

OMNIA VINCIT AMOR: ICONOGRAFÍA DE EROS Y PSIQUE

María Isabel Rodríguez López

Universidad Alfonso X el Sabio

El presente trabajo versa sobre un tema muy del gusto de los artistas de todos los tiempos, la iconografía Eros y Psique, un asunto que, como es bien sabido, ha llegado a nosotros a través del libro IV de *Las Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo (IV,28-VI,24). La historia de estos míticos amantes, prototipo literario de los cuentos de hadas de todos los tiempos con final feliz, se inserta con naturalidad y no menos genio entre las aventuras novelescas narradas por este escritor africano del siglo II d.C.; el relato surge de los labios de una anciana con la intención de mitigar los temores de una jovencita a quien el destino había deparado funestos sucesos.

No conocemos hoy fuentes literarias anteriores a la citada, hecho que no deja de ser una inquietante sorpresa, habida cuenta de que las fuentes arqueológicas, sin embargo, son testigos iconográficos silenciosos de estos ajetreados amores, desde el siglo III a.C., siendo motivo predilecto en no pocas obras de arte del período helenístico. Los especialistas sostienen que no cabe duda de que la fábula se hubiera originado en las tradiciones primitivas de Grecia, como lo dan a entender tantos monumentos del arte antiguo¹, y no dejan de manifestar su extrañeza ante el hecho de que un tema tan sugerente como el de los amores del propio Amor, no hubiera sido evocado previamente por los poetas líricos griegos, hecho que califican como misterioso. Apuleyo dio cuerpo literario a esta historia en el ocaso del paganismo, cuando ya se había iniciado en el Mediterráneo la expansión de la doctrina cristiana, y acaso por ello el valor simbólico que siempre se ha intentado descubrir en el mito resulta ciertamente complejo de descifrar².

En su ya clásico trabajo dedicado al mito de Psique, Bonilla y San Martín³ señalaba como origen literario del mismo el drama sánscrito en cinco actos titulado *Vikramorvasi*, obra escrita por el poeta Kalidasa en el siglo I a.C., en la que pueden encontrarse las tres ideas fundamentales recogidas por Apuleyo: la idea de prohibición, la curiosidad que origina dicho tabú y la desgracia acarreada por no acatar el precepto y dejarse llevar por la curiosidad. Estos tres conceptos asociados no son, sin embargo, ajenos a las culturas del Mediterráneo, sino que están

presentes en muchos relatos mitológicos demostrando la fragilidad del ser humano y, en muchos casos, poseen en sí mismos carácter ejemplarizante; también en la *Biblia* la expulsión del Paraíso terrenal es la consecuencia de una prohibición no cumplida por Eva.

Por nuestra parte, creemos que la predilección por el tema desde el punto de vista iconográfico obedece, en una importante medida, a las posibilidades expresivas que dicha narración ponía en manos de los artistas: es una historia de amor, de celos y de pasiones encontradas, y también un cuento infantil con final feliz en el que se perfila, de una forma extraordinaria, la naturaleza humana y sus más profundos entresijos. A ello habría que sumar que la simbología del tema puede ser susceptible de diversidad de interpretaciones, siempre versiones enriquecedoras. Creemos que todas ellas son razones sobradas para que el mito y sus recreaciones (plásticas, literarias o musicales) hayan sobrevivido al tiempo, hasta bien entrado el siglo XX.

Las obras del arte antiguo relacionadas con la historia de Psique y Eros no responden a la idea de relato de carácter narrativo y continuado, sino que son, por lo general, visiones parciales y momentos aislados del tema mitológico. Sin embargo, después de que Apuleyo escribiera sus *Metamorfosis*, los artistas, especialmente en el Renacimiento, recrearon una y mil veces a la leyenda, plasmando con sus imágenes, uno a uno, y de forma cíclica, cuantos avatares acontecen en la narración del citado autor.

El amor como fuerza que mueve el mundo en el decir del humanista Marsilio Ficino es la trama de esta deliciosa historia, en la que todas las tribulaciones y sufrimientos terminan con la catarsis, la purificación del alma, a la postre eterna y acogida en el regazo de los inmortales. Con estas líneas trataremos de acercarnos al origen de su iconografía, y abordaremos el análisis y la evolución de la misma, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea, sentando las bases tipológicas de cada época, sin olvidar el significado profundo que su iconología encierra.

Aunque la historia de los amores de Eros y Psique es conocida por todos, no hemos podido vencer la tentación de revivirla brevemente en estas líneas, sabedores de que siempre resulta grata su evocación. Tan hermosa era la joven princesa llamada Psique que su belleza, casi divina, le valió la veneración de los mortales, que veían en ella a una diosa, y suscitó el resentimiento de la más bella entre las bellas, Venus, que determinó resarcirse con ella. El padre de la muchacha estaba extrañado de que tan preciosa criatura no fuera reclamada en matrimonio, y buscando argumento a tan insólita cuestión, decidió consultar el oráculo de Mileto, consagrado al dios Apolo. La respuesta del vaticinio obligaba al infortunado padre a instalar un tálamo fúnebre en un paraje montañoso, y a abandonar allí a su hija para que un ser abyecto y monstruoso (“un monstruo cruel con la ferocidad de la víbora, un monstruo que tiene alas y vuela por el éter, que siembra desazón en todas partes, que lo destruye todo metódicamente a sangre y fuego, ante quien tiembla el mismo Júpiter, se acobardan atemorizadas las divinidades y retroceden horrorizados los ríos infernales y las tinieblas del Estigio”)⁴, la hiciera suya.

En la soledad de la roca, Psique sintió el aliento de Céfito cuyo soplo la trasladó hasta el palacio de Amor, un lugar maravilloso en el que fue recibida por seres invisibles que procuraron, en todo momento, la comodidad de la asombrada

muchacha. Aquella misma noche Psique pasó a ser la esposa de Eros, un amante misterioso que aminoraba, al ponerse el sol, la soledad de su amada y a quien la joven no podía ver, conformándose únicamente con sentir su abrazo y oír la dulzura de su voz. Después de algún tiempo, Psique imploró a su esposo que le permitiera ver a sus hermanas, sabiendo que aquellas estaban muy apenadas por su ausencia, y el dios accedió a los ruegos de la amada, no sin antes haberla advertido de que no se dejara llevar por la curiosidad o los malos consejos. El encuentro de las tres hermanas hizo dichosa a Psique, que las colmó de regalos, pero destapó el frasco de la envidia de las otras dos, que idearon un plan para atrapar a su inocente hermana, con mentiras y fingido cariño.

Atendiendo a las indicaciones de sus pérfidas hermanas, y atormentada por las Furias, Psique intentó matar a su marido y descubrió entonces el rostro de Eros con la luz temblorosa de una lámpara. Su herido corazón cayó en las redes del amor; mientras, la cera se derramaba y abrasaba el hombro derecho del amado que, irritado, decidió abandonar a la infortunada joven. Psique se vengó de la crueldad de sus hermanas y después partió a recorrer el mundo en busca del perdido amante; su andar errabundo la condujo primero al palacio de Ceres, pero las súplicas de auxilio de la muchacha fueron rehusadas por la diosa, ante el temor de que la ira de Venus alcanzara también aquel lugar. Más tarde llegó al templo de Hera, donde tampoco encontraron respuesta sus ruegos.

Desolada y sin salida, la muchacha decidió presentarse ante Venus para implorar su perdón, pero la diosa decidió atormentarla con la Inquietud y la Tristeza, y la sometió a crueles pruebas que la joven pudo superar gracias a la ayuda de la bendita Providencia; la última y más dura mortificación impuesta por la exasperada Venus consistió en bajar a la morada de Proserpina y solicitar de ésta que llenara la cajita de la belleza, prueba que la joven pudo vencer gracias a los consejos recibidos en lo alto de una torre cuando pretendía acabar ya para siempre con su vida. Pero en el último instante, cuando ya regresaba airoso hacia el palacio de Venus la muchacha, movida por la curiosidad, abrió la cajita y quedó entonces sumida en el sueño de la muerte.

Ya recuperado de sus heridas, Eros acudió en busca de su amada para recoger el funesto sueño y devolverlo a la cajita, apresurándose luego a solicitar la ayuda del padre de los dioses. Júpiter, conmovido, convocó a la asamblea de los inmortales para anunciarles que el Amor enamorado, permanecería unido a Psique para siempre. Sólo quedaba celebrar el banquete nupcial con el que dar por finalizadas las tribulaciones de la pareja, unida eternamente. El matrimonio del alma inmortal con el Amor fue, desde entonces, indisoluble.

La iconografía de estas tribulaciones amorosas es un asunto que se fue forjando lentamente, hasta cristalizar en la Grecia del siglo IV a.C., ya en época helenística, y que fue prodigado muy especialmente en el arte romano, en obras de carácter narrativo y de naturaleza eminentemente pictórica. En el *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae*⁵ el asunto que nos ocupa se contempla como uno de los aspectos de la compleja personalidad mítica de Psique, y se diferencian hasta dieciséis prototipos iconográficos en relación con los avatares amorosos de la pareja, expresiones artísticas de los mismos, luego convertidos en relato literario por Apuleyo. No parece probable que la narración citada hubiera ejer-

cido influencia alguna sobre el arte de la Antigüedad, a pesar de que ha sido demostrado que el núcleo mismo de Apuleyo es antiguo, y que se basara en tradiciones legendarias del Peloponeso, luego tomadas en las novelas eróticas milesias. El gran desarrollo de su iconografía vendría de la mano del arte del Renacimiento y del Barroco, momentos en que los artistas lo trataron de forma magistral, y siguiendo, de forma cíclica, el cuento de Apuleyo que acabamos de recordar.

El arte de la Antigüedad pone ante nuestros ojos numerosas imágenes de Psique y Amor, desde el siglo III a.C., mostrando escenas únicas, en general iconos carentes de índole narrativa. En ocasiones, es difícil descifrar, incluso, qué episodio de la historia mítica representan dichas imágenes, si es que están en relación con alguno; podría pensarse que fueran, sencillamente, cuadros simbólicos con los que evocar un contenido o mensaje alegórico. Desde la época minoica, los artistas se sirvieron de un pájaro de cabeza humana como icono para personificar el alma bienaventurada, tipología que, como es bien sabido, tuvo un amplio desarrollo en el arte y pasó también a ser referencia iconográfica para la imagen de las sirenas, las arpías, las lamias, las esfinges, las ninfas y otras variaciones del alma alada. El origen de la iconografía de Psique estuvo determinado, asimismo, por la influencia de las imágenes de las eidola, las pequeñas figuritas humanas que representan al alma humana en no pocas pinturas de vasos cerámicos griegos; por su parte, la más antigua representación del alma como mariposa se halla en un lekitos de figuras negras, del siglo VI a.C. En Homero, el cuerpo y el alma no son realidades de diferente naturaleza, ya que el alma también es corporal, aunque más sutil, algo así como la sombra, el doble del cuerpo, en ocasiones comparada con el humo (*Ilíada*, Canto XIII).

George Nicole⁶ ha apuntado que el origen del mito de Psique está en Platón, concretamente en aquellos pasajes del *Fedro* que se refieren al alma humana como una bella pareja alada, en una imagen ciertamente poética. Desde el siglo IV a.C., la ficción de los autores griegos imaginó el alma unida, ya para siempre, al más noble de los sentimientos, el amor divino. Es por ello que ningún monumento anterior a Platón representa a Psique como personificación del alma humana, correspondiendo las más antiguas representaciones de la pareja al arte griego del siglo III a.C.

Las primeras representaciones de Psique como personaje mitológico, en compañía de Eros son difíciles de reconocer. Podría identificarse, quizás, con la joven provista de alas de pájaro que está representada al lado de Eros en algunos relieves broncíneos y placas de Locres, de fines del siglo V a.C., imágenes que han sido interpretadas por algunos autores como un Eros femenino, designado como Erotin. Esta tipología haría fortuna entre el siglo III y el siglo II a.C. En las más antiguas representaciones iconográficas, Psique posee alas de pájaro, como Eros, acaso porque fuera considerada como paredra de éste, y, por ello, creada a su imagen y semejanza, lo cual fue costumbre muy repetida en el arte griego tardío; es bien sabido que durante el período helenístico surgieron las imágenes de tritonisas, centauresas y demás congéneres femeninas de otros tantos seres mitológicos masculinos. Estas imágenes servían habitualmente de complemento en las representaciones, para mostrar, en muchos casos, idilios amorosos, con sus semejantes masculinos, de acuerdo con criterios decorativos y gustos refinados y manieristas.

Sin embargo, y a pesar de lo expuesto, no podemos olvidar el contenido simbólico de la imagen de Psique, para la cual una apariencia alada era, sin duda, la mejor opción iconográfica. ¿cómo representar si no, lo etéreo, el aire, el soplo vital, el espíritu, lo incorpóreo o lo invisible...?. El mismo simbolismo tiene su mejor expresión en la figura de Psique representada como mariposa.

Muchas obras de arte nos presentan a Eros jugando con una mariposa, y en tales pasatiempos el tiránico Amor muestra más ferocidad que afecto: caza a la mariposa, la quema, la hace su prisionera, la ata sin piedad, la atormenta con sus flechas o la hace víctima de un sinnúmero de torturas que, a veces, tienen por cómplice a su hermano Anteros, y que son reflejo de los efectos que el travieso Amor produce en el alma humana. Esta temática ha sido puesta en relación con el gusto alejandrino, como un asunto de género repetido a través de infinidad de variantes. La iconografía de Psique como mariposa tuvo su más amplio campo decorativo en las gemas antiguas, finas labores destinadas, quizás, a jóvenes enamoradas del Amor (fig. 8).

La tipología más difundida de Psique en la Antigüedad fue, en cambio, la de una joven y hermosa muchacha que poseía alas de mariposa (fig. 8); las alas de lepidóptero pasaron a ser, por tanto, el atributo iconográfico característico de Psique, por lo demás imagen muy similar a la habitual en las representaciones de las *aurae*, las brisas o las victorias aladas. Sólo ocasionalmente Psique aparecía como una joven de apariencia completamente humana, áptera, como lo demuestra la que, quizás sea la más famosa representación del abrazo de la pareja, el grupo marmóreo del Museo Capitolino (fig.9), a veces identificado como *Dafnis y Cloe*, *Hermafrodito y Salmacis* o *Cauno y Biblis*, por la ausencia de alas en ambos personajes.

El arte helenístico puso en boga el tema de Psique suplicante, tal y como puede verse en una estatua de mármol del Louvre, luego recreada en numerosas versiones del tema realizadas en terracota, ya como productos industriales derivados de su prototipo. La figura femenina está identificada con Psique por las alas de mariposa, y aparece arrodillada, dirigiendo su ruego y su mirada hacia lo alto, hasta un personaje invisible para el espectador. Parece probable que la súplica de la infortunada estuviera dirigida a su amante, en un ruego de perdón, a juzgar por otras representaciones antiguas (mosaicos y camafesos especialmente) en las que Psique está arrodillada y a su lado aparece Eros, de pie, en actitud de huir de la joven, formando una composición de naturaleza esencialmente barroca caracterizada por el juego de diagonales y fuerzas encontradas.

En ocasiones, Psique aparece representada robando las armas del amor, como ponen de manifiesto algunos mosaicos pavimentales romanos y otras tantas lucernas, soporte en el que el tema se hacía adecuado porque en un momento de la narración la lámpara misma pasa a primer plano en la fábula antigua, y gracias a ella queda desvelado el verdadero rostro del amor y las consiguientes desgracias de la joven. La historia de Psique es, también una historia en la que la luz y las sombras, como imágenes simbólicas juegan un papel nada desdeñable: Psique vive en el mundo de la oscuridad, sin poder ver el rostro de su amado y gracias a la lámpara consigue ver el Amor, pero a través de la falta cae en el verdadero mundo de las tinieblas, en un andar errante que la conduce, a la postre, al mundo de las sombras, al averno.

Sólo el mismo Amor puede llevarla de nuevo al mundo de la luz, ya purificada con las pruebas impuestas. Las pruebas de Psique constituyen, asimismo, motivos aislados de decoración en mosaicos y camafeos romanos. Destaca el mosaico de la Casa del acueducto de Trajano, en Antioquía, donde se ha representado una de las más duras pruebas impuestas por Venus a la joven: traer agua de la laguna Estigia.

El ya mencionado grupo escultórico del Capitolio (Museo de los Conservadores) constituye uno de los modelos iconográficos que fue objeto de numerosas variantes y reinterpretaciones personales en la Antigüedad, tipologías que pasaron a ser asunto predilecto en pequeños grupos escultóricos realizados en mármol o en terracota. El conjunto del Palacio de los Conservadores de Roma presenta a los personajes como adolescentes, casi niños, a juzgar por el tratamiento de sus respectivas anatomías, hecho que, sin duda, debió de favorecer su éxito, al poner al descubierto aspectos eróticos poco usuales. Las figuras no poseen alas, y su delicado abrazo se completa con el gesto tierno, la caricia del joven a la muchacha, cuyo manto recogido y plegado en la parte frontal de las piernas tiene su ascendencia en la escultura griega de finales del siglo IV a.C. Ambas figuras parecen constituir una misma entidad plástica, un grupo cerrado, de carácter esencialmente clasicista, pudiendo enmarcarse sus cuerpos enlazados en un marco compositivo ovalado.

En las reinterpretaciones del modelo capitolino a las que nos hemos referido, los dos personajes pueden aparecer como adultos, adolescentes o niños, en actitud de abrazo, beso o dirigiéndose mutuamente tiernas miradas y, como ya se ha señalado, son alados o ápteros. De todas ellas, destacamos el grupo escultórico procedente de la Casa de los Valeri, hoy en el Museo de los Uffizi; la diferencia iconográfica fundamental con el mármol capitolino reside en la presencia de las alas en ambos personajes (de cisne para él, y de mariposa para ella), hecho que rompe el equilibrio clásico desde el punto de vista compositivo, al abrir el óvalo con las diagonales que, a ambos lados, quedan señaladas por las alas. Aunque el tratamiento anatómico es, en esencia, idéntico en las dos esculturas, ya que se ha representado a dos adolescentes que son también en esta ocasión casi niños, el escultor que realizó esta obra no supo plasmar el abandono, la delicadeza, y la sutil pasión contenida en aquella.

A pesar de la perfección técnica y la morbidez conseguida en los volúmenes marmóreos, el resultado es, en nuestra opinión, más forzado y frío, y carece del naturalismo extraordinario que hace del grupo capitolino una obra maestra. Curioso es también, desde el punto de vista iconográfico, el penacho que Eros ostenta sobre el eje de su cabeza, similar a los emplumados que, ocasionalmente, cubrían la parte superior de los yelmos bronceos. Técnicamente lo más destacado de la obra y que en nuestra opinión resulta superior al grupo capitolino es la pericia con la que el escultor ha sido capaz de mostrar las diversas texturas que se vislumbran en el conjunto, de tal suerte que cabellos, alas, plegados y carne se diferencian netamente en el primoroso acabado y producen un exquisito juego lumínico de sabor barroquizante. El grupo capitolino dio origen, asimismo, a miles de modelos y reinterpretaciones en el siglo XVIII, y es por ello que algunos autores⁷ han señalado que fue la más célebre de las estatuas de la Anti-

güedad entre las admiradas en el siglo XVIII. El mismo Antonio Canova daría, en una de sus versiones del mito, una evocación muy personal de la obra clásica.

Según apuntaba Noëlle Icard-Gianolio⁸, el abrazo de los personajes debe ser interpretado de distinta forma en función del soporte u objeto artístico que decoraba; su significación en un sarcófago, por ejemplo, puede ser clara alusión al festín de la inmortalidad, mientras que su sentido sobre una gema u otro objeto decorativo podía ser bien distinto. Estas representaciones evocarían, en la mayoría de los casos, el destino humano, del nacimiento a la muerte. La pareja de Amor y Psique simbolizaban la vida y la unión del alma y el cuerpo. El abrazo, beso, o mirada mutua se torna, en algunas representaciones, verdadera pasión amorosa que funde a las dos figuras en un abrazo sensual y vehemente, similar al que suele ser característico de los sátiros y ninfas del thíasos báquico. El amor carnal así representado por el arte antiguo es lo que, finalmente, exigió la purificación y la catarsis, las pruebas de Psique para poder ser acogida entre los inmortales.

En las pinturas pompeyanas del tercero y cuarto estilo son habituales las representaciones de Psique como paredra de Eros quizás, con un sentido eminentemente decorativo, ajeno a simbolismos profundos; los artistas habían convertido a los amores en seres genéricos, multiplicados por el estilo decorativo en boga, y las imágenes de Psique sirvieron entonces, como motivos ornamentales muy repetidos en las escenas de género que otorgaban simetría a las composiciones en escenas de banquetes, conciertos, o cualquier representación amable y cotidiana (fig. 9). Otras veces, las pinturas pompeyanas del IV estilo muestran a supuesta pareja en un abrazo apasionado, veleidoso deseo, similar al que es habitual en las representaciones de sátiros y ninfas; así sucede, por ejemplo en la representación pictórica procedente de la Casa de Terencio Neone, hoy en el Museo Nacional de Nápoles (fig. 5).

Dicha pintura ha sido identificada tradicionalmente con una representación de la fábula de Eros y Psique ya que ambos personajes parecen ser, a priori, seres alados; sin embargo, resulta algo chocante que el pretendido Eros, sentado de modo burdo sobre pedestal o roca (soporte propio de las escenas que representan a sátiros y ninfas), abraza a la muchacha con tal ímpetu que transmita la impresión de ser abrazo forzado o raptó, y no deseo mutuo de amor consumado. Por su parte, la figura femenina es muy inestable, y se aferra al cuello de su compañero, como si temiera caer; los apéndices de sus posibles alas de mariposa pudieran ser interpretados, también, como los extremos de un paño flotante que cubriera el cuello de la joven. Todo ello, unido a la visión algo grosera del conjunto, un espectáculo erótico muy lejos de cualquier encarnación espiritual posible, ha suscitado en nosotros un interrogante con respecto a la identificación de ambos personajes, aunque como decíamos en las líneas precedentes, podría pensarse que algún pintor utilizara el motivo de forma decorativa, sin acento o intención trascendental alguna, y lo hubiera plasmado como si se tratara de una escena de juego carnal o erótico, tan del gusto del momento⁹.

Otro de los asuntos abordados por el arte antiguo fue el de las bodas místicas de Eros y Psique, tras su reconciliación (fig. 9). Dicho asunto fue frecuente en las piezas menores, de carácter íntimo y personal, acaso regalos nupciales, o piezas de carácter apotropaico, como pone de manifiesto un bello camafeo de sardónice que

se conserva hoy en el Museo de Boston (n.260), obra realizada en torno al siglo I a.C.-S. I d.C. También en las gemas talladas la pareja puede aparecer, ocasionalmente, tirando del carro triunfal de Baco y Ariadna, personajes con los que también se relacionan Eros y Psique cuando los vemos abrazarse sobre un elefante (fig. 9).

Por su parte, los monumentos funerarios nos muestran la iconografía de Eros –Psique en su versión iconológica más trascendente, como imagen simbólica de la felicidad serena más allá de la muerte. El tema así concebido fue ornamento habitual en los sarcófagos romanos, en los que pueden aparecer, originando composiciones simétricas, sendas parejas de Eros y Psique a ambos lados del frente del sarcófago (fig. 10), o en los laterales del mismo. Los relieves de frentes, laterales y tapaderas de sarcófagos romanos presentan a Eros y Psique estantes y abrazados, o bien a la joven, en solitario, como mera representación del alma humana. En ocasiones, como demuestra el célebre *sarcófago de Prometeo* (Museo de Nápoles), son varias las imágenes de Psique que pueden decorar una pieza, lo que creemos viene a subrayar la alta dosis de simbolismo contenida en dicha imagen.

Esta imagen funeraria de Psique, asociada con la muerte y el más allá es la que se recreó también en el arte cristiano primitivo, convertida símbolo parlante de la idea de resurrección y de felicidad eterna. Hermoso ejemplo de lo que decimos, es el mosaico paleocristiano de la Basílica de Santa Constanza en Roma (S. IV d.C.), cuyo espacio decorativo se ha distribuido y decorado a base de medallones en cuyo interior se hallan elementos iconográficos de naturaleza eminentemente simbólica. En dichos campos ornamentales se han figurado deliciosas representaciones de Eros y Psique, identificada esta última por sus alas de mariposa y su aspecto etéreo y grácil. Los simbólicos amantes, representados individualmente, comparten el espacio decorativo con pájaros y animales diversos (fig.6).

El arte medieval, siguió recreando, aunque de forma ocasional, la imagen de Psique partiendo de la simbología pagana transformada a tenor de la exégesis dada en el siglo V de nuestra era por el obispo Fulgencio, otro africano, en su obra *Mythologiarum sive Mithologicon libri tres*. Para este autor la ciudad en la que se desarrolla la fábula es el mundo; el rey y la reina de la ciudad son Dios y la carne; sus tres hijas son la carne, la libertad y el alma. Según dicha interpretación Psique pasaría a ser una alegoría del alma que apartada de su sino se deja llevar por los sentidos y aparta sus ojos del amor divino y que, después de haber purgado sus culpas con la ayuda de la gracia, acaba por subir al cielo y gozar eternamente de la presencia de Dios¹⁰. Artistas y clérigos medievales se sirvieron, como es bien sabido, de las fábulas mitológicas con sentido alegórico, de ahí que muchas de las citadas leyendas sobrevivieran al Medioevo y pasaran al Renacimiento, como parte de un acervo cultural avalado por una dilatada tradición secular. Es bien sabido que se reutilizaron en esta época frentes de sarcófagos romanos en los que aparecía la imagen de la pareja, como pone de manifiesto el hermoso sarcófago conservado en el Camposanto de Pisa.

Luisa Vertova¹¹ ha sacado a la luz algunos datos ciertamente significativos para la comprensión y difusión del tema que nos ocupa en el Renacimiento, los cuales, dado su interés, resumimos a continuación: durante el siglo XIV, la obra original de Apuleyo hizo su reaparición en Florencia gracias a Giovanni Boccaccio

y a Zanobi da Strada; Bocaccio parece haber sido el responsable de la difusión del texto del texto de Apuleyo, que transcribió del latín con su propia mano (MS. 29,2, Biblioteca Laureziana), y se dejó influir por el escritor antiguo en algunas de las historias novelescas narradas en el Decameron. Asimismo, el cuento de Cupido y Psique apareció en su *De genealogiis deorum gentilium*, cargado, en esta ocasión, del sentido moralizante que habría de influir en Martianus Capella y en la interpretación habitual ofrecida por los artistas del Renacimiento.

En 1499 veía la luz en Vinzenza la edición *princeps* de la obra escrita por otro cartaginés Martianus Capella, titulada *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*. Psique es, en esta ocasión, el fruto del amor entre el Sol (la luz divina) y la Endelechia (la madurez del tiempo). Al finalizar la misma centuria, otro mitógrafo, Fulgentius Planciades, identificó la ciudad de nacimiento de Psique con el mundo, sus reales padres con Dios y la materia respectivamente, y sus dos hermanas mayores con la carne y con el libre albedrío. La misma Psique es comparada con Adán, por la desobediencia y curiosidad de ambos personajes. Para finalizar con las referencias más significativas dadas por la citada autora baste señalar que *Las Metamorfosis* de Apuleyo vieron la luz en Roma en 1469, 1488 y 1493, coincidiendo con la repentina popularidad del cuento. Siete ediciones más precedieron a la célebre edición boloñesa de Beroaldo (1500); además, la traducción italiana de Boiardo vió la luz en Venecia en 1517, el mismo año en el que Rafael iniciaba los frescos de la Villa Farnesina.

Los estudios del profesor Wind pusieron de relieve la importancia que para los filósofos humanistas tenía el alma, en especial para Pico della Mirandola, quien consideraba al hombre como el centro de la creación en virtud de su mente y de su alma; en su tercer libro de Astrología, Pico consideraba que el alma capaz de elevarse llegaba más alto que el cielo (*In astrologiam libri XII*, Lib. III, cap. 27).

Con el terreno abonado por la filosofía y las fuentes literarias, los artistas del Renacimiento otorgaron su propia luz al cuento de los amores de Eros y Psique. El asunto tuvo entonces extraordinaria fortuna en las artes plásticas, acaso favorecido porque los artistas, llegado el *Quattrocento*, estaban en posesión de una técnica refinada con la que eran capaces de narrar, con todo lujo de detalles, aquella inolvidable historia de amor. La pintura italiana anterior a Rafael nos ofrece bellos ejemplos de la fábula de Eros y Psique¹², siendo los primeros prototipos iconográficos de la época los que aparecen en la fastuosa decoración los cassoni florentinos. Concebidos como soberbios regalos nupciales, estos muebles eran, sin duda, el marco idóneo para la encarnación pictórica de nuestro relato y, tanto los dos frontales grandes como sus lados menores y su tapa sirvieron de soporte pictórico al asunto que tratamos, concebido con gran profusión de detalles en un relato ciertamente pormenorizado. El *cassone* tiene una morfología que deriva de los sarcófagos romanos, y creemos que este hecho pudo favorecer, también, que la iconografía de Eros y Psique fuera asunto predilecto para este mueble, dado que los prototipos iconográficos eran abundantes, como ya hemos señalado. En los últimos años del siglo XV, destacan las labores del pintor Jacopo del Sellajo cuyos *cassoni* continuaron, sin apenas variantes, la misma línea iconográfica, adaptada al estilo boticelliano en voga.

Es probable que fuera en la ciudad de Siena, y en relación con la obra del pintor Francesco di Giorgio, donde el tema de Eros y Psique pasara de la decoración de los arcones matrimoniales a la decoración de los muros de las cámaras nupciales, como parecen evidenciar las pinturas de la *Villa I Tatti*, hoy en la colección Berenson. Quedaba abierto el camino hacia la gran pintura, al fresco, pero el responsable de ello sería Rafael Sanzio en la Villa Farnesina de Roma. Este artista acometió el encargo de Agostino Chigi en 1517, y con él abría una senda iconográfica por la que discurriría, en adelante, el arte de sus discípulos directos y de los artistas posteriores a él, dejando una huella imborrable con sus creaciones.

La decoración de la luminosa *loggia* (fig.1), una de las obras más célebres de la historia del arte de todos los tiempos, está basada en los diseños realizados por el artista de Urbino, y la ejecución pictórica se debe a la mano de sus discípulos: Gianfrancesco Penni, Raffaellino del Colle, Giulio Romano, Giovanni da Udine y otros¹³. Los espacios triangulares de las lunetas están ocupados por diez escenas - cuatro en cada uno de los lados mayores y dos en los lados menores respectivamente-, en las que pueden contemplarse las siguientes representaciones: *Venus y Cupido* (Venus mostrando a Cupido que Psique es adorada como diosa), *Cupido y las Gracias* (Cupido muestra a las Gracias a su amada, señalándola con el dedo), *Venus con Ceres y Juno*, *Venus en solitario* (dirigiéndose al Olimpo para ver a Júpiter), *Venus y Júpiter*, *Mercurio* (como mensajero de Júpiter), *Psique transportada por amores hacia el palacio de Venus*, *Venus y Psique* (Psique entrega a Venus el tarro de la belleza y la diosa hace un gesto de contrariedad, levantando las manos hacia arriba), *Cupido y Júpiter*, y *Mercurio y Psique* (Psique transportada al Olimpo por Mercurio). El techo de la estancia está pintado con dos grandes plafones que simulan ser tapices colgados del mismo, enmarcados por exhuberantes guirnaldas vegetales repletas de frutos; en estos marcos se han representado las escenas con las que concluye la historia de Apuleyo: *la Asamblea de Dioses que, tras juzgar el asunto propuesto por Júpiter, recibe a la joven en el Olimpo, y el banquete nupcial de las bodas de ésta con Cupido*.

Se conservan unos pocos de los diseños preliminares para dichas escenas concebidos originariamente por Rafael¹⁴. Entre ellos, merece citarse uno de los dibujos realizado a lápiz y tinta marrón que se conserva hoy en el *Ashmolean Museum* de Oxford (P II 655) que muestra el momento en que *Psique ofrece a Venus el tarro de la belleza* y la diosa levanta los brazos haciendo un gesto de contrariedad, perpleja ante el hecho de que la joven hubiera sido capaz de superar tan dura prueba; se trata de un dibujo que muestra toda la rapidez y frescura de un diseño previo hecho en el que radica, en nuestra opinión, buena parte de su interés, aumentado si tenemos en cuenta que es el único diseño que la crítica acepta, de forma unánime, como salido de la mano del maestro de Urbino.

Otros grabados conocidos como diseños para la *loggia* de Psique presentan, sin embargo, un acabado cuidadoso y perfecto, y el juicio de los críticos oscila en la atribución de los mismos: ora son atribuidos a Rafael, ora a sus dos principales asistentes, Giulio Romano y Giovanni Francesco Penni. En dicha línea destacan los grabados conservados en el Castillo de Chasworth en los que *Mercurio transporta a Psique al Olimpo* (Chasworth 54) y *Mercurio presenta la copa de la ambrosía a Psique* (Chasworth 55). El primero de ellos viene siendo considerado

en la actualidad como obra del taller de Rafael, y es casi idéntico al fresco final, salvo porque los paños flotantes del grabado son menos voluminosos y porque el pie izquierdo de Mercurio queda visible. Por su parte, el segundo de los mencionados grabados se corresponde con el extremo izquierdo del gran fresco con la representación de la *Asamblea de los dioses*, en la parte superior de la bóveda, y también se considera hoy como obra del taller, el modelo final sobre el que se basó el fresco. Asimismo, en el Castillo de Windsor (12745) se conserva un grabado en lápiz rojo con la representación de las *Tres Gracias*, figuras que ocupan la parte derecha de la escena del Banquete nupcial de la bóveda, tradicionalmente atribuido a Rafael, aunque la moderna crítica tiende a atribuirlo a G. Romano o G. Penni¹⁵.

Como hemos podido confirmar en las líneas precedentes, las pinturas están centradas en el triunfo final de la joven, su catarsis y su acogida en el seno de los inmortales. Nada corresponde al plano de lo terrenal: todos y cada uno de los personajes representados son de estirpe divina, y sus esplendorosas efigies ostentan toda la dignidad plástica de lo sobrehumano, por su belleza y ponderación formal. Panofsky¹⁶ llamó la atención sobre el hecho de que Rafael pretendía celebrar la ascensión y deificación final del alma humana, y exhibir, al tiempo, hermosos desnudos; el citado autor defendía, además, que la escena de una de las lunetas en la que Cupido encomienda a las Gracias la protección de Psique (escena no presente en Apuleyo), parece haber sido recreada (“inventada”, dice literalmente) con espíritu auténticamente neoplatónico, dada la importancia de las Gracias en el marco de las ideas neoplatónicas.

En su trabajo *Antike und Renaissance* (1947), Arnold Von Salis propuso un esquema iconográfico más completo, en el que se incluían también las escenas acaecidas en el plano terrenal, situadas ocupando la parte inferior de las lunetas, y enmarcadas en pequeños tímpanos formados por arcos vegetales de medio punto. El citado autor proponía un posible ciclo pictórico compuesto por 20 escenas. De abajo a arriba, señalaba los siguientes episodios: 1) *Psique adorada por los hombres* como diosa, 2) *Venus muestra a su hijo que Psique es venerada como diosa*, 3) *el sacrificio de Psique*, 4) *Psique durmiendo ante el palacio del Amor*, 5) *Amor muestra a sus servidores a Psique dormida*, 6) *Felicidad amorosa de Amor y Psique*, 7) *Venus ante Ceres y Juno*, 8) *Venus se dirige a Júpiter*, 9) *Psique reconoce a Amor con una lámpara*, 10) *Venus ruega ante Júpiter*, 11) *Amor enfermo en su palacio*, 12) *Psique ante los servidores de Venus*, 13) *Mercurio como embajador de Júpiter*, 14) *Psique baja al Hades*, 15) *la ascensión de Psique*, 16) *Psique se reconcilia con Venus*, 17) *Amor suplica ante Júpiter*, 18) *Mercurio lleva a Psique al cielo*, 19) *La Asamblea de los Dioses*, y 20) *banquete nupcial de Amor y Psique*. El profesor Santiago Sebastián reprodujo dicha lectura iconográfica en uno de sus trabajos, aunque sin entrar a fondo el problema¹⁷. Von Salis propuso este esquema hipotético, basándose en los temas dados por ocho pinturas que Perino del Vaga realizó para los apartamentos papales en Entleburg, acaso inspirados también en diseños de Rafael, aunque sin certeza alguna, ya que no se conserva ningún dibujo que pueda atestiguar el supuesto.

Así visto, el ciclo pictórico de la Farnesina adquiriría toda su dimensión simbólica, ya que los espacios arquitectónicos elegidos quedarían relacionados con

las escenas representadas en ellos: en las zonas inferiores, situadas más abajo, quedarían ubicadas las escenas desarrolladas en la tierra, y algunas de las pruebas a las que fue sometida Psique; los espacios entre las lunetas serían el lugar desde donde los dioses contemplan y participan, de diferentes modos, en el ocurrir de los acontecimientos, es decir, el lugar intermedio entre el cielo y la tierra, mientras que en los cuadros del techo, la *divina asamblea* y el banquete nupcial representarían el mismo Olimpo, morada de los dioses.

Tal es la corrección de las imágenes, modeladas a imitación de los antiguos mármoles, que la narración de este amor, ya Amor Divino, resulta carente de toda voluptuosidad, y su historia, como señaló en su día el profesor Saxl, quedó por completo deshumanizada¹⁸. Otros especialistas (Heydenreich, Passavant) han querido ver, sin embargo, un espíritu satírico en estos frescos que, en su opinión, carecen de toda solemnidad y distancia¹⁹. La decoración pictórica de la Villa Farnesina se hizo muy popular, y tanto los temas que ornaron la loggia de Psique, como otras estancias del edificio, fueron recordados por numerosos grabadores en sus series de estampas. Así lo hicieron Marcantonio Raimondi, uno de los más conspicuos difusores de la temática rafaelesca, el Maestro del Dado, Agostino Veneziano, o Cherubino Alberti, entre otros²⁰.

Tras Rafael, uno de sus más afamados y directos discípulos, Giulio Romano, acometió, en 1528, la decoración de la llamada Sala de Psique en el Palacio de Mantua, por encargo del poderoso Federico Gonzaga. La estancia está dominada por el fresco que cubre completamente uno de sus muros en el que se representa el tema de las *bodas de Cupido y Psique*, inspiradas por la villa Farnesina, en cuya decoración había colaborado años atrás. En esta ocasión, el artista ha desarrollado una concepción pictórica original y ecléctica: en la zona inferior del muro se ha representado el tema de las bodas, concebido a la manera de friso cuyos personajes resaltan en primer plano sobre un fondo paisajístico que da cierta unidad al conjunto. Sin embargo, en las lunetas superiores, las figuras que están situadas en posición de tres cuartos con respecto al espectador han sido concebidas independientemente, en un ambiente nocturno. El resultado de todo ello es un cierto ilusionismo, que tiende a diluir los límites espaciales, por la irrealidad de los mismos. La popularidad de la obra de Giulio Romano hizo que también fueran grabadas algunas de sus escenas por los más famosos grabadores del momento, destacando las estampas realizadas por Giorgio Chisi y Giovanni Battista Franco²¹.

Como ejemplo de pintura al óleo del asunto que nos ocupa, merece citarse la obra del pintor florentino Jacoppo Zucchi de la Galería Borghese de Roma, trabajo realizado en 1589, y buena muestra del más refinado y extravagante manierismo pictórico. El autor ha elegido el momento del descubrimiento del Amor a la luz de la lámpara, escena que le sirve de excusa para hacer gala de un tratamiento lumínico misterioso y dramático, que podríamos considerar cercano a la estética del arte barroco. Aunque el estilo de Zucchi siguió ineluctablemente las directrices dadas por su maestro, Giorgio Vasari, en Roma el artista se sintió impresionado por el claroscuro de Caravaggio, lo que se pone de manifiesto, en este caso, en la misma elección del tema. El cuadro es complejo tanto desde el punto de vista compositivo como por la utilización del color -un color altamente contrastado y de tonalidades ácidas-, y por la ya citada oposición de luces y sombras. La temática mitológica se ve

aderezada con detalles del más fino naturalismo (flores, cojines cortinajes, mobiliario) que otorgan a la obra la sensación de lo que bien podría definirse como una realidad fingida, de carácter eminentemente teatral.

El ya citado Agostino Chigi eligió el tema de *Eros y Psique* para decorar su propia residencia en el Burgo Nuevo de Roma, acaso inspirada por los dibujos que hubiera realizado el pintor flamenco Michele Coxie I, reproduciendo los asuntos de la Farnesina concebidos por Rafael. Estos dibujos fueron grabados entre 1532 y 1533 en una serie de treinta y dos láminas por el Maestro del Dado (autor de veintinueve de ellas) y Agostino Veneziano (autor de las tres restantes). Algunos autores²² han señalado que la serie se adapta al estilo rafaelesco tan difundido en las estampas de Marcantonio Raimondi ya citadas. La serie completa se conserva hoy en una versión algo retocada por el grabador italiano Francesco Villamena²³. La narración se inicia con la representación de la anciana que cuenta la historia de Psique y, sin omitir ningún detalle importante, el cuento de Apuleyo se desarrolla hasta el final feliz en el que los amantes disfrutan de la calma de su lecho tras el banquete nupcial; las imágenes van acompañadas por cartelas explicativas con textos en italiano que ayudan a seguir el discurso de las imágenes.

En Francia, el tema fue también muy popular en la época como atestigua el hecho de que la serie italiana fuera repetida por Jacques Androuet de Cerceau (1520-1584), coincidiendo con la edición parisina del librito titulado *L'Amour de Cupido et Psyché, mère de Volupté*. Y desde las estampas, el tema se difundió a las artes decorativas que en la época que tratamos cumplieron, también, un significativo lugar entre los elementos de prestigio al uso de la elite intelectual. Buen testimonio de ello es el encargo realizado por Anne de Montmorency: una serie de cuarenta y cuatro vidrieras recreando el tema de las estampas, cuyo destino era la galería del château d'Ecouen, hoy en el Museo Condé, de Chantilly. También las series de tapices realizados en Bruselas para Francisco I, hoy perdidas, son testimonios de la popularidad del tema y de los modelos italianos que le inspiraron²⁴.

El testimonio que consideramos más elocuente de la estimación que adquirió el tema en el siglo XVI son los numerosos esmaltes limusinos basados en las citadas estampas, que se comercializaron en Europa, muy en especial los fabricados en el célebre taller de Leonard Limousin. El tema se recreó, en infinidad de ocasiones, en placas pintadas en grisalla, de las que señalamos a guisa de ejemplo la realizada por Leonard Limousin en 1534 con *Psique transportada por Céfito* (París, Museo del Louvre), y la atribuida a Marcial Ydeux en la que *Proserpina da a Psique el tarro de la belleza* (Museo de Limoges). En ocasiones, el trabajo resultante son bellas series de esmaltes polícromos, piezas que generalmente estaban destinadas a ornar pequeños cofres de lujo. Así sucede, por ejemplo, en una hermosa pieza en la que *Psique ofrece regalos a sus hermanas* (Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum).

Asimismo, la tirada de estampas que hemos comentado sirvió de base para la decoración de platos o el fondo de copas de lujo, exquisitos ejemplos en los que aparecen diversas recreaciones de muchos de los episodios del asunto que nos ocupa. Los obradores regentados por Pierre Reymond, Marcial Ydeux o Pierre Penicaud, en el tercer cuarto del siglo XVI, fueron los centros más significativos de esta producción a la que aludimos.

Desde la óptica puramente iconográfica merece resaltarse el hecho de que la imagen de Psique perdió, en el Renacimiento, las alas de mariposa que le habían servido como atributo distintivo en los períodos precedentes, pasando a ser una hermosa muchacha, ya no tan niña, de aspecto completamente humano; por su parte, las representaciones de Cupido muestran su imagen con aspecto diverso: unas veces como un niño regordete y otras como bello adolescente, y es por ello que en algunas obras se puede apreciar una notable diferencia de tamaño y edad en ambos personajes.

El arte barroco fue al mismo tiempo continuador de los postulados estéticos marcados en la época precedente, y también testigo de la simplificación del mismo que se trató, en cierta medida, de humanizar y de dramatizar. Siguiendo la moda vigente el tema pasó a representarse cada vez más desmitificado y ahora sí, de acuerdo con la verdadera medida del hombre. Los amores de la pareja quedaron, en ocasiones, libres de todo contenido y pasaron a ser mero pretexto para la exhibición erótica o las bellas formas. Muchos pintores del siglo XVII recrearon el tema de Eros y Psique, entre ellos merecen citarse Guido Reni, Orazio Gentileschi, Rubens, Simon Vouet, Jordaens, Claudio de Lorena, Poussin, Anthon van Dyck o Luca Giordano²⁵.

El hecho más significativo en la iconografía de la pintura barroca fue la representación de la soledad de la pareja, en su lecho, tal y como aparece en el magnífico cuadro de Orazio Gentileschi del Museo del Ermitage. La obra citada muestra a los dos adolescentes sentados en el lecho, como si de una pareja cualquiera se tratara. Sólo las alas del Amor, semiocultas en la oscuridad de una iluminación marcada por los contrastes tenebristas, y la parte visible de su carcaj, son atributos iconográficos definitorios. Ningún gesto delata la verdadera personalidad de los jóvenes, cuya silueta se dibuja con toda nitidez y cuyos volúmenes adquieren rotundidad escultórica, gracias a un tratamiento soberbio del claroscuro y a la economía de medios dada por el color (fig. 4).

La versión del mito propuesta por Anthon van Dyck (coll. Reina de Inglaterra) es bien distinta: está centrada en la atención que el Amor presta a su moribunda amada. La joven yace inerte, tendida en la tierra, después de haber abierto el tarro de la belleza conseguido en el Hades, cuyo líquido -el sueño de la muerte- se derrama desde su mano derecha; mientras, Amor se acerca a ella en apresurado movimiento diagonal para socorrerla con sus cuidados y devolverle la vida. Un frondoso árbol sirve de telón de fondo, y la textura áspera de su doble tronco y hojas proporciona un delicioso contraste con la morbidez de los blancos y desnudos cuerpos, y el brillo de las túnicas.

La profesora López Torrijos²⁶ en su estudio de las obras de tema mitológico correspondientes a la pintura española del siglo XVII, señala que el tema apareció con cierta frecuencia en la pintura de dicho siglo, así como en autos y comedias, con cierto sentido alegórico (como alegoría del amor divino). Los nombres de Sebastián Muñoz, Arredondo y Vanchesel están en relación con un ciclo completo pintado en 1686 para la célebre galería del cierzo del Alcázar de Madrid. Miguel Ángel Leoni realizó el tema para la decoración del techo de la antecámara del rey en el Palacio del Pardo, y Velázquez también abordó esta temática para el Salón de los espejos del alcázar madrileño. en una pintura, hoy perdida, que estaría lla-

mada a formar pareja con Venus y Adonis. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un dibujo de Isidoro Arrendondo en el que Psique descubre al Amor con ayuda de su lámpara, asunto que pone en primer término la curiosidad de la muchacha y que, como ya hemos señalado, fue uno de los más cultivados en esta época. El descubrimiento del Amor con la luz es el episodio central de la historia, momento en el que la joven desobedece a las advertencias y el origen de sus sucesivas desgracias. Al fondo, parece vislumbrarse cómo Amor huye de Psique, y la muchacha le suplica que permanezca a su lado (fig.7).

Durante todo el siglo XVIII y hasta las postrimerías de la centuria siguiente, artistas de todas las nacionalidades dieron su propia versión de tan antiguo motivo; no podían faltar en la nómina de sus intérpretes los nombres de Boucher o Fragonard, y ya en una línea teñida por aires de Neoclasicismo merecen citarse tanto las versiones pictóricas dadas por Mengs, David, Greuze, Batoni, Gérard (fig. 2) o el mismo Goya, como los ejemplos escultóricos de Sergel, Dannecker, Thorwaldsen y Canova. La celebrada versión en mármol del mito realizada en el taller de Antonio Canova entre 1783 y 1793 (París, Museo del Louvre) constituye, en nuestra opinión, uno de los mejores ejemplos de su época y, acaso, el mejor símbolo de la unión eterna de los amantes. El escultor ha plasmado, con suma delicadeza, el momento inmediatamente anterior al beso, es decir, ese instante mágico que, a la postre, sucumbe ante la pasión amorosa. Para ello, se ha servido de una composición compleja, en aspa, formada por las diagonales sugeridas por los cuerpos de los bellos adolescentes y por las líneas que señalan las alas explayadas de Eros.

El centro de dicha composición es el vacío que se produce entre las dos bocas que se aproximan, envueltas en un abrazo tembloroso y casi etéreo: el instante fugaz, el momento perfecto, queda congelado en el mármol como soplo eterno de amor. Por otra parte, la idea de recordar ese aliento sutil, fugaz, vaporoso y casi intangible de la unión del alma y el amor, no podía haber encontrado mejor expresión que la refinada maestría técnica de este artista, capaz de emocionar con la sola belleza de sus texturas marmóreas, de aspecto inmaterial. La escultura canoviana fue, en muchas ocasiones, representación simbólica de conceptos metafísicos; en esta obra el autor quiso plasmar, por un lado, la idea de la pasión como liberación, y, por otro, la indisoluble unión del amor con el alma (fig. 3).

Más tarde Fuseli, Rodin, Baudry, Bouguereau, Waterhouse, y muchos otros artistas plásticos volvieron a aproximarse a la historia de Apuleyo con sus propios acentos, siempre deudores de la línea impuesta por el más edulcorado de los romanticismos, de tal suerte que el tema no decayó hasta las postrimerías del siglo XIX. Entonces, la historia de amor fue tratada sólo ocasionalmente en las artes plásticas, mientras que la música y la literatura, sin embargo, tomaron el relevo y volvieron al tema a través de numerosas y notables creaciones. La divina pareja, admitida en el regazo de los inmortales, permanecerá eternamente también en la imaginación de los artistas que, estamos seguros, siempre volverán a ella como símbolo de amor perpetuo.

NOTAS

- ¹ Rubio Fernández (1995), p.22.
- ² Rubio Fernández (1995), p.23.
- ³ Bonilla y San Martín (1908-2001).
- ⁴ Apuleyo (1995), 33, 1.
- ⁵ VV.AA.(1999).
- ⁶ Nicole (1969).
- ⁷ Haskell y Penny (1990), pp. 220, 221.
- ⁸ VV.AA.(1999).
- ⁹ Grant (1976).
- ¹⁰ Morán Turina (1985), p. 40.
- ¹¹ Vertova (1979), p. 104.
- ¹² Vertova (1979), pp. 104-121.
- ¹³ De Vecchi (1938), n.130.
- ¹⁴ Gere y Turner (1983).
- ¹⁵ Gere y Turner (1983), ns. 163 y 164.
- ¹⁶ Panofsky (1993) p.274, n.76.
- ¹⁷ Sebastián (1978), pp. 130-133.
- ¹⁸ Saxl (1989), p.178.
- ¹⁹ Heydenreich y Passavant (1974).
- ²⁰ Bartsch (1978-1988), tomos 26 y 29.
- ²¹ Bartsch (1978-1988), tomos 31 y 32.
- ²² González de Zárate, (2000), f. 102.
- ²³ VV.AA. (2000).
- ²⁴ VV.AA. (2002).
- ²⁵ VV.AA. (1993).
- ²⁶ López Torrijos (1985).

BIBLIOGRAFÍA

- Apuleyo (1995)
 APULEYO, Lucio: *Las Metamorfosis*. Madrid, Gredos, 1995.
- Bonilla y San Martín (1908-2001)
 BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo: *El mito de Psiquis*. Barcelona, 1908-2001.
- Cavicchioli (2002)
 CAVICCHIOLI, Sonia: *Le metamorfosi di Psiche. L' iconografia della favola de Apuleio*. Venecia, marsilio Editori, 2002.
- De Vecchi (1938)
 DE VECCHI, Pierluigi: *L'opera completa di Raffaello*. Milán, Rizzoli, 1938.
- Gere y Turner (1983)
 GERE, John A. y TURNER, Nicholas: *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, the British Museum. Chasworth and other English collections*. Londres, The Trustes of the British Museum Publications, 1983.
- González de Zárate (2000)
 GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María; *Artistas Grabadores en la Edad del Humanismo*. Pamplona, Liber, 2000.
- Grant (1976)
 GRANT, Michael: *Eros en Pompeya: el gabinete secreto del Museo de Nápoles*. Madrid, Daimon, 1976.
- Haskell y Penny (1990)
 HASKKELL, Francis y PENNY, Nicholas: *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid, Alianza, 1990.
- Haydenreich (1974)
 HAYDENREICH, Ludwig H. y PASSAVANT, Günter: *La época de los genios*. Madrid, Aguilar, 1974.
- Icard-Gianoglio (1999)
 ICARD-GIANOGLIO, Nicole: "Psyche" en *Lexicon Iconographicum Mythologiae classicae (LIMC)*. Artemis Verlag Düsseldorf, Suiza, 1999.
- López Torrijos (1985)
 LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: *La mitología en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Cátedra, 1985.
- Morán Turina (1985)
 MORÁN TURINA, Miguel: "El rapto de Psique. Felipe V y los jardines de la Granja". *Fragmentos*, 6, 1985.
- Nicole (1969)
 NICOLE, George: "Psyche", en *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*. Graz, Akademische Druck, 1969.
- Panofsky (1993)
 PANOFSKY, Erwin: *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza, 1993.
- Salis (1947)
 SALIS, Arnold von: *Antike und Renaissance: über Nachleben und weiterwircken der alten in der neueren Kunst*. Zurich, Erlenbach, 1947.
- Saxl (1989)
 SAXL, Fitz: "La Villa Farnesina", en *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid, Alianza, 1989.
- Sebastián (1978)
 SEBASTIÁN, Santiago: *Arte y Humanismo*. Madrid, Cátedra, 1978.
- Vertova (1979)
 VERTOVA, Luisa: "Cupid and Psyche in Renaissance painting before Rafael", en *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, 42, 1979.
- VV.AA.(1993)
 VV.AA.: *The Oxford Guide to Classical*

Mythology in the arts 1300-1900's. Nueva York, Oxford University Press, 1993.

VV.AA.(1999)

VV.AA.: *Lexicon Icographicum Mithologiae classicae (LIMC)*. Artemis Verlag, Düsseldorf, Suiza, 1999.

VV.AA.(2000)

VV.AA.: *The Grove Dictionary of Art*. Nueva York, Macmillan, 2000.

VV.AA.(2002)

VV.AA.: *La Rencontre des Héros. Regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris et du Musée municipal de l'Évêché de Limoges*. Musée municipal de l'Évêché, Limoges, 2002.



1. *Loggia de Psique*. Villa Farnesina. Roma.



2. *Psique y Cupido*. F. Gérard. Óleo. Museo del Louvre.



3. *Psique y Cupido*. Antonio Canova. Mármol. Museo del Louvre.



4. *Cupido y Psique*. Orazio Gentileschi. Óleo. Museo del Ermitage.



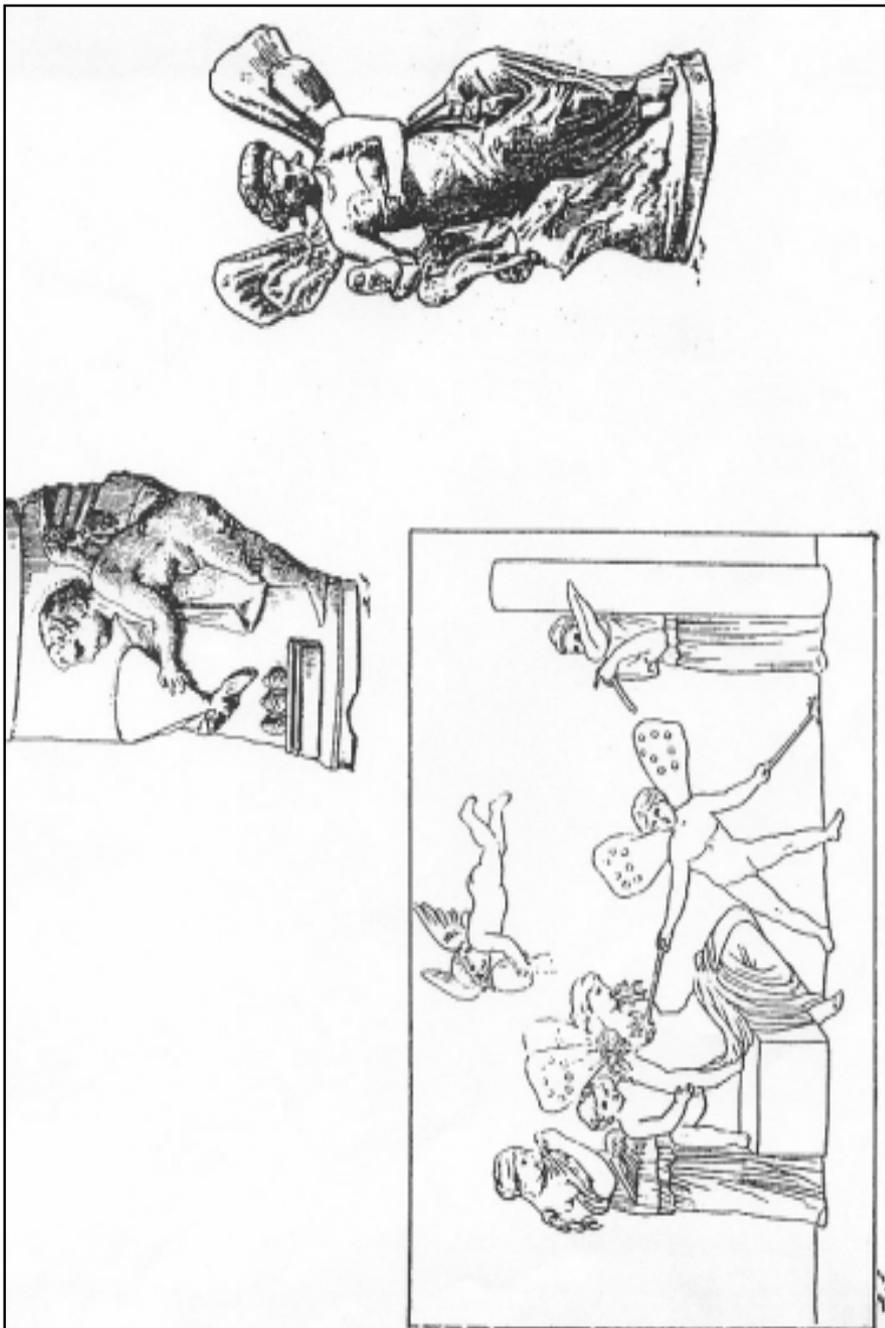
6. *Cupido y Psique*. Mosaico de la basílica romana de Santa Costanza. (Detalle).



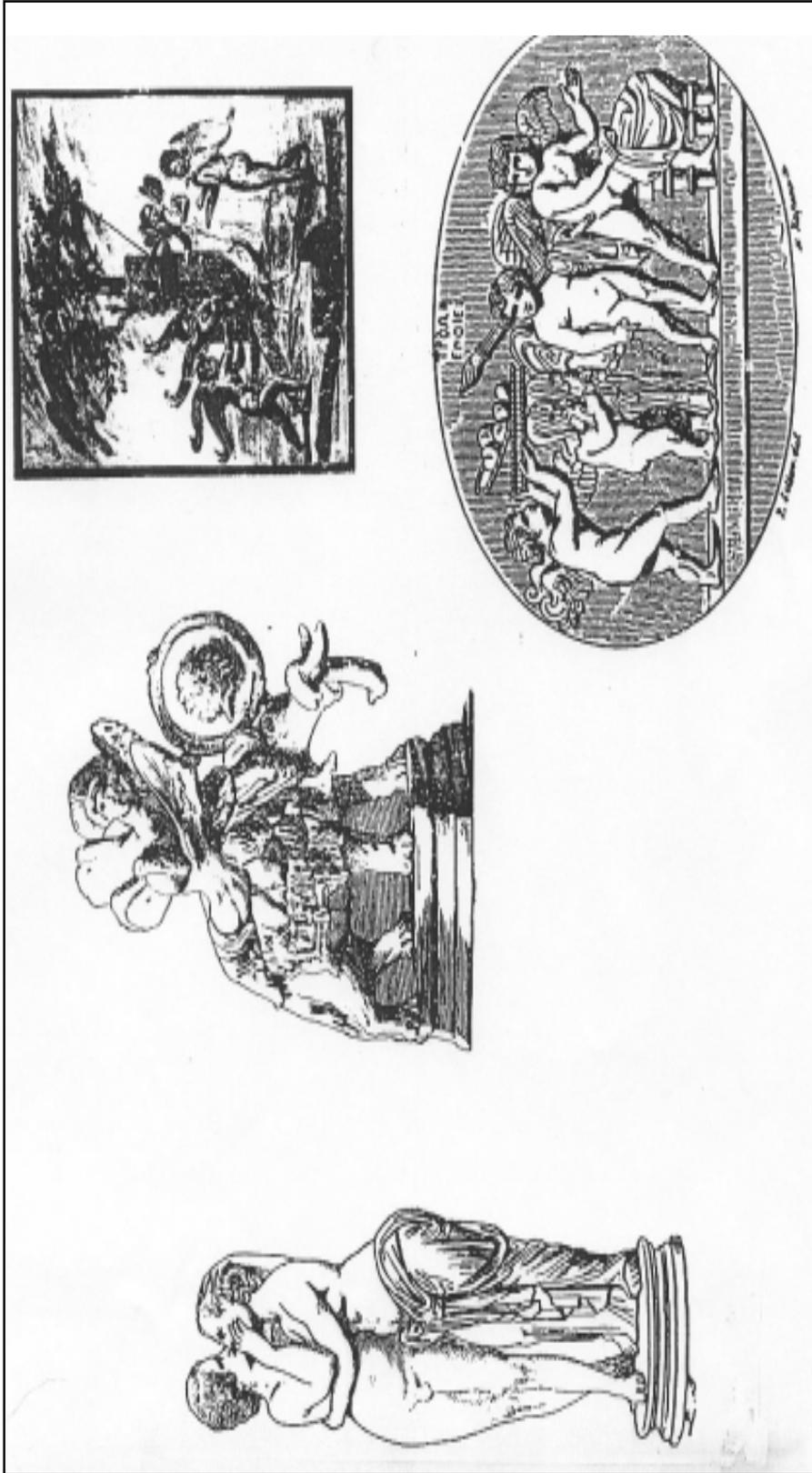
5. *Abrazo de Cupido y Psique*. Pintura mural. Casa de Terencio Neone. Pompeya. Museo Nacional de Nápoles.



7. *Psique descubriendo a Cupido*. Isidoro Arredondo. Lápiz. Biblioteca Nacional. Madrid.



8. Iconografía de Cupido y Psique en diferentes manifestaciones del arte antiguo.



9. Iconografía de Cupido y Psique en diferentes manifestaciones del arte antiguo



10. Doble pareja de Cupido y Psique en un sarcófago romano de mármol, reutilizado en la Edad Media. Camposanto. Pisa