

Annunziata Rossi

Sandro Botticelli neoplatónico

para Esther Cohen

Del arte del primer Renacimiento florentino, que abarca el siglo xv, Sandro Botticelli (Floencia, 1494-1510), pintor oficial de los Médicis y amigo de los neoplatónicos de la villa Careggi, representa el momento final y conclusivo. Amado y admirado por sus contemporáneos —como lo atestigua la biografía de Vasari, a pesar de que éste manifieste desconfianza hacia la complejidad psicológica de Botticelli— terminó por ser considerado un artista ya superado y, por fin, olvidado hasta que, en el siglo pasado, el ensayo todavía fundamental de Walter Pater lo impuso al interés de estudiosos, poetas y artistas. Por mérito suyo, el decadentismo decimonónico se acercó a la obra de Botticelli, proyectando en ella su sensibilidad sensual, mórbida y para unos hasta “malsana”, de la que nació aquella concepción ambigua, medusea de la belleza, que vislumbra en la obra de Sandro ya no el candor imaginativo y la frescura de sentimientos que se acostumbraba darle, sino perversidades encubiertas. Los neoplatónicos de Careggi —la “villa” que Cosme de Médicis había regalado a Marsilio Ficino— no serían soñadores, sino iniciadores y adeptos de una teosofía misteriosa, frente a la cual Botticelli no habría quedado indiferente. Poetas y artistas subrayaron los aspectos desconcertan-

tes de la belleza andrógina botticelliana y consideraron a la *Primavera* como “irresistible y terrorífica”: en ella estaría presente la lujuria, la belleza y la muerte. Si, por ejemplo, Pater habla de la belleza remota y sonambulesca, frágil y andrógina de las figuras botticellianas, “en contraluz casi transparentes”, Lorrain va más allá, y describe así las bocas botticellianas: “¡Ah, las bocas de Botticelli, esas bocas carnales frescas como frutos, irónicas y dolorosas, enigmáticas en sus pliegues sinuosos, de las que no puede decirse si están callando suavidades o blasfemias!”.

Sin embargo, al lado de estos aspectos decadentes que la inquietud de la forma y el hermetismo icónico de Botticelli despertaron, existe una tendencia contraria que ve en su pintura una obra llena de gracia y de dolorosa, melancólica sensibilidad, pero esta interpretación, sugerida por el lirismo de su línea, favorece la idea de que Botticelli es pintor suave, “femenino”. Por el contrario, Botticelli une, a la dulzura y a la suavidad, fuerza y energía. Basta con ver sus vigorosos retratos, como *El hombre con la medalla* (Galleria degli Uffizi) en el que Ragghianti descubre un autorretrato del artista, o el *San Agustín* (Florenca, Iglesia d’Ognissanti), notable por su fuerza e intensa espiritualidad.

Como casi todos los artistas florentinos, Sandro había iniciado su aprendizaje en la *bottega* de un orfebre, y la técnica del cincel, del dibujo grabado con la punta del diamante, tendrá una influencia definitiva en su obra; el artista florentino continuará dibujando los contornos de sus figuras con una línea sutil, incisiva, llena de elegancia. Sandro queda, dice Berenson, como el más grande artista lineal que haya jamás tenido Europa, y que podría tener rivales sólo en Japón o en otro lado de Oriente. En esa línea nerviosa, así como en la melancolía de sus rostros, en el *charme distante* de sus figuras, se revela el ánimo inquieto de Botticelli. Algunos estudiosos han resaltado en los rostros botticellianos un sentimiento,



más que de melancolía, de indiferencia, palabra inadecuada para una pintura tan empeñada en valores espirituales, de la cual se puede más bien hablar de un sentimiento de ausencia, de alejamiento de la realidad, de falta de encarnación de sus personajes, que aparecen como fantasmas, sonámbulos —palabras utilizadas muy a menudo por la crítica—, en un mundo que les es extraño. Walter Pater relaciona la pintura de Sandro con un libro del humanista Matteo Palmieri, *La città di vita*, cuyos protagonistas son los ángeles que, en la rebeldía de Lucifer, no tomaron partido ni con Dios ni contra Dios. Serían, en suma, los abúlicos que Dante marca con su desprecio en el canto tercero del *Infierno*, y que Botticelli, al contrario, representaría con simpatía identificándose con su condición incierta. Influida por el libro de Palmieri, Pater insiste en que los personajes botticellianos —sagrados o profanos— son “personajes bellos y que parecen ángeles, pero embargados por un sentimiento de abandono o de vacío, la tristeza de los desterrados, conscientes de una pasión y de una energía mayor que en ellos no se alberga; y este sentimiento daría color a toda la obra de Botticelli y un tono de inefable melancolía”.

Sin embargo, la carencia de encarnación de esos “desterrados”, más que con Palmieri, está relacionada con el neoplatonismo de Marsilio Ficino, para quien los seres humanos se sienten en el mundo terrenal como exiliados de su verdadera patria —el cielo, “el lugar de donde descienden”—, a la cual anhelan regresar (para esos desterrados, “el mundo terrenal es una prisión”, dirá también el neoplatónico Miguel Ángel). En la *Theologia platónica* de Ficino, el hombre tiene conciencia de sus límites sobre la tierra, y de su muerte; vive una realidad cuyo significado se le escapa, sufre un exilio del que quiere liberarse para regresar a su verdadera patria. Ficino invoca: “Dios mío, que todo esto sea un sueño, que mañana, despertándonos a la verdadera vida, nos demos cuenta de que hasta ahora estábamos perdidos en un abismo en donde todo estaba

pavorosamente deformado; que, como los peces en el mar, éramos criaturas perdidas en una prisión líquida que nos oprimía con horribles pesadillas”. De esta invocación a la verdadera patria parece estar llena la obra de Botticelli, que podría considerarse la expresión emblemática de una civilización que busca refugio en la belleza ideal, fuera de una historia demasiado amarga para poder ser aceptada y vivida serenamente. No es una casualidad que en la segunda y dramática mitad del *Quattrocento* renazca la Arcadia.

La melancolía es el sentimiento constante que permea toda la obra botticelliana y, para los neoplatónicos, la melancolía es el sello del genio. Marsilio Ficino hace de Saturno el signo del hombre de genio. Ya Aristóteles se había preguntado por qué “todos los hombres excepcionales, en la actividad filosófica o política, artística o literaria, son de temperamento melancólico —es decir, atrabiliario—, unos hasta el punto de ser afectados por los estados patológicos que de esto derivan”. Hay una coincidencia entre la melancolía aristotélica y el “furor divino” de Platón que es objeto de atención del neoplatonismo y de largas discusiones durante el *Cinquecento* hasta Giordano Bruno. Todo el Renacimiento cultivó un gran interés por la teoría de los cuatro humores que determinarían los diversos temperamentos humanos: el melancólico, el sanguíneo, el colérico, el flemático; entre éstos, el que privilegia el genio es el melancólico, el saturniano. La melancolía fue considerada una fuerza intelectual, la vía de acceso a los estados excepcionales de la creación. Sin embargo, dice Ficino, no era preciso nacer bajo el signo de Saturno para ser genios, porque todos los hombres de talento están sujetos, por su misma actividad, a Saturno. En fin, el genio es melancólico por antonomasia.

También Marcel Proust, que amó y admiró al gran pintor florentino, ve toda su obra bajo la luz de la melancolía. En *Du côté de Swann* insiste sobre la tristeza y la gracia de los rostros y de las figuras botticellianas: *l'air triste et fatigué*,

leur visage abattu et navré (...) qui semble succomber sur le poids d'une douleur trop lourde pour elles. El parecido de Odette con Séfora, una de las hijas de Jetro (Capilla Sixtina, Vaticano), reaviva el amor de Swann cuando ella lo mira *de l'air languissant et grave qu'ont les femmes du maitre florentin.* Swann, que tiene sobre su escritorio una reproducción de Séfora, *aime voir en sa femme un Botticelli* y le regala un rebozo oriental azul y rosa como el de la *Virgen del Magnificat*; hasta manda hacerle un vestido inspirado en el de la *Primavera*.

Botticelli basó su estilo en la línea, el movimiento y la luz, una luz rarefacta que envuelve todo del mismo claror irreal, a través de unos colores claros y evanescentes. La línea, al delinear la figura, la desprende del espacio alejándola de la naturaleza y de la historia. La luz, esclareciéndola, la desmaterializa. Y es bien conocido cómo la luz es un elemento central de la construcción neoplatónica de Marsilio Ficino. A través de la luz y de la línea, Botticelli logra la *animatio*, el movimiento lleno de *pathos* que revela la inquietud de su alma. Vasari había dado en lo justo presentando a Botticelli como un ser inquieto, bizarro, “sofístico” —quizás haya querido decir intelectual—, pero la inquietud no es una característica sólo de él, sino de casi todos los artistas del *Quattrocento* —desde Pollaiuolo a Donatello— que la expresan a través del movimiento. L. B. Alberti, en la primera mitad del siglo, había precisado que los “artistas quieren mostrar los movimientos del alma a través del movimiento de los cuerpos”. Más tarde, Ficino señalará la *anxietas*, la inquietud, como la condición humana. Botticelli expresa su inquietud, su anhelo de absoluto, a través de la *animatio*, la agitación, el movimiento afanoso, que logra con una línea dinámica, ondulante, en un ritmo casi de danza. Y la danza, dice Alberti, es el estado más natural del cuerpo, “el signo más eficaz del movimiento del alma”.

De hecho, la gran novedad del Renacimiento es el movimiento que es vida, el signo contrario de la inmovilidad, del hieratismo, de la solemne gravedad, de la rígida frontalidad del arte gótico y bizantino. El arte y la sociedad florentina, dice justamente Warburg, no remitían tanto a la antigüedad apolínea de los clasicistas como a una antigüedad impregnada de *pathos* dionisiaco. Y la adopción del *pathos* dionisiaco, así como la exaltación del desnudo que quiere subrayar la unidad cuerpo-alma, implica una ruptura no sólo con el arte sino con toda la mentalidad medieval. La pintura renacentista quiere representar la vida en su movimiento, intensificar la expresión física y psíquica, romper con las limitaciones impuestas a la expresión por la Edad Media. La representación del movimiento, dice Warburg, no es un dato formal, sino el síntoma de la transformada orientación emotiva de toda una sociedad.

La línea botticelliana no siempre es concisa y, a menudo, como dice Argan, se rompe o se multiplica en una maraña de hilos en la que la figura se circunscribe como en un arabesco que la hace más imprecisa, quitándole toda concreción. Un ejemplo es *Judit que regresa del campamento de Holofernes*, de 1470 (Florenia, Galleria degli Uffizi), que revela la poética a la que el artista permanecerá fiel, madurándola siempre más. Con este pequeño cuadro de 31x34 cm, cuyo tema se inspira en la Biblia, Botticelli llega por primera vez a una obra personal. En las siluetas flexuosas, casi danzantes, de Judit y de su doncella, cuyos cuerpos están sugeridos “por una maraña de líneas que se vuelven hilos luminosos sobre el ropaje”, encontramos ya el lenguaje propio de Sandro. En primer plano y en una luz pálida y evanescente de madrugada, Judit y la doncella que sostiene sobre su cabeza la testa cortada de Holofernes, se mueven, como las describe Pater, “a través del campo ondulante después de que ha sido consumado el gran hecho”, mientras a lo lejos, en el valle de abajo, hormiguea el movimiento de los soldados de Holofernes sobre sus caballos, a punto de



perseguir a la culpable. El tronco recto y obscuro de un árbol, casi *pendant* de la figura ondulante de Judit, da énfasis al ritmo rotatorio y afanoso que se detiene en la mirada dolorosa, extraviada de Judit, representada no ya como la heroína justiciera, triunfante, orgullosa del sacrificio que salva a su pueblo, sino como “un fantasma que quisiera alejarse o cuando menos borrar, destruir, el recuerdo de su gesto” (Pater). De hecho, la espada ensangrentada que Judit sostiene en una mano y el ramo de olivo en la otra, son símbolos que se niegan uno a otro. El sentimiento de la inutilidad, del vacío, de la “irreversibilidad de lo hecho” (Pater), prevalece sobre la finalidad ética de la acción. El momento patético del sentimiento íntimo, personal, prevalece sobre la historia. Y la luz es el elemento que se mueve por todo el pequeño cuadro, unificándolo.

Precisamente la luz es el elemento central de la doctrina neoplatónica de Marsilio Ficino de la cual es secuaz Botticelli, amigo y frecuentador asiduo del círculo de literatos y filósofos de la Academia platónica florentina. Según Ficino, la luz es el elemento metafísico, espiritual, que envuelve todos los aspectos de la realidad espiritual: el Amor, la Belleza, el Alma, entre los cuales, sostiene Ficino, no hay exclusión sino una profunda conexión. Toda la realidad espiritual es por lo tanto luz, un juego de luz que todo lo envuelve, desde la invisible luz de Dios hasta las tinieblas de la materia, por grados, por disolvencias, lo cual significa que la luz es la fuente de todas las formas. “Si crees que la belleza es otra cosa que la luz —dice Ficino—, yo te contestaré llamándote ignorante.” Se entiende que cuanto más luminosa es la forma, tanto más es espiritual. La belleza es “esplendor de la luz divina”, emanación del rostro divino y por eso la belleza es lo bueno, el amor que lleva a la autoelevación del hombre, al éxtasis, a la beatitud.

Se ha insistido en este pequeño y espléndido cuadro de 1470, porque en él se perfila ya la poética de Botticelli que en

el arte busca una evasión de la realidad, de la naturaleza y de la historia, a favor de la contemplación pura del bello ideal. Su arte no es mimesis de la realidad sino de la Idea que está más allá del tiempo. Su búsqueda se concreta en el rechazo de un tiempo y de un espacio reales, en la evasión de la vida, en la tensión hacia lo que Ficino llama la “verdadera patria”.

En los años del gobierno de Lorenzo el Magnífico, Sandro Botticelli fue el artista más representativo de la cultura florentina, el más solicitado, frecuentador también de la corte medicea que cultivaba el ideal epicúreo del *carpe diem*, porque del *doman non c'è certezza*, que, tras de una fachada alegre, ocultaba la tristeza del tiempo que pasa rápido, de la fugacidad de la juventud y de la vida, en una palabra, de la vanidad del todo; motivos que no son por cierto nuevos y que no hacía mucho habían estado en el centro de los conflictos de Petrarca. Botticelli comparte este sentimiento del tiempo fugaz, de lo transeunte de la vida, pero este sentimiento, en lugar de acercarlo al *carpe diem* que invita al goce del *hic et nunc*, lo lleva por otro camino, el del neoplatonismo ficiniano del que está impregnada toda su pintura.

El pensamiento de Ficino es fundamental para entender a Botticelli, quien absorbe los motivos neoplatónicos del filósofo de Careggi y de sus contemporáneos, para los cuales, como se ha visto, la belleza es algo incorpóreo (*aliquid incorporeum*). Para Botticelli, “cada objeto del mundo terrenal es el análogo, el símbolo de una realidad más alta existente en las esferas estelares”, la humanidad será pues reflejo, fantasma de esa realidad verdadera. Sandro busca la belleza absoluta, eterna como la verdad espiritual, extraña a lo transitorio de la historia, justamente en contraste con la función de conocimiento que los florentinos atribuyen al arte, como es el caso de Leonardo. Botticelli no está interesado en las cosas en sí, y ésta es la divergencia que lo separa de muchos de los pintores de su tiempo: el rechazo de la historia, su desinterés hacia la

naturaleza, su uso personal de la perspectiva (y no porque no la conozca) que muda incesantemente en sus cuadros y cuyo paisaje se vuelve a menudo puro *décor* (y, a propósito de la perspectiva, hay que preguntarse, como hace Maria Dalai, si no hay variantes, mutaciones, por lo que se pueda hablar de un uso "personal" de la perspectiva; es decir, si en lugar de ver en la perspectiva un sistema rígido y obligatorio, no hay que considerarla también en relación con el artista).

Movimiento, línea, luz, paisaje, interesan al artista florentino en un sentido completamente abstracto. Ahora bien, el interés por la naturaleza, que se traduce en naturalismo pictórico, era un rasgo común a todos los pintores florentinos que Berenson explica con la "instintiva inclinación" florentina hacia la ciencia más bien que hacia el arte. La falta en el *Quattrocento* de una ciencia en el sentido estricto del término, sería lo que llevó, según Berenson, a los jóvenes florentinos, "con las capacidades naturales de un Galileo", a entrar en las *bodegas* y a volverse artistas. Botticelli es una excepción en su medio.

La indiferencia botticelliana hacia el paisaje natural fue muy criticada por Leonardo, quien había estudiado con él en la *bottega* del Verrocchio. En su *Tratado de la pintura*, Leonardo menciona a un solo pintor, Sandro, para reprocharle su descuido hacia el paisaje, sin considerar las diferencias de un temperamento tan distinto del suyo: "No será universal aquel que no ame con igual amor las cosas que forman parte de la pintura; como cuando a alguien no le gusta el paisaje y lo considera objeto de una breve y simple investigación; tal es el caso de nuestro Botticelli, quien considera inútil tal estudio porque por el simple hecho de lanzar una esponja llena de colores diferentes a una pared, se deja en él una mancha que puede formar un bonito paisaje". Parece que Botticelli ironizó bastante sobre la analogía leonardesca con la mancha en la pared. El hecho es que Botticelli daba al paisaje un significado

simbólico que no aprobaba Léonardo, para quien era fundamental entrar en la realidad sirviéndose de la observación y de la experiencia, “madre de todo conocimiento”. Por otro lado, el desinterés de Botticelli hacia la historia, la cultura, lo alejó también del más joven neoplatónico Miguel Ángel. Esto explica por qué, a finales del siglo, Vasari y sus contemporáneos lo consideraron un artista superado.

De la abundante obra mitológica de Botticelli, creada bajo la influencia neoplatónica de una revelación eterna, damos como ejemplo dos cuadros: el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* (Galleria degli Uffizi, Florencia), obras herméticas y refinadísimas, pintadas alrededor de 1478. Son cuadros que han tenido una divulgación sin límites, cuyas reproducciones se han multiplicado por millones y sobre los cuales se ha acumulado una cantidad de lugares comunes. El mismo Proust lamenta *l'idée banale et fausse qui s'en est vulgarisée*. Sus temas son antiguos, paganos, pero aluden a los nuevos mitos de la religión cristiana, en la línea del Humanismo cuatrocentista que sostuvo la continuidad y conciliación entre mundo clásico y mundo moderno, que fue uno de los grandes tópicos del neoplatonismo. La doctrina ficiniana, filtrada a través del neoplatonismo y del cristianismo, sostuvo la tesis de una revelación perenne del Verbo, de una *prisca theologia* presente en los textos antiguos, de una ética profana que antecede a la revelación del Dios cristiano. Tanto Ficino como Pico creen firmemente que la revelación es una y que hubo una revelación divina anterior a la venida de Cristo; revelación presente, aunque de manera velada, en los mitos, en las profecías, en la poesía, en los antiguos filósofos, de los cuales Platón constituiría el ejemplo más venerado (ya en *La ciudad de Dios*, san Agustín había subrayado las analogías del pensamiento platónico con el cristiano). Es claro que la concepción neoplatónica sigue una línea que contrasta con la desmitización, el vaciamiento de los mitos clásicos operado por el cristianismo, y por

eso carga con la acusación de paganismo. Más aún, para Pico della Mirandola, quien es el primero en interesarse por las religiones orientales, el neoplatonismo va más allá del concepto ficiniano de una *prisca philosophia*. Pico llega a dar importancia a todas las religiones que, a pesar de errores, contienen una verdad que las acerca y puede llevarlas a la concordia, a la tolerancia recíproca, en una palabra, a la *pax universalis*, al ecumenismo. Es una religiosidad muy moderna que, en tiempos de dogmatismos e inquisiciones, no podía más que suscitar sospechas y persecución. La *concordia oppositorum* o la *concordia discors*, que busca realizar Pico en el gran Convenio que organiza para 1847 en Roma, llamando a todos los sabios de la tierra, concluirá de hecho en su proceso y excomunión.

Si para los neoplatónicos el cristianismo era la síntesis más perfecta de las religiones primitivas y paganas, había, pues, que ahondar en los antiguos mitos, en el pensamiento y las literaturas antiguas—desde Homero hasta la *Biblia*, la *Cábala*, Virgilio— y, sobre todo, en los textos herméticos traducidos por Ficino que tuvieron un gran éxito a finales del *Quattrocento*, para encontrar la clave de todos los misterios que Dios había ofrecido desde siempre a los seres humanos en búsqueda de la verdad: una verdad oculta, porque “era costumbre de los antiguos teólogos esconder los misterios divinos con símbolos matemáticos y figuraciones poéticas, para que no fueran divulgados a todos”, ya que sólo quien busca e indaga merece llegar a la revelación. Está implícita, pues, la convicción de que el hombre tiene que llegar a los misterios por mérito personal, es decir, a través del esfuerzo del conocimiento y de la fe. Son ideas que también Dante había reiterado.

La concepción de una religiosidad ya *in nuce* en el mundo clásico, que quiere afirmar la “continuidad ideal del desarrollo del pensamiento europeo”, junto con “la exigencia de una

transformación total y radical no sólo del mundo teórico, sino también del mundo social” (W.Windelband), es la que lleva a introducir en todas las obras de contenido religioso formas antiguas, antiguos mitos, y a entremezclar lo sagrado con lo profano sin que esto sea considerado contaminación o profanación del cristianismo. La convicción humanista de que la mitología pagana es anticipación, prefiguración bajo velamen de la verdad cristiana, favoreció la ilustración de los dogmas cristianos por medio de la fábula y de las creencias antiguas. De todos esos sentimientos nació en el Renacimiento una nueva mitología con espíritu y cualidades propias: “una flor extraña —dice Pater—, pues surgió de dos tradiciones, de dos sentimientos, el sagrado y el profano”. Es una amalgama que encontramos en la pintura de Botticelli y de Lorenzo de Credi, los creadores más sensibles y cercanos al espíritu neoplatónico. De allí la profusión de temas mitológicos en el arte, en la literatura, y hasta en los sermones, al punto de suscitar la ironía de Erasmo, quien se burla justamente de los predicadores que, “si quieren explicar el misterio de la Cruz comienzan por Baal, el dios-serpiente de Babilonia”. De allí también el hermetismo de la imaginería botticelliana que necesita de una “lectura” especial que vaya más allá del formalismo.

La afirmación del lema de origen clásico, *ut poesis pictura* —la poesía es pintura hablada y la pintura poesía muda, repite el mismo Ficino—,¹ que se había impuesto por mérito de L. B. Alberti en el ambiente florentino de la primera mitad del

¹ En la primera mitad del siglo, L. B. Alberti opera una transformación significativa que rescata la actividad artística —considerada hasta entonces actividad mecánica y manual— de su condición de inferioridad, equiparándola a la creación literaria y elevándola al rango de las artes liberales. El lema de origen clásico, *ut poesis pictura*, produce un desplazamiento de las nociones teóricas del campo literario al artístico. El mismo Ficino, que no teoriza sobre el arte, sin embargo lo privilegia tanto como a la filosofía y a la poesía, al decir que la “poesía es pintura hablada y la pintura, poesía muda”. El pintor llega en el *Quattrocento* al rango de intelectual, una idea a la que se acerca ya Dante que considera a Giotto, pero sólo a Giotto, como su igual.

Quattrocento, permite el desplazamiento de la exégesis de la producción literaria a la producción artística, mantenida hasta entonces en la esfera de las *artes mechanicae* (opuestas a las *artes liberales*). De ese modo, la pintura, elevada al nivel de las *artes liberales*, ofrece, como la literatura, diferentes niveles de fruición: uno para los espectadores o contempladores puros que se deleitan con los valores formales de la pintura —línea, ritmo, colorido y su mismo misterio— sin ir más allá; otro, para los que buscan el mensaje conceptual y cifrado que la pintura encierra, la verdad velada, según señalaba Dante en su *Convivio* y en la epístola a Cangrande della Scala: sus textos tenían un significado oculto que requería de una lectura a cuatro niveles que, sin embargo, no se oponían o se destruían uno con otro: *O voi che avete gli intelletti sani / mirate la dottrina che s'asconde / sotto il velame degli versi strani*. (¡Vosotros que tenéis la mente sana, / observad la doctrina que se esconde / detrás del velo de los versos raros!). Es evidente que, para la pintura iniciática cuatrocentista, el primer nivel de fruición resulta incompleto y puede llevar al juicio sumario de que se trata de obras paganas, como ocurrió y ocurre. Es muy difícil para un espectador común entender que tras la figura de Hércules está el Cristo. El Renacimiento es un mundo enigmático de símbolos y de figuras que los investigadores del Instituto Warburg buscan descifrar, no sólo a través de los textos del *Quattrocento*, sino de la antigüedad, de la mitología y del material iconográfico. Contra el formalismo de las formas artísticas, Panofsky reivindica su carácter significativo. La pintura alegórica exige, más que cualquier obra de arte en general, lo que pide Panofsky: “En una obra de arte, la forma no puede separarse del contenido: la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual”.

Los dos lienzos del *Nacimiento* y de la *Primavera* estaban destinados a la villa de Castello, y eran obras encargadas por Lorenzo de Pierfrancesco Médicis, primo del Magnífico y amigo de Ficino, que en una carta lo acerca al mito de Venus. Chastel y Gombrich sostienen la complementariedad de los dos cuadros. Panofsky se apoya en la descripción de Vasari “que da la impresión de que, si no se les consideraba *pendants*, estaban por lo menos interrelacionados y exigían ser vistos e interpretados como pareja”. Desde el punto de vista formal, *Nacimiento* y *Primavera* presentan el aspecto de un tapiz con referencias al último gótico internacional. Por su composición horizontal y por el mismo fondo de la escena, parecen inspirarse en el arte de los frisos y de los arcones con sus representaciones rectangulares, que tenía en Florencia una larga tradición. Desde el punto de vista del contenido, los dos cuadros son la representación visual de un mito antiguo con referencias al cristianismo, claras sólo para los iniciados. La complementariedad de las figuras centrales de los dos cuadros que representan a las dos Venus: en el *Nacimiento*, la Venus madre del Amor divino, y, en la *Primavera*, la Venus madre del Amor humano, o *naturalis*, o vulgar (en sentido no peyorativo, como subraya el mismo Ficino), que preside a la procreación. Las dos Venus son dos grados del Amor, un binomio —una en dos—, que no se excluyen sino que pueden integrarse. Hay críticos que insisten en la ambivalencia y ambigüedad de la concepción ficiniana del Amor.² Sin embargo, en su libro

² Los dioses griegos son antropomórficos, son proyecciones e imágenes del ser humano. Los griegos les adjudican sentimientos, pasiones humanas, una naturaleza humana. Como dice Martin Persson Nilsson: “los dioses son humanos; en realidad, demasiado humanos”. Tienen una esfera de competencia bastante amplia, que responde a la complejidad de la psique humana, y cada uno tiene una esfera de competencia particular, una delimitación estricta de sus poderes. Sin embargo, pueden tener múltiples atribuciones, y a veces cubren aspectos varios y contradictorios, como es el caso de Mercurio (Hermes). Respecto a Venus —la Venus divina y la Venus vulgar—, Ficino la ve como un binomio, una en dos, estrictamente vinculada con el ser humano, porque del grado de sensibilidad y espiritualidad de éste depende la realización del Amor en su unidad. El paso del





Sopra lo amore —comentario al *Banquete* de Platón—, donde habla de las dos Venus (*Di due generazioni di amore e di due Veneri*), Ficino es muy claro:

...Venere è di due ragioni: una è quella intelligenza, la quale nella Mente Angelica ponemmo, l'altra è la forza del generare, all'Anima del Mondo attribuita. L'una e l'altra ha lo Amore simile, a sè compagno. Perché la prima per Amor naturale a considerare la bellezza di Dio è rapita: la seconda è rapita ancora per il suo Amore, a creare la divina Bellezza ne' corpi mondani. La prima abbraccia prima in sè lo splendore divino: dipoi diffonde questo alla seconda Venere. Questa seconda transfonde nella Materia del Mondo le scintille dello splendore già ricevuto. Per la presenza di queste scintille, tutti i corpi del Mondo, secondo sua capacità, resultano belli. Questa bellezza de' corpi l'anima dell'uomo apprende per gli occhi: e questo Animo, ha due potenzie in sè: la potenzia del conoscere, e la potenzia del generare. Queste due potenzie sono in noi due Venere: le quali dai duoi Amori sono accompagnate. Quando la bellezza del corpo umano si rappresenta agli occhi nostri, la nostra Mente, la quale è in noi la prima Venere, ha in reverenza e in amore la detta Bellezza, come immagine dell'ornamento divino: e per questa a quello spesse volte si desta. Oltre a questo la potenza del generare, che è Venere in noi seconda, appetisce di generare una forma a questa simile. Adunque, in ambedue queste potenzie è lo Amore: il quale, nella prima, è desiderio di contemplare, nella seconda è desiderio di generare bellezza. *L'uno e l'altro Amore è onesto, seguitando l'uno e l'altro divina immagine* (la cursiva es mía).

amor humano al amor divino es breve y depende de la disponibilidad humana. Por el contrario, Ficino subraya su bipolaridad, la doble naturaleza de Saturno, al mismo tiempo astro de la contemplación sublime, y signo infausto y destructivo. El exceso de melancolía puede llevar a la locura o a la enfermedad, que Ficino, nacido bajo ese signo, médico además de filósofo, busca neutralizar con la medicina, con una vida regulada, con la música, etc.

La concepción del Amor es perfectamente coherente con la doctrina neoplatónica de Ficino, que se encuentra delineada por mí en “Las poéticas del Renacimiento” (*Acta poetica*, n. 14-15, pp. 175-202). Edgar Wind, a propósito del *Sueño de Escipión* de Rafael, cita una carta de Ficino a Lorenzo que implícitamente confirma la posición del filósofo respecto a Venus: “Ningún ser sensato duda de que hay tres géneros de vida: la contemplativa, la activa y la voluptuosa. Y los hombres han elegido tres caminos que llevan a la felicidad; sabiduría, fuerza y placer”. Si creemos a Ficino, comenta Wind, “es malo o hasta blasfemo el seguir una de ellas en detrimento de las otras. Paris elige el placer; Hércules, la virtud heroica; Sócrates, la sabiduría. Todos los tres fueron castigados por las divinidades a las que habían despreciado, y su vida acabó en la catástrofe”. “Pero nuestro Lorenzo —dice Ficino textualmente—, instruido por el oráculo de Apolo, no ha descuidado a ninguno de los dioses. Él vio a las tres (es decir, a las tres diosas que habían aparecido frente a Paris) y las adoró según sus méritos; así, recibió de Pallas la sabiduría, de Juno la fuerza y de Venus la gracia, la poesía y la música”. Suena como el cumplido de un cortesano, y tal fue Ficino, pero en nada contradice su doctrina. Ficino reconoce la unidad cuerpo-alma, proclamada en la primera mitad del siglo por los humanistas. Sin embargo, la vida, reducida a su duración terrenal, sería limitada. A través del Amor, el hombre rescata su corporeidad, anula la caducidad de su naturaleza corpórea y asciende a la visión divina. Hay en la concepción de Ficino un movimiento ascendiente-descendiente que va de lo divino a lo humano, y viceversa, en una circularidad ininterrumpida. El elemento de conjunción es el Amor y su binomio, el divino y el humano. Y el humano es un escalón para llegar al divino.

El *Nacimiento* es la epifanía de la Venus divina, desnuda, que sale del mar impulsada por el soplo de Céforo, complementada en el otro lienzo por la Venus mundana, vestida.

Curiosamente, Gombrich objeta que el dibujo de la Venus del *Nacimiento* no es perfecto, que el largo del cuello no es natural, sus espaldas están caídas, etc. Son las mismas críticas que más tarde se le han hecho a Modigliani, y que Lionello Venturi desbarató, observando irónicamente que, si podemos aceptar en la literatura metáforas como “cuello de cisne”, es lícito aceptarlas también en el lenguaje pictórico. El fondo del lienzo es sencillo: un fondo matinal claro y móvil, el mar señalado abstractamente por unos acentos circunflejos, sobre los que se mueve la gran concha de la cual emerge la figura frágil y virginal de Venus, cuyo rostro expresa dolor, cansancio, y cuyos rasgos no son los que uno acostumbra atribuir a la diosa del amor. La visión se ha relacionado a menudo con unos versos de Poliziano: *Da' seferi lascivi spinta approda ...* (de céfiros lascivos impulsada arriba...); versos que Botticelli traduce en una imagen visual que no es sensual, sino espiritual. Porque aquí estamos frente a la Venus divina, el amor perfecto que eleva hasta lo divino. El mito clásico de la Venus divina prefiguraría el sacramento cristiano del bautismo, que es purificación por medio del agua y está relacionado con el renacer, con el mito de la *renovatio* universal que fue la fuerza motriz del Renacimiento. Una vez más nos encontramos con la tesis neoplatónica: en el fondo de las muchas revelaciones, una verdad única.

Hay que conocer el repertorio iconográfico de la época para saber que la desnudez que podría representar la carnalidad es el símbolo de la castidad, de la verdad, sin oropeles y sin adornos (en el lenguaje común, para dar énfasis a la verdad se habla a menudo de “verdad desnuda”). Por eso, Botticelli presenta a la Venus divina desnuda, y hará lo mismo con la Verdad desnuda de *La Calumnia*. En el *Cinquecento*, en su *Amor sagrado y profano* (Galleria Borghese, Roma), Tiziano presenta también al amor sagrado desnudo en su esencialidad, sin adornos que no sean los de su belleza, mientras que la

dama que representa el amor profano está ataviada con gran lujo, con un cofre de joyas en la mano que le sirve para realzar su belleza efímera. Este cuadro pertenece, como dice Panofsky, a un tipo de “cuadro dialéctico”, es decir: “una representación de dos figuras dialécticas simbolizando y defendiendo dos principios morales y teológicos diferentes”. Lo cual no implica, como se ha visto, que esos principios en Botticelli no lleguen a integración.

El segundo cuadro, la *Primavera*, cuya figura central es la Venus natural, vulgar o humana, se inspiraría, según unos estudiosos, en la *Justa* de Poliziano que celebraba la victoria de Giuliano de Médicis. La *Primavera*, al igual que el *Nacimiento*, es una composición horizontal que se despliega en el paisaje de un bosquecillo que parece un telón de fondo escenográfico para las figuras de la Venus *genetrix* y de su séquito. Los árboles, a la manera de dos alas concéntricas, forman una especie de altar a la figura central de la Venus; mientras, en primer plano, las figuras de Flora y Céfito y de la Primavera de un lado, y del otro, las de las Gracias y de Mercurio, siguen pausadamente y en movimiento de danza el ritmo de los árboles, formando ala a la figura central. La composición se concentra en un espacio horizontal, una especie de plataforma comprimida, sin desahogo en profundidad, al punto que las figuras en primer plano parecen volcarse hacia el espectador. Las imágenes parecen simulacros o fantasmas “que ejecutan una escena sin convicción”. Quizás la composición tan fuertemente frontal remita a uno de los *tableaux vivants* con los que se deleitaba la festiva corte de los Médicis. Parece que los espectadores del tiempo veían con gusto, en la figura aislada de Mercurio —la Razón que guía a las Gracias—, al joven Giuliano de Médicis, apartado del mundo y misógino, así como, en la de la Primavera, a la bellísima Simonetta Vespucci amada por él, y muerta muy joven de tisis. Los protagonistas, sin aparente relación entre sí, forman

cuatro grupos separados: Venus; Céfito, Flora y la Primavera; las tres Gracias; Mercurio. La cesura es sólo aparente, las une un movimiento de danza en una *attitude suspendue entre la marche et l'immobilité* (Proust). E. Wind es quien desentraña mejor la valencia de esas figuras enigmáticas y la relación que las une. Las dos extremidades del cuadro, Céfito y Mercurio, representarían dos fases del proceso periódicamente recurrente de la naturaleza. A la derecha, Céfito desciende a la tierra bajo la forma del viento de primavera, el soplo de la pasión que metamorfosea a la ninfa en Flora, el alma vegetativa. A la izquierda, en el otro extremo, Mercurio, el alma intelectual, contemplativa, guía de las almas y moderador de las Gracias, voltea las espaldas al mundo e indica el cielo al que el alma anhela regresar. En el centro están las Gracias —el alma sensitiva—, que representan la *Pulcritudo*, la *Castitas* y la *Voluptas*, ligadas a Venus. Como dice Pico, quien llevaba siempre colgada del cuello una medalla de las Gracias, “la unidad de Venus se despliega en la tríada de las Gracias”.

A finales de siglo, cuando estalla en Florencia la crisis político-religiosa que se había venido perfilando desde hacía unos decenios, Botticelli no permanece indiferente a los graves acontecimientos religiosos y políticos que vive la ciudad, y su obra final registra de manera impresionante su angustia espiritual. Es importante subrayar que Botticelli, nacido en 1447, se forma y despliega su actividad artística en el contexto de la crisis que caracteriza la segunda mitad del *Quattrocento*, cuando la caída de las instituciones republicanas transforma la Comuna florentina, basada en una larga tradición de libertad. El *Quattrocento* no fue, como podría suponerse, un siglo monolítico. En su primera etapa, hasta alrededor de 1450, Florencia vive un período de entusiasmo creativo que hace de ella el centro de transformación intelectual —Brunelleschi, Alberti, Masaccio, etc.— que crea una nueva visión del espacio y conoce en el campo político el equilibrio entre vida activa y vida

contemplativa, que había sido objeto de las preocupaciones de Petrarca. Los grandes humanistas, como Salutati y Bruni, sin dejar los *studia humanitatis*, exaltan con una vida ejemplar de eficiencia y probidad al servicio de la república, el compromiso que todo ciudadano debe tener con su propia ciudad. La crisis política se inicia en Florencia alrededor de la mitad del siglo, por obra del viejo y astuto demagogo Cosme de Médicis quien, asegurándose el favor del pueblo –del que los humanistas se habían mantenido siempre alejados– empieza a desmantelar las instituciones republicanas y determina la transformación de la libre Comuna florentina en *signoria* y luego en *principato*, bajo la dinastía medicea. Florencia se convierte así en una ciudad despóticamente gobernada por los Médicis que, aun siendo mecenas iluminados y favoreciendo una espléndida labor creativa, no dejan de ser tiranos que no gobiernan “con el rosario en la mano”, como dice Maquiavelo. Paralelamente se inicia el proceso de desintegración de la *koiné* de la inteligencia humanista. La crisis del estado y la supresión de la libertad marcan las nuevas tendencias de la cultura florentina. Por eso, Argan puede hablar justamente del neoplatonismo como una ‘filosofía de la crisis’, crisis de los grandes valores afirmados por el Humanismo desde principios del siglo, y de sus aspiraciones políticas y culturales, el equilibrio entre la vida activa y la vida contemplativa, más aún, la reconocida superioridad ética sobre la contemplativa que exigía la participación activa de los intelectuales en la vida pública. Con la pérdida de la libertad a la que Florencia se había acostumbrado desde hacía siglos, empieza la evasión de la vida y el refugio en el sueño que triunfan en una obra, en ese sentido ejemplar, como la *Arcadia* de Sannazaro. Si en la primera mitad del siglo la *Ética nicomaquea* y la *Política* de Aristóteles habían sido la lectura sobre la que los humanistas habían reflexionado, en la segunda, la lectura es la de Platón, pero no una lectura integral del filósofo griego, es decir, no

del Platón político de las *Leyes* y de la *República*, sino del Platón metafísico que privilegia la contemplación sobre la acción. Y el mago de esta conversión, de esta operación cultural, es Cosme de Médicis, quien encarga la traducción del *Banquete* y del *Corpus hermético* precisamente a Marsilio Ficino. Los humanistas se alejan de la vida pública y se refugian en sus villas, replegándose en aquel *particolare* que teorizará en el siglo siguiente Guicciardini, optando no sin amargura por los ocios dedicados a los estudios y cultivando las afinidades electivas de la amistad. Otros —entre éstos el filósofo Ficino o el literato Poliziano— se convierten en cortesanos al servicio de los Médicis.

A la muerte de Lorenzo (1492) y después de la llegada de los franceses que entran en Florencia “sin tener que desenvainar la espada”, como dice Montaigne, estalla la revuelta antimédicea encabezada por el dominico Girolamo Savonarola, protagonista que domina el último decenio del *Quattrocento*. Savonarola se da cuenta de que no puede existir una libertad religiosa sin la libertad política, e inaugura, con la ayuda del pueblo, la república popular florentina. Sus prédicas en la iglesia de Santa Maria Novella aglutinan a su alrededor a todos los estratos sociales, desde la plebe hasta la élite intelectual, y alimentan expectativas escatológicas dormidas. Las crónicas italianas documentan la conmoción religiosa y los anhelos de renovación religiosa, de la llegada de una nueva era, de un mundo nuevo. Estamos en la víspera de la Reforma. Sin embargo, el deseo de renovación se acompaña con la tristeza de ocaso que había caracterizado, como dice Huizinga, los finales de la Edad Media. Catástrofe y renovación son las contradicciones que Eugenio Garin señala en Leonardo, quien en esos años alterna proyectos de nuevas ciudades y de máquinas maravillosas con imágenes de destrucción universal. Son también los años en que Signorelli pinta en Orvieto los

frescos del *Fin del mundo* y la *Llegada del Anticristo*, y Durero pinta su *Apocalipsis*.

Bajo la influencia savonaroliana, muchos de los humanistas, como Pico, escogen el estado monástico. El monje de Ferrara renueva los grandes temas de la Edad Media, y continúa sus ataques en contra del lujo y de la ostentación de la corte de los Médicis. En 1497, durante el Carnaval, ordena la quema de las vanidades. Esto no interrumpe la actividad artística y los pedidos de obras para las iglesias, sólo que la iconografía empieza a limitarse a los temas de la Muerte y de la Pasión, es decir, a los temas más dramáticos de la iconografía cristiana que reflejan el *pathos* religioso del momento. En 1481, Botticelli va a Roma en donde se queda dos años, en los que empieza a leer e ilustrar a Dante para Pier Francesco de Médicis. Pinta en la Capilla Sixtina las historias de Cristo y de Moisés, dejando tres grandes frescos: la *Purificación del templo*, las *Escenas de la vida de Moisés*, tan amadas por Proust, y la *Punición de Coré, Datán y Abirón*. El primero representa tres momentos de la vida de Jesús que el pintor narra a la manera medieval; es decir, en escenas divididas en zonas que agrupan los episodios, sin ninguna unidad de tiempo y de espacio.

En 1498, el *profeta desarmado* —como lo llama Maquiavelo, entre escéptico y admirado por el valor del monje dominico—, será él mismo quemado, por orden de la Iglesia, en la plaza de la Signoria. En este clima religioso y violento, Botticelli vive una crisis que se refleja en su pintura. Muchos niegan que Botticelli haya sido *piagnone*, es decir, que haya entrado en el movimiento savonaroliano, pero es indudable el impacto que la predicación del fraile dominico tuvo en él. Vasari presenta al artista en su última etapa precozmente envejecido, misántropo y casi inactivo. En realidad, el pintor florentino continúa pintando pero, ya bajo la influencia de Savonarola y en el clima fervoroso de la nueva religiosidad, su producción cam-

bia definitivamente. En sus últimas obras, desde la *Abandonada* y la *Conversión de San Jerónimo*, hasta el *Descendimiento al sepulcro*, la *Navidad* y los *Épisodios de San Cenobio*, la forma se desmaterializa aún más, hasta manifestarse como “forma sensible de la Idea”, una idea de belleza espiritual divina. Renuncia a la elegancia mundana de la figura y regresa a la iconografía espiritual cristiana, y desaparece en su obra cualquier tipo de *contaminatio* con el mundo pagano. Regresa a la liturgia y a los dogmas cristianos, pasa por encima de la perspectiva, renuncia a sus colores resplandecientes, retoma los motivos arcaicos del gótico, de los primitivos medievales, llenos de ingenuidad y de auténtica fe, de celo religioso y moral. La figuras no son ya simulacro de una aparición, sino formas empañadas en el drama religioso que la ciudad vive, penetradas por la luz en la que permanece, al igual que el movimiento, el elemento metafísico de herencia neoplatónica.

Bibliografía

- ARGAN, Giulio Carlo, *Botticelli*, Fabbri-Skira Editions, Gêneve, 1965.
- FICINO, Marsilio, *Sopra lo amore*, CELUC, Milano, 1973.
- GINZBURG, Carlo, *Mitos, Emblemas, Indicios*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- R. KLINBANSKY-E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia*, Einaudi, Torino, 1983.
- PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- , *La prospettiva come spazio simbolico*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- PATER, Walter, “Sandro Botticelli”, en *El Renacimiento*, Librería Hachette, 1944.