

LA *DIVINA COMEDIA* DE DANTE ILUSTRADA POR SANDRO BOTTICELLI

Antonio Sánchez Soler

RESUMEN

La *Divina Comedia* de Dante Alighieri, poeta florentino que escribió sus obras más importantes en los primeros años del siglo XIV, ha tenido una gran trascendencia a lo largo de los siglos. Esto le ha llevado a ser una de las obras de la literatura universal con mayor tradición en Italia, hasta el punto que hoy día es de obligada lectura y estudio en los centros de enseñanza de este país. Pocos años después de su realización, se inició un gran interés por ilustrar el poema, siendo los dibujos que realizó Botticelli para este menester uno de los de mayor relevancia, y su vez, objeto de numerosos estudios.

Palabras clave: Dante, *Divina Comedia*, Botticelli, *Quattrocento*, poema, dibujo.

Dante y la *Divina Comedia* en la cultura florentina del *Quattrocento*

Para considerar la fama de Dante y de la *Divina Comedia* en el siglo XIV habría que tener en cuenta, por un lado, la diversidad cultural que existía en los distintos ambientes regionales y locales en la Italia de aquellos años, y por otro, las relaciones entre la literatura de la época, el Humanismo emergente, y las clases dominantes, además de las frecuentes divergencias entre los literatos y el poder. Así se llegaría a comprender que Dante hubiese gozado de una enorme fama entre los más poderosos, aunque no fuera ese el camino que marcaba la literatura de la época, prestigio que comenzó a apagarse a finales del siglo XIV por los numerosos problemas políticos que azotaban las ciudades-estado italianas.

La *Divina Comedia* tuvo a principios del siglo XIV una rápida difusión, no sólo en Florencia, sino fuera de ella, sobre todo en las ciudades del norte de Italia. A pesar de esto, el poeta florentino era criticado por el uso del estilo vulgar y por desechar las fuentes clásicas, al mismo tiempo que los jóvenes literatos criticaban el culto que le profesaba Gio-

vanni Boccaccio, quien en 1373 fue nombrado lector oficial de Dante, y que fue defendido posteriormente por Coluccio Salutati¹. Con posterioridad, Leonardo Bruni, formado con Salutati, defendía a los jóvenes por su mayor conocimiento literario e histórico como elemento fundamental para el desarrollo del Humanismo y su arraigo en la tradición cultural de Florencia, mientras, y al mismo tiempo, estaba a favor del culto a Dante. En su obra *Vita di Dante* Bruni presentó al poeta como un ciudadano comprometido con su patria, y exaltó su poesía defendiendo su estilo vulgar.

A mediados de siglo, la tradición de la *Divina Comedia* disminuyó considerablemente, e incluso se vio interrumpida, aunque siempre hubo escritores que siguieron reivindicando la importancia de su autor y su estilo. Sin embargo se trataba de débiles intentos por mantener a Dante en lo más alto de la cultura florentina, y no pudieron separar a su figura de la relación entre la literatura y la política ni tampoco evitar el exilio del poeta. Ya algunos humanistas de la primera mitad del siglo XV, como Giannozzo Manetti o Matteo Palmieri, intentaron hacer ver que la única posibilidad para que se produjera la vuelta a la tradición cultural de Dante y su *Comedia* era una nueva mentalidad y una nueva filosofía, modificaciones que llegaron en la segunda mitad del siglo.

En la década de 1460 se produjo un hecho que haría posible este cambio, y fue el surgimiento de la filosofía neoplatónica, propuesta con anterioridad en el mundo bizantino y que alcanzó Occidente gracias a la actividad de Marsilio Ficino. Este hecho hizo resurgir con fuerza la tradición del culto a Dante. A finales de 1462, Cosme de Médicis encargó a Ficino la traducción al latín de todos los textos de Platón, formándose así su propia doctrina filosófica, basada en las ideas del filósofo griego². Ficino identificó el recorrido ascendente hasta Dios por las distintas esferas del universo platónico con el recorrido, también ascendente, por los tres reinos de ultratumba que Dante mostró en su poema. El lenguaje utilizado en la traducción de los textos de Platón era similar al utilizado por el poeta en el “Paraíso”. Éste y otros aspectos del lenguaje de Ficino atrajeron a los humanistas formados en el conocimiento helenístico y en los literatos y artistas influidos aún por la tradición poética del *Trecento* y por el culto al mito de Dante.

Con estas premisas, en las últimas décadas del siglo XV, la imagen que había dado Leonardo Bruni de Dante, un Dante combatiente por su ciudad y defensor de su libertad, pasa a ser la de un poeta filósofo y teólogo, y que fue mostrada también por Ficino, ya que, según él, había escrito su poema inspirado por la doctrina de Platón. La transformación de Dante como precursor de la nueva filosofía neoplatónica fue la mejor forma de legitimar las doctrinas filosóficas que eran vistas con recelo y ajenas a la sólida tradición del pensamiento de otros filósofos clásicos como Aristóteles o Cicerón. Además, el nombre del poeta sirvió para establecer una conexión entre las ideas dominantes en los inicios del gobierno de Lorenzo el Magnífico y un pasado que debía ser recordado como la mayor gloria de la nueva capital política, económica y cultural, Florencia.

En los últimos años de la década de 1460, en un difícil momento político y militar, toman gran importancia algunos textos de Dante, como la *Monarchia*³, en los que se aprecia

un reflejo de la situación de aquellos años en los que se defendía la autoridad civil frente a la autoridad eclesiástica, o el *Convivio*⁴.

Por otro lado, Ficino atribuía un evidente significado político al retorno de Dante como precursor de la renovación que en aquellos años se estaba produciendo, por lo que era necesario que la celebración de la vuelta oficial del poeta a la tradición cultural se convirtiera en un acto público en el que participaran todas las autoridades políticas de la ciudad. De igual forma, la mayor obra del poeta, la *Divina Comedia*, debía ser interpretada atendiendo al ideal platónico emergente, de lo cual se encargaría el más célebre de los humanistas del momento. Estas intenciones fueron expresadas por Ficino en un escrito que apareció el 4 de agosto de 1481 como premisa a la edición de la *Divina Comedia* comentada por el humanista Cristoforo Landino, y que se publicaría el día 30 del mismo mes.

De esta forma, Dante fue acogido nuevamente en su ciudad, no como el exiliado que había sido obligado a marcharse de ella, sino como el “divino poeta” que se convirtió en abanderado de la renovación filosófica.

Las dos series de dibujos para la *Divina Comedia*

La primera serie de dibujos de Botticelli en la edición de Cristoforo Landino

La edición de la *Divina Comedia* publicada en Florencia en 1481 y comentada por el humanista Cristoforo Landino, nació de la conjunción de aspectos culturales, históricos y políticos y, sobre todo, se pudo llevar a cabo gracias al apoyo de la familia más importante de la época, los Médicis. También importante para que esta obra viese la luz fue el empeño mostrado por el filósofo y humanista Marsilio Ficino y por los gobernantes florentinos, para, por un lado, exaltar la figura de Dante Alighieri como escritor y florentino, recuperando y traduciendo muchos de sus textos e intentando llevar sus restos mortales a la que fue su patria, y, por otro, mostrar la primacía cultural y política de la capital de la Toscana, creando una obra de una magnitud no vista hasta entonces.

El poema de Dante, escrito en los primeros años del siglo XIV y considerado en el *Trecento* como una enciclopedia doctrinal y de filosofía teológica, encontró a finales del *Quattrocento* un nuevo sentido, ya que a través de su comentario, Cristoforo Landino supo convertirlo a la nueva filosofía neoplatónica surgida en el círculo humanista de Lorenzo el Magnífico. Landino no sólo había bebido de las ideas platónicas de Ficino, sino que había recibido influencias platónicas desde su formación⁵. Este comentario, que Landino comenzó a escribir en 1480, fue publicado el 30 de agosto de 1481 por el alemán Niccolò di Lorenzo della Magna, y, en su conjunto, fue la obra más importante de la cultura *quattrocentesca*. Además de representar un comentario totalmente renovado del poema de Dante, el comentario de Cristoforo Landino fue importante también por su riqueza lingüística.

Esta edición de 1481 presentó algunos problemas para su publicación. En primer lugar, problemas de tipo técnico, ya que en principio la obra debía estar ilustrada con un grabado por cada canto, es decir, el texto debía ir acompañado de cien calcografías, pero esta técnica resultaba incompatible con la utilizada por el editor, la tipografía. Niccolò di Lorenzo realizó la impresión de dos de estos grabados y, tras ver el resultado, optó por dejar en blanco los espacios destinados a las ilustraciones al principio de los cantos correspondientes para, después, colocar la serie completa. De este modo, se publicaron ejemplares con distinto número de imágenes, diecinueve como cantidad máxima de ilustraciones que aparecen en un mismo ejemplar, de las cuales tres se imprimieron junto con el texto y las otras dieciséis fueron impresas aparte y posteriormente pegadas. Además, para el grabado del canto III del “Infierno” se hicieron dos versiones, de las que una se imprimió en muy pocos ejemplares⁶.

En segundo lugar se encontraban los problemas económicos. La tirada de una edición tan importante llevaba consigo unos gastos de gran magnitud, y además no permitiría recaudar a corto plazo el dinero invertido. Esto lleva a pensar que el editor Niccolò di Lorenzo no estuvo solo en este ambicioso proyecto y que debió contar con la colaboración económica de un mecenas, que se ha identificado en la persona de Lorenzo di Pierfrancesco, primo de Lorenzo el Magnífico y perteneciente a la rama secundaria de la familia Médicis⁷.

Los grabados de esta edición se han atribuido a Baccio Baldini, orfebre florentino, que, según cuenta Vasari, “no teniendo mucha imaginación, todo lo que hizo fue con invención y dibujo de Sandro Botticelli”⁸. Al parecer, Botticelli se había embarcado en la gran empresa de ilustrar cada uno de los cien cantos de la *Divina Comedia*, pero se vio obligado a interrumpir este trabajo al ser llamado por el papa Sixto IV para pintar algunas escenas en la Capilla Sixtina. Este aspecto podría explicar que la edición de 1481 contara solamente con diecinueve grabados. A su retorno de Roma, el pintor florentino continuó con la serie de dibujos. Vasari da algunas noticias sobre este episodio cuando dice: “Cuando acabó y se descubrió la parte que se le había encargado, volvió inmediatamente a Florencia. Y aquí, como era una persona muy sofisticada, se dedicó a comentar una parte de Dante, ilustró *El “Infierno”* y lo imprimió...”⁹. Estas noticias no son del todo ciertas, ya que no fue Botticelli quien imprimió sus propios dibujos, sino Baccio Baldini. Parece que Vasari tuvo constancia de los dibujos impresos por Baldini para esta edición comentada por Landino, pero no tuvo en cuenta, como señala Alfredo Petrucci en uno de sus artículos¹⁰, que Botticelli regresó de Roma en 1483, mientras la edición de Landino con los grabados se publicó en 1481. De este modo, el pintor florentino no pudo realizar los dibujos después de su retorno a Florencia, sino antes de partir hacia Roma. Otro de los aspectos a señalar del comentario de Vasari a este respecto es que Botticelli no sólo ilustró el “Infierno”, sino que tradujo en imágenes todo el poema de Dante¹¹.

Los grabados que aparecen en esta edición, aunque muestran de un modo más o menos evidente la mano de Botticelli, difieren en algunos aspectos de los dibujos de los que salieron. Estos grabados tienen unas dimensiones de 97 por 175 mm, y los episodios se desarrollan de izquierda a derecha mediante una sucesión de escenas, de modo que en un mismo grabado aparecen los mismos personajes en varias ocasiones¹². El nivel artístico de

los grabados con respecto a los dibujos se redujo considerablemente, de modo que se aprecia notablemente que no fue la mano de Botticelli la que intervino en los mismos, sobre todo por la falta de ligereza y fluidez en el trazo que caracteriza los dibujos del pintor. Además Baldini tuvo que reducir las amplias y complejas composiciones realizadas por Botticelli.

Aun siendo un número relativamente reducido de ilustraciones, 19 grabados como máximo en pocos ejemplares, todos pertenecientes al “Infierno”, frente a los cien que debían ilustrar el poema completo, estos tuvieron una gran importancia ya que sirvieron de modelo para las imágenes impresas en ediciones posteriores, como la publicada en Brescia en 1487, o las de Venecia de 1491, 1493 o 1497.

La segunda serie de dibujos

Introducción

A su regreso a Florencia tras haber realizado algunas pinturas en la Capilla Sixtina, y en una época difícil de su vida por la muerte de su padre, Sandro Botticelli seguía contando con el mecenazgo de su principal valedor, Lorenzo di Pierfrancesco, para quien ya ha había realizado algunas de sus pinturas más importantes, entre las que se encuentran *La Primavera*, *Palas y el Centauro* o *El Nacimiento de Venus*. Y fue precisamente éste “el que lo incitó a retomar, por cuenta suya, la serie de ilustraciones de la Divina Comedia”¹³. En 1496, en medio de los fuertes problemas políticos y religiosos en los que estaba inmersa la ciudad, Botticelli vuelve a adentrarse en el trabajo de ilustrar el poema pensando que con él encontraría la tranquilidad que tanto ansiaba y que en aquellos momentos era difícil conseguir. Pero una vez más tuvo que interrumpir su trabajo, aunque las causas de esta interrupción no están del todo claras, ya que autores como Corrado Gizzi sostienen que se debió a la expulsión de la ciudad en 1498 de Lorenzo de Pierfrancesco¹⁴, mientras otros como Pietro Toesca alude a la muerte de éste en 1503 como causa principal, aunque no se descarta la posibilidad de que Botticelli continuara posteriormente¹⁵, si bien la serie de ilustraciones no fue nunca completada.

A principios del siglo XIV se produce en toda Italia un importante auge en la tradición de ilustrar los manuscritos de la *Divina Comedia*. Generalmente estos manuscritos solían tener cien ilustraciones, una por cada canto, colocadas al inicio del mismo. Las ilustraciones estaban hechas en miniatura, dibujadas con pluma o difuminadas con color, aunque esto último era menos frecuente. La mayoría de los códices ilustrados de fecha más antigua muestran un solo episodio por canto, y a medida que pasa el tiempo el número de episodios en cada ilustración aumenta, siendo normalmente dos. De esta manera, para mostrar la sucesión de acontecimientos, se solían repetir, atendiendo a la tradición que impulsara en su tiempo Giotto, las figuras de Dante y de su guía y protector, Virgilio, y la de los personajes más importantes del canto. Los grabados que se incluyeron en la edición

de 1481 comentada por Landino mostraban más de dos episodios, y en los dibujos que Botticelli hizo para Lorenzo de Pierfrancesco aparecen cinco o seis, aunque en algunos llegan a aparecer hasta siete y ocho. Esta serie de ilustraciones es, por tanto, la más completa y la que recoge de un modo más fiel y riguroso el contenido del poema, y estos aspectos se deben a la pasión que la obra de Dante despertó en el pintor, y a la amistad que este tenía con algunos filósofos y humanistas de la época, como Antonio Manetti, Girolamo Benivieni o el propio Cristoforo Landino.

La obra en su conjunto representa la unión de dos artistas que, aún estando separados temporalmente por casi dos siglos, fueron muy importantes en la cultura del *Quattrocento* italiano, y más concretamente del humanismo florentino. Uno, Dante, por ser uno de los pilares más representativos de la filosofía neoplatónica de Marsilio Ficino, y otro, Botticelli, por estar entre los grandes artistas del momento.

Características

Los dibujos están realizados en folios de pergamino, cuyas medidas son 48 x 68 cm, y ocupan una extensión de 32 x 47 cm. Estos folios están dispuestos en horizontal, de modo que el manuscrito debía abrirse hacia arriba, con lo cual se podría apreciar el dibujo sobre el vuelto del folio que quedaba en alto y el texto, escrito en caracteres góticos, sobre el recto del folio siguiente, quedando cada dibujo encima del texto del canto correspondiente.

El manuscrito debía estar ilustrado por ciento dos dibujos: uno por cada canto; uno que sirviera de frontispicio a modo de introducción; y una imagen de Lucifer ocupando dos folios junto a la ilustración del canto XXXIV del “Infierno”. De estos han quedado solamente noventa y dos, ya que dos nunca fueron hechos (los relativos a los cantos XXXI y XXXIII del “Paraíso”), aunque el texto sí que fue manuscrito, y ocho se han perdido (los de los cantos II, III, IV, V, VI, VII, XI y XIV del “Infierno”).

Muchos de estos dibujos presentan aspectos particulares que han servido a los estudiosos que se han encargado de investigarlos y analizarlos desde el siglo XIX, para sacar a la luz algunas hipótesis acerca de las circunstancias que rodearon a la realización de los mismos. Algunos de estos aspectos son, por ejemplo, que los dibujos que ilustran el “Infierno” están numerados (cantos IX, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XIX, XX, XXIII, XXIV, XXVI, XXIX, XXX, XXXII y XXXIV). El mapa del “Infierno” y el canto I también del “Infierno” se encuentran en el mismo folio, uno sobre el recto y otro sobre el verso. Todos los del “Purgatorio” están numerados y algunos de ellos, los que corresponden a los diez primeros y a los cantos XXI y XXII, tienen debajo, en parte o entero, el primer verso del canto. Con respecto al “Paraíso”, el dibujo del canto XVIII está numerado y tiene escrito el primer verso; el del canto XXI está numerado pero sólo tiene escrito una parte del primer verso; los veintitrés primeros cantos están numerados, pero el dibujo del canto XXV tiene el número XXIV y, por esto, los de los cantos del XXVI al XXVIII y XXX y XXXII están señalados con un número menos.

Otro aspecto a tener en cuenta es que a los textos de todos los cantos les falta la primera letra, lo cual, según señala Gizzi¹⁶, se debe a que el artista se propuso colocarlas, bien coloreándolas o bien adornándolas, una vez terminada la obra. El texto está situado sobre la parte porosa de los folios de pergamino, quedando los dibujos sobre la parte más lisa. Fue manuscrito por el copista Niccolò Mangona con caracteres góticos, que estaban de moda en la Florencia de la época. Cada canto ocupa un folio completo, y está dispuesto en cuatro columnas, haciendo uso de la misma extensión del folio que en la cara opuesta ocupa la imagen.

Botticelli llevó a cabo los dibujos con una punta metálica, realizada mediante una aleación de plomo y plata, y luego los repasó con una pluma y tinta, aunque algunos se quedaron en el primer paso. En varios de los dibujos se pueden apreciar correcciones. Así, los dibujos del canto XXX del “Infierno” y el del canto VIII del “Purgatorio” están solamente esbozados. Las ilustraciones de los cantos XIX, XXI y XXXII del “Paraíso” están borradas del todo o en parte. En muchas de las ilustraciones también del “Paraíso”, las figuras de Dante y de Beatriz están dibujadas con pluma, mientras no hay ninguna huella del resto del dibujo.

Si todos estos elementos que caracterizan a las ilustraciones han dado pie a varias hipótesis, no menos debatida ha sido la cuestión de la coloración de esta serie. Según Toesca¹⁷, la primera intención fue la de dar color a todas las ilustraciones, aunque finalmente fueron sólo cuatro los folios coloreados, todos ellos pertenecientes al “Infierno”. Estos son los correspondientes al mapa del “Infierno”, el cual hace las veces de frontispicio e introducción, y que según Lamberto Donati no pertenece a Botticelli¹⁸, y los de los cantos X, XV y XVIII. Sólo dos de ellos están casi completamente coloreados, el mapa y el folio del canto XVIII. El encargado de dar color a estas ilustraciones fue, seguramente, Botticelli, que tras ver el resultado decidió dejarlos sin coloración. Además, tras ser analizadas las tintas de los folios relativos a los tres cantos coloreados, se puede pensar que el artista hizo dos tentativas de dar color a las imágenes, aunque ninguna de las dos pareció satisfacerle.

Hay otros elementos en los dibujos de Botticelli referentes a la tipología, que pueden ser comparados con los utilizados tradicionalmente. Es el caso de las figuras de Lucifer y los diablos, o los círculos del “Infierno”, los marcos del “Purgatorio” o las esferas del “Paraíso”. También pertenece a la tradición el gorro de forma cónica que porta Virgilio o la misma figura de Dante.

Hipótesis sobre la cronología

Por lo que concierne a la cronología de los dibujos, lo que han dicho todos los estudiosos que han investigado sobre el tema, no son más que hipótesis. Una cosa sí parece clara, y es que Botticelli debió haber realizados los dibujos para los cantos referentes al “Infierno” antes de su viaje a Roma, si atendemos a la idea de que los grabados insertos en la edición de 1481 fueron copiados de sus dibujos. Existen otras hipótesis, como la de

Friedrich Lippmann¹⁹, que alude a la posibilidad de que el artista comenzara la serie con algunos esbozos y que en 1491 le pidieran permiso para utilizar estos esbozos para una edición que se estaba preparando, lo cual justificaría la afirmación de Vasari²⁰. También partidario de esta idea es A. Petrucci²¹, a pesar de que admita la ejecución de diecinueve dibujos que serían los realizados antes de 1481, al igual que Piero Bargellini, quien se basa en que Botticelli, tras su regreso de Roma, encontraría mucho trabajo poniendo como ejemplo algunas de las obras que realizó el pintor en aquellos años²².

A lo largo de más de un siglo de investigaciones, también se ha intentado determinar la cronología de esta serie de ilustraciones mediante el análisis y comparación del estilo del artista durante toda su trayectoria, señalando algunos detalles que aparecen en los dibujos y comparándolos con algunas de sus pinturas, aunque tampoco así se ha logrado conseguir una idea unitaria.

Otro punto conflictivo a la hora de analizar la cronología, es establecer una fecha y una causa para la interrupción del trabajo, si bien en este caso parece haber mayor uniformidad de opiniones, ya que la mayoría de investigadores están de acuerdo en que esta interrupción se debió, bien a la expulsión de Lorenzo di Pierfrancesco de Florencia en 1498, bien a su muerte en 1503. Por otra parte, se ha señalado que Botticelli pudo haber “terminado” los dibujos de prisa y bajo presión, apoyándose esta idea en las correcciones, el tratamiento superficial, errores diversos, y sobre todo la falta de composición en los dibujos del “Paraíso”, y estableciendo como fecha de finalización entorno a 1494 o 1495²³.

Historia

Los noventa y dos folios que forman esta serie incompleta de ilustraciones para la *Divina Comedia* no se encuentran juntos, sino que están separados en dos grupos. Por un lado, ochenta y cinco de ellos se encuentran en Berlín, mientras los otros siete pertenecen a la Biblioteca Vaticana. Los dibujos de Botticelli quedaron en el olvido poco después de su realización, ya que tras las noticias que nos dejó Vasari acerca, solamente, del grupo de diecinueve ilustraciones, nada se supo de ellos hasta finales del siglo XIX. Éstos comenzaron a ser conocidos en 1882, cuando pasaron de la Colección Hamilton²⁴, en Escocia, al Kupferstichkabinett de Berlín, y sobre todo gracias a la obra de Lippmann. Cuando el museo berlinés se hizo cargo de los pergaminos, procedió a separarlos de la encuadernación en la que se encontraban y fijarlos sobre cartones duros para así poder analizarlos y reproducirlos con mayor comodidad y seguridad.

Poco después de la aparición de la obra de Lippmann en 1896, fueron hallados en los fondos de la biblioteca de la reina Cristina de Suecia otros siete folios que posteriormente pasaron a la Biblioteca Vaticana²⁵. Éstos estaban en un códice misceláneo que contenía dieciocho obras diferentes, conservados de forma fragmentaria y sin ninguna conexión entre ellos. Los fragmentos habían sido hechos encuadernar por Pío IX. Los siete folios con dibujos ilustrativos de la *Divina Comedia* eran iguales a los del museo de Berlín, por lo

que pertenecían a la misma obra, y contenían siete dibujos que ilustraban siete cantos del “Infierno”. Más tarde, el mismo Lippmann, tras haber analizado los dibujos encontrados en Roma, los reprodujo igual que el resto.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los folios conservados en Berlín fueron separados en dos grupos, quedando uno, de cincuenta y siete folios, referentes a la mayor parte del “Purgatorio” y a todo el “Infierno”, en la parte oriental de la ciudad, en el Kupferstichkabinett, y otro de veintiocho, en la occidental, en el Museo de Dahlem. Por lo que respecta a los que se encontraron en la Biblioteca Vaticana, después de ser analizados minuciosamente por Lippmann y otro estudiosos como Lamberto Donati²⁶, fueron encuadernados nuevamente.

Actualmente, los folios se encuentran custodiados por las mismas instituciones que los han conservado, por lo que el Kupferstichkabinett de Berlín sigue teniendo en su poder ochenta y cinco, mientras la Biblioteca Vaticana tiene los siete restantes. En ambos lugares, la situación de tutela y conservación de los dibujos hace imposible el acceso del público a los mismos.

Estilo

Botticelli es un pintor cuyo estilo se ha caracterizado por el uso de la línea, una línea movida y elegante que es un elemento fundamental en toda su producción artística, sobre todo en una época en la que la mayoría de los artistas estaban más preocupados por la representación de la tridimensionalidad y la perspectiva por medio de los colores y las luces. La línea juega un papel importantísimo en la serie de ilustraciones para el poema de Dante, debido principalmente a la ausencia de color. Estos dibujos están realizados con una gran economía de medios (una simple punta de metal, pluma y tinta), dando vida a los personajes con escasos trazos.

A este respecto se han referido también la mayoría de los investigadores, emitiendo valoraciones críticas tanto de un modo positivo como negativo. Así, Venturi señala que el pintor utilizó la fuerza expresiva de la línea para mostrar al espectador las numerosas matizaciones psicológicas de los personajes y de las distintas situaciones que Dante plasmó en su poema mediante palabras, y dice que “ninguna pintura de Sandro es más altamente significativa de su genio que estas señales de líneas inspiradas por las páginas del divino poema”²⁷. En unos términos similares se ha pronunciado otro autor, Bertini, quien alaba la inagotable variedad de detalles de que constan estos dibujos, aunque afirma que la línea ya no posee un carácter gotizante, como había sido habitual en la obra de Botticelli, sino acusadamente renacentista. Por el contrario, Berenson²⁸ dice acerca de la importancia de la línea en estos dibujos, que sería absurdo pensar que solamente mediante líneas y contornos se puedan expresar las sensaciones y emociones que brotan de los versos de Dante, y que la grandeza de estas ilustraciones reside en haber salido de la mano “de uno de los máximos artistas de la línea pura”, es decir Botticelli, y no por ilustrar la *Divina Comedia*.

Por su parte, Toesca hace un análisis del estilo con que Botticelli ilustra cada una de las partes del poema. Según este autor, el artista adaptó el dibujo y las figuras a las características del texto haciendo gala de su profundo conocimiento. Así, la violencia de las escenas y la multitud de situaciones que en su camino por el "Infierno" se encontraron Dante y Virgilio, fue plasmado mediante representaciones llenas de movimiento, de gran energía expresiva, en las cuales se agrupaban una gran cantidad de figuras, por lo que el tamaño de las mismas era reducido para poder así traducir las palabras del poeta sin dejar fuera ningún detalle, poniendo el punto de vista bastante alto y lejano. Para las ilustraciones del "Purgatorio" las composiciones se vuelven más simples. Aunque el punto de vista está aún alejado, las figuras muestran más claramente sus expresiones psicológicas. El número de figuras se reduce un poco con respecto al "Infierno", y su tamaño es algo mayor. En los folios del "Paraíso" Botticelli utiliza una línea más suave. Las figuras se desplazan con movimientos más acompasados, menos dramáticos. Además, el tamaño de éstas aumenta considerablemente (la figura de Beatriz es mayor que la de Dante), al igual que el punto de vista de la escena se acerca.

Mientras en el "Infierno" el camino discurre de un modo descendente por sus nueve círculos, y la escena se desarrolla de izquierda a derecha, en el "Purgatorio" los personajes comienzan a ascender por el monte donde se purifican las almas. Aquí el sentido de la composición se va alternando, apreciándose hasta cuatro cambios de dirección. En el "Infierno" los personajes de Dante y Virgilio son vistos desde el frente y, por el contrario, en el "Purgatorio" son vistos desde atrás. Por último, en el "Paraíso" los personajes no hacen más que ascender hasta que llegan al Reino de los Cielos, donde son acogidos por una corte de ángeles²⁹. El sentido vertical del camino de los dos protagonistas hacia el "Paraíso" se puede apreciar también por las numerosas veces que Beatriz señala hacia arriba tratando de mostrar algo a Dante.

Con estas distinciones entre cada uno de los tres reinos mediante las indicaciones topográficas, Botticelli establece diferencias siguiendo también los niveles lingüísticos que Dante utiliza en cada parte atendiendo a su diversidad temática.

Por otra parte, el número de episodios representados en cada una de las partes del poema se reduce progresivamente, pasando de las complejas composiciones del "Infierno" a la simplicidad de los dibujos del "Paraíso", en los que únicamente aparecen Dante y su amada Beatriz, a la que Virgilio cede el cargo de guía, inscritos ambos en una esfera.

Botticelli insertó en algunos folios los últimos episodios, completos o en parte, del canto anterior, con lo que se establece una continuidad narrativa, además de en un mismo dibujo, también entre las ilustraciones de cantos sucesivos. Cabe señalar también que en muchas de las ilustraciones las figuras aparecen cortadas, es decir, no aparecen dentro de los márgenes del dibujo, lo que muestra que la visión que se representa en cada uno de ellos es ilimitada, desarrollándose la escena más allá.

Acerca del grado de acabado de los dibujos

Este es quizá el aspecto que ha hecho a los investigadores analizar los dibujos de Botticelli de un modo más pormenorizado. Paolo Bellini, en una de las partes del catálogo de Gizzi³⁰, tras hacer un análisis de las dos series de dibujos del pintor florentino para la *Divina Comedia*, llegó a la conclusión de que el conjunto de los dibujos realizados sobre pergamino y con el texto del poema completo manuscrito, tiene todas las características para pensar que se trataba de la realización de un libro miniado. De hecho, esta idea está apoyada sobre un hecho real, y es que algunos dibujos están coloreados. Si esto fuese así, se podría afirmar que Botticelli hizo su trabajo teniendo en cuenta que los dibujos debían ser posteriormente completados con color. Lo primero que lleva a pensar que realmente estos folios serían coloreados, es que la forma en que fueron realizados difiere en mucho del resto de los dibujos del mismo artista³¹, lo cual, si no fuera por los documentos que lo testimonian, podría hacer creer que fueron hechos por artistas diferentes. De igual modo se podría pensar que Botticelli interrumpió su trabajo y lo dejó sin terminar³², aunque esto no parece probable si tenemos en cuenta que todos los dibujos están llevados hasta el mismo nivel de ejecución, por lo que es más lógico creer que el artista cumplía órdenes ya impuestas con anterioridad para llevar su trabajo hasta un cierto punto. En resumen, Bellini sostiene la idea de que Botticelli si terminó su labor y que los dibujos quedaron a la espera de que alguien les diera color. Esta hipótesis fue también formulada por Bertini. En un sentido completamente opuesto se ha movido Donati, quien afirma que por la técnica de los dibujos, éstos nunca estarían destinados a formar parte de un libro miniado³³.

Otro punto tratado por los investigadores es quién fue el autor de la coloración que tienen cuatro de las noventa y dos ilustraciones. Mientras Bellini duda si fue un miniaturista o el propio Botticelli, Donati sostiene que fue un “mediocre miniaturista”. Lo cierto es que fueron sólo cuatro los dibujos coloreados y que el resultado no fue muy exitoso, y quizá por esta razón el trabajo no fue nunca terminado, fuese quien fuese el encargado de este menester, siendo abandonado después de algunos intentos³⁴.

Llegados a este punto, podríamos lanzar una pregunta. ¿Realmente la persona que encargó este arduo trabajo a uno de los mejores artistas del momento, como era Sandro Botticelli, hubiese encargado a un miniaturista mediocre la tarea de darle color? Si atendemos a esta idea, se puede pensar que pudo ser el propio Botticelli el que, siendo inexperto en esta técnica, intentó colorear sus dibujos con tempera, y comprobando el resultado, rehusó continuar.

Pero no acaban aquí las incógnitas acerca de la realidad en la que esta obra debió ver la luz. Otro aspecto que no está claro es si el texto fue manuscrito antes o después de la realización de los dibujos. Establecer un orden cronológico entre los dibujos y el texto es bastante difícil debido a la falta de una base sólida donde apoyar una teoría. Es por esto que los investigadores, principalmente Donati y Lipmann, se mueven en direcciones opuestas basándose en meras especulaciones. Mientras Lippmann sostiene que el texto fue escrito antes de que fuesen realizados los dibujos, Donati piensa todo lo contrario. Es más, cree que

las imágenes realizadas por Botticelli debían narrar el poema sin apoyo del texto. Finalmente parece que esta duda se desvanece tras el exhaustivo análisis a que fueron sometidos los folios de pergamino para la elaboración del catálogo de una exposición³⁵, en el que se puede leer:

[...] el resultado de una profunda autopsia demuestra que, cronológicamente, Botticelli realizó sus imágenes, ..., antes de la copia del texto. Sobre todo notamos en "Infierno" XVIII que las líneas, es decir la jaula de rayas necesaria para escribir y ordenar las columnas, trazadas sobre el *recto*, se imprimió también sobre el *verso* del folio, haciendo saltar el color en los puntos en los que el estilete se calcó con demasiada fuerza. En consecuencia las líneas y el texto fueron hechos probablemente después de la última fase de trabajo, es decir con las pruebas de coloración terminadas. En segundo lugar, si el artista hubiese realizado su trabajo después del copista, la pluma debería haber tropezado allí donde las líneas dejaron unos surcos, en parte muy marcados, en relieve sobre la cara del dibujo³⁶.

Ahora que al menos uno de los aspectos de la realización de esta obra parece definitivamente resuelto, cabe plantearse una nueva pregunta. ¿Con qué finalidad fue creada? Son varias las hipótesis lanzadas, y van desde que Botticelli realizó los dibujos para él mismo, o que eran dibujos preparatorios para la decoración del interior de la cúpula del Duomo de Florencia. Estas ideas no tienen mucha entidad. Sin embargo, si que la tiene la teoría de Lippmann de que se trataría de un códice de lujo, totalmente manuscrito y miniado. Con el nuevo análisis de los folios, se han intentado dar nuevas versiones acerca de esta cuestión. Rebatando la teoría de Lippmann, cosa que ya había hecho Donati, se habla de que las características del conjunto de imágenes y textos y su proceso de elaboración no eran las comunes para este tipo de libros. Sebastiano Gentile y el equipo de investigadores que con él trabajaron en la elaboración del catálogo³⁷, han señalado que, a pesar de todas las vicisitudes en las que se vio envuelta la obra, aludiendo a su aspecto inacabado, interrupciones, etc., fue oportuno mantenerlo como un libro y prepararlo como si de un regalo se tratase. Según Gentile pudo ser un regalo que Lorenzo de Pierfrancesco quisiera hacer al rey Carlos VIII de Francia como agradecimiento por su protección³⁸, o como felicitación por la conquista de Nápoles en 1495.

Como se puede comprobar en las líneas anteriores, las hipótesis lanzadas por unos y por otros no hacen más que ampliar la visión de la obra que, por mano de Botticelli, ilustra el poema de Dante, dejando en el aire las incógnitas que se han ido planteando a lo largo de todos estos años. Lo que si parece estar claro es que Sandro Botticelli fue partícipe de la tradición que surgió pocos años después de la publicación de la *Divina Comedia* y que se mantendría a lo largo de los siglos, si bien en los dibujos del pintor florentino se nos presenta la versión más completa e innovadora por las características de los mismos. A pesar de la importancia y magnitud de la obra, no sólo en un sentido artístico y literario, sino también histórico por todas las circunstancias que se dieron previas a su creación y que hemos analizado en líneas anteriores, no se llegó a publicar el poema junto con los dibujos, y sólo en 1996 vio la luz una edición de la *Divina Comedia* ilustrada por Sandro Botticelli³⁹

NOTAS

- ¹ Pese a defender la postura de Boccaccio, Salutati, como otros contemporáneos, también criticaba la utilización que hace Dante del vulgareo florentino en vez del latín culto.
- ² El centro de la doctrina de Platón era la “Unidad divina”, generadora de un universo perfecto y armónico, jerarquizado de tal modo que, de modo ascendente, se pasara de la materia amorfa a los cuerpos físicos y celestes. De aquí se asciende hasta el mundo de las almas, que son principio de vida y de movimiento, y a partir de éstas, de las almas racionales y de los ángeles, últimos mediadores con la Divinidad. Según Platón, el alma podía subir, mediante el conocimiento y el amor, hasta la perfecta contemplación y su total unión con Dios.
- ³ *La Monarchiaes* un tratado político, escrito en latín entre 1307 y 1313 aproximadamente, en el que Dante defiende el poder unificado en una sola persona, la autonomía del poder civil y la procedencia divina de ese poder. Esta obra fue traducida al estilo vulgar por el propio Ficino, el cual identifica en el proemio a Dante con la historia y el destino de Florencia.
- ⁴ El Convivio fue escrita por Dante desde el exilio entre 1304 y 1307. Fue realizada en vulgar, estaba dirigida a los menos cultos y tenía un carácter filosófico-literario, con el que Dante pretendía que en toda Italia se le diera el reconocimiento que no le habían dado sus conciudadanos.
- ⁵ Landino se había formado con el orador y poeta Carlo Masurppini, perteneciente a la misma generación de Leonardo Bruni, y también frecuentando el círculo del mayor humanista de aquellos años, Leon Battista Alberti.
- ⁶ GIZZI, C., *Botticelli e Dante*, Milán, Electra, 1990, pág. 104.
- ⁷ A este respecto Piero Scapecchi afirma, después de analizar una serie de documentos inéditos, que el mecenas de esta edición debió pertenecer a la rama principal de la familia. SCAPECCHI, P., “Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la Commedia”, en *Sandro Botticelli pittore della Divina Commedia*, Catálogo de la Exposición, vol. I, Milán, Skira, 2000, pág. 44.
- ⁸ VASARI, G., “Marcantonio Bolognese e d'altri intagliatori di stampe”, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Florencia, 1568 (edizione integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici, 1993, pág. 838). Traducción tomada de VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. Estudio, selección y traducción de M^a Teresa Méndez Baiges y Juan M^a Montijano García, Madrid, Tecnos, 1988, pág. 296.
- ⁹ VASARI, “Sandro Botticelli”, op. cit., pág. 494.
- ¹⁰ PETRUCCI, A., “La Divina Commedia nelle incisioni del Quattrocento”, *Accademie e Biblioteche D'Italia*, Roma 1941, (XV), n° 1, pág. 11.
- ¹¹ De la serie completa que realizó Botticelli para ilustrar la Divina Comediase hablará más adelante.
- ¹² A esta sucesión de acontecimientos dentro de una misma obra se la conoce como método cíclico. Este es uno de los aspectos que se puede apreciar con claridad, no sólo en los dibujos de Botticelli para la Divina Comedia, sino también en algunas de sus obras pictóricas, como en las tablas de La historia de Nastagio degli Onesti.
- ¹³ GIZZI, op. cit., pág. 105.
- ¹⁴ *Ibid.*, pág. 105.
- ¹⁵ TOESCA, P., “Sandro Botticelli e Dante”, *La Bibliofilia*, Florencia, 1922-1923, (XXIV), pp. 6-7.
- ¹⁶ GIZZI, op. cit., pág. 107.
- ¹⁷ TOESCA, op. cit., pág. 7.
- ¹⁸ DONATI, L., “Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia”. *La Bibliofilia*, Florencia, 1960, (LXII), pág. 217.
- ¹⁹ LIPPMANN, F., *Drawing by Sandro Botticelli for Dante's Divina Commedi.*, Londres, Lawrence-Bullen, 1896.
- ²⁰ VASARI, loc. cit.

- ²¹ PETRUCCI, *op. cit.*, pág. 11.
- ²² BARGELLINI, P., “Sandro Botticelli e i suoi disegni per “La Divina Commedia””, *Dante Alighieri. La Divina Commedia*. Versione con testo a fronte e commento in esperanto di Giovanni Peterlongo, SIEL, Milán, 1963, pág. XXXI. Las obras a las que se refiere son, entre otras, la Virgen del Magnificat de 1485, y otras posteriores como Venus y Marteo El Nacimiento de Venus.
- ²³ *Sandro Botticelli...*, *op. cit.*, vol. 2, pág. 28.
- ²⁴ Estos folios formaban parte de un códice perteneciente a esta colección privada, por lo que éste es conocido como Códice Hamilton. La colección privada era propiedad de Alexander Douglas, Duque de Hamilton, localidad escocesa cercana a Glasgow. Fueron adquiridos por este duque tras comprarlos a un anticuario florentino, y parisino de adopción, llamado Giovanni Claudio Molini, después de 1803.
- ²⁵ En 1690 el papa Alejandro VIII adquirió el grupo de siete folios junto con toda la biblioteca de la reina, tras la muerte de ésta en 1689.
- ²⁶ Lamberto Donati ha sido una de las personas que más a fondo ha estudiado y analizado los folios de pergamino con los dibujos de Botticelli, junto con Friedrich Lippmann, que además fue conservador del Kupferstichkabinett de Berlín.
- ²⁷ VENTURI, A., *Il Botticelli interprete di Dante*. Florencia, [s.n.], 1921, pp. 9-10.
- ²⁸ Tanto Berenson como Bertini han sido los autores de sendos estudios sobre la historia del dibujo. BERENSON, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milán, 1961; BERTINI, *I grandi maestri del disegno*, Milán, 1953.
- ²⁹ A modo de anécdota, uno de los ángeles, en el dibujo correspondiente al canto XVIII del “Paraíso”, sostiene una tablilla donde aparece escrito “Sandro da Mariano”, verdadero nombre de Botticelli.
- ³⁰ BELLINI, P., “Le due serie di disegni del Botticelli per la Commedia”, en GIZZI, *op. cit.*, pág. 49. Este catálogo se realizó como ocasión de una exposición que se celebró en 1990 bajo el nombre Botticelli e Dante
- ³¹ Bellini añade un elemento diferenciador importante como afirmación a su teoría, y es que en los dibujos ilustrativos del poema, Botticelli deja de lado el claroscuro, cosa que no ocurre en el resto de sus dibujos.
- ³² Esta idea es defendida por Venturi o por Ignacio Supino en su obra *Sandro Botticelli. I disegni per la Divina Commedia di Dante*. Bolonia, 1921.
- ³³ DONATI, *op. cit.*, pág. 211.
- ³⁴ Ya hemos visto como, después de los análisis realizados a las tintas utilizadas para dar color, se han determinado dos intentos.
- ³⁵ Sandro Botticelli..., *op. cit.* Este catálogo se realizó para la exposición que, con el mismo nombre, se celebró del 20 de septiembre al 3 de diciembre de 2000 en el Palacio de las Escuderías Papales del Quirinal en Roma con motivo del año Jubilar.
- ³⁶ *Ibid.*, pág. 29. Traducción libre. El texto original es el siguiente: “...il risultato di un’approfondita autopsia dimostra che, cronologicamente, Botticelli ha realizzato le sue immagini, ..., prima della copiatura del testo. Anzitutto notiamo in nferno XVIII che la lineatura, cioè la gabbia di righe necessaria per scrivere e ordinare le colonne, tracciata sul recto, si è impressa anche sul versodel foglio, facendo saltare via il colore nei punti in cui lo stilo è stato calcato con troppa forza. Di conseguenza la lineatura e il testo furono apposti probabilmente addirittura dopo l’ultima fase di lavoro, ossia a prove di colorazione ultimate. In secondo luogo, se l’artista avesse realizzato il suo lavoro dopo il copista, la penna avrebbe dovuto incepiare là dove la lineatura ha lasciato dei solchi, in parte molto marcati, in rilievo sulla facciata del disegno.
- ³⁷ *Ibid.*, pág. 30.
- ³⁸ Lorenzo di Pierfrancesco estuvo muy unido a la Corte francesa e incluso fue destinado allí por su familia para desempeñar labores políticas. Fue a causa de su relación de amistad con Carlos VIII, que en 1498 fue expulsado de Florencia tras la invasión francesa.
- ³⁹ DREYER, Peter, *La Divina Commedia*. Paris-Florencia, [s.n.], 1996.