

Botticelli y Poliziano en el círculo de Lorenzo

Teresa LOSADA LINIERS
Universidad Complutense de Madrid

En el Renacimiento encontramos un ideal nuevo, la elevación del arte a una más alta consideración social, del artesanado al arte como profesión liberal. Esto se llevó a cabo mediante un planteamiento intelectual del trabajo, los artistas recurrieron a una filosofía que había conservado intacto su prestigio como ciencia madre para justificar y demostrar la necesidad de unos conocimientos teóricos previos a la realización de la obra.

Esta actitud podría haber llevado a los artistas del Renacimiento a elaborar una teoría estética propia; no sucedió así porque los artistas utilizaron la filosofía como medio y nunca como fin y porque en la historia de la filosofía tenían todos los elementos necesarios para justificar su dignidad profesional sin necesidad de elaborar unos elementos propios.

Y así vemos cómo se desarrolla un «pseudoplatonismo» cristianizado a través de Plotino, San Agustín, la patrística y la escolástica cuyo resultado no tuvo mayor relación con Platón que el nombre y un modo peculiar de utilizar la teoría platónica de las ideas. Tampoco podemos olvidar que Aristóteles se sigue enseñando en la Universidad de Padua y que por lo tanto eran teorías que en el Quattrocento transitaban por las universidades y cenáculos intelectuales; estamos, pues, ante la reelaboración de una teoría estética con bases tan distintas como pueden ser Platón y Aristóteles.

Platón, en el libro VI de la *Repubblica*, compara a los representantes de la *mimetiké techné* con aquellos artistas que tratan de hacer prevalecer la Idea en sus obras, nace así una primera división entre pintores poiéticos y pintores heurísticos¹; para Platón la heuresis, lo que nosotros llamamos invención, es el descubrimiento

¹ Platón, *Repubblica*, VI, 501, Bari, Laterza, 1986, p. 215.

de una serie de principios eternos —e inmutables— universalmente válidos como puedan serlo los principios matemáticos²; este descubrimiento divide a los pintores en dos grupos, los que practican la *mimesis ekastiké* cuyas obras duplican el mundo fenoménico y los que practican la *mimesis fantastiké*, que aumentan la confusión de nuestra alma.

Esta teoría platónica no llegó al Renacimiento, su aplicación estricta habría supuesto la destrucción del arte que hubiera caído en un academicismo inútil e infecundo, en una repetición improductiva de modelos. Es curioso observar que cuanto más se acerca el arte a la Idea, más se aleja de la verdadera creación y viceversa³. Quizá por eso Miguel Ángel fue el único neoplatónico auténtico del Renacimiento al proclamar en sus *Rime* la inanidad del arte, manifestando así la impotencia del artista ante la plasmación de las ideas⁴.

He dicho que las ideas aristotélicas circulaban en el Quattrocento italiano, el Renacimiento recogió de Aristóteles la síntesis entre el mundo fenoménico y el mundo de las ideas, entendiendo una relación de reciprocidad entre los principios generales y la representación individual en el ámbito del conocimiento lo que en el campo de la representación artística supone una relación entre materia y forma, considerando que la materia recibe de mano del artista una forma determinada a la que Aristóteles denomina *eidós* y así tenemos por obra de Aristóteles una Idea que se ha convertido en forma en general, y considerada particularmente en la forma última que se encuentra en el alma del artista.

En general los artistas siguieron el camino del platonismo por encontrar en éste el instrumento adecuado para sus fines, entre ellos, el de elevar el arte a la condición de ciencia y para lo que necesitaban dotarle de unos principios universalmente válidos. El valor absoluto de la Idea platónica se les ofrecía como un modelo pensando que podrían acomodarlo al mundo sensible, olvidando la singularidad y la contingencia de la obra de arte .

Este intento de acomodar la Idea platónica —universal, necesaria, inmutable e inmanente— a la obra de arte, no se hizo sin sacrificios por ambas partes de tal modo que «cuanto más se acerca el contenido de Idea a su significado metafísico, tanto más se aleja el arte de sus fines inicialmente prácticos y viceversa⁵.»

Hay que recordar también que el neoplatonismo literario utiliza el mismo medio expresivo que la filosofía. El escritor se sirve del término como signo del concepto, la palabra es vehículo de sus ideas, creencias y objetivos; la

² *Ibid.*, VII, 522, p. 237.

³ Panofsky, E., *Idea*, Madrid, Cátedra, 1984.

⁴ Miguel Ángel, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1975.

⁵ Panofsky, E., *op. cit.*, p. 55.

dificultad aumenta cuando hay que reflejar la universalidad de la Idea en el material sensible: ladrillos, pintura, mármol, etc.

Que el concepto platónico de la Idea fuera tergiversado y reinterpretado no puede extrañarnos, el mismo hecho de su difusión entre artistas, profanos de la filosofía, explica las modificaciones que padeció la teoría de la Idea; incluso los filósofos parecen confundir, en la práctica, la imagen con la idea y si esto le ocurría a un pensador fiel seguidor de Platón como Marsilio Ficino, podemos concebir las modificaciones que, en torno a ésta, podían imaginar los artistas⁶ para quienes era sobre todas las cosas el medio de garantizar y justificar el valor de la Belleza.

A la identificación de la Idea platónica como algo que se encuentra en el interior del artista llegaron a través de una serie de modificaciones que, en el transcurrir de la historia de las ideas, sufren las teorías platónicas, fundamentalmente al pasar por el tamiz de los platónicos cristianos como ya hemos visto.

Cicerón consideraba que el orador compone según una *idea* que sólo podemos imaginar —que no encontrar— en nuestro espíritu; con esto el artista deja de ser un imitador del mundo fenoménico o el frustrado plasmador de una realidad metafísica, para ser capaz de mirar dentro de sí mismo, de encontrar allí esa belleza e intentar trasladarla al mundo real. El concepto de belleza de Cicerón, aunque descienda al interior del artista, sigue siendo superior a la belleza contenida en el objeto real; señala así uno de los dos caminos, contradictorios entre sí, que seguirá el arte en el Renacimiento: si el artista tiene en su interior una idea de belleza superior a la que se encuentra en el mundo real, la realización sensible de esa idea será superior a la del objeto representado al transferir el artista parte de esa belleza al objeto sensible.

Esta idea está presente en la Grecia clásica: Aristóteles en la *Política* dice: «Los hombres grandes se diferencian de los corrientes como los bellos de los feos y como una buena pintura de la realidad, precisamente porque aquello que está muy disperso se encuentra allí reunido en un todo»⁷. Esta teoría aristotélica volvemos a encontrarla en Alberti que define la belleza como la unión concordante de las diferentes partes de un conjunto armonioso en el que nada se puede quitar, disminuir o modificar sin que padezca el conjunto⁸.

⁶ «Da principio lo Architetto, la ragione, e quasi Idea dello edificio nello animo suo concepe: di poi fabbrica la casa (secondo che e' può) tale quale nel pensiero dispose. Chi negherà la casa essere corpo?» E questa essere molto simile alla incorporale Idea dello Architetto? Ficino, Marsilio, *Comento sopra il convito de Platone*, Roma, Atanor

⁷ Aristóteles, *Política*, III, Barcelona, Bruguera, 1974, pp. 6 y 15.

⁸ Alberti, *De' pictura*, III y también en *De re aedificatoria*, VI, 2: «La belleza es un concierto de todas las partes acomodadas a la vez con proporción y discurso en aquella cosa en que se encuentra; de manera que no se le puede añadir o cambiar ninguna cosa, que no se haga peor».

Los caminos establecidos en la antigüedad clásica y continuados en el Renacimiento son dos: uno considera al arte como mimesis de la naturaleza y otorga al artista la libertad para corregir los defectos de ésta por medio de su facultad creadora, el otro lo concibe separado de lo sensible, emancipado de la impresión de lo perceptible.

Es decir, el arte había dejado el *superuranios topos* para alojarse en la conciencia del artista donde se encontrará con el objeto que, a su vez, ha trascendido el mundo puramente fenomenológico para instalarse en la conciencia del hombre.

Plotino eleva de nuevo el *endon eidos* de Aristóteles a categoría metafísica, considerándolo prototipo perfecto y sublime; y considera que el arte al imitar a la naturaleza no imita sólo lo visible sino también los principios de lo visible, estimando también que el arte añade belleza y perfección allí donde falta. Establece pues la superioridad del arte sobre la naturaleza si bien para Plotino la idea no es la *cogitata species* de Cicerón al participar también de los valores metafísicos de los principios de las cosas; por esta razón el camino de la perfección artística arranca, en Plotino, de la pluralidad, más imperfecta para dirigirse a la unidad que es perfección. Este planteamiento le hace rechazar la definición tradicional de la belleza «como correspondencia de las partes entre sí y con un todo unida a un colorido agradable»⁹, definición aceptada en el mundo clásico y posteriormente en el Renacimiento.

Para Plotino la belleza surge cuando el escultor cincela, pule y lima la piedra hasta dar a la obra un aspecto bello. La esta imagen del *eidon* liberándose de su prisión de piedra fue particularmente grata a los hombres del Renacimiento y como ejemplo podemos recordar a Miguel Ángel que decía que al mirar un bloque de mármol, veía la forma que encerraba. Plotino dio a esta imagen una dimensión metafísica al decir que la forma no existía *a priori* en la piedra sino sólo desde el momento en el que el artista, al contemplarlo, proyectaba su forma en él.

San Agustín sólo vió en la belleza sensible un débil reflejo de la Belleza Última, es decir, de Dios de quien procede todo lo bello. Santo Tomás y la escolástica unieron el concepto de Belleza al de Bien¹⁰.

El historicismo reinante ofreció a los hombres del Renacimiento una visión totalizadora del arte sin intervención de la Revelación ni de la gracia divina a través del conocimiento de las fuentes; debemos recordar aquí la gran labor de recopilación y de traducción de textos, una teoría estética en la que los artistas,

⁹ Panofsky, E., *op. cit.*, p. 28.

¹⁰ «In subiecto sunt idem, quia super tandem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum. Sed ration differunt, man bonum respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt et, ideo habet rationem finis [...]. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur, quae visa placant». Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, I, 1, qu. 5, art. 4.

aun proclamándose neoplatónicos, hicieron de la imitación de la naturaleza un programa artístico, una mimesis entendida no como duplicación del mundo fenoménico —que es como la presenta Platón— sino como una síntesis contradictoria entre fidelidad a la naturaleza y belleza, un concepto claramente especificado por Alberti, al decir que el pintor debe no sólo alcanzar la semejanza sino además añadir belleza ya que en la pintura la belleza no es menos agradable que necesaria¹¹.

El Renacimiento al considerar la condición de un ser sometido a reglas fijas e inmutables, establece que la perfección puede alcanzarse si se siguen una serie de normas establecidas *a priori* e universalmente válidas (anatomía, matemáticas, geometría, etc.) y se alcanza la belleza cuando el artista consigue una *bella invenzione*, concepto más acorde con la historia literaria que con nuestro moderno concepto de invención.

Además el Quattrocento significó la independencia de los pintores respecto a los gremios facilitándose así el trabajo del artista en el entorno de un señor donde entra en contacto con filósofos y escritores, un contacto que determina a su vez un mayor enriquecimiento cultural.

El primer Renacimiento italiano cobra personalidad propia respecto al resto de Europa; en ello influyen diversos factores desde la organización política de Italia en repúblicas independientes frente al feudalismo europeo, a factores de orden económico como el desarrollo de la economía que propicia la aparición de una clase burguesa que influye en el cambio de orientación del mercado del arte: la nobleza, la iglesia y las grandes corporaciones dejan de ser los clientes exclusivos de los artistas y aparecen en el mercado del arte familias burguesas con dinero que encargan obras de arte por razones muy distintas, desde el goce personal a la ratificación de su prestigio dentro de la comunidad¹². Florencia, en concreto, alcanza la cumbre de su poderío y aunque Hauser no quiera admitirlo, alcanza también la paz¹³.

La influencia de Lorenzo de' Medici en el desarrollo de las artes en Florencia se ha discutido mucho, parece ser que las obras encargadas por los Medici no tuvieron la envergadura de los encargos de conventos y cofradías. Chastel dice que Lorenzo «fue un financiero inseguro un diletante egoísta que se esforzó vanamente en influir sobre las artes con sus colecciones de bibelots, de medallas y estatuas antiguas»¹⁴. Chastel parece coincidir con Hauser cuando

¹¹ Alberti, *op. cit.*

¹² Baxandall, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

¹³ Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, vol. I. pp. 361 y ss.

¹⁴ Chastel, A., *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 39.

dice, refiriéndose a Lorenzo, que «la penetración de las dos disciplinas —arte y humanismo— ya no era tan compleja como en el pasado» ya que ni Poliziano, «al que no llevaba al arte nada más que un interés trivial» ni Ficino, «personalidad esencialmente inclinada a la abstracción podían proporcionar ningún estímulo»¹⁵. Hauser se refiere a la segunda generación de pintores florentinos del Quattrocento como a «hijos malcriados y ricos herederos»¹⁶.

Me parece exagerado hablar de decadencia de la facultad creativa de los pintores del segundo Quattrocento; lo que parece producirse es la codificación de unos supuestos estéticos que en la primera mitad del siglo iniciaron su andadura por unos caminos, hasta entonces, nuevos.

El círculo de Lorenzo acogió a artistas que admitían el nuevo código estético. Son artistas más bien conservadores como Verrocchio, Lippi, Sangallo, Botticelli, Poliziano, etc. En un primer momento no acogió a Leonardo que se vio obligado a marcharse a Milán; esto coincidiría con la idea expuesta por el profesor Ruspoli acerca de la vía minoritaria representada por Leonardo, un artista que «no intentó dignificar el arte sino que [...] partió de una concepción constructivista de la ciencia, para la cual el acto científico se perfeccionaba en la operación manual»¹⁷.

La Florencia de Lorenzo, por lo menos en lo que a pintura se refiere, tiene un matiz conservador, influida quizá por el bienestar económico y social de la época laurentina. Clara señal de ese conservadurismo es la marcha de Leonardo y aunque Florencia siguió con un cierto interés el desarrollo de sus investigaciones, éstas no influyeron para nada en la pintura florentina hasta su vuelta en el año 1501.

Este conservadurismo hizo también que Florencia no tomara parte en la discusión estética del momento entre el estilo escultural y el *sfumato*, discusión que tuvo sin embargo eco en otras ciudades italianas como Ferrara o Venecia; el arte florentino, no obstante «está preocupado por permanecer fiel a sí mismo y por confirmar el presente mediante el pasado»¹⁸.

A partir de 1480 los pintores florentinos ya no buscan ocasiones para la renovación; se satisfacen con la pintura burguesa de Ghirlandaio y la abstracción de Botticelli. Esta división permite clasificar las corrientes de la pintura del segundo Quattrocento, es casi un arte especializado, Ghirlandaio realiza los retratos de los humanistas, Filippino los accesorios de la cultura, Botticelli, su cualidad esencial¹⁹. En este panorama, Botticelli, que sin duda comparte las inquietudes de los verdaderos humanistas, trabaja poco y se encuentra aislado.

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶ Hauser, A., *op. cit.*

¹⁷ Ruspoli, E., «*Filosofía y artistas en el Renacimiento italiano*» en *Revista de Filología Moderna*, n.º 77, Madrid, ed., Universidad Complutense, 1985.

¹⁸ Chastel, A., *op. cit.*, p. 367.

¹⁹ *Ibid.*, p. 370.

Uno de los caminos que se abrían ante un artista que quisiera trabajar era entrar al servicio de un señor, —el otro era ponerse al frente de un taller— que le proporcionaba seguridad económica a cambio de un trabajo muy heterogéneo, desde dibujar decorados hasta preparar modelos para bordados como fue el caso de Botticelli.

Vasari manifiesta en su obra una gran desconfianza hacia Botticelli; su carácter voluble y su excesiva afectividad despertaban dudas veladas en el sentido ético de este hombre del XVI. Sin embargo está fuera de toda discusión el recuerdo que Botticelli dejó en Florencia: el de un artista atraído por las ideas e indiferente al triunfo. Trabajó casi sin interrupción para la familia Medici en distintos menesteres relacionados con el arte y para los adeptos a las teorías neoplatónicas del círculo ficiniano.

Es precisamente en relación con Ficino y con la idea ficiniana de la magia natural donde hay que situar sus obras «abstractas» como la *Primavera* o el *Nacimiento de Venus*, es decir, aquellas obras que intentan plasmar una idea metafísica a través del mundo fenomenológico sirviéndose del mito como intermediario. Ficino en los *Libri di vita* —en su mayor parte tratados de medicina— introduce una forma sutil e imaginativa de magia que implica el uso de talismanes. Dirige la obra a estudiosos a los que considera bajo la influencia de Saturno y por esta razón propensos a la melancolía²⁰.

Botticelli empezó probablemente en el taller de un orfebre y conservará ese estilo que precisa los pliegues y recorta las formas, así como el gusto por los diminutos adornos de los ropajes. Su poética tiene como fuente el arte de los *cassoni* cuya influencia se hace evidente en los cuadros de temática narrativa que el autor dispone en friso —*S. Zenobio*, *Nastagi degli onesti*, etc.—. El pretendido *goticismo* de Botticelli es para Chastel producto de la voluntad del artista²¹. Para él el objeto de la pintura sigue siendo la investigación del contorno y la animación de todos los elementos compositivos. El pintor no siente la llamada de la imitación a la naturaleza, su estilo la trasciende para imponer a través de temas mitológicos, clásicos o cortesanos, la representación de la Idea. La libertad de las líneas y de las formas no tiene relación con la *integra proporzione* —*Adoración de los Magos* de 1475— pero sí la tiene, en cambio, con la afectividad de un universo suave y preciso que da a sus obras un encanto distante y una ambigüedad consciente. En sus figuras hay siempre una tristeza permanente como vemos en las

²⁰ «Vi si trovano in Ficino, brani entusiastici sui preziosi «doni» indispensabili a una buona salute e a una tranquilla disposizione spirituale, che possono ottenersi di tali pianeti che egli poeticamente, definisce più di una volta, le Tre Grazie». En Yates, F., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Bari, Laterza, 1985, p. 374.

²¹ «No vacila en dar todo el campo de la composición a las siluetas, en abolir la profundidad». Chastel, A., *op. cit.*, p. 374.

representaciones de la Virgen con un Niño con los símbolos de la Pasión en las manos; colores de contrastes limitados y en general emparejados de dos en dos, naranja y azul, rosa y verde, rojo y gris —como en la Primavera—; unos colores que dan la impresión de un esmalte colocado sobre contornos muy definidos.

En Poliziano hay que tener también en cuenta la influencia de la tradición narrativa de Pesellino, especialista en la composición de figuras con siluetas preciosistas y su vuelta, al final de su vida, al estilo de los *cassoni* que vemos reflejado en las ilustraciones de la *Divina Commedia* que realizó para Lorenzo el Joven, para quien había pintado anteriormente la *Primavera*. Se le puede considerar como el representante de un nuevo ideal de belleza basado en los *principios de emotividad y sentimiento*²².

Poliziano también pertenece al círculo de Lorenzo y también mantiene un contacto estrecho, sobre todo en la primera época, con la filosofía ficiniana. Es un hombre con una formación clásica profunda. Su producción en latín y en vulgar se mezclan a lo largo de su vida, es un gran conocedor de Petrarca y el lenguaje de las *stanze* guarda enormes concomitancias con el lenguaje poético del Trecento, con momentos de altísima inspiración lírica que a veces decae sin perder por ello su perfección formal²³.

Las *Stanze* son figuraciones triunfales, con un planteamiento mitológico alegórico, con una mezcla de estilos que, según Branca, se extiende desde los más refinados preciosismos tomados de los escritores clásicos o del Petrarca más abstracto y metafísico, hasta el uso de lexemas y estilemas de gusto popular²⁴. Las *Stanze* encierran una idea triunfal celebran el triunfo de la fuerza física y de la castidad de Iulio (1, 1-22), se pasa al triunfo del amor sobre la fuerza (1, 23-67), a la descripción del reino de Venus (1, 68 y ss.), y al triunfo de la Fortuna sobre la Muerte y el Tiempo (2, 15-46).

Apoyándose en textos ficinianos, se ha analizado este poema como la ascensión desde la vía de los sentidos a la vía contemplativa, la *cervia* representaría los bienes terrenales que se persiguen y no se alcanzan nunca, *Simonetta* simbolizaría el alma racional, la vida activa, el amor por las virtudes civiles y políticas, valores todos ellos que en la escala ficiniana sustituyen a la Venus Pandemia; la Venus triunfante representaría la Mente Angélica, la vida contemplativa. Esta alegoría que se correspondería sustancialmente con la lectura de la *Primavera* de Botticelli y era un tema leído y representado con mucha

²² Nieto Alcaide, V., y Checa Cremades, F., *El Renacimiento, formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1985, p. 158.

²³ Muy preocupado por la revisión de los textos que se publican, poeta pues cauto en búsqueda de la absoluta perfección. Branca, V., *Poliziano e l'umanesimo de la parola*, Torino, Einaudi, 1983, p. 11.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

frecuencia en el círculo mediceo. Representa, fundamentalmente, el hombre resultado del imposible equilibrio entre el amor y la fuerza, la fortuna y la muerte, con el triunfo final de la Fama, vencedora del Tiempo y de la Muerte.

Para completar esta brevísima visión del Poliziano poeta, tengo que mencionar la influencia que, en su obra y en su pensamiento, tuvo el viaje que hizo a Venecia el año 1480. Allí entró en contacto con el nuevo aristotelismo que tenía en Ermolao Barbaro un representante muy digno. El estudio que Barbaro había realizado de la *Poética* de Aristóteles, significó para él un auténtico descubrimiento y estableció una distancia lingüístico-literaria notable con sus planteamientos platónicos y ficinianos que predominaban en las *Stanze*²⁵.

No se puede dudar de que la pertenencia de Botticelli y Poliziano a un mismo ambiente artístico, dominado además por una determinada filosofía, la ficiniana, determinaría una serie de elementos comunes, sobre todo en obras de contenido alegórico.

Las *Stanze* tienen unas características que las relacionan con las obras alegóricas de Botticelli, sobre todo con el *Nacimiento de Venus* y con la *Primavera*. Hay que destacar los rasgos que sobresalen por su carácter pictórico, con los que Poliziano retrata la realidad acercándose así a las artes plásticas.

Las estancias de la 80 a la 85, representan una fantasía pictórica referida a los árboles, de la 85 a la 91, describe los animales del reino de Venus, son versos que se corresponden con una representación plástica de la primavera:

| | |
|---------|--|
| 88, 3-4 | Fra l'erbe ove più ride primavera L'un coniglio con l'altro s'accovaccia |
| 89, 1-2 | E muti pesci in frota van notando drento al vivente e tenero cristallo |
| 89, 6-7 | Mentre l'un l'altro segue, escono a gallo ogni loro atto sembra festa e gioco |
| 90, 1-2 | Li augelletti dipinti intra le foglia fanno l'aere addolcir con nuove rime. |

En la octava 25 hace su aparición Céfito en un mítico paisaje primaveral; Poliziano lo representa como mensajero de la primavera; se fija en cuatro aspectos cambiantes de la naturaleza en ese momento:

| | |
|----------------|---|
| Los montes: | Avea de' monti tolta ogni pruina. |
| La golondrina: | Avea fatto al suo nido già ritorno la stanca rondinella peregrina. |
| El bosque: | Risonava la selva intorno intorno soavemente all'ora matutina. |

²⁵ «Come scrive a Ficino abbandonava il Platonem tuum per l'Aristotelem iam meum». Branca, V., *op. cit.*, Pág. 15.

La abeja: E l'ingegnosa pecchia al primo albore
giva predando or uno or altro fiore.

Los dos últimos versos de la octava 68 parecen corresponderse exactamente con la parte del Nacimiento de la Primavera en la que aparece un Céfiro tentador detrás de Flora:

Ove tutto lascivo dietro a Flora
Zefiro vola e la verde erba infiora

Este adjetivo *lascivo* junto a Céfiro es la única indicación que tenemos para pensar que Botticelli personificase esa lascivia en la Venus Pandemia que aparece delante de Céfiro en la pintura.

En la octava 40 encontramos otra imagen que se corresponde con una semejante presente en la Primavera, se trata de al flecha de oro, *l'oro focoso*, que atraviesa a Iulio en los versos y que Cupido utiliza en la Primavera para despertar el amor²⁶. También se pueden relacionar con la *Primavera* los versos 6, 7, y 8 de la octava 72:

Ma lieta primavera mai non manca
ch'e suoi crin biondi e crespì all'aura spiega
e mille fiore en ghirlandette lega

Aunque Sapegno²⁷ la considera una imagen plástica y no alegórica, creo que justamente esa plasticidad fue lo que llamó la atención del pintor y le impulsó a reproducirla en su obra. Esa misma plasticidad está presente en la octava 77 y parece una descripción de la obra de Botticelli:

Venere bella madre degli amori
Zefiro il prato di rugiada bagna,
spargendolo di mille vaghi odori:
ovunque vola veste la campagna
di rose, gigli violette e fiori:
l'erba di sua bellezza ha meraviglia
bianca cilestra pallida e vermiglia.

Poliziano describe el nacimiento de Venus en las octavas 99, 100, 101 y 102 y según la opinión más generalizada entre la crítica, Botticelli se inspiró directamente

²⁶ «Lleva una antorcha y a veces un dardo o dos, o arco y flechas, o muy frecuentemente con dos arcos una de madera suave y blanca o marfil y el otro oscuro y nudoso; cada arco tiene unas flechas de acuerdo con su naturaleza, doradas para despertar el amor, y negras generalmente de plomo para extinguirlo». Panovsky, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1980, pp. 145 y 146.

²⁷ Poliziano, A., *Rime*, texto y notas de N. Sapegno, Roma, Ateneo, 1967.

en estos versos en el momento de plasmar en el lienzo ese hermoso y frío Nacimiento de Venus:

99 Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti
 si vede il frusto genitale accolto
 sotto diverso volger di pianeti
 errar per l'onde in bianca schiuma avvolto
 e drento nata in atti vaghi e lieti
 una donzella non con uman volto
 da' Zefiri lascivi spinta aproda
 gir sovra un nicchio: e par ch'el ciel ne goda

Esta octava incluye elementos que también concurren en la representación plástica del nacimiento de Venus: una donzella de rostro celestial con la ropa y el cabello movidos por el viento y que llega a la playa encima de un nicho; además nos ofrece la explicación del nacimiento de la Venus celeste, llamada por Ficino Venus sin madre²⁸.

100, 6: L'aura incresparle e crin distesi e lenti
 101, 1,2,3: *Giurar potresti che dell'onde uscissi*
 la dea premo con la destra il crino
 coll'altra il dolce pomo ricoprissi
 101, 5: D'erba e di fior l'arena si vestissi

Hay que recordar que, en la pintura, la playa es un prado y que llueven flores sobre Venus. Esta imagen de la lluvia de flores la encontramos en la octava 122, 5 referidas a Venus y a Marte: *di rose* —efectivamente las flores que caen sobre Venus son rosas— *sovra lor pioveva un nembo*.

Refiriéndose a la figura femenina que acoge a Venus:

105, 6,7: ... E i bei crin d'auro
 scherzon nel petto per lo vento avverso
 la veste ondeggia e indietro fa ritorno.

La crítica ha atribuido tradicionalmente a Botticelli ciertas características medievales debido, sobre todo, a la importancia que adquiere la representación humana en detrimento del paisaje y de los fondos arquitectónicos. También encontramos en Poliziano esos restos del modelo medieval que acerca a ambos artistas. El concepto de la Fortuna de Poliziano se corresponde con el de un elemento *che il nostro mondo cova* —octava 36—, lo que implica el reconoci-

²⁸ ... «E al celeste esser nata di cielo senza madre, la vulgare nata di Giove e Dione». Ficino, M., *op. cit.*

miento de su existencia y de la imposibilidad de luchar contra ella —*la mortal forza contro lei non puote*—, Poliziano nos propone la solución del refugio en la virtud. Un concepto de virtud completamente distinto al de *virtus* entendido como acción, tal y como surgió en el Renacimiento; el poeta propone, más bien, la resignación ante lo inevitable:

Adunque il tanto lamentar che giova ?
 a che di pianto pur bagnar le gote ?
 se pur convien che lei ne guidi e muova,
 se con sue penne in nostro mondo cova
 e temprà e volge come vuol le rote.
 Beato qual da lei suo' pensier solva
 e tutto drento alla virtù s'involva !

Además ambos artistas poseen la capacidad de transfigurar la realidad alejándola en el espacio y en el tiempo y proyectándola en una dimensión mítica. Elevan una materia, aparentemente real, transfiriéndola a través de la luz a un mundo inmóvil y lejano en el que los hombres se desenvuelven sin cansancio aparente y en cuya contemplación hallan la felicidad. Este tono idílico, esa sensación de ausencia del ser real, la impresión de trascender el orden de lo sensible, esa ya mencionada inmovilidad, son rasgos que comparten ambos artistas y que pueden ser interpretados como un intento de representación de la Idea. A esta transfiguración contribuyen, en el caso de Poliziano, la contextualidad del poeta, su conocimiento del mundo clásico y, por supuesto, de Petrarca, y el hecho concreto de envolver a personajes contemporáneos con el revestimiento de la figuración mitológica y así Giuliano se convierte en *il bel Iulio*, las jóvenes florentinas en *ninfe*, Lucrezia Tornabuoni en *l'etrusca Leda*, etc.

Este procedimiento es el mismo que sigue Botticelli al transformar a Simo-netta Vespucci en Venus; hay que recordar la influencia que tienen en la obra del autor los pintores de *cassoni* una de cuyas características es la atemporalidad, que desconoce, por ejemplo, las convenciones impuestas por las vestimentas históricas; esta característica, en Botticelli, está directamente relacionada con el valor simbólico de su pintura, con la imaginación de un artista ordenada en unos valores simbólicos aprendidos que eran comunes a todos los pintores de la Academia; así el arte se convierte en un instrumento pedagógico de primer orden porque en el Quattrocento la mayor parte de los contemporáneos del pintor eran capaces de interpretar con bastante acierto las escenas representadas en una pintura de estas características pero era menor el porcentaje de las personas capaces de leer las historias de esas escenas.

Hay otros rasgos de estilo comunes a ambos artistas, entre éstos, la capacidad de proporcionar una visión totalizadora y unitaria en obras que en sí mismas son o pueden ser fragmentarias.

El Nacimiento de Venus, por ejemplo, tiene tres partes, los Céfiros, Venus y una figura femenina que veremos luego con más detenimiento; sin embargo, al mirar la pintura, lo que percibimos primero es la presencia de la Venus celeste. Sucede lo mismo en la Primavera, el grupo de las Gracias, Mercurio, Céfiro, la Venus Pandemia, Flora y la Venus Superurania en el centro; todos los personajes transmiten la misma idea: la llegada de la Venus celeste pone orden en el universo.

En Poliziano, esta característica se percibe aún más fácilmente. La posibilidad de dividir la composición en estrofas, versos, palabras, entraña una idea de pluralidad pero cuando Poliziano describe en la octava 25 la llegada de la primavera de la mano de Céfiro, y a pesar de la división temática —montes, pájaros, bosque, abeja—, recibimos una visión única del renacer de la naturaleza. De Sanctis comparte esta visión de unidad dentro de la pluralidad: «Questi motivi sono così ben svolti, legati con tanto accordo di pause e di tono, armonizzati con suoni così freschi e soavi, che sembrano le voci di un solo motivo, e te ne viene non all'occhio ma l'anima insieme ed è quel senso d'intima soddisfazione, che ti da la primavera, la voluttà della natura».²⁹

Encontramos en ambos rastros de la teoría ficiniana que manifiesta la existencia de una serie de elementos que sirven de unión entre las regiones del alma del mundo y de las formas inferiores, una teoría que evidencia el reflejo de las ideas del intelecto divino en las imágenes del mundo, donde se reflejan de nuevo en las formas materiales a través de los elementos intermediarios del alma del mundo. Eugenio Garin ha definido este proceso como imitación o reconstrucción de las imágenes superiores, de manera que los influjos divinos son capturados de nuevo y reconducidos a las formas sensibles deterioradas³⁰. Este planteamiento ficiniano supone un movimiento circular que va desde el *superuranios topos*, a través del alma del mundo, hasta el mundo sensible para recorrer después el camino de vuelta.

Podemos percibir estas ideas en Poliziano y Botticelli que tienen como intermediarios a Cupido y a Mercurio, mensajeros del mundo superior en el mundo sensible y que, una vez cumplida su misión, vuelven a su mundo de origen. En la Primavera están presentes Cupido y Mercurio y en las *Stanze*, Cupido (68, 1-2).

La Primavera ha sido siempre interpretada a la luz de las creencias ficinianas en las fuerzas del universo y en sus correspondencias en el mundo sensible: piedras, flores, colores, etc. Ficino nos habla del verde como de un color vivificante, aconseja volver al *alma Venus*, pasear por verdes prados y coger sus flores, rosas, flor de azafrán, flor dorada de Júpiter³¹.

²⁹ De Sanctis, *Saggi critici* a cura di L. Russo Bari, Laterza, 1957-60, vol. I, pp. 8 y ss.

³⁰ Garin, E., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

³¹ Yates, F., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

La interpretación de la Primavera como obra talismán es suficientemente conocida, de mayor interés puede resultar la correspondencia de ciertos versos de Poliziano con el valor de talismán adjudicado a algunos objetos que puede hacernos pensar en una relación entre el poeta y la magia blanca de Ficino. A lo largo de toda la obra menudean las referencias a verdes prados como los representados en la Primavera y en Nacimiento de Venus; tampoco faltan esas flores a las que Ficino concede valores mágicos:

Questa di verde gamma s'incapella (8, 5)
Languida cade e'l bel prato i fiora (78, 8)

En la octava 79 narra una serie de mitos en relación con las flores: los mitos de Jacinto, Narciso, Clizia, Adone; menciona también a Croco amante de Smilace transformado en flor del azafrán. De nuevo volvemos a encontrarnos con Ficino y la identidad de los mitos narrados por ambos se hace aún más significativa al coincidir los dos al relatar el mito de Croco que es mucho menos frecuente.

Ficino recomienda a los intelectuales saturnianos y por ello melancólicos que se rodeen de objetos en relación con planetas más afortunados, serenos y vivificantes como el Sol, Júpiter y Venus.

Las leyendas de las flores que narra Poliziano están en relación con Apolo, el jacinto, con el sol, el girasol y con Venus, las anémonas; éstos son los mismos planetas salvíficos que Ficino menciona, a excepción de Júpiter que Poliziano ha sustituido por su hijo Apolo pero no es sustitución extraña habida cuenta de la popularidad alcanzada por Apolo en la época del Imperio³² y que lo convirtió en un dios casi tan importante como Júpiter.

Otro punto de coincidencia entre ambos es su capacidad para lograr unas realizaciones concretas muy válidas con temas absolutamente convencionales. Poliziano logra los momentos de mayor altura lírica con temas repetidos hasta la saciedad desde la época clásica: el amor como locura corresponde a moldes clásicos: el virgiliano *caecus ignis* o *mal giocondo*, la *dolce insania* de Petrarca, etc.

Poliziano hace una auténtica recreación del tema de la descripción del reino de Venus que está presente en toda la literatura clásica y que encontraremos también en Bembo y en Boscán, una recreación que está «trattata con quella gracilità e purezza di linee che è dono del nostro e lo apparenta alla maniera di certe pitture quattrocentesche³³».

Me gustaría destacar entre las octavas que Poliziano dedica al reino de Venus, la n.º 69 en la que el poeta menciona a Eratola musa de la poesía amo-

³² Falcón Martínez, Fernández Galiano, López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1985, vol. I, p. 68.

³³ Poliziano, *op. cit.*

rosa; nos habla en ella de la eterna belleza que aquí es sólo una imagen intuida, tal y como Iulio intuye a Simonetta, pues la Belleza vive en una región ultraterrena. En realidad este planteamiento presupone prácticamente la inaprehensibilidad de la Idea, si esto fuera así, Poliziano estaría este momento muy cercano al verdadero neoplatonismo.

Botticelli nos ofrece una panorámica muy similar, las obras que son representativas de la pintura del autor, son también tópicas; tanto en al Primavera como en el Nacimiento de Venus, el pintor recrea un mundo temáticamente conocido y con un repertorio ya codificado³⁴.

Otro de los rasgos estilísticos que ambos artistas comparten es el de los tonos medios, la melancolía, la suavidad, la sensualidad, expresadas sin estridencias y sin embargo claramente perceptibles.

De la octava 36 a la 67, Poliziano nos describe el encuentro entre Simonetta y Giuliano, definitivamente instalados en el mito, un mito teñido de melancolía porque a la contemplación de la belleza se añade la consciencia de su fragilidad; en Poliziano la melancolía está unida a un presagio de muerte inminente, que se refuerza con la visión de Simonetta, ya muerta, transfigurada en Fortuna.

- | | |
|---------|--|
| 33, 5-8 | vi tornar pareo sua gioia in tutto vedeasi tolto il suo dolce tesauo, vedea sua ninfa in triste ombra avvolta dagli occhi crudelmente esserli tolta |
| 34, 5 | Poi vede lieta in forma di Fortuna |

Las estrofas que hablan del Sueño, destilan también ese tono de melancólica tristeza; después de apartarnos de la realidad y de introducirnos en el mundo del mito, se desliza ahora por el mundo del Sueño, personificando el alejamiento del mundo real. La noche cae, los ruiseñores repiten el antiguo canto, una noche que envuelve el temor y la melancolía, un cielo en tinieblas y la vuelta de Iulio a casa donde todos le esperan *sospirosi e di dolor confusi*. De la octava 85 a la 91, el poema se desarrolla en un ambiente de suave y ligera sensualidad. En la octava 92 el poeta describe a Pasitea en términos de abandono reposado y tranquilidad de corte botticelliano:

... E Pasitea con lei
quetando en lieve sonno gli occhi belli
fra l'erba e' fiori e' giovani arbuscelli.

³⁴ «No tuvo que crear los tipos, las siluetas flotantes, los vestidos de gasa, los tocados complicados, esas mímicas sentimentales propicias a los contrastes dramáticos». Chastel, A., *Op. cit.*, p. 373.

La octava 99, referida al Nacimiento de Venus encierra también esa melancolía aunque suavizada por el tema que narra, el renacer de la vida; hay una serie de elementos que lo reflejan: *frusto genitale accolto*, refiriéndose a Saturno, *errar per l'onde*; de la octava 120 a la 125 narra el amor de Venus y Marte, el tono sensual medio del poema alcanza el momento de mayor blandura y languidez. Los versos 34, 2 y 34, 4 nos introducen en un clima de «*gentilezza*» y de suaves encantos que abren el camino de la figuración de Simonetta:

L'imagin d'una cervia altera e bella (34, 2)
Candida tutta legiadretta, snella (34, 4)

En relación con Botticelli estas características le han sido atribuidas por todos los críticos dirigiéndolas, en general, hacia una estética del sentimiento: «no está abierto a la naturaleza, sino a las resonancias afectivas de un universo tenue y preciso, sometido a los refinamientos de estilo. Su calidad recuerda los motivos suaves y ligeros de Poliziano, pero también el ambiente de inquietud intelectual de Ficino», dice Chastel³⁵. Los versos siguientes están en relación con el concepto estético petrarquista y neoplatónico:

38, 5-8 Ivi tutto ripien de meraviglia
pur della ninfa mira la figura;
parli che dal bel viso e de' begli occhi
una nuova dolcezza al cor gli fiocchi

La clave es *meraviglia* y eso es lo que presenta, una estética de la maravilla que conduce forzosamente a una estética del sentimiento; no es una visión, es una revelación: ante la imagen fantástica hay tal intensidad de sentimientos que produce asombro; y esta misma sensación de maravilla, asombro y goce producen las dos obras de Botticelli consideradas aquí.

En la obra de Poliziano hay más ejemplos de esa estética del sentimiento (49): Iulio, estático y perdido en la contemplación del milagro, reacciona ante la posibilidad de la pérdida: «già s'inviava per quindi partire la ninfa sovra l'erba lenta lenta» y se dirige a la aparición; refleja el goce de la belleza en sí misma: «ch'io degno sia di veder cosa si bella», no habla de una persona, deidad o ninfa, dice «cosa», es todo y no es nada. Además el último verso de esta estrofa contiene esa idea de la belleza tan ficiniana: «che tua sembianza è fuor di guisa umana».

La simetría de la composición botticelliana se puede poner en relación con el juego de oposiciones que Poliziano utiliza para articular los versos en numerosas ocasiones; se corresponde, en ambos, al concepto de belleza renacentista en relación directa con el orden.

³⁵ *Ibid.* p. 374.

33-34 Oposición limpio-sucio:

Colla chioma arruffata e polverosa
 e d'onesto sudor bagnato il volto
 L'imagin d'una cervia altera e bella
 Candida tutta legiadretta, snella

Oposición cansancio-reposo:

37, 4 E già tutto il destrier sente affanato
 37, 8 Pervenne in un fiorito e verde prato

Hay también una oposición entre el bosque espeso en el que Iulio se mueve y el lugar donde aparece la cierva, un prado verde y florido.

La octava 28 confirma el planteamiento de todo el poema, evidentemente la relación de Simonetta y Giuliano se presenta como una relación unilateral; toda la obra está encaminada hacia el elogio del amor celeste muy acorde también con la Venus botticelliana:

Pargli veder feroce la sua donna
 tutta nel volto rigida e proterva
 legar Cupido alla verde colonna
 della felice pianta di Minerva,
 armata sopra alla candida gonna
 ch'el casto petto col Gorgon conserva,
 e par che tutte gli spenneccchi l'ali
 e che rompa al meschin l'arco e li strali

Todos los elementos de esta figuración de Simonetta, la actitud feroz, el traje blanco, la Gorgona, la armadura y el olivo de Minerva, simbolizan su castidad y su fortaleza de ánimo y además está en relación con la Simonetta-Minerva que Botticelli pintó para el estandarte de Giuliano.

Venus-Simonetta aparece de la mano del poeta en las octavas 43, 44, 45 y 46 y allí Simonetta no existe prácticamente, ha desaparecido para dejar su puesto a la Venus superurania que surge de las aguas; lo único que une a esta Venus con Simonetta Vespucci es el contexto del poeta, el hecho de que Poliziano trabajase para los Medici, razón por la que estaba escribiendo esta obra dedicada a Giuliano.

Ocurre lo mismo en la Venus del *Nacimiento*; la figuración que el pintor hace de Venus no tiene nada que ver con la Simonetta auténtica; Venus es Venus y esta idea trasciende el parecido físico que se produce entre la realidad y la figuración. Y la relación es la misma, la familia Medici.

Ambas son la representación de la Venus celeste, las diferencias que hay entre la Venus botticelliana y la de Poliziano son diferencias de matiz: Poliziano

cubre a Venus con una *candida veste* y Botticelli la desnuda, aun así se percibe con claridad que se trata de una Venus púdica, además la Venus celeste que pinta en la *Primavera* está vestida. En los dos casos, pues, se trata de la Venus celeste sin ninguna relación con la Venus pandemia. Poliziano le atribuye una serie de características que se pueden aplicar igualmente a la Venus botticelliana: *candida, aurea testa, umilmente superba, col ciglio le tempeste acqueta, occhi d'un dolce sereno, di celeste letizia il rostro pieno, etc.*

Hay una coincidencia de criterios que les lleva a unificar en sus *Venus* respectivas las virtudes de las Tres Gracias, consideradas desde la antigüedad como doncellas de Venus. Este criterio responde a las teorías filosóficas renacentistas³⁶.

La inclusión en el *Nacimiento de Venus* de las Tres Gracias es, en el caso de Botticelli, obvia, con la obviedad de la ausencia; en efecto en el Nacimiento de Venus, el pintor no las ha representado y de este modo se posibilita la atribución a la Venus naciente de esas características de Pulchritudo, Amor y Castitas de las que habla Panofsky.

En Poliziano, estas características de la Tres Gracias se pueden rastrear a lo largo del poema:

Con lei (Venus) va Onestade umile e piana
che d'ogni chiuso cor volge la chiave
con lei va Gentilezza in vista uman
e da lei impara il dolce andar soave
non può mirarli il viso alma villana
se pria de suo fallir doglia non ave
tanti cori Amor piglia fere o ancide,
quanto clla o dolce parla o dolce ride. (I, 45)

En el verso siguiente nombra a Talíaa la casta Diana y a Minerva comparándolas directamente con Venus, comparación que introduce un *sembra* inequívoco y que parece mostrar la intención del poeta de unir determinadas características a la Venus celeste:

Sembra Talia, se in man prende la cetra
sembra Minerva se in man prende l'asta
se l'arco ha in mano, al fianco la faretra,
giurar potrai che sia Diana casta. (I, 46)

³⁶ «Los humanistas platonizantes del Renacimiento habían llegado a interpretar su relación con Venus de una forma más filosófica. Se pensaba en las Tres Gracias como cualificaciones de una entidad que era Venus [...]. Era posible sustituir sus nombres originales (Aglaya, Eufrosina y Talía) por otros que indicaran su afinidad con Venus. Se llamaron por ejemplo, Pulchritudo, Amor, Caritas». Panofsky, E., *Estudios...*, op. cit., pp. 145 y 146.

Botticelli personifica en una sola figura, vestida de flores, que se dispone a acoger a Venus la función que Poliziano asigna a las Gracias y a las Horas:

| | |
|--------|---|
| 100, 5 | L'ore premer l'arena in bianca veste |
| 101, 5 | Dalle tre ninfe in grembo fussi accolta |

Se da una última característica que une a ambos artistas, la escasa fuerza narrativa, siendo las obras de carácter narrativo las de menor fuerza e inspiración poética. En Poliziano, por ejemplo (octava 26), constituyen la parte más academicista y enredosa.

La obra de Botticelli que refleja mejor esa incapacidad es el *Nastagio degli Onesti*, cuatro paneles de dibujo seco y tonos acres que Chastel considera obra de taller³⁷; aunque así sea, creo que los temas característicos de Botticelli no son narrativos, son los temas de argumento mitológico, o religioso, en los que la plasmación del tema supone la transcendencia de una idea. Se pueden encontrar más ejemplos. Los milagros de San Zenobio, es una obra narrativa que no tiene las características de afectividad, sutileza y melancolía que le son propias; sólo conserva, como rasgo característico de su estilo, la línea y aun así, al quebrarse sobre sí misma continuamente, no transmite esa emoción que hace de Botticelli el representante de la estética de la afectividad; la razón puede estar en la perfecta arquitectura renacentista que le sirve de fondo o en la composición en friso, pero por una u otra razón, la pintura narrativa de Botticelli es distinta y sobre todo más fría que sus obras mitológico-«ideológicas».

Ambos artistas compartieron además una circunstancia que forma parte de su contexto, me refiero al mecenazgo de Lorenzo de' Medici. Poliziano manifiesta una gran preocupación por no perder el favor de Lorenzo, probablemente a causa de sus malas relaciones con Lucrezia Tornabuoni; dedica su obra a Lorenzo, dedicatoria que obedece a razones de «decoro»; el lenguaje está dentro de la tradición del *carme* encomiástico latino y en ella manifiesta su deseo de permanecer junto a Lorenzo, «e posto il nido in tuo felice ligno».

Botticelli, cuyos comienzos parecen haber sido facilitados por la directa intervención de Lorenzo, se sentía más seguro económicamente en su círculo, sobre todo porque era un artista indiferente al triunfo y atraído sobre todo por la filosofía ficiniana³⁸, trabajó toda su vida para los Medici y para los seguidores de la cultura neoplatónica. También se vio obligado a realizar trabajos que pueden parecer poco acordes con su categoría artística pero que son perfectamente razonables dentro de los planteamientos del mecenazgo *quattrocentesco*; de

³⁷ Chastel, A., *op. cit.*, p. 373.

³⁸ *Ibid.*, p. 371.

todas formas el hecho de que muriese prácticamente en la miseria, se debió sólo a su decisión de dejar de pintar.

Son dos artistas con unos planteamientos ideológicos muy cercanos como también lo están en el momento de resolver las ideas en realizaciones concretas, uno a través de la poesía otro a través de la pintura, representaciones, en definitiva, de un modo de conciliar la subjetividad de la actividad mental con la naturaleza objetiva del mundo real y de apreciar las distintas formas inherentes a la obra de arte tal y como se planteó en el *quattrocento* florentino; ambos son reflejo fiel de un grupo social y cultural, unido y bien caracterizado, pertenecen a unos círculos que llamaron «academias» a imitación de las clásicas, donde se exigía como requisito único para entrar el de haberse destacado por sus conocimientos y capacidades en los *studia humanitatis*, es decir, se trata de artistas con una profunda formación cuyas obras exigen una doble lectura: una superficial al alcance de todos, del *vulgus*³⁹, y otra más profunda, cuya lectura corresponde a los iniciados, los humanistas. Desde este punto de vista hay que considerar también a estos dos artistas, desde esa ambigüedad que se produce en el arte del primer Renacimiento, de una percepción de *lo divino* basada en los *misterios humanísticos*, ambigüedad que se revela en el contraste entre el significado simbólico de la representación y su expresión material; las investigaciones de la escuela de Warburg han confirmado que los artistas del Renacimiento realizan unas obras accesibles a los sentidos que reflejan las pasiones humanas y que, por otra parte, presentan un juego de asociaciones eruditas, accesible sólo a la exégesis de las personas cultas. Esta aparente contradicción tiene su expresión ideal en la alegoría que presenta al «vulgo» la verdad —y verdad quiere aquí decir conocimiento— de la única forma *rudis et popularis*, ingenua y popular que le resulta accesible. Batkin, recogiendo las conclusiones de la escuela de Warburg, muestra también el uso que a lo largo de la historia se ha hecho de la alegoría para instruir a ese vulgo carente de la preparación intelectual adecuada⁴⁰.

He estudiado las coincidencias en el modo de expresar significados concretos para destacar cómo dos artistas pertenecientes al mismo círculo, pero sin una relación especial entre sí, coinciden en la necesidad de adaptarse a la *multitudo* porque esa adaptación es un atributo de la verdadera filosofía, y permite la divulgación del conocimiento encubriendo su significado último y reflejando su función ambivalente.

³⁹ Al que pertenecen todos aquellos que están ajenos a las letras y a la filosofía, los que desdeñan el *dulce otium*. Es una consideración general sin entrar en los distintos tipos de *vulgus* que describe Boccaccio en las *Genealogie deorum gentilium*.

⁴⁰ Batkin, Leonid M., *Gli umanisti italiani, stile di vita e pensiero*, Bari, Laterza, 1990, pp. 62 y ss.

Por eso si se nos preguntase por la realidad objetiva del Renacimiento en ese momento, habría que tener presente, y así lo recoge la crítica a partir de Burckardt⁴¹, que esa realidad tenía distintos niveles y significados, tan reales eran las asociaciones de tejedores como la conjura de los Pazzi, los precios del trigo y el *Nacimiento de Venus* de Botticelli junto a las *Stanze* de Poliziano. Esa compenetración de la vida con la cultura y su comprensión como proceso de culturización fue el significado verdadero del humanismo italiano, empeñado en la creación de unas normas desconocidas hasta entonces.

⁴¹ Burckardt, J., *La cultura y el Renacimiento en Italia*, Barcelona, Iberia, 1979.