrar a los dos juntos, sentados o ella en actitud sedente y él con la inquietud de ir de caza o a punto de partir mientras la diosa trata de retenerle. Annibale Carracci recoge el momento en que Adonis se aproxima al lugar donde se encuentra Venus con Cupido, recién herida en el pecho por la punta de la flecha del amor, mientras que Marte celoso de Adonis corre tras él en una sala del palacio del Te pintado por Giulio Romano, y el final, es decir, la muerte del joven se constata en composiciones de Rosso Fiorentino y Luca Cambiaso. Es precisamente la muerte y el lamento de Venus ante el muchacho inerte el momento preferido por parte de los pintores del siglo XVII, también en el ámbito español¹³, dando paso a la tragedia la sensualidad del renacimiento.

Si nos atenemos a las representaciones del renacimiento anteriores a la ejecución del cuadro, hay que indicar que Veronés debió tener en cuenta ilustraciones del Ovidio y grabados sueltos. Es habitual la imagen de los dos juntos, sentados o uno de ellos recostado sobre el

otro, adoptando una actitud afectuosa, a veces abiertamente cariñosa, como amantes felices, en un entorno natural, sobre un accidente del terreno y junto a un árbol —en el que se convirtió la madre del joven, Mirra, y de donde éste nace, escena captada por Sebastiano del Piombo—, apariencia con la que rompe Tiziano¹⁴. En el *Ovidio Methamorphoseos vulgare* (1497) de Giovanni dei Bonsignori, Venus está desnuda, recostada en las piernas de Adonis, sentado en una peña (fig. 4)¹⁵. Esta visión la reencontramos en la primera mitad del siglo XVI en un buril atribuido a Marcantonio Raimondi, de hacia 1516, a partir de una composición de Giulio Romano (fig. 5)¹⁶. En el grupo grabado por Giulio Bonasone (de la serie “Amorisi diletti degli dei”), en el que ambos están completamente desnudos, se constata la preponderancia de Adonis mostrándonos a Venus en una actitud sumisa¹⁷.

En la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza también se sitúa a la pareja en un entorno natural, pero ambos sentados y fuertemente abrazados, mientras que ella recostada en el regazo del



Fig. 2. Veronés, Venus y Adonis.

joven, en una disposición diferente a la del cuadro de Veronés, es la imagen que nos transmite Lodovico Dolce en el canto XXI de *Le transformationi* (1558)¹⁸ y en la ilustración que le acompaña. Pero más determinante es en la narración de la fábula editada en 1545¹⁹, donde en un par de ocasiones se sitúa a Venus apoyada en las piernas del joven -“In grembo del suo Adon lieta giacea/ Entro un bel prato; (...)”- y, además, como novedad, en actitud de dormir²⁰.

Evidentemente, el mito se constata en la literatura griega -hay diversos ejemplos en la cerámica-, mientras que en la romana la fábula está presente en obras de autores clásicos como Cicerón y Lucano, así como en otros posteriores (Claudio, Macrobio, Fulgencio,...). Por la relación que la antigüedad guarda con el renacimiento y dadas las asociaciones formales creemos conveniente mencionar su aparición en el relieve. En diversos sarcófagos, la pareja es captada en actitud sedente, a una misma altura, ella cubierta y él desnudo ligeramente inclinado sobre ella en un ambiente propio de un encuentro amoroso (fig. 6)²¹.

A diferencia de las primeras ediciones ilustradas de *Las metamorfosis*, a mediados del siglo XVI la pareja suele representarse con los papeles invertidos en el sentido de que es Venus quien aparece sentada mientras Adonis se halla por debajo de ella ligeramente recostado en su regazo. A Bernard Salomon se deben las xilografías que jalonan *La Métamorphose d'Ovide figurée* edita-



Fig. 3. Spranger, Venus y Adonis, Viena, Kunsthistorisches Museum.

da en Lyon en 1557, que tanta repercusión tuvieron en otras ediciones y en composiciones pictóricas. Las *Ovidii Metamorphoses Illustrae* de Frankfurt de 1563 (con los comentarios de Johann Spreng y las ilustraciones de Virgilio Solis) probablemente hayan sido tenidas en cuenta por Veronés si observamos la ilustración que anima el mito (fig. 7), la cual depende claramente de la francesa antes mencionada. Algunos elementos son comunes con el cuadro de Veronés: el entorno natural con el árbol muy destacado y la proximidad de ambos, ella sentada y él recostado, si bien Adonis está despierto seguramente escuchando los consejos de Venus que le previenen de determinados animales peligrosos que podrían acabar con su vida como efectivamente ocurrió. Cuando Shakespeare en su poema dedicado a esta fábula (1593) hace hablar a Venus acerca de su tristeza por el presentimiento de la muerte del joven, es significativo un verso del que se deduce una postura de la pareja próxima a la que estamos comentando²²:

Dentro de mi pecho, al cual tú te apoyas,
mi corazón, lleno de presagios,



Fig. 4. Ovidio *Methamorphoseos vulgare* (1497).

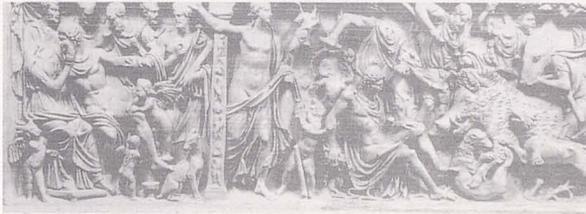


Fig. 6. Sarcófago romano, Mantua, palazzo ducale.

palpita, late y no descansa
(...).

Ahora bien, en la mencionada edición de Lyon se aprecia en el primer libro, en el que su autor describe la mítica edad de oro, una ilustración en que junto con otras figuras femeninas y masculinas aparece una pareja en que ella está sentada, semidesnuda, teniendo en sus piernas la cabeza de un adormecido joven sobre la que posa su mano (fig. 8). Probablemente este grupo constituya la base para el cuadro de Veronés, con el que coincide también ese aire de placidez y de misteriosa felicidad. “Gloria de l’età d’oro”, exclama una Venus melancólica en el prólogo de *Filliria* (1585), fábula de Antonio Ongaro, frase a propósito por cuanto la diosa rememora su amor con Adonis, quien solía dormir en su regazo:



Fig. 5. Raimondi, *Venus y Adonis*.

Or mi soviene in questi verdi alberghi
L’antico amore, e del mio Adone ancora
Riconosco ne l’ombre e ne le fonti
L’image sua bella, e questa erbetta
Pare ora pressa da l’amate membra,
Mentre dormiva nel mio grembo, e l’aura
Vaga ondeggiava il suo dorato crine,
Mirando invido il sole. Ahi quanto giova
Ir rimembrando i ben goduti amori,
E le caccie,
(...).

No es un Adonis dormido el que se describe en el comentario del mito en las ediciones del Ovidio ni en los grabados sueltos, a diferencia de lo que vemos en el cuadro de Veronés. Sin embargo, en *Los idilios* de Teócrito se alude a este estado en que llega a estar Adonis con motivo de la preparación del lecho en que va a yacer a propósito de las fiestas celebradas en su honor: “(...) Purpúreas colchas por cima `más blandas que el sueño´ (...)”²³. En la literatura moderna es posible captar la descripción del joven en esta situación, no solamente en el contexto italiano sino en el español²⁴. Que en el terreno de las artes visuales se pintaron cuadros con los protagonistas en esta actitud lo avala *La Galeria* (Venecia, 1620) de Giambattista Marino —quien fuera autor de una exten-



Fig. 7. *Ovidii Metamorphoses Illustrae* (1563).

sa fábula centrada en la pareja (*L'Adone*, 1623)- en la que aparece versificada una descripción basada en un cuadro del veneciano Giacomo Palma que lleva por rótulo el sugerente título de *Adone, che dorme in grembo a Venere* (I, 5)²⁵. En la fábula *Amores y muerte de Adonis* (1578), de Jerónimo de Lomas Cantoral, escrita con anterioridad a la realización de la tela de Veronés, la diosa desde los cielos divisa al atractivo muchacho durmiendo:

En cuanto el sueño con su velo oscuro
tiene ceñido al venturoso Adonis,
olvidado del mundo y de la vida,
Venus, la diosa del tercer cielo,
(...)²⁶.

Se podría sugerir que en el cuadro de Veronés la actitud de Adonis llega debido al cansancio producido por la caza. La presencia de los perros y la localización del cuerno junto a su mano evidencian su insistente quehacer venatorio. Así, Pedro Soto de Rojas en *Los fragmentos de Adonis*, elaborados hacia 1619²⁷, lo describe inconsciente después del esfuerzo de ir tras un jabalí, animal que será el que precisamente cause su muerte:

Durmiendo, Adonis fatigado estaba
de perseguir la fiera colmilluda,
(...).

A esta circunstancia se añade la alta temperatura ambiental. En descripciones de la fábula se menciona el calor del momento que afecta particularmente a los rostros de los protagonistas, un tema que evidencia que la vinculación entre Venus y Adonis acaece en determinados meses²⁸. En *L'Adone* (1550) de Giovanni Tarcagnota se comienza situando el mito en un ambiente caluroso:



Fig. 8. *La Métamorphose d'Ovide figurée* (1557).

Ne l'ardente stagion, che in ciascun prato
Secca ogni vago fior, ch'odor rendeva;
Era già Phebo oltre il merigie andato,
E partendo men caldo il ciel faceva;
(...).

Calor y sudor van emparejados en las descripciones del mito por parte de escritores como Lodovico Dolce y Diego Hurtado de Mendoza, para quien la secreción en la cara —tan sugerente en el cuadro de Veronés— añade al joven un atractivo especial:

(...)
el polvo que en el rostro se veía
y el sudor le hacían más hermoso
como con el rocío, húmida y cana,
se ve la fresca rosa en la mañana.

En otras composiciones poéticas, a Adonis le entra el sueño debido a ambas circunstancias: la temperatura y el esfuerzo físico. Estos aspectos no están ausentes en *Amores y muerte de Adonis*, de Jerónimo de Lomas Cantoral:

Cansado Adonis del calor del día
y del robusto oficio de la caza,
ya que el sol declinaba, llegó a un fresco
y apacible lugar, el cual cercado
estaba todo de árboles diversos
tan hojosos y juntos, que aun apenas
por entre ellos el sol hallaba entrada.
(...)
y al blando sueño se entregó de suerte,
que al punto le prendió y quedó dormido.
(...).



Fig. 9. Giacomo Caraglio, *Venus junto a Adonis muerto*.

Como vemos, también el entorno natural es propenso para el descanso y el deseo de dormir. En el cuadro de Veronés, la naturaleza es frondosa, con árboles y arbutos en una variada gama de verdes que se recortan en un cielo de azules desflecados por blancos sobre el manto verde de la hierba. Se trata de un “locus amoenus” donde la pareja de amantes ha encontrado un buen rincón para estar juntos, protegidos del sol bajo la sombra de un árbol de grueso tronco. Una naturaleza que incita la explosión de los sentidos²⁹. Estamos ante el entorno bucólico que anima tantas situaciones que encontramos en la poesía neolatina e italiana de los siglos XIV al XVI teniendo en escritores como Virgilio y Ovidio una clara referencia. Poetas como Petrarca, Poliziano o Jacopo Sannazaro extienden en sus versos descripciones idílicas de naturalezas que se asocian a los estados de ánimo de los protagonistas. En la mencionada *Fábula de Adonis*, *Hipómenes* y *Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza (1553), el entorno agradable invita al reposo de Venus y Adonis:

Mas el aliento de correr vencido
 y el desacostumbrado trabajar,
 con la sombra deste árbol tan tendido



Fig. 10. Anónimo, *Muerte de Adonis*.

que a los rayos del sol no da lugar,
 el verde prado alderredor ceñido
 destes olmos que crecen a la par,
 el agua clara y limpia en que nos vemos
 convidan a que un poco descansemos.

En ningún momento el letargo de Adonis sobreviene cuando está en compañía de Venus. Ella parece divisarlo en este estado y se aproxima. Al despertar, ya ha sido herido por Cupido. En la composición en octavas que Gabriel Garcés y Gralla dedicara a la fábula (1656) se constata claramente cómo Venus llega desde el cielo en su carro trayendo en brazos a Cupido y se acerca al joven que se encuentra “rendido al bla(n)do imperio del sueño”.

Desde la antigüedad el sueño era un estado sobre el cual trataron escritores como Homero, Virgilio, Aristóteles, Cicerón,... Incluso se teorizó sobre una tipología y se intentó su interpretación, como vemos en Artemidoro de Daldia, Calcidio y Macrobio, cuestiones que se prolongaron durante los siglos XV y XVI, debiendo destacar el sueño amoroso de la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), donde el texto se acompaña de la imagen a través de xilografías.

La literatura, y en especial la poesía, rinde homenaje al sueño por diversos motivos, constituyendo uno de sus argumentos paradigmáticos. Uno de ellos como remedio del esfuerzo físico, como regenerador de la salud. Pero también el acto de dormir es entendido como elemento liberador, un aspecto que tiene en la literatura cobijo

según vemos en tantos escritores, Garcilaso entre ellos (*Égloga II*):

¿Quién duerme aquí? ¿Dó está que no lo veo?
¡Oh! Helo allí. Dichoso tú, que aflojas
la cuerda al pensamiento o al deseo.
(...).

La presencia durante el sueño de la mujer amada es un tópico literario de raigambre petrasquesca que encontró extraordinaria fortuna durante el renacimiento³⁰, como apreciamos en versos de Jacopo Sannazaro o Pietro Bembo. Parece que en el acto de dormir van asociadas visiones y sensaciones relativas al amor y al deseo. Sueños dulces, sueños alegres, sueños suaves, sueños blandos, destilan la poesía amorosa... La erótica entra en este contexto como uno de los motivos dinamizadores de la lírica. A propósito, se ha hablado de la *voluptas* del sueño en relación al cuadro del Museo del Prado³¹.

Soñar con una mujer experimentando el placer de su contacto no es un tema propio del siglo XVI si nos atenemos a composiciones anteriores como los *Proverbios morales* (32-33) de Sem Tob de Carrión³². A menudo se suele dar rodeos con sutiles sugerencias sobre las mieles del encuentro amoroso acaecido durante ese período de inconsciencia, mientras que es algo explícito en gran número de poemas, también en el ámbito español³³. Ilusión y desengaño, alegría y melancolía, son constantes de los sueños. La amargura del despertar y comprobar que en definitiva los sueños sueños son no está ausente del amante que duerme, uno de los argumentos que aflora en este tipo de creaciones literarias, según vemos en poemas de Boccaccio –“Dormendo, un giorno, in sonno mi pareo (...)”–, Jacopo Sannazaro –“Ahi, letizia fugace, ahi, sonno lieve (...)”– o de Garcilaso de la Vega, en este caso con protagonistas que duermen en la floresta (*Églogas*).

Evidentemente, desconocemos si el Adonis de Veronés está soñando pero no deja de ser significativo que se mencione al joven en una circunstancia como ésta, y además en un sueño erótico, en *Los fragmentos de Adonis* compuestos por Pedro Soto de Rojas, donde Adonis al quedarse dormido sueña que persigue con entusiasmo a una hermosa ninfa por la espesura del bosque, a la que cuando da alcance proporciona amorosos abrazos, comprometido afecto que en realidad está brindando a la mujer que tiene a su lado, es decir, a Venus, tras lo cual, una vez despierto, juntos “dulces requiebros cohechados dieron”.

Si bien las fábulas que hemos mencionado sitúan a Adonis ya dormido antes del encuentro con Venus, a estas alturas del comentario, deberíamos sugerir que en el cuadro de Veronés el sueño del joven no sólo tiene que



Fig. 11. Alciato, “Remedio contra lujuria” (*Emblemata*, 1548-49).

ver con el cansancio producido tras la caza sino como resultado del encuentro amoroso. La ropa y las posturas denotan esa actividad, y no creemos que sea perentorio mostrar al hombre también desnudo. Adonis duerme después de una noche de amor, se ha dicho ante el cuadro de Veronés³⁴. Estaríamos ante la serena quietud tras la embriaguez amorosa, en la dulce muerte. La mujer está por el contrario despierta, recreando lo vivido a la vez que temerosa de que tal placer sea tan fugitivo como una presa que corre veloz para no ser cazada. La presencia alucinatoria de la misma muerte con ocasión del acto carnal³⁵, es un aspecto que podría vincularse con el tema de Venus y Adonis en el contexto amoroso que lo capta Veronés, al sugerir un hombre “muerto” por la entrega de los instantes precedentes.

También se podría vincular el sueño de Adonis no con la muerte aparente sino con la real, siguiendo la máxima ovidiana “*Somnium imago mortis*”, idea que se encuentra en los antiguos³⁶, como Homero, Séneca, Cicerón y Tertuliano, y en la poesía neolatina (Poliziano, entre ellos), así como en la lírica italiana en la que continuamente surge el tema del sueño:

Il sonno è veramente qual uom dice,
parente della morte, e 'l cor stragge
a quel dolce penser che 'n vita il tene.
(...) (Petrarca)³⁷.

Dormir es un modo de morir, tanto por la actitud que se adopta como por la pérdida de conciencia. Durante el sueño son frecuentes los amagos de muerte e incluso la presencia de la muerte misma³⁸. En el cuadro de Veronés, Adonis durmiendo parece premonición de su

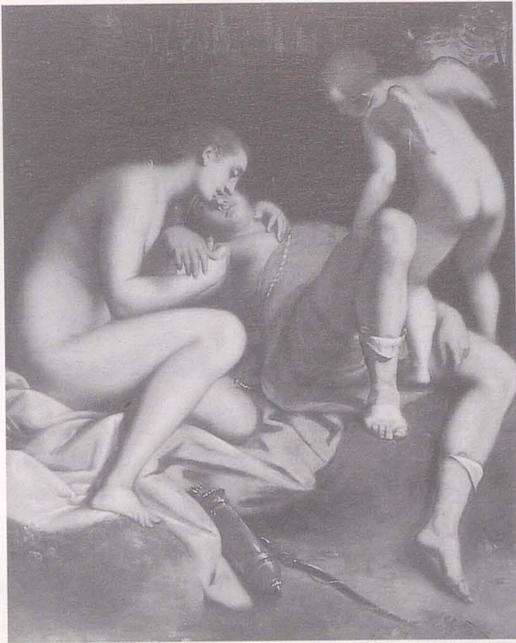


Fig. 12. Cambiaso, *Muerte de Adonis*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.



Fig. 13. Jacopo Zucchi, *Muerte de Adonis*, Arezzo, Museo di Casa Vasari.



Fig. 14. Carracci, *Crucifixión (det.)*.

propia muerte. Significativo, en este sentido, es el poema que Lope de Vega –en una época jalonada por todo tipo de sueños- dedicara a Venus y Adonis, titulado *La rosa blanca* (1624), en el cual el joven se pone a dormir en el regazo de la diosa y al despertarse sobresaltado ella le pregunta:

Mas ¿qué soñabas, mi bien?

A lo que Adonis responde:

Corta vida y triste muerte,
soñaba yo que tenía.

Este presentimiento de la muerte durante el sueño es también manifestado por el Adonis de *La púrpura de la rosa*, una comedia escrita por Calderón (1659). El impetuoso cazador se encuentra fatigado después de estar persiguiendo una peligrosa fiera por lo que se echa a la sombra de unas ramas quedándose dormido -momento en que Cupido aprovecha, por consejo de su madre, para dispararle una flecha que le da en el mismo corazón hiriéndole de amor-, y al despertarse relata a Venus que había tenido una visión en que un jabalí le daría muerte.

Desde el punto de vista compositivo, el grupo pintado por Veronés se aproxima al modo de representar al joven muerto con una desconsolada Venus a su lado. Se trata de un episodio que también es afrontado por el citado pintor en un cuadro conservado en Estocolmo (Nationalmuseum), realizado por las mismas fechas. Cuenta con un importante precedente en una de las xilografías de la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), y de hecho es el momento de la vida de la pareja con más frecuencia llevado al terreno del arte. En la primera mitad del siglo XVI, Adonis muerto bajo las piernas de una tanto altiva Venus, con el cuerno de caza colocado cerca de ellos, aparece en un grabado de Jacopo Caraglio, a partir de Perino del Vaga (fig. 9), en la serie de los "Amori degli Dei" realizada entre 1526-1527³⁹. Adonis inerte, pero como dormido, es sustentado por una de las ninfas que acompañan a la atribulada Venus en un dibujo de Luca Penni que se llevará a la prensa⁴⁰ (fig. 10). La diosa a la izquierda y el joven recostado en su regazo, aunque realmente muerto, parece ser una constante compositiva, tal como vemos en ediciones de los *Emblemata* (LXXVII) de Andrea Alciato (fig. 11), y en cuadros pintados unos años antes del de Veronés, como el de Luca Cambiaso -quien cuenta con una cantidad considerable de dibujos con este asunto- de la romana Galleria Nazionale d'Arte Antica, de hacia 1570-1575 (fig. 12), o el de Jacopo Zucchi de fecha aproximada (fig. 13). No es extraño que se haya relacionado este momento trágico de la historia de la pareja con la apenada María entristecida por la muerte de Cristo⁴¹ en el consabido tema de la Piedad. Precisamente una disposición semejante a la de Venus y Adonis del cuadro de Veronés se aprecia en la Magdalena sustentando una mortecina María en una *Crucifixión* pintada por el mismo artista para san Sebastiano de Venecia, que Agostino Carracci pasará al grabado (fig. 14).

Mencionados varios cuadros pintados por Veronés con la misma fábula, parece como si el del Museo del Prado sea un eslabón que enlazara los ratos de felicidad de los de Seattle y Viena con la agonía del amante en el ejemplar de Estocolmo⁴², captando el de Madrid la melancolía de la dicha que se aleja y el presagio de la muerte.

El hombre reposando, a menudo en un entorno natural, encuentra en el renacimiento italiano una variada representación desde la metáfora a figuras que pueden identificarse. *Hombre dormido a la entrada de un bosque*, de Marcantonio Raimondi (probablemente a partir de Francesco Francia), se adentra en la alegoría⁴³, y de lectura menos compleja es *Hombre joven durmiendo y ninfa seguida del Amor* (según Rafael)⁴⁴. Formalmente, la postura de Adonis recuerda *El sueño* de Miguel Ángel -cargado de connotaciones simbólicas-, sus *Crepúsculo* y *Noche* (evidentemente ligada al hecho de dormir), de las tumbas mediceas, y el *Noé ebrio* del techo de la Sixtina.

El mito de la luna (Selene o Diana) que se enamora de un pastor joven y atractivo, Endimión, inmortalizado por Zeus a través de un sueño sin fin guarda cierto paralelismo con el de Venus y Adonis, y no en vano se les llega a aludir simultáneamente, según leemos en *Los idilios* de Teócrito y en rimas como la de Baldassarre Castiglione:

Corrimi adunque in braccio, o Galatea,
né ti sdegnar de' boschi, o d'esser mia.
Vener nei boschi accompagnar solea
il suo amante, e l'spesso si addormia.
La luna, ch'è su 'n ciel sí bella dea,
un pastorello per amor seguia;
e venne a lui nel bosco a una fontana,
perché donolle un vel di bianca lana.

Ambos jóvenes son mortales de los que quedan prendados seres sobrenaturales. La postura de Endimión en los sarcófagos romanos, recostado, semidesnudo, entregado al sueño con profunda placidez⁴⁵ (fig. 15), conecta con la interpretación dada por Veronés al lienzo del Museo del Prado⁴⁶. Si el famoso cuadro de Cima da Conegliano nos presenta a Endimión solo, con el astro suspendido al fondo, artistas como Agostino Carracci en el palacio Farnesio nos lo mostrarán acariciado por Diana que se aproxima para besarle mientras duerme placidamente.

Existe otro tema mitológico que se podría vincular con el de Venus y Adonis, tanto porque representa también a la diosa emparejada con otro de sus amantes, Marte, como por la actitud que a veces adopta el dios, la de dormir. Si en diversos cuadros pintados por el propio Veronés vemos a Marte despierto demostrando interés hacia su compañera⁴⁷, son significativas las interpretaciones de Botticelli (fig. 16) y de Piero di Cosimo (Berlín, Gemäldegalerie) al representarlo dormido mientras Venus se mantiene despierta, recostados en un entorno natural, a diferencia de un grabado de Léon Davent (a partir de Luca Penni) que capta la escena en el dormitorio (fig. 17)⁴⁸. Marte se ha rendido a Venus -las armas descansan o los amercillos juegan con ellas- y si a la



Fig. 15. Sarcófago romano (det.), Génova, palazzo Doria.



Fig. 17. L. Davent, Venus contemplando a Marte dormido.



Fig. 16. Botticelli, Venus y Marte, Londres, National Gallery.



Fig. 18. Tiziano, Venus y Adonis (det.), Madrid, Museo del Prado.

pacífica diosa se opone el belicoso dios, la armonía parece surgir de la discordia.

En estos casos, al igual que en el cuadro de Veronés que estamos tratando, la figura prevaleciente es Venus. El poder de la mujer sobre el hombre es innegable⁴⁹. Ella está sentada, él recostado. Ella está despierta, él ausente. Ella está activa, él pasivo ("Mentre che stanco Adon dorme in sul prato/ La bella Citerea n'arde d'amore", dirá Marino en su poema). Ella está como protectora del sueño -"Le guarda el sueño blando/ Cortés y enamorada"

(Soto de Rojas)-, en su condición de torre vigía, él derrotado. Ella lo ha dejado alegóricamente desarmado, y éste expresa con el sueño su vulnerabilidad masculina. Indudablemente, Adonis no es un héroe, como en la composición que Tiziano había pintado. No tiene una misión que cumplir. No abandona una mujer por perseguir una meta. Es, por el contrario, un cazador cazado. Ya desde hacía tiempo en la poesía la dama se atreve a mirar al amante⁵⁰, ya no es simple encarnación de belleza y ejemplo de virtudes, por el contrario, irá tomando la



Fig. 19. *Cambiaso, Venus y Adonis.*

iniciativa. Como se constata abiertamente en la poesía del Siglo de Oro, la mujer tiene la facultad de disfrutar de la contemplación del hombre deseado:

Ve atentamente Venus el semblante
Del dormido Galán, y admira al vello,
Proporción en sus miembros elegante,
Bello en el cuerpo, y en el rostro bello:
El oro más bruñido, más flamante,
Émulo tibio es de su cabello,
Galán, ayroso es en él lo más robusto
Gallardo en forma, y en persona Augusto⁵¹.

La diosa aspira a que su amante continúe durmiendo, estado en el que ella se asegura que el joven no se irá de caza, lo que será motivo de su muerte. Los perros denotan un ambiente de caza, animales que a pesar de todo no es una constante en las representaciones de la fábula. En obras de otros pintores, Cupido también trata de retener



Fig. 20. *Veronés, Venus y Adonis.*

a uno de ellos inquieto por partir, como en el *Cambiaso* de colección particular de Génova. El cuerno, atributo de la actividad cinegética, pende de la cintura de Adonis, quien lo roza con la mano, como protegiéndolo (fig. 1). En varias ocasiones Veronés pintó cazadores provistos de visibles trampas en los muros de la villa Barbaro. El cuerno de caza se constata claramente erguida en el cuerpo del Adonis pintado por Tiziano (fig. 18), y es usada por otros cazadores como Orión y Céfalo, igualmente representado por Veronés en otro cuadro⁵².

Esta pieza no está ausente del tema desplegado por otros artistas de la segunda mitad del siglo, como Luca Cambiaso. Es revelador el ejemplar de la Galleria del palazzo Bianco pues Adonis quiere partir y reclama el cuerno de caza a Venus que lo retiene en una mano, en un desesperado intento de hacer que el hombre permanezca a su lado (fig. 19). Una situación semejante se aprecia en el cuadro pintado por primera vez con este tema por Veronés, entre 1561 y 1562 (Augsburgo, Staatliche Kunstsammlungen), en el cual Venus procura con su brazo izquierdo poner freno a la partida del amante mientras que con la otra mano agarra la trompa consciente de que constituye una joya para el cazador (fig. 20). En el ejemplar de la Borghese pintado por Cambiaso hacia 1583, este objeto es el único atributo que identifica a Adonis como un joven cazador, colocado a su espalda pero próximo a las piernas de la diosa (fig. 21).

Es significativo que Adonis no se lo quite de encima cuando está durmiendo, ni siquiera en compañía de una mujer, protegiéndolo como si fuera una extensión de su propio cuerpo, e incluso muere con él en la mano (*Ovidii Metamorphoses Illustratae*, 1563).

La asociación sexual de esta pieza es evidente⁵³, tanto por su apariencia fálica como por ser instrumento de acción vinculado a la virilidad del cazador.

En el poema de Jerónimo de Lomas Cantoral, Venus no quiere despertar a Adonis temerosa “de enojarle y



Fig. 21. Cambiaso, Venus y Adonis.

quebrarle el sueño dulce”, pero ha de hacerlo si quiere disfrutar de su cariño:

¡O qualquier que tú seas, Dios o hombre humano, que esquivando el enojoso calor del sol, alivio dulce tomas!
Despierta te suplico, y si te agrada algo de mí, aquí estoy despierta luego, porque cierto soy Reyna y presa tuya.
Aparta ya de ti la mansedumbre de la niebla del sueño, que te prime y estorva de gozar un bien tan alto, y si vale ante ti un Amor puro y un Corazón en llamas encendido, te ruego que a mí vuelvas essa vista dulcíssima y suave, porque vea si son tus claros ojos y serenos qual todo lo demás que en ti se muestra lleno de amor y de dulçura y gracia.

En el cuadro de Veronés, el interés de la diosa estriba en que Adonis no se despierte y permanezca así a su lado. Sus luminosos ojos, sus encendidos pómulos y el rojo intenso de sus labios denotan su inquietud —una “expresión voluptuosa”, diría Pedro de Madrazo⁵⁴—, características que siempre son exaltadas por la lírica que



Fig. 22. Veronés, Marte y Venus, Edimburgo, National Gallery of Scotland.

aborda la fábula. El abanico que Venus sostiene juega un papel que va más allá de lo funcional pues abanicar a su amante es una estratagema (fig. 1).

En el poema de Shakespeare cuando Adonis se queja de que el sol quema su rostro y manifiesta su deseo de marcharse, la diosa hace lo posible para entorpecer su huida templando el aire con su aliento y mitigando los abrasivos rayos con su melena:

¡Ay de mí, -gime Venus-, tan joven y tan cruel!
¡Qué vanas excusas me das para partir!
Suspiraré aliento celestial, cuyo gentil soplo refrescará el ardor de este sol que baja a plomo:
haré sombra para ti con mis cabellos;
y si ellos también arden, los apagaré con mis lágrimas.

El abanico se presenta como si fuera el cetro de una reina, como si ella estuviera al mando del enlace amoroso. Venus también lo lleva en la mano al estar en compañía de Marte, otro de sus amores, en un cuadro pintado por las mismas fechas (fig. 22).

Este elemento es un accesorio de tipología veneciana, tal como captan pinturas y grabados de la época⁵⁵. Se trata de un modelo denominado “de bandera”, constituido por un mango largo y un paño rígido sujeto en su parte



Fig. 23. *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame nuovamente da Giacomo Franco.*

superior, de paño bordado de oro y seda⁵⁶. Se consideraba el abanico una prenda fundamental en la indumentaria de una dama. Tiziano lo coloca en la mano de una elegante joven (Dresde, Gemäldegalerie), aunque realmente no es tan común en la retratística. Pero también se apoderan de este atavío las prostitutas de la dinámica y cosmopolita ciudad de los canales (fig. 23)⁵⁷. La Venus del cuadro de Veronés, medio desnuda incluso cuando su compañero no lo está, impúdica, con sedas y enjoyada, aparenta una “cortigiana onesta”⁵⁸.

El cuadro de Veronés parece situarse en el contexto de la erótica de Pietro Aretino, en el que la mujer no se avergüenza de expresar sus deseos y mantiene las riendas de sí misma, ya sea casada, monja o puta, aquella capaz de hacer suyo cualquiera de los dieciséis sonetos lujuriosos con los que dio aún más cuerpo a los *Modi* de Giulio Romano.

Las características propias del abanico podrían ir parejas a la veleidad y el capricho de Venus. Vulcano, Marte, ahora Adonis... Posiblemente este abanico, también denominado “de veleta”, sea una alegoría de la inconstancia de la mujer, un tema con Virgilio (*Eneida*, IV, 569) como importante referencia (“varium et mutabile semper/ femina”). La diosa del amor mueve el abanico presintiendo la fugacidad de lo placentero. Esta idea enlazaría con lo que se transforma Adonis tras su muerte, en una anémoma según *Las metamorfosis*, flor de frágil y efímera vida⁵⁹.

Una connotación positiva ligada a la dicha de la pareja debe prevalecer en el cuadro del Museo del Prado. En su “pendant”⁶⁰ –dedicada a Céfalos y Procris (Musée des Beaux-Arts de Estrasburgo)– es la desconfianza la desencadenante de la tragedia⁶¹ (fig. 24). Descrita también en



Fig. 24. *Veronés, Céfalos y Procris.*

Las metamorfosis de Ovidio (VII), es asimismo mencionada por Hesiodo y Virgilio y narra la historia de un joven cazador que había contraído matrimonio con Procris, de la que estaba profundamente enamorado. Sin embargo, por Céfalos se interesa Aurora, y aquélla, sospechando, espía a su marido mientras va de caza, momento en el que lo confunde con una presa y le da muerte⁶².

El tema de los celos –que tampoco están ausentes de la fábula de Venus y Adonis⁶³– es una constante en la literatura europea de los siglos XVI y XVII. Lodovico Dolce (*Le trasformazioni*) lo aborda al comentar el mito de Céfalos y Procris y Torquato Tasso en *I dialoghi amorosi* estaba tratando el peculiar estado de ánimo por los años en que Veronés pintó los cuadros, en *Il forestiero napoletano o vero De la gelosia* o en *Discorso della gelosia*, así como en otras obras en que se considera este estado como una de las percepciones más negativas del ser humano, poniendo de relieve, por el contrario, valores que no corroan el sentimiento amoroso.

En el ámbito de nuestro Siglo de Oro no deja de ser significativo que algunos autores hayan tratado precisamente las dos fábulas, e incluso en correlación, tal vemos en *La desastrosa historia de Céfalos y de Procris* –que relata y difunde por primera vez en España el mito ovidiano– y *Amores y muerte de Adonis*, aparecidas en *Las obras de Hieronimo de Lomas Cantoral en tres libros divididas* (1578)⁶⁴. Aunque correspondan a décadas posteriores, interesantes son dos comedias de Calderón de la

Barca que fueron libretos para su puesta en escena con música acaecida en 1660: *La púrpura de la rosa* -título que alude a la sangre de Adonis vertida al morir y a su conversión en flor-⁶⁵ y *Celos, aún del aire, matan*, que con este significativo rótulo se centra en la otra historia

mencionada⁶⁶. Precisamente de la primera se ha dicho que su contenido erótico y lenguaje poético han sido inspirados probablemente en el cuadro de Veronés que ya se encontraría en Madrid⁶⁷, una de las compras efectuadas por Velázquez durante su segundo viaje a Italia.

NOTAS

- ¹ *Early Italian Masters*, ed. por M. Zucker, "The Illustrated Bartsch", 25, Nueva York, Abaris, 1980, p. 217, n° 20.
- ² Entre 1570 y 1580, aproximadamente, Veronés abordó con frecuencia escenas de amor y representaciones profanas, a menudo tomadas de la mitología (PIGNATTI, T., *Veronese*, I, Venecia, Alfieri, 1971, p. 90).
- ³ El presente artículo parte de una conferencia ofrecida en el Museo del Prado dentro del ciclo "Obras Maestras del Museo del Prado" (20 junio 2004), bajo la dirección de Trinidad de Antonio a quien agradezco su invitación. En el mismo marco, el cuadro fue abordado por Fernando Checa -"Fábulas antiguas y coleccionismo barroco. Venus y Adonis. Veronés"- en un ciclo publicado bajo el referido enunciado (Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Electa, 1996, pp. 49-57).
- ⁴ BORGHINI, V., *Il riposo*, Florencia, 1584, p. 49 ("Perchè da essi è detto, che Adone, quando fu pregato da Venere, sele gittò ginocchioni a' piedi, ringraziandola d'essersi degnata di conceder la sua divina bellezza a uomo mortale e che era presto con riverenza a fare ogni suo piacere; per questo pare, che Tiziano nell'invenzione abbia mancato, fingendo Adone da Venere, che sta in atto di abbracciarlo, fuggire; dove egli molto disiderava i suoi abbracciamenti").
- ⁵ GUTHMÜLLER, B., *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim, 1986; GUTHMÜLLER, B., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997; GUTHMÜLLER, B., "El mito y la tradición testuale (le *Metamorfosi* di Ovidio)", en *Immagini degli dei. Mitología e collezionismo tra '500 e '600*, cat exp. a cargo de C. Cieri Via, Lecce, Fondazione Memmo, 1996-1997, pp. 22-28.
- ⁶ En 1539 publicó el *Primo libro delle Trasformationi* (GUTHMÜLLER, B., "Bild und Text in Lodovico Dolces 'Trasformationi'", en *Die Rezeption der "Metamorphosen" des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, ed. de H. Walter y H. J. Horn, Berlín, Mann, 1995 (Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v. d. H., 1991), pp. 58-78).
- ⁷ *Il Capitano, comedia di m. Lodouico Dolce, recitata in Mantoua all'ecellent signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella fauola d'Adone*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545, fols. 43-57.
- ⁸ BORZELLI, A., *Il cavalier Giovan Battista Marino*, Nápoles, Gennaro M. Priore, 1898, pp. 308-24.
- ⁹ *I quattro libri delle lettere amorose*, fols. 143-147 vto (CARUSO O. C., "Dalla pastorale al poema: L'Adone di Giovan Battista Marino", en *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padua, Antenore, 1998, p. 352).
- ¹⁰ Esta disposición no es ajena a su modo de trabajar, según vemos en pinturas de la villa Barbaro, en Maser, en algunas alegorías del amor que se conservan en la National Gallery de Londres o en una de las respaldaderas de Boston en que *Acteón irrumpe en el baño de Diana y las ninfas*.
- ¹¹ La idea parte del hecho de que Hurtado de Mendoza fuera embajador en Venecia (entre 1539-1545) y conociera a Pietro Aretino y otros escritores del ambiente literario del entorno, así como a Tiziano (HURTADO DE MENDOZA A. D., *Poesía*, ed. de L. F. Díaz Larios y O. Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990). F. Checa tiene en cuenta este poema en el que se ha insistido últimamente con respecto a la composición de Tiziano -la idea parte de P. Beroqui (*Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1946)-, sin que haya ninguna evidencia.
- ¹² Este rótulo se respeta en *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, de L. Gnocchi (Florencia, Leo S. Olschki, 1994, p. 95) mientras que como *Venus y Adonis dormido* se recoge en el catálogo de T. Pignatti y F. Pedrocchi (1991) aparecido en castellano en Akal al año siguiente y *Venus et Adonis dormant* es el que se le da en el catálogo de la exposición celebrada en el Grand Palais de París en 1993: *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise* (n° 203).
- ¹³ LÓPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Cátedra, 1985. Se considera que la fábula de Venus y Adonis es el asunto mitológico representado con mayor frecuencia en la pintura española de esos momentos.
- ¹⁴ PANOFSKY, E., *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003, pp. 150-51. La actitud de Adonis se equipara a la descrita por Shakespeare en su poema *Venus and Adonis* (1593), en donde la insolencia del joven se sitúa a caballo entre la preocupación por cumplir con un deber (la caza) y el desprecio hacia la mujer como reacción al terrible desliz cometido por su madre.
- ¹⁵ En el mismo grabado se representan varios momentos de la fábula: en el centro el *Nacimiento de Adonis*, del árbol en que se transmutó su madre; a la izquierda la diosa perseguida por Marte, celoso de su relación con Adonis; al fondo un jabalí da muerte al cazador mientras Venus baja del cielo a socorrerle. Ésta y otras imágenes de *Las metamorfosis* se reproducen en *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, de B. Guthmüller (Weinheim, VCH, 1986).
- ¹⁶ También los dos personajes han sido identificados como Baco y Ariadna (PASSAVANT T. J. D., *Le peintre-graveur*, Leipzig, 1864, VI, p. 30, n° 153) y Angelica y Medoro (*The works of Marcantonio Raimondi and his school*, ed. por K. Oberhuber, "The Illustrated Bartsch", 27, Nueva York, Abaris, 1978, p. 156, n° 484). En *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa nel '500 e '600* se hace un amplio comentario a este grabado (Roma, 1989, p. 30, n° 8). La relación de la composición de Giulio Romano con la edición del Ovidio mencionada la ha establecido H. Malme ("La stufetta del Cardinal Bibbliena e l'iconografia dei suoi affreschi principali", en *Quando gli dei si spogliano*, Roma, Romana Società Editrice, 1984).
- ¹⁷ *Italian Masters of the Sixteenth Century*, ed. por S. Boorsch, "The Illustrated Bartsch", 29, Nueva York, Abaris Books, 1982, p. 18, n° 154-II.
- ¹⁸ E là, doue piu folta l'erba uede.

Fermò Venere a l'ombra d'un bel Pino
 (Che sta(n)ca era in cacciare) il uago piede,
 E si sorcò col giouen pellegrino.
 Fe del fianco al suo capo appoggio e sede,
 Baciando lui, che staua intento e chino.
 Poscia incomincia, ma souente suole
 Interromper con baci le parole.

- 19 *Il Capitano, comedia di m. Lodouico Dolce, recitata in Mantoua all'ecellent signor duca. Con alcune stanze del medesimo nella fauola d'Adone*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545, fols. 43-57.
- 20 Spesso, sotto un bel Pino, o uerde Faggio
 Cantaua col Garzon note Divini:
 O fuggendo di Phebo il caldo raggio,
 Nel grembo suo s'adormentaua al fine.
 Spesso seco predea lungo uiaggio:
 Et per aspre contrade et pellegrine,
 Per monti et ualli piu sassose et fere
 Con lui seguia le fuggitiue fere.
- 21 BOBER, Ph. P.; RUBINSTEIN, R., *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Nueva York, Oxford University Press, 1986; KOORTBOJIAN, M., *Mith., meaning, and memory on Roman sarcophagi*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- 22 Se ha puesto en conexión el poema de Shakespeare con el cuadro de Veronés indicando que entre los versos 613-768 Adonis está reclinado en una postura similar (BAUER R, R. J., "Rhetoric and picture in Venus and Adonis", *Explorations in Renaissance Culture*, 1974, I, p. 51). Se trata de una lectura forzada ya que además de ser común en el grabado el escritor nunca describe al joven dormido.
- 23 TEÓCRITO, *Idilios*, ed. de A. González Laso, Madrid, Aguilar, 1973 (nueva edición), p. 163.
- 24 CEBRIÁN, J., *El mito de Adonis en la poesía de la edad de oro*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- 25 Di sonno Adon trabocca,
 Venere bella, en el tuo sen vezzoso
 con languido riposo
 tra le gravi palpebre a poco a poco
 sepelisce il tuo foco.
 Scoti scoti dintorno
 a'ali del vento, e voi versate Amori
 pioggia di fiori. Ah vedi Amor, ch' a
 bocca,
 per volerlo destar, si pone il corno.
 Dormir si lasci il giorno,
 pur che con doppia usura ei sconti poi
 di notturne fatiche i sonni suoi.
- 26 LOMAS CANTORAL, J. de, *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. de L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980, pp. 284-98.
- 27 Los fragmentos IV y V de esta fábula publicada en 1652 describen el momento en que ellos están juntos (Soto de Rojas, P., *Obras de don Pedro Soto de Rojas*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, 1950; *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ed. de A. Egido, Madrid, Cátedra, 1981).
- 28 Enfrentadas Proserpina –reina de los Infiernos- y Venus por la custodia de Adonis, Júpiter decidió que permaneciera un tercio del año con cada una y el tercero con quien deseara, si bien el joven optará mayoritariamente por la diosa del amor que lo mantendrá a su lado durante la primavera y el verano.
- 29 J. Cebrián García en la edición de *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, de Juan de la Cueva (Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 73).
- 30 Una de las imágenes que dinamiza la cultura visual del renacimiento es la mujer desnuda o a medio vestir echada en un entorno natural mientras duerme, sola o sorprendida: BRANCA, V., "Interespressività narrativo-figurativa: Efigenia, Venere e il tema della `nuda` fra Boccaccio e Botticelli e la pittura veneciana del rinascimento", en *Il se rendit en Italie. Études offertes a André Chastel*, Roma, ed. dell'Elefante; París, Flammarion, 1987, pp. 57-68; ROSAND, D., "So-And-So Reclining on Her Couch", en *Titian 500*, ed. de J. Manca, Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 101-119; "Pregnant Poets" y "Sleeping beauties", en RUVOLDT, M., *The Italian Renaissance. Imagery of Inspiration. Metaphors of sex, sleep, and dreams*, Cambridge, University Press, 2004, pp. 75-98, 97-101.
- 31 GENTILI, A., *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milán, Feltrinelli, 1980, p. 178.
- 32 PALLEY, J., *The ambiguous mirror: dreams in Spanish literature*, Valencia, Albatros, 1983.
- 33 MAURER, Ch., "Soñé que te... ¿Direlo?. El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII", *Edad de Oro*, 1990, IX, pp. 149-67 (IX edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro, Madrid, 1989); ALATORRE, A., *El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- 34 GOULD, C., "Veronese. Venere e Adone. Influssi dell'antichità e dell'Italia centrale", en *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecia, Arsenale Editrice, 1990, p. 287. Todo hace pensar que estamos en pleno día, sin necesidad de ligar a la noche el sueño ni la relación amorosa.
- 35 CHECA, F., "Fábulas antiguas y coleccionismo barroco. Venus y Adonis. Veronés", en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Electa, 1996, p. 54.

- ³⁶ EGER, J. C., *Le sommeil et la mort dans la Grèce antique*, París, Éditions Sicard, 1966; KESSELS, A. H. M., *Studies on the dream in Greek literature*, Utrecht, HES, 1978; AMAT, J., *Songes et visions: l'au-delà dans la littérature latine tardive*, París, Études augustiniennes, 1985; BRILLANTE, C., *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo, Sellerio, 1991; BARASCH, M., "The Dream in the Art and Lore of Late Antiquity", en *The language of art: studies in interpretation*, Nueva York, University Press, 1997, pp. 131-71.
- ³⁷ Podríamos mencionar también una composición del siglo XVI, debida a Jerónimo de Lomas Cantoral (m. en 1570) cuyos primeros cuatro versos son los siguientes:
 ¡Oh dulce sueño, dulce acertamiento!
 ¡Oh dulce descansar del día cansado!
 Bien dicen que a la muerte es comparado
 El hombre que en él baña el sentimiento.
- ³⁸ Los Siglos de Oro están nutridos de sueños con presagios de mal agüero. La muerte, en forma de mujer, se presenta durante el sueño en *Sueño de la Muerte* (1622) de Quevedo (*Sueños y discursos...*, 1627).
- ³⁹ *Italian Masters of the Sixteenth Century*, ed. por M. Cirillo Archer, "The Illustrated Bartsch", 28, Nueva York, Abaris Books, 1995, p. 204, n° 066.
- ⁴⁰ *Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, ed. por H. Zerner, Nueva York, Abaris Books, "The Illustrated Bartsch", 33, 1979, p. 333, n° 398.
- ⁴¹ GENTILI, A., *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milán, Feltrinemi, 1980, p. 93.
- ⁴² GNOCCHI, L., *Paolo Veronese fra artisti e letterati*, Florencia, L. S. Ols, 1994, p. 95.
- ⁴³ *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, ed. por K. Oberhuber, "The Illustrated Bartsch", 27, Nueva York, Abaris Books, 1978, p. 118, n° 438.
- ⁴⁴ *Idem*, p. 250, n° 252.
- ⁴⁵ KOCH, G.; SICHTERMANN, H., *Römische Sarkophag*, Munich, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1982, fig. 160; LEE, R. W., *Ut pictura poesis: humanisme et théorie de la peinture, XVe-XVIIIe siècles*, París, Macula, 1991, figs. 12, 14, 15.
- ⁴⁶ Se ha precisado que remite a un ejemplar conservado entonces en san Juan de Letrán: GOULD, C., "Veronese. Venere e Adone. Influssi dell'antichità e dell'Italia centrale", en *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venecia, Arsenale Editrice, 1990, p. 287, fig. 233 (copia en dibujo del siglo XVII).
- ⁴⁷ En el ejemplar de la galería Sabauda de Turín, de hacia 1561-1562, es significativo el gesto de ella de retener al amante pretendiendo inmovilizarle con una pierna y entrelazando los dedos como si fueran las rejas de una cárcel de amor. Interesante también es el de Edimburgo (National Gallery of Scotland), en que el dios de la guerra, armado, está desnudando a Venus, mientras ella ampara a Cupido, inquietado por un pernillo, por lo que Marte se muestra un tanto enojado, una obra de hacia 1580, es decir, de similares fechas que el cuadro del Museo del Prado. Entre 1576 y 1582 pintó un cuadro, actualmente en el Metropolitan de Nueva York, de polémica lectura, una de ellas correspondiente a *Marte y Venus encadenados por el Amor*.
- ⁴⁸ *Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, ed. por H. Zerner, "The Illustrated Bartsch", 33, Nueva York, Abaris Books, 1979, p. 336, n° 61; BÉGUIN, S., "Luca Penni peintre: nouvelles attributions", en *Il se rendit en Italie. Études offertes a André Chastel*, Roma, ed. dell'Elefante; París, Flammarion, 1987, pp. 243-53; TALVACCHIA, B., "Il mercato dell'Eros: rappresentazioni della sessualità femminile nei soggetti mitologici", en *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Florencia, Morgana Edizioni, pp. 193 y ss.
- ⁴⁹ Se ha considerado que asuntos mitológicos como el de Venus y Adonis contribuyeron a alimentar una imagen de la mujer dominante (MATT-HEWES-GRIECO, S., "La `natura` delle done: rappresentazioni biologiche e (im)morali dall'allegoria umanistica alla satira sociale", en *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Florencia, Morgana Edizioni, pp. 247-83). Y de hecho el sueño insiste en este papel pasivo del hombre, tal como reflejará también Giovanni Battista Marino en *L'Adone* (1623).
- ⁵⁰ BLANCO VALDÉS, C. F., *El amor en el `Dolce stil nuovo`: fenomenología, teoría y práctica*, Santiago de Compostela, Universidade, 1996, cap. 3.2.
- ⁵¹ GARCÉS Y GRALLA, G., *Venus y Adonis. Fábula trágica*, Lisboa, Enrique Valente de Oliveira, 1656, n° 23.
- ⁵² Un joven cazador lo hace sonar en una escena sacra como la *Subida al Calvario* (Dresde, Gemäldegalerie), lienzo que decoraba el salón del palacio Cuccina de Venecia.
- ⁵³ Se considera que el instrumento suspendido de la cintura en el Adonis de Tiziano metafórica también el miembro viril, al tiempo que se resalta el gran tamaño del pintado por Veronés en el cuadro de Augsburgo: BROCK, M., "Titien et Véronèse. Adonis à l'épreuve de Venus", en *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, actas del coloquio internacional (París, 1995), París, Louvre-Klincksieck, 1996, pp. 245-46.
- ⁵⁴ *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1872, p. 295, n° 526.
- ⁵⁵ F. F. BOISSARD, *Tres damas venecianas*, en *Habitus variarum orbis gentium* (1581); Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni* (1590).
- ⁵⁶ BOEHN, M. von, *Accesorios de la moda: encajes, abanicos, guantes...*, Barcelona, Salvat, 1944, pp. 35 ss. En las siguientes publicaciones se aborda de alguna manera el cuadro de Veronés a propósito del tipo de abanico: *El abanico en España*, cat. exp. a cargo de J. Ezquerro del Bayo, Madrid, Blass y Cía, 1920, pp. 17, 18; WAGNER, J., *Abanicos*, Barcelona, Editors, 2001, pp. 76, 78, *Abanicos. La colección del Museo Municipal de Madrid*, catálogo, Madrid, 2002, p. 53.
- ⁵⁷ Alguna ilustración de cortesanas con abanicos de bandera aparece en: HUFTON, O., "Istruzione, lavoro e povertà", en *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Florencia, Morgana Edizioni, pp. 40 ss.
- ⁵⁸ No hay que olvidar, aunque se aleje de la lectura que damos al cuadro, que se consideraba que Venus, dada su promiscuidad, había instituido el oficio de meretriz, tal como recoge Boccaccio en la *Genealogía de los dioses*. Sobre esta cuestión y lo relativo a la liberalidad sexual de Venus y las desaforadas fiestas de las Adonias, véase DETIENNE, M., *Los jardines de Adonis: la mitología griega de los aromas*, Madrid, Akal, 1983.
- ⁵⁹ Valoraciones simbólicas son expresadas por los comentaristas del mito desde la antigüedad (Teócrito, Fulgencio, Boccaccio,...). Los mitógrafos se ocuparán de formular diversas lecturas –por ejemplo acerca de la regeneración de la naturaleza, de la dualidad de las estaciones, incluso a Adonis se le asocia al sol, y del concepto de la caducidad-, tal vemos en la "Allegoría" de las ediciones de *Las metamorfosis*, después de la narración del

- mito, en la "Explicatio" de Alciato, en Cartari y en Conti. En España esas otras lecturas ("Declaración") son tenidas en cuenta por Juan Pérez de Moya en *La philosophia secreta* (1585), de una fecha próxima a la de la realización del cuadro. Con anterioridad, Fernando de Herrera se interesa por el trasfondo simbólico de la fábula (*Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera...* (1580), ed. de A. Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, pp. 671-72).
- ⁶⁰ CAMPENHAUSEN, B. von, *Elocuente Pittore, pingente oratote. Studien zu mythologisch-allegorischen Gemälden Paolo Veroneses*, Munich, Scaneg Verlag, 2003, pp. 161-62.
- ⁶¹ CHECA, F., "Fábulas antiguas y coleccionismo barroco. Venus y Adonis. Veronés", en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Electa, 1996, pp. 49-57.
- ⁶² Se trata de dos mitos que no están ausentes de programas iconográficos de la época, que se hayan conservado en su vertiente decorativa o bien solamente en el proyecto del dibujo trasladado al grabado. Junto con dos composiciones más, Giulio Romano los llevó al papel probablemente como preparación para una serie de cuadros con parejas destinados a decorar el casino de caza en Marmirolo, por encargo de los Gonzaga : CIERI VIA, C., *L'arte delle metamorfosi. Decoración mitologica nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003; *Italian Artists of the Sixteenth Century. School of Fontainebleau*, ed. por H. Zerner, Nueva York, Abaris Books, "The Illustrated Bartsch", 33, 1979, pp. 352, 353, n° 77, 78; *Tra mito e allegoria. Immagini a stampa nel '500 e '600*, Roma, 1989, pp. 291-292, n° 109 (se reproduce y comenta *La muerte de Procris* grabada por Giorgio Ghisi de la década de los cuarenta).
- ⁶³ Los celos tampoco están ausentes del mito de Venus y Adonis, pues éste murió a causa de las sospechas que hacia él tuvo Marte, amante de Venus, quien hizo todo lo posible para que el joven encontrara la muerte enfrentándose a un jabalí. El dios de la guerra persigue despedido a una desparorida Venus en la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), asunto que captó la edición ilustrada de 1497 de *Las metamorfosis* de Ovidio, retomado por Giulio Romano en el palacio del Te, en donde es ella la que procura retener al encolerizado guerrero para proteger a su nuevo amor (GOMBRICH H. E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 184-89).
- ⁶⁴ Edición de L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980, pp. 284-320.
- ⁶⁵ Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo. *La púrpura de la rosa. Fiesta cantada, opera en un acto. Texto Pedro Calderón de la Barca (Con Loa de autor anónimo para Lima, 1701)*, ed. de L. K. Stein, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1999. Algunas versiones del mito indican que la sangre de Adonis manchó de rojo las rosas blancas, surgiendo así otras de diferente color, otras que se debe a la sangre de Venus, herida con las espinas de un rosal —cuenta con diversas representaciones en la pintura y en el grabado—, mientras que Poussin pintará a la diosa vertiendo néctar sobre la sangre del joven, de donde brotarán rosas rojas.
- ⁶⁶ Edición de M. D. Stroud, San Antonio, Trinity University Press, 1981. La misma fábula, cargada de un sentido jocoso, es abordada por el mismo autor en otra obra (ed. de A. Navarro González, Salamanca, Almar, 1979).