

VENUS Y DEMÁS NINFAS CELESTES

Inés Marta Toste Basse

Si la vida vale la pena de ser vivida , querido Sócrates, dijo la extranjera de Mantinea, es en ese momento en el que el hombre contempla la belleza en sí.

PLATÓN. *Banquete* 211d.

¡Ah!, si gustase a un dios exponer nuestras costumbres a pleno día e iluminar nuestras acciones con la antorcha de la verdad, la delación, no encontrando ningún otro acceso, iría pronto a precipitarse en el fondo del Tártaro.

Luciano DE SAMOSATA. *Sobre la delación*.

RESUMEN

Hacia 1495, Sandro Botticelli pinta su *La Calumnia de Apeles*. La obra, tal vez una de las menos conocidas de su producción pictórica de temática mitológica, será el centro de interés del presente artículo. El motivo de ello es doble: en primer lugar, porque en ella se ve, quizá de modo más explícito, la poderosa influencia que en el artista ejerció la corriente neoplatónica florentina de la época; en segundo lugar, porque puede establecerse, como a continuación se tratará de hacer, una lectura unívoca entre *La Calumnia de Apeles*, *La primavera* y *El Nacimiento de Venus*, a pesar de la estrecha relación que siempre se ha establecido entre estas dos últimas obras.

PALABRAS CLAVE: renacimiento, mitología, neo-platonismo, Botticelli.

ABSTRACT

«Venus and other celestial nymphs». Towards 1495, Sandro Botticelli painted *The Calumny of Apelles*. This work, perhaps the least known of his artistic production of mythological subject, will be the centre of interest of this article. The motive is double, firstly because in it we can appreciate, maybe in a more explicit way, the powerful influence of the neoplatonic Florentine school of that era. Secondly because it can be established, as I will try to do, a univocal reading between *The Calumny of Apelles*, *Spring* and *The Birth of Venus*, regardless of the close relationship that has always existed between the latter two.

KEY WORDS: renescent, mythology, neo-platonism, Botticelli.

VENUS URANIDA

Son ya legión los estudios dedicados a la obra mitológica de Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, nacido y muerto en Florencia (1445-1510), y más co-



nocido con el sobrenombre de Botticelli. Los grandes se han ocupado de él: A. Chastel¹, E.M. Gombrich², E. Panofsky³, A. Warburg⁴, E. Wind⁵..., en nuestro país, E. Trías⁶. Todos ellos, profundos conocedores de la obra del artista del Quattrocento, saben que ésta debe ser observada, admirada, estudiada y entendida a la luz de las corrientes filosóficas y teológicas de la Florencia de la época. Pocos son quienes ven en esta obra un mero deleitar de los sentidos y emociones sin mayor pretensión de trascendencia como es el caso de R. Lightbown⁷, cuya lectura de la obra de Botticelli es extraordinariamente superficial.

Tras tantos estudios, nuestra única aportación consistirá en centrarnos en una pequeña obra, un tanto desconocida de Botticelli, *La Calumnia de Apeles*⁸ (ver fotografía: 1), con cuyo análisis puede darse un espaldarazo definitivo a la lectura neoplatónica de la obra mitológica del pintor, especialmente a la interpretación realizada a las archiconocidas *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera*. La mayor parte de los estudios realizados se han centrado en las figuras de Venus de *El Nacimiento de Venus* y en la de las Gracias de *La Primavera*, figuras mucho más encantadoras y atrayentes desde un punto de vista meramente estético y estilístico que las de *La Calumnia*, obra austera y mucho menos generosa que las anteriores.

La modesta contribución del presente artículo consistirá en fijar nuestra mirada e interés en la figura de la Verdad de *La Calumnia* (ver fotografía 2), única figura desnuda de la obra, y establecer relaciones en su interpretación filosófica con:

- 1) La figura de Mercurio de *La Primavera*, pues ambas son representación de la parte racional humana que tiende y aspira hacia la contemplación.
- 2) La figura de Venus en *El Nacimiento de Venus*, en tanto en cuanto identificación de los conceptos de Verdad y Belleza.

Nos atrevemos a hacer aquí una lectura unívoca de estas tres obras a pesar de la ligazón única⁹ que une a las dos piezas más famosas del pintor italiano.

¹ Al respecto, es recomendable la lectura de las siguientes obras de A. CHASTEL: *Marsile Ficini et l'Art*, Genève, Droz, 1996 (1954). *Botticelli. La Divine Comédie de Dante*, Paris, Le club du livre, 1958. Presentación por A. Chastel. *Tout l'oeuvre peinte de Botticelli*, Paris, Flammarion, 1968 (1967).

² E.M. GOMBRICH, *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza editorial, 1983 (1972).

³ Igualmente y respecto al tema tratado es recomendable la consulta de las siguientes obras de PANOFSKY: *Idea*, Paris, Gallimard, 1989 (1924). *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'Art de l'Occident*, Paris, Champs-Art, Flammarion, 1993. *Essais d'iconologie (Les thèmes humanistes dans l'Art de la Renaissance)*, Paris, Gallimard, 1967.

⁴ A. WARBURG, *Essais Florentins*, Paris, Klincksieck, 1990.

⁵ E. WIND, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1980 (1958).

⁶ E. TRÍAS, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Ariel, 2001 (1998).

⁷ R. LIGHTBOWN, *Botticelli*, Paris, Citedelles, 1990 (1988).

⁸ Obra que según G. Vasari es el cuadro «más bello que pueda verse». G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Vol. IV. Paris, Arts Berger-Levrault, 1989 (1568), p. 263. Traducción y edición comentada bajo la dirección de A. Chastel.

⁹ Relación ya establecida en su día por E. Panofsky y otros muchos estudiosos del arte. E. PANOFSKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art de l'Occident*, Paris, Flammarion 1993, pp. 343-344.



△ Fotografía 1. *La Calunnia de Apeles*.



Fotografía 3. Detalle de la ilustración del canto XXVIII de *La Divina Comedia* de Dante. ▷



Fotografía 2. Izquierda: detalle, figura de Mercurio de *La Primavera*. Centro: detalle, figura de la Verdad de *La Calunnia de Apeles*. Derecha: detalle, figura de Venus de *El Nacimiento de Venus*.

LA CALUMNIA DE APELES DE BOTTICELLI

A) LA OBRA Y SU HISTORIA

A pesar de las dificultades de los propios especialistas en datar la obra de Botticelli de los años 90, hay un amplio consenso en fechar la realización de *La Calumnia de Apeles*, título dado ya por Vasari, hacia el fin de la vida del artista, en el año 1495. *La Primavera* y *El Nacimiento de Venus* han sido fechadas en 1475 y 1485, respectivamente.

El título así como la inspiración de la obra son debidos a Luciano de Samosata y a su escrito *Sobre la Delación. Sobre aquello que no debe ser creído*, escrito hacia el 160 d.C. En este texto, Luciano menciona una tabla dedicada a la calumnia, cuyo autor fue el famoso artista de Éfeso Apeles, quien vivió en la segunda mitad del siglo IV a.C. Dicha tabla jamás nos fue conocida a excepción de las descripciones que de ella tenemos por Luciano, cuyo escrito, a su vez, fue redescubierto y traducido desde inicios del siglo XV. Botticelli y L.B. Alberti conocieron el texto a través de la traducción de Guarino Guarini de Verona, quien entre 1403 y 1408 adquirió, durante una estancia en Constantinopla, un manuscrito. A pesar de la amplia difusión de la traducción de Guarino, ésta no ha llegado hasta nuestros días.

Ya en 1435 Alberti, en su célebre *De Pictura*¹⁰, muy conocida por Botticelli, realiza, en su libro III, una corta descripción de la obra de Apeles, aconsejando a todo pintor que busque la gloria que la represente. El pintor, según Apeles, no debe buscar las riquezas sino el reconocimiento y la fama, lo cual logrará tocando las almas de quienes contemplen sus obras gracias al tratamiento que el artista en cuestión hiciera de la composición y la luz, así como de su capacidad de instruir al espectador en las artes liberales, especialmente, en la geometría.

Rápidamente, surgieron las diversas interpretaciones de Botticelli, Mantegna, Rafael, Durero... por no mencionar sino a los más conocidos.

Cuenta la tradición que Apeles pintó su obra tras pasar una temporada en prisión acusado por el pintor Antifilos, su rival, de haber conjurado contra el rey Ptolomeo Filopátor, junto al jefe militar Teodotos, quien estaba encargado del gobierno de Fenicia. A pesar de la claridad de Luciano en todo esto, hay un grave anacronismo ya que la conjura fue en el año 219 a.C. Diversas hipótesis podrían explicar el error: un fallo de Luciano, error de alguien que describiera la obra a Luciano, existencia de un doble Apeles, que se tratara de una narración no histórica pero con valor retórico, la inexistencia del pintor, la inexistencia de la obra o la autoría de cualquier otro artista...

Sea como fuere, hoy contamos con una tabla de madera de 62 x 91 cm pintada al temple, cuya primera mención en las colecciones de los Médicis es del

¹⁰ L.B. ALBERTI, *De la Peinture*, Macula Dédale 1992 (1435), pp. 209-213. Prefacio, traducción y notas por J.L. Schefer.

inventario de 1704. La obra entró en los *Officis* en julio de 1773, después de una estancia en los archivos secretos del Palacio Pitti.

La Calumniata es una obra de una dimensión inusual, extremadamente pequeña, lo cual señala, como indica A. Chastel, la influencia que sobre Botticelli ejercieron los fabricantes de *cassoni*, orfebres y artesanos en general. Las pequeñas escenas de los *cassoni*, con sus figuras ligadas entre sí, como en los frisos y absolutamente rítmicas, influenciaron a Botticelli, quien sacará partido de las escenas bíblicas e históricas que estaban ya tan enraizadas en la imaginería florentina. Aquí destaca la gran destreza del autor en su distribución de los episodios narrativos en un mínimo decorado teatral¹¹.

Por ello, *La Calumniata* es una obra para ser contemplada, analizada, rastreada. Debemos recorrerla en cada detalle con un ojo vivo y despierto, en cada esquina, en cada sinuosidad. La obra ha sido claramente hecha para que extraigamos de ella un mensaje, una lección o aprendizaje. Nos muestra el interior del artista, sus miedos y angustias secretas en una época de turbulencias políticas, sociales y religiosas.

La Calumniata fue regalada por Botticelli a Antonio Segni Guido (1460?-1512), amigo del pintor. Todo apunta a que A. Segni ayudó a Botticelli en la formación de la obra, ya que éste, de joven, no amaba el estudio como indica Vasari¹². La presencia de ciertos detalles del decorado arquitectónico de la obra, no descritos en *La Calumniata* de Luciano, es testimonio de la influencia de un intelectual o humanista como lo fuera A. Segni¹³.

A. Segni, tras trabajar para la banca Barolini de Florencia, partió hacia Roma, donde llegó a ser banquero. Fue la cabeza visible de la Moneda Pontifical desde 1497 hasta su muerte, nombrado por el Papa Alejandro VI. Segni falleció al poco del retorno de los Médicis al poder, en julio de 1512, condenado y hecho ejecutar por el Papa Julio II, acusado de diversas intrigas palaciegas.

Tras su muerte, la obra pasó a ser propiedad de su hijo Fabio Segni¹⁴, quien hace grabar un epigrama en el reverso de ésta:

Indicio quemquam ne falso laedere tentent
Terrarum reges parva tabella monget
Huic similem aegypti regi donavit Apelles
Rex fuit et dignus munere, munus eo¹⁵.

¹¹ Se trata de lo que A. Chastel llama el «Estilo de predela», para hacer alusión a las pequeñas escenas situadas en lo bajo de los retablos, tan importantes en tiempos del pintor.

¹² G. Vasari parece tener interés en decirnos que «Sandro era inestable, no se plegaba a ninguna instrucción, lectura, escritura o cálculo». G. VASARI, *op. cit.*, p. 257.

¹³ J.M. MASSING, *La Calomnie d'Apelle*, Strabourg, PUS, 1990, pp. 93-94.

¹⁴ Dato que recoge G. Vasari en referencia al año 1550.

¹⁵ «Este pequeño cuadro recuerda a los reyes de la tierra que no deben buscar castigar a otro bajo falsos testimonios. Apeles da uno, parecido a éste, a un rey de Egipto; el rey fue digno de un don, el don de sí». G. VASARI, *op. cit.*, p. 266.

Este epigrama, hoy desaparecido ya que se localizaba en el borde original de la tabla, completa el sentido de la composición, siendo una prueba más de que la obra pretende ser una alegoría moral y religiosa.

La Calumnia se encuentra en los Officis, su estado de conservación es bueno y hasta hoy no ha sufrido ninguna restauración importante.

B) SECUENCIA NARRATIVA DE *LA CALUMNIA*

A pesar de la recomendación de L.B. Alberti de no sobrepasar de ocho o nueve el número de personajes en un cuadro historiado como es el de *La Calumnia*, Botticelli decidió representar a diez. (Ver fotografía: 1). Leeremos la obra de derecha a izquierda, dividiéndola en tres grupos de personajes, pues es el sentido en el que se lleva a cabo la acción.

En el primer grupo de personajes¹⁶, vemos, sobre un estrado, sentado sobre su trono, a un rey provisto de orejas de asno de Midas rodeado por dos mujeres. A su izquierda, la Sospecha, quien, al igual que su compañera, la fiel Ignorancia, se contorsiona, hasta el límite de su torso, para murmurar algo en las orejas del rey, orejas que ellas mismas tiene sujetas con sus manos. La Sospecha, con colores más oscuros, especialmente marrones y verdes, con sus cabellos perfectamente trenzados (ninguno osaría quedar en desorden), pone tanto empeño en su tarea como su hermana, vestida de azul con manto rojo, quien, sin embargo, sí muestra menos cuidado en la presentación de su cabellera. Sin preocupación, sus cabellos van a donde los lleva la natura, sin preocupación, pues ella no es tan calculadora como su gemela.

En el siguiente grupo, encontramos al Rencor o Resentimiento como punto de conexión de los dos grupos. El efecto es maravillosamente logrado en este personaje con el cruce de manos del rey. El Rencor, pobre y en harapos, mira directamente al monarca, quien tiene aires de estar extraviado. El Rencor toma de su negra y sucia mano a la Calumnia, quien lleva en la suya la antorcha de la discordia y dirige así el cortejo que viene a continuación. La Calumnia, de blanco y azul, arrastra a su víctima, el calumniado, por los pelos. Inútilmente, éste cubre su desnudez con un paño, recogiendo sus manos para solicitar clemencia. Su rostro, crispado, muestra el reflejo de la persona a la que le quedan pocas esperanzas ante lo violento de la situación.

La Calumnia observa a su víctima con rostro sereno, con cierta indiferencia, dejando que las cosas continúen su curso. A su lado, de nuevo, dos inseparables amigas: la Perfidia y la Impostura. Ambas reajustan los peinados y vestidos de la Calumnia. A la izquierda de ésta, la Impostura, engañosamente bella como lo es su pareja, quien, con meticulosidad, trenza el cabello de su Señora. Su mirada es atenta; su trabajo, impecable, a pesar de que uno de sus ojos mira hacia lo alto y el otro

¹⁶ Para un estudio más profundo de estos personajes, que entrarán en la iconografía del renacimiento italiano, es muy aconsejable la consulta de la obra de Cesare Ripa, *Iconología*.

hacia lo bajo. La Perfidia, a su vez, tiende sus brazos para llegar al lugar de trabajo, engalana a la Señora con rosas al tiempo que ésta se deja hacer.

Finalmente, el tercer grupo: la Verdad y el Arrepentimiento o la Penitencia, esta última muy mal vestida, oscura, sucia, en jirones, con las manos cruzadas. Sólo vemos la mitad de su arrugado rostro, seguramente la faz de una mujer vieja. Torna ella la espalda hacia la Verdad haciendo un gran esfuerzo con su cuello para mirarla, mientras ella permanece sola y desnuda, alzando su brazo derecho hacia el cielo al tiempo que eleva su mirada. La Verdad, para terminar esconde tímidamente, con una fina tela y ayudándose de su mano, sus zonas púdicas, las únicas de su desvelado cuerpo que no deben ser vistas.

Botticelli sitúa la escena representada en un palacio¹⁷ real bajo una arcada de blanco mármol ornada con relieves dorados. El equilibrio de la arcada es perfecto¹⁸ y en su estructura nos muestra el buen conocimiento y dominio que Botticelli poseía de la perspectiva¹⁹. La arcada la componen tres arcos de medio punto repletos de relieves y nichos con figuras varias, las cuales, por razones de espacio, nos será imposible analizar en el presente trabajo. De todas las representaciones que contiene este fondo arquitectural, la mayoría de ellas han sido identificadas gracias al riguroso y sorprendente trabajo de A. Chastel y de N. Pons²⁰, a quienes remito al

¹⁷ Tal vez siguiendo los consejos de Vitruvio, para quien una escena trágica debía representar únicamente columnas, frontones y estatuas de una solemnidad real. En cualquier caso, debemos señalar la rareza de esta obra en el conjunto pictórico del artista, quien más bien rechazaba el gusto e interés de sus contemporáneos por la representación de vestigios materiales del pasado greco-romano. Esculturas y elementos arquitectónicos son, pues, elementos accesorios en muy pocas obras suyas.

¹⁸ Cosa que reconoce Fra Luca Pacioli en su *Summa de arithmetica*, publicada en Venecia en 1494.

¹⁹ Aunque pueda aceptarse la tradicional clasificación, que los especialistas han realizado respecto a los artistas del *Quattrocento*, entre Paolo Uccello, Masaccio, Andrea del Castagno o Piero Della Francesca, ocupados más por las cuestiones de geometría y volumen, por un lado, y Fra Angelico, Filippo Lippi y Botticelli, por el otro, más interesados, estos últimos, en lo que atañe al color, es indudable el buen dominio de Botticelli de la geometría combinando exquisitamente en *La Calumnia* el torbellino febril y mareante del movimiento de las figuras representadas con la calma y serenidad propias del equilibrio que trasmite su fondo arquitectural. Sin embargo, y a pesar de este dominio, Botticelli era capaz de ignorar la perspectiva y la representación «natural» de las cosas para aumentar, con sus «defectos» de representación, la fuerza emotiva y espiritual de sus obras. Caso éste de *El descubrimiento del cadáver de Holofermes* (1469-1470), *El retorno de Judith a Betulia* (1469-1470), *San Agustín* (1480-1481), *La Madonna del Magnificat* (1480-1481), *La virgen con el niño y tres ángeles* (1493), *La comunión de San Jerónimo* (1495), *El Cristo sobre el monte de los olivos* (1550), *La Transformación* (1500), *La crucifixión simbólica* (1497) y *La Natividad mística* (1501).

²⁰ A. CHASTEL, *Toute l'oeuvre peinte de Botticelli*, Paris, Flammarion, 1968 y N. PONS, *Botticelli. Catálogo completo*, Milano, Rizzoli Labri, 1989.

Ofrecemos a continuación la identificación de las escenas por Nicoletta Pons, escenas que vienen a desarrollar un programa que podría tacharse de «retrospectiva» de la obra del propio autor.

- | | |
|---------------------------------------------------|----------------------------------------|
| 1. Episodios de la vida de Nastagio degli Onesti. | 24. La Tragedia de Niobe. |
| 2. Hércules capturando los caballos de Diotima. | 25. Amorcillos con las armas de Marte. |
| 3. Caín. | 26. San Gregorio o Marte. |
| 4. Noe. | 27. Ménade. |

lector. Debe decirse que, lejos de tratarse de un arduo ejercicio de erudición, el hecho de descifrar este puzzle de representaciones bíblicas, literarias, mitológicas... realizado como los teólogos creaban los programas iconográficos de las catedrales góticas, nos resulta de vital interés para sentenciar la lectura e interpretación neoplatónicas de esta pequeña obra de Botticelli.

Tras este fondo arquitectural, nos queda hacer mención del que tal vez es el verdadero fondo simbólico-filosófico, como veremos, de la pieza: el mar. Un mar verde pálido bajo un cielo azul claro, un mar desnudo, frío, sin barcos, una simple línea que ahoga con su mera presencia. Nuevamente, la presencia del caótico océano, escenario de actos violentos y siniestros, como señala E. Trías muy acertadamente en su estudio de *El Nacimiento de Venus*²¹. Más que una evocación, el mar es aquí una amenaza que rodea el palacio. Masa de confusión y de multiplicidad frente a la sola y única Verdad. Aquí, el mar amenaza con cubrirlo todo.

LA FIGURA DE VENUS EN EL CONTEXTO NEOPLATÓNICO FLORENTINO

Puesto que Humanitas es una ninfa de una gracia extrema, nacida del cielo y amada entre todos por Dios. Su alma y su espíritu son Amor y Caridad. Sus ojos Dignidad y Magnanimidad, sus pies Amabilidad y Modestia. Así es toda ella Temperancia y Honestidad, Encanto y Esplendor. ¡Oh, qué exquisita belleza!²²

En este fragmento de una epístola escrita por Marsilio Ficino (1433-1499), fundador de la Academia neoplatónica Careggi de Florencia, al adolescente Lorenzo de Pierfrancesca de Médicis (1463-1503), propietario de *El Nacimiento de Venus* y de

-
- | | |
|--------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| 5. Abraham o Melchisedech. | 28. La caída de los Titanes. Africo y Mensola. |
| 6. Hércules y Lichas o el sacrificio de Abel. | 29. Historia de Ptolomeo y Demetrios. |
| 7. Apolo y Dafne. | 30. Centauroaquia. Centauros y Lapitas. |
| 8. La justicia de Trajano. | 31. Josué. |
| 9. El castigo de los rufianes. (Dante). | 32. Moisés. |
| 10. Amfión con la lira. | 33. Solón. |
| 11. Baco y Ariadna o Martes y Venus. | 34. Venus-Minerva guiando al centauro. |
| 12. David o Teseo. | 35. San Pablo. |
| 13. David y Goliat. | 36. El mito de Prometeo. |
| 14. Tres eventos de la vida de Mucius Scaevola. | 37. Cimón e Ifigenia. <i>Decamerón</i> (V. 1). |
| 15. San Gregorio derribando al dragón o Bellerofón y la Quimera. | 38. Boccaccio. |
| 16. Enfrentamiento entre Arcita y Palemone (Teseide de Boccaccio). | 39. Judith y Holofermes. |
| 17. Rodogone y los Persas. | 40. Judith. |
| 18. Camila. | 41. El retorno de Judith a Betulia. |
| 19. Camilo. | 42. La Soberbia. |
| 20. Tutti. | 43. La familia del Centauro de Zeuxis. |
| 21. Syrinx. | 44. Júpiter y Antiope o Teseo y Ariadna. |
| 22. Imitación y Mimesis. | 45. Minerva. |
| 23. El juicio de Paris o Sócrates aceptando la condena. | |

²¹ Ver nota 6.

²² K. CLARK, *Le nu*, Paris, Hachette/Pluriel, 1987, p. 158. Traduzco del francés.

La Primavera, entre 1477 y 1478, no se describe a otra ninfa que a la propia Venus. El joven Lorenzo debía ser instruido en el Amor hacia la Venus Uranida platónica, Venus Humanitas que no es otra que la propia Virgen María. Sabemos que los términos *Umanità* o *Umanista* remontan a fines del siglo xv, atribuyéndose uno de sus primeros usos al poeta Petrarca. Humanista será quien se consagre a los Studia Humanitas: gramática, retórica, poesía, historia y moral, es decir, filósofos, literatos, intelectuales, diplomáticos... serán los *homines novi*, quienes conocerán las artes de la palabra, la persuasión, el discurso y, por extensión, la política y la moral.

Cuando Ficino escribe su carta al joven «Laurentius Minor», le envía con ella el precepto moral de amar a la ninfa Venus, que no es sino representación del mundo ideal platónico, representación del Bien, de la Verdad y la Belleza. Conviene ahora que recordemos la distinción que establece Platón²³ entre *Venus Coelestis* y *Venus Vulgaris*, hija de Zeus y de Dioné, representación de la perversa atracción que el humano siente por lo aparente, falso, por la copia, por lo corporal y mutable, reina de lo terrenal y múltiple. Amor que nos lleva a lo bajo y carente de valor. Amor que se extiende por la faz de la tierra cual océano caótico para llenar el mundo de vicio y maldad.

*Venus Coelestis*²⁴, en quien hay una ausencia absoluta de materialidad, es bien diferente. Es nuestra ninfa Humanitas, Amor hacia las cosas celestes, deseo de contemplación de la Belleza Divina, hija de Urano, nacida del semen que cae al mar tras su castración, siendo su hija, por ello, representación de ese Uno primordial paterno.

Esta división de Venus fue rápidamente admitida por Ficino y el otro gran Humanista neoplatónico de la época: Pico Della Mirandola (1463-1494). Sin embargo, ambos filósofos rescataron una parte de las funciones de la *Venus Vulgaris* platónica²⁵, pues según los dos tan sólo será condenable moralmente una tercera forma de amor: *el amor ferinus*, amor degenerativo, bestial y vicioso, amor hacia lo táctil y olfativo, amor que no se despegaba de la carne. Única forma de amor, según los filósofos, plenamente condenable. Si ambos humanistas mantuvieron y admitieron una forma de amor terrestre, que no tacharon de depravada es porque se vieron, tal vez, forzados a ello. En *El Banquete*, Diótima de Mantinea ya había señalado que

²³ Dicha distinción queda especialmente establecida en el *Banquete*, por lo que su lectura es en este caso especialmente recomendable.

²⁴ Es también muy recomendable la lectura de la interpretación que lleva a cabo Eugenio Trías, en la segunda parte de su obra ya citada, de las dos obras mitológicas más conocidas de Botticelli. pp. 76-81.

²⁵ *Grosso modo*, M. Ficino y Pico coinciden en esta división y clasificación de diversas Venus aunque caben también diferencias de matiz entre ambos filósofos neoplatónicos. Al no poder centrarnos en ello, por razones de espacio, remitimos a la lectura de la obra de Pico Della Mirandola *Commento*. Es de especial interés la lectura del estudio previo a la obra realizado por Stéphane Toussaint «Les formes de l'invisible», especialmente en su capítulo vi: «Apostille Botticellienne». G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Commento*, Lausanne, L'âge d'homme. Collection Contemplation, 1989, pp. 60-67.

todo amor al Uno, toda adquisición intuitiva, contemplativa de lo Divino se lograba tras un largo camino de aprendizaje que se iniciaba en el amor a lo corporal. Se trata de ir ascendiendo por una cadena infinita de Amor de la que también nos habla Platón en el *Lisis*, donde esboza, con la ayuda de Sócrates, su teoría de las Ideas.

Por todo ello, ahora podremos entender las palabras de Ficino, quien en carta enviada a su amigo veneciano Bernardo Bembo, en 1478, escribe:

... es vano hacer el elogio de una joven niña a un adolescente y de describírsela para incitarlo al amor cuando podemos ofrecer a sus ojos la forma misma de la bella persona. Dibuja la belleza y no tendrás más necesidad de palabras...²⁶.

Ficino hace aquí referencia al joven Lorenzo, quien precisamente por su corta edad no puede aún acceder a lo Divino a través del discurso y el debate filosóficos. Sin embargo, daba gran importancia al ojo en tanto en cuanto vista interior o sentido didáctico especialmente propicio para la educación de un joven como lo era Lorenzo, quien debía iniciarse en el amor al Uno a través de la visión de la espectacular desnudez de la Venus Uranida de *El Nacimiento*. Esta mera visión de la ninfa debía culminar, con el paso de los años, en el delirio y éxtasis propio del filósofo, que accede a la contemplación directa, sin mediación de la materia, de Dios.

Lorenzo era aún muy joven. Su recorrido por las esferas del universo no hacía sino comenzar y este recorrido, que parte de la Belleza pues comienza en Dios, le debía llevar, gracias al empuje que ejerce el Amor sacro, a la Delectación final de la Belleza inicial que no es sino Dios. Se trata del recorrido perfecto, de la circunferencia, que es alabanza de la Divina Providencia, alabanza de su totalidad y Unidad.

MERCURIO, VENUS Y VERDAD ¿UNA MISMA FIGURA?

Llegados a este punto, estableceremos ahora la comparación estilística y el paralelismo filosófico, religioso y moral entre las figuras Mercurio/Verdad y Venus/Verdad tal como anunciamos que lo haríamos al principio del presente artículo.

Con un simple golpe de vista a *La Primavera* y a *La Calumnia*, observamos rápidamente una agradable coincidencia: dos figuras destacan por su peculiar comportamiento así como por la similitud de sus gestos: el Mercurio de *La Primavera* y la figura de la Verdad de *La Calumnia*. (Ver fotografía: 2).

Muchísimo es lo que se ha escrito acerca del mensajero de los dioses de *La Primavera* y todo ello nos ayudará a comprender el significado de la figura de la Verdad²⁷. Ambos personajes, en el extremo izquierdo de cada obra, miran hacia el

²⁶ A. CHASTEL, *Marsile Ficini et l'Art*, Genève, Droz, 1996 (1954), p. 35.

²⁷ Bella figura aunque mucho más austera que la Venus de *El Nacimiento*. K. Clark ya se quejaba de su falta de atractivo. Comparándola con la Venus, dice que en la Verdad la fluidez de las líneas ha sido rota para dar prioridad, en el dibujo, a un juego zigzagueante de rectas que recuerda a

cielo a la vez que levantan su brazo derecho, Mercurio con su Caduceo, hacia él. Ambas figuras parecen ajenas al desarrollo de la acción: Mercurio de espaldas; la Verdad, absolutamente absorta y abstraída en sus propios pensamientos.

Mercurio, el más volátil de los dioses, no es aquí el mero centinela del jardín de la eterna primavera, como pretende Lightbown. Solamente comprendemos su presencia en la obra si nuevamente nos imbuimos en el neoplatonismo de la época, si vemos en él al más hábil de los dioses, dios de la elocuencia, «condenado a desenroscar las nubes del error»²⁸, guía de la gracia Castitas, quien va a ser iniciada en el dulce y misterioso juego del Amor. Mercurio, *psicopompo*²⁹, representación de la Razón, dominador de la pasión y buen cochero de caballos. Mediador entre dioses y humanos por lo que avista al cielo desde la tierra, Mercurio es conocedor y revelador de los secretos conocimientos. Es, por ello, sacro a ojos de metafísicos y gramáticos, pues es él quien nos abre el camino de la hermenéutica. Venus, Apolo y Mercurio, trío de dioses que nos eleva al mundo superior, según Ficino.

La proximidad de la Verdad y de Mercurio del mundo de las Ideas Eternas, del mundo de Dios, explica el semblante de sus rostros y expresiones: el estado contemplativo de la Verdad y el mirar pensativo de Mercurio. Mercurio trata con las nubes para recordar a los humanos que no deben desear conocer demasiado pues corren el riesgo de ser cegados por un exceso de luz que emana del resplandor de la Esencia Divina, como sucediera al esclavo fugado de Platón³⁰. Así, las nubes nos protegen y aíslan, como velo, de lo divino, para cuya contemplación aún no estamos preparados.

Por todo ello, sólo debemos ver en Mercurio a un *hierofante*³¹ platónico³², a un revelador de misterios y de verdades trascendentes a los que accede gracias a la ligereza de su alma y a las alas³³ de sus sandalias, alas que ha conservado, a diferencia del resto de los mortales, quienes, cual Ícaro, perdieron las suyas y al caer a la corpórea tierra establecieron su morada olvidando el cielo³⁴, el Empíreo, que es gobernado y recorrido por el Ser perfecto.

la dialéctica medieval. Acusa a Botticelli, en la ejecución de éste, su segundo y último desnudo, de rechazar todo estremecimiento placentero para caer en un puritanismo que le condujo a dotar a la Verdad de una delgadez pavorosa.

K. CLARK, *op. cit.*, p. 171.

²⁸ E. TRÍAS, *op. cit.*, p. 76.

²⁹ Psicopompo, es decir, «El conductor del alma». Tanto Caronte como Hermes serán conocidos por el epíteto de «conductor de almas a los infiernos».

³⁰ PLATÓN, *La República*, Libro III.

³¹ Hierofante, palabra compuesta a su vez por «sagrado» y «hacer visible, mostrar». Por tanto, se trata de aquel que revela a los iniciados los misterios sagrados.

³² E. WIND, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1980 (1958), p. 137.

³³ «La naturaleza ha dotado al ala del poder de elevar lo que es pesado hacia las alturas donde habita la raza de los dioses, y podemos decir que de todas las cosas corporales, es ella la que participa más de lo que es divino». Traduzco del francés. *Fedro*, 246 de.

³⁴ Acerca de la caída en desgracia del alma humana que vivía en el cielo y se nutría de la contemplación de la Verdad, la Justicia, la Sabiduría y la Armonía, es muy recomendable la lectura del *Fedro*.

La otra gran similitud entre estas dos figuras estriba en el aislamiento en el que se hallan y que las preserva de los acontecimientos que las rodean. Ello se debe al estado contemplativo de la Verdad, actividad extremadamente eminente y sólo accesible a los humanos más virtuosos, y a la primacía de la función racional³⁵ en Mercurio, función que es específicamente humana y que nos sitúa en el centro del universo, entre lo divino y lo animal.

Al respecto, conviene recordar las cinco facultades que Ficino atribuye al alma humana, divisible en *anima prima* y *anima secunda*.

El *anima prima* o superior se compone de:

- a) El Intelecto. (*Mens, intellectus humanus sive angelus*). Puede acceder a la verdad por contemplación directa de las Ideas Supracelestes. Intuitivo y creador, aquí es donde situamos a la figura de la Verdad de *La Calumnia*.
- b) La Razón. (*Ratio*). Más cerca del *anima secunda*, coordina las imágenes aportadas por la imaginación según las reglas de la lógica. El Mercurio de Botticelli es buena representación de lo que es esta facultad. El *anima secunda* se compone de:
 - c) La percepción interna (imaginación) que unifica los signos esparcidos en imágenes psicológicas coherentes.
 - d) La percepción externa. Los cinco sentidos que reciben y transmiten los signos del mundo externo
 - e) La facultad de reproducción, nutrición y crecimiento.

Si el humano comparte con los animales las facultades de su alma inferior, comparte la facultad del intelecto con el *Intellectus Divinus*. Sin embargo, la facultad racional le es propia y única, siendo ésta la que establece la posición específica del ser humano en el sistema y en el universo neoplatónicos. Por ello, Mercurio ocupa un lugar intermedio y neutro entre Júpiter y Venus (planetas de influencias fastas), por un lado, y Marte y Saturno (planetas de influencias nefastas), por otro lado.

En Mercurio, así como en la Verdad, encontramos la expresión más fatal de lo trágico humano, ser que eleva su cabeza hacia el cielo sabiendo que, en esta vida, jamás verá lo divino. La figura de la Verdad parece más próxima al logro de este anhelo, mostrándose, por ello, serena e inactiva. Se convierte en una simple presencia, completamente estática, plenamente absorbida, que señala hacia lo alto. Verdad y Mercurio, ambos fragmentos del *anima prima*, por lo que se funden en un abrazo, junto al calumniado, en *La Calumnia de Apeles* de 1569? de Federico Zuccaro.

Nos queda establecer ahora la comparación entre los dos únicos desnudos femeninos de la obra de Botticelli. La Verdad de *La Calumnia* y la Venus de *El Nacimiento*, que posee además el honor de ser el primer desnudo femenino del arte cristiano renacentista realizado según la «manera Antigua».

³⁵ Para profundizar en estas cuestiones, es de especial interés la lectura del *De hominis dignitate*, más conocido como *Oratio*, obra escrita por el precoz genio de Pico Della Mirandola en 1486.

¿Qué relación establecer entre ambas Venus? Es cierto que el parecido de las dos figuras es asombroso, a pesar de las diferencias. Si Venus mira serena y plácidamente al espectador, la Verdad lo hace dirigiendo su cabeza hacia el cielo. Si Venus cubre suavemente su pecho, con su mano derecha, la Verdad alza su brazo para señalar hacia lo alto, dejando al descubierto unos senos mucho menos generosos que los de su gemela.

Ya recogimos la queja de K. Clark respecto a la «fealdad» de Venus/Verdad, pero a pesar de ello vamos a ver en ambas figuras, al igual que lo hace Massing³⁶, la representación iconográfica de un mensaje moral que se inicia en una de ellas para acabar en la otra.

Si la figura de la Verdad, en comparación a Venus, resulta carente de atractivo y nos transmite un estado anímico angustioso y opresivo, ello no se debe, como ha sido sugerido³⁷, a la ola de puritanismo y ascetismo que inundó la Florencia de Savonarola y a sus seguidores los «piagnoni». El aspecto un poco demacrado y fatigoso de la Verdad se debe al sobrehumano esfuerzo que realiza para acceder a una Verdad que le es negada. Nuevamente, se trata de lo trágico humano, de la situación fronteriza entre lo divino y lo terrenal, del sufrimiento y de la enfermedad que provocan ese estar a dos aguas. Verdad sufre de melancolía, de saturnismo. Sufre en su soledad y en su desnudez, a pesar de tratarse de una Nuditatis virtualis³⁸, que es absoluta manifestación de la Alétheia.

Tanto la Venus como la Verdad se nos presentan desnudas porque ambas son representación de la virtud de la naturaleza espiritual del Amor. El desnudo se hace divino, simple y verdadero. Se convierte en un modelo de perfección espiritual, cesando de ser el objeto de deseo físico gracias al trabajo de los eruditos de la época, como fue el caso de Petrarca, Ficino, Pico, Giannozzo Manetti³⁹ y muchos otros.

Es importante que volvamos ahora a Platón (si es que en algún momento lo hemos abandonado). Recordemos que Diotima⁴⁰ enseñó a Sócrates a no confundir el objeto amado con el sujeto amante, que es, propiamente hablando, el Amor. Si amamos, amamos por algo dice Sócrates en el *Lysis*, y esto nos lleva a una cadena infinita que solamente se detendrá en la aceptación de un primer objeto de Amor, de un principio, en vista del cual todos los demás son amados. Si no fuera así, todos nuestros esfuerzos amorosos y deseos de conocimiento se perderían fatalmente en el océano de la diversidad del mundo, océano que no es sino mera imagen de ese primer objeto de Belleza y Verdad. Sólo el Espíritu, desde la filosofía neoplatónica, puede llevarnos a ese objeto único.

³⁶ J.M. MASSING, *La Calomnie d'Apelle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, PUS, 1990.

³⁷ Ver nota: 21.

³⁸ E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie, (Les thèmes humanistas dans l'art de la Renaissance)*, Paris, Gallimard, 1967.

³⁹ Nuevamente se hace muy aconsejable la lectura de otra obra en lo que se refiere a esta cuestión. G. MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, en contestación a la obra medieval de Lotario, futuro Papa Inocencio III, *Desprezio del mundo*.

⁴⁰ *Banquete*, 212 a.

Verdad y Belleza no son la misma cosa en Platón ni en Ficino, como tampoco lo son en Botticelli. Amamos la Verdad porque es bella, porque es Belleza, vía de esfuerzo y amor por la que nos dirigimos hacia Venus, que es quien nos enseña a amar al Bien. Verdad y Belleza son el penúltimo grado en el camino de los misterios del Amor, escalafón final de contemplación y gozo. Ahora bien, la figura de la Verdad sería representación de esa última función del anima prima, el Intelecto, que a punto está de llegar a la esencia del Ser, de lo Divino. Como último grado, es gozo pero también delirio febril y sufrimiento a punto de alcanzar a la belleza final, a esa Venus que ya es absoluta Virtud, puramente celestial, Esencia, Luz, Esplendor, Delectación y Éxtasis. De aquí el mayor atractivo de la Venus de *El Nacimiento* respecto a la figura de la Verdad de *La Calumnia*, figura que se sitúa filosófica y moralmente como eslabón de una cadena entre Venus y Mercurio.

UN INCISO: DANTE ALIGHIERI Y BOTTICELLI

Si hacemos ahora un pequeño paréntesis, es para anotar algunos puntos que nos pueden resultar de gran interés para nuestro estudio de la obra de Botticelli, pintor que ilustró de excelente y exquisita manera *La Divina Comedia*, tarea nada fácil debido a la complejidad del universo dantesco y que dio pie a sonados fracasos en el mundo del arte pictórico de la época.

Si bien es cierto que la obra de Dante Alighieri (1265-1321) se fundamenta más en una antropología aristotélico-tomista y no platónico-agustiniana⁴¹, no es menos cierto que la influencia del platonismo (y, obviamente, del cristianismo), está muy presente en su obra. Nos interesa también ahora este poeta por ciertas cuestiones iconográficas que a continuación expondré y que, sin duda, ejercieron una poderosa influencia en un Botticelli conocedor, como todo artista de su época, de la obra literaria y poética de uno de los florentinos más universales.

En mi empeño por centrarme en obras «secundarias» de los artistas mencionados y «un tanto desconocidas», como más arriba indicaba, haré ahora referencia exclusivamente a la breve pero intensísima *Vita Nuova* de Dante, que el poeta escribió en 1293, cuando contaba con tan sólo 28 años de edad. El librito, como el propio Dante lo llama, en su capítulo I, es una síntesis de su actividad literaria en los diez años previos a su redacción. Claramente, el poeta manifiesta que el tema erótico-femenino (en cuanto su obra se inscribe en el contexto del florecimiento de una cultura laica-vulgar, socialmente subversiva, como señala R. Pinto, que sustituirá a la cultura clerical-latina medieval), la mujer y la ética del deseo, en su función secularizadora, son los objetivos de su obra. Como bien señala R. Pinto⁴², en Dante se observa el culto a la mujer mediante el Amor, que se convertirá en un nuevo

⁴¹ Al respecto, consultar los magníficos comentarios y anotaciones de Raffaele Pinto a la *Vida Nueva*, en Dante Alighieri, *Vida Nueva*, Madrid, Cátedra, Letras universales, 2003.

⁴² *Ibíd.*, p. 24.

espacio moral de formación propia de la identidad del poeta. El único móvil de la poesía dantesca es el Amor, sentimiento que sale de «dentro».

Si ahora nos interesa la *Vita Nuova*, no es por la evolución amorosa del poeta a lo largo de esta obra (al menos en lo que es su primera parte temática), que está dedicada a su amigo y también poeta Guido Cavalcanti. El librito celebra, en sus inicios, el amor infantil-juvenil por Beatriz, amor que ante el desdén de la joven por el poeta evoluciona, entre angustias y fiebres, hacia un amor confuso y no correspondido que llegará a alabar, en su frustración, la belleza de las sesenta mujeres más hermosas de Florencia⁴³. He aquí la fase oceánica dantesca en la que se halaga la belleza de un sinfín de mujeres que no son Beatriz sino esas mujeres-pantalla o fantasmas de las que nos habla R. Pinto.

Son pocas las ocasiones en las que el poeta vio a su amada Beatriz: a los 9 años de edad, en la calle; a los 18, cuando ésta le niega el saludo⁴⁴; en ocasión de un banquete nupcial, donde la joven se mofa⁴⁵ de su sufrido enamorado... ciertamente, el poeta no es correspondido por su amada, quien había contraído matrimonio con otro. La situación hace que el amante soporte sucesivas crisis morales ante el sufrimiento que Beatriz provoca en él, cosa que es fuertemente agravada con la premonición y posterior muerte de la muchacha. La indiferencia y desdén de la joven provocan en Dante la firme resolución de cambiar su objeto de deseo y amor, cambio éste que es nuestro gran centro de interés y fascinación en este momento. En realidad, la decisión del poeta es doble: por un lado, no volverá nunca jamás a dirigirle la palabra a Beatriz⁴⁶; por otro, opta por ese cambio en su objeto de amor: ya no será Beatriz sino la poesía que ella le inspira⁴⁷.

Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno»... «In quelle parole che lodano la donna mia⁴⁸.

Tenemos aquí a la nueva Beatriz, con su nueva vida y ya no sólo a causa de su muerte. Se trata de la invención de un nuevo mito moderno cuya función será salvadora y redentora, sustituyéndose así a la soteriología de Cristo por una bastante más laica. Beatriz, cual Venus emergiendo de la multiplicidad de las aguas oceánicas, se nos presenta como una beata salvadora donde queda centralizado un amor que

⁴³ Ibídem. Ver capítulo VI.

⁴⁴ Ibídem. Ver capítulo X.

⁴⁵ Ibídem. Ver capítulo XIV.

⁴⁶ Ibídem. Decisión tomada en el capítulo XVII.

⁴⁷ Ibídem. Decisión tomada en el capítulo XVIII.

⁴⁸ «Señoras, el fin de mi amor fue en otro tiempo el saludo de esta mujer, a quien vosotras tal vez os referís, y en ello residía mi bienaventuranza, que era el fin de todos mis deseos. Pero después que le plugo negármelo, mi señor Amor, por su merced, ha puesto toda mi bienaventuranza en aquello que no me puede menguar»... «En las palabras que alaban a mi señora».



hasta el momento era contrariado y disperso. La obra acabará con la profunda metamorfosis de la figura de Beatriz, con una sublimación religiosa en la que la nueva amada posee la misión salvadora con la que se consagra lo profano.

Iconográficamente y, especialmente en este artículo, dedicado a la obra pictórica de Botticelli, son de gran interés los capítulos XII y XXIV de la *Vita Nuova*. En el primero de ellos, ante la negación del saludo de Beatriz, tenemos a un Dante absolutamente sufriente, dañado y bloqueado. En la soledad de su cámara solicita ayuda:

Amore, aiuta lo tuo fedele⁴⁹.

El poeta se deja dormir y en su ensoñación un joven vestido de blanco (representación iconográfica del Amor) le dice las siguientes palabras en lengua latina⁵⁰:

Ego tanquam centrum circuli, cui simil modo se habent circumferentiae partes, tu autem non sic⁵¹.

Dante nos dice que Amor le habla confusamente. ¿Por qué el círculo? Ya sabemos que el círculo es la figura de la perfección desde el mundo Antiguo (Pitágoras) hasta nuestros días, pasando, claro está, por Ficino o un desconsolado J. Kepler. El universo de Ficino no es sino un perfecto cosmos, valga la redundancia, de esferas. Todo lo esférico, cual la Esencia Divina, es, de suyo, perfecto: sin inicio y sin fin. Al igual que lo es el Amor, Amor equidistante del objeto amado que jamás se rebaja hasta el punto de sufrir los altibajos amorosos del poeta, quien padece las embestidas de lo múltiple.

Invito aquí al lector a la contemplación de los dibujos con los que Botticelli representa el Paraíso de la *Divina Comedia* de Dante. Círculos concéntricos de ángeles, evidente representación de la perfección celeste, rodean al poeta y a su amada, quienes acceden así a la directa contemplación de la Esencia Divina.

En el capítulo XXIV de la *Vita Nuova*, Dante narra una *immaginazione d'Amore* que le asalta tras la muerte de Beatriz. El poeta cree ver llegar desde las zonas celestes a dos nobles mujeres de celebrada belleza: Juana, a la que por su hermosura llamaban Primavera y que había dominado el corazón de su amigo Guido, y Beatriz.

E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. «Queste donne andaro presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo

⁴⁹ «Amor, ayuda a tu fiel».

⁵⁰ Respecto al uso del latín en la obra de Dante es de extremo interés el prólogo de R. Pinto a la *Vida Nueva*, así como las propias indicaciones del poeta a lo largo de ésta.

⁵¹ «Soy como el centro del círculo, en relación con el cual todos los puntos de la circunferencia son equidistantes; tú en cambio no eres así».

imponente del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quando dire «prima verrà», però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: «Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini»⁵².

Es de extremo interés para nosotros este pequeño fragmento de la obra pues en él queda claramente establecido lo que R. Pinto⁵³ llama el juego etimológico de palabras y nombres que establece una serie de relaciones analógicas. Por un lado, tenemos a Guido, Juana y Juan Bautista; por el otro, a Dante, Beatriz y Jesucristo. No entraremos en las controversias que nos hablan de una parodia y profanación, por parte de Dante, de los textos sacros ya que lo que realmente nos interesa es la identificación que establece el poeta entre Giovanna y Primavera, por un lado, y Beatriz y Amor, por otro. Queda, además, claro el orden del cortejo en las imaginaciones del enamorado: primero Giovanna, *la primera en venir*, y luego Beatriz.

Io mi senti' svegliar dentro a lo core
un spirito amoroso che dormia:
e poi vidi venir da lungi Amore
allegro sì, che appena il conoscia,

dicendo: « Or pensa pur di farmi onore»;
e 'n ciascuna parola sua ridia.
e poco stando meco il mio signore,
guardando in quella parte onde venia,

io vidi monna Vanna e monna Bice
venire inver lo loco là 'v'io era,
l'una appresso de l'altra maraviglia;

e sì come la mente mi ridice
Amor mi disse: «Quell'è Primavera,
e quell'ha nome Amor, sì mi somiglia»⁵⁴.

⁵² «Y el nombre de esta mujer era Juana, salvo que a causa de su belleza, según algunos creen, le había sido impuesto el nombre de Primavera; y así era llamada; y tras ella, observando, vi venir a la admirable Beatriz. Estas mujeres pasaron cerca de mí una junto a la otra, y me pareció que Amor me hablase en el corazón y dijese: La que va delante es llamada Primavera sólo por esta aparición de hoy; pues yo moví a quien le impuso el nombre a llamarla de esta manera, porque la primera vendrá, el día que Beatriz se muestre después de la alucinación de su fiel. Y si quieres considerar también su primer nombre, es decir igualmente 'primera vendrá', porque su nombre Juana, viene de aquel Juan que precedió a la verdadera luz, diciendo: 'Ego vox clamantis in deserto; parate viam domini'».

⁵³ Ver nota 39, p. 288.

⁵⁴ «En mi pecho sentí que despertaba/ un amoroso espíritu dormido;/ y vi luego venir a Amor de lejos,/ tan alegre que no lo conocía,/ diciendo: 'Piensa en cómo agradecerme';/ y reíase en todas sus palabras./Y estando mi señor conmiigo un rato,/ mirando hacia el lugar del que venía, /a

Al igual que en Dante, Botticelli, como ya se ha indicado, estableció una relación única entre su *Primavera* y *El Nacimiento de Venus* cuya finalidad era la de educar al joven Lorenzo de Pierfrancesca de Médicis. Claramente, en Botticelli, *La Primavera* también antecede a *El Nacimiento de Venus*, tal y como ha quedado establecido en el apartado previo. Lorenzo debía aprender, como lo hacen las Gracias, a amar. Su corazón quedaría inflamado por la flecha que contra él lanzara Amor y por ello debía sufrir una profunda transformación, como la sufre la ninfa Flora. Su objeto de deseo y Amor es nuestra Venus-Humanitas, quien se muestra, sin más, en *El Nacimiento*.

Para finalizar con este inciso, una nueva invitación: la lectura del último capítulo de la *Vita Nuova*, capítulo XLII, verdadero Apocalipsis de la obrilla en el que, nuevamente, como a lo largo de toda ella, está presente la geometría de la mirada. Dante que mira a Beatriz y ésta que mira el rostro de aquél «qui est per omnia secula benedictus».

LA MAGIA Y EL DELIRIO DIVINO

El delirio es para nosotros la fuente de los más grandes bienes cuando es efecto de un favor divino⁵⁵.

Lo que Platón llama delirio divino es, según Festugière⁵⁶, el esfuerzo del alma que lucha por la separación del cuerpo. El alma caída no volverá jamás al cielo a menos que logre rememorar las Esencias con la ayuda de la Justicia y la Sabiduría. Por ello, sólo el alma del filósofo reencontrará las alas pues es el único que practica estas dos virtudes activas y contemplativas. Sumisión: separarse de lo corporal a través de un violento esfuerzo que lo conducirá hacia Dios. Marsilio Ficino, influenciado por estas ideas y por la metáfora de las alas, se sirve de una terminología que refleja la influencia de San Agustín y de los filósofos medievales. Se trata de dos alas: Inteligencia y Voluntad. Propulsados por ellas, podremos llegar al extremo límite de la experiencia interior, a la máxima elevación hacia lo divino que le es posible a un humano, donde el Amor dejará de ser esclavitud para convertirse en éxtasis y delirio.

El filósofo florentino reconocía la existencia de cuatro formas distintas de *furor divinus*:

- 1) El bello frenesí del poeta.
- 2) El entusiasmo por lo divino.
- 3) El trasporte de los místicos.
- 4) El éxtasis de los enamorados.

doña Vanna vi, y a doña Bice/ que venían al sitio en que yo estaba/ un prodigio detrás de otro prodigio./ Y tal como la mente me recuerda,/ Amor me dijo: 'Aquella es Primavera,/ y esa se llama Amor, tanto me iguala'».

⁵⁵ *Banquete*, 244 a.

⁵⁶ A.J. FESTUGIÈRE, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin (et son influence sur la littérature française au XVI siècle)*, Paris, Vrin, 1980.



Era para Ficino esta última forma la más poderosa y sublime pues esta forma de delirio se manifiesta en el intelecto que ve con el ojo incorpóreo, alejado ya de lo material, lo sensorial y la imaginación para llegar a ser instrumento de la Divinidad. Su objetivo final es la ascensión a la Bella Verdad trascendental que jamás ha sido cantada por poeta y que jamás será celebrada dignamente, causa ésta del delirio dantesco en la *Vita Nuova*. El poeta debe esperar a su muerte para que su alma inmortal⁵⁷ acceda finalmente a la perfecta felicidad tomista y platónica, momento que fue perfectamente entendido por Dante y por Botticelli, quien en su última representación gráfica de la *Divina Comedia* (ver fotografía: 3) nos muestra a una Beatriz que adopta la misma postura que la Verdad de *La Calumnia de Apeles*. Tan sólo dos pequeñas diferencias: si la Verdad mira hacia el cielo, Beatriz mantiene su cabeza, en claro signo de invitación hacia el espectador, en posición horizontal, aunque sus ojos miran hacia arriba. Si la Verdad se nos muestra completamente desnuda, Beatriz está vestida, pues lo contrario sería ridículo.

Llegados a este punto, sería interesante hacer unas breves anotaciones acerca de la influencia que el pensamiento mágico y místico ejerció en Ficino. El filósofo creía en un fondo religioso común entre las diversas épocas y culturas. Para él, la historia de la humanidad era un lento proceso en el que se iban desvelando unas verdades que eran conocidas de forma profética, a través de los filósofos, iluminados, sacerdotes, astrónomos, magos... La astrología, el ocultismo y el hermetismo transmitían un gran cúmulo de historias sacerdotales y mágicas. Por todo ello, Ficino llegó a ver en Platón al Moisés de la antigüedad.

El primer teólogo fue según la tradición Zoroastro, jefe de los Magos; el segundo, Mercurio Trismegisto, maestro de los sacerdotes egipcios; Orfeo le sucedió⁵⁸.

Una misma tradición unía a la Caldea de Zoroastro, el Egipto de Hermes y a la Grecia de Pitágoras y Orfeo. Así, los profetas de Israel, pero también las sibilas de los gentiles habían anunciado la venida de Cristo. Ficino estaba persuadido del acuerdo y de las coincidencias entre el Antiguo Testamento y el esoterismo. Todo formaba una gran amalgama y el filósofo florentino, con la cautela propia del que teme un escándalo por exceso de creencias mágicas y la posibilidad de una acusación por brujería, se apoyó en el hecho histórico y bíblico de la Epifanía que fue representada sin cesar por los artistas renacentistas, siendo tal vez la más conocida representación *El cortejo de los Reyes Magos* de Benozzo Gozzoli (1459), en la que está presente, en atuendo oriental, la mayor parte de la familia Médicis. No faltó tampoco, claro está, la representación del propio Botticelli, con su obra *La Adoración de los Magos* (1475).

La presencia de los reyes en Belén justificaba, para Ficino, el uso de la magia. Podía celebrarse así el fasto de Oriente, del Islam de Zoroastro y de las fuentes

⁵⁷ Así establecido en *Fedro*, *Fedón* y en *La Teología Platónica* de M. Ficino.

⁵⁸ A. CHASTEL, *Marsile Ficin et l'Art*, Genève, Droz 1996 (1954), p. 170.



helenísticas tardías e «impuras», así como el hermetismo de Egipto y Persia. Ficino llegó a conocer a la perfección el *Corpus Hermeticum*⁵⁹ de Asclepio, de la época romana, que se remontaba hasta el Helenismo y a su dios Hermes, quien a su vez derivaba del egipcio Thot, escriba de los sacerdotes y depositario de la sabiduría.

Hay en el universo una cadena mística que influye en los dioses, humanos y animales, plantas y minerales y, por ello, Hermes Trismegisto⁶⁰, dada su triple naturaleza de sacerdote, legislador y administrador, se revela como el maestro de las prácticas mágicas. Bajo el nombre de «magia», Ficino incluía todo conocimiento científico, fisiológico, dietético, médico y astrológico⁶¹. En función de las ciencias astrales, el filósofo, también médico de profesión, hablaba de los temperamentos de los hombres, de remedios varios y talismanes. El secreto de la magia, de su poder, estaba en la precisión de las imágenes, en la posibilidad de un conocimiento intuitivo superior que sería dado como una especie de visión espontánea. Ficino guardaba la esperanza secreta y el deseo de la posibilidad de una visión total y panorámica que pudiera presentar todos los aspectos del universo en una sola mirada, de aquí la importancia que daba a los jeroglíficos, escritura mística y simbólica egipcia.

Entre Dios, representado por el sistema solar en el sistema cósmico ficinense, y el humano se halla la función de la Inteligencia (Mens) propia de los ángeles y de Saturno. Así pues, el humano, para alcanzar el reino de Saturno, la zona más pura del Espíritu, que sólo nos es accesible esporádicamente, necesita del acuerdo de Júpiter, justamente, en un escaño inferior.

CONCLUSIÓN

Es muy importante que señalemos, como ya lo hiciera Gombrich, que el arte profano tradicional se muestra inadecuado para expresar el significado de idea de Venus-Humanitas. Esta Venus debía despertar en el espectador un sentimiento parejo al entusiasmo religioso, un furor divino animado por la Belleza. Por este motivo, para Gombrich no hay nada de extraño en que Botticelli representara la *Praestanti corpore nympha, coelesti origine nata, aethereo ante alias dilecta Deo* según los cánones del arte sacro.

El paralelismo establecido por los críticos entre la Venus de Botticelli y sus Madonas, a partir de sus afinidades y parecidos no es tan ingenuo ni paradójico como pudiera creerse. Desde esta lógica, podemos afirmar que con el Renacimiento

⁵⁹ Que junto a los Oráculos caldeos y los *Orphica* constituían lo que se llama *Prisca theologia* o «antigua doctrina teológica».

⁶⁰ *Mercuré à la Renaissance*. Actes des Journées d'études des 4-5-oct., 1984, Lille, Publiées par la librairie Honoré Champion, Paris 1988. Sobre todo, es de especial valor la exposición de Cesare Vasoli «Mercuré dans la tradition ficinienne».

⁶¹ A. CHASTEL, *op. cit.*, p. 13.

asistimos no al nacimiento del arte profano, que existía desde el medievo⁶², sino a la apertura en el arte profano de una serie de esferas emotivas que, hasta ahora, estaban reservadas al culto religioso. Esta transferencia fue posible gracias a la transformación de los símbolos clásicos en el pensamiento neoplatónico florentino.

Botticelli fue, a lo largo de su vida, un explorador del alma humana. Se ocupó siempre de representar el interior del ser, desde la ejecución de sus primeras Madonas, junto a Lippi, hasta la realización de su obra mitológica donde, como hemos visto, la simple figura clásica era insuficiente, por sí misma, para transmitirnos el mensaje religioso que el artista pretendía. Botticelli se vio, por ello, obligado a adaptar a esa figura clásica dentro de un contexto sacro, para acabar con los temas religiosos de su madurez cuyo apogeo lo encontramos en la *Natividad mística* (1501) y la *Crucifixión simbólica* (1500-1505) tras las que tal vez no le quedara sino el silencio.



⁶² E. PANOFSKY, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'Art de l'Occident*. Paris, Champs-Art, Flammarion, 1993.