



La representación de Venus en la pintura de Sandro Botticelli: dimensiones estéticas, simbólicas y culturales en el arte del Renacimiento

The representation of Venus in the painting by Sandro Botticelli: aesthetic, symbolic and
cultural dimensions in the art of the Renaissance

Sonia Martínez Moreno*

Universidad Alberto Hurtado / Universidad Andrés Bello

Resumen: En el presente estudio analizamos la representación de la diosa Venus en las pinturas de Sandro Botticelli, examinando la noción de belleza clásica y su recepción en el Renacimiento florentino (s. XV). Por un lado, revisamos la presencia de Venus en la cultura clásica, considerando sus mitos, significaciones y simbolismos. Por otro lado, analizamos la representación de Venus en las pinturas *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*, revisando las dimensiones artísticas, estéticas y culturales de cada obra. Finalmente, consideramos que la imagen de Venus expresa una síntesis del movimiento neoplatónico y la tradición cristiana, en la que se exalta la figura de la *Donna Angelicata* como Venus Celeste, y que proyecta las nociones ideales de armonía, mesura y belleza púdica para la sociedad renacentista.

Palabras clave: Pintura del Renacimiento Italiano, Belleza, Venus, Sandro Botticelli, Neoplatonismo.

Abstract: In this paper we analyze the representation of the goddess Venus in Sandro Botticelli's paintings, examining the notion of classical beauty and its reception in the Florentine Renaissance (15th century). On the one hand, we review the presence of Venus in the classical culture, considering its myths, meanings and symbolisms. On the other hand, we analyze the representation of Venus in the paintings *The birth of Venus* and *The Spring*, reviewing the artistic, aesthetic and cultural dimensions of each work. Finally, we consider that the image of Venus expresses a synthesis of the Neoplatonic movement and the Christian tradition. Thus, the figure of the goddess is exalted as the *Donna Angelicata*, reflecting the Celestial Venus, which projects the ideal notions of harmony, moderation and modest beauty for Renaissance society.

Keywords: Italian Renaissance painting, Beauty, Venus, Sandro Botticelli, Neoplatonism.

* Licenciada en Arte de la Universidad de Playa Ancha y Magíster en Historia, mención en Arte y Cultura, de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Profesora de Historia del Arte en la Universidad Alberto Hurtado y Metodología de la Investigación en la Universidad Andrés Bello. Contacto: soniaandrea.m@gmail.com

**LA REPRESENTACIÓN DE VENUS EN LA PINTURA DE SANDRO BOTTICELLI:
DIMENSIONES ESTÉTICAS, SIMBÓLICAS Y CULTURALES EN EL ARTE DEL RENACIMIENTO¹**

Sonia Martínez Moreno

Universidad Alberto Hurtado / Universidad Andrés Bello

“Y es preciso, creo yo, que el arte de las Musas culmine en el amor de la belleza”²

I- Introducción

En el presente estudio se analiza la representación de la diosa Venus en las obras pictóricas de Sandro Botticelli (1445-1510), estableciendo una relación de la belleza clásica y su recepción en el Renacimiento florentino. Se han considerado como fuentes principales las obras pictóricas *La Primavera* (c.1478-1480) y *El nacimiento de Venus* (c.1482-1485). Ambas se encuentran en la Galería Uffizi en Florencia. En estas se representa a Venus, diosa que, desde la Antigüedad clásica hasta el Renacimiento, se ha concebido de dos formas: por un lado, como una divinidad celeste llena de pureza y castidad, inalcanzable para el hombre mortal, envuelta en el amor divino y perfecto; y por otra, como una diosa del amor pagano y sensual, lo cual provoca la atracción desenfrenada tanto de dioses como de mortales.

A partir de un examen de los simbolismos y las alegorías reflejadas en el contenido de las obras, y comprendiendo el contexto histórico-cultural en el que se forja la visión estética del artista florentino, se busca responder las siguientes interrogantes: ¿cuál es la

¹ Una versión del presente estudio fue presentada como ponencia con el título “Venus en el arte renacentista: herencia y representación. Dimensiones estéticas en la obra de Sandro Botticelli” en la *III Jornada de Estudios Culturales del Renacimiento: ‘Disidencia y tradición: relecturas del mundo clásico en el Renacimiento’*, organizada por la escuela de Bachillerato en Humanidades de la Universidad Alberto Hurtado (2019).

² Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética*, tomo I, La estética de Platón, IX, “El arte y la belleza”, editorial Akal, Madrid, 2011, p.142.

imagen de belleza que posee Botticelli y cómo esta se relaciona a la figura de Venus? ¿Cómo se presenta el ideal de belleza renacentista en sus pinturas? Y ¿De qué forma el concepto de belleza de Botticelli se vincula a la naturaleza?

Para ello, se establece un análisis comparativo con esculturas clásicas de la antigüedad grecorromana,³ así como también con sobrerrelieves góticos de fines de la Edad Media.⁴ Mediante estas obras se busca contrastar la noción de belleza del artista florentino con la concepción de belleza de la cultura clásica y medieval. Esto, con la finalidad de comprender la construcción estética de Botticelli y su representación de la Venus, la cual posee herencias estéticas, culturales y morales de la tradición clásica y el pensamiento cristiano. Para complementar el análisis de las fuentes visuales, la presente investigación se apoya con algunas fuentes escritas de la Antigüedad clásica y el humanismo renacentista italiano.⁵

En la elaboración de sus obras, Botticelli se apoya en los escritos de poetas y pensadores grecorromanos, con lo que gesta un concepto de belleza inspirado en el mundo clásico. Así, para representar el nacimiento de Venus, se influencia de la *Teogonía* de Hesíodo, revisa la invocación a Venus y la noción de belleza en *La naturaleza de las cosas* de Lucrecio y alude a la idea de la Venus celeste descrita en *El Banquete* de Platón. Además, vemos una influencia o inspiración en la obra de Plotino, lo que se enfoca en la idea de la admiración, en particular cuando advierte que el arte debe servir a la realización de una contemplación enfocada en lo divino y lo sublime, elevándose por sobre lo

³ Entre estas revisamos: la Venus Capitolina de Praxíteles (s. IV a.C.), la Venus Púdica de Menofanto (s. I a.C.) y la Venus de Médici (Copia de mármol del siglo I a.C., Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia). Por último, se establece una comparación visual entre las Venus de Botticelli con el legado de la pintura clásica, en particular, el caso del fresco de la pintura mural de Venus Anadiomena, ubicado en Pompeya, en la Casa de Venus, pintado antes del 79 d.C.

⁴ De esto, se revisan dos sobrerrelieves de la figura de María Magdalena santificada en una posición púdica: Santa María Magdalena, relieve policromado, perteneciente a la Iglesia de San Juan de Torún (autor desconocido, ss. XIV-XV) y Santa Magdalena rodeada por ángeles, de Tilman Riemenschneider, proveniente del altar mayor de la Iglesia de Santa María Magdalena de Münnertädter (1490-92, Museo Nacional Bávaro).

⁵ Entre estas revisamos: *Himnos homéricos* (s. VIII a.C.), Hesíodo, *Teogonía* (s. VIII a.C.), Platón, *El banquete* (385-370 a.C.), Lucrecio *La naturaleza de las cosas* (s. I a.C.), Apuleyo, *Asno de Oro* (s. II d.C.) y Plotino, *Las Enéadas* (s. III d.C.). A su vez, nos apoyamos con fuentes renacentistas, dentro de las cuales se consideran: Marsilio Ficino, *Comentario al «Simposio» o «Banquete» de Platón* (1469), Agnolo Poliziano, *Stanze* (1478) y Giorgio Vasari, *Vida de Grandes Artistas* (1550). A partir de estos textos, se busca comprender el contexto y la recepción de los elementos clásicos y renacentistas en la obra de Botticelli, de modo de aproximarse a la significación y representación de Venus, y las proyecciones culturales de la idea de la belleza.

corpóreo.⁶ A lo anterior se suma la influencia de escritores y filósofos neoplatónicos, entre ellos, Marsilio Ficino, quien participa de la corte de los Médicis y escribe las obras *Comentario al Banquete de Platón* y *Teología platónica*. El pensamiento de Ficino influye en torno a la búsqueda de una belleza ideal, así como en la noción de una belleza incorpórea. Incluso la belleza se debe comprender como el “esplendor de la luz divina”, expresando una relación con lo sagrado y el amor, lo que conduce a “la autoelevación del hombre, al éxtasis, a la beatitud”.⁷ Vasari afirma que Botticelli se inspira en la obra poética de Agnolo Poliziano, en la que el poeta describe la primavera, los árboles, los animales del reino de Venus y la aparición de Céfito tentador detrás de Flora, entre otros aspectos alegóricos que influyen la obra del artista italiano desde los que concibe la interpretación pictórica de Venus y la naturaleza.⁸ De este modo, se establece una relación de lo sublime con Venus como parte de una belleza celeste, la cual conecta con la expresión artística de Botticelli centrada en la naturaleza terrestre y permite crear un escenario alegórico y espiritual para representar a la diosa de la belleza.

Ahora bien, la noción de belleza que representa Botticelli en sus obras se ha valorado bajo diferentes enfoques por la historiografía del arte, la estética y la cultura, lo que plantea algunas problemáticas en torno a cómo se concibe la figura de Venus en sus pinturas. Para Laura Casado, “la belleza esparcida por el universo adquiere dos formas, que están detalladas simbólicamente en las imágenes de dos tipos de Venus: la Venus Celeste, que queda plasmada en *El Nacimiento de Venus* y la Venus Vulgar, que queda reflejada en *La Primavera*”.⁹ Desde otra línea, Héctor Solsona expone que la representación de Venus en la obra *La Primavera* refleja a la Venus Pandemia, esto por el hecho de estar vestida o no tener una posición pura o sacra, como se busca interpretar en *El nacimiento de Venus*, lo

⁶ Para las referencias de la tradición clásica grecorromana en la obra pictórica de Botticelli, véase: Warburg, Aby, *Sandro Botticelli*, Casimiro, Madrid, 2013, pp.19-79; Gombrich, Ernst, *Imágenes Simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986, pp.69-94; Moya, Francisca, “Los ‘Céfitos’ del *Nacimiento de Venus* de Botticelli: una hipótesis”, *Revista Imafrente*, núm. 12-13, 1998, pp.207-216; y Dempsey, Charles, “Mercurius Ver: the sources of Botticelli’s Primavera”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 31, 1968, pp.251-273.

⁷ Rossi, Annunziata, “Sandro Botticelli neoplatónico”, *Acta Poetica*, núm. 17, 1996, pp.253-254. Para Ficino, “la belleza [universal] es el esplendor del rostro de Dios”, de manera que lo divino se encuentra “impreso en lo más íntimo de las cosas” [Garin, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1984, pp.150-151].

⁸ Losada Liniers, Teresa, “Botticelli y Poliziano en el círculo de Lorenzo”, *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. 6, 1999, pp.89-91.

⁹ Casado, Laura, “Figura y significado de Venus en la obra de Botticelli”, *Mirabilia Ars*, núm. 10, 1, 2019, pp.95-96.

cual indicaría que, despojada de toda pureza, se atavía de ropas para tapar su vergüenza. Así, “la Venus desnuda no puede ser interpretada como un estímulo sexual puesto que su desnudez es la desnudez de la Verdad misma, es decir, la Venus-Verdad no es una mujer, o dicho de otro modo, la mujer que se contempla en el cuadro no es en realidad una mujer, es un concepto metafísico”.¹⁰ Por otra parte, “la Venus vestida sería la Venus Pandemos, la mala, la prostituta que cubre su desnudez con un manto, y así se interpreta a la Venus carnal en el renacimiento, como cubriendo su cuerpo carnal con una vestimenta real”.¹¹ Nuestra perspectiva, en tanto, difiere con dichas interpretaciones, ya que consideramos que Botticelli en estas dos obras proyecta la noción de la Venus Celeste. Así, esta Venus decanta en la idea de la *Donna Angelicata*, que trasciende lo material y lo carnal, exaltando más la actitud del personaje que elementos materiales como el vestuario o el lugar físico. De esto último, debemos tener en cuenta el legado cristiano, en cuanto la Virgen María se representa como una *Donna Angelicata*, sin necesariamente despojarse del vestuario, de modo que se enfatiza en la belleza interior, lo sublime y lo espiritual.

Considerando estos aspectos, en el presente estudio se plantea la hipótesis de que en los cuadros de *La Primavera* y *El nacimiento de Venus* de Botticelli se representa la noción de una Venus celeste. El mensaje del pintor florentino considera un carácter neoplatónico, en cuanto se exalta la belleza sublime por sobre la belleza material. La belleza se considera más allá del acto físico, expresando una actitud idónea, es decir, una belleza espiritual del personaje representado, en este caso, Venus. Para Botticelli, la diosa representa a la *Donna Angelicata*, la que supera el aspecto meramente material -expresado, por ejemplo, en *La Primavera* con el vestuario-, y ensalza actitudes y gestos que proyectan un sentido espiritual. Por otro lado, lo pagano no se encuentra en la representación de la Venus, sino más bien en otros personajes, como el caso de Céfiro y la actitud lasciva de tomar a Flora entre sus brazos.

De igual modo, la influencia y la relación del cristianismo en el neoplatonismo, como la idea de la mujer púdica, adquiere presencia en la pintura y la estética de Sandro Botticelli. Si bien la noción de la Venus púdica se encuentra en algunas esculturas romanas, en nuestro caso, más bien, nos enfocamos en las representaciones de María Magdalena

¹⁰ Solsona, Héctor, “‘Nacimiento de Venus’ de Sandro Botticelli como apostasía (Metamorfosis de la ‘Anunciación’ de Fra Angélico)”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 61, 2009, p.22.

¹¹ *Ibíd.*, p.23.

púdica, quien cubre sus genitales con sus largos cabellos, de la misma forma como la diosa Venus se cubre sutilmente con su pelo en la pintura del artista italiano. Esto, a nuestro parecer, refleja un rasgo de castidad en la obra neoplatónica como proyección de los valores y la tradición cristiana presente en su época.

Por último, consideramos que la representación de Venus que forja Botticelli constituye una síntesis del movimiento neoplatónico y la tradición cristiana, donde se exalta la figura de la *Donna Angelicata* como Venus Celeste y que proyecta la castidad, la medida y la belleza púdica, lo cual se contrapone a la *Donna Vana*, o Venus Vulgar, como expresión de lo terrenal y lo mundano.

II- Sandro Botticelli y la pintura del Renacimiento: apuntes de un contexto

La pintura del Quattrocento italiano resulta reveladora, en cuanto se gestan nuevos cambios en el desarrollo del arte bidimensional, tanto en aspectos técnicos y culturales. En este marco, existen influencias del Trecento para el desarrollo de la perspectiva, la luz y el uso de los colores en los artistas del Quattrocento. Ernst Gombrich estima que Giotto redescubre “el arte de crear la ilusión de la profundidad sobre una superficie plana”,¹² por lo que se integra el uso de la perspectiva y la ilusión en la creación de la obra pictórica. A partir de esto, y considerando esta nueva forma de pintar, surgen diversos artistas italianos que cobran importancia por sus obras en los talleres artísticos, cortes principescas y nobiliarias, y círculos de intelectuales.¹³ Según Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, se establece un cambio de mentalidad en la percepción de la naturaleza, el mundo de las cosas y la realidad humana, lo cual se concibe “como un ambiente completo” en el que “el artista debe adueñarse como constructor e intérprete”.¹⁴

En el caso del contexto histórico de Botticelli, se debe considerar como hitos fundamentales de su tiempo la decadencia del Sacro Imperio Romano Germánico y el

¹² Gombrich, Ernst, *Historia del Arte*, Phaidon, London-New York, 2007, p. 201.

¹³ Cabe mencionar, dentro de este amplio conjunto de artistas, a los principales pintores del Trecento: Giotto (iniciador del nuevo arte italiano), los hermanos Lorenzetti, Duccio y Simone Martini. También destaca una primera generación del Quattrocento: Piero della Francesca, Masaccio, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Fra Angelico, Andrea Mantegna, Domenico Veneziano y Andrea Verroccio. Posteriormente, surge una segunda generación, entre aquellos, algunos como discípulos de Andrea de Verroccio, tales como Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Domenico Ghirlandaio, entre otros.

¹⁴ Romano, Ruggiero y Tenenti, Alberto, *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*, Siglo XXI, Madrid, 1980, p.138.

debilitamiento de la Iglesia Católica a causa de los cismas y los movimientos heréticos. También existe una profunda crisis económica derivada del antiguo sistema feudal, y la decadencia de las artes y las ciencias, cargadas por una teología escolástica sumida en el escepticismo.¹⁵ Por otra parte, la región de Italia desempeña un papel clave en la revolución comercial del siglo XIII, además de contar con un crecimiento demográfico hacia inicios del siglo XIV. Esto genera que las ciudades-república italianas fortalezcan su modo de vida urbano.¹⁶ Si bien a mediados del siglo XIV el mundo europeo queda asolado por la peste negra, en el siglo XV las ciudades italianas logran mejorar su economía mediante el comercio, la banca y el desarrollo de industria textil, con paños de lana y seda.¹⁷ Esta situación de fragilidades, convulsiones y paulatinos progresos en la Europa tardo medieval y renacentista conlleva a que los artistas comiencen a explorar en otras temáticas para desarrollar en sus obras, sobre todo exaltando dimensiones de la realidad humana, el desarrollo del individuo y el retorno a la Antigüedad clásica.

Ahora bien, en el desarrollo del arte de las ciudades se establecen dos focos importantes del surgimiento de la nueva pintura. Por un lado, la escuela de Siena (ss. XIII-XIV), que sigue los lineamientos estéticos del arte Gótico, predominando el estilo Franco-gótico, encabezado por el modelo de los maestros Duccio y Simone Martini. Por otro lado, la escuela de Florencia, que se ve fuertemente influenciada por el legado del maestro Giotto, quien propone un estilo totalmente distinto al Gótico y se establece como un nuevo modelo para la ejecución pictórica en Italia. A propósito del arte de Giotto, Erwin Panofsky señala:

El arte de Giotto puede ser calificado de épico o dramático: sus figuras parecen como individuos que reaccionan entre sí individualmente; ni siquiera en escenas de *dramatis personae* comparativamente numerosas intenta jamás representar a una «multitud» (...) Duccio -sienés *pur sang*, y en el fondo todavía bizantinista- se basa en el poder de líneas y superficies; pero precisamente por este motivo

¹⁵ Tal como señala Arnold Hauser, “a finales de la Edad Media, el feudalismo, común a todo Occidente, y la caballería internacional, la Iglesia universal y su cultura unitaria, son sustituidos por la burguesía nacional con su patriotismo ciudadano, sus formas económicas y sociales distintas en cada lugar, las esferas de interés estrechamente limitadas de las ciudades y de las provincias, los particularismos de los principados y la variedad de lenguas nacionales”. Sumado a todo esto, “el Renacimiento aparece como una forma histórica particular en la que el espíritu italiano se individualiza con respecto al fondo de la unidad cultural europea” [Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, tomo I, Guadarrama, Madrid, 1978, p.340].

¹⁶ Burke, Peter, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1994, pp.1 y ss.

¹⁷ Bennisar, Bartolomé, *La Europa del Renacimiento*, Anaya, Madrid, 2003, pp.64-67.

cuida de colocar las formas delimitadas por esas líneas y superficies en un medio ambiente que las invista (como por inducción eléctrica) de una apariencia de corporeidad. Giotto -florentino transformado por una experiencia romana que le había puesto en contacto no sólo con el propio Cavallini, sino también con sus fuentes antiguas tardías y paleocristianas, y, en cierto sentido, descendiente de los escultores románicos más que de los pintores bizantinistas- se basa en el poder del volumen; o lo que es lo mismo, no concibe la tridimensionalidad como cualidad inherente a un medio ambiente e impartida por él a los objetos individuales, sino como cualidad inherente a los objetos individuales en sí. Giotto, por tanto, tiende a conquistar la tercera dimensión por manipulación del contenido plástico del espacio más que del espacio mismo...¹⁸

Giotto se inspira en las esculturas clásicas, además de trabajar los volúmenes en sus obras bidimensionales, otorgando un juego ilusorio a un espacio representativo de la realidad que luego será retomado por Botticelli, considerando a Giotto como un referente para efectuar esta tarea visual. Ernst Gombrich, en una línea similar a Panofsky, destaca la importancia de la ilusión del espacio en el arte de Giotto: “El método de Giotto es por completo diferente. La pintura es, para él, algo más que un sustituto de la palabra escrita. Nosotros parecemos atestiguar el hecho real como si participásemos en la escena misma”.¹⁹ Sin duda, esto constituye un punto inicial para Botticelli y los nuevos modos de entender el arte y ejecutarlo, sumado a la revalorización de la cultura clásica que se aprecia en las relaciones estéticas de la escuela florentina y el neoplatonismo que se desarrolla en el Quattrocento.²⁰

En este período se retoman temáticas relacionadas con la cultura clásica y sus mitos, con lo cual se retratan figuras, personajes y dioses de la antigüedad. Jerry Brotton menciona que el movimiento artístico y cultural del Renacimiento italiano se debe a un renacer de la cultura clásica occidental, revalorando los antiguos modelos filosóficos y estéticos de Grecia y Roma.

¹⁸ Panofsky, Erwin, *Renacimientos y Renacimientos en el arte occidental*, Alianza Forma, Madrid, 2014, p.127.

¹⁹ Gombrich, Ernst, *Historia del Arte*, Op.cit., p.202.

²⁰ Por neoplatonismo, se debe comprender un idealismo basado en el pensamiento de Platón, y que expresa “una actitud ante el mundo meramente contemplativa, y, como toda filosofía que coloque en las meras ideas el único principio decisivo, significaba una renuncia a toda intervención en las cosas de la realidad ‘común’” [Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Op.cit., p.380].

Por lo general se considera que el término «Renacimiento europeo» alude a una profunda y duradera revolución y transformación de la cultura, la política, el arte y la sociedad europeos que tuvieron lugar entre 1400 y 1600 (...) En el siglo XVI nadie hubiera identificado el término «Renacimiento». La palabra italiana «rinascita» («renacimiento») se empleó a menudo en esa época para designar la recuperación de la cultura clásica. Pero el término francés «Renaissance» no se utilizó para calificar un período histórico hasta finales del siglo XIX.²¹

La noción de ‘renacer’ se encuadra con un momento cultural de renovación en las artes, el pensamiento y la sociedad europea. Existe un afán de retornar a patrones de la cultura clásica grecorromana, tanto en el conocimiento de los antiguos como en sus valores y formas del pensamiento. El programa humanista que se desarrolla entre los siglos XIV y XVI, recoge como base el dominio de los clásicos, lo que se considera como elemento clave en la formación de “una mejor persona, más humana, capaz de reflexionar sobre los problemas éticos y morales a los que los hombres y mujeres debían enfrentarse en su mundo social”.²² Para Jacob Burckhardt, la antigüedad griega y romana intervienen desde el siglo XIV en la vida italiana “como punto de apoyo y fuente de cultura, como meta e ideal de la existencia y en parte también como nuevo y consciente contraste”.²³ De esta manera, la antigüedad expresa un nuevo entusiasmo para los intelectuales y artistas italianos, quienes buscan romper ataduras con la época de crisis y fragilidad de fines de la Edad Media, intentando ensalzar nuevas proyecciones de la persona y su visión de mundo.²⁴ En este sentido, para los artistas y humanistas renacentistas, el retorno a los clásicos permite recoger el legado, los ejemplos y las enseñanzas de los pensadores antiguos, así como también fortalecer un espíritu crítico y sensible en un contexto de transformaciones culturales e identitarias.

Sandro Botticelli se enmarca en este contexto histórico y cultural del Renacimiento, por lo cual resulta importante comprender las influencias estéticas, filosóficas y sociales que se viven en su tiempo, considerando el legado de la cultura clásica y la vida cultural de

²¹ Brotton, Jerry, *El bazar del Renacimiento: sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental*, Paidós, Barcelona, 2003, p.33.

²² *Ibíd.*, p.71

²³ Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Porrúa, México D.F., 1984, p.96.

²⁴ Para Ruggiero Romano y Alberto Tenenti, la cultura renacentista refleja una noción de ‘apertura’, un sistema cultural ‘centrífugo’ y ‘escindido’ en su interior, en el cual “el humanismo es una tendencia común” y “una general exigencia de un saber”, estableciendo expresiones más directas, humanas y terrenas [Romano, Ruggiero y Tenenti, Alberto, *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*, Op.cit., p.132].

los círculos intelectuales en los que participa.²⁵ De este modo, retornando a nuestra problemática central a propósito de la representación de Venus y la belleza idealizada neoplatónica, podemos resaltar el interés del pintor florentino por apoyarse en las herencias clásicas -con motivos míticos, figuras alegóricas y tradición cultural de la antigüedad-, lo cual se complementa con significaciones simbólicas del pensamiento religioso medieval y renacentista, y, por sobre todo, con proyecciones estéticas y artísticas que forjan caminos de una renovación en la realidad humana y social, y en particular, con sus formas de sentir y representar el mundo.

III- Venus y la belleza neoplatónica

En la antigua Grecia, Venus se identifica con la diosa Afrodita, y en la cultura etrusca con Turan, en las que se representa el ideal de belleza femenino. Para los griegos, Afrodita se asocia con la fecundidad, el amor y el deseo, estableciendo un estrecho vínculo con la unión y la procreación, la fertilidad terrestre, los sentimientos y la ayuda en la navegación.²⁶ En la mitología romana, Venus encarna a la diosa del amor, la belleza, la primavera, y, por ende, también la fertilidad. Esta visión es legada a partir del mundo griego antiguo.²⁷

La imagen idílica de la belleza de Venus se asocia a su nacimiento, en la cual surge como una perla desde una concha en el mar, siendo guiada a la orilla de la playa a través de las olas espumosas. Ahora bien, tal como sostiene Pierre Grimal, existen dos tradiciones que narran el nacimiento de la diosa; la primera, la considera “como hija de Zeus y Dione”,

²⁵ Para una mayor revisión sobre el desarrollo artístico, estético y cultural en la obra de Botticelli, véase: Debenedetti, Ana y Elam, Caroline, *Botticelli. Past and Present*, UCL Press, London, 2019; Fry, Roger, Sandro Botticelli, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 48, núm. 277, 1926, pp.196-200; Snow, Royall, “Botticelli”, *The Sewanee Review*, vol. 37, núm. 3, 1929, pp.274-282; y Patillo, N. Allen Jr., “Botticelli as a Colorist”, *The Art Bulletin*, vol. 36, núm. 3, 1954, pp.203-220.

²⁶ Ruzé, F. y Amouretti, M. C., *El mundo griego antiguo*, Akal, Madrid, 2000, p.107. Tal como indica Carlos García Gual, “Afrodita es la divinidad que procura placer y se deleita en los manejos y juegos del sexo [...] Es la divinidad sonriente y seductora por excelencia. La escoltan al afecto los bellos Eros e Hímeros y también la personificada Peithó (‘amor, deseo y persuasión’), como ayudantes en séquito seductor. Ella es la que ampara ‘el feliz fusionarse de dos seres’, y ‘la exuberante fertilidad’” [García Gual, Carlos, *La mitología*, El Colegio de México, México D.F., 2015, pp.81-82].

²⁷ Cabe mencionar que Venus para los latinos era una divinidad protectora de los huertos, quien poseía un santuario cerca de Ardea. Y de manera posterior, hacia el siglo II a.C., los romanos asimilaron a Venus con la diosa griega Afrodita, adoptando su personalidad, características y mitos [Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, 1989, p.536].

y la segunda, señala que “es hija de Urano, cuyos órganos sexuales, cortados por Crono, cayeron al mar y engendraron a la diosa, «la mujer nacida de las olas», o «nacida del semen del dios»”.²⁸

En torno a esto, Botticelli crea un imaginario de Venus centrado en la belleza neoplatónica como parte de una belleza ‘moderada’ de la diosa, lo cual incluso se proyecta en el imaginario visual de la mujer de su época. Patricia Castelli, quien examina la belleza de Afrodita desde la mirada de Platón, señala lo siguiente:

El hombre dice Platón, «puede contentarse con poseer la belleza porque no percibe nada al margen de esta o, también, intenta poseer lo que es eterno que conduce a la salvación. El primer amor que pierde el hombre a través de la atracción de la carne es el de Afrodita Pandemia, el segundo es el de Afrodita Celeste».²⁹

Platón realiza el alcance de los dos tipos de belleza; la primera tiene una injerencia completa en la vida del hombre, ya que es el amor divino y celeste, el amor invisible y sublime que, incluso, se vincula en el amor sagrado desde la visión cristiana. Por otro lado, el segundo tipo de belleza se asocia a la Venus pagana, que se representa en otras obras de arte que se desarrollarán posteriormente, como las Venus de Tintoretto, Bronzino o Tiziano, entre otros artistas, donde se proyecta el amor fugaz, apasionado y mundano que de igual manera es representado por la misma diosa.

A esto se suma la recepción de las ideas de Platón por parte de Plotino, quien relaciona la belleza con el Bien, lo superior: “Es que todo lo eterno está emparentado con lo bello, y la naturaleza eterna es la Belleza primaria, y todas las cosas derivadas de aquella son bellas”.³⁰ La idea de la belleza se entronca con el Amor, donde se establece una mirada ascendente en el que la persona -mediante la contemplación- se encumbra hacia lo divino, el Alma superior. En este sentido, para Plotino la belleza que ilumina desde lo alto refleja lo “trascendente”, existiendo “una única belleza superior, de la cual participan todas las

²⁸ Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Op.cit., p.11. Para un mayor detalle sobre la narración del nacimiento de Venus y su estudio de la estética, véase: Warburg, Aby, *Sandro Botticelli*, Op.cit., pp.21-46.

²⁹ Castelli, Patricia, *La estética del Renacimiento*, La Balsa la Medusa, Madrid, 2011, p.221.

³⁰ Plotino, *Enéadas*, Gredos, trad. Jesús Igal, Madrid, 1998, III (Trat. III 5), 1, 45-48, p.123.

demás”³¹, y de lo cual, el amor de dicha Alma superior guía hacia el bien, la luz y la razón: como una experiencia de contemplación y ascenso espiritual hacia lo inefable y lo sublime.³²

Patricia Castelli relaciona el concepto de la belleza renacentista con la tradición neoplatónica, en la base de la ‘bondad’ y lo ‘trascendente’:

La atracción por el *eros* platónico por parte del artista parece concretarse, en este caso, en la atracción por la forma que se realiza de acuerdo con el modelo intelectual de la materia «en bruto». La unión de la belleza con el bien se explicita también en la fusión cósmica del universo como perfectamente subraya Castiglione en el IV libro del *Cortesano*, donde explica que la belleza, naciendo como nace de Dios, «es como un círculo cuyo centro es la bondad [...] y que esta belleza interior es fácilmente reconocible por los aspectos fisionómicos...»³³

El concepto de belleza forjado en el Renacimiento considera la noción del ‘bondad’ como expresión espiritual de lo trascendente y que inunda con su fuerza e inmensidad en la realidad celestial y terrenal. Así, la belleza representada en las dos Venus de Botticelli muestra un ideario intelectual del pensamiento humanístico de su época, que integra estas visiones neoplatónicas en la construcción de su discurso estético. Cabe destacar que, bajo el contexto social de Botticelli, él es uno de los artistas protegidos por Lorenzo el Magnífico, de la casa de los Médicis, quien continúa el legado de su abuelo Cosme el Viejo, promoviendo el estudio de la academia humanística de Florencia donde se estudian

³¹ Marinho Nogueira, Maria Simone, “Contemplación y belleza en Plotino”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 22, 2005, p.34.

³² Plotino reflexiona sobre Belleza y la grandeza de lo superior: “puesto que su padre es superior a la Belleza, él mismo es la belleza primaria, si bien también el Alma es bella. Pero él es aun más bello que el Alma, dado que el Alma es un rastro de aquél, y gracias a él es bella por naturaleza y más bella todavía cuando se mira hacia allá. Si, pues, el Alma del Universo (para expresarnos más claramente), esto es, si la misma Afrodita es bella, ¿cuán bello no será aquél? Porque si el Alma posee la belleza por sí misma, ¿cuán grande no será la de aquél?” [Plotino, *Enéadas*, Op.cit., V (Trat. V 8), 13, 11-19, p.162]. Para Plotino, la idea de contemplar la belleza se relaciona con Bien, esto es, lo superior y lo trascendente. En otras palabras, se establece un encuentro místico con la esfera eterna y celeste, en el que el Alma superior expresa lo inefable de la divinidad, la cual extiende su amor, belleza y bondad en la realidad. Incluso, estas ideas son recogidas por el neoplatonismo de Ficino, quien indica que “la belleza, junto al deseo, es lo que despierta al amor y permite a los humanos llegar a Dios” [Vial, Alejandra, “Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino”, *Aisthesis*, núm. 49, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011, p.55].

³³ Castelli, Patricia, *La estética del Renacimiento*, Op.cit., p.240.

corrientes neoplatónicas propuestas por Marsilio Ficino.³⁴ A partir de esto, Botticelli recibe encargos de los Médicis para realizar pinturas vinculadas con el mundo teológico de la cultura clásica, que era la nueva temática abordada en el arte del Quattrocento italiano.³⁵

En suma, se puede indicar que la obra Botticelli se centra en el neoplatonismo como base de su construcción discursiva, en la que se recalca la importancia de lo moral y lo estético como medio para transmitir la noción de la belleza sublime. Así, sus pinturas de *La primavera* y *El nacimiento de Venus* representan a la ‘Afrodita celeste’, quien refleja a una *Donna Angelicata*, y con ello, los valores de trascendencia y pureza espiritual, esto último expresado en la actitud recatada y púdica de Venus.

³⁴ Cabe señalar que el círculo humanístico florentino desarrolla la corriente neoplatónica, lo cual se promueve en el ámbito de las artes, las letras y el pensamiento filosófico. Según Panofsky: “Este sistema tuvo origen en la «Academia Platónica» de Florencia, un grupo selecto de hombres reunidos por la mutua amistad, gusto en común por el ingenio y la cultura humana, una veneración casi religiosa hacia Platón y una exaltada admiración por un sabio bondadoso y amable: Marsilio Ficino (1433-1499)” [Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 2002, p.189]. Ahora bien, la obra creada por Botticelli, a modo de encargo y consejo por el maestro Ficino (*El nacimiento de Venus*), tiene un carácter educativo y moralizante. En esta línea, Ficino tiene interés de que Juliano y Lorenzo de Médicis, puedan admirar la representación de la belleza sublime en Venus, esto como una proyección del pensamiento neoplatónico. Para una mayor revisión, véase: Warburg, Aby, *Sandro Botticelli*, Op.cit., pp.21-79; Gombrich, Ernst, *Imágenes Simbólicas*, Op.cit., pp.63-127; Ulloa Molina, Edgar, *Imágenes e ideas. El Renacimiento en la historia del arte y del pensamiento*, Antanacsis, San José, 2010, pp.127-132.

³⁵ Resulta importante contemplar la mirada filosófica de Ficino que es la inculcada a los artistas y la familia Médicis de la época. De hecho, considerando que Ficino era sacerdote, y, además, filósofo, no es de extrañar que busque relacionar el neoplatonismo con el cristianismo. Edgar Wind señala que: “Para entender «profundamente» a un autor clásico, Ficino recurría siempre a un comentario helenístico. Incluso leyó a Platón —a cuya traducción y exposición dedicó la mayor parte de su vida— a través de los ojos de Plotino, en quien descubrió una inspiración «no menos noble y ocasionalmente más profunda (*in Plotino autem flatum... non minus augustum, nonnunquam ferme profundiorum*)». Su comentario sobre el *Symposium* de Platón estaba extraído en su mayor parte, como él mismo admitió, del libro sexto de la primera *Enéada*; y al preparar a sus lectores para el pensamiento de Plotino parafraseó la relación del más profundo platónico con Platón, aludiendo al descenso del Espíritu Santo durante el bautismo de Cristo (Lucas III, 22): «Y podría pensarse que el mismo Platón habló así a Plotino: ‘Tú eres mi hijo bienamado; en ti me complazco’». Presentar a Platón como Dios Padre dando su bendición a Plotino como Dios Hijo, es elevar a Platón a las alturas sobrehumanas del Todopoderoso, de las que Plotino desciende como el redentor filosófico: un Cristo de los misterios platónicos. El que Ficino no entendiese lo blasfemo de la metáfora demuestra hasta qué punto las fuentes de revelación cristiana y platónica eran consideradas concordantes e intercambiables. La notoria facilidad con que el Renacimiento transcribía una imagen cristiana a un tema pagano o daba formas paganas a un tema cristiano ha sido generalmente interpretada como un signo de la profunda secularización de la cultura del Renacimiento”. [Wind, Edgar, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972, p.33]. De esto, Wind ahonda cómo a partir del arte y el simbolismo de este se busca justificar y generar un sincretismo de corrientes, en este caso, religiosa y filosófica, en donde prima la figura del *ethos*, es decir, lo sublime del alma, lo que trasciende del espacio material y físico. Así, mediante ambas corrientes; la primera, el neoplatonismo, que representa la mirada secular del mundo clásico; y la segunda, el cristianismo medieval, que representa el mundo religioso moralizante de la época, podemos hablar de un nuevo arte que forja una síntesis cultural que exalta los valores y virtudes de lo humano, en una perspectiva idealizada, y que, conforma parte de un proceso de secularización de la manifestación visual.

IV- La belleza neoplatónica en *El Nacimiento de Venus*

Si examinamos *El nacimiento de Venus* (véase imagen 1), notaremos la presencia de Venus en el centro de la obra, en la cual se resalta su belleza sutil y sublime. Ursula Hatje menciona que en el cuadro “la frágil diosa flota desnuda, de pie en una concha sobre unas olas estilizadas. Su sencilla silueta contrasta con las formas ornamentales retorcidas de las deidades de los vientos y de la ninfa que espera en la orilla con el manto hinchado por el viento”.³⁶ Botticelli marca con líneas claras las figuras y estiliza la naturaleza, creando una atmósfera tenue y delicada en alusión al nacimiento de la diosa del amor y la belleza.

De esta pintura, podemos la notar la fuerte influencia de la *Teogonía* de Hesíodo (s. VIII a.C.). Ya en el escrito griego se indica que Venus nace a partir de la castración de Urano por su hijo Cronos, quien lanza al mar sus genitales, formando una espuma de mar, de la que nace Venus.

A su alrededor surgía el miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella. Primero navegó hacia la divina Citera y desde allí se dirigió después a Chipre rodeada de corrientes. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus delicados pies crecía la hierba en torno. Afrodita [...] la llaman los dioses y hombres, porque nació en medio de la espuma, y también Citerea, porque se dirigió a Citera. Ciprogénea, porque nació en Chipre de muchas olas, [y Filomédea, porque surgió de los genitales].

La acompañó Eros y la siguió el bello Hímero al principio cuando nació, y luego en su marcha hacia la tribu de los dioses. Y estas atribuciones posee desde el comienzo y ha recibido como lote entre los hombres y dioses inmortales: las intimidades con doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura.³⁷

Hesíodo finaliza señalando la importancia del atractivo físico y sensual de Venus hacia los dioses y los mortales. Su descripción se centra en el nacimiento de la diosa, lo que refleja su vínculo con la naturaleza, como una diosa conectada con la tierra y el mar, donde resurge la vida y la primavera. Para Carlos García Gual, Botticelli se inspira en la *Teogonía*, de la cual el artista florentino representa visualmente el momento en que Venus

³⁶ Hatje, Ursula, *Historia de los estilos artísticos II. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*, Istmo, Madrid, 2016, p.45.

³⁷ Hesíodo, *Teogonía*, Gredos, Madrid, 2000, vv.190-205, p.19.

surge de la espuma de mar.³⁸ En este sentido, Venus elevada en una concha, como una perla hermosa y valiosa, representa la ‘pureza perfecta’.

Según Antonia García, “el elemento primitivo del mito es el nacimiento de una diosa desde el agua, pues las divinidades de la fecundidad emergen, muchas veces, del mar o de un lago”. De este modo, el nacimiento de Afrodita se vincula a la fuerza de la naturaleza en primavera, y que “en el aderezo de la diosa domina el oro con su color y su brillo, lo mismo que sucede en la tierra durante esa estación”.³⁹

La Venus celeste representa la belleza de la naturaleza como parte de la creación de Dios o los dioses. Generalmente se representa vestida de blanco con cabellos de oro, vestidos bordados en oro, mostrando la idea de una belleza divina que se aleja de la concepción sensual y erótica más vinculada a lo humano. Botticelli recoge la idea de las Venus Capitolina y Púdica, las cuales expresan la mesura y moderación del ser.

Sobre este ideal de belleza, Platón señala en *El Banquete* (385-370 a.C.):

Así, entregarse del todo por alcanzar la virtud es totalmente bello. Éste es el amor de la diosa «celeste» y es, también él, celeste y de mucho valor tanto para la ciudad como para las personas particulares, ya que obliga al amante mismo y al amado a dedicar mucha atención a sí mismo con respecto a la virtud. Todos los otros amores son de la otra diosa, de la «vulgar».⁴⁰

De esta forma, Platón genera una diferencia entre la Venus antigua de Grecia, quien expresa a la Venus sublime –la musa Urania- y la Venus relacionada con lo pagano y vulgar, que es la Venus Polimnia –la Venus joven de Roma-. Botticelli recoge el ideario platónico de la Venus celeste, lo que se proyecta en ambas obras del pintor florentino,

³⁸ Cfr. García Gual, Carlos, *La mitología*, Op.cit., p.79.

³⁹ García Velázquez, Antonia. En *Himnos Homéricos. Batracomiomaquia*, Introducción a Afrodita, Akal, Madrid, 2000, p.180. En el Himno Homérico dedicado a Afrodita se indica: “Voy a cantar a la augusta diosa de la corona de oro, la hermosa Afrodita, que tiene bajo su protección las almenas de toda la isla de Chipre, donde la llevó el fuerte y húmedo soplo de Zéfiro, por cima de las olas del resonante mar, entre delicada espuma; Las Horas, de diadema de oro, la acogieron con agrado, y la vistieron con divinos vestidos; sobre su cabeza inmortal, colocaron una corona bien trabajada, hermosa, de oro, y en los perforados lóbulos de sus orejas, flores de oricalco y de oro precioso. Adornaron el delicado cuello y su pecho resplandeciente de blancura, con collares de oro, los mismos con los que se adornan las Horas, de la diadema de oro, cada vez que van al coro placentero de los dioses y a la morada de su padre. Después de haber colocado todos estos adornos en torno a su cuerpo, la condujeron ante los inmortales. Éstos, al verla, la saludaron con cariño y la acogieron con los brazos abiertos; cada uno deseaba que fuera su legítima esposa y llevarla a su casa: tal embeleso les producía la hermosura de Citerea coronada de violetas” [*Himnos Homéricos. Batracomiomaquia*, Himno a Afrodita, Op.cit., VI, 1-19, p.181].

⁴⁰ Platón, *El Banquete*, Alianza, Madrid, 2017, verso 185.b, p.81.

concediéndole una impronta de elevación espiritual como parte de la belleza interior del alma.

En las esculturas clásicas de Praxíteles (Venus Capitolina, siglo IV a.C., véase imagen 2) y Menofanto (Venus Púdica, siglo I a.C., véase imagen 3) se representa la idea de la Venus púdica y recatada, que podríamos considerar que tal vez sirve de inspiración para Botticelli. De hecho, el gesto púdico es retratado también en la obra *El nacimiento de Venus*, en el que la diosa se encuentra desnuda y utiliza sus cabellos para cubrir sus genitales, consciente de la medida de su belleza.

Con el movimiento neoplatónico, la familia Médicis demuestra un interés por coleccionar piezas de arte que representen la idea de la Venus púdica. En esta línea, destaca en su colección la escultura Venus de Médici (véase imagen 4), la que se encuentra en la Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia. Esta obra es una copia de mármol del siglo I a.C. De esto, la familia Médicis recoge el ideario de la belleza celeste y púdica de la diosa del amor, y que, particularmente, Botticelli puede apreciar como miembro de la corte artística e intelectual de los mecenas florentinos, adoptando elementos estéticos de esta obra que luego se proyectan en el lienzo del pintor renacentista.⁴¹

Si se examinan algunos aspectos alegóricos en la obra del artista italiano, podremos notar ciertas particularidades en la representación de los personajes y la noción de la belleza. Barbara Deimling plantea que en el lado izquierdo de la obra aparece Céfiro, dios del viento, junto a la diosa de la brisa, Aura, a quien abraza estrechamente,⁴² con fuerza y erotismo. Al percatarnos en la forma que se entrelazan sus cuerpos podemos ver cómo Botticelli busca representar el amor carnal y pagano, e inclusive deja de lado la proporción y armonía de la composición, ya que las piernas de la diosa Flora (que antes de ser diosa

⁴¹ Resulta interesante considerar el acceso a las obras que Botticelli pudo visualizar a lo largo de su vida, teniendo en cuenta que fue un artista protegido por uno de los mecenazgos más poderosos de Italia. Esto conllevó a que su acceso a la información y educación favoreciera sus estudios que él mismo podía proponer en sus obras, rescatando, además, el legado clásico en la representación de la diosa Venus. A esto hay que sumar, tal como explica Peter Burke, que “el movimiento florentino «neoplatónico», como los estudiosos lo llaman ahora, estaba interesado en el conocimiento esotérico para pequeños grupos de iniciados. Estos cambios coincidieron con un tránsito del arte público al privado” [Burke, Peter, *El Renacimiento Europeo. Centros y Periferias*, Crítica, Barcelona, 2000, p.41]. En este sentido, existe una nueva forma de revalorizar el arte con el movimiento neoplatónico, en particular, porque los artistas e intelectuales se interesan en un conocimiento especializado -espiritual, filosófico y metafísico-. De modo que, las obras son vistas por grupos más reducidos, y, además, dadas las referencias de la literatura, filosofía y estética clásica, estas circulan en un ambiente nobiliario-burgués, erudito e intelectual.

⁴² Deimling, Barbara, *Botticelli*, Taschen, Köln, 2017, p.58.

fue la ninfa Cloris) se encuentran totalmente desproporcionadas, entrelazando el cuerpo de Céfiro.⁴³ Sobre los personajes se puede establecer una doble interpretación que vendría a contraponer la visión de Barbara Deimling, en la que más que representar a Céfiro, se podría especular que se busca representar el amor indomable y pagano. Este amor que se aleja de la moderación representa la idea del rapto, del amor visceral y carnal, el cual contrasta con el amor y la belleza sublime de Venus.

En esta misma línea, Francisca Moya detalla la condición de los Céfiros representados en ambas obras del pintor italiano, aludiendo a la intención lasciva de estos,⁴⁴ que se contraponen a la imagen de Venus como *Donna Angelicata*. De forma particular, en las obras *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*, la representación de los amantes refleja el amor carnal y pagano.⁴⁵

Con todo, el conocimiento de los mismos textos le hacía comprobar a Botticelli que el sustantivo designador de este viento venía acompañado de una serie de elocuentes adjetivos, que indican que el viento Céfiro suele ser *mollis, laetus, levis...* etc. Estos adjetivos tienen un valor amplio, ambiguo o una marcada plurisignificación; tanto *mollis*, como *levis* etc. gozan de connotaciones amorosas: dulzura, ternura...; la realidad raptora de Céfiro, que la mitología ilustra, también se adecúa al adjetivo “lascivo” (de céfiros lascivos habla Poliziano, como también le llama lascivo al referirse a él volando detrás de Flora). El céfiro o los céfiros lascivos sugieren a Botticelli el Céfiro lascivo, que rapta a la ninfa, como él puede pintar en su “Primavera”, pero también las figuras del “Nacimiento”: el viento lascivo, enamorado, y su amada; esta es la libertad que, en nuestra opinión, se permite: pintar junto a Céfiro, que conduce por mar a Venus, a Cloris-Flora, como si ella fuese también un viento.⁴⁶

De lo indicado anteriormente, podemos deducir que la tarea de la representación de Céfiro en ambas obras de Botticelli es proyectar el amor carnal. Poliziano, en su poema

⁴³ Según Francisca Moya, la ninfa Cloris al ser raptada por Céfiro, se convertiría más adelante en la diosa Flora. Así, en la obra *El Nacimiento de Venus*, este personaje figura como la diosa Flora que sopla con una suave brisa floral a diferencia de Céfiro. Pero, en *La Primavera*, figuraría como la ninfa Cloris donde se representa el acto del rapto pasional. Según Moya, este orden cronológico del estado de la ninfa o diosa coincide con el orden cronológico en el cual se realizan las dos pinturas [Moya, Francisca, “Los ‘Céfiros’ del *Nacimiento de Venus* de Botticelli: una hipótesis”, *Op.cit.*, p.216].

⁴⁴ *Ibíd.*, p.214.

⁴⁵ Para una mayor revisión sobre la figura de Céfiro, véase: Barolsky, Paul, “Botticelli’s ‘Primavera’ and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 8, 2, 2000, pp.5-35; y Moya, Francisca, “Los ‘Céfiros’ del *Nacimiento de Venus* de Botticelli: una hipótesis”, *Op.cit.*, pp. 207-216.

⁴⁶ *Ibíd.*, pp.213-214.

Stanze, se refiere al dios del viento como *zefiri lascivi*⁴⁷ ('céfiro lascivo'), el que simboliza el arrebató pasional, impulsado por el deseo y la lujuria. De este modo, el movimiento neoplatónico busca transmitir un mensaje trascendente con sus enseñanzas, donde se enfatice en la belleza pura y elevada, alejándose del deseo indomable que genere un estado de corrupción en el cuerpo y el alma.

Por su parte, en el caso de *La Primavera*, se presume que el hermano menor de los Médicis, Juliano o Giuliano, es representado como Mercurio,⁴⁸ y que tal como enfatiza Francisca Moya, "el Mercurio de Botticelli parece, pues, simbolizar tanto las limitaciones como las posibilidades de la razón humana".⁴⁹ Por lo tanto, la presencia de Giuliano en la obra constituye una manera de hacerlo partícipe en la representación del amor sublime proyectado por Venus, donde Mercurio expresa la razón neoplatónica como manifestación de la armonía y el orden racional, que se opone al arrebató y el desenfreno. De este modo, la figura de Venus -protegida por Mercurio- contrasta con la idea pasional, vulgar o carnal representada en Céfiro.⁵⁰

Junto con esto, en el centro del cuadro tenemos la figura de Venus, quien es una de las máximas representantes de la belleza moderada según el retrato de Botticelli. Respecto a la moderación de la belleza, Lucrecio en *La Naturaleza de las cosas* (s. I a.C.), señala:

Madre de los Enéadas, placer de hombres y dioses, nutricia Venus, que bajo los rodantes astros del cielo pueblas el mar portador de naves y tierras fructíferas, pues por ti toda la especie de seres vivos

⁴⁷ Angelo Poliziano, "Stanze", en *Poesie italiane*, ed. Saverio Orlando, Rizzoli, Milano, 1988, 99, p.34. Disponible en la versión electrónica de Letteratura Italiana Einaudi: <https://archive.org/details/stanzeangelopoliziano/page/n35/mode/2up> (Diciembre, 2020).

⁴⁸ Según Giorgio Vasari, en la Vida de Sandro Botticelli, señala: "Mercurio, un gallardo mancebo en el que el pintor retrató a Juliano de Médicis, terciado sobre su cuerpo desnudo un carmíneo manto, eleva su caduceo hacia los frutos de oro que brillan en los árboles" [Giorgio Vasari, *Vidas de grandes artistas*, Porrúa, México D.F., 2000, p.36]. Véase también: Rossi, Annunziata, "Sandro Botticelli neoplatónico", *Op.cit.*, p.264.

⁴⁹ Moya, Francisca, "El Mercurio de la Primavera de Botticelli, el mundo clásico o la libertad en el arte", *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1995, p.369.

⁵⁰ Cabe destacar que en el cuadro "vemos a las tres Gracias, acompañantes de Venus, danzando armoniosamente en corro. Tras ellas, Mercurio, el heraldo de los dioses, quien cierra el cuadro hacia la izquierda. Se le reconoce por las sandalias aladas y por el bastón en su mano derecha, alzada, alrededor del cual están enrolladas dos serpientes, llamadas Caduceus. Según la mitología, Mercurio separó con él las dos serpientes que luchaban entre sí, con lo que el bastón se convirtió en el símbolo de la paz. También aquí tiene este significado: con él, Mercurio expulsa las nubes que amenazan entrar en el jardín de Venus. Así se convierte en el protector del jardín, en el que no hay nubes y en el que reina la paz eterna. Este carácter de guardián queda subrayado por la llamativa espada, símbolo de que está en condiciones de expulsar, en todo momento, a los enemigos" [Deimling, Barbara, *Botticelli*, Op.cit., pp.47-48]. En este sentido, la representación de Mercurio alude a la 'protección' del reino de Venus, expresando el orden racional, la armonía y la paz eterna, como proyección de las aspiraciones neoplatónicas.

se forma una vez surgida contempla la luz del sol: de ti, diosa, de ti huyen los vientos, de ti tu llegada las nubes del cielo, la industriosa tierra hace crecer para ti suaves flores, te sonrén las llanuras del mar y el cielo resplandece sereno con la luz derramada. Pues en cuanto se ha mostrado la faz primaveral de los días y liberado recobra tu brío el soplo fecundo del Favonio, en primer lugar las aves del aire te saludan, diosa, y anuncian tu llegada, conmovidos sus corazones por tu poder. Luego fieras y rebaños retozan los fértiles pastos y cruzan a nado los rápidos ríos: así, prendidos de tu encanto, todos te siguen con ardor a donde dispones conducirlos. En fin, por mares montes e impetuosas corrientes, por las frondosas moradas de las aves y las verdeantes campiñas, infundiéndoles a todos en sus pechos el dulce amor...⁵¹

En este pasaje se establece la relación de Venus con la fecundidad, en el cual la vida surge desde su amor y belleza, la que mueve al mundo. En las obras de Botticelli podemos ver plasmado el pensamiento de Lucrecio: en ambas pinturas, Venus está acompañada por la Primavera, quien en un acto de pleitesía arroja flores a pasos de la diosa, anunciando su llegada. La Primavera es representada con un vientre abultado insinuando la fertilidad, el inicio de toda vida. Ahora bien, esta belleza del resurgir es momentánea, ya que la Primavera es una diosa de las estaciones, por lo cual, también hace alusión a la belleza que perece ante la fertilidad fugaz que debe ser tomada en el instante, para no perderla.

Desde otra línea, en *El nacimiento de Venus* notamos cómo la diosa tapa sus genitales con su propio cabello. La importancia del cabello en Venus viene a representar la belleza moderada de Platón. Para Cooper, el cabello simboliza la fuerza vital, el poder del pensamiento, los poderes superiores y la inspiración.⁵² Asimismo, según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “en el pensamiento simbólico, los cabellos están ligados igualmente a la hierba, cabellera de la tierra, y por tanto a la vegetación [...] La idea de crecimiento está ligada a la ascensión”.⁵³ Incluso, podríamos interpretar un hecho bíblico clave haciendo una lectura de la imagen: María Magdalena, en un acto humilde de arrepentimiento y moderación que demuestra la belleza sublime del alma, unge los pies de Jesús y los lava con sus cabellos. En la figura de Tilman Riemenschneider (1490–92), *Una representación de María Magdalena* (véase imagen 5), se presenta con gruesa cabellera corporal muy similar a la cabellera de Venus de Boticelli.

⁵¹ Lucrecio, *La naturaleza de las cosas*, Alianza, Madrid, 2016, Invocación a Venus, vv. 1-20, pp. 67-68.

⁵² Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p.36.

⁵³ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, p.220.

Aby Warburg, en su libro *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, en el primer capítulo dedicado al estudio de Botticelli y la figura de Venus ahonda en la relevancia de la representación del cabello en las dos pinturas del artista italiano. Al respecto cita a Alberti, quien se dedica a describir lo sublime del movimiento de los cabellos de Venus:

Dilettano nei capelli, nei crini, ne' rami, fiondi et veste vedere qualche movimento. Quanto certo ad me piace nei capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondeggino in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in qua et parti in là. Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù, ora in fuori, ora in dentro, parte si contorcano come funi.

[Los movimientos de los cabellos, las crines, las ramas, las hojas y las vestimentas deleitan expresados en una pintura. Me gusta que los cabellos se muevan en los que llamé siete modos; así, giran casi formando nudos, hienden el aire imitando las llamas; unos serpentean sobre otras crines, otros crecen a la vez hacia ambas partes. También las flexiones y las encurvaciones de las ramas están en parte arqueadas hacia arriba, en parte hacia abajo, en parte se ahondan, en parte rodean el tronco como una cuerda].⁵⁴

Warburg aborda la relevancia de la descripción de Alberti, quien enfatiza en la representación de los cabellos de Venus y su relación neoplatónica con la belleza sublime de la naturaleza, comparando los rizos con ramas y los movimientos del cabello con remolinos y vientos. Incluso vincula la idea del cabello dorado rizado al viento con las llamas. Esta idea es representada en algunos sobrerrelieves religiosos que muestran la imagen de María Magdalena encaminándose hacia la idea de la santidad cristiana luego del arrepentimiento, lo que se podría conectar con la idea neoplatónica-cristiana del amor sublime y celestial que no se puede visualizar ni carnalizar.

Por otra parte, en figura policromada de la Catedral San Juan de Torún (s. XV, véase imagen 6) podemos nuevamente divisar a María Magdalena entronizada y exaltada a propósito de su arrepentimiento y pureza. En ambos casos, la moderación de la belleza corporal se muestra cubriendo partes de su cuerpo con la cabellera larga y de color rubio

⁵⁴ Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid, 2005, p. 78.

oro, sinónimo de belleza femenina en la época del artista. Según Juan Ignacio Morera de Guijarro, Ficino indica en la idea neoplatónica de belleza y amor -a propósito de *El Banquete* de Platón- que la belleza perfecta de la mujer de este período debe reflejar la perfección moral. Así, las cualidades divinas, la dulzura y la exposición mesurada de la hermosura física, permiten articular la visión de la *Donna Angelicata*.⁵⁵

La línea de conceptualización del amor que parte de Platón, siguiendo con Plotino, el cristianismo y el *dolce stil novo*, converge en Ficino quien llevará a cabo una síntesis creativa alrededor del cual gira todo su pensamiento. El amor es descrito en términos estéticos y éticos como deseo de belleza, un viaje hacia el bien a través de la belleza que proporciona a la persona humana una secuencia de acción que va de lo instintivo a lo divino.⁵⁶

La noción de belleza contempla una dualidad, en cuanto oscila entre lo terrenal y lo celestial. Ficino considera que Venus “tiende por amor a la plenitud total de la luz total”,⁵⁷ como un fulgor que asciende hacia la esfera celeste. De este modo, se pueden encontrar dos Venus; la primera, como belleza divina y sublime, que permite comprender las cosas superiores, y la segunda, como la belleza carnal y física, que permite crear las cosas inferiores.⁵⁸ Botticelli toma como base de su obra la idea de la Venus sublime y celestial, la cual representa en *El nacimiento de Venus*, y que, además, relaciona a su musa inspiradora,

⁵⁵ En palabras de Juan Ignacio Morera de Guijarro, se indica: “Platonismo, neoplatonismo y amor cortés gravitan, con intensidades y tiempos diferentes, en el Renacimiento italiano. En concreto, la lírica provenzal alcanza su mayor presencia en el llamado *dolce stil novo*, escuela florentina fundada por Guinizelli, el maestro del nuevo gusto literario. El autor más destacado del naciente movimiento es Guido Cavalcanti, cuyo poema *Canzone d’amore*, que comienza con el famoso «Una dama me ruega» (*Donna mi prega*), es aludido por Ficino en su comentario a *El banquete* de Platón. En general, la orientación del *dolce stil novo* aporta, entre otras novedades, la identificación de la gentileza, la virtud y el amor, lo que implica una más grande espiritualización de la relación amorosa que, además, ya no es exclusiva del rango aristocrático sino de la nobleza de corazón, el *cor gentil*, de cualquier persona. La consideración del amor como fuente de perfección moral conduce a que la mujer, reflejo de belleza y cualidades divinas, sea elevada espiritualmente al rango de *donna angelicata*”. [Morera de Guijarro, Juan Ignacio, “Amor y melancolía en Ficino”. En Moisés González García y Antonio Sánchez, *Renacimiento y Modernidad*, Tecnos, Madrid, 2017, p. 204].

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ Marsilio Ficino, *Comentario al «Simposio» o «Banquete de Platón»*, Discurso sexto, VII. En Pedro R. Santidrián (ed.), *Humanismo y Renacimiento*, Alianza, Madrid, 2007, p.88.

⁵⁸ Cabe mencionar la visión dual que posee Ficino sobre la belleza: “Hay, pues, en el alma dos Venus: la primera, celestial; la segunda, vulgar. Ambas tienen un amor: la celeste, para comprender la belleza divina; la vulgar, para engendrar esta misma belleza en la materia del mundo. Una y otra se dirigen a engendrar la belleza, pero cada una a su modo. La Venus celeste, con su inteligencia, se esfuerza por reproducir en ella lo más fielmente posible la belleza de las cosas divinas. La vulgar, por su parte, merced a la fecundidad de los gérmenes divinos, tiende a engendrar en la materia del mundo la belleza que ha concebido en ella de una manera divina” [Ibid., Discurso sexto, VII, p.89].

Simonetta Vespucci, quien es retratada como la diosa en la medida que cumple con los cánones de belleza idealizada de la época, simbolizando a la *Donna Angelicata*.

Inés Toste Basse aborda la imagen de la Venus Platónica y la representación discursiva de la misma a favor del movimiento filosófico de la época. Realiza una comparación entre la Venus Humanitas y la idea de la Virgen María, donde vemos la vinculación de la imagen pura y casta con la diosa Venus. De hecho, la Virgen María expresa lo sublime y lo santo del mundo religioso, siendo la mayor representante femenina de lo celestial. En torno a esto, Botticelli concentra las dos imágenes de la belleza femenina (Venus y Virgen María), las cuales son representadas en ambas obras, ya sea cuando se muestra desnuda, aproximándose a la Venus Púdica romana, o también cuando se halla ataviada y vestida en la obra de *La Primavera*, constituyendo el recato, la mesura y la pureza.

En esta línea, Toste Basse se refiere a la visión dual de Venus en la época de Botticelli y Ficino:

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

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

Esta división de Venus fue rápidamente admitida por Ficino y el otro gran Humanista neoplatónico de la época: Pico Della Mirandola (1463-1494).⁵⁹

Si bien la intención de Ficino es educar a Lorenzo y Giuliano de Médicis en el pensamiento neoplatónico, tomando como figura central a Venus, en ambos casos de las pinturas de Botticelli se puede notar cómo Venus no representa la Pandemia, sino el mundo

⁵⁹ Toste Basse, Inés, “Venus y las demás ninfas celestes”, *Laguna. Revista de Filosofía*, núm. 18, 2006, p.85.

de las ideas puras y sublimes de ‘lo celeste’. Por tanto, como indica Toste Basse, las pinturas del artista buscan infundir los preceptos del amor celeste y el conocimiento divino, la comprensión de la dualidad entre el bien y el mal, lo carnal y lo virginal. El camino de la santidad cristiana es cercano al camino recorrido por los neoplatónicos, en cuanto se apunta al amor de las cosas invisibles y percederas por sobre lo material-terrenal. Estas ideas se buscan transmitir a los jóvenes de la época, por lo cual Botticelli hace partícipe a Giuliano de sus obras, retratándolo en las pinturas neoplatónicas, enfatizando en la *humanitas* y los valores culturales del amor celeste como ejemplos que deben seguir las nuevas generaciones de la sociedad renacentista.

V- La noción de belleza en *La Primavera*

En *La Primavera* de Botticelli (véase imagen 7) vemos la representación de la diosa Primavera con un vientre abultado lanzando flores a Venus.⁶⁰ En esta ocasión, es Venus inmaculada vestida de blanco. Al verla a primera vista nos recuerda la posición de la Virgen María manteniendo una distancia entre los otros personajes de la escena, observando a las tres Gracias que danzan. Edgar Wind propone una discusión de la figura de las tres Gracias desde la mirada de Ficino, indicando que estas representan las cualidades positivas del hombre. El autor señala: “En una ocasión ha identificado las tres Gracias con *animus-corporis-fortuna*, Ficino procedió, en la misma frase, a distinguir dentro de la esfera de *animus* entre las tres Gracias *sapientia, eloquentia y probitas*”.⁶¹

El carácter pedagógico del neoplatonismo presente en las obras de Botticelli apunta a que el espectador, según la mirada de Ficino, debía aspirar a lograr una mayor sabiduría,

⁶⁰ Rosa Maria Letts describe la escena de *La Primavera*: “En el jardín de Venus, el jardín de la eterna primavera y de los cielos sin nubes, los naranjos rodean a la bella deidad. La diosa, radiante y luminosa, y enmarcada por la verde sombra del mirto de Venus, vigila el desfile de la Primavera. A la derecha, Céfito, el viento de principios de marzo que calienta la tierra con sus primeros alientos, alarga sus brazos para apoderarse de la ninfa Cloris. Cloris, sin adorno alguno y desnuda como la tierra en Invierno, grita con la vana esperanza de escapar. Pero de sus labios entreabiertos sólo salen flores. Luego reaparece, transformada por la Primavera en la figura ricamente ataviada de Flora, una figura de triunfo y opulencia. La propia diosa Venus dirige nuestra atención hacia su hijo Cupido, que está dispuesto a golpear con sus dardos a una de las Tres Gracias. Son las acompañantes de Venus, unidas ahora en la danza pero no por mucho tiempo. Las flechas de Cupido atravesarán sus corazones. Mercurio, el guardián armado del reino de Venus, aparta unas nubes impertinentes que podrían perturbar la serenidad del desfile de la Primavera” [Letts, Rosa Maria, *Introducción a la Historia del Arte. El Renacimiento*, Universidad de Cambridge, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pp.68-69].

⁶¹ Wind, Edgar, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Op.cit., p.49.

elocuencia y honestidad para alcanzar las bondades presentes en las ninfas y las diosas representadas en las pinturas. Los personajes pintados en *La Primavera* están dotados de aspectos positivos en su formación, que, según Ficino, debía ser seguido por los jóvenes intelectuales de la época. En el caso de la Venus central, esta constituye la máxima expresión de la *Donna Angelicata*, representando la pureza femenina-celestial proyectada en la mujer. Debemos considerar que el hecho de que Venus se encuentre vestida no resta valor en la idea de la ‘mujer casta o pura’, estableciendo una asimilación con las representaciones dadas de la Virgen María, quien se halla vestida como una proyección de la santidad en la figura femenina.

Por otro lado, respecto a las tres Gracias que acompañan a Venus, como indica Antonia García, “en ocasiones aparece asociada con las *Kharites*, posiblemente antiguas diosas de la vegetación. También las *Horai*, diosas que representan las estaciones anuales”.⁶² Por lo mismo, en varias obras renacentistas es común ver a las tres Gracias junto a Venus, puesto que muestran la fertilidad de la tierra y la hermosura de la naturaleza. Además, y considerando que la belleza terrenal perece, otorga un valor fundamental a la belleza platónica. De este modo, la belleza platónica refleja lo interior, aquella que no se extingue como la primavera y que no se marchita con el paso del tiempo. En cuanto a la fertilidad, la representación de los naranjos como frutos recién dados y las flores de azahares muestran como el tiempo y las estaciones (señaladas por las tres Gracias) reflejan de manera fructífera el resurgimiento del ciclo de la vida.⁶³

Gombrich, en su libro *Imágenes simbólicas*, desarrolla el estudio titulado “Mitologías de Botticelli”, en el que analiza el cuadro *La Primavera*. En este, considera que esta obra, más que representar un sentido mitológico, proyecta la *Humanitas* -como personificación del humanismo renacentista- en las ideas de Amor, Caridad, Dignidad, Magnanimidad, Liberalidad, Magnificencia, Gentileza, Modestia, Encanto y Esplendor, fundiéndose en un único símbolo con la diosa clásica del Amor.⁶⁴

⁶² García Velázquez, Antonia, *Himnos Homéricos. Batracomiomaquia*, Op.cit., p. 154.

⁶³ Para una mayor revisión sobre el simbolismo de las tres Gracias en la obra de Botticelli, véase: Dempsey, Charles, “Botticelli’s Three Graces”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971, pp.326-330.

⁶⁴ Gombrich, Ernst, *Imágenes Simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986, p.74. Véase también: Gombrich, Ernst, “Botticelli’s Mythologies: A study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, 1945, pp.7-60.

La representación de Venus en la pintura de Botticelli refleja un carácter sutil, pues el gesto de la cabeza inclinada concuerda con la descripción de *El Asno de Oro* de Apuleyo (s. II d.C.), en la que Venus comenzó a moverse plácidamente: “primero, sin prisas, es un paso lento y una ligera ondulación del busto, que insensiblemente se va transmitiendo a la cabeza. Sus delicados movimientos siguen el compás de la dulce melodía de las flautas”.⁶⁵ Para Gombrich, “¿No es esa inclinación de la cabeza [...] la que ha llevado a tantos observadores a adivinar en ella un aire pensativo o melancólico? ¿Y no es ese gesto que «responde» a la música que Venturi interpretó como «marcar el ritmo a la danza de las gracias»?”.⁶⁶ De esto, se puede interpretar que la inclinación de la cabeza de las Venus de Botticelli responde a la complacencia que siente la diosa por la melodía a la que danzan las tres Gracias. Se genera entonces un punto de conexión entre todos los personajes; por un lado, Venus mira dubitativa el formar parte de la danza de las Gracias, y por otro, Hera lleva flores en su vestido que seguramente son para lanzar a la diosa del amor. Sin embargo, la diosa mantiene una distancia a través del rostro pensativo y abstraído de lo que ocurre en la escena, lo que se concluye por su posición de diosa inmaculada.

Laura Casado, quien se centra en la discusión del carácter sublime de la diosa más allá de la representación terrenal y la belleza humana que se busca proyectar en la misma, discute sobre los símbolos presentes en la imagen de Venus que aluden al movimiento neoplatónico y el ideal de belleza que debe estar compenetrado con la virtud del ser. Para la autora, Venus representaría el *ethos* en la imagen humana, el cual debe alcanzar el camino de lo sacro. Casado pone hincapié en el uso de los personajes mitológicos para la difusión del nuevo pensamiento humanista en la ciudad de Florencia del Quattrocento en donde Lorenzo el Magnífico se encarga de difundir este ideario filosófico a partir del uso de las artes visuales, apoyando como mecenas a los artistas más connotados de este período, entre ellos a Botticelli. Según la autora:

La actividad intelectual de Ficino estaba encaminada a hacer accesibles los textos griegos del platonismo traducéndolos al latín e interpretarlos bajo nuevos parámetros que le permitieran dar un nuevo significado platónico a otras fuentes de su interés. Materias como la mitología quedaron afectadas por esta interpretación neoplatónica de la Academia, creando así una nueva forma de

⁶⁵ Apuleyo, *El Asno de Oro*, Gredos, Madrid, 1983, X, 32, p.317.

⁶⁶ Gombrich, Ernst, *Imágenes Simbólicas*, Op.cit., pp. 79-80.

pensar. La tarea más ambiciosa fue la de vincular la teología cristiana con la filosofía pagana, a través de un sistema mixto en el que se abarcaba tanto la concepción de un Dios fuera del universo finito, como las diversas teorías que consideraban al universo infinito, y, por tanto, identificaban a Dios con él.⁶⁷

La corriente neoplatónica rescata elementos propios de la teología cristiana, que deben estar presentes en el ideal de un carácter sublime: la presencia del *ethos*, la pureza, la honestidad, el interés por cultivar el estudio de la naturaleza del hombre, la creación divina y la prudencia. En relación con esto, el hombre debe cultivar el conocimiento y el amor por lo inmaterial, lo que se puede hallar más allá de la realidad palpable de este mundo. Así, tanto el neoplatonismo como el cristianismo apuntan al mismo acto y sentido de pureza del hombre. Es por ello que concordamos con la idea de que Venus representa la belleza de lo inmaterial, pero considerando históricamente ambas vertientes culturales, la visión del mundo clásico y de Platón, y la visión del mundo cristiano que se forja en la Edad Media. El amor y la belleza en Venus representarían el ideario del *ethos* que se imagina y forja socialmente en Europa.⁶⁸

La Venus representada en la obra *La Primavera* mantiene una cierta distancia con los demás personajes, algunos enfocados en la mirada del neoplatonismo como el dios Mercurio (Giuliano), o las ninfas (las tres Horas), quienes realizan la danza del tiempo, las estaciones y el conocimiento humano. Al otro costado de la escena se encuentra la representación del amor carnal con Céfiro y la ninfa Clora. En el caso de Venus, proponemos que la imagen representada por Botticelli recuerda la imagen de la Virgen María. De hecho, Venus se sitúa en el centro de la obra en una posición distante al mundo, pero que conserva su carácter sagrado de una manera casi similar a la posición firme y rígida de Dios o Jesús en las obras bizantinas, románicas o góticas.

En este sentido, podemos notar cómo la representación de Venus en la pintura no tiene un carácter pagano, sino todo lo contrario, un carácter celeste a pesar de encontrarse

⁶⁷ Casado, Laura, “Figura y significado de Venus en la obra de Botticelli”, *Op.cit.*, p.95.

⁶⁸ Cabe mencionar que Casado separa la composición del ser del hombre indicando que: “El hombre está compuesto de cuerpo y alma. La región inmaterial del hombre tiene también una doble naturaleza, ya que está constituida por el Alma superior y el Alma inferior, esta última está en contacto directo con el cuerpo [Ídem]. En cierta medida, Botticelli se encarga de transmitir en las artes visuales la representación de la idea del Alma superior, esto personificado por la Venus Celeste, exponiendo en su noción de belleza los elementos que reflejen la pureza del alma y la integridad de fe cristiana, tales como el amor, la benevolencia, la discreción y la sabiduría.

vestida. Sobre esta última idea, Wind indica que no existen contrastes tan demarcados, ya que se debe considerar que Venus simboliza la belleza y el amor sublime celeste, el amor terrenal y el deseo carnal (que se encuentra por debajo de las dos anteriores). De esta última idea, el autor señala: “Pero al reconocer que la Venus vestida es la *Venere vulgare* o *Aphrodite Pandemos* que Platón y los platónicos oponían a la *Aphrodite Urania* [*Venere celeste*], debemos tener cuidado de no simplificar demasiado este contraste asumiendo que la Venus vulgar es puramente sensual y que no comparte la gloria celestial”.⁶⁹ En este sentido, desde la mirada platónica, la *Venus Angelicata* no necesita encontrarse vestida, ya que la pureza se representa en el despojo de cualquier atavío terrenal. Sin embargo, no podemos obviar la trascendencia e influencia del cristianismo en la Edad Media, ya que influye en la nueva percepción y mirada de la *Donna Angelicata*, considerando la presencia de sus valores religiosos. En definitiva, no existen contrastes sino matices para representar a Venus, en especial desde el Renacimiento hasta nuestros días, asumiendo todos los matices religiosos, culturales y filosóficos que influyen en la construcción de la imagen en la figura sagrada y alegórica de la diosa, en la que esta constituye una guía de amor y virtud hacia las esferas superiores y una alegoría moral de belleza, dignidad y humanidad.

VI- Conclusiones

A modo de balance final, podemos establecer que la obra de Botticelli recibe influencias de las fuentes grecorromanas, las cuales proyecta en la estética de sus obras. En esta línea, es posible apreciar la recepción de la Venus Capitolina, como expresión de la moderación y belleza. Con ello, hay un alejamiento de la visión sensual y erótica, estableciendo un quiebre con la belleza pagana. Para el caso de Botticelli, interesa resaltar la belleza pudorosa y mesurada del ser. Consideramos que, si bien el pintor retrata la idea de lo pagano, esto se encuentra en la representación de otros personajes que rodean a Venus, pero no en Venus misma, que se define como una proyección celeste en ambas pinturas de *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera*.

Por otra parte, también se aprecia el contraste de la pintura *El nacimiento de Venus*, con el fresco encontrado en Pompeya, *Venus Anadiomena* (c.79 d.C., véase imagen 8), en

⁶⁹ Wind, Edgar, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Op.cit., p.143.

donde ambas obras se basan en el relato de Hesíodo. Si bien esta última obra ha sufrido deterioros -por lo que se desconoce parte de esta- no se genera una mayor representación de la vegetación y de la idea de la pureza del amor y la belleza que sí se encuentran en la obra del artista florentino. La idea de la Venus de Pompeya es una mujer que muestra una belleza pagana y desinhibida, lo que difiere del acercamiento discursivo de la Venus capitolina que recoge Botticelli. Para el artista florentino, la Venus expresa una belleza contenida y sobria.

De esta manera, la Venus de Botticelli se centra en la noción de una *Donna Angelicata*, la cual toma elementos cristianos que se funden con la visión clásica. Esta refleja, incluso, una dualidad en la semejanza de actitudes con la Virgen María, también representante de la *Donna Angelicata*, expresión de lo sublime y lo celeste. Todo esto se puede visualizar en la obra *La Primavera*, considerando la simetría de la composición, en la que Venus queda ubicada en el centro de la pintura. Se trata, pues, de una idea recurrente en las obras medievales para representar al personaje central de la escena, quien adquiere una posición superior a los otros personajes del cuadro.

Por tanto, mediante la figura de Venus se entrega un discurso sobre la representación visual de la belleza neoplatónica. Se exalta la moderación e iluminación, apuntando a una idea platónica de lo sublime y lo celestial que se proyecta en la belleza y el amor hacia la mujer. Esto se puede vincular al neoplatonismo de Ficino y al mundo intelectual renacentista que influye en la composición discursiva y estética de la obra de Botticelli.⁷⁰ Incluso habría que destacar el encanto que tenía el artista por la belleza sutil de lo femenino, que, en este caso, se basa en Simonetta Vespucci, musa del artista en varias de

⁷⁰ Edgar Wind precisa de buena manera la postura neoplatónica de Ficino acerca de lo realmente placentero y sublime que trasciende de la esfera de lo terrenal, de lo cual indica: “*En el disfrute de la exaltación mística el principio de Placer, o impulso apetitivo del hombre, es vindicado en contra de los abusos que rechazaban los estoicos y del mayor puritanismo de los moralistas cristianos. Como Ficino nunca se cansó de repetir, el problema con los placeres de los sentidos no es que sean placeres, sino que no perduran. Es su transitoriedad y no su deleitable naturaleza lo que debe ser corregido; y para ello, el intelecto nos eleva por encima de los decepcionantes placeres, todavía nos mantiene por debajo del disfrute de lo verdadero*” [Wind Edgar, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Op.cit., p.63]. De esto, el autor propone que el intelecto y la belleza de lo inmaterial es eterno, como parte del ideario del platonismo, lo que significa ir más allá de lo terrenal y los placeres pasajeros. Por tanto, el acto contemplativo de lo impalpable como una escena bidimensional creada por Botticelli invita al espectador a observar y apreciar la belleza eterna del arte visual, la que crea espacios múltiples e intangibles para la naturaleza y la realidad humana, imaginándonos el otro espacio (el espacio de la obra creada por la imaginación y la proyección visual del artista), en donde se encuentra la belleza sublime de la diosa del amor.

sus obras.⁷¹ De este modo, la belleza y el *ethos* de la mujer renacentista -como lo es Simonetta- iguala la idea de feminidad y virtud en la mujer como parte de la expresión de la *humanitas* del neoplatonismo.

En definitiva, el concepto de belleza de Botticelli se encuentra arraigado en una mirada platónica, sutil y moderada, que se aleja del erotismo y que tiende a la *humanitas* como expresión de ‘medida’, ‘amor’ y ‘dignidad’. En este contexto, la belleza para el pintor florentino sintetiza los elementos clásicos y cristianos, forjando una noción que refleje la belleza ideal, de la cual, Venus proyecta la esencia celestial, concentrando los valores y virtudes del neoplatonismo. Una visión de Amor y Belleza en la que se funden lo ‘divino’ y lo ‘perfecto’ como nociones sublimes de la belleza interior y la pureza del alma.

⁷¹ Para una mayor revisión de la figura de Simonetta Vespucci, y su desenvolvimiento en la sociedad de la época, véase: Giorgio Vasari, *Vidas de grandes artistas*, Op.cit., pp.36-37; Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Op.cit., pp.107-112; y Ertle, Ross Brooke, “The Venus Dilemma: notes on Botticelli and Simonetta Cattaneo Vespucci”, *Source: Notes in the History of Art*, vol. 27, núm. 4, 2008, pp.3-10.

Bibliografía

Fuentes

- Angelo Poliziano, “Stanze”, en *Poesie italiane*, ed. Saverio Orlando, Rizzoli, Milano, 1988.
Disponible en la versión electrónica de Letteratura Italiana Einaudi:
<https://archive.org/details/stanzeangelopoliziano/page/n35/mode/2up>
- Apuleyo, *El Asno de Oro*, trad. Lisardo Rubio, Gredos, Madrid, 1983.
- Giorgio Vasari, *Vidas de grandes artistas*, Porrúa, México D.F., 2000.
- Hesíodo, *Teogonía*, trad. Aurelio Pérez y Alfonso Martínez, Gredos, Madrid, 2000.
- Himnos Homéricos, Batracomiomaquia*, ed. Antonia García Velázquez, Akal, Madrid, 2000.
- Lucrecio, *La naturaleza de las cosas*, trad. Miguel Castillo Bejarano, Alianza, Madrid, 2016.
- Marsilio Ficino, *Comentario al «Simposio» o «Banquete de Platón»*. En Pedro R. Santidrián (ed.), *Humanismo y Renacimiento*, Alianza, Madrid, 2007.
- Platón, *El Banquete*, trad. Fernando García Romero, Alianza, Madrid, 2017.
- Plotino, *Enéadas*, trad. Jesús Igal, Gredos, Madrid, 1998.

Obras citadas

- Barolsky, Paul, “Botticelli’s ‘Primavera’ and the Poetic Imagination of Italian Renaissance Art”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 8, 2, 2000, pp.5-35.
- Bennassar, Bartolomé, *La Europa del Renacimiento*, Anaya, Madrid, 2003.
- Brotton, Jerry, *El bazar del Renacimiento: sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Burckhardt, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Porrúa, México D.F., 1984.
- Burke, Peter, *El Renacimiento Europeo. Centros y Periferias*, Crítica, Barcelona, 2000.
- Burke, Peter, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1994.
- Casado, Laura, “Figura y significado de Venus en la obra de Botticelli”, *Mirabilia Ars*, núm. 10, 1, 2019, pp.93-108.
- Castelli, Patricia, *La estética del Renacimiento*, La Balsa la Medusa, Madrid, 2011.

- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- Debenedetti, Ana y Elam, Caroline, *Botticelli. Past and Present*, UCL Press, London, 2019.
- Deimling, Barbara, *Botticelli*, Taschen, Köln, 2017.
- Dempsey, Charles, “Botticelli’s Three Graces”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971, pp.326-330.
- Dempsey, Charles, “Mercurius Ver: the sources of Botticelli’s Primavera”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 31, 1968, pp.251-273.
- Ettle, Ross Brooke, “The Venus Dilemma: notes on Botticelli and Simonetta Cattaneo Vespucci”, *Source: Notes in the History of Art*, vol. 27, núm. 4, 2008, pp.3-10.
- Fry, Roger, “Sandro Botticelli”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 48, núm. 277, 1926, pp.196-200.
- García Gual, Carlos, *La mitología*, El Colegio de México, México D.F., 2015.
- Garin, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1984.
- Gombrich, Ernst, *Historia del Arte*, Phaidon, London-New York, 2007.
- Gombrich, Ernst, *Imágenes Simbólicas*, Alianza, Madrid, 1986.
- Gombrich, Ernst, “Botticelli’s Mythologies: A study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, 1945, pp.7-60.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Hatje, Ursula, *Historia de los estilos artísticos II. Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente*, Istmo, Madrid, 2016.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, I, Guadarrama, Madrid, 1978.
- Letts, Rosa Maria, *Introducción a la Historia del Arte. El Renacimiento*, Universidad de Cambridge, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1985.
- Losada Liniers, Teresa, “Botticelli y Poliziano en el círculo de Lorenzo”, *Cuadernos de Filología Italiana*, núm. 6, 1999, pp.81-102.
- Marinho Nogueira, Maria Simone, “Contemplación y belleza en Plotino”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol. 22, 2005, pp.29-39.
- Morera de Guijarro, Juan Ignacio, “Amor y melancolía en Ficino”. En Moisés González García y Antonio Sánchez, *Renacimiento y Modernidad*, Tecnos, Madrid, 2017, pp.203-249.

- Moya, Francisca, “El Mercurio de la Primavera de Botticelli, el mundo clásico o la libertad en el arte”, *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1995, pp.361-373.
- Moya, Francisca, “Los ‘Céfiros’ del *Nacimiento de Venus* de Botticelli: una hipótesis”, *Revista Imafrente*, núm. 12-13, 1998, pp.207-216.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 2002.
- Panofsky, Erwin, *Renacimientos y Renacimientos en el arte occidental*, Alianza Forma, Madrid, 2014.
- Patillo, N. Allen Jr., “Botticelli as a Colorist”, *The Art Bulletin*, vol. 36, núm. 3, 1954, pp.203-220.
- Romano, Ruggiero y Tenenti, Alberto, *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma, Siglo XXI*, Madrid, 1980.
- Rossi, Annunziata, “Sandro Botticelli neoplatónico”, *Acta Poetica*, núm. 17, 1996, pp.247-269.
- Ruzé, F. y Amouretti, M. C., *El mundo griego antiguo*, Akal, Madrid, 2000.
- Snow, Royall, “Botticelli”, *The Sewanee Review*, vol. 37, núm. 3, 1929, pp.274-282.
- Solsona, Héctor, “‘Nacimiento de Venus’ de Sandro Botticelli como apostasía (Metamorfosis de la ‘Anunciación’ de Fra Angélico)”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 61, 2009, pp.1-24.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética*, tomo I, Akal, Madrid, 2011.
- Toste Basse, Inés, “Venus y las demás ninfas celestes”, *Laguna. Revista de Filosofía*, núm. 18, 2006, pp.77-98.
- Ulloa Molina, Edgar, *Imágenes e ideas. El Renacimiento en la historia del arte y del pensamiento*, Antanacsis, San José, 2010.
- Vial, Alejandra, “Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino”, *Aisthesis*, núm. 49, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011, pp.53-66.
- Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid, 2005.
- Warburg, Aby, *Sandro Botticelli*, Casimiro, Madrid, 2013.
- Wind, Edgar, *Los Misterios Paganos del Renacimiento*, Barral, Barcelona, 1972.

ANEXO DE OBRAS

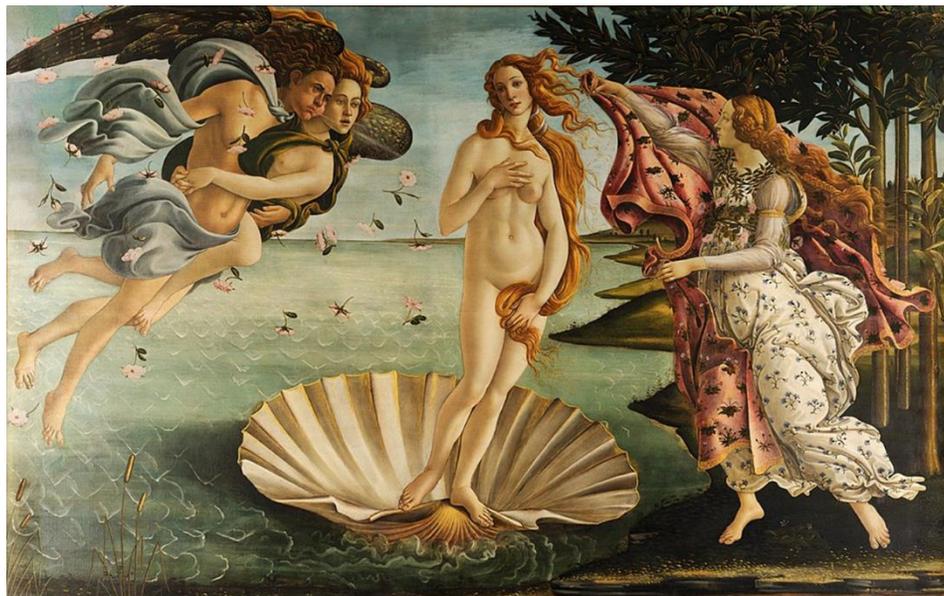


Imagen 1: Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus*, c.1482-1485. Temple sobre lienzo 172,5X 278.5 cm; Galería de los Uffizi, Florencia. Imagen extraída de Wikipedia Commons:

https://es.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli#/media/Archivo:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg (Noviembre, 2020).



Imagen 2: Venus Capitolina. Se trata de una variante de la estatua de Afrodita creada por Praxíteles en el siglo IV a.C. para el santuario de la diosa en Cnido. Escultura ubicada en el Museo Capitolino de Roma. Mármol 193 cm, Procedente de Roma, Viminale (1667-1670). Imagen extraída de Wikipedia Commons: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_Capitolina#/media/Archivo:Capitoline_Venus_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016.jpg (Noviembre, 2020).



Imagen 3: Venus Púdica firmada por Menofanto, siglo I a.C., hallada en San Gregorio al Celio, Roma. Museo Nacional Romano. Imagen extraída de Wikipedia Commons: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_Capitolina#/media/Archivo:Venus_pudica_Massimo.jpg (Noviembre, 2020).



Imagen 4: Venus de Médici, Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia. Copia de mármol del siglo I a.C. Obra anónima que sigue la tradición de Praxíteles. Imagen extraída de Wikipedia Commons: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_M%C3%A9dici#/media/Archivo:Venus_de_Medici.png (Noviembre, 2020).



Imagen 5: Tilman Riemenschneider, *Santa Magdalena rodeada por ángeles*, del altar mayor de la iglesia de Santa María Magdalena de Münnertädter, 1490-92, Museo Nacional Bávaro. Imagen extraída de Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Tilman_Riemenschneider#/media/Datei:Tilman_Riemenschneider_Magdalena-1.jpg (Noviembre, 2020).



Imagen 6: Santa María Magdalena, relieve policromado. Iglesia de San Juan de Toruñ. Autor desconocido, siglos XIV-XV. Imagen extraída de Wikipedia Commons: https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Toru%C5%84#/media/Archivo:Torun_SS_Johns_Mary_Magdalene.jpg (Noviembre, 2020).



Imagen 7: Sandro Botticelli, *La Primavera*, c.1478-1480. Témpera sobre madera de álamo, 2.03 X 3.14 cm; Galería de los Uffizi, Florencia. Imagen extraída de Wikipedia Commons: https://es.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli#/media/Archivo:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg (Noviembre, 2020).



Imagen 8: Pintura mural de Venus Anadiomena, fresco ubicado en Pompeya, en la Casa de Venus, pintado antes del 79 d.C. Fue excavado en 1960. Imagen extraída de Wikipedia Commons: https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_Anadiomena (Noviembre, 2020).