

Botticelli

Barbara Deimling

Título original: *Sandro Botticelli*

Barbara Deimling, 1994

Traducción: José García

Ilustraciones: Sandro Botticelli, Massaccio, Giorgio Vasari, Filippino Lippi,
Giuseppe Zocchi, Piero Pollaiuolo, Domenico Ghirlandaio, Fra Bartolommeo





Sumario

La carrera del discípulo modelo >>

Historias bíblicas y primeros retratos >>

El artista se encuentra a sí mismo >>

Un encargo de las más altas instancias >>

El alto ideal del amor >>

Vírgenes bellas para mecenas ricos >>

Devoción y ascetismo >>

Clima apocalíptico >>

Cronología >>

La carrera del discípulo modelo

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi: éste era el nombre oficial del pintor Sandro Botticelli. El nombre de Alessandro se reduciría, con el tiempo, al diminutivo Sandro, mientras que «Botticelli» era el apodo de su hermano mayor, Giovanni, cuya obesidad hizo que se quedara con este mote de «tonelete». El nombre llegaría a adquirir tal carta de naturaleza que acabaría por extenderse a todos los miembros de la familia.

Botticelli nació en Florencia hacia 1444/45, siendo hijo del curtidor Mariano di Vanni y de su esposa Smeralda. Creció con sus tres hermanos en el barrio del convento medieval dominico de Santa Maria Novella, no lejos de la iglesia de Ognissanti. Para esta iglesia de Todos los Santos crearía más tarde una de sus principales obras. Si se exceptúan breves estancias en otras ciudades, permaneció durante toda su vida en esta región que le permitiría establecer importantes relaciones. En sus inmediaciones vivía, por ejemplo, la familia de los Vespucci, de la que procedía aquel famoso comerciante y descubridor Amerigo Vespucci (1454-1512), que daría su nombre al continente americano. Los Vespucci eran amigos fieles de los Médici, familia dominante en Florencia, y se contarían entre los más solícitos mecenas de Botticelli. No sólo encargarían al pintor la realización de pinturas hasta el final de sus días, sino que también le recomendarían a importantes clientes, entre otros a la poderosa familia Médici.



En este barrio, el adolescente Botticelli pudo contemplar también una de las primeras obras de la pintura renacentista florentina; el *Fresco de la Trinidad* de Masaccio en Santa Maria Novella, terminado en 1427, la primera obra en aplicar las leyes de la perspectiva central. Las líneas de la composición, que confluyen en un único punto, proporcionan una nueva y unitaria apertura del espacio, en el que las figuras se integran de modo consecuente. Las personas están marcadas por una corporeidad realista que revela el vivo interés por la representación de la figura humana que volvía a despertar en aquel tiempo. Con sus figuras monumentales y plenas de dignidad, Masaccio se apartaba de los ideales del gótico tardío, reinantes entonces en la pintura, que realzaban la línea bella y el donaire de suaves movimientos de las figuras. En lugar de ello, buscó sus modelos en la pintura de Giotto, realizada cien años antes, así como en el arte de la Antigüedad clásica, que había conseguido atraer el interés general. La obra de Masaccio significa el comienzo de la pintura quattrocentista florentina que culminaría en Botticelli y sus contemporáneos, dos generaciones más tarde, en la transición del siglo XV al XVI.

En su obra, Botticelli se mostró abierto tanto a los logros del Renacimiento, introducidos por Masaccio, como a las tendencias del gótico tardío. Así, aplicó las reglas de la perspectiva central y estudió las esculturas de la Antigüedad, cuyo ideal del cuerpo humano se manifiesta principalmente en sus desnudos. Al mismo tiempo, sin embargo, la gracia y el donaire de sus figuras femeninas revelan la afinidad de Botticelli con las tendencias del gótico tardío. Sin embargo, lejos de reproducir sencillamente la hermosura y el encanto de las figuras en alegres escenas mitológicas y religiosas, sus pinturas tienen un contenido filosófico, político y religioso, que convierte sus cuadros en obras clave para comprender la cultura y la política florentinas en la segunda mitad del siglo XV. Botticelli poseía una extraordinaria capacidad para integrar las ideas de sus clientes en un lenguaje formal correspondiente al contenido del cuadro, por lo que fue uno de los pintores más solicitados de su tiempo.

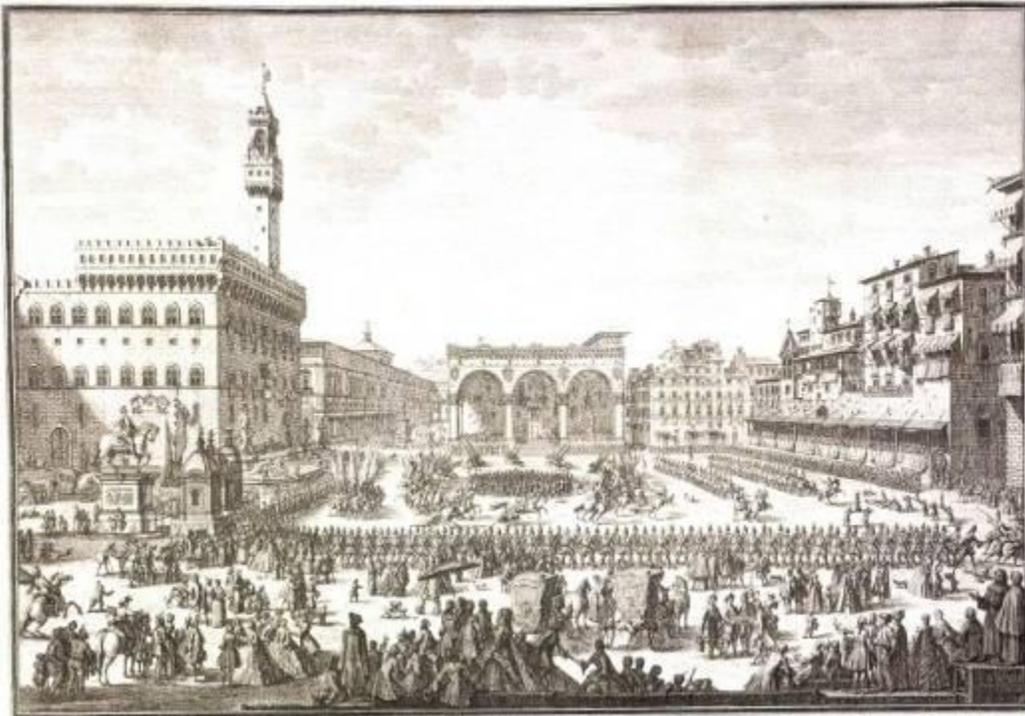


*Giuseppe Zocchi: Catedral y Baptisterio con una procesión del «Corpus Christi», 1744
Florencia fue en el siglo XV el centro del Renacimiento. El poder económico de la familia Médici y su mecenazgo en el campo del arte, la ciencia y la filosofía produjeron un esplendor no conocido hasta entonces en la ciudad.*

Pero cuando nuevas concepciones vinieron a sustituir a las ideas filosóficas que subyacían en las pinturas de Botticelli, cuando cambió la situación política y religiosa, la pintura de Botticelli perdió interés. Experimentaría un nuevo y breve auge a mediados del siglo XVI, en la época del manierismo. Estos artistas admiraban las elegantes líneas, la artística pose en los cuadros de Botticelli y se sentían atraídos por la finura miniaturista de su lenguaje formal. Después se desvaneció la fama de Botticelli con una rapidez asombrosa. Sólo en el siglo XIX, al resurgir el interés por el Renacimiento, se redescubrirían sus pinturas, consiguiendo así la fama de que gozan hasta el presente. Primeramente se buscó la interpretación filosófica de los cuadros, descifrando las escenas mitológicas. Después se intentó incluir en el análisis de su obra el trasfondo político y religioso y la influencia que ejercieron sus clientes. En este libro se tratarán brevemente los diferentes aspectos de la lenta comprensión del arte de Botticelli, para proporcionar una idea lo más amplia posible de su personalidad artística.



Botticelli comenzó su carrera como pintor tras dar algunos rodeos: primeramente se dedicó a la orfebrería, un oficio que gozaba de gran prestigio a mediados del siglo XV y con el que numerosos artistas del Renacimiento iniciaron su formación. Botticelli tomó esta determinación no sin la influencia de su segundo hermano Antonio, quien trabajaba como orfebre. Durante el período de aprendizaje, Botticelli desarrolló una marcada sensibilidad para el diseño decorativo de las formas, una característica que se puede comprobar en todos sus cuadros.



Giuseppe Zocchi: Piazza della Signoria con festivitàes en el día de San Juan Bautista, 1744

Tras finalizar esta formación, Botticelli cambió de planes. Hacia 1461-1462, a la edad de aproximadamente 18 años, inició un aprendizaje como pintor con Fra Filippo Lippi, es decir, a una edad relativamente avanzada si se tiene en cuenta que la edad media de los aprendices era de 10 a 12 años. Este cambio pudo deberse a su estrecha relación con los pintores que conoció en su calidad de orfebre. El paso de la orfebrería a la escultura o a la pintura ya lo habían dado otros artistas, como por ejemplo Andrea del Verrocchio, quien cambió de oficio también debido a los pocos encargos que recibían los orfebres. El carmelita Lippi, con quien realizaría su aprendizaje Botticelli, era uno de los pintores más afamados de la Florencia de mediados del siglo. Las principales familias de la ciudad, y entre ellas también los Médici, le encargaban pinturas y decoraciones al fresco para sus palacios y capillas privadas.

El arte de Lippi se caracteriza por la combinación entre el lenguaje formal de finos miembros del gótico y los logros del Renacimiento, el redescubrimiento del cuerpo humano y la distribución del espacio según los principios de la perspectiva central, lo cual tendría una influencia decisiva sobre Botticelli. Desde 1452, Lippi vivía casi exclusivamente en Prato, ciudad situada a unos veinte kilómetros de Florencia, donde pintó los frescos con escenas de la vida de San Esteban y San Juan Bautista en la capilla del coro principal de la catedral, pinturas que se cuentan entre sus principales obras. Tras finalizar dicha capilla, Lippi se dirigió a Spoleto, adonde también había sido llamado para decorar con frescos la capilla del coro principal de la catedral; a partir de 1467 se dedicaría a este encargo con sus mejores discípulos.

De estos datos se desprende que Botticelli aprendió durante unos cinco años, de 1461/62 a 1467, en el taller de Lippi en Prato. Como todo aprendiz estudió, al comienzo de su formación, la composición, fabricación y preparación de las pinturas; había que triturar las piedras y mezclarlas con la medida exacta de aglutinantes; también le enseñó las diversas técnicas del fresco y la pintura sobre tabla. Con el dibujo tenía que prepararse a continuación para poder pintar; sólo después de ello se le permitió realizar sus primeras pinturas, de carácter subordinado pero autónomas, como la reproducción del cielo, las decoraciones de los vestidos o la aplicación de láminas de oro, hasta que le autorizaron a participar en los paisajes del fondo y en las figuras secundarias.



La Epifanía, hacia 1465-1467 Este cuadro es una de las primeras obras autónomas de Botticelli. Fue realizado en los últimos años de su aprendizaje, de cinco años, con Fra Filippo Lippi. Muestra aún defectos de composición, en particular en la relación y colocación de las figuras.

Una de las tempranas obras autónomas de Botticelli es *La Epifanía*, que realizó el joven pintor hacia 1465-1467, es decir después de tres a cinco años de preparación en el taller de Lippi. El formato del cuadro sugiere su utilización como decoración de un mueble: como era usual en aquel tiempo, pudo servir de respaldo alzado para un sofá o una cama. La pintura revela todavía la gran inseguridad del joven artista, lo que se pone especialmente de manifiesto en la composición de una representación plagada de figuras, resaltando al mismo tiempo la cercanía a Lippi. La representación del espacio la había aprendido de su maestro; la ilusión de la profundidad queda reforzada por el pequeño muro a la derecha en primer plano, que otorga una mayor sensación de profundidad a la escena de la Adoración. También la clara distribución del cuadro en tres partes, conseguida mediante el muro en ruinas a la izquierda y los pilares a la derecha, recuerda a Lippi. Sin embargo, Botticelli encontró al parecer una cierta dificultad en dar vida a los diferentes espacios y en armonizarlos entre sí. Mientras que el lado izquierdo se muestra repleto de personas y animales, el lado derecho, semivacío, no consigue proporcionar el contrapeso debido. Los pastores que corren presurosos por el lado derecho hacia el centro de la escena no tienen un contrapunto en la representación de los caballos en el lado contrario; éstos están inmóviles, mirando al exterior del cuadro. El enano que se halla en el umbral del muro, entre la parte izquierda y la central, sólo con esfuerzo logra unir entre sí

ambas partes. La inseguridad del aún inexperto Botticelli se pone igualmente de manifiesto en la viveza de la representación, que se muestra artificiosa. Si bien las figuras se vuelven unas a otras, sus miradas no se encuentran; antes bien, los personajes están aislados unos al lado de los otros. Algunos miran y hacen referencia a cosas que se encuentran fuera del cuadro y carecen de sentido para el observador, por no tener relación con la escena. Obsérvese, por ejemplo, al hombre a la izquierda del cortejo, con la mirada hacia arriba, o al joven con corona en la abertura del muro, en el fondo, o el joven en el centro, inmediatamente detrás de los reyes.



La Epifanía. Botticelli presenta el cortejo de los Reyes Magos con vestiduras suntuosas y lujosas. Así debían de ser las procesiones de la Hermandad Florentina de los Tres Reyes Magos, que en tiempos de Botticelli celebraban con una procesión el viaje de los Magos, como se relata en la Biblia. En estas cabalgatas participaban, lujosamente ataviados, los miembros de las más importantes familias.

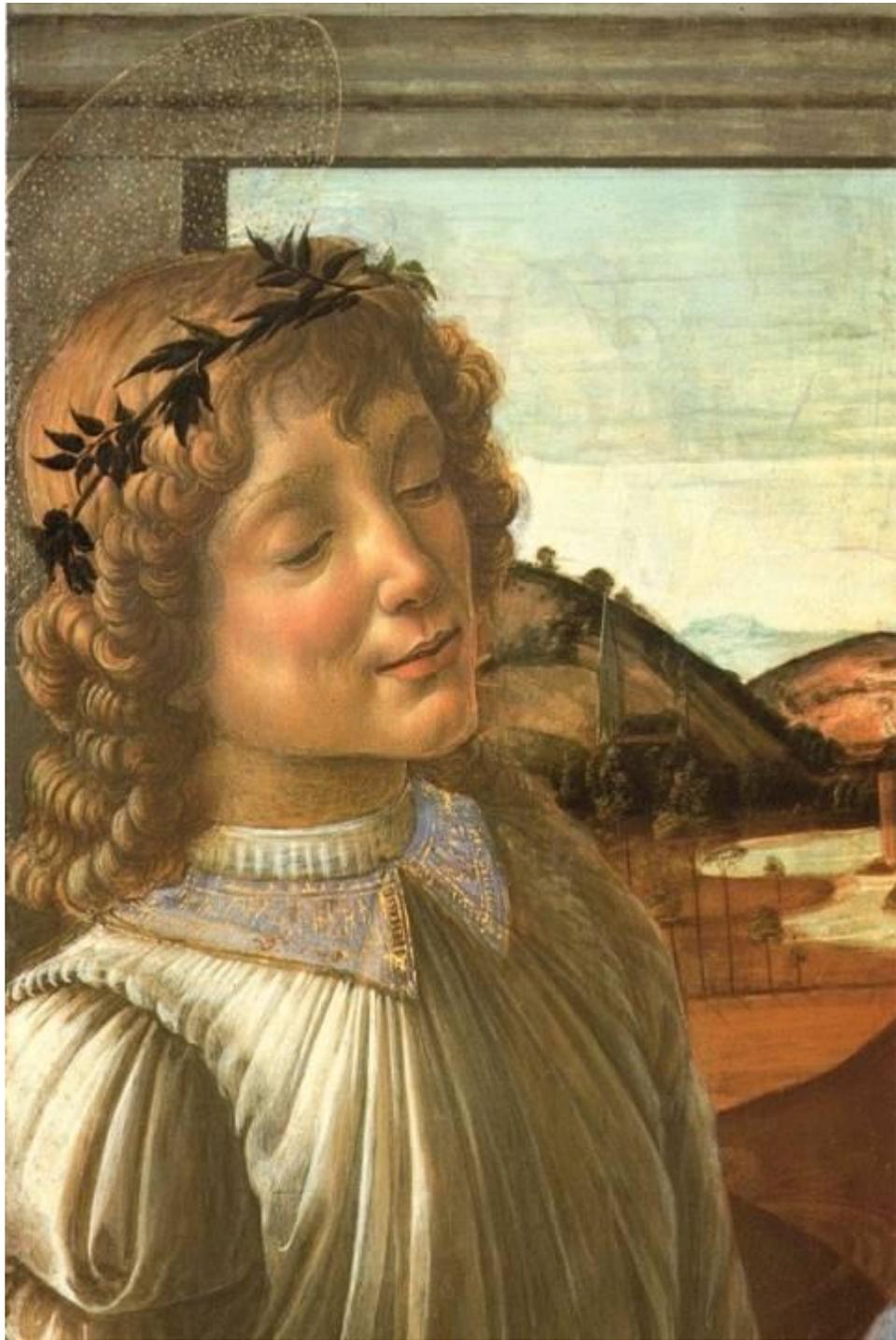
Pese a estos déficits, que deben atribuirse a la inseguridad de un artista al comienzo de su carrera, aparecen ya elementos que se convertirán en característicos del arte de Botticelli, como el variado tratamiento del tema o la acentuación de la línea bellamente ondulada y la graciosa postura de las figuras, que se pone especialmente de manifiesto en la representación de María.

Este cuadro inicia la larga tradición de las Epifanías de Botticelli; en total se conservan cinco obras con esta temática. La frecuencia de dicha representación, no sólo en la obra de Botticelli, sino también en general en la pintura florentina del siglo XV, ha de verse en el contexto de la vida en Florencia. En aquel entonces existía una hermandad de los Tres Reyes Magos, la *Compagnia dei Magi*, que estaba considerada como una de las congregaciones más importantes de Florencia. Desde la Edad Media, las hermandades eran importantes instituciones en la vida de Florencia. Asociaciones seculares que aspiraban a cumplir la doctrina cristiana, realizando actos de servicio a los enfermos y a los pobres. Además, la *Compagnia dei Magi* organizaba, cada cinco años y en la fiesta de los Reyes Magos, una pomposa procesión por las calles de Florencia, imitando el viaje de los Magos, como se relata en la Biblia. Por descripciones contemporáneas, sabemos que eran extraordinariamente suntuosas: los participantes llevaban trajes exóticos, decorados con joyas, y ricos sombreros; varios cientos de caballos acompañaban la cabalgata. El lujo y la magnificencia se reflejan en los cuadros contemporáneos de las Epifanías y en otras pinturas de Botticelli.

Junto a *La Epifanía* se han conservado algunos cuadros de vírgenes de esta primera fase de la obra de Botticelli. Reflejan la estrecha relación de Botticelli con su maestro, Filippo Lippi. Así, la composición de los cuadros *Virgen con el Niño y un ángel* en Florencia, hacia 1465-1467 (⇒Lám., arriba a la izquierda) o en el francés Ajaccio (⇒Lám., abajo a la izquierda) están inspirados en una pintura de la virgen de Filippo Lippi, hacia 1445 (⇒Lám., abajo a la derecha), en la cual el ángel mira hacia el observador, levantando al Niño hacia María, que aparece en un perfil de tres cuartos. En el cuadro de Ajaccio, sin embargo, Botticelli amplía la composición hasta una representación de cuerpo entero, mientras que en el de Florencia sustituyó el paisaje de Lippi por un arco sostenido por dos columnas. Pero la cercanía a Lippi no se limita a la adopción de sus composiciones; igualmente se puede observar en los contornos delineados y de finos movimientos, así como en el decorativo tratamiento de los ropajes con pliegues de fantasía: obsérvese, por

ejemplo, las serpentinas que forma el cuello del manto de la virgen en *Virgen con el Niño, dos ángeles y san Juan Bautista joven*, hacia 1465-1470 (⇒ Lám., arriba a la derecha). También el velo transparente, que cae desde la cabeza de María formando un vivo contraste con los colores oscuros de la túnica y del manto, es una reminiscencia de su maestro, Filippo Lippi.

Las tres tablas de Vírgenes de Botticelli forman parte de sus obras más tempranas. Revelan la imitación de las representaciones de su maestro, Fra Filippo Lippi, por parte del aún joven artista, como pone de manifiesto una comparación con el cuadro de Lippi aquí reproducido.



Historias bíblicas y primeros retratos

Después de que Botticelli hubo terminado su formación con Lippi en Prato, hacia 1461, se estableció en Florencia, donde dirigió un taller propio, al menos a partir de 1470. La separación externa de su maestro y su establecimiento en Florencia hicieron al joven artista receptivo para nuevas influencias, que se manifiestan en una mayor dedicación a un lenguaje formal más vigoroso. Para ello, Botticelli sigue a los hermanos Pollaiuolo, Piero y Antonio, que vivían en Florencia, así como a Andrea del Verocchio, maestro de Leonardo da Vinci. Éstos introdujeron valores esculturales en la pintura florentina que, por su fuerte orientación en el arte gótico, no había subrayado las calidades plásticas.

El cambio de estilo de Botticelli se pone especialmente de manifiesto cuando se comparan dos tablas de Vírgenes, que han de datarse respectivamente poco antes y hacia 1470 y que, por tener la misma composición, se prestan a dicha comparación (láms. pág. 16). Se revela aquí la nueva orientación de Botticelli hacia formas más voluminosas y de mayor elaboración plástica. Véase, por ejemplo, la cara de María, que en el primer cuadro aparece suave y plana, mientras que la versión posterior se caracteriza por un modelado más marcado y naturalista, en el que el juego de luces y sombras articula las estructuras anatómicas. Este énfasis de la corporeidad se corresponde con una representación del espacio más clara. Mientras que en el primer cuadro, tras la Virgen, se extiende un fondo dorado con una gloria de ángeles que subraya la superficialidad, en el segundo cuadro el espacio ha cobrado fondo: María está sentada bajo un arco sostenido por cuatro columnas, tras el que se extiende un jardín con rosales que han de entenderse como símbolo de la pureza de María.



El mismo cambio de estilo se puede observar en las pequeñas tablas de *La vuelta de Judit a Betulia* (\Rightarrow ver) y del *Descubrimiento de la muerte de Holofernes*, realizados poco antes de 1470. Las pequeñas dimensiones de las pinturas, de sólo 31x24cm, hacen suponer que no estaban pensadas como decoración de muebles. Como se sabe por inventarios contemporáneos, cuadros de similares dimensiones se conservaban como piezas de valor en cofres o estuches de cuero, para contemplarlos en ocasiones especiales o para mostrarlas a amigos. La finura de miniatura y la riqueza de detalles, por estar concebidos para ser observados de cerca, hacen suponer que estas tablillas se realizaron con tal fin.

La historia bíblica de Judit, que mató a Holofernes, jefe de las tropas del rey asirio, por suponer una grave amenaza para los hebreos de Betulia, fue uno de los temas preferidos del Renacimiento florentino. Judit estaba considerada como prototipo de la mujer fuerte, por haber sido la única persona que tuvo la valentía necesaria para matar al tirano. Botticelli, en *La vuelta a Betulia*, hace aparecer a Judit junto con su criada Abra. Ambas avanzan a grandes pasos, con un movimiento casi precipitado. Mientras que Abra lleva sobre su cabeza la de Holofernes, Judit porta en la mano izquierda un ramo de olivo como símbolo de la paz que trasmite a los hebreos. Botticelli ha conseguido captar aquí, en un equilibrio único, movimiento y serenidad. Judit se detiene un momento en su avanzar, para dirigirse al observador, segura de sí misma, pero no sin un hálito de melancolía, como si quisiera presentarse vencedora. Esta combinación de avance y representación, de movimiento y tranquilidad, se convierte en un elemento característico de Botticelli, pudiéndose reconocer en sus obras posteriores.

Botticelli ha captado de forma dramática el descubrimiento de Holofernes. El cuerpo semidesnudo del muerto está situado de tal modo que el observador tiene la impresión de encontrarse en el otro lado de la tienda, mirando directamente al tronco sin cabeza, convirtiéndose él mismo en uno de los

descubridores del asesinato. La dramatización de la escena hace que Botticelli observe con menor corrección la perspectiva de la composición. Los asirios que rodean el lecho están demasiado elevados, pero precisamente esto hace que el cuerpo de Holofernes ocupe el centro de atención. La figura joven y de bellas proporciones revela el estudio y la orientación de Botticelli por el ideal de belleza de la Antigüedad. Se produce así una contradicción, pues la cabeza que muestra la criada tiene la cara de un hombre ya mayor, de pelo cano, que difícilmente se puede poner en relación con el joven cuerpo.



Virgen con el Niño y seis santos, hacia 1470. El primer retablo de Botticelli muestra, en el primer plano, a los santos médicos Cosme y Damián. A la derecha de la Virgen, San Juan

Bautista, patrono de la ciudad de Florencia, y María Magdalena; a la izquierda, San Francisco de Asís y Santa Catalina de Alejandría.

El desequilibrio de la perspectiva en el *Descubrimiento de la muerte de Holofernes* permite datar ambas tablillas antes de la *Fortitudo* (Fortaleza) del año 1470, la personificación de la fortaleza, que manifiesta la apropiación definitiva de un lenguaje formal por parte de Botticelli. Es éste el primer cuadro del pintor que puede datarse con exactitud, cuya aparición está perfectamente documentada. El cuadro pertenece a un ciclo de las siete virtudes cardinales: fe, esperanza, caridad, fortaleza, justicia, prudencia y templanza, concebidos como respaldos elevados de sillas. Como clientes actuaron los «Sei della Mercanzia», un tribunal de seis jueces que dirimían los litigios entre comerciantes, lo cual hace comprensible la elección del tema. Las virtudes servían como estímulo y advertencia para jueces y enjuiciados. El encargo se otorgó en 1469 a Piero del Pollaiuolo, quien sin embargo no lo terminó en el plazo previsto, de modo que la representación de dos virtudes se encargó a Botticelli. La elección del pintor, entonces aún relativamente desconocido, pudo deberse a la mediación de su vecino Giorgio Antonio Vespucci, quien mantenía una estrecha relación con los miembros de la comisión. Por razones que no han llegado hasta nosotros, Botticelli sólo pintó la representación de la fortaleza, por la que recibió su paga el 18 de agosto de 1470.



Piero del Pollaiuolo: *Temperantia* (Templanza), 1469/70 (izquierda)

Fortitudo, (derecha). Los dos cuadros formaban parte de un ciclo que, originariamente, decoraba una sala de audiencia en Florencia, donde se dirimían los litigios entre comerciantes. Del ciclo formaban parte siete virtudes que servían como estímulo y advertencia para jueces y enjuiciados. La *Temperantia* de Pollaiuolo muestra a una mujer que mezcla agua con vino, mientras que la *Fortitudo* de Botticelli lleva como atributo un bastón de mando.

Una comparación con una de las virtudes de Pollaiuolo, la *Temperantia*, pone de manifiesto que Botticelli supo realizar el tema de modo más convincente que su competidor. Ambos pintores debían seguir las mismas directrices respecto de la forma y medidas de los cuadros, así como de su estructura general, para garantizar la unidad del ciclo. Sin embargo, mientras que Pollaiuolo siguió con extraordinario cuidado las leyes de la recientemente descubierta perspectiva central, haciendo retroceder la figura en el espacio del cuadro —obsérvese dónde se encuentran los pies—, como si fuera atraída al fondo por las líneas de la perspectiva, Botticelli situó la *Fortitudo* tan cerca del margen, que los dedos del pie izquierdo incluso sobrepasan el trono, introduciéndose en la esfera del observador. De este modo, la

figura de Botticelli no está dominada por la arquitectura del trono y por la construcción de la perspectiva; más bien adquiere una presencia inmediata, que fascina al observador. Los ropajes de la *Fortitudo* son de tal elegancia, variedad y suntuosidad que, en comparación con ellos, los de la *Temperantia* aparecen faltos de imaginación. En la decoración de la coraza de la *Fortitudo* se deja notar la formación de orfebre que había tenido Botticelli. Para armonizar la culminación semicircular del trono con la forma de arco ojival del marco, Botticelli añade decoraciones en forma de hojas de acanto, a los lados y en la parte superior, mientras que en la representación de Pollaiuolo dichos espacios quedan vacíos. Exceptuando el bastón de mando que lleva con soltura en sus manos, la *Fortitudo* no tiene ningún otro atributo. Sin embargo, Botticelli la caracterizó de modo sublime, plasmando la esencia de la fortaleza. Su postura y su pose irradian una fuerza serena y una seguridad como sólo es propia de esta virtud.

Temporalmente próximas a la *Fortitudo* han de situarse *La Epifanía* (lám. 3) y la *Virgen de la Eucaristía*.



Virgen con el Niño y un ángel (Virgen de la Eucaristía), hacia 1470. Los racimos de uva y las espigas que el ángel lleva en la mano, hacen referencia a la Pasión de Cristo, al sacrificio de su cuerpo y de su sangre, que se renueva en la celebración de la Eucaristía. María es consciente de su futuro sufrimiento; absorta, contempla las ofrendas que el Niño Jesús bendice.

El nombre de este cuadro de la Virgen hace referencia a las espigas y los racimos de uva que el ángel presenta al Niño, quien bendice las ofrendas. Son éstas una referencia a la Pasión de Cristo, al sacrificio de su cuerpo y de su sangre, que se renueva en la Eucaristía, la transustanciación del pan y del vino. La proximidad de este cuadro a la *Fortitudo* se pone de manifiesto ante todo en el vivo juego de luces y sombras que acentúa la estructura ósea de los cuerpos: préstese atención, por ejemplo, a las manos de la *Fortitudo* o a las caras de María y del ángel, (⇒ver detalle) tan características de Botticelli.

La Epifanía muestra una evolución en el tratamiento de este tema por parte de Botticelli. La escena principal ya no se encuentra en un lado, sino que ahora se sitúa en el centro. En la detallada riqueza de variaciones de la representación, Botticelli sigue al docto artista Leon Battista Alberti, quien en su tratado sobre la pintura recomendaba la mayor diversidad posible en la realización de los cuadros, para edificación del observador. Así, Botticelli no sólo pinta las figuras con ropajes variados y ricos en imaginación, sino también con las más variadas posturas, gestos y miradas. Si bien las figuras se encuentran en una relación más consecuente entre sí que en el primer cuadro del tema, no llegan a constituir una unidad dramática.

Tres años después de la *Fortitudo* pintó el San Sebastián, colocado con gran solemnidad en uno de los pilares de la iglesia florentina de Santa Maria Maggiore el día del santo, 20 de enero del año 1474. El emplazamiento de la pintura explica la extraordinaria longitud del formato. La colocación de cuadros en los pilares del interior de las iglesias se había extendido mucho desde la Edad Media. Con el correr del tiempo, sin embargo, se retiraron de su lugar originario, de modo que el hecho de que las iglesias tengan actualmente pilares faltos de decoración, da una imagen falsa de su estado primitivo.



San Sebastián, 1473 San Sebastián era, desde la Edad Media, uno de los santos a quien más se acudía en Italia para que intercediera contra la peste. El cuadro había sido encargado como petición para combatir la peste o como agradecimiento por haberse librado de ella.

La leyenda narra que el emperador romano Diocleciano ordenó ajusticiar a flechazos a San Sebastián a causa de su fe cristiana; sin embargo, el santo sobrevivió el martirio. Desde la Edad Media, las flechas del martirio se asimilaron a las flechas de la peste que Dios enviaba a la tierra como castigo de la humanidad, por lo que San Sebastián se convirtió en uno de los santos más venerados de entre los que se invocaban contra la peste. En el siglo XV, la ciudad de Florencia se vio asolada regularmente por epidemias de peste, de modo que se levantaron numerosos retablos y capillas en honor de San Sebastián con su efigie; a su intercesión se acudía para combatir la peste o para agradecer haberse librado de ella. A este fin serviría probablemente la imagen pintada por Botticelli.

Si se exceptúa la representación del Holofernes muerto, San Sebastián es el primer desnudo masculino de Botticelli. En sus armoniosas proporciones y el equilibrado «contraposto» sigue las ideas de la Antigüedad. Sin embargo, el tosco dibujo de los pies muestra aún ciertas inseguridades que confirman la datación de este cuadro en una primera fase de Botticelli.



La Epifanía (Adoración Del Lama), hacia 1475 Este cuadro fue pintado por encargo del advenedizo Guasparre del Lama, quien mandó retratar en los Reyes Magos y su cortejo a miembros de la familia Médici, para expresar su relación con esta poderosa familia. Entre el grupo de los adoradores se reconoce, en la persona más a la derecha, a Botticelli, quien, como era usual en esa época, se ha retratado mirando hacia el observador.

Hacia 1475, Botticelli pinta para Guasparre del Lama la célebre *Epifanía* en la que Botticelli nos dejó su autorretrato (⇒ver detalle). Esta pintura fundó la fama de Botticelli en Florencia y puede considerarse como el punto culminante de su primera etapa artística. Guasparre del Lama había logrado el ascenso social desde unos orígenes harto sencillos y su pasado era ciertamente dudoso: en el año 1447 había sido condenado por malversación de fondos públicos. Desde los años 50 trabajaba como agente y cambista, lo que le proporcionó una considerable riqueza.

Para conseguir el prestigio social que le faltaba, ingresó en las hermandades de mayor fama, donando una capilla en Santa Maria Novella que mandó decorar con el cuadro de Botticelli. La carrera de Del Lama no fue de larga duración, pues pronto volvió a darse a negocios turbios. En 1476 fue condenado por fraude por los jueces del gremio de los cambistas, lo que le supuso la pérdida de su actividad profesional y del prestigio que con tanto esfuerzo se había labrado. Volvió a su antigua vida mediocre, en la que falleció.

Del corto ascenso social de Del Lama sólo quedó la *Epifanía* de Botticelli, concebida para su capilla en Santa Maria Novella. Como se desprende de descripciones coetáneas, el cuadro poseía un costoso marco de mármol y se encontraba sobre un altar situado en la pared interior de la fachada de la iglesia, rodeado por una reja de hierro forjado.

El nombre de Del Lama, Guasparre (Gaspar), determinó el tema del cuadro, pues el primero de los tres Reyes Magos era su santo. De este modo, Del Lama siguió una costumbre de la Edad Media: representar en el retablo al santo patrón del donante, para conseguir de este modo su especial intercesión el día del Juicio Final. Vemos a Del Lama en la parte derecha, en medio del gentío, representado como un anciano con el pelo blanco y un manto azul claro. Mira hacia el observador, marcando la dirección con la mano. Además del donante se hallan aquí también los más famosos miembros de la familia Médici, aun cuando la identificación concreta no esté absolutamente asegurada. Lo que no ofrece duda es que el rey más anciano, arrodillado a los pies de la Virgen y el Niño, lleva las facciones de Cosme el Viejo, quien fundó el dominio de la familia sobre Florencia en los años 30 del siglo XV. Se puede preguntar por qué Guasparre del Lama hizo representar a la familia Médici en su retablo. Parece que este advenedizo quiso afirmar de este modo su unión con los poderosos Médici, quienes también estaban afiliados al Arte di Cambio, el gremio de los cambistas; la buena marcha de sus negocios dependía de la benevolencia de éstos.

Si se compara el cuadro de Botticelli con sus anteriores *Epifanías*, se pone claramente de manifiesto cómo ha evolucionado el artista, equilibrando sus anteriores defectos. El suelo asciende suavemente, de modo que pueden verse las caras de todos los presentes, que aparecen con las más diversas posturas y gestos. Sin embargo, Botticelli los funde en una unidad dramática cada vez mayor, dirigida de modo consecuente a la escena central. Además, saca levemente al rey del eje central, para que el observador pueda contemplar sin obstáculos a María, que ya no amenaza con pasar inadvertida ente el gentío, como sucedía en la representación de Londres (⇒ver).

También como retratista era conocido Botticelli, como demuestran varios cuadros de los años 70. Entre ellos es de destacar principalmente el Retrato de un desconocido, quien muestra al observador, con las dos manos, la medalla de Cosme el Viejo de Médici (\Rightarrow ver). Sobre la identidad del representado se han expresado diversas suposiciones: un fiel seguidor de los Médici, un familiar, uno de los ahijados de Cosme e incluso el mismo fabricante de la medalla de Cosme. En contraposición a los posteriores, los primeros retratos de Botticelli se caracterizan por el fondo: aquí se abre, tras el retratado, un amplio paisaje atravesado por un río que refleja la luz dorada del sol. Como ya se observó en la *Virgen de la Eucaristía* y en la *Fortitudo*, también aquí el vivo modelado de las facciones, subrayadas por el juego de luz y sombra, acentúa las estructuras anatómicas de la faz y de las manos, una característica típica de las primeras obras de Botticelli, que con el correr del tiempo dejaría paso a un modelado menos acentuado y más suave.



Retrato de una dama (¿Smeralda Brandini?), hacia 1470-1475

Este juego de luces y sombras caracteriza también otro retrato de Botticelli, que presenta a una joven en un interior. La figura, sobre la que incide una luz clara, contrasta con las oscuras paredes de la pequeña cámara. Parece como si acabara de abrir la ventana, para mostrarse al observador que la mira directamente, lo que proporciona a la retratada una espontaneidad de gran viveza.

En su mano lleva un pañuelo, que en el siglo XV estaba considerado como símbolo de un alto estamento. Realmente, esta joven pertenecía a una vieja y venerable familia florentina, si se da fe a la inscripción, añadida en el siglo XVI, según la cual se trata de Smeralda Brandini.



Retrato de Giuliano de Médici, hacia 1416-1478

Uno de los retratos más famosos de Botticelli es el de Giuliano de Médici, hermano menor de Lorenzo el Magnífico, quien entonces detentaba el poder sobre Florencia. El significado del retrato no ha sido esclarecido aún en su totalidad. Giuliano fue asesinado el 26 de abril de 1478 durante la misa en la Catedral de Florencia, a consecuencia de una conspiración de la familia Pazzi contra los Médici; su hermano Lorenzo consiguió salvarse, con sumo esfuerzo, huyendo a la sacristía. Como Giuliano, en el cuadro de Botticelli, mantiene los ojos bajos, lo cual es poco frecuente en un retrato, se ha interpretado como un indicio de su muerte; en este caso, se trataría de un recuerdo del asesinado. En otra versión aparece una paloma sobre una rama seca en primer plano, lo que alude a una interpretación alternativa. En aquel tiempo se tenía la idea, procedente de la Antigüedad, de que las palomas, tras la muerte de su compañero, ya no se apareaban sino que, inmersas en un luto eterno, sólo buscaban ramas secas y sin hojas. En este sentido podría interpretarse la paloma como símbolo del luto eterno de Giuliano por la muerte de su «amor de caballero», Simonetta Vespucci, fallecida en 1476 a la edad de 18 años. Giuliano

había escogido a Simonetta Vespucci como su amada un año antes, durante un torneo celebrado en su honor. Ello significaba que él —en la época de los trovadores— la veneraba con un amor inalcanzable y puro. En la vida real, su adorada Simonetta estaba casada con un representante de la familia Vespucci. Con ocasión de este torneo, Botticelli había pintado un estandarte para Giuliano, en el que se representaba de forma alegórica el amor imposible de Giuliano por Simonetta. Según esto, el retrato pudo ser un encargo de Giuliano mismo en recuerdo de ella.



El artista se encuentra a sí mismo



A inicios de los años 80, Botticelli creó la *Madonna del Magnificat* (\Rightarrow ver), su más famoso cuadro de la Virgen de aquel tiempo, como indican las cinco réplicas que se han conservado. Botticelli representó a María escribiendo; está a punto de completar las últimas líneas de un libro que le sostienen dos ángeles. Con una elegante postura de la mano lleva la pluma al tintero, para completar el texto que Cristo le dicta. Las líneas de la página izquierda del libro han podido identificarse como el himno de San Zacarías, con ocasión del nacimiento de su hijo, San Juan Bautista, patrono de Florencia. Por ello, parece probable que Botticelli realizara el cuadro para un cliente florentino. En la página derecha del libro se encuentran las primeras palabras del «Magnificat», el himno de María, que presta su nombre al cuadro. Esta pintura es, junto con la *Epifanía* de Londres (\Rightarrow ver), realizada poco antes, uno de los primeros cuadros circulares de Botticelli. Estos «tondi» gozaron de gran popularidad en Florencia durante los siglos XV y XVI. No servían, sin embargo, de retablo, sino que decoraban las salas de edificios profanos, como palacios o casas de los gremios. Botticelli integró con gran sensibilidad sus grandes figuras en la forma circular de la pintura. La postura levemente inclinada de la Virgen y su brazo izquierdo forman un semicírculo, siguiendo la curva del cuadro. Esta adaptación de la composición a la forma del cuadro se repite en el lado opuesto en el brazo derecho del ángel, que se inclina sobre los dos ángeles situados delante de él para poder mirar el libro abierto. Al parecer, Botticelli encontró dificultad para situar al cuarto ángel, en el lado izquierdo, que está coronando a la Virgen. Parece como si los otros tres ángeles le empujaran, echándole del cuadro.

Esta representación de la Virgen es el «tondo» más valioso de Botticelli. En ningún otro cuadro utilizó tanto oro como en éste. Lo aplicó para la decoración de los ropajes, los rayos celestiales y la corona de la Virgen, utilizándolo incluso para realzar el cabello de María y de los ángeles. El oro era el color más costoso, por lo que sólo se utilizaba en pequeñas proporciones. Por ello, su copioso uso en este cuadro se habrá debido al deseo expreso del cliente.



Virgen con el Niño (Madonna del Libro), hacia 1480/81 María enseñando a leer al Niño Jesús. Se trata de las «Horae Beatae Mariae», el Oficio Parvo de la Virgen, como revelan las líneas que han podido descifrarse.

El fondo del cuadro se abre a un paisaje, de modo similar a la *Virgen del Libro*, realizado casi al mismo tiempo; aquí, la ventana abierta permite la mirada al exterior. Estas vistas del paisaje se deben a la influencia que ejercieron sobre Botticelli artistas holandeses de su tiempo, como Jan van Eyck, Roger van der Weyden o Hubert van der Goes. Como consecuencia de las relaciones comerciales entre Italia y los Países Bajos, intensificadas en el siglo XV, muchos comerciantes y banqueros italianos viajaron al norte, trayendo como recuerdo cuadros que eran muestra de otra idea del arte y otros ideales. Sobre todo la detallada realización de los diferentes motivos, el realismo de las figuras y la captación de los paisajes despertaron entre los artistas italianos, admiración por el arte al norte de los Alpes, cuyos motivos recogieron a su modo en sus propios cuadros.



Domenico Ghirlandaio: San Jerónimo, 1480



San Agustín, hacia 1480 Los dos frescos de la Iglesia de Ognissanti fueron concebidos como dos piezas de la misma unidad. Muestran la visión de San Agustín, a quien se aparece San Jerónimo.

La creciente soberanía con que Botticelli soluciona el objeto del cuadro, se pone especialmente de manifiesto en el fresco de *San Agustín*. El artista lo realizó

en el año 1480 para la familia Vespucci, cuyas armas se reproducen en la viga que se encuentra sobre la figura del santo. Esta pintura fue concebida como contrapartida del fresco de Domenico Ghirlandaio, que representa a *San Jerónimo* y que fue pintado al mismo tiempo. Ambos cuadros estuvieron inicialmente en la iglesia de Ognissanti, de la orden de los Humillados, en cuyas inmediaciones tenía su estudio Botticelli. Primitivamente se situaron a ambos lados de la puerta de acceso al coro de los monjes: el cuadro de Ghirlandaio a la izquierda y el de Botticelli a la derecha, de modo que ambos santos se miraban uno al otro. En efecto, ambos cuadros han de considerarse como una unidad narrativa, cuyo desenlace se encuentra en la representación de san Agustín por Botticelli.



En el reloj que se encuentra tras San Agustín, Botticelli recogió la hora en que se produjo la visión: poco antes de la puesta del sol, la hora de la muerte de San Jerónimo.

En la parte superior derecha, sobre la figura del santo, hay un reloj, cuya aguja se encuentra entre I y XXIV, marcando XXIV la hora de la puesta de sol. El

hecho de que se represente a San Agustín en su celda en un momento muy determinado del día, poco antes de la puesta del sol, significa que no estamos ante una representación arbitraria del santo, sino ante un acontecimiento definido de su vida. La indicación de la hora es la clave para comprender el cuadro. En una epístola atribuida al santo, y muy extendida durante el Renacimiento, San Agustín cuenta que un buen día se encontraba en su celda a la hora de la puesta del sol meditando sobre la fama y la felicidad de los santos. Estaba a punto de tomar la pluma para comunicar a San Jerónimo sus reflexiones, cuando éste se le apareció en una visión, diciéndole que era imposible describir la beatitud si no se experimentaba por sí mismo, como él en ese momento: era la hora en que fallecía San Jerónimo. Botticelli ha captado, pues, en su fresco la visión de San Agustín; san Jerónimo se le aparece en el cuadro de Ghirlandaio, vemos cómo San Agustín toma pluma y tinta para escribir sus reflexiones que va a comunicar a San Jerónimo, en el mismo momento en que se le aparece la visión. San Agustín levanta la cabeza mirando hacia arriba al tiempo que lleva la mano al corazón como símbolo de humildad. La frente se ve aún arrugada, fruto del esfuerzo intelectual, mientras que la luz que lo envuelve materializa la visión, su «iluminación». De modo similar a la antigua representación de Botticelli, *La vuelta de Judit a Betulia* (⇒ver), el autor ha conseguido captar en el cuadro la transición de dos momentos sucesivos. La representación de San Agustín por Botticelli trasciende el carácter meramente representativo que caracteriza al San Jerónimo de Ghirlandaio, transformándose en un objeto narrativo.

Pese a la seriedad del tema, se revela el sentido del humor de Botticelli. En el libro abierto situado tras San Agustín, y entre las líneas ilegibles del texto, el pintor ha introducido una conversación apenas visible entre dos frailes, que quizá oyera desde su andamio de pintor: «¿Dónde está el hermano Mariano?» —«Ha salido un momento». —«¿Adónde ha ido?» —«Ha salido de la ciudad por la Porta al Prato». Al introducir esta conversación, Botticelli se mofaba de los frailes de Ognissanti: al parecer no se dedicaban tanto a los estudios y la meditación como los santos Jerónimo y Agustín, sino que se entregaban a sus propias diversiones.



Anunciación, 1481. Este fresco estuvo originariamente sobre la puerta de entrada al Hospital para enfermos de peste San Martino della Scala. Es de suponer que se pintó como agradecimiento por el final de la peste, que desde 1478 azotaba a Florencia. Según una inscripción contemporánea, en el año 1479 fueron enterrados en el cementerio del hospital veinte mil víctimas de la peste.



Un encargo de las más altas instancias

La fama de Botticelli se extendía rápidamente, sin limitarse a Florencia. Desde finales de los años 70, el artista había comenzado a recibir encargos de fuera de la ciudad. El más prestigioso entre sus clientes era el Papa Sixto IV quien en 1481 llamó a Botticelli a Roma. Junto con sus colegas florentinos Domenico Ghirlandaio y Cosimo Rosselli, así como Pietro del Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) originario de Perugia, Botticelli decoró con frescos las paredes de la capilla destinada a la elección del Papa denominada, en honor de su constructor Sixto IV, la «Capilla Sixtina». Sin embargo, su mayor fama la obtendría esta estancia gracias a los posteriores trabajos de Miguel Angel, quien entre 1508 y 1512 realizaría los frescos del techo y la pared tras el altar, bajo Julio II.



Detalle de un plano de Roma, siglo XVI Este grabado muestra, a la izquierda, el Panteón; a la derecha, junto al Tíber, el Castillo de Sant Angelo; más arriba, el Vaticano con la antigua Basílica de San Pedro. Al fondo, sobre una colina, el Belvedere.

Las paredes se pintaron en un tiempo sorprendentemente corto, de menos de un año, entre julio de 1481 y mayo de 1482. Los pintores hubieron de hacer primeramente un fresco de prueba, sobre el que se dictaminó en enero de 1482. No

obstante, el resultado de dichos frescos fue aceptado ya anteriormente con tal satisfacción que en octubre de 1481 los artistas recibieron el encargo de pintar las diez historias restantes. El programa pictórico de la capilla comprende un ciclo del viejo y otro del Nuevo Testamento con escenas de la vida de Moisés y de Cristo. Las narraciones comenzaban en la pared del altar —ahora bien, las representaciones de este fresco hubieron de dejar espacio unos 30 años más tarde al *Juicio Final* de Miguel Angel—, continuando en los lados para finalizar en la pared de acceso a la capilla. Sobre estas representaciones hay una galería con retratos de papas, mientras que la parte inferior de la pared se cierra con cortinas pintadas. Las diferentes escenas de ambos ciclos están relacionadas tipológicamente unas con otras. El Viejo y el Nuevo Testamento se consideran como una unidad en la que Moisés aparece como prefiguración de Cristo. (⇒ver) (⇒ver detalle)

En el corto período de once meses, Botticelli pintó tres escenas junto con los retratos de papas que se encuentran sobre ellas y los cortinajes pintados por debajo de ellas. Su fresco comenzado en julio de 1481 es la tercera escena del ciclo del Nuevo Testamento, que representa las tentaciones de Cristo (⇒ver). En el fondo del cuadro se observan las tres tentaciones de Cristo por el demonio, disfrazado de eremita, que narra el evangelio de San Mateo. A la izquierda, sobre el monte, exhorta a Cristo a que transforme las piedras en pan; en el centro se encuentran ambos sobre un templo y el demonio quiere persuadir a Cristo de que se tire desde el tejado; en el lado derecho, por último, muestra al Hijo de Dios las riquezas del mundo que pretende entregarle si le adora. Sin embargo, Cristo expulsa al demonio, que por último desvela su verdadera faz. A la derecha, al fondo, tres ángeles preparan la mesa para la celebración de la Eucaristía, una escena que sólo se comprende en conexión con el primer plano del fresco. La relación existente entre ambas escenas se revela con la aparición de Cristo con los tres ángeles a la izquierda del plano intermedio; aquí, Cristo explica a los enviados del cielo lo que sucede en el primer plano: la celebración de un sacrificio judío que, según la antigua costumbre, se llevaba a cabo diariamente en el templo. El Sumo Sacerdote recibe la ofrenda, una bandeja llena de sangre, mientras que varias personas aportan animales y madera para el sacrificio. A primera vista, esta escena de sacrificio judío parece sumamente enigmática en relación con el ciclo de Cristo, pero se explica con su interpretación tipológica. El sacrificio judío que aquí se representa hace referencia a la muerte de Cristo en la cruz, quien al morir entrega su cuerpo y su sangre para redención de los hombres. Este sacrificio de Cristo se hace presente en la celebración de la Eucaristía, al que hace referencia la mesa con las ofrendas, preparada por los ángeles.

Entre el gentío presente en la escena del sacrificio judío se reconoce, a la izquierda en el fondo, a una mujer que lleva un cesto con gallinas sobre la cabeza. Esta figura es una copia de la criada Abra de la tablilla sobre *La vuelta de Judit a Betulia*, que Botticelli pintara aproximadamente un decenio antes (\Rightarrow ver). También la postura de la mujer de la derecha, que lleva madera, recuerda a este cuadro. Estas similitudes permiten inferir que Botticelli tenía una colección de dibujos de sus composiciones y figuras que le servía de inspiración con motivos a los que poder recurrir para sus futuros cuadros.

Uno de los frescos más importantes de todo el ciclo sixtino es la *Rebelión contra la Ley de Moisés* de Botticelli (\Rightarrow ver), cuyo mensaje es la clave para comprender toda la serie. El fresco narra, en tres episodios, diversas rebeliones de los hebreos contra Moisés y Aarón, llamados por Dios para guiar al Pueblo, así como el castigo divino contra los sublevados. En el lado derecho se representa la revuelta de los judíos contra Moisés, quien aparece como un anciano de barba blanca envuelto en una túnica amarilla y con un manto de color verde oliva. Los judíos estaban desalentados por los numerosos tormentos sufridos desde su salida de Egipto, por lo que exigían la destitución de Moisés. Pedían un nuevo caudillo que les llevara de vuelta a Egipto, amenazando con lapidar a Moisés; pero Josué le protege, como puede observarse en la escena del cuadro de Botticelli. En el centro del fresco se encuentra la rebelión de los hijos de Aarón y otros levitas bajo Coré, quienes, atentando contra la autoridad de Sumo Sacerdote de Aarón, presentan un sacrificio de incienso. En el fondo vemos a Aarón con una túnica azul quien, erguido y con solemne dignidad, agita el incensario, mientras que sus rivales caen por orden divina al suelo también con sus incensarios. El castigo divino tiene lugar en el lado izquierdo: la tierra que se abre a sus pies se traga a los rebeldes. Sobre una nube aparecen los dos hijos inocentes de Coré, quienes no sufren el castigo divino.

El mensaje de las escenas queda subrayado por la inscripción en el friso central del arco de triunfo: «No dejes que nadie se dé honor a sí mismo, sino quien ha sido llamado por Dios, como Aarón». Este fresco contiene, pues, una advertencia frente al castigo de Dios, que alcanzará a todos los que ofrezcan resistencia contra la autoridad nombrada por Dios. Al representar a Aarón con la triple corona, la tiara del Papa que le caracteriza como precursor de éste, dicha advertencia tiene una connotación de actualidad política. Por aquel tiempo se cuestionaba la supremacía del Papa, su poder supremo sobre la Iglesia, manifestándose dicha resistencia en la reivindicación de que el concilio ecuménico asumiera un poder superior al del Papa. Y, sin embargo, la autoridad papal es de derecho divino, pues tiene su origen en la entrega de las llaves a San Pedro por

Cristo. Con ello, Cristo da al apóstol el primado sobre la joven Iglesia. Esta doctrina central de la supremacía papal la pintó Perugino justamente enfrente del fresco de Botticelli. La confrontación directa de ambas representaciones pone de manifiesto la relación existente entre el contenido de ambas: nadie debe atreverse a atacar la autoridad del Papa, de origen divino, legitimada por la entrega de las llaves a San Pedro por parte de Cristo; de lo contrario le alcanzará el castigo divino como otrora a los hijos de Coré y sus seguidores. Ante este trasfondo, la confrontación tipológica del ciclo de Moisés y de Cristo adquiere una dimensión política, más allá de la mera reproducción de la concordancia entre el Viejo y el Nuevo Testamento. En un programa pensado en todos sus detalles, Sixto IV hace representar en todo el ciclo la legitimación de su autoridad papal, que va de Moisés a Pedro, pasando por Cristo; y la supremacía otorgada por Cristo a Pedro se continúa en los Papas. Los retratos de éstos, reproducidos sobre las escenas, subrayan la genealogía de la autoridad que Dios les ha dado.

Pero la autoridad del Papa no se consideraba limitada únicamente al primado en la Iglesia, sino que incluía la superioridad del poder espiritual sobre el temporal, que desde la Edad Media era el centro de las controversias entre Papa y Emperador. En las dos escenas más importantes del ciclo sixtino, la *Entrega de las llaves* de Perugino y la *Rebelión contra la Ley de Moisés* de Botticelli se encuentra, en el fondo, el arco de triunfo de Constantino, el primer Emperador cristiano, quien con su donación otorgó al Papa el poder temporal sobre el Occidente romano. El arco de triunfo hace referencia, de modo preeminente, al poder del Papa por la donación constantina. De este modo, Sixto IV no sólo se considera como continuador del Viejo y del Nuevo Testamento, sino que se veía al mismo tiempo como legítimo sucesor del Imperio Romano.



El alto ideal del amor

Después que Botticelli retornara de Roma en la primavera de 1482, realizó durante ese decenio una serie de cuadros mitológicos que fundamentan la fama actual del artista. Uno de los más conocidos, pero sin duda también el más enigmático y el más discutido, es *La Primavera* (\Rightarrow ver), cuyo significado no ha sido esclarecido completamente aún. Durante mucho tiempo se pensó que había sido pintado para Lorenzo el Magnífico de Médici, quien en aquel entonces dominaba en Florencia. Sin embargo, los últimos análisis contradicen dicha teoría, pues, según un inventario recientemente descubierto, el cuadro se encontraba en el año 1499 en el palacio que tenía en la ciudad de Florencia Lorenzo di Pierfrancesco, un primo segundo de Lorenzo el Magnífico.



La Primavera (detalle). En este cuadro se han encontrado casi 500 especies de plantas, entre ellas 190 flores.

Por ello, con suma probabilidad, el cuadro fue pintado para Lorenzo di Pierfrancesco, un representante de una rama lateral tardía de la familia Médici. Éste se educó, tras la muerte de su padre, bajo la tutela del Magnífico, quien — como uno de los tutores para su pupilo— escogió a Giorgio Antonio Vespucci, vecino y gran admirador de Botticelli. Por mediación de aquél, Lorenzo di Pierfrancesco trabó conocimiento con Botticelli, quien llegaría a convertirse en su pintor favorito.

Como se desprende del inventario citado, la *Primavera* de Botticelli se encontraba en una antesala de la alcoba de Lorenzo di Pierfrancesco. El cuadro estaba rodeado por un marco blanco, justamente encima del respaldo de un sofá, lo

que no sólo explica el formato longitudinal de la obra, sino también la perspectiva de plano fuertemente inclinado del prado sobre el que aparecen las ocho figuras. Según el inventario, en la sala había otros dos cuadros más: una *Virgen con el Niño*, de autor que nos es desconocido, y *Minerva y el centauro* de Botticelli, que colgaba sobre una puerta, como sopraporte. Los tres cuadros estaban relacionados entre sí, formando una unidad.



Como indica el título, testimoniado desde el siglo XVI, la *Primavera* representa la llegada y la celebración de la primavera. En el centro de un bosque de naranjos, sobre un prado de flores, aparece Venus, la diosa del amor; y sobre ella, su hijo Amor disparando sus flechas con los ojos vendados. Como señora de este bosque ha retrocedido un poco, como si quisiera dejar pasar el cortejo. La postura y el movimiento de las figuras se repiten en la configuración de los árboles, originándose una unidad armónica entre el hombre y la naturaleza. Los naranjos, rectos, corresponden a las figuras erguidas que se encuentran debajo de ellos, mientras que los laureles del lado derecho, al doblarse, imitan la postura de la ninfa que está huyendo. Por encima de Venus, los naranjos forman un arco semicircular que, como una aureola, rodea a la diosa como fisura central del cuadro.

Venus aparece en su jardín, que Angelo Poliziano —poeta de la corte de los Médici— describió como lugar de la primavera y rapaz eternas. Sus descripciones poéticas pudieron servir de inspiración para los cuadros de Botticelli. Así se deja paso al suave viento del céfiro, que baña de rocío los prados, envolviéndolos con dulces aromas, y que viste la tierra de innumerables flores. El dios del viento aparece en el lado derecho del cuadro, como un ser alado azul verdoso. Hinchaba con fuerza las mejillas, para soplar sus cálidos aires. Pero las intenciones de Céfiro resultan ser menos pacíficas de lo que describe Poliziano. En lugar de ello, el dios del viento irrumpe violentamente en el jardín, haciendo que los árboles se doblen. Persigue a una ninfa envuelta en un ropaje transparente que, temerosa, vuelve la

mirada hacia él. De su boca salen flores, mezclándose con las que pueblan el vestido de la doncella que se encuentra a su lado. Esta introduce su mano entre los pliegues del ropaje, para esparcir por el jardín las rosas que ha recogido. La clave para entender esta escena un tanto enigmática se encuentra en los fastos, un calendario romano de Ovidio. Este describe el comienzo de la primavera como la metamorfosis de la ninfa Cloris en Flora, la diosa de las flores: «Yo, que ahora me llamo Flora, antes fui Cloris»; así comienza la ninfa la narración, mientras que de su boca salen flores. Céfiro, se lamenta, sintió despertar una loca pasión tan pronto la vio. La persiguió para hacerla su mujer por la fuerza. Pero como le dolió esta impetuosidad, la transformó en la diosa de las flores de la primavera.



La Primavera (detalle). Flora, diosa de las flores de la primavera, está adornada con numerosas flores, las dádivas que son sus atributos.

El tema de las tres figuras de la derecha del cuadro es, pues, la llegada de la primavera, tal como la describió Ovidio en su calendario. Esto explica por qué los ropajes de las dos figuras femeninas ondean en diferentes direcciones, al representar dos momentos diferentes de la narración de Ovidio.

La naturaleza sensualmente violenta del Céfiro que se consume en su pasión, por completo ajena a la poesía de Poliziano, se encuentra en otra fuente escrita, en la que también se inspiró Botticelli. Se trata del poema filosófico «De Rerum Natura» del poeta y filósofo Lucrecio, que —en el contexto de la llegada de la primavera y con ella del Céfiro— describe el despertar del amor sensual, corporal:

Apenas ha despertado la primavera al día
y, desencadenado, reina el soplo preñado de Céfiro,
los pájaros te anuncian a ti, diosa, y tu llegada,
el corazón estremecido por tu poder...
cautivo de tu belleza [...]
viertes en el corazón de todos tu amor,
suavemente excitante, haces que,
llenas de deseo, se multipliquen las especies.

En el lado izquierdo del cuadro vemos a las tres Gracias, acompañantes de Venus, danzando armoniosamente en corro (⇒ ver detalle). Tras ellas, Mercurio, heraldo de los dioses, quien cierra el cuadro hacia la izquierda. Se le reconoce por las sandalias aladas y por el bastón en su mano derecha, alzada, alrededor del cual están enrolladas dos serpientes, llamadas Caduceus. Según la mitología, Mercurio separó con él las dos serpientes que luchaban entre sí, con lo que el bastón se convirtió en el símbolo de la paz. También aquí tiene este significado: con él, Mercurio expulsa las nubes que amenazan entrar en el jardín de Venus. Así se convierte en el protector del jardín, en el que no hay nubes y en el que reina la paz eterna. Este carácter de guardián queda subrayado por la llamativa espada, símbolo de que está en condiciones de expulsar, en todo momento, a los enemigos.

Para el cortejo de Venus, tal como se presenta en el cuadro de Botticelli, no existen fuentes clásicas ni renacentistas. Se inspira más bien en varias fuentes, que combina para obtener el modelo de las diferentes figuras o para explicar la relación con Venus. Sin duda se inspiró en el poema de Lucrecio anteriormente citado, «De

Rerum Natura», en que además de las tres Gracias se citan todas las figuras del cuadro:

La primavera y Venus vienen; ante ellas, el heraldo alado
de Venus, y cerca de las huellas de Céfito,
la Madre Flora esparce sus dones por el camino
y lo llena de colores y aromas escogidos...
Ante ti, oh diosa, huyen los vientos, las nubes del cielo
ante ti y tu llegada, a ti te envía flores olorosas
la artista Tierra, a ti te sonríe la superficie del mar, y el
cielo se muestra radiante ante ti, pleno de luz.

Sin embargo, el cuadro parece tener aún otra significación, más allá de la mera representación de la primavera en el jardín del amor de Venus, ayudando a una comprensión más profunda. Para llegar a entenderlo, hemos de tratar primero otra pintura de Botticelli, *Minerva y el centauro*, que se encontraba junto con la *Primavera* en el palacio de Lorenzo di Pierfrancesco. Muestra a Minerva, la diosa de la sabiduría, junto con un centauro. Entre los atributos de Minerva se cuenta la lanza, interpretada por Botticelli como alabarda, y los ramos de olivo, a ella consagrado, que rodean su cuerpo y brazos. Al igual que en la Primavera, tampoco existe ninguna narración mitológica o clásica que trate del encuentro entre Minerva y el centauro y que hubiera podido servir de fuente de inspiración para Botticelli. Y, sin embargo, la escena y su relación con la Primavera proporcionan la clave para comprender su sentido.



Minerva y el centauro, hacia 1482 El cuadro representa la victoria de la castidad sobre la concupiscencia. En el vestido de Minerva, diosa de la sabiduría, Botticelli ha utilizado el escudo de la familia Médici como elemento decorativo: tres anillos concatenados entre sí. Por ello, es de suponer que el cuadro fue pintado para una persona de la familia Médici.

Minerva y el centauro se encuentran en un espacio cerrado, rodeado por una empalizada que aparece en el fondo. Al parecer, Minerva actuaba de guardia, como parece significar la alabarda, que en aquel tiempo sólo portaban los centinelas. El centauro ha irrumpido en un terreno que le estaba vedado, y Minerva le ha sorprendido cuando estaba examinando el arco —se puede ver aún cómo mantiene doblado el dedo corazón—, para disparar una de las flechas que lleva en el carcaj. Minerva le tiene sujeto por los cabellos para impedir que lleve a la práctica sus malas intenciones y él, con un gesto de dolor en el rostro, vuelve la cabeza hacia la diosa. Pero ¿en qué terreno prohibido ha osado entrar el centauro?

La respuesta a esta pregunta se encuentra en la interpretación del centauro como personificación de la concupiscencia; su principal placer consistía en perseguir a inocentes ninfas, lo que seguramente pretendía hacer en el cuadro de Botticelli. Por lo tanto, esta representación significa la victoria de la castidad sobre la concupiscencia.



Si nos preguntamos por el sentido profundo de las pinturas, parece que en ambas se ha personificado la idea del amor tal como la expuso Marsilio Ficino, filósofo de la corte de los Médici, quien unió las ideas platónicas con la fe cristiana, para obtener una nueva visión del mundo de corte neoplatónico. Ficino vio la esencia del amor como un dualismo formado por el deseo corporal-mundano y el anhelo espiritual dirigido a Dios, que enfrentó a la contraposición entre sensualidad e intelectualidad, materia y espíritu. Ficino describió la vida ideal del hombre como una aspiración de la pasión sensual hacia el anhelo espiritual de la iluminación y la sabiduría en Dios.

En ambos cuadros de Botticelli parece reflejarse esta idea del amor de Ficino. Céfiro personifica la pasión desatada, que Lucrecio describió en los versos citados en relación con la llegada de la primavera y del céfiro. El dios del viento irrumpe en la escena por el lado superior derecho, sus alas y del brazo izquierdo ilustran el movimiento descendente que continúa a través del brazo derecho de la ninfa y la pierna de Flora. De este modo, Botticelli ilustró el deseo terreno y corporal de Céfiro. La renuncia a esta pasión corporal, como recomendaba Ficino, se muestra en la Gracia del centro, quien, completamente libre de todo adorno, vuelve la espalda al observador; a ella dispara Amor sus flechas. Apartada del juego de sus acompañantes y de lo que sucede en torno a Céfiro, mira ensimismada a Mercurio, quien, con su postura y su mirada, indica hacia arriba, fuera del cuadro. Pero esta dirección del movimiento de Mercurio no conduce al vacío, sino que supone la

transición hacia el cuadro *Minerva y el centauro*, situado sobre una puerta a la izquierda de la *Primavera*.

La transformación experimentada por la Gracia encuentra, pues, su culminación en Minerva, la diosa de la sabiduría, por lo que personifica el amor que busca conocimiento. Mientras que céfiro da rienda suelta a su deseo carnal y a su concupiscencia, Minerva refrena las del centauro. La dirección del movimiento que culmina en la diosa no se continúa hacia la izquierda, pues el cuadro termina de modo abrupto con una roca. La única salida es seguir la punta de la alabarda, mirar a la esfera celeste, donde espera el último conocimiento en Dios. Mercurio sirve de mediador entre la Gracia central y Minerva. Recoge la mirada de la Gracia y la trasmite a la diosa, lo cual corresponde a su función de heraldo de los dioses, transmisor de mensajes. En el lado izquierdo ha de buscarse también la fuente invisible de la luz de la *Primavera*; Botticelli ilustró de este modo el conocimiento, la «iluminación» divina.

La visión cristiana del amor que se expresa en los dos cuadros, tenía su culminación, originariamente, en un tercero: la representación de la virgen con el Niño Jesús, en la que se refleja abiertamente el amor de Dios, que sacrificó a su Hijo unigénito por los hombres.

Las figuras son de una belleza, una gracia y un encanto consumados, como corresponde a la idealización del amor que personifican y que les sustraen de la esfera terrena. No tienen ya contacto con el suelo, sino que flotan en el aire sobre la tierra. Pese a su proximidad corporal, parecen no tocarse, como puede observarse en las tres Gracias de la *Primavera*, que permanecen extrañamente aisladas en el corro, pese a tener unidas las manos. Se niega así la presencia física de las figuras, que se muestran al observador como visiones, apartadas pese a su gran atractivo.

Los detalles del estilo de los cuadros manifiestan su cercanía temporal a los frescos romanos. Obsérvense, por ejemplo, las llamativas coincidencias existentes entre las hijas de Jetro (\Rightarrow ver detalle) y las tres Gracias (\Rightarrow ver detalle): se diría que son hermanas. Todas ellas se caracterizan por sus cabellos, rubísimos y trenzados con suma fantasía, por la mirada melancólica y su tímido atractivo. Por ello, La Primavera y Minerva y el centauro debieron haber sido pintados poco después de la vuelta de Botticelli de Roma en el año 1482. Lorenzo di Pierfrancesco, en cuyo palacio estuvieron inicialmente, celebró su casamiento en julio de 1482. Los cuadros pudieron ser pintados para su boda, lo cual proporcionaría una referencia al tema del amor.

También el cuadro *Venus y Marte*, posterior a la *Primavera*, que Botticelli pintó hacia 1483, tiene como tema dominante el amor (\Rightarrow ver). Los protagonistas del cuadro son Venus y el dios de la guerra, Marte, reclinados uno frente al otro en una gruta formada por mirto. Los mirtos estaban dedicados a Venus, por lo que ha de inferirse que el espacio cerrado es el terreno dominado por la diosa del amor: medio incorporada, observa con mirada segura y atenta a Marte, inmerso en un sueño profundo —ni siquiera los sátiros que juegan a su alrededor son capaces de despertarle—. El cuadro representa el triunfo de Venus, diosa del amor, sobre Marte, dios de la guerra, a quien ha conseguido distraer de sus acciones bélicas, hasta el punto de que los sátiros hacen juguetes de sus armas. En este caso tampoco se trata tanto de la victoria del amor sobre la guerra, sino más bien de la superación del deseo sensual por el amor a Dios.

Al igual que en la *Primavera*, también aquí aparece el dualismo del amor según Ficino. Marte, el dios de la guerra, representa el deseo violento; en contraposición a Venus aparece casi desnudo. Uno de los sátiros intenta despertarle, sin conseguirlo, soplando una concha al oído (\Rightarrow ver detalle). Los sátiros, símbolos de la concupiscencia, quieren despertar a Marte. En Venus, por el contrario, este anhelo sensual está superado. Aparece envuelta en una túnica blanca, adornada con cintas doradas y con un broche sobre el pecho que cierra el vestido, un broche de perlas que han de entenderse como símbolo de la castidad.

Botticelli ha representado humorísticamente a los sátiros que juegan las armas de Marte. Acompañantes de Baco, dios del vino, aparecen en mitología clásica con cuernos, pies de cabra y rabo, tal como los pintó Botticelli. Dos de ellos toman la lanza de Marte para llevársela a escondidas. Uno se ha puesto el casco de Marte, que le queda muy grande, mientras que otro —al lado derecho— entra a gatas en la coraza, de la que sale con mirada picaresca. Para pintar los sátiros jugando con las armas, Botticelli se inspiró en un cuadro del artista romano Aetion, descrito por Lucano. Dicho cuadro presentaba la boda entre Alejandro Magno y Roxana; Lucano narra cómo los sátiros jugaban con las armas de Alejandro, dejadas a un lado. Botticelli no sólo se sirvió de esta narración para la configuración de la escena, sino que el mismo hecho de la presencia de los sátiros se debe a ella, pues se trata de una de las primeras representaciones de este tipo en el Renacimiento.

El tema del amor hace suponer que también este cuadro fuera un regalo de bodas, siendo el cliente —con toda probabilidad— un miembro de la familia Vespucci, a lo que hacen referencia las avispa que zumban sobre la cabeza de Marte. Debido al juego de palabras Vespucci-Vespa (avispa en italiano), una rama

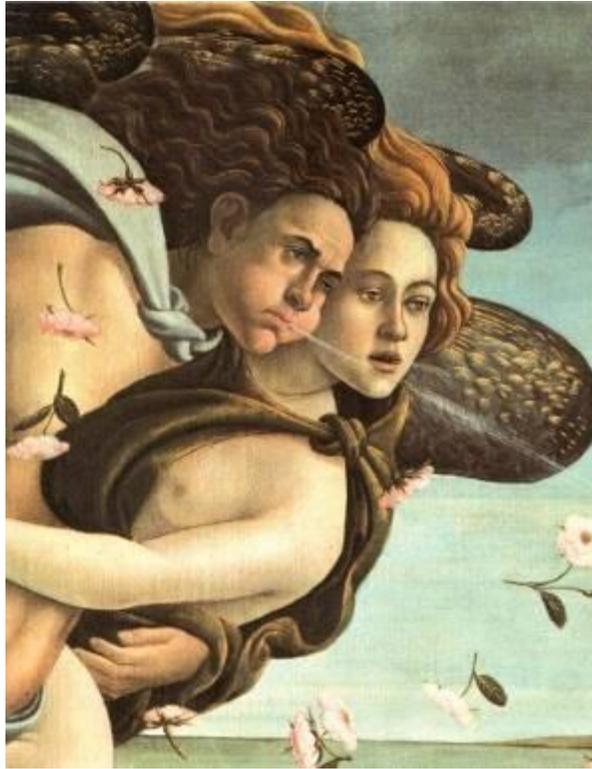
de la familia había adoptado la avispa en su escudo de armas. Su aparición en este cuadro puede considerarse como una alusión a la familia. Por la estrecha relación entre la familia Vespucci y la de los Médici se explicaría también la coincidencia entre los mensajes de Venus y Marte y los dos cuadros encargados por Lorenzo di Pierfrancesco, la *Primavera* y *Minerva y el centauro*.

En el mismo año en que Botticelli probablemente pintó *Venus y Marte*, el artista realizó las cuatro tablas con escenas de una historia de amor del «Decamerón» de Boccaccio (⇒ ver láminas) (⇒ ver) (⇒ ver) (⇒ ver). Los cuadros fueron encargados por el mercader florentino Antonio Pucci para la boda de su hijo Giannozzo en 1483; el mediador de dicho casamiento era nada menos que Lorenzo el Magnífico. Como sabemos por los inventarios del palacio Pucci, los cuadros sirvieron para decorar las paredes de la sala de bodas. El tema, seguramente escogido por Antonio Pucci, trata de la historia del caballero Nastagio degli Onesti de Ravena. Como puede verse en la primera tabla, éste busca la soledad en un bosque de pinos, para lamentarse de que su amada se niega a unirse a él en matrimonio. Repentinamente ve una mujer desnuda, perseguida por un joven caballero y atacada por un perro. La horrible escena continúa en el segundo cuadro de Botticelli: el caballero mata a la mujer desamparada y le saca las entrañas y el corazón, para dárselas como carnaza a los perros que aparecen en el primer plano del lado derecho. A continuación, la mujer se levanta, incólume, y la cruel escena comienza de nuevo, como puede verse en el fondo de la tabla. Como sabemos por la novela de Boccaccio, Nastagio pide al caballero que le explique la razón de esta historia, tan enigmática como cruenta. Este narra a Nastagio que se trata de la pena eterna que han de sufrir su amada y él, pues él se quitó la vida al negarse su adorada a casarse con él; ésta es la razón de su castigo, mientras que ella lo sufre por su dureza de corazón. Nastagio, conmovido, invita a su amada a un banquete en el bosque, como recoge Botticelli en la tercera tabla. Durante la comida aparece la joven, perseguida por los perros y por el caballero, y Nastagio explica a los invitados la triste escena. Su amada reconoce la crueldad de su propio comportamiento, consintiendo casarse con él; la boda se plasma en el cuarto cuadro, ante un arco de triunfo, símbolo del triunfo del amor. En la tercera y cuarta tabla de Botticelli comienzan a fundirse los diferentes planos de la realidad: en los troncos de los pinos, en una, y en los capiteles de los pilares, en la otra, aparecen los escudos de Giannozzo y su novia, así como del mediador, Lorenzo el Magnífico. En el lado izquierdo de cada una de ellas se ve el escudo de la familia Pucci, en el centro el de los Médici y en la derecha el de la recién fundada familia Pucci-Bini. Entre los asistentes al banquete se pueden reconocer varios retratos. Así, por ejemplo, en el tercer cuadro bajo el escudo de los Médici, está representado el padre del novio, Antonio Pucci, quien reaparece en la última tabla,

ocupando el tercer puesto por la derecha. A su derecha, probablemente, Lorenzo el Magnífico.

A mediados de los años 80, Botticelli pinta su famoso *Nacimiento de Venus* (⇒ ver), que a comienzos del siglo XVI estuvo, junto con la *Primavera*, en la villa quinta que tenían los Médici en Castello. Por este motivo se supuso que ambos cuadros fueron realizados, formando una unidad, para Lorenzo el Magnífico. Sin embargo, desde el descubrimiento del inventario anteriormente citado, se sabe que la *Primavera* colgaba en el palacio urbano de Lorenzo di Pierfrancesco, formando una unidad con el cuadro *Minerva y el centauro*. Como el *Nacimiento de Venus* ya se encontraba a comienzos del siglo XVI en posesión de los Médici, lo cual está probado, es posible que fuera pintado para dicha familia. No obstante, no sabemos qué miembro de la familia otorgó el encargo ni cuál fue su primitivo emplazamiento. Con todo, es de suponer que el cuadro fue concebido para una villa campestre, según indican algunos detalles técnicos y de su contenido: el *Nacimiento de Venus* está pintado sobre lienzo y la realización de cuadros sobre lienzo era menos costosa que las tablas pintadas sobre madera. Por ello, el lienzo se utilizaba frecuentemente para las casas de campo, donde la representación desempeñaba un papel menos importante que en los palacios urbanos. Servían de refugio contra el ruido, la canícula y los agitados negocios de la ciudad; ofrecían un descanso reparador, gozando de la vida del campo. El amueblamiento de las villas se adaptaba a esa necesidad de tranquilidad y descanso, por lo que para la decoración se preferían temas de la Arcadia de carácter festivo. Por narraciones contemporáneas, sabemos que sobre las pueras en la villa campestre de los Médici en Careggi, colgaban pinturas de paisajes plenos de luz, con animales, mujeres bañándose, cantores y danzantes. Ante este trasfondo ha de verse también el *Nacimiento de Venus*.

Venus se encuentra en el centro del cuadro, sobre una concha marina en las aguas, pues según la mitología había surgido de la espuma del mar. La espuma se formó en torno a los genitales del dios Urano, que su hijo Cronos le había cortado y echado al mar para vengarse de este modo de la crueldad de su padre. En el cuadro de Botticelli, la figura de Venus aparece como una estatua clásica. (⇒ ver detalle) El duro modelado de su carne, de un blanco resplandeciente, recuerda el mármol, mientras que su postura se inspira en la escultura de la *Venus Púdica*. Los contornos de la figura los reforzó Botticelli con una línea negra, con lo que se distingue nítidamente del fondo, subrayando su particular claridad y frialdad. Del cielo caen rosas; según la mitología, su aparición coincidió con el nacimiento de Venus.



Nacimiento de Venus (detalle). El dios el viento, Céfiro, y la suave brisa Aura, tiernamente abrazados, soplan juntos sobre la diosa del amor Venus para llevarla a la orilla.

Sin embargo, lo que aquí se representa no es —como sugiere el título— el nacimiento de la diosa del amor, sino su llegada a la isla de Citera, a cuyas costas arribó tras nacer del mar, según lo describe Homero en un himno a Venus que sirvió a Botticelli como fuente literaria. En el lado izquierdo vuela el dios del viento, Céfiro, a quien se abraza estrechamente la diosa de la brisa, Aura. Ambos soplan con fuerza para que la diosa del amor alcance la orilla, donde la espera una de las Horas, las diosas de las estaciones, quien extiende un manto para arroparla. Las flores que decoran los ropajes, caracterizan a la Hora como diosa de la primavera.



La serie de las pinturas mitológicas se cierra con dos frescos que decoraron originariamente la Villa Lemmi, cerca de Florencia, y que en 1873 fueron retirados de su lugar primitivo. El propietario de dicha villa era Giovanni Tornabuoni, tío de Lorenzo el Magnífico y director de la importante filial romana del Banco Médici. Giovanni encargó los frescos con ocasión de la boda de su hijo Lorenzo, quien en el año 1486 se desposó con Giovanna, de la vieja familia de los Albizzi. Ambos frescos se encontraban primeramente uno frente al otro, representando la introducción del novio, el uno, y de la novia, el otro, en un círculo de figuras mitológicas y alegóricas. Así vemos cómo Giovanna Tornabuoni es recibida por Venus y sus tres acompañantes, las Gracias. Venus echa rosas, símbolo de belleza y amor, en el paño blanco que Giovanna extiende entre sus manos. Son los dones que la diosa depara a la novia.



Venus regalando flores a Giovanna degli Albizzi, 1486 Los dos frescos de esta doble página sirvieron para decorar la Villa Lemmi, una quinta cercana a Florencia. Botticelli los pintó con ocasión de las bodas de Lorenzo Tornabuoni y Giovanna degli Albizzi. Los angelotes que aparecen en el borde del cuadro llevaban originariamente los escudos de los novios.

En el fresco de enfrente vemos a Lorenzo Tornabuoni, al ser introducido por la personificación de la Gramática en el círculo de las siete artes liberales, sobre las que se encuentra entronizada la Sabiduría. En la Antigüedad, el estudio de las siete artes liberales aportaba los conocimientos básicos sobre los que se basaban todos los demás estudios. Las artes se pueden reconocer por sus atributos: la Retórica, en el fondo a la izquierda, con el rollo, la Dialéctica con el escorpión, cuyas tenazas representan las posiciones contrapuestas del pensamiento dialéctico, la Aritmética con una hoja de fórmulas matemáticas. Sigue la Sabiduría sobre una sede elevada; a continuación, la Geometría con una escuadra, la Astronomía con la esfera celeste y, por último, la Música con un pandero y un pequeño órgano portátil. La Gramática se representaba tradicionalmente enseñando a un niño. Aquí acompaña a Lorenzo hacia las artes. Éste es recibido con un saludo de la Sabiduría, quien en su mano izquierda tiene una rama de olivo, que ha de entenderse como símbolo de la paz reinante entre las artes.



Lorenzo Tornabuoni es introducido por la Gramática en el círculo de la Sabiduría y de las artes liberales. 1486

La introducción de Lorenzo en el grupo de las artes liberales es testimonio de su amplia formación, pues antes de dedicarse a los negocios bancarios — sucedió a su padre en la dirección de la filial de Roma— había aprendido literatura, lenguas y filosofía. La relación de Lorenzo con la Aritmética, en la que se centraría su formación, se recalca con el saludo de la misma, la única de las artes que le mira con detenimiento y le da la bienvenida, junto con la Sabiduría.

Las pinturas mitológicas de los años 80 son, en su contenido y en su estilo, un grupo extraordinariamente homogéneo. Probablemente se trataba de cuadros de bodas. El tema dominante es la sublimación del amor, que se ilustra con la figura femenina idealizada. Las mujeres representadas se caracterizan por una belleza, atractivo y gracia que no se encuentran —en tal medida en las pinturas religiosas coetáneas y que, en su perfección, crean distancia con respecto al observador.

Vírgenes bellas para mecenas ricos



Los célebres cuadros mitológicos de los años 80 fácilmente podrían hacer olvidar las obras religiosas que Botticelli realizó en el mismo decenio, y sin embargo se trata de los más bellos retablos del pintor. El inicio de la serie lo marca la *Epifanía*, que Botticelli quizá pintara aún durante su estancia en Roma en 1481-1482 (⇒ver). Un indicio de ello es el paisaje surcado por caminos ricos en curvas, cuyos colores tienen una saturación poco usual en Botticelli, predominando profundos tonos verdes y marrones. Uno cree recordar paisajes umbríos; ello se debe al influjo que ejerció sobre Botticelli il Perugino, procedente de Umbría, cuando ambos trabajaron juntos en los frescos de la Capilla Sixtina. Otro indicio de que el cuadro fue pintado por Botticelli durante su estancia en Roma es el siervo que, en el lado derecho, intenta refrenar su caballo, un motivo para el que Botticelli probablemente se inspiró en las esculturas romanas de los Dioscuros, los domadores de caballos.

En contraposición a las anteriores representaciones de la *Epifanía* de Botticelli (⇒ver), María y el Niño se encuentran ahora en el centro de atención del cuadro, sin que haya ninguna otra persona que les dispute este puesto. Al igual que en la *Epifanía* realizada para Guasparre del Lama, los presentes se sitúan en un semicírculo en torno a María; aquí, sin embargo, Botticelli lo ha abierto hacia el

frente, para que la mirada del observador llegue hasta ella sin encontrar obstáculo alguno. Al mismo tiempo, las miradas y los gestos de todos los presentes se ordenan hacia la Virgen; el cuadro forma ahora la unidad dramática que se echaba en falta en las *Epifanías* precedentes. En las diversas reacciones se revela la importancia que el Tratado de la Pintura de Alberti ejerció sobre Botticelli. Para edificación del observador, Alberti no sólo recomendó la mayor gama posible de variación en las emociones, sino también la representación de personas de las más diversas edades, así como el cambio en la posición de las personas que han de presentarse en perfil de tres cuartos, semiperfil, o de frente. En su variada composición, Botticelli cumplió todos estos requisitos, sin dejar por ello de centrar el contenido del cuadro.

Uno de los cuadros religiosos más importantes de Botticelli en aquel tiempo es el denominado *Retablo de Bardi*, que muestra a María en un trono, en un nicho de hojas, entre San Juan Bautista y San Juan Evangelista. Botticelli pintó este retablo en el año 1484 para Giovanni d'Agnolo de' Bardi, que había trabajado como director de la filial inglesa del Banco Médici, volviendo a su ciudad natal en 1483, tras 20 años de estancia en Londres. La obra de Botticelli estaba prevista para la capilla familiar de los Bardi en la Iglesia del Santo Spirito, que se terminó de construir en 1482, siguiendo los planos de Brunelleschi. La armonía y unidad de este edificio del Renacimiento primitivo debía continuarse en la decoración de la capilla, que se había previsto con toda precisión: un sencillo altar de *pietra serena* gris, una piedra que aún hoy se sigue extrayendo cerca de Florencia; el frontal del altar estaba decorado con una tabla pintada (Paliotto) y encima del altar estaban los cuadros cuadrangulares y del mismo tamaño que, como se ve en el cuadro de Botticelli, debían mostrar a la virgen y al Niño rodeados de santos.



Virgen con el Niño, cuatro ángeles y seis santos (Retablo de San Bernabé), hacia 1487. Este cuadro decoró originariamente el altar principal de la iglesia de San Bernabé de Florencia. La ciudad de Florencia había patrocinado la capilla del coro principal; como en aquel entonces era usual, la municipalidad confió a un gremio la vigilancia de la decoración. En este caso se trataba del gremio de los boticarios y médicos, al que también pertenecían los pintores. Probablemente fue éste el que encargó el retablo a Botticelli.



Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y San Juan Evangelista (Retablo de Bardi), 1484. Por el cuadro, el comerciante Giovanni d' Agnolo de' Bardi pagó a Botticelli más de 78 florines (los ingresos mensuales de un trabajador no cualificado en la Florencia de aquel tiempo era de sólo 2 florines). Ahora bien, por su trabajo, el pintor sólo cobró 35 florines; el resto sirvió para costear los materiales.

San Juan Bautista y San Juan Evangelista aparecen aquí como patronos del cliente, Giovanni Bardi; al primero se le concede el puesto de honor a la derecha de la virgen, en su condición de patrono principal de Florencia. Además del traje de pieles que llevó como predicador en el desierto, le caracteriza la bandeja bautismal que se encuentra a sus pies, sobre la hierba. La profusión de detalles de flores y plantas del nicho recuerda la primavera, pintada por Botticelli casi al mismo tiempo (⇒ver), mostrando la cercanía temporal de ambos cuadros.

Las flores representan, simbólicamente, un himno de alabanza a la virgen. La importancia que se les concede se explica en las finas cintas que llevan algunas plantas. Así, por ejemplo, con respecto a las rosas que llenan las fuentes situadas sobre el banco corrido tras el trono, se dice: «como un rosal en Jericó» o en las

ramas de olivo de los jarrones de cobre se lee la comparación: «como un bello olivo en campo abierto». Los limoneros que cierran el cuadro a ambos lados llevan el siguiente texto: «Crecí como un cedro del Líbano». El hecho de que Botticelli pintara limoneros en lugar de cedros se puede explicar por la confusión generalizada entre estas plantas durante el Renacimiento, debida al doble sentido de la traducción italiana del latín «*cedrus*» como cedro y limonero.



Retablo de San Bernabé (detalle).

Los textos de las cintas presentan a María como la Purísima. La fe en su inmaculada concepción tuvo en el siglo XV gran número de defensores, sobre todo en Inglaterra. Al parecer, dicha advocación también impresionó a Giovanni Bardi, animando a Botticelli a realizar esta interpretación, desacostumbrada en la Florencia de aquel tiempo. La cuidada explicación del simbolismo de las plantas con los textos de las cintas procede igualmente de una tradición más propia de los países nórdicos que de Italia. Probablemente, Giovanni Bardi vería un cuadro similar durante su estancia en Inglaterra, trayendo esta idea a Florencia.

Se ha conservado el documento de pago por este trabajo: Botticelli recibió 78 florines y 15 *soldi* por la realización del cuadro. Por su trabajo, Botticelli cobró 35 florines; los otros 43 florines corresponden a los caros materiales: sólo el coste del oro, por el que se pagaron 38 florines, fue ya superior al salario pagado a Botticelli. Este extremo permite observar el gran interés del cliente por conseguir una representación suntuosa, pues la cantidad del oro empleado dependía de él. Si se tiene además en cuenta que los ingresos mensuales de un trabajador no cualificado en la Florencia de aquel tiempo eran de sólo 2 florines, se pone aún más de manifiesto el esfuerzo económico que hubo de hacer Giovanni Bardi. Al parecer, el banquero quiso introducirse en su ciudad con toda dignidad, después de tantos años de ausencia, subrayando su prestigio social. A su muerte, acaecida en el año 1488, se le lloraría como «un hombre bueno y venerable».



Aproximadamente al mismo tiempo, Botticelli pintó la *Madonna della Melagrana* (\Rightarrow ver), cuyo nombre proviene de la granada que lleva en su mano la virgen, símbolo de la Pasión de Cristo, pues la riqueza de granos de esta fruta simboliza la plenitud del sufrimiento de Jesús. Si se compara esta pintura con el tondo anterior de Botticelli (\Rightarrow ver), se comprueba que ahora el artista ha ordenado

simétricamente a los ángeles, evitando así las dificultades de composición que presenta el cuadro anterior. Con todo, se aprecia una cierta inercia en las figuras; si bien ésta también está presente en los cuadros mitológicos del mismo tiempo, aquí entraña un cierto peligro de superficialidad. María inclina la cabeza de modo casi mecánico y también en los gestos y miradas de los ángeles se echa en falta la suave viveza de anteriores representaciones.

Pero que Botticelli no ha caído en una monotonía general, lo demuestra su siguiente cuadro, la *Anunciación*, que puede considerarse como una de sus obras principales de los años 80.



Anunciación, hacia 1489/90 Botticelli pintó este cuadro para Ser Francesco Guardi, una persona procedente de una capa social más sencilla que los otros clientes del pintor en los años 80. El retablo estaba previsto para la capilla familiar de los Guardi; además de ayudar a su salvación eterna, también sirvió para elevar su prestigio social.

El encuentro entre María y el ángel sucede en una estancia cuyas paredes de piedra serena gris ofrecen un gran contraste con las losetas del suelo, de un rojo vivo, divididas por líneas claras. A través de la puerta, enmarcada por el ancho intradós, se ve un paisaje de carácter nórdico. Los ropajes agitados del ángel arrodillado a los pies de María son testigos del movimiento que acaba de realizar, mientras que la Virgen se vuelve al ángel con una torsión peculiar del cuerpo, de modo que éste, en forma similar a una escultura gótica, describe una «S». Extiende sus manos delante de sí, pero no con un gesto de defensa —como podría suponerse a primera vista—, sino para saludar, de modo similar al gesto que puede observarse en el ángel, o también coincidiendo con la venus de la *Primavera* (⇒ver) o la Sabiduría en el fresco de las siete artes liberales que acogen a Lorenzo Tornabuoni.



El verdadero centro del cuadro son las manos del ángel y de María. Mientras que la mano izquierda de la virgen se acerca a la diestra del arcángel, ésta se mantiene a una distancia inamovible. Lo fascinante de esta relación de las manos es el hecho de querer tocarse y de mantenerse inmóviles, como cautivas. Pero su fuerte atracción se debe igualmente al hecho de que la localización de las manos en la superficie del cuadro sigue las reglas de la sección áurea, una distribución del espacio según determinadas relaciones, conocida desde la Antigüedad, que se considera especialmente armónica. Las manos simbolizan la unión de las dos mitades del cuadro, rigurosamente separadas por las líneas verticales de la puerta. La mano de María, levemente bajada, se enfrenta a la línea de composición del ángel, predominantemente horizontal, mientras que la mano elevada del ángel subraya la posición erguida de María. Al mismo tiempo, la mano del ángel simboliza la distancia insuperable entre las dos partes del cuadro, definidas por cada una de las figuras: se encuentra justo en el límite de la puerta, una línea

vertical que marca la división entre María y el ángel. La división entre las dos partes del cuadro está realizada aún más por su diferente configuración: tras el ángel se abre un amplio paisaje, mientras que María está rodeada de paredes, lo cual se puede considerar un símbolo de su pureza. Esta distribución del ángel y de María en un exterior e interior, respectivamente, es una tradición que se puede comprobar ya desde la Edad Media y que también se encuentra en la anterior representación de la Anunciación por Botticelli.



Anunciación. El paisaje con río del fondo presenta, en sus motivos arquitectónicos, características nórdicas. A la izquierda, sobre un montículo de formas extravagantes, se levanta un castillo medieval de cuatro torres.

En los escritos teológicos del siglo XV se dividió la Anunciación en diferentes estados anímicos consecutivos que representan las diversas reacciones de la Virgen ante el mensaje divino. El primero de ellos es la conturbatio: María se muestra turbada por las palabras del ángel; a este estado le siguen la reflexión, la

pregunta de cómo sucederá lo anunciado y su sometimiento. Los pintores de aquel tiempo recogen esta influencia en sus cuadros sobre la Anunciación: Botticelli parece captar el primer estadio, la turbación de María. Sin embargo, no todo pintor gustaba de pintar a una María turbada, como sabemos de Leonardo, quien decía: «[...] hace unos días vi el cuadro de un ángel que, al pronunciar su mensaje, parecía expulsar a María de la estancia, con movimientos similares a un ataque, tal como se haría contra un enemigo al que se odia; y María parecía querer saltar por la ventana, desesperada. No caigas en tales errores».

Los dibujos de Botticelli

«Botticelli dibujaba frecuentemente y tanto, que los artistas —un tiempo después de su muerte— se esforzaron por atenerse a sus dibujos. En nuestro cuaderno (de dibujo) tenemos algunos hechos con gran destreza y discernimiento». (Giorgio Vasari)

De los numerosos estudios de Botticelli, que Vasari cita en el año 1550, se han conservado sólo pocos, (\Rightarrow ver) si se exceptúan las ilustraciones sobre la obra de Dante. Ahora bien, los pocos bocetos que han llegado hasta nosotros testimonian la alta calidad del arte de dibujar que poseía Botticelli. Llama la atención la riqueza de detalles; el artista utilizó varias técnicas para realizarlos, a fin de lograr el mayor efecto posible. Esto se puede comprobar, por ejemplo, en la *Alegoría de la abundancia* abajo reproducida; como símbolo lleva un cuerno de la abundancia en su brazo y está acompañada de angelotes que llevan frutas. Su postura y fisionomía recuerdan las figuras de Flora y Venus en la *Primavera* (\Rightarrow ver), por lo que este estudio puede fecharse en la primera mitad de los años 80. La relación con la *Primavera* puede comprobarse también en el vestido, que coincide con el de las tres Gracias: las figuras están envueltas en vestiduras transparentes, ceñidas al cuerpo, que subrayan sus formas. También el estudio para San Juan Bautista ha de datarse en los años 80. Obsérvese, por ejemplo, las coincidencias con la figura del mismo nombre en el *Retablo de Bardi*, que se ponen de manifiesto en la postura, la fisionomía de la extenuada faz y en sus vestiduras. Sabemos que Botticelli tenía una colección de dibujos de sus composiciones y figuras, que le servía de inspiración para motivos a los que poder recurrir para sus futuros cuadros. No obstante, los dibujos que aquí se reproducen no se pueden poner en relación directa con ninguno de sus cuadros.



Alegoría de la abundancia, hacia 1480

Devoción y ascetismo

La fase tardía de la pintura de Botticelli se inicia con la *Coronación de la Virgen*, que pintó hacia 1490 (⇒ ver). Quinientos años más tarde, en 1990, se presentó en una exposición en Florencia una muestra que despertó un gran eco, para documentar su salvación frente a la destrucción definitiva. Veinte años antes, el 28 de julio de 1969, el cuadro había sido llevado al taller de restauración de Fortezza da Basso; tuvo que ser transportado en posición horizontal, pues la pintura amenazaba con caerse del soporte de madera. Del cuadro no se veía prácticamente nada, pues había sido cubierto con tiras de papel japonés, para impedir que las pinturas se desprendieran completamente. Pero ¿cómo se había producido este deterioro del cuadro? Los motivos han de buscarse en Botticelli mismo. Con sus ansias de experimentar, el pintor renunció a la capa usual de impregnación, pintando directamente sobre la tabla. Simultáneamente, al preparar los colores, utilizó una cantidad desacomodada de aceite, con lo que secaron demasiado rápidamente, por lo que no penetraron en la madera. Ambos factores fueron la causa de que las pinturas se desprendieran de su soporte. Los trabajos de restauración duraron 20 años, para fijar las partículas de pintura a su soporte de madera, reparando los lugares donde se había desprendido. Esta obra, que por su mal estado de conservación se había tenido poco en cuenta, ha experimentado una justa revalorización desde su restauración, estando considerada actualmente como una de las obras principales de la fase tardía de Botticelli.



Virgen con el Niño y San Juan Bautista joven, hacia 1493

En la parte superior se ve a Dios Padre ante un fondo dorado, coronando la cabeza inclinada de María con una corona que lleva en su mano izquierda, mientras que la bendice con la diestra. Por encima de esta escena, los querubines y serafines forman una aureola azul-rojiza-dorada y encuentran su correspondencia en un corro de ángeles —suspendido en el aire— por debajo de las figuras principales. Botticelli ha representado de modo fascinante la profundidad espacial de su danza haciendo que el ángel que aparece en el fondo, tras la Virgen y Dios Padre, se encuentre detrás de los rayos dorados. En la parte inferior aparecen San Juan Evangelista, San Agustín, San Jerónimo y San Eligio, que expresan su reacción en diferentes posturas. Llama la atención la participación interior que se trasluce en todas las figuras, de una intensidad tal que las diferencia claramente de anteriores representaciones de Botticelli, anunciando una importante característica de sus obras en esta fase. Obsérvese, por ejemplo, el vehemente gesto con que bendice Dios Padre, la emoción del Evangelista, quien hace referencia a la escena con un gesto amplio o la conmoción ensimismada de San Jerónimo. También los ángeles están movidos por un brío impetuoso, que se refleja en sus hinchados ropajes y en el movimiento del cabello.

El fondo dorado en la parte superior del cuadro, de reminiscencias medievales, se explica por el hecho de que el cuadro fue un encargo del gremio de los orfebres para su capilla patronal en San Marco. Sin duda, con la profusión de oro querían hacer alusión a su oficio. También explica este hecho la presencia de San Eligio, poco frecuente en las representaciones, quien era conocido como patrono de los orfebres, así como la de San Juan Evangelista, patrono del Arte della Seta, la corporación de los comerciantes de seda, que constaba de varios gremios, entre ellos el de los orfebres.



Virgen con el Niño y dos ángeles, hacia 1493 A comienzos de los años 90, Botticelli pinta un buen número de imágenes de la Virgen, en las que se revela un cambio de estilo que anuncia ya la fase tardía del pintor. Botticelli renuncia a las proporciones armónicas de sus figuras, apareciendo así María con un tamaño exagerado en los cuadros presentados.

A la *Coronación de la Virgen* sigue una serie de cuadros de la Virgen, en la mayoría de los casos circulares, en los que Botticelli la ha representado con el Niño Jesús y con ángeles. También en ellos se pone de manifiesto el cambio que experimenta su estilo, marcando el inicio de sus obras tardías. Sin embargo, no se expresa tanto en las emociones de las figuras como en el abandono, por parte de Botticelli, de las proporciones de las figuras en relación con el espacio pictórico. Así, en los cuatro cuadros que aquí se presentan María tiene un tamaño demasiado grande, sobre todo en la tabla de Chicago o en la que se conserva en una colección privada japonesa, mientras que en la *Virgen del baldaquino* sólo es la cabeza de María la que aparece desproporcionada en relación con el cuerpo. Con esta forma de representación, Botticelli abandona el ideal renacentista de las proporciones, volviendo su atención a la idea medieval del tamaño en dependencia de la importancia: las personas más importantes de un cuadro eran también las de mayor tamaño. Así, Botticelli situó el mensaje del cuadro por encima de una representación de correctas proporciones y estéticamente bella.



Virgen con el Niño y tres ángeles (Virgen del baldaquino), hacia 1493



Virgen adorando al Niño, hacia 1490

Pero ¿qué llevó al artista a negar los logros del Renacimiento y a concentrarse en el mensaje de sus cuadros? Aquí se refleja la reacción de Botticelli frente a un nuevo sentimiento religioso, que comienza a extenderse a partir de finales de los años 80, que acentuaba un profundo sentimiento y una emoción pasional. El protagonista de esta conversión interior en Florencia fue el dominico Girolamo Savonarola, quien en sus célebres sermones penitenciales apelaba a los florentinos a convertirse, abandonando su vida pecadora y disoluta. Savonarola acometió principalmente contra la lujosa vida de los Médici. Botticelli, uno de los artistas más importantes de los Médici, que había pintado para éstos sus más importantes cuadros mitológicos, se sintió profundamente conmovido —como la mayoría de sus contemporáneos— por las palabras de Savonarola. Ello se puede observar no sólo en el cambio que experimentó su estilo en los años 90, sino también en el drástico descenso de los temas profanos. Mientras que de los años 80 se han conservado seis grandes cuadros de contenido profano, fuertemente influidos por la Antigüedad clásica en su concepción de las figuras, de su obra tardía sólo nos ha llegado una obra de este tipo. Todos los demás cuadros representan temas religiosos. El influjo más profundo de Savonarola sobre Botticelli se hará notar a finales de siglo, por lo que se analizará detalladamente en el próximo capítulo.

Pero volvamos a la *Virgen del baldaquino*, que se distingue de todos los demás cuadros de Vírgenes del artista por su detallada finura y por su exquisita elegancia. El nombre del cuadro se debe a la tienda en forma de baldaquino rojo, abierto hacia los lados por ángeles, para dejar que los devotos asistan a la escena divina. Este cuadro es posiblemente aquél que el primer biógrafo de Botticelli, Giorgio Vasari, vio a comienzos del siglo XVI en la habitación del prior del convento camaldulense de Santa Maria degli Angeli, convento que se encontraba bajo especial protección de los Médici. En 1486, Lorenzo el Magnífico nombró como prior a Don Guido, uno de sus más íntimos confidentes, quien en 1492 oiría su última confesión. Bajo la dirección de Don Guido, el convento se convirtió en un centro de estudios humanísticos hasta que, bajo Savonarola, los frailes se rebelaron contra su prior, a quien consideraban demasiado mundano, expulsándole en 1498 de la ciudad. La estrecha relación entre el prior Don Guido y Lorenzo el Magnífico se refleja en el cuadro: la parte superior de la tienda de la *Virgen del baldaquino* está adornada por ramas de laurel, en cuyas hojas de color verde oscuro brillan frutos rojos, un modo de representación que recuerda el jardín de la *Primavera* (⇒ver). En

aquel cuadro, las ramas de laurel y los frutos, identificados como naranjas, eran una alusión a los Médici, lo cual también podría suceder aquí.

Los cambios de estilo a los que se ha hecho referencia anteriormente se muestran de modo impresionante en dos cuadros que representan el *Llanto por la muerte de Cristo* (⇒ver), reflejando el cuadro de Milán de 1495 (⇒ver) de modo especialmente enérgico el dolor de los personajes. Para aumentar la emoción en el observador, Botticelli situó las figuras directamente en el límite del cuadro, aboliendo así toda distancia. La mirada del observador, al que de este modo se insta a participar en la escena, recae primeramente sobre el cuerpo sin vida de Cristo, que en su palidez se destaca —junto con el lienzo blanco— del negro manto de la Virgen. Con la distribución de las figuras en fuerte pendiente y en forma de cruz, el punto culminante se encuentra en la mirada transida de dolor, dirigida al cielo, de José de Arimatea. Además, Botticelli ha plasmado la estrecha relación entre el apóstol San Juan y María: al igual que permanecieron juntos bajo la cruz hasta la muerte de Jesús, aparecen aquí fundidos en una unidad, en la misma posición uno sobre el otro. También debe hacerse referencia a la figura de María Magdalena en la parte izquierda del cuadro, que se ha inclinado a los pies de Cristo para acariciarlos en un gesto de una ternura infinita. En su configuración general, el cuadro refleja la ferviente fe de los seguidores de Savonarola, por lo que no sorprende que dos miembros de la familia de Donato Cioni, quien encargó el cuadro, fueran realmente «piagnoni», plañideros, como se llamaban a sí mismos los discípulos de Savonarola.

El último cuadro de Botticelli de tema profano es *La calumnia de Apeles* (⇒ver). Sorprende por sus medidas relativamente reducidas, de sólo 62 x 91 cm, como también por su técnica pictórica, de una finura de miniatura. Ello hace suponer que este cuadro, al igual que las tablillas sobre la historia de Judit realizadas veinte años antes, no se utilizaron como decoración de pared o de un mueble, sino que estaba previsto para conservarse como una especial joya y para ser observado de cerca. La representación se inspira en un cuadro perdido de Apeles, un célebre pintor de la Antigüedad, que sólo se nos ha transmitido por la descripción del poeta Luciano en sus «Diálogos».

Como narra Luciano, el pintor Antifilos acusó por envidia a su colega Apeles, mucho mejor dotado que él, de participar en una revuelta contra el rey egipcio Ptolomeo IV en cuya corte trabajaban ambos. Apeles, inocente, fue apresado hasta que uno de los cabecillas reales de la rebelión testimonió su inocencia. Ptolomeo rehabilitó al pintor, dándole a Antifilos como esclavo. Apeles, lleno aún de temor por la injusticia que se le había hecho, pintó el citado cuadro,

una alegoría de la calumnia sufrida, de modo similar a como vemos en el cuadro de Botticelli.

En el lado derecho, en una sala abierta y decorada con relieves y esculturas, se ve al Rey en un trono elevado. A sus lados, figuras alegóricas, alusivas a la ignorancia y la sospecha que susurran con fruición las calumnias a sus orejas de asno, que deben considerarse como símbolo de irreflexión y necesidad. Sus ojos, gachos, no le permiten ver lo que sucede a su alrededor; su mano se extiende hacia delante, buscando al Odio, que se encuentra de pie frente a él. Embutido en negros ropajes, mira al rey con una mirada hiriente, extendiendo un brazo con una mano desproporcionadamente grande hacia él, con un gesto cortante, agresivo. Con la mano derecha atrae hacia sí a la Calumnia quien, como señal de las mentiras que esparce, lleva una antorcha en su mano izquierda, mientras que con la diestra arrastra por los pelos a su víctima, un joven casi desnudo. (⇒ ver detalle) Su inocencia se revela en la desnudez: nada tiene que ocultar. En vano junta las manos en un gesto de solicitar piedad. Tras la Calumnia se ve a la Impostura y la Perfidia, ocupadas en trenzar, hipócritamente los cabellos de su señora con una cinta blanca, esparciendo rosas sobre su cabeza y hombros. Con la engañosa figura de mujeres jóvenes y bellas utiliza pérfidamente los símbolos de la pureza e inocencia para vestir las mentiras de la Calumnia. A una cierta distancia sigue la compunción, en forma de anciana de ropajes negros y desgastados, que con un rictus de amargura en la boca se vuelve hacia la última figura, la Verdad. Aparece ésta como la estatua de una diosa clásica, recordando el *Nacimiento de venus* de Botticelli (⇒ ver). En su desnudez y consumada belleza, alza el dedo índice de su mano derecha hacia arriba, hacia aquellas fuerzas de las que se espera el juicio final sobre la verdad y la mentira. Sin atender a las demás figuras, todas ellas orientadas hacia el Rey, y por ello perfectamente aislada de ellas, manifiesta su incorruptibilidad e inmutabilidad. Su desnudez la relaciona con el joven inocente, mientras que las demás figuras ocultan su verdadera esencia con la ropa que llevan. Odio y compunción enmarcan a la calumnia y sus compañeras, representando la causa y la consecuencia de la traición. Botticelli ha expresado su relación mediante el color negro de sus vestidos, que se destacan de las vestiduras de color de las otras figuras.



San Agustín escribiendo en su celda, hacia 1490-1494

Varias generaciones de historiadores del arte se han preguntado por qué y para quién hizo Botticelli este cuadro... No lo sabemos, y sólo podemos hablar de suposiciones. Igualmente queda sin respuesta la cuestión de si el cuadro tuvo un significado personal para Botticelli. ¿Quiso hacer una referencia oculta a un mecenas que prefirió a otro artista? o acaso, al igual que Apeles, se vio envuelto en una intriga sobre la que quiso llamar la atención con su cuadro. Por ejemplo, sabemos que en el año 1502 fue realmente acusado anónimamente de haber mantenido relaciones homosexuales con sus discípulos. O, tal vez, como muchos piensan, ¿pintó el cuadro antes de su propia conversión por Savonarola, defendiéndose el artista contra la campaña de un predicador que lanzaba diatribas contra incrédulos y derrochadores y en general contra todas las personas dadas a lo sensual, es decir también contra los artistas que plasmaban la sensualidad con sus pinceles?

Aun cuando no tengamos ninguna respuesta a estas preguntas, el cuadro testimonia la tensa situación de la Florencia de aquel tiempo, cuando el siglo llegaba a su fin. Era una época de agitación religiosa, qué se manifestaba en un

temor por el fin del mundo, lo que producía una gran desconfianza entre las personas.

Por último debemos referirnos a los retratos tardíos, en los que igualmente puede observarse el cambio de estilo de Botticelli (\Rightarrow ver). El pintor ya no añade — como en los retratos de épocas anteriores— vistas de paisajes o de estancias interiores, sino que reduce el fondo a una superficie monocroma, para que nada distraiga al observador de la persona representada. Esta pintura, en ocasiones casi ascética, revela el desprendimiento de Botticelli de la decoración exuberante de sus primeros temas, una evolución que habría de progresar incluso aún más en sus últimas obras.

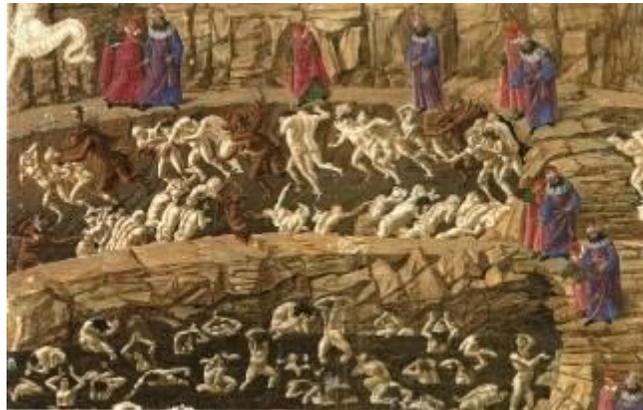
Botticelli y Dante



Retrato de Dante, hacia 1495

Botticelli pintó varias veces en su vida ilustraciones de la *Divina Comedia* de Dante. Los dibujos del ciclo aquí presentado fueron hechos en un período de tiempo largo, aproximadamente entre 1480 y 1500. No es improbable que estas

ilustraciones puedan identificarse con el ciclo de Dante que Botticelli pintara para su gran bienhechor y mecenas, Lorenzo di Pierfrancesco, de la familia Médici. Por razones desconocidas, los dibujos no llegaron a terminarse. Sólo 4 de las 93 hojas conservadas —9 ilustraciones se han perdido en el curso del tiempo— están coloreadas, lo que primitivamente se había previsto para todas.



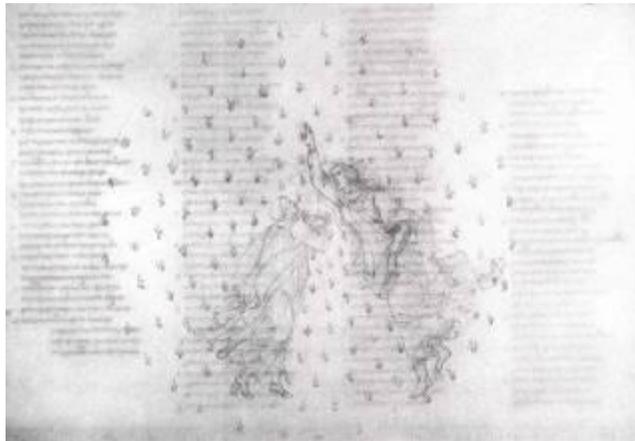
El infierno, canto XVIII, 1480-1490. Aquí vemos a Dante, con su guía Virgilio, en el octavo círculo del infierno, compuesto de diez fosas profundas en las que los impostores expían sus pecados.



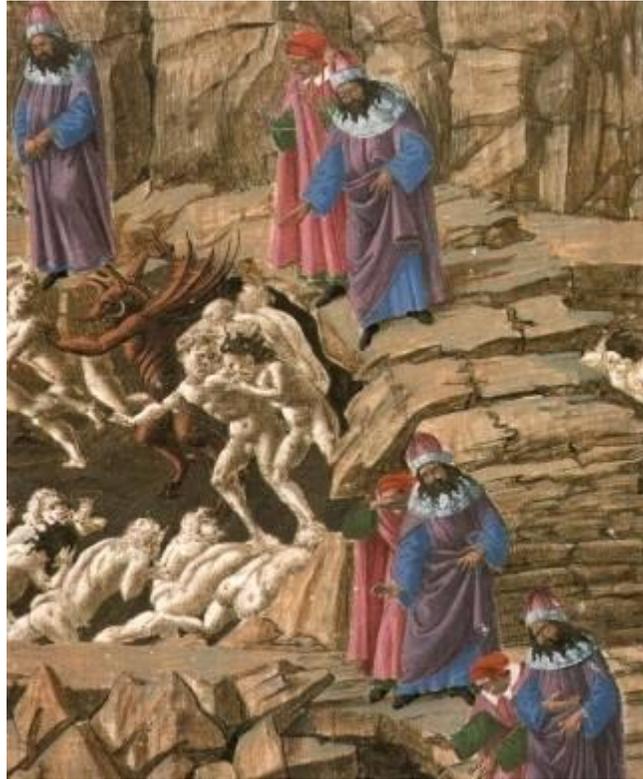
El infierno, canto XXXI, «Los gigantes» (detalle), 1480-1490. Este boceto representa a los gigantes de la Antigüedad que se levantaron contra los dioses, por lo que fueron encadenados. Simbolizan la fuerza bruta de la Naturaleza abandonada por el espíritu.



El infierno, canto XXXIV «Lucifer», 1480-1490. Este detalle del canto 34, el último, muestra a Lucifer tricéfalo, destruyendo a los tres pecadores más grandes de la humanidad: Bruto y Casio —asesinos de César— y Judas, que traicionó a Cristo.



El paraíso, canto VI, 1495-1500



El infierno, canto XVIII

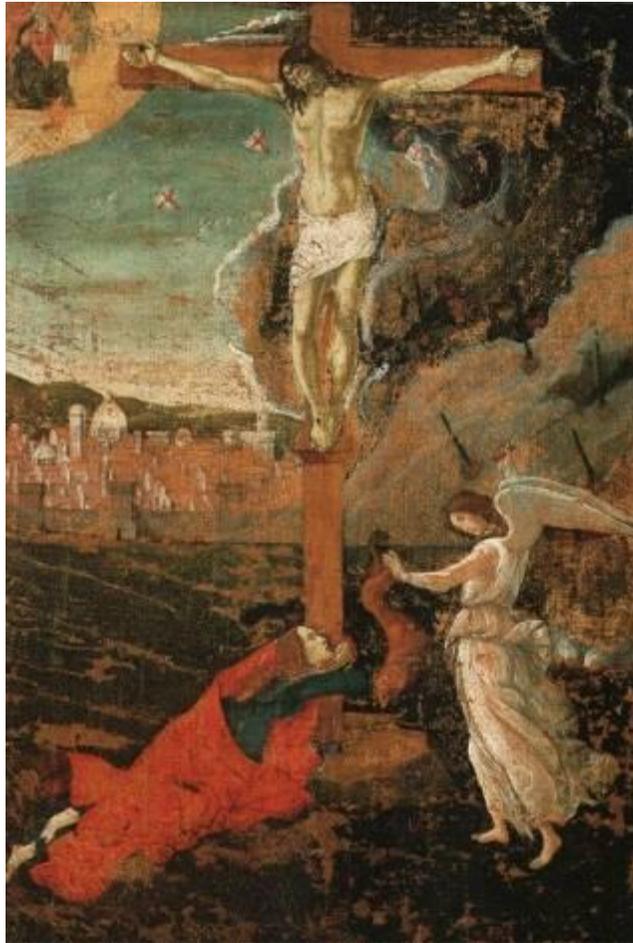
Clima apocalíptico

Los últimos años de siglo siempre han estado llenos de visiones apocalípticas y de presentimientos de la inminencia del fin del mundo. Fenómeno vivido también en Florencia. Cuanto más a su fin tocaba el siglo XV más fuertemente se extendía el temor ante un pronto ocaso del mundo y ante la cercanía del Juicio Final. En ardientes sermones lo anunciaba el dominico Girolamo Savonarola, como ya se expuso en el capítulo anterior, exhortando a los florentinos a arrepentirse y hacer penitencia por su vida pecaminosa y demasiado mundana. Como mal por antonomasia, el dominico combatió la vida de lujo de los ciudadanos. Así, el 7 de febrero de 1497, en la Piazza della Signoria, sede del Gobierno, hizo una «hoguera de las vanidades», en la que quemó ropas suntuosas, muebles, libros, cuadros y otros artículos de lujo. Sabemos que entre la multitud también se encontraban artistas que dieron a las llamas sus propios cuadros y dibujos. De Lorenzo di Credi, un compañero de Leonardo da Vinci, por ejemplo, está testimoniado que destruyó buen número de sus estudios de desnudos por considerarlos entonces indecorosos. También de Botticelli se dice que, llevado por la emoción general, quemó algunos de sus cuadros, si bien no está probado con seguridad.

La oración del Huerto, (⇒ver) hacia 1500, es el único cuadro de Botticelli del que se sabe que fue exportado de Italia aún en vida del artista. En 1504 estaba en posesión de la Reina Isabel la Católica de Castilla. Presumiblemente fue llevado por un comerciante, junto con otros artículos de lujo, a la corte castellana.

Este ardor religioso, que se iría convirtiendo cada vez más en fanatismo, se vio acompañado de agitaciones políticas. En el año 1492 fallecía Lorenzo el Magnífico, a quien también había influido la predicación de Savonarola. La sucesión política recayó en su hijo Piero, quien no tenía ni la habilidad diplomática ni la experiencia de hombre de estado de su padre. Pronto se produjo un conflicto con la corona francesa y Piero canceló la alianza tradicional con Francia, lo cual resultó ser una imprudencia por obstaculizar decisivamente los intereses de los comerciantes florentinos, con lo que provocó la oposición de éstos contra los Médici. También en el pueblo crecía la murmuración contra la dominación de la familia, que se iba haciendo demasiado arbitraria. Cuando Piero se vio obligado a capitular ante el rey francés Carlos VIII, fue expulsado de Florencia. Era el 9 de

noviembre de 1494. Se quitó de todos los edificios el escudo de los Médici, poniendo en su lugar el del pueblo: una cruz roja sobre fondo blanco. En las reuniones para tratar el cambio de gobierno participó también Savonarola, cuyo poder había aumentado notablemente gracias a su influencia sobre el pueblo. Pero antes de tratar esta evolución política hemos de hablar primeramente de la *Crucifixión* de Botticelli, que refleja patéticamente los acontecimientos.



Crucifixión con María Magdalena penitente y un ángel, hacia 1500. Se hace aquí patente la influencia de Savonarola, quien exhortó a los florentinos a quemar sus artículos de lujo en una «hoguera de las vanidades» y a hacer penitencia. Gracias a la compunción de María Magdalena —que simboliza a la ciudad penitente de Florencia— son expulsadas las oscuras nubes de la condenación.

El cuadro, actualmente por desgracia muy deteriorado, muestra en el primer plano a Cristo en la Cruz, sobre un amplio campo. María Magdalena penitente se abraza al tronco de la cruz con un gesto apasionado, casi podría decirse que salvaje. Bajo su rojo manto se escapa hacia la izquierda un animal, imposible de identificar debido al mal estado de conservación, pero que podría interpretarse como lobo o zorro, mientras que en el lado opuesto se encuentra un ángel de blancas vestiduras blandiendo la espada contra un león joven. En el fondo se extiende, bajo el cielo claro y una luz resplandeciente, la ciudad de Florencia. Dentro de los muros se pueden reconocer claramente la cúpula de la Catedral, el Campanile, el Baptisterio y la sede del gobierno en el Palazzo Vecchio. Una nube negrísima se ha apartado hacia el lado derecho: es una nube preñada de seres demoníacos que arrojan fuego sobre la tierra. La nube ha sido expulsada, por orden de Dios Padre, que aparece en una gloria en la parte superior izquierda del cuadro, por ángeles ahora apenas perceptibles; sólo se aprecian sus escudos: una cruz roja sobre fondo blanco.

Este cuadro sólo se puede comprender ante el trasfondo de los cambios religiosos y políticos ocurridos en Florencia en la época de Savonarola. La figura de María Magdalena simboliza la ciudad de Florencia que, sacudida por el predicador, llora sus pecados. El zorro o lobo que sale de las vestiduras de la penitente, y el león muerto por el ángel, son viejos símbolos del engaño y de la violencia que abandonará o eliminará la Florencia arrepentida. Al mismo tiempo, Dios Padre expulsa las nubes diabólicas sobre la ciudad. Los escudos de su ejército celestial llevan las armas del partido de los ciudadanos. Es decir: este cuadro representa la era posterior a la dominación de los Médici, en la que la paz y la justicia vuelven a Florencia.

El mensaje político-religioso del cuadro se plasma en la realización concreta. Al igual que en los cuadros ya citados de los años 90, las figuras también tienen aquí una longitud desproporcionada; sus reacciones están llenas de una emoción pasional. Llama la atención el abandono de la riqueza y de la fuerte claridad de las obras anteriores de Botticelli. Las figuras están ahora envueltas en ropajes sencillos, de un solo color, predominando los tonos oscuros que definen el ambiente del cuadro.



Estos elementos estilísticos se reconocen igualmente en otros cuadros pintados por Botticelli en la misma época, por ejemplo en la *Última comunión de san Jerónimo* (⇒ ver detalle), posiblemente del año 1495. El tema del cuadro es el momento en que San Jerónimo recibe por última vez, antes de su muerte, la Hostia Sagrada de manos de su acompañante, San Eusebio. Esta escena sucede en una cabaña sencilla, subrayando así la modesta vida del eremita. Como la estancia está abierta en el frente, el creyente puede participar directamente en la escena.

En el cuadro predominan los tonos marrones y blancos, por ejemplo en los ropajes de los acólitos que llevan los cirios, en los de San Jerónimo y de los monjes que se encuentran detrás de éste, así como en la manta que cubre la cama del santo. Frente a estos colores, destaca el color rojo de la casulla de San Eusebio y del capelo cardenalicio de San Jerónimo, al igual que los tonos azulados del cielo, lo cual proporciona riqueza cromática al cuadro.

Los sencillos ropajes ya no tienen —como en obras anteriores— un contorno lleno de movimiento ni poseen pliegues ricos en fantasía, sino que se caracterizan por su marcada sencillez. De modo similar a su *Virgen del baldaquino*, Botticelli ha pintado al protagonista del cuadro, San Jerónimo, con una cabeza demasiado grande.



El cambio de estilo de Botticelli se pone especialmente de manifiesto al comparar su *Judit con la cabeza de Holofernes*, de finales de los 90, con la que pintara unos 30 años antes. Mientras que entonces el cuadro estaba dominado por el movimiento y un vivo donaire, el de ahora se caracteriza por su concentrado estilo y sencillez. El cuadro de la primera época distraía al observador con su riqueza de detalles en las figuras y el fondo; en la versión posterior, Botticelli ha dejado todo lo que pudiera desviar la atención de la figura de Judit. Así, la criada Abra ya no aparece junto a Judit, sino que sólo puede verse en la oscura abertura de la tienda, en el fondo. Simultáneamente, Botticelli ha reducido toda decoración al mínimo: el fondo y el suelo son una sencilla superficie monocroma, mientras que en las vestiduras, oscuras y sin adornos, se ha prescindido de los elegantes pliegues que tenían en la primera versión, en la que los ropajes estaban ricamente decorados. La misma figura de Judit es desproporcionada, lo que la hace aparecer distorsionada, en crasa contraposición con la gracia de la primera Judit. Al parecer, en esta última fase, Botticelli no concedía importancia al entretenimiento del observador, sino a su edificación e instrucción, lo que se manifiesta en una concentración de sus temas.



Ejecución de Savonarola en la Piazza della Signoria, 1498. Las actividades de Savonarola, que abocaron en el fanatismo, despertaron la oposición de cada vez más personas contra el predicador. En 1498 fue hecho prisionero, condenado por herejía a morir públicamente por la cuerda y la hoguera.

Poco después de mediados de los años 90 cambiaría la suerte de Savonarola. Su fanatismo, rayano en la tiranía, despertaba una oposición cada vez mayor contra él, no sólo en el pueblo y los miembros del gobierno de Florencia, llegando incluso hasta la curia romana. La Santa Sede respondió en mayo de 1491 con la excomunión a la crítica intransigente de Savonarola contra la Iglesia oficial. La precaria situación del predicador se agudizó cada vez más. Savonarola fue hecho prisionero; con el apoyo del papa Alejandro VI fue acusado de herejía, siendo condenado a muerte por la cuerda y la hoguera. El 23 de mayo de 1498, Savonarola

era ejecutado públicamente en la Piazza della Signoria, siendo dado su cuerpo a las llamas, como un pintor anónimo ha recogido en un cuadro contemporáneo. Una placa de porfirio marca, aún hoy, el lugar donde se quemó el cuerpo de Savonarola.



*Fra Bartolommeo: **Girolamo Savonarola** (1452-1498), hacia 1497. El dominico ejerció, con sus sermones penitenciales, una influencia extraordinaria sobre sus contemporáneos, a la que prácticamente nadie podía sustraerse.*

Botticelli se mostró profundamente conmovido por este suceso, pues su propio hermano Simone era un seguidor ardiente de Savonarola, un «piagnone». Tras la ejecución del predicador, Simone tuvo que huir a Bolonia, pues los

«piagnoni» se vieron sometidos a persecución y castigo. Gracias al diario que Botticelli escribió podemos comprobar la conmoción que éste sufrió a causa del ajusticiamiento de Savonarola por el gobierno florentino. En una reunión privada con uno de los miembros de la comisión se atrevió a preguntar por qué Savonarola había sufrido tal infame muerte. Más elocuentes que estos apuntes, sin embargo, son los cuadros que Botticelli pintó tras estos sucesos. Aquí ha de citarse sobre todo *La Natividad*, que se cuenta entre las obras más importantes de su última fase. A primera vista parece tratarse de una sencilla representación de la adoración del Niño por parte de María y de los pastores. El centro está ocupado por una cueva practicada en la roca, por cuya abertura posterior se ve un prado iluminado por la luz matinal. María y José, enmarcados por la entrada de la cueva en forma de arco, se encuentran delante de la oquedad, bajo un tejado de paja soportado por dos troncos de árbol desnudos. A los lados se arrodillan pastores con ramos de olivos en la cabeza, a quienes los ángeles muestran la escena. La protagonista del cuadro es María, a quien primeramente se dirige la mirada del observador. No sólo es la figura más grande, sino también la que ocupa el centro. Dejando de lado la inscripción sobre el cuadro, su ojo izquierdo ocupa el centro exacto de la pintura. Sobre la escena de la adoración se abre el cielo azul en una gloria dorada con ángeles danzando en corro. La armonía de sus giros queda subrayada por los tres colores —marrón, blanco y anaranjado— de sus vestiduras, que se alternan rítmicamente. Los ángeles llevan ramos de olivo en las manos, con coronas y cintas con textos que anuncian la alabanza de María.

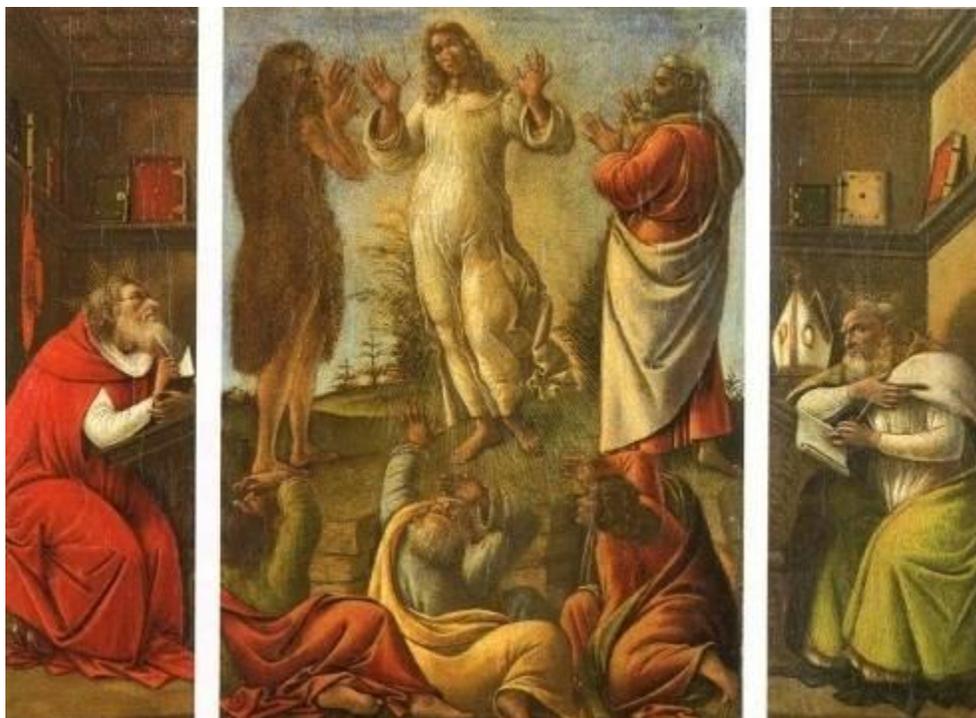


Sin embargo, si se observa detenidamente, la parte inferior del cuadro difiere claramente de las adoraciones convencionales. Sobre un césped vemos a tres parejas de ángeles y hombres abrazándose, mientras que varios demonios

están echados al suelo, encadenados. También aquí, los hombres llevan ramos de olivo con cintas, cuyos textos están tomados del Evangelio de San Lucas: «Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad». La clave para comprender el cuadro se encuentra en la inscripción griega que lo cierra en la parte superior:

«Este cuadro lo pinté yo, Alessandro, a finales del año 1500, durante los desórdenes ocurridos en Italia en el medio tiempo después del tiempo, en cumplimiento del capítulo once de San Juan, en la segunda plaga del Apocalipsis, mientras que el demonio fue desatado por tres años y medio. Después será encadenado, según el doce, y le veremos [caído al suelo] como en este cuadro».

El cuadro simboliza la llegada del tiempo de la paz que seguirá a las plagas que se describen en el Apocalipsis. Botticelli se veía en el tiempo del segundo «¡ay!» del capítulo 11 del Apocalipsis, en el que el evangelista narra que el atrio del Templo será entregado a los gentiles durante 42 meses (tres años y medio). A continuación sucederá la profecía que San Juan cuenta en el capítulo 12: aparece la mujer apocalíptica que, huyendo del demonio, dará a luz a un niño. En la exégesis, esta mujer apocalíptica se identificó ya pronto con María y al mismo tiempo como símbolo de la Iglesia. Y éste es también el tema de la representación de Botticelli: María ha de entenderse como símbolo de la Iglesia, lo que explica también su situación central en el cuadro. Con el nacimiento del Salvador, la Iglesia se renueva. Nacerá un día nuevo, como anuncia la luz matutina entre los árboles del fondo. El demonio será expulsado para siempre y reinará la paz eterna, como anuncian los ramos de olivo y los mensajes de paz en los textos de las cintas. Botticelli veía esta renovación no en un futuro lejano, pues Savonarola había profetizado su próximo advenimiento. Según los cálculos de Botticelli, llegaría en el año 1503.



La Transfiguración de Cristo con San Jerónimo y San Agustín en las hojas laterales, hacia 1500. Aquí, la atención de Botticelli no se dirigió tanto a una perspectiva correcta como a captar la concentración del observador sobre la figura de Cristo.

Las últimas obras del artista se caracterizan por una expresividad dramática y un ritmo sereno y cortado de las composiciones. Aquí hay que hacer especial referencia a dos tablas que narran las *Historias de Virginia y Lucrecia*, dos heroínas de la época romana, cuya vida de virtudes se consideraba como modelos cristianos. La relación existente entre sí se refleja en la división en tres partes de cada uno de los dos cuadros, enmarcados por formas de la arquitectura clásica antigua. En ambos cuadros, Botticelli representó diversas escenas al mismo tiempo, recurriendo así a las representaciones simultáneas medievales.



Historia de Virginia, hacia 1504. Con Virginia y Lucrecia, Botticelli recurrió a dos heroínas de la época romana, cuya vida de virtudes se consideraba como modelo cristiano. Ambos cuadros tienen como tema la condena de una dominación arbitraria y el levantamiento del pueblo.



En la tabla de Virginia, la escena se desarrolla en una gran sala limitada por pilares ricamente decorados. En el ábside, elevado y cubierto por una semicúpula, está sentado en el trono Apio Claudio, uno de los «decemviris», aquellos diez hombres que ejercían el poder en Roma. Apio Claudio quería tomar por mujer a Virginia, que sin embargo ya estaba prometida, por lo que ordenó su rapto. Vemos a Virginia en el lado izquierdo del cuadro, cuando es apresada por los servidores del dominador, siendo llevada a la presencia de éste. En la escena siguiente, en el fondo, su padre —a quien se reconoce por la capa roja y el casco—, pidiendo clemencia. Pero Apio Claudio deniega la petición y el padre se aparta llorando. La historia prosigue en el lado derecho. Para salvar el honor de su hija, el padre la mata y hace un llamamiento a la sublevación del ejército romano contra el tirano. El último episodio ocupa el centro del cuadro, donde soldados romanos se amotinan con sus caballos.



Historia de Lucrecia, hacia 1504. Con sus historias de Lucrecia y Virginia, Botticelli hace referencia a sucesos políticos de su tiempo: la expulsión de los Médici y la instauración de la república florentina.

El cuadro de Lucrecia tiene como tema un hecho similar; también aquí ha de

leerse la historia de izquierda a derecha, terminando en el centro. El hijo del cruel rey romano Tarquinio anhelaba a Lucrecia, casada con Bruto, y se apropió de ella por la fuerza. Le vemos en el lado izquierdo del cuadro, amenazando a la joven con un puñal y arrancándole el manto rojo. Lucrecia se quita la vida por la mancha que ha sufrido en su honor: se clava un puñal, como lo podemos ver en el lado derecho, donde cae sin vida en brazos de su marido, quien aparece acompañado de algunos soldados. Ambas escenas enmarcan la escena del centro, en cuyo fondo se encuentra un majestuoso arco triunfal. Aquí, Bruto llama a la venganza por la muerte de su esposa, amortajada, y a la lucha para liberarse del tiránico rey.



Historia de Lucrecia, detalle.

En ambos cuadros, el principal acontecimiento son las revueltas de soldados y ciudadanos romanos, causadas por el comportamiento arbitrario de los dominadores. En el caso de Lucrecia se produjo así la revolución que abolió la monarquía, introduciendo la república en Roma; mientras que en el caso de Virginia se restaura la república tras la deposición de los «decemviris» que sucedió a la muerte de Virginia. Si en los cuadros de Botticelli observamos la evidente postura republicana del cliente, en relación con los acontecimientos históricos de Florencia, en ambos parece hacerse alusión a la expulsión de la familia Médici y a la consecuente instauración de la república florentina. Realmente, varios elementos subrayan esta interpretación, por ejemplo la estatua de David, llamativamente situada sobre una columna de porfirio en la tabla de Lucrecia, y el relieve en el frontispicio del lado izquierdo, que muestra a Judit con la cabeza de Holofernes. Para esta representación de Judit, Botticelli recurrió a su tablilla, pintada unos 30 años antes, sobre *La vuelta de Judit a Betulia*. La idea de decorar una plaza con una representación de David y otra de Judit se debe sin duda a la situación política en Florencia. Cuando la familia Médici fue expulsada de la ciudad en 1494, fueron robadas sus esculturas de bronce de Judit y David, realizadas por Donatello. La estatua de Judit fue colocada en un lugar llamativo, en el lado izquierdo del portal principal delante del Palazzo Vecchio, mientras que la de David se situó en el patio interior del palacio. Ambas esculturas eran símbolos de la victoria de la república sobre la tiranía. Así como Judit y David habían vencido a enemigos más poderosos que ellos gracias a su inteligencia y valor, los florentinos habían conseguido liberarse de la dominación tiránica de la familia Médici. En el pedestal de la estatua de Judit se añadió la siguiente inscripción: «Erigida por los ciudadanos como ejemplo de la salvación pública, 1495».

Sin embargo, en el cuadro —en contraposición a lo arriba citado—, es la estatua de David la que ocupa el lugar preeminente. También esta diferente valoración de las representaciones en el cuadro parece reflejar los acontecimientos del tiempo: en el año 1504 se creó una comisión con los más importantes artistas, entre los que se contaba también Botticelli, con el fin de deliberar sobre el lugar en que debía colocarse la estatua de David esculpida por Miguel Ángel. Botticelli se decidió primeramente por la plaza delante de la Catedral y después por la Loggia dei Lanzi, vecina al Palazzo Vecchio. Finalmente se dejó la elección a Miguel Ángel mismo, quien se decidió por el lugar más llamativo: donde se encontraba la Judit de Donatello, que fue trasladada a la Loggia dei Lanzi.



Escenas de la vida de San Cenobio, hacia 1500-1505. San Cenobio fue el primer obispo

de Florencia. Las escenas han de leerse de izquierda a derecha y aparecen como concatenadas: en el primer cuadro vemos la negativa de San Cenobio a casarse; a continuación, su bautismo, el bautismo de su madre Sofía y su nombramiento como obispo de Florencia. El cuadro siguiente muestra los milagros del Obispo: salva a dos jóvenes de las manos del demonio, resucita a un niño muerto y devuelve la vista a un ciego. También en la tercera tabla se pone de manifiesto la capacidad de taumaturgo del santo, que en las tres escenas resucita a muertos. (⇒ ver detalle) El último cuadro narra ampliamente la vuelta a la vida de un niño muerto y el fallecimiento de San Cenobio, ocurrido en el año 422.

Al acercarse su vida al fin, la fuerza creadora de Botticelli disminuyó con gran rapidez. De creer a su biógrafo Giorgio Vasari, el pintor sufrió durante sus últimos años la enfermedad y la senilidad. Según Vasari, «estaba tan encorvado que necesitaba dos bastones para andar». En mayo de 1510 fallecía Botticelli, a la edad de 65 años, siendo enterrado en el cementerio de Ognissanti, que hoy día ha sido sustituido por edificaciones.

Sandro Botticelli (1444/45-1510): Vida y obra

1444/45 Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi nace en Florencia, en el Borgo Ognissanti núm. 28 actual, siendo hijo del curtidor Mariano di Vanni y de su esposa Smeralda. De los ocho hijos del matrimonio, sólo cuatro varones llegaron a ser adultos; entre ellos, Botticelli era el menor.

1458 Su padre compra una pequeña villa en Careggi, cerca de Florencia; la familia se traslada a una casa en la Via della Vigna Nuova, que alquila a la poderosa familia Rucellai.

Hacia 1459/60 Botticelli se dedica al arte de la orfebrería.

Hacia 1461/62 Cambia sus planes profesionales y comienza la formación como pintor con Fra Filippo Lippi en Prato.

1464 Su padre, Mariano, compra una casa en la actual Via della Porcellana, en la que Botticelli tendrá su estudio desde aproximadamente 1470 hasta su muerte.

Hacia 1465 El joven artista realiza sus primeros trabajos bajo la dirección de su maestro, Fra Filippo Lippi.

1467 Finaliza el aprendizaje de Botticelli como discípulo de Filippo Lippi. Éste se dirige a Spoleto para decorar con frescos la capilla del coro principal de la catedral.

1470 Botticelli dirige un estudio propio en la casa de su padre, en Via della Porcellana. En junio recibe el primer encargo de consideración, la virtud de la *Fortitudo* para los Sei della Mercanzia en Florencia. La elección del pintor, entonces aún desconocido, pudo deberse a la mediación de su vecino Giorgio Antonio Vespucci.

1472 Botticelli se inscribe en la lista del gremio «Compagnia degli Artisti di San Luca». Durante ese año aparece Filippino Lippi, hijo de su maestro Fra Filippo

Lippi, en las listas de los aprendices de Botticelli.

1473 El 20 de enero, fiesta de San Sebastián, se cuelga el cuadro del Santo, de Botticelli, en la iglesia florentina de Santa Maria Maggiore.

1474 Botticelli se dirige a Pisa para pintar algunos frescos en el edificio del cementerio, el Camposanto. Sin embargo, ha de realizar un cuadro de prueba, una *Asunción de María* en la catedral de Pisa, que no se ha conservado. Por razones que se desconocen no se terminan ni esta obra ni los frescos del Camposanto.

1475 Comienza la colaboración de Botticelli con la familia Médici, que se mantendría durante muchos años. Para un torneo en honor de Giuliano de Médici, Botticelli pinta un estandarte, actualmente desaparecido.

1477 La fama de Botticelli traspasa las fronteras de su ciudad natal; pinta un «tondo» mariano para la filial romana del banco florentino de Benedetto di Antonio Salutati.

1478 A consecuencia de una conspiración de la familia Pazzi contra los Médici es asesinado, el 28 de abril, Giuliano de Médici durante la misa en la Catedral de Florencia, mientras que su hermano Lorenzo el Magnífico consigue salvarse, no sin dificultades, huyendo a la sacristía.

1480 Por encargo de la familia Vespucci, Botticelli pinta el fresco de San Agustín para la iglesia de Ognissanti, cercana a su taller, como contrapartida al San Jerónimo de Domenico Ghirlandaio.

1481 Entre abril y mayo pinta el fresco de la Anunciación para el hospital de San Martino. En julio es llamado por el Papa Sixto IV a Roma, para pintar las paredes de la Capilla Sixtina, la capilla destinada a la elección del Papa.

1482 El 20 de febrero fallece su padre. El pintor vuelve, tras terminar su trabajo, de Roma a Florencia, donde contribuye a decorar la actual Sala dei Gigli en el Palazzo Vecchio. De los frescos de Botticelli no se ha conservado nada.

1483 Para la boda de Giannozzo Pucci y Lucrezia Bini, Botticelli pinta cuatro cuadros con una historia de amor cortesano procedente del «Decamerón» de Boccaccio.

1485 El pintor recibe 78 florines y 15 *soldi* por la realización de un cuadro por encargo de Giovanni Bardi.

1486 Botticelli decora con frescos las paredes de Villa Lemmi, propiedad de los Tornabuoni, con ocasión del casamiento de Lorenzo Tornabuoni con Giovanna degli Albizzi.

1487 El magistrado de Massai della Camera encarga a Botticelli un «tondo» mariano para la sala de recepciones en el Palazzo Vecchio, una obra que algunos investigadores identifican con la *Madonna della Melagrana*.

1489 Botticelli pinta la *Anunciación* para la capilla familiar de Benedetto di Ser Francesco Guardi en la iglesia de Cestello, la actual Santa Maria Magdalena de' Pazzi.

1490 El pintor, junto con Filippino Lippi, su antiguo discípulo, Perugino y Domenico Ghirlandaio, pinta los frescos de la villa Spedaletto para Lorenzo el Magnífico. Estos frescos fueron destruidos por un incendio en el siglo XIX.

1491 Junto con otros artistas, Sandro Botticelli es consultado por Lorenzo el Magnífico para un concurso sobre la realización de la fachada de la catedral. Deja sin terminar un mosaico en la bóveda de la capilla principal del coro de San Cenobio.

En julio, Girolamo Savonarola se convierte en prior del convento dominico de San Marco. Ello marca el comienzo de una influencia cada vez mayor sobre el creciente sentimiento religioso de los florentinos.

1492 Lorenzo el Magnífico fallece el 8 de abril.

1493 Fallece Giovanni, el hermano mayor de Botticelli.

1494 Su hermano Simone vuelve de Nápoles; compran juntos una villa debajo de Bellosguardo, con vistas al valle del Arno. La familia Médici es expulsada de Florencia. En las reuniones para tratar sobre el cambio de gobierno va aumentando el poder y la influencia del dominico Girolamo Savonarola.

1495 Pese a la expulsión de los Médici, Sandro sigue en contacto con ellos; la esposa de Lorenzo di Pierfrancesco de Médici escribe en una carta que está esperando a Botticelli, para que éste realice algunos trabajos de pintura en su finca del Trebbio.

1496 Botticelli establece contacto con Miguel Angel, quien le envía una comunicación destinada Lorenzo di Pierfrancesco, a fin de que se la entregue

cuando vuelva a la villa del Trebbio.

1497 El artista firma un contrato con su vecino, el comerciante en medias Filippo di Domenico del Cavaliere, comprometiéndose a no molestarse más, bajo pena de 50 florines.

El 7 de febrero, Savonarola erige la primera «hoguera de las vanidades», en la que los florentinos queman sus artículos de lujo.

1498 El 23 de mayo, Girolamo Savonarola, acusado de herejía, es ahorcado en la Piazza della Signoria; su cuerpo es quemado en la hoguera. Botticelli se muestra profundamente conmovido por la muerte de Savonarola. El 15 de noviembre, Botticelli se inscribe en el Arte de' Medici e Speziali (gremio de médicos y boticarios), al que pertenecen también los pintores.

1500 Botticelli pinta *La Natividad*, el único cuadro firmado y fechado del artista.

1502 El artista es acusado anónimamente de haber mantenido relaciones homosexuales con sus discípulos, una acusación que no tiene consecuencias.

1504 Botticelli participa en la comisión que debe decidir sobre el lugar de colocación de la estatua de David esculpida por Miguel Angel.

1510 Sandro Botticelli fallece el 17 de mayo, a los 65/66 años de edad, siendo enterrado en el cementerio de Ognissanti, que hoy ha sido sustituido por edificaciones.







































