

Botticelli y la imagen de la modernidad secular

Acerca del nacimiento de la imagen del individuo espiritual en Occidente y la dicotómica naturaleza del substrato germinal de individualismo posesivo

Joaquín E. Meabe

Resumen

Este trabajo examina la emergencia del moderno individualismo y el rol de *La Primavera* de Botticelli en el desarrollo de su imaginario inicial. El énfasis se coloca en cuatro niveles de análisis: (1) el nivel de diferencia en la representación superficial de la disposición naturalista y las figuras humanas; (2) el nivel de contraste entre el realismo humano y la antinatural escena; (3) el nivel alegórico; (4) el nivel histórico y el enigma florentino del siglo XV. En este contexto el trabajo resume la contribución de Botticelli al descubrimiento del moderno individualismo y sus implicancias históricas.

Palabras clave: Botticelli – individualismo moderno – individuo espiritual – imaginario secular – Renacimiento

Summary

This paper inquires the emergency of modern individualism and the role of Botticelli's *Primavera* in their initial imaginary development. The focus is placed on four analytical levels: (1) the level of difference in a superficial representative naturalist order between human figures; (2) the level on contrast between human realism and unnatural stage; (3) the allegorical level; (4) the historical level and the Florentine riddle in the 15th century. Within this context this paper summarizes Botticelli's contribution to discovery of modern individualism and its historical implications.

Key words: Botticelli – modern individualism – secular imaginative – spiritual subject – Renaissance

Résumé

Dans cet étude l'auteur explique l'émergence du moderne individualisme et le rôle de *La Primavera* de Botticelli dans la formation de l'imaginaire initial. Le foyer de l'analyse s'est placée dans quatre niveaux: (1) le niveau de différence dans la représentation superficiel de l'arrangement naturiste et les figures humains; (2) le niveau de contraste entre le réalisme humain et l'antinaturel scène; (3) le niveau allégorique; (4) le niveau historique et l'énigme Florentine du Xvème siècle. Dans cet contexte le travail résume l'apport de Botticelli à la découverte du moderne individualisme et ses conséquences historiques.

Mots clefs: Botticelli – imaginaire séculier – moderne individualisme – personne spirituelle – Renaissance

INTRODUCCIÓN

Entre las innumerables obras maestras del Renacimiento muy pocas exhiben la variedad de contrastes que presenta la *Primavera* de Sandro Botticelli. Sea cual fuere la extensión de la novedad que el Renacimiento introduce en la cultura europea del siglo XV, poca duda cabe de que parte de aquella novedad se institucionaliza –con valor normativo para las imágenes seculares del individuo– en la *Primavera*, la singular composición plástica cuya escena describe el nacimiento de la estación de las flores bajo la forma de una alegoría que incluye a Mercurio, las Tres Gracias, Venus, Flora y el Céfito en un bosque exuberante cuya figura se presenta como el más completo escenario en el cual convergen, a la manera del mundo clásico pagano, la realidad y la fantasía ahora secularizada bajo el predominio de sujeto espiritual que, desde entonces, será la unidad de medida y funcionamiento de los diversos órdenes interactivos desagregados (políticos, jurídicos, económicos, sociales y urbanos).

ANTECEDENTES

Si consideramos al realismo como la tendencia orientada a representar la percepción natural del mundo y de las cosas en disposiciones de conjunto o bloques –no necesariamente vicarios del tema–, y si entendemos, asimismo, al naturalismo como aquella variación del realismo que sólo se preocupa por captar y reproducir escrupulosamente los detalles de las cosas sin considerar la disposición de conjunto, vamos a encontrar en la *Primavera* de Botticelli una curiosa confirmación de este desglose y al mismo tiempo una asombrosa utilización de sus efectos contrapuestos, utilizados al parecer por primera vez de manera deliberada y conceptual para realzar las figuras individuales.¹

La gran dimensión del cuadro (203 cm. de alto por 314 cm. de ancho)² facilita, en este sentido, la percepción del detalle que impresiona, sobre todo, en la reproducción de las flores, cuyo naturalismo, en cada caso, no afecta sino más bien realza la irrealidad de conjunto. De igual modo la escrupulosa realidad de cada figura no hace sino acentuar el efecto antinatural en el que parecen flotar los personajes. En la trama de esa dual y contrapuesta dicotomía (naturalismo del detalle-irrealidad del tema; realismo de las figuras-antinaturalidad de la escena) se inscribe otra doble representación que, en un

¹ Cf. Johan Huizinga, “El problema del Renacimiento” y “Renacimiento y realismo”, en *El concepto de la historia y otros ensayos* (trad. W. Roces. México: F.C.E., 1946).

² Una buena reproducción se puede ver en Sandro Botticelli, *La obra completa de Botticelli* (Barcelona: Origen, 1990), láminas XXX-XXXI.

sentido, se expresa bajo una forma alegórica donde se mezcla la fantasía antigua de Hesíodo, Ovidio y Apuleyo con la imaginería moderna de Policiano y Alberti; y, de otra parte, reproduce el esplendor erótico del **Torneo de Giuliano**, aquel soberbio espectáculo organizado por los Medici en Florencia en 1475 en honor a Giuliano de Medici y donde fuera escogida **Reina de la Belleza** Simonetta Vespucci, la hermosa joven que Botticelli inmortalizara en la *Primavera*.³

La extraordinaria belleza de la *Primavera* ha transformado al cuadro en un clásico admirado y el transcurso del tiempo parece destinarlo a una ambigua consagración, donde su trama y su sentido tiende a disolverse en la abstracción sensible que limita el goce estético a la pura percepción visual.⁴ Desde este punto de vista, nada haría falta para contemplar la *Primavera*, salvo una buena visión y relativa paciencia para gozar de sus exquisitos detalles; lo que quizá sea cierto de algún modo. Al menos, si nos atenemos a Ruskin, nadie ha pintado rosas como Botticelli y allí está la *Primavera* para confirmarlo. Yendo más lejos en esta dirección podríamos agregar que nadie ha alcanzado el esplendor erótico y extático de las Tres Gracias, con toda esa carga de insinuación y misterio, o la silenciosa invitación contenida en la mirada de Venus, tal vez más compleja y atractiva que la de la propia *Gioconda*. Todo ese éxtasis visual es, desde luego, legítimo pero extremadamente pobre en el trato con la obra, que tiene, por cierto, mucho más para darnos, pero a condición de que nos transformemos en observadores inteligentes para lo cual es indispensable informarse acerca de sus contenidos subyacentes, su peculiar disposición simbólica y su compleja significación de detalle que emerge tanto de la escenificación de conjunto como de cada una de las figuras en las que se combina el imaginario mitológico griego con los modelos florentinos del nuevo y exuberante mundo orientado hacia la secularidad.

Los ideólogos de la autonomía de la obra de arte seguramente pondrán el grito en el cielo, con todo derecho; pero incluso éstos harían bien en recordar que, como dice Emile Gebhart *le Moyen Age abati respiré la virginal rose blanche baignée de froide rosée, Rosa mystica. L'Italie de la Renaissance voulut épusier, jusqu' à l'enivrement, l'âtre senteur des rouges roses païennes, la pluie des fleurs vermeilles, des fleurs d'or ou d'azur que Botticelli versa sur le corps à demi un de sa Primavera*.⁵ Por nuestra parte no haremos de aquella ortodoxia estética un contencioso, ya que lo que

³ Cf. Émile Gebhart, *Sandro Botticelli* (París: Librairie Hachette, 1922), 79-83 y 113-123; Giorgio Vassari, *Le Vite dei piu celebri pittori, scultori e architetti* (Florencia: Adriano Salani Editore, 1925 [1550]), 430-435.

⁴ Cf. Gebhart, 127-128.

⁵ Ibid.

aquí nos interesa se relaciona con el papel del cuadro en orden a la institucionalización de ciertas ideas y valores que luego van a dar perfil definitivo al hombre moderno, al que, en un feliz exceso de imaginación romántica, Burckhardt denominara el **individuo espiritual**.⁶ Desde esta perspectiva, la *Primavera* reclama una inspección **arqueológica** en el sentido de Foucault,⁷ una minuciosa exploración de sus diversas capas significativas para una eventual decodificación de sus símbolos; y, en ese sentido, un aspecto de esa arqueología ya se insinuaba en el detalle de las dicotomías observadas más arriba.

ANÁLISIS Y EVALUACIÓN CRÍTICA

Si reformulamos aquellas dicotomías y dualidades como estratos y nos atenemos al orden de nuestra percepción y de nuestro conocimiento conceptual del cuadro, es posible inordinar cuatro niveles superpuestos y definidos:

1. Un **primer nivel** de contraste entre el naturalismo del detalle y la irrealidad del tema de la composición.
2. Un **segundo nivel** de contraste entre el realismo de las figuras y la antinaturalidad de la escena en su conjunto.
3. Un **tercer nivel** alegórico.
4. Un **cuarto nivel** bastante enigmático conectado al escenario florentino de 1475.

Los dos primeros niveles parecen equivalentes pero en verdad no lo son. El **primer nivel** que corresponde la percepción primaria de los datos sensoriales está asociado a aquella modalidad en la que prima el detalle en la reproducción de los objetos que se asocia al naturalismo, que, como bien señala Huizinga, es el rasgo característico del arte de la baja edad media.⁸ Este naturalismo que responde a la reproducción meticulosa, detenida y morosa en la exactitud de la copia no sólo se percibe en las flores o en los árboles. También los rostros, los atavíos y la misma anatomía de las figuras responde a esta tendencia que en la *Primavera* no es ni lo más importante ni lo que define a la escena. Se trata del adecuado complemento que solventa y hace aceptable la

⁶ Cf. Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (trads. T. Blasco, F. Bouza y J. Barja. Madrid: Akal, 1992), 141-169.

⁷ Cf. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (París: Gallimard, 1969).

⁸ Cf. Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (trad. J. Gaos. Madrid: Revista de Occidente, 1930), 2 vols.; Huizinga, "El problema del Renacimiento" y "Renacimiento y realismo", 99-185.

irrealidad del tema. Todavía en este primer nivel puja por sobrevivir ese naturalismo de la baja edad media que es un estándar en el **quattrocento**.⁹ Pero, a pesar de toda su fuerza, este naturalismo ya aparece sometido por la disposición de conjunto, cuya irrealidad sólo admite un dato real que no es otro que el que hace a los individuos en los que se reproducen los atributos de la época (espadas, vestidos, alhajas, peinados).

El **segundo estrato**, por otra parte, sólo aparece cuando nos detenemos en las figuras humanas y recién en el momento en el que nuestra mirada se sustrae a la irrealidad de la disposición. En esta nueva inspección, los atributos de la época le dan a las figuras un peculiar efecto de realidad que tiene mucho que ver con aquello que Huizinga ha denominado, a propósito de la literatura, realismo enfático o evocador. El historiador holandés asigna este realismo enfático a la literatura en tanto que para las artes plásticas prefiere hablar de realismo descriptivo, analítico e ilustrativo.¹⁰ Pero nada impide que nosotros lo traslademos a la pintura con el fin de mostrar la función de realce de la naturaleza histórica de los individuos introducidos en el papel imaginario. Esos individuos, desde ya, son llamados a representar un papel, y como individuos históricos concretos y reales –reproducen el atavío y el estilo del siglo XV– no pueden sino estar en contraste con la antinaturalidad de la escena, que es decidida y explícitamente imaginaria.

A diferencia del estrato anterior, es aquí el efecto de realidad de las figuras humanas el que se impone a la fantasía y al artificio. Los dos momentos de Flora (primero excitada por el Céforo¹¹ e inmediatamente al lado transformada en la hora de la primavera¹²) son irrevocablemente humanos, inmanentes y seculares. Y lo mismo cabe decir de la representación de las Tres Gracias con sus manos unidas y sus dedos entrelazados en una composición de conjunto cuyo espíritu se muestra retenido en la sensualidad de lo inmediato.¹³ El propio Mercurio tiene el porte, el estilo y el arma del **quattrocento**;¹⁴ y no es difícil imaginarlo como un aristócrata florentino que se disfraza para un torneo. En este segundo estrato, el naturalismo (la minuciosidad del detalle) ha sido reemplazado por el realismo (la fiel representación de conjunto de figuras naturales), que será luego el rasgo dominante del **cinquecento**. Al incorporar

⁹ Cf. Philippe Monnier, *Le quattrocento*, vol. 2 (Paris: Perrin et C^{ie} Libraires-Éditeurs, 1924), 219-245.

¹⁰ Cf. Huizinga, “El problema del Renacimiento” y “Renacimiento y realismo”, 99-185.

¹¹ Cf. Botticelli, *La obra completa de Botticelli*, lámina XXXIV.

¹² Cf. *ibid.*, lámina XXXIII.

¹³ Cf. *ibid.*

¹⁴ Cf. *ibid.*, lámina XXX

ambas tendencias en un solo momento, Botticelli ha hecho de la *Primavera* un testimonio de altísimo valor para comprender la emergencia del individuo espiritual en cuya matriz se va a construir el hombre moderno que aún hoy nos acompaña.

Cuando descendemos al **tercer nivel** –el de la alegoría– ingresamos en el terreno de la fábula. En el centro de un bosque irreal, Venus preside el advenimiento de la estación de las flores. Mercurio, en el extremo derecho, y el Céfito, en el otro, enmarcan la secuencia que se desliza desde la izquierda. Encima de Venus un cupido está listo para disparar y su flecha apunta a las Tres Gracias (Áglae a la derecha, Eufrosine en el centro y Talía a la izquierda), que parecen desplazarse en una suave danza con las manos entrelazadas en un insinuante y exquisito erotismo. A la izquierda, el Céfito excita con su viento a Flora que, de este modo, pasa a ser, en la figura siguiente (de la izquierda hacia la derecha) la hora de la primavera, cargada de flores que caen desde su mano derecha que, en parte, está introducida en un conjunto sostenido por su mano izquierda. Botticelli explota aquí dos clases de fuentes. Por un lado combina libremente las fuentes clásicas (Hesíodo, Ovidio, Apuleyo)¹⁵ y las de su siglo (el poema *La Giostra di Giuliano de' Medici* de Policiano y las enseñanzas de Alberti)¹⁶ con un resultado simbólico que al modo griego clásico remite la fantasía y la irrealidad al corazón de la naturaleza que, de esta forma, absorbe en su misterio todo lo humano y todo lo divino. Y de otra parte compone sus figuras a partir de modelos reales a los que viste con el traje de la fábula (Simonetta Vespucci, a quien representa como Flora y también como la Hora de la Primavera, como Áglae y hasta como Venus; Giuliano de Medici de quien, por su parte, encontramos más de un rasgo en el Céfito; Leonor de Nápoles y Albiera de Florencia que, para algunos expertos, serían los verdaderos rostros de Eufrosine y Talía).

Como todo símbolo, la alegoría de la *Primavera* encubre tras la fábula un segundo sentido, no del todo claro, y, por debajo de éste, un enigma de época. Ese es el **cuarto y problemático nivel**, que nos remite a la sociedad secularizada del siglo XV cuyo paradigma se expresa luego en la obra profana de Nicolás Maquiavelo.¹⁷ No podemos saber si Sandro Botticelli fue totalmente consciente del cambio que la *Primavera* estaba registrando,¹⁸ pero la

¹⁵ Cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (Paris: Presses Universitaires de France, 1979 [1951]).

¹⁶ Cf. Monnier, *Le quattrocento*, vol. 2, 219-245.

¹⁷ Cf. G. Young, *Los Medici*, 2 vols. (trad. A. González. Santiago: Ultra, 1937); Leo Strauss, *Natural Right and History* (Chicago: Chicago University Press, 1953).

¹⁸ Cf. Gebhart, *Sandro Botticelli*.

madurez que ese cambio había alcanzado en Florencia de aquellos tormentosos años de 1475-1478 era tan formidable como irresistible y su impronta, madura ya en el imaginario de esa obra maestra, signaría en adelante el itinerario de la modernidad.¹⁹ El fin, en 1529, de la República Florentina instituida en el siglo XI y su reemplazo por un régimen monárquico va a profundizar, en esa dirección, el camino a una modernidad crecientemente egocéntrica que centraliza el poder y disuelve los antiguos vínculos corporativos primero a través del estado absolutista que se erige en árbitro y fuente de todo el orden social que, luego, las revoluciones burguesas transferirán al ciudadano en el que, finalmente, se consuma el proyecto secular fundado en una legitimidad profana excluyente.²⁰

Toda la ulterior construcción de las interacciones sociales y del derecho público, incluidas la teoría del estado lo mismo que las ideologías políticas y jurídicas, serán tributarias y deudoras de aquel módulo de representación del sujeto que servirá de fundamento y coda a la sociedad moderna y de plataforma excluyente, en el orden profano y secular, que tiene como columna vertebral al individualismo posesivo, al mercado y a la ahora irresistible ley del más fuerte que prescribe la supervivencia social, económica y jurídica del más apto.

CONCLUSIONES

El mismo efecto de irrealidad que Botticelli introduce en la *Primavera* se reproducirá luego en todo el universo de tratos sociales, jurídicos y políticos, por obra de una ejecución adaptativa de las reglas de derecho y de poder, donde el naturalismo del detalle incluirá necesariamente la antinaturalidad del conjunto que nunca se podrá reconstruir más allá de la pura percepción verbal que se agota en el universo del lenguaje.²¹ Lo que quede fuera de ese contexto, como por ejemplo la justicia, carecerá de sentido y se remitirá a la fantasía o a las patologías del fuero interno.²² Por cierto, antes de Botticelli nadie parece

¹⁹ Cf. Étienne Jean Delécluze, *Florence et ses vicissitudes 1215-1790*, 2 vols. (Bruselas: Société Belge de Librairie, Huaman Cattoir et C^o, 1837), 224-299. Esta obra confiable y todavía digna de leerse, aporta imprescindibles datos para entender el peculiar contexto histórico de Botticelli, al que, sin embargo, no menciona Young.

²⁰ Cf. Delécluze, 224-299; Young, Strauss; Crawford Macpherson, *La teoría política del individualismo posesivo*, trad. Juan R. Capella (Barcelona: Fontanella, 1970).

²¹ Cf. Macpherson, *La teoría política del individualismo posesivo*; Strauss, *Natural Right and History*.

²² Cf. Christian Thomasius, *Fundamenta Iuris Naturae et Gentium* Aalen, 1979 (1705); Immanuel Kant, *Die Metaphysik der Sitten* (Stuttgart: Philipp Reclam Verlag, 1990 [1797]); Giorgio Del Vecchio, *I presupposti filosofici della nozione del diritto* (Bologna, 1905); Del Vecchio, *Lezioni di*

haber concebido la imagen profana del individuo espiritual con ese riguroso despliegue de encanto y precisión;²³ y, después de él, tampoco nadie parece dispuesto a apartarse de ese módulo dicotómico (naturalismo del detalle y antinaturalidad del conjunto) que hoy ha consumado su más elevado propósito de autoafirmación prescriptiva secular en el denominado estado homogéneo universal²⁴ del nuevo milenio. Esa es, al menos, con seguridad, la principal convicción que rige el estándar del desinterés moral predominante en las dicotomías de la ciencia y de la técnica. Sea como fuere quizá a los estudiosos de la filosofía jurídica y política les convenga repasar estas representaciones,²⁵ cuya compleja trama de sentido suele esconder las claves que, de ordinario, los preceptos y los tratos interactivos tienden a omitir en beneficio de la simplicidad unilateral del orden de dominación.

Joaquín E. Meabe
Instituto de Teoría General del Derecho
Facultad de Derecho
Universidad Nacional del Nordeste
Salta 459
3400 Corrientes
ARGENTINA
E-mail : jmeabe@dch.unne.edu.ar

Recibido: 28 de marzo de 2005
Aceptado: 10 de noviembre de 2005

Filosofia del Diritto (Città di Castello, Perugia: 1930); Hans Kelsen, *Hauptprobleme der Staatsrechtslehre entwickelt aus der Lehre von Rechtsatz* (Aalen: Scientia Verlag, 1960); Kelsen, *Reine Rechtslehre* (Viena: Deuticke Verlag, 1960); H. L. Hart, *The Concept of Law* (Oxford: 1961).

²³ Cf. Walter Pater, "Sandro Botticelli", en: *The Renaissance Study in Art and Poetry*, 52-64. (Londres: Macmillan, 1928 [1873]), 60-63.

²⁴ Cf. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (París: Gallimard, 1947).

²⁵ Cf. Macpherson; Strauss.