"QUATTRO QUADRI, DI PITTURA MOLTO VAGA E BELLA". LAS *SPALLIERE* CON LA HISTORIA DE NASTAGIO DEGLI ONESTI DE SANDRO BOTTICELLI

Alexandre Vico Martori

Universitat de Girona

Tesis doctoral

"Quattro quadri, di pittura molto vaga e bella"

Las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti de Sandro Botticelli

Alexandre Vico Martori

2020

Universitat de Girona

Alexandre
Vico Martori

TESIS DOCTORAL
Universitat de Girona
2020

"Quattro quadri, di pittura molto vaga e bella"

Las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti de Sandro Botticelli

Universitat de Girona

TESIS DOCTORAL

"Quattro quadri, di pittura molto vaga e bella"

Las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti de Sandro Botticelli

Alexandre Vico Martori

2020

PROGRAMA DE DOCTORADO DE CIENCIAS HUMANAS,
DEL PATRIMONIO Y DE LA CULTURA

Director y tutor de tesis: Joan Molina Figueras

Codirector:

Memoria presentada para optar al título de doctor por la Universitat de Girona

Universitat de Girona

Los doctores Joan Molina Figueras de la Universidad de Girona y Miguel Falomir Faus del Museo Nacional del Prado.

DECLARAMOS:

Que el trabajo titulado "*Quattro quadri, di pittura molto vaga e bella*". Las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti de Sandro Botticelli" que presenta Alexandre Vico Martori para la obtención del titulo de doctor/a, se ha realizado bajo nuestra dirección [y que cumple los requisitos para poder optar a Mención Internacional].

Y para que así conste y tenga los efectos oportunos, firmamos el presente documento.

Publicaciones derivadas de esta investigación

Artículos

Vico Martori 2021. Alexandre Vico Martori, «Los ecos de las *spalliere* con la historia de Nastagio degli Onesti», *Boletín del Prado* (en publicación, inicios de 2021).

Vico Martori 2019. Alexandre Vico Martori, «Adentrarse en el interior de un palacio florentino del *Quattrocento*: El simbólico universo material de los *cassoni, spalliere* y *lettucci*», *Actas del CEHA, XXII Congreso Internacional* "Vestir la arquitectura", Vol. I (2019), pp. 1167-72.

Asistencias y contribuciones a congresos, jornadas y seminarios

Vico Martori 2019. Alexandre Vico Martori, «La paradójica fortuna crítica de las pinturas de Sandro Botticelli: el desnudo femenino bajo la censura inglesa de finales del siglo XIX», *La censura: una visión interdisciplinar*, Universidad de Málaga, 26 de septiembre de 2019 (comunicación en congreso).

Vico Martori 2018. Alexandre Vico Martori, «Adentrarse en el interior de un palacio florentino del *Quattrocento*: El simbólico universo material de los *cassoni, spalliere* y *lettucci*», XXII Congreso Internacional del CEHA "Vestir la arquitectura", Burgos, 19 – 22 junio de 2018 (comunicación en congreso).

Lista de abreviaturas

ACS (Archivio Centrale dello Stato)

AFB (Arxiu Fotográfic de Barcelona)

AGF (Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine)

AHCPS (Archivo Histórico Carles Pi i Sunyer)

AMAC (Arxiu del Museu Arqueològic de Catalunya)

AMNAC (Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya)

AMP (Archivo Museo del Prado)

ANC (Arxiu Nacional de Catalunya)

APF (Archivio Pucci Firenze)

ASF (Archivio di Stato di Firenze)

BLF (Biblioteca Laurenziana di Firenze)

BNF (Biblioteca Nazionale di Firenze)

COAC (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya)

CRDI (Centre de Recerca i Difusió de la Imatge)

ICRPC (Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural)

IPCE (Instituto del Patrimonio Cultural de España)

KHIP (Kunsthistorisches Institut Florenz Photothek)

MDR (Middlesex Deeds Registry, London Metropolitan Archives)

NGA (National Gallery Archive)

NMRC (National Monuments Record Centre)

A mi madre

Agradecimientos

Recuerdo todavía aquella tarde de finales de junio de 2015 cuando fui a devolver algunos libros a la biblioteca de mi universidad y a coger otros tantos para leer durante el verano antes de empezar el máster. Paseando por los pasillos vacíos de la facultad se me acercó el profesor Joan Molina y empezamos a charlar sobre mi pasada estancia académica en la Universidad Complutense de Madrid y la nostalgia que me producía no poder visitar como antes las colecciones del Museo del Prado. Asimismo, le confesé mi admiración por Sandro Botticelli y la huella que habían dejado en mi mente las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti.

Él coincidió en la fascinación que despiertan aquellas tablas y me sugirió que estudiarlas podía ser un tema interesante para un trabajo de máster o incluso una tesis doctoral. Fue una conversación fugaz, pero lo suficientemente motivadora como para decidir sumergirme en la investigación de aquellas pinturas y elegirle a él como mi director. Quisiera agradecerle aquí sus consejos, sus sugerencias a la hora de afrontar mi investigación en Italia, sus observaciones en aquellos temas que debía desarrollar con más intensidad, y sobre todo la ayuda académica que me ofreció para lograr que ambas investigaciones fueran codirigidas por Miguel Falomir, el director del Museo del Prado. Más allá de lo profesional las palabras de Joan siempre fueron constructivas y me ayudaron a hacer frente a situaciones nuevas para un doctorando y joven investigador como yo.

Quisiera dar las gracias a Miguel Falomir por su codirección en esta tesis doctoral y por la disponibilidad que me ha brindado tantas mañanas en el Casón del Buen Retiro -actualmente Centro de Estudios del Museo del Prado- para debatir cuestiones sobre la producción pictórica de Botticelli, las temáticas habituales en los *cassoni* y *spalliere* del *Quattrocento*, la originalidad con la que Botticelli transcribió aquella *novella*, la importancia de los retratos en las pinturas, etc.

En los congresos en los que he participado y en mi solitaria estancia durante distintos años en Florencia he tenido el placer de conocer a Carl Strehlke, Alejandro García Avilés, Massimo Pivetti, Alberto Aguilera, Sergio Fernández Moreno, Mónica Segui, Aritz Díez, Fausto Calderai, Patricia Lee Rubin, Winnie Stevenson, Francesca Parrini, Ludovica Sebregondi, Fiona Torrino, Caterina Guidotti, Miguel Herrero Cortell, Fabio Zarino, Luciana Polimeno y Maurizio Metti. A todos ellos quisiera agradecer la ayuda ofrecida en este proyecto y la grata compañía que me proporcionaron en la magnífica ciudad del lirio. Ya en casa y en durante la redacción de esta tesis he contado también con la ayuda y consejo de expertos en patrimonio artístico durante la Guerra Civil como Maria de Lluc Serra Armengol, Yolanda Pérez Navarro y Arturo Colorado Castellary. En este sentido, no menos importante fue el apoyo de mis colegas gerundenses, tanto el de algunos profesores de mi universidad, como el de Joaquím Nadal y Eduard Caballé del Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC).

Fuera del ámbito académico mi mayor apoyo han sido mis padres, mis hermanos y mi pareja Míriam. Durante estos cuatro años ellos también han realizado una tesis a su vez: han colaborado de manera incansable en encontrar aquellos libros y artículos tan difíciles de obtener, han soportado largas horas de espera en los museos y archivos en los que he investigado, han trasnochado conmigo releyendo algunos textos e ideas de la tesis, y en definitiva me han acompañado en esta experiencia doctoral. Nunca me han faltado palabras de ánimo por parte de ellos y, seguramente de otros que habré omitido aquí. Pero quiero que para todos ellos vaya mi más sincero reconocimiento.

Índice

Introducción – *Statu quo* 1

En el Palazzo Pucci

Capítulo 1. La dinastía Pucci y su palacio 23

Capítulo 2. Una *camera* para Giannozzo y Lucrezia 39

Capítulo 3. Manos a la obra 71

Las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti

Capítulo 4. Entre zarzas y maleza 99

Capítulo 5. Con estoque en mano 117

Capítulo 6. Tras el último manjar 137

Capítulo 7. Un banquete nupcial muy familiar 157

Capítulo 8. La finalidad del cuarteto 185

La fortuna de las *spalliere*

Capítulo 9. 1483-1868 Un largo letargo 211

Capítulo 10. 1868-1929 La odisea londinense 221

Capítulo 11. 1929-1941 De París al Museo del Prado 243

Capítulo 12. 1967 El periplo de la última *spalliera* 287

Conclusiones 301

Bibliografía 315

Anexos 401

Índice de imágenes

Imagen 1. *Henry Harris Brown*, Herbert Horne, 1908, Museo Horne Florencia. 3

Imágenes 2 y 3. Georges Didi-Huberman, Portadas de la edición original de 1999 de *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* y de su traducción al español en 2005. 8

Imagen 4. Domenico Ghirlandaio, Detalle con los retratos de Antonio Pucci (izquierda), Lorenzo de Medici (centro) y Francesco Sassetti (derecha), *La Confirmación de la Regla Franciscana*, h. 1485, Capilla Sassetti, Iglesia de Santa Trinita, Florencia. 26

Imagen 5. Autor desconocido, Reproducción de la fachada del Palazzo Pucci, h. 1980, Palazzo Pucci, Florencia. 29

Imagen 6. Autor desconocido, sección transversal del Palazzo Gaddi, h. 1560, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florencia (num. inv. 4302). 32

Imagen 7. Maso Finiguerra, Apollo Medicus, *Crónica Universal*, h. 1470, British Museum, Londres. 41

Imagen 8. Giovanni di Ser Giovanni "*Lo Scheggia*", *Cassone con la representación de Hersilia interrumpiendo la batalla entre los romanos y los sabinos*, h. 1460, Statens Museum for Kunst, Copenhague. 42

Imagen 9. Biagio di Antonio, Jacopo del Sellaio y Zanobi di Domenico, *Cassone Morelli-Nerli*, 1472, The Courtauld Gallery, Londres. 44

Imagen 10. Joseph Lindon Smith, San Giorgio degli Schiavoni, Museum of Fine Arts, Boston. 45

Imagen 11. Sandro Botticelli, Adoración de los Magos, h. 1475, National Gallery, Londres. 47

Imagen 12. Piero di Cosimo, *Batalla entre centauros y lapitas*, h. 1500, National Gallery, Londres. 51

Imagen 13. Manuscrito de Salvestro Ceffini, Historia de Nastagio degli Onesti, h. 1427, Bibliothèque Nationale de France, París (Manuscrit Italien 63, fol.186v.). 55

Imagen 14. Autor desconocido, *Frescos de la "Camera di Griselda"*, h. 1460, conservados actualmente en el Castello Sforzesco, Milán. 58
Imagen 15. Gustavo Tognetti, *Ricostruzione della Cappella Sistina alla fine del Quattrocento*, 1899, litografia, Casa Buonarroti, Florencia. 74
Imagen 16. Sandro Botticelli, *San Agustín*, 1480, Iglesia de Ognissanti, Florencia. 76
Imagen 17. Jacopo del Sellaio, *Cupido y Psique*, h. 1473, The Fitzwilliam Museum, Cambridge. 79
Imagen 18. Sandro Botticelli y Jacopo di Domenico di Papi, *El Juicio de Paris*, h. 1485, Fundación Giorgio Cini, Venecia. 80
Imagen 19. Reflectografía infrarroja de la primera tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti, Museo Nacional del Prado, Madrid. 81
Imagen 20. Detalle de la reflectografía infrarroja de la primera tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid. 83
Imagen 21. Reflectografía infrarroja de la segunda tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti, Museo Nacional del Prado, Madrid. 85
Imagen 22. Reflectografía infrarroja de la tercera tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti, Museo Nacional del Prado, Madrid. 86
Imagen 23. Detalle de la reflectografía de la tercera tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid. 87
Imagen 24. Detalle de la reflectografía de la tercera tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid. 88
Imagen 25. Sandro Botticelli y colaboradores, *Banquete nupcial*, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia. 90
Imagen 26. Baccio Baldini, Ilustración de la primera edición de la *Divina Comedia* comentada por Cristoforo Landino, h. 1481, Biblioteca Riccardiana, Florencia. 101
Imagen 27. Sandro Botticelli y colaboradores, Primera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 104
Imagen 28. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la primera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, Museo Nacional del Prado, Madrid. 106
Imagen 29. Hermanos Van Eyck, Detalle con el Agnus Dei de la tabla principal del Políptico de Gante, 1432, Catedral de San Bavón, Gante. 107

Imagen 30. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalles combinados de la primera spalliera con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 110

Imagen 31. Giovanni di Ser Giovanni, "*Lo Scheggia*", Detalle del *cassone* con la Historia de Trajano, h. 1450, Colección privada, Florencia. 111

Imagen 32. Sandro Botticelli y colaboradres, Segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 118

Imágenes 33 y 34. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid - Boceto atribuido a Jacopo del Sellaio, 1482-3, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florencia (200F recto). 119

Imagen 35. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 122

Imagen 36. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 125

Imagen 37. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 127

Imagen 38. Mosaico cartaginés con ciervos bebiendo de la fuente de la vida, siglos IV-V, British Museum, Londres. 129

Imagen 39. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 130

Imagen 40. Crónica Schedel, Vista de la ciudad de Ravena/Pisa/Toulouse/Troya, 1493, Biblioteca Estatal de Baviera, Múnich (fol. 11v, 36r, 45v, 113r, 142r). 132

Imagen 41. Sandro Botticelli y colaboradores, Tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 139

Imagen 42. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 141

Imagen 43. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti,1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 144

Imagen 44. Sandro Botticelli, Detalle de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 146

Imagen 45. Sandro Botticelli, Detalle del Arco de Triunfo del Castigo de los rebeldes, 1482, Capilla Sixtina, Roma. 147

Imágenes 46 y 47. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid - La Dama de Mali en el Monte Loura, Guinea. 148

Imagen 48. Autor anónimo, Impresa amorosa realizada con motivo de la boda de Bernardo Rucellai y Nannina de Medici en 1466, British Museum, Londres. 151

Imagen 49. Sandro Botticelli y colaboradores, Cuarta *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia. 158

Imagen 50. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección Privada del Palazzo Pucci, Florencia. 159

Imagen 51. Autor desconocido, Federigo da Montefeltro y Cristoforo Landino, finales del siglo XV, *Codice Urbinates* (Lat. 508), Biblioteca Apostólica Vaticana. 160

Imagen 52. Sandro Botticelli, *Retrato de Giuliano de Medici*, National Gallery of Art de Washington, 1478. 162

Imagen 53. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia. 165

Imagen 54. Autor desconocido, Himeneo, *Codice Urbinates*, 1475, Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma (Lat. 899 fol. 56v). 166

Imagen 55. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia. 169

Imagen 56. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia. 172

Imágenes 57, 58 y 59. Apollonio di Giovanni, *Banquete de Dido*, 1465, Biblioteca Riccardiana, Florencia – Jacopo del Sellaio, *Banquete de Vasti*, 1485, Galleria degli Uffizi, Florencia - Atribuido a Davide Ghirlandaio, *La Magnanimidad de Alejandro el Grande*, h. 1494, Victoria & Albert Museum, Londres. 174

Imagen 60. Piero di Cosimo, *Escena de caza*, h. 1494, Metropolitan Museum, Nueva York. 187

Imagen 61. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia. 188

Imagen 62. Atribuida a Davide Ghirlandaio, Historia de Nastagio degli Onesti, después de 1483, Brooklyn Museum, Brooklyn. 197

Imagen 63. Atribuida a Davide Ghirlandaio, Historia de Nastagio degli Onesti, después de 1483, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia. 198

Imagen 64. Detalle del Inventario de 1745, Archivio Pucci di Firenze, Filza 142/5 (fol. 31r.) 213

Imagen 65. Detalle del Inventario de 1824, Archivio Pucci di Firenze, Filza 142/3. 215

Imagen 66. Sandro Botticelli, *La Natividad Mística*, h. 1500, National Gallery, Londres. 223

Imagen 67. Sandro Botticelli, *Venus y Marte*, h. 1485, National Gallery, Londres. 225

Imagen 68. John Watkins, Grabado de la Princess Consort Gallery, 1876-1881. 227

Imagen 69. Gabriel Dante Rossetti, *Retrato de Frederick Richards Leyland*, 1879, Delaware Art Museum, Wilmington. 228

Imagen 70. *Peacock Room*, Princess Gate 49, h. 1890. 230

Imagen 71. *Italian Room*, Princess Gate 49, 1892. 230

Imagen 72. *Italian Room*, Princess Gate 49, 1892. 231

Imagen 73. Planta de la galería número 5 de la Burlington House, Londres, 1880. 233

Imagen 74. Fotografía de Francisco Cambó Batlle. 245

Imagen 75. Fotografía de la Danza del té en el Marmorsaal, década de 1940. 248

Imagen 76. Postal con vista del Marmolsaal, década de 1920 249

Imagen 77. Noticia de la venta de las *spalliere* en el diario francés *Excelsior*, 4 de junio de 1929. 251
Imagen 78. Dibujo de la subasta que apareció en el *Warmbrunner Nachritchten*, 7 de junio de 1929. 252
Imagen 79. *Casa Cambó*, 1921-1925, Archivo histórico del COAC. 254
Imagen 80. Joan Vidal i Ventosa, *Recepción en el Palau Nacional de obras de arte incautadas*, julio de 1936 (AFB). 257
Imagen 81. Joan Vidal i Ventosa, *Técnicos del Servei de Patrimoni Històrico-Artístic i Científic realizando las fichas de las obras que ingresan en el Museu d'Art de Catalunya*, octubre de 1936 (AFB). 258
Imagen 82. *Furgón del Servei de Patrimoni Històrico-Artístic i Científic llegando a Can Descalç*, CRDI (Fondo Joan Subias Galter). 260
Imagen 83. Pinturas depositadas en Can Descalç, CRDI (Fondo Joan Subias Galter). 260
Imagen 84. *Llegada de las cajas que contenían el Tesoro Artístico español a la sede de la Sociedad de Naciones de Ginebra*, 14-17 de febrero de 1939, Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas. 262
Imagen 85. Sandro Botticelli, Detalle del extremo inferior derecho de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. 264
Imagen 86. Fotografía de la segunda *spalliera* en el momento que las tablas llegaron al Museo Nacional del Prado, finales de 1941, Kunsthistorisches Institut Florenz Phototek (Mal. Renaiss. Lámina 43521). 274
Imagen 87. El vapor Cabo de Hornos en el puerto de Bilbao (mediados del siglo XX). 275
Imagen 88. Fotografía del diario *Informaciones* (27 de enero de 1942). 276
Imagen 89. *Emilio Pucci con algunas de sus prendas y trabajos*, Florencia, 1959. 289
Imagen 90. Emilio Pucci, Foulard *Matrimonio*, 1958. 290
Imagen 91. Emilio Pucci, Detalle del Foulard *Matrimonio* con figuraciones procedentes de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1958. 291
Imagen 92. Emilio Pucci, Detalle del foulard *La Caccia*, 1959. 292

Imagen 93. Emilio Pucci, Foluard *La Caccia* diseñado en varios colores, 1959. 293

Imagen 94. Fotografía del momento de la subasta de la última *spalliera*, Londres, viernes 23 de junio de 1967. 295

Imagen 95. Griff Stecyk, Viñeta cómica haciendo referencia a Lucrezia Bini recibiendo las *spalliere* de Botticelli, *The Sartler*, 2014. 308

Introducción - Introduction

Statu quo

Las *spalliere* con la historia de Nastagio degli Onesti son unas de las obras más apreciadas y admiradas del maestro florentino Sandro Botticelli. A pesar de que no conservamos demasiada documentación sobre ellas, contamos con tempranos testimonios cronísticos como las palabras que dedicó Giorgio Vasari al aludir a su composición "*molto vaga e bella*" en el año 1550[1]. Desde el año 1483, que salieron del taller de Botticelli y Antonio Pucci las atesoró en su palacio familiar, las *spalliere* permanecieron allí más de cuatro siglos. Su colocación por las distintas salas del palacio fue variando con el paso de las generaciones, pero no fue hasta 1868 cuando abandonaron por primera vez la morada para la que fueron creadas.

A partir de su adquisición por parte del coleccionista londinense Alexander Barker y su traslado a Londres empezaron a ser cada vez más conocidas entre los eruditos y *connoisseurs* europeos. Las reacciones y comentarios ingleses quizás difirieron bastante de las impresiones generadas por otras obras del maestro florentino.

The *spalliere* depicting the Story of Nastagio degli Onesti are among the most appreciated and admired of the works of the Florentine master Sandro Botticelli. Although there is little in the way of documentation on them, we do have early mentions in chronicles, such as the words Giorgio Vasari used to allude to his composition - "*molto vaga e bella*" - in 1550. From 1483, the year they left Botticelli's workshop and went into Antonio Pucci's keeping, the *spalliere* remained in the Palazzo Pucci for more than four centuries. Their location in the different rooms of the palace varied over the generations, but it was not until 1868 that they first left the home they were created for.

After they were purchased by Alexander Barker and moved to London, they became increasingly well known among European scholars and connoisseurs. The English reactions and comments perhaps differed substantially from the impressions generated by other works by the Florentine master.

Pero, aunque al principio predominasen los términos despectivos, el cuarteto pictórico consiguió hacerse un tímido lugar en las publicaciones sobre Botticelli de finales del siglo XIX. Friedrich Lippmann, Ernst Steinmann, Hermann Ullmann, Aby Warburg, Walter Pater, Alexis-François Rio y John Ruskin fueron algunos de los pioneros en el estudio general del pintor. Pero sus libros o disertaciones ofrecían detalles aún escasos sobre las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti. Algunos pasaron por alto su análisis para centrar su atención en los frescos vaticanos u obras de mayor formato; mientras que los otros pocos que escribieron sobre ellas se limitaron a describir su procedencia, la estructura narrativa de la *novella* del *Decamerón* que transcriben, sus dimensiones y poco más.

La semilla plantada por estos primeros estudiosos y por los Pre-Rafaelitas germinó a principios del siglo XX con una fuerza inesperada. Entre 1900 y 1920 se publicaron más libros de Botticelli que sobre de ningún otro artista. En consecuencia, la historiografía fue contextualizando poco a poco el cuarteto de *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti no sólo dentro de la vasta producción del pintor, sino también en el fértil medio pictórico de finales del *Quattrocento*. Bernard Berenson escribió en 1903 un artículo en el que identificaba al misterioso "*Alunno di Domenico*" con Bartolomeo di Giovanni y le

But, although to start with the work was predominantly viewed with disdain, the four-part painting gained a modest place among publications on Botticelli in the late 19th century. Friedrich Lippmann, Ernst Steinmann, Hermann Ullmann, Aby Warburg, Walter Pater, Alexis-François Rio and John Ruskin were among the first to study the painter. But their books or dissertations still offered scant detail on the paintings that illustrate the Story of Nastagio degli Onesti. Some overlooked their analysis to focus their attention on the Vatican frescos or larger-scale works. And the few that did write about the cycle, merely described its origin, the narrative structure of the *novella* it illustrates the *Decameron*, the paintings dimensions and little more.

The seed planted by these early scholars and by the Pre-Raphaelites germinated in the early 20th century with unexpected vigor. Between 1900 and 1920, more books were published on Botticelli than on any other artist. Consequently, the historical research gradually gave context to the *spalliere* series with the Story of Nastagio degli Onesti, not only within the painter's vast artistic production, but also in the fertile pictorial milieu of the late *Quattrocento*. In 1903, Bernard Berenson wrote an article that identified the mysterious "*Alunno di Domenico*" as Bartolomeo di Giovanni, and pointed him out as one of the artists who was most involved in the production

consideraba uno de los autores que más participó en la culminación de las pinturas del Palazzo Pucci junto a otros asistentes como Jacopo del Sellaio[2]. Estudiosos de todo el mundo focalizaban su atención en el *modus operandi* de los talleres de grandes maestros como Andrea Verrocchio, los hermanos Ghirlandaio, y muchos más.

En 1908 llegó el turno de Botticelli con el libro "Botticelli. Painter of Florence" publicado por el polifacético Herbert Horne. (imagen 1).

of the paintings of the Palazzo Pucci, together with other assistants like Jacopo del Sellaio. Scholars throughout the world focused their attention on the modus operandi of the workshops of the great masters like Andrea Verrocchio, the Ghirlandaio brothers, and many more.

In 1908, it was Botticelli's turn with the book "Botticelli. Painter of Florence" published by the multifaceted Herbert Horne (picture 1).

Imagen 1. Henry Harris Brown, *Herbert Horne*, 1908, Museo Horne, Florencia

Picture 1. Henry Harris Brown, *Herbert Horne*, 1908, Museo Horne, Florence

Sin duda fue esta monografía merece un lugar de honor entre la historiografía botticelliana y fue uno de los estudios que más luz arrojó sobre las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti. El mérito de Horne fue doble. Por un lado, consolidó la senda de los estudios monográficos propuestos en fechas cercanas por Charles Diehl, Carlo Gamba, Jacques Mesnil, Arturo Jahn Rusconi y muchos más. Y, por otro lado, también rectificó algunos detalles cruciales sobre las exposiciones o subastas por las que habían pasado las pinturas, la cronología y la interpretación heráldica de los blasones representados[3]. Horne y el resto de los autores anteriores organizaron la producción de Botticelli de un modo transversal, abordando ciertos problemas acerca de su incierta formación una vez abandonó el taller de Lippi y marcando fases diferenciadas en su obra.

Los libros dedicados al maestro florentino no dejaron de proliferar durante toda la primera mitad del siglo XX, especialmente en las tres primeras décadas. La fiebre por Botticelli traspasó las fronteras italianas y europeas, despertando la atención de académicos tan alejados del ámbito pictórico italiano como el japonés Yukio Yashiro[4]. Sin embargo, desde la temprana aportación de Horne, pocos expertos habían añadido ideas nuevas sobre las tablas. No solo la mayoría de los libros dedicaban exiguas líneas a describirlas, sino que algunos académicos como Alexandre Arsène las menospreciaron sin tapujos, considerando que

This monograph undoubtedly deserves a place of honor among the studies of Botticelli and was among those that shed most light on the *spalliere* with the Story of Nastagio degli Onesti. Horne's merit was two-fold. Firstly, he consolidated the path set by the monographic studies undertaken at a similar time by Charles Diehl, Carlo Gamba, Jacques Mesnil, Arturo Jahn Rusconi and many others. And secondly, he also rectified certain crucial details on exhibitions or auctions that featured the paintings, their chronology, and the heraldic interpretation of the coat of arms they show. Horne and other earlier writers organized Botticelli's production transversally, addressing certain questions over his training once he had left Lippi's workshop and establishing differentiated phases in his work.

The books dedicated to the Florentine master continued to proliferate throughout the first half of the 20th century, especially in the first three decades. The obsession with Botticelli went beyond Italian and European borders, arousing the attention of academics far removed from the Italian painting scene, such as the Japanese scholar Yukio Yashiro. However, since Horne's early contribution, few experts have brought new ideas to the table. Not only did most books dedicate no more than a few lines to describing them, but some academics, like Alexandre Arsène, went so far as to openly scorn them, considering other works by the

otras obras del mismo autor como la *Calumnia* resultaban "*infiniment plux curieux*" que el cuarteto[5]. Las citaciones y descripciones sobre las denostadas *spalliere* fueron quedando relegadas a estudios de temática generalista como por ejemplo las densas publicaciones sobre *cassoni* y *arredo* que escribió Paul Schubring o bien en los catálogos de las exposiciones y subastas europeas por las que pasaban[6].

Mientras que a mediados del siglo XX expertos como Ernst Gombrich, Pierre Francastel, Erwin Panofsky y Edgar Wind -entre otros- dedicaban cada vez más esfuerzos a analizar detalle por detalle obras como el *Nacimiento de Venus* o la *Primavera*, las informaciones acerca de las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti seguían siendo bastante superficiales y nadie se decidía a desgranar su fascinante iconografía[7]. Los años pasaban y nuevas generaciones de eruditos como Charles Dempsey, Paul Holberton, Webster Smith y Mirella Levi d'Ancona seguían centrándose en el estudio específico de estas *masterpieces*[8]. En 1978 Ronald Lightbown publicó una interesante monografía sobre Botticelli en la que aparecían algunas ideas nuevas acerca de las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti. Lightbown realizó una ingente labor de compilación y ordenación no sólo de las informaciones sobre el ciclo Pucci, sino también de cada una de las obras vinculadas con Botticelli, ya fuesen

same artist, such as *The Calumny* to be "*infiniment plux curieux*" than the four panels. The citations and descriptions regarding the reviled *spalliere* were being relegated to studies of a more generalist nature, such as for example the dense publications on *cassoni* and *arredo* written by Paul Schubring, or even the catalogues of the European exhibitions and auctions in which the panels featured.

While in the mid-20th century, experts like Ernst Gombrich, Pierre Francastel, Erwin Panofsky and Edgar Wind -among others- invested increasing effort in analyzing works such as the *Birth of Venus* or *Primavera* detail by detail, information on the panels portraying the Story of Nastagio degli Onesti remained somewhat superficial, and no attempts were made to decipher their fascinating iconography. The years went by, and new generations of scholars like Charles Dempsey, Paul Holberton, Webster Smith, and Mirella Levi d'Ancona continued to focus on the specific study of these masterpieces. In 1978, Ronald Lightbown published an interesting monograph on Botticelli which brought to light new ideas on the paintings of the Story of Nastagio degli Onesti. Lightbown undertook the mammoth task of compiling and ordering not only the information on the Pucci cycle, but also each of the works linked with Botticelli, including those that were clearly autograph paintings, others produced by the artist's workshop, or even works of uncertain authorship .

indudablemente autógrafas, con la mano del taller o incluso de autoría incierta[9]. Lightbown había dado un paso adelante, pero no fue hasta las dos últimas décadas de siglo cuando las *spalliere* empezaron a ser estudiadas con la profundad que merecían.

Los artículos y libros sobre *cassoni, spalliere* y *arredo* florentino publicados por Ellen Callmann, Cristelle Baskins, Anne B. Barriault, Graham Hughes y muchos más, demostraron lo equívoco que había resultado hasta entonces el término tópico de "artes menores" empleado para describir tan sofisticados muebles[10]. Gracias a las aportaciones de todos ellos, hoy conocemos mejor cuales fueron las temáticas predilectas, los plazos de entrega, los costes y la ubicación de estos enseres que embellecieron las *camere nuziali*. En paralelo a esta oleada de publicaciones aumentaban también las investigaciones sobre la sociedad, la economía y la cultura del *Quattrocento* siguiendo la estela de Hans Baron, Anthony Molho, Gene Brucker, David Herlihy, Richard Trexler, etc.[11]

En ese mismo momento, la violencia del tema transcrito en las tablas que había sido interpretada como un claro reflejo de la conflictiva situación política florentina de finales del siglo XV, empezó a ser enfocada también desde una visión más profunda e introspectiva, dando paso a interpretaciones de carácter semiótico y centradas especialmente en los estudios de género[12].

Lightbown had taken a step forward, but it was not until the last twenty years of the 20th century that the *spalliere* began to be studied with the depth they deserved.

The articles and books on the Florentine *cassoni, spalliere* and *arredo* published by Ellen Callmann, Cristelle Baskins, Anne B. Barriault, Graham Hughes and many others demonstrated how mistaken it had been to have used the trite term "minor arts" until that point to describe such magnificent furniture pieces. Thanks to these scholars' contributions, we now have knowledge of the themes that were prevalent at the time, when the works were commissioned and delivered, how much was paid for them and the location of these items that embellished the *camere nuziali*. In parallel to this wave of publications, research also increased into the society, economy, and culture of the Quattrocento, following in the wake of Hans Baron, Anthony Molho, Gene Brucker, David Herlihy, Richard Trexler, etc.

At that same moment, the violence of the theme portrayed in the panels, which had been interpreted as a clear reflection of the conflictive situation in Florentine politics in the late 15th century, also began to be seen in a deeper and more introspective light, giving way to semiotic interpretations with a strong focus on gender.

Susanne Wofford publicó en 1992 un artículo basado en el estudio de las tablas y en cómo las temáticas violentas (raptos, violaciones, etc.) invadían muchas de las producciones artísticas de finales del *Quattrocento*[13].

Poco después James Grantham Turner compilaba en un libro varias reevaluaciones sobre la sexualidad e ideología de género en las representaciones de *cassoni* y *spalliere* del Renacimiento. Y más tarde Jill M. Ricketts ahondaba en las relaciones entre algunos relatos del *Decamerón* con respecto a sus lectores, la correspondencia entre el protagonismo masculino de la *novella* de Nastagio degli Onesti y la estructura patriarcal imperante en la Florencia cuatrocentista. Cada vez estaba más claro que la Historia de Nastagio degli Onesti, y más en concreto la transcripción que Botticelli hizo del relato, representaba el *exemplum* de reintegración en la sociedad civilizada.[14] En 1999 Vittore Branca, uno de los máximos conocedores de Boccaccio daba gran paso en el estudio de las transcripciones artísticas de las obras del poeta florentino los dos volúmenes del *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*. Este hito bibliográfico contó con la participaron de muchos expertos, entre los cuales, Massimiliano Rossi se ocupó de la historia de Nastagio degli Onesti y de cómo Botticelli había imaginado aquella *novella* solo transcrita en manuscritos[15].

In 1992, Susanne Wofford published an article based on the study of the panels and on how violent themes (abduction, rape, etc.) permeated much of the artistic production of the late *Quattrocento*.

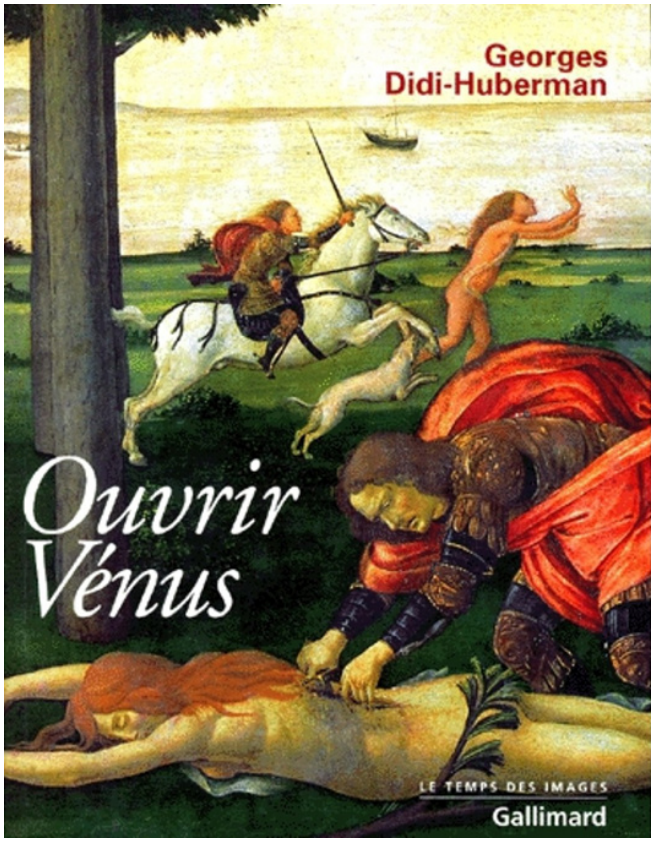
Shortly after, James Grantham Turner wrote a book compiling several reassessments on sexuality and gender ideology in the representations of *cassoni* and *spalliere* from the Renaissance. And later, Jill M. Ricketts delved into the relations between some of the tales from the *Decameron* with respect to their readers, the link between the male protagonism of Nastagio degli Onesti's *novella* and the prevailing patriarchal structure in *Quattrocento* Florence. It became increasingly clear that the Story of Nastagio degli Onesti, and more specifically Botticelli's portrayal of the tale, represented an *exemplum* of reintegration into civilized society. In 1999, Vittore Branca, a leading expert on Boccaccio, took a giant step forward in the study of artistic portrayals of the works of the Florentine poet in the two volumes of *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*. This bibliographical landmark enjoyed the participation of a host of experts, including Massimiliano Rossi, who studied the Story of Nastagio degli Onesti and how Botticelli had envisaged that novella portrayed only in manuscripts.

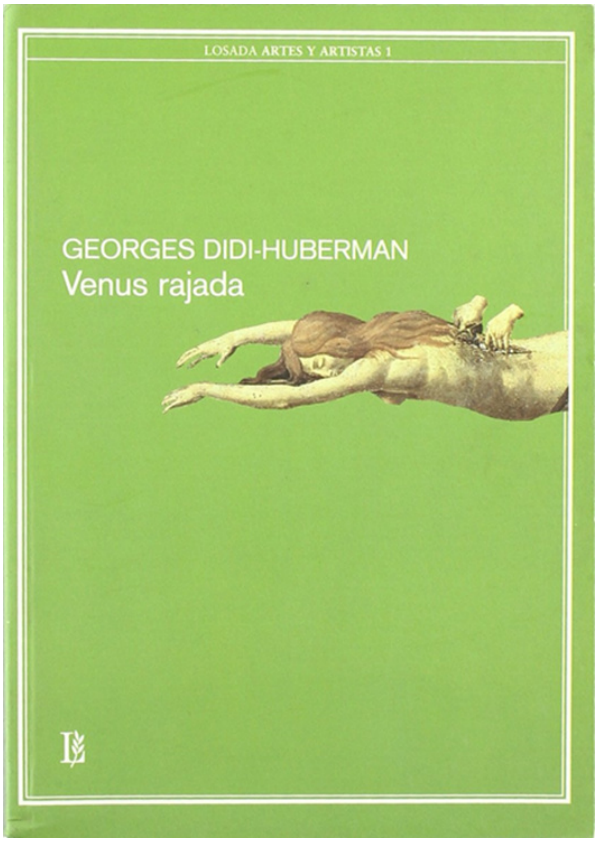
El estudio de la literatura italiana y todo lo que le rodeaba estaba viviendo un período muy favorable, pero el caldo de cultivo de esos años sabía especialmente a violencia, dramas humanos y polaridades entre géneros.

Como resultado de ello y del influjo de las teorías de Agamben, Bataille, Benjamin, Foucault, Freud y Lacan, Georges Didi-Huberman presentó en 1999 un magistral ensayo llamado *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*[16] (imágenes 2 y 3).

This was a strong period for the study of Italian literature and everything that surrounded it, but the breeding ground for those years was particularly infused with violence, human dramas, and polarities between genders.

As a result of this and the influx of theories put forward by Agamben, Bataille, Benjamin, Foucalt, Freud and Lacan, in 1999, Georges Didi-Huberman presented a masterful essay under the title *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* (pictures 2 and 3).





Imágenes 2 y 3. Georges Didi-Huberman, Portadas de la edición original de 1999 de *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* y de su traducción al español en 2005.

Pictures 2 and 3. Georges Didi-Huberman, Covers of the original 1999 edition of *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* in its translation into Spanish in 2005.

Didi-Huberman diseccionó en detalle la iconografía de las *spalliere* del Palazzo Pucci y ahondó en las pulsiones más instintivas que subyacen bajo las representaciones artísticas de nudos femeninos, especialmente de la diosa del amor. Para él, la muchacha del relato de Boccaccio es una Venus perpetuamente asesinada que personifica a su vez el interés por los estudios anatómicos en el Renacimiento. La rápida difusión de las ideas del historiador del arte francés puso de manifiesto la importancia antropológica y la excepcionalidad temática e iconográfica que encerraban aquellas pinturas de Botticelli.

Inaugurado el nuevo milenio, siguió aumentando el interés por el cuarteto pictórico. Nombres como Bodo Guthmüller, Filippo Grazzini, David Cast y Joaquín Yarza aportaron en el primer lustro nuevas ideas acerca de los precedentes y paralelos literarios del relato, así como interpretaciones del contenido de las *spalliere*[17]. Desde el ámbito filológico continuaban las propuestas que citaban las pinturas de Botticelli al analizar las bases narrativas y las deudas de la *novella* de Nastagio degli Onesti con respecto a otras fuentes literarias[18].

Pero fue en 2007 cuando Patricia Lee Rubin en su libro *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence* dedicó un extenso capítulo al estudio específico del cuarteto.

Didi-Huberman dissected in detail the iconography of the *spalliere* of the Palazzo Pucci and entered into the more instinctive motivation underlying the artistic representation of female nudes, especially the Goddess of Love. For him, the young woman in Boccaccio's tale is a Venus being perpetually murdered, who, in turn, embodies the interest for anatomical studies in the Renaissance. The speed with which the French art historian's ideas spread demonstrated the anthropological importance and exceptional themes and iconography contained within these panel paintings.

With the advent of the new millennium, interest in the panels continued to grow. In the first five years, names like Bodo Guthmüller, Filippo Grazzini, David Cast and Joaquín Yarza offered new ideas regarding the literary precedents and parallels of the tale, as well as interpretations of the content of the *spalliere*. From the philological camp, theories continued to emerge, with the citation of Botticelli's paintings in the analysis of the narrative premise and influence of Nastagio degli Onesti's novella, with respect to other literary sources.

But it was in 2007 when Patricia Lee Rubin, in her book *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, dedicated an extensive chapter to the specific study of the panels.

Lee Rubin no sólo encabezó una elogiosa labor de investigación de fuentes primarias en el Archivio di Stato di Firenze o en el Archivio Palazzo Pucci, sino que resumió las informaciones existentes y también aportó nuevas perspectivas acerca de la iconografía y simbolismos de las pinturas. De hecho, su estudio es una de las mayores fuentes de información sobre las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti.

Tras la aportación de Lee Rubin, gran parte de las publicaciones que han tratado las *spalliere* del Palazzo Pucci han tendido a tratar aspectos más literarios y relacionados con el *Decamerón*. Es por ejemplo el caso de Franco Cardini, quién escribió en 2018 un fascinante librillo sobre esta *novella* de Boccaccio y todas las concomitancias de ésta con respecto a distintas tradiciones literarias, populares y culturas de la Europa tardomedieval[19].

No cabe duda de que aún queda mucho por decir sobre las tablas, mucho por indagar y por descubrir. En mi caso, la estima y la fascinación por las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti nació en 2014, mientras cursaba mi tercer año de grado en Historia del Arte con una estancia SICUE en la Universidad Complutense de Madrid. Durante diez meses visité prácticamente a diario el Museo del Prado, eligiendo en cada ocasión una sala y un recorrido distinto.

Lee Rubin not only embarked upon a remarkable research endeavour concerning primary sources in the Archivio di Stato di Firenze or in the Archivio Palazzo Pucci, but also summarized the existing information and offered new perspectives on the iconography and symbolisms of the paintings. In fact, her study is of the main sources of information on the panels depicting the Story of Nastagio degli Onesti.

After the contribution of Le Rubin, much of the publications that have studied the *spalliere* of the Palazzo Pucci have tended to address more literary aspects, related with the *Decameron*. This, for example, is the case of Franco Cardini, who, in 2018, wrote a fascinating book on this novella by Boccaccio and all its associated works with respect to different literary, popular and cultural traditions of Europe in the Late Middle Ages .

There is no doubt that much remains to be said about the panels. There is certainly room for further research and discoveries. In my case, my love and fascination for the *spalliere* portraying the Story of Nastagio degli Onesti began in 2014, during the third year of my Art History degree, while on a SICUE placement at the Complutense University of Madrid. For ten months, on a practically daily basis, I visited the Prado Museum, choosing a different room to visit on each occasion.

Sin embargo, no había día que antes de irme no pasase por la sala de pintura italiana para despedirme del terceto de Botticelli. La composición, las figuras y los colores de aquellas tablas cautivaron mi mente desde buen principio.

Tras graduarme con Premio Extraordinario en 2015, me matriculé en un máster sobre investigación con dos premisas claras: que deseaba desentrañar algunas de las incógnitas de las tablas y que para ello debería mudarme a Florencia. Bajo la plataforma Erasmus+ for traineeships pasé varios meses en la capital Toscana y conocí espectaculares centros de investigación como el Kunsthistorisches Institut Florenz, la biblioteca Berenson en la Villa I Tatti, etc. Mi tesina se convirtió en una primera toma de contacto con la inmensidad bibliográfica que orbita entorno a la figura de Botticelli. Existen infinidad de libros sobre el maestro, leerlos todos con esmero requiere mucho tiempo. Pero con una ojeada superficial pude advertir que la gran parte de estas fuentes documentales omitían la mención de las tablas de Nastagio degli Onesti o simplemente se limitaban a repetir o reciclar informaciones básicas.

Aquel año se convirtió en mi proceso iniciático para adentrarme de pleno en las últimas décadas del Quattrocento y sirvió para sentar las bases de mi futura tesis doctoral.

However, before I left the museum, I would always pass through the room of Italian paintings to take my leave of Botticelli's three panels. The composition, figures and colors of those panels captivated my mind right from the start.

After graduating in 2015 with and extraordinary award, I enrolled on a research master's degree with two clear ideas in mind: first, that I wanted to unravel some of the mysteries of the panels, and second, to do this I had to move to Florence. Under the Erasmus+ for traineeships platform I spent several months in the city of flowers and discovered several excellent research centers, such as the Kunsthistorisches Institut Florenz, the Berenson Library in Villa I Tatti, etc. My thesis became a first point of contact with the enormous volume of literature surrounding the figure of Botticelli. There are endless books on the master, the careful reading of which requires a great deal of time. But a relatively brief look through these was enough for me to realize that many of these sources made no mention of the Nastagio degli Onesti panels or were simply limited to repeating or regurgitating the basic information.

That year marked the beginning of my investigation into the last decades of the *Quattrocento* and helped me to lay the foundations for my future PhD research.

Apenas presentada dicha tesina en 2016, obtuve una beca cuatrienal FPU (15/06898) con la que vi consolidadas mis ambiciones de estudiar en profundidad el conjunto pictórico. Desde el primer año me dispuse a recopilar informaciones muy heterogéneas: registros de archivo, estudios sobre *cassoni* y *spalliere*, libros sobre transcripciones pictóricas del *Decamerón*…Todas las referencias que pudieran tener alguna relación con las tablas eran volcadas en un documento indexado digitalmente y contribuían a la óptima comprensión del conjunto.

Sólo tras haber leído los estudios más importantes y llegados al ecuador de la beca doctoral me sentí con la suficiente seguridad para empezar a escribir el hilo argumental de esta tesis y extraer algunas conclusiones. No obstante, a medida que la investigación avanzaba muchas ideas tomaban un rumbo distinto y otras cobraban mayor importancia con el hallazgo de pruebas y datos inesperados.

La investigación es incierta e imprevisible, pero a pesar de ello, desde buen principio tuve claro que este estudio no se centraría solo en analizar el contenido de las pinturas de un modo tradicional y superficial. Mi principal desafío ha sido intentar comprender las razones que hay detrás de cada uno de los elementos que Botticelli pintó en el ciclo y porqué el promotor de la obra eligió un tema tan inusual como la Historia de Nastagio degli Onesti.

Immediately after presenting that master thesis in 2016, I was awarded a four-year FPU grant (15/06898), which I realized would enable me to achieve my ambitions of studying the panels in depth. Right from the first year, I set about collecting a great variety of information: archive records, studies on *cassoni* and *spalliere*, books on depictions of the *Decameron*… All references that could have been linked in some way with the panels were transferred into a digitally indexed document and helped to optimize my understanding of the series.

Only after having read the most important studies and reaching the midpoint of the doctoral grant did I feel confident enough to begin committing an outline for this thesis to paper and drawing some conclusions. However, as my research advanced, many ideas took on different directions, while others gained in magnitude thanks to unexpected pieces of information.

Research, by nature, is uncertain and unpredictable, but nevertheless, right from the beginning it was clear to me that this study was not going to focus simply on a traditional and surface-level analysis of the content of the paintings. The main challenge has been to try to understand the reasons behind each of the elements that Botticelli painted in the cycle and why the client chose such an unusual theme as the Story of Nastagio degli Onesti.

Durante largas horas, de día y de noche, a solas y acompañado, de cerca y de lejos he observado imágenes de las cuatro tablas para encontrar respuesta a algunos vacíos interpretativos. Tras muchas lecturas y debates con mis directores de tesis, el resultado y la respuesta de tales incógnitas se desarrollan en el segundo bloque de esta tesis doctoral. Es ahí donde, en paralelo a la narración del relato expongo algunas de mis propuestas junto a lo que se ha ido escribiendo acerca de las tablas en los últimos años.

En realidad, a este análisis específico de cada una de las pinturas le preceden tres capítulos fundamentales que constituyen un primer bloque. El primero de los capítulos centra su atención en la contextualización de la dinastía Pucci con respecto al medio político y cultural florentino, así como la historia genealógica y arquitectónica de su palacio. La sucesión de nombres Antonio y Puccio a lo largo de las generaciones que van del *Trecento* al *Quattrocento* puede llegar a parecer bastante tergiversada y confusa, pero en realidad, cada uno de estos individuos logró caracterizarse y pasar a la historia de un modo distinto.

En este sentido, este capítulo resigue algunas de las facetas políticas más destacadas de Antonio Pucci (1418-1484), seguramente comitente de las *spalliere* y personaje íntimamente vinculado al círculo de la familia Medici.

I spent long hours, day and night, alone and in company observing images from the four panels up close and from a distance in an attempt to complete certain gaps in their interpretation. After many lectures and debates with my supervisors, the results and solutions to these mysteries developed into a second part of this PhD thesis. Here, in parallel with the narration of the tale, I set out some of my theories, alongside what has been written about the panels in recent years.

In fact, this specific analysis of each of the paintings is preceded by three fundamental chapters. The first of these is focused on contextualizing the Pucci dynasty with respect to Florence's political and cultural environment, as well the genealogical and architectural history of the Palazzo Pucci. The succession of Antonios and Puccios throughout the generations spanning from the *Trecento* to *Quattrocento* may appear somewhat misinformed and confusing, but in reality, each of those individuals was able to distinguish themselves and go down in history in a different way.

In this regard, this chapter follows some of the more outstanding political facets of Antonio Pucci (1418-1484), undoubtedly the commissioner of the *spalliere* and a figure intimately linked with the Medici circle.

El segundo capítulo, consta de algunas pinceladas sobre el ritual matrimonial, la creación de las *camere nuziali* y los motivos principales por los que Antonio Pucci eligió el inusual tema de la historia de Nastagio degli Onesti para las *spalliere*. Cada una de las cuatro composiciones fue concebida de un modo revolucionario e incluyendo todo un repertorio de elementos simbólicos que aún están por interpretar. Para ello Botticelli contó con la colaboración de otros pintores cuyos nombres y grado de participación es discutido en el tercer capítulo.

Establecidas estas bases, el segundo bloque consta de cinco capítulos dedicados a cada una de las *spalliere*. A medida que transcurre la narración literaria se plantean nuevas exégesis en lo que se refiere al simbolismo del rico contenido iconográfico ideado por Botticelli. Junto al cuarteto de capítulos se incluye un capítulo final en el que presento algunas reflexiones acerca del inusual contenido iconográfico de la transcripción de la Historia de Nastagio degli Onesti, el porqué de la elección de ese tema y la simbología filosófica y moralizante.

Muy vasto era el elenco a la hora de elegir un tema para unos *cassoni*, unos *deschi da parto*, o unas *spalliere* como en este caso. Pero la elección de esta inusual *novella*, y el hecho de que fuese Sandro Botticelli el encargado de

The second chapter consists of certain ideas concerning the marriage ritual, the creation of the *camere nuziali* and the main reasons for Antonio Pucci's unusual choice of the Story of Nastagio degli Onesti for the *spalliere*. Each of the four compositions was revolutionary in its creation and included a whole repertoire of symbolic elements that remain to be interpreted. For this commission, Botticelli enjoyed the collaboration of other painters whose names and level of involvement is discussed in the third chapter.

With the bedrock in place, the second part consists of five chapters, with a chapter dedicated to each of the *spalliere*. As the literary narrative progresses, certain new interpretations emerge as regards the symbolism of Botticelli's rich iconography. In the fifth and final chapter, I offer reflections on the unusual iconographic content of the portrayal of the Story of Nastagio degli Onesti, the reason behind the choice of theme and the philosophical and moral symbology.

When it came to choosing a theme for cassoni, *deschi da parto*, or *spalliere*, as in this case, there was a wide range of options. But the choice of this unusual *novella*, and the fact that Sandro Botticelli was commissioned with its pictorial portrayal, constituted a turning point as regards the usual iconographic content of 15th-century paintings with moral undertones.

ponerle imagen, suponía un punto de inflexión en lo que se refiere al contenido iconográfico habitual de las pinturas cuatrocentistas de trasfondo moralizante. Aquella transcripción literaria era a su vez todo un manifiesto político, filosófico e instructivo muy en sintonía con las producciones pictóricas habituales que se realizaron en las dos últimas décadas del siglo XV en torno a la preeminente familia Medici.

Por último, el tercer bloque de esta tesis trata uno de los aspectos más importantes y necesarios de las pinturas: su fortuna. A través cuatro capítulos he intentado trazar un recorrido repleto de informaciones fascinantes e inéditas desde el momento de su creación hasta nuestros días. El primer capítulo, tiene para mí una especial importancia, puesto que en él ofrezco algunas informaciones inéditas halladas en el Archivio Pucci de Florencia acerca de la colocación, la valoración y el conocimiento que se tenía acerca de las pinturas en distintos momentos de los siglos XVIII y XIX.

Estas novedosas referencias permiten conocer con precisión los cambios de colocación de las *spalliere* a lo largo del tiempo en las distintas salas del Palazzo Pucci, así como el conocimiento que tenían de ellas los distintos tasadores que escribieron los inventarios.

The series was also a political, philosophical, and didactic expression in keeping with other works produced during the last two decades of the 15th century in connection with the preeminent Medici family.

Lastly, the third part of this thesis addresses one of the most important and crucial aspects of the paintings: their fate. Through four chapters, I have tried to produce an itinerary full of fascinating and surprising information from the moment of its creation till the present time. The first chapter is of utmost importance for me since I present some unexpected information found in the Archivio Pucci in Florence about the placing, valuation, and knowledge paintings had at different times in the XVIII and XIX centuries. These new references allow us to know precisely the changes in the placing of the *spalliere* along the time in the different galleries of the Palazzo Pucci, as well as the knowledge that the different assessors who wrote the inventory had of them.

This initial section is followed by one of the most frenetic and hectic chapters of this thesis. After a long stagnation, Alexander Barker bought the quartet and, therefore, started a frenzied period of trips, censorship and repaints, exhibitions in busy museums, hard fought sales at auctions and, finally, an endless list of unforeseen incidents.

A este apartado inicial le sigue uno de los capítulo más frenéticos y agitados de esta tesis. Después de un largo letargo, en 1868 Alexander Barker compró el cuarteto y con ello inauguró una febril etapa de viajes, censuras y repintes, exposiciones en concurridos museos, disputadas ventas en subastas…y, en definitiva, una infinidad de incansables peripecias por toda Europa.

En este punto he esbozado algunas cuestiones sobre el gusto artístico y la recepción que experimentó el conjunto pictórico en la sociedad victoriana de mediados del siglo XIX. Pero sin duda, he centrado la atención en el estudio de los distintos propietarios que poseyeron las tablas y los lugares y exposiciones donde lucieron. Pocos años después de embellecer la *Italian Room* de la morada de Frederick Richard Leyland las *spalliere* pasaron a manos de Édouard Aynard y luego tres de ellas a Joseph Spiridon en París.

El tercer capítulo trata precisamente sobre el momento en que se produjo la subasta de la colección Spiridon en Berlín en 1929 y cómo Francisco Cambó gestionó la compra del terceto de Botticelli junto a otros lotes de aquella célebre colección. El político catalán pudo disfrutar poco de las últimas adquisiciones de su creciente legado artístico, puesto que con el estallido de la Guerra Civil tuvo que abandonar su patria para exiliarse en distintos países.

At this stage I have outlined some aspects about the artistic taste and the reception that the pictorial set experienced by The Victorian society from the XIX century. However, I have played my attention to the different owners who had the panel paintings and the places and galleries where they were exhibited. A few years later after decorating the Italian Room from Frederick Richard's dwelling, Leyland's *spalliere* went to Édouard Anynard and then, three of them, Joseph Spiridon in Paris.

The third chapter deals precisely with the moment the auction of the Spiridon collection in Berlin in 1929 took place and how Francisco Cambó dealt with the purchase of the trio from Botticelli, together with other lots of that famous collection. The Catalonian politician could hardly enjoy the last few purchases of his growing artistic legacy as with the Civil War had to leave his land to become exiled in different countries.

Narciso de Carreras was the trustee of his vast heritage, and the one who managed to recover and protect the three "*panneaux*" from Botticelli which had been in Barcelona first and then in Darnius. It is a fascinating chapter, marked by the fierce belligerence of the time, and where the sense of protection of those artistic treasures justified sudden and constant removals.

Narciso de Carreras fue el albacea de su vasto patrimonio artístico y quien se encargó de recuperar y poner a buen resguardo los tres "*panneaux*" de Botticelli que primero estuvieron en Barcelona y luego en Darnius. Se trata de un episodio fascinante, marcado por la tremebunda belicosidad del momento y donde el sentido de protección de aquellos tesoros artísticos justificó repentinos y constantes traslados.

La preocupación de Cambó por localizar y tener controladas todas sus obras se percibe en cada una de las cartas que le mandaba a Carreras y que hoy pueden leerse en el Arxiu Nacional de Catalunya. La diplomacia y la entrega con las que Carreras resolvió todas las gestiones artísticas de Cambó fueron factores determinantes para la recuperación, la salvaguarda y la posterior donación del legado Cambó. Él fue quien encabezó el acto de la donación de las tres tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti junto a otras pinturas al Museo del Prado en diciembre de 1941.

El análisis de la fortuna individual de la cuarta pintura cierra este último bloque. Su rumbó se trazó en solitario por tierras londinenses hasta que en 1967 salió a la venta en una subasta de Christie's y fue comprada por el marqués y diseñador de moda Emilio Pucci. Resulta curioso cuanto menos, que dicha pintura acabase colgando nuevamente en los muros del lugar para el que fue concebido el cuarteto casi medio siglo antes, el Palazzo Pucci.

Cambo's concern to locate and control all the works, is perceived in each one of the letters sent to Carreras, which can now be read in the Arxiu Nacional de Catalunya. The diplomacy and determination with which Carreras solved all Cambo's artistic processes were main factors to recover, safeguard, and future donate Cambo's legacy. It was him who headed the act of donation of the three panel paintings with the history of Nastagio degli Onesti together with other paintings to the Prado Museum in December of 1941.

The analysis of the worth of the fourth painting closes this part. Its track was followed individually in London grounds until it was auctioned by Christie's in 1967 and bought by the marquis and fashion designer Emilio Pucci. It seems peculiar, at the least, that such a painting ended up once more on the walls of the place for which it had been thought for half a century before, the Palazzo Pucci.

Through the study of the figure of Emilio Pucci, it is clear an influence the art from the *Quattrocento* and Botticelli in his style and trend at the time, but also it can be understood what the priority and eagerness to recover one of those *spalliere* was. To conclude with this final quadripartite block, apart from the research in various European archives, I have revised in great detail a huge amount of catalogues from exhibitions, news, chronicles, and articles from newspapers.

A través del estudio de la figura de Emilio Pucci no sólo se advierte un claro influjo del arte del *Quattrocento* y de Botticelli en su producción de moda, sino que también puede comprenderse cuanta era la prioridad y su afán por recuperar una de aquellas *spalliere*.

Para la realización de este bloque final cuatripartito, además de la investigación en distintos archivos europeos, he revisado pormenorizadamente gran cantidad de catálogos de exposiciones, noticias, crónicas y retales de diarios. Algunos de los datos inéditos hallados parecían insignificantes o sin una afectación directa con respecto a los discursos convencionales propuestos sobre el cuarteto de Botticelli. Pero en realidad, el peso de cada pequeña novedad ha dado consistencia a nuevas ideas y argumentos hasta el momento desconocidos. En mi humilde opinión, considero que los tres bloques en los que se divide esta tesis doctoral coinciden perfectamente gracias a su continuidad cronológica y, lo que es más importante, todos ellos contienen un carácter analítico y novedoso similar.

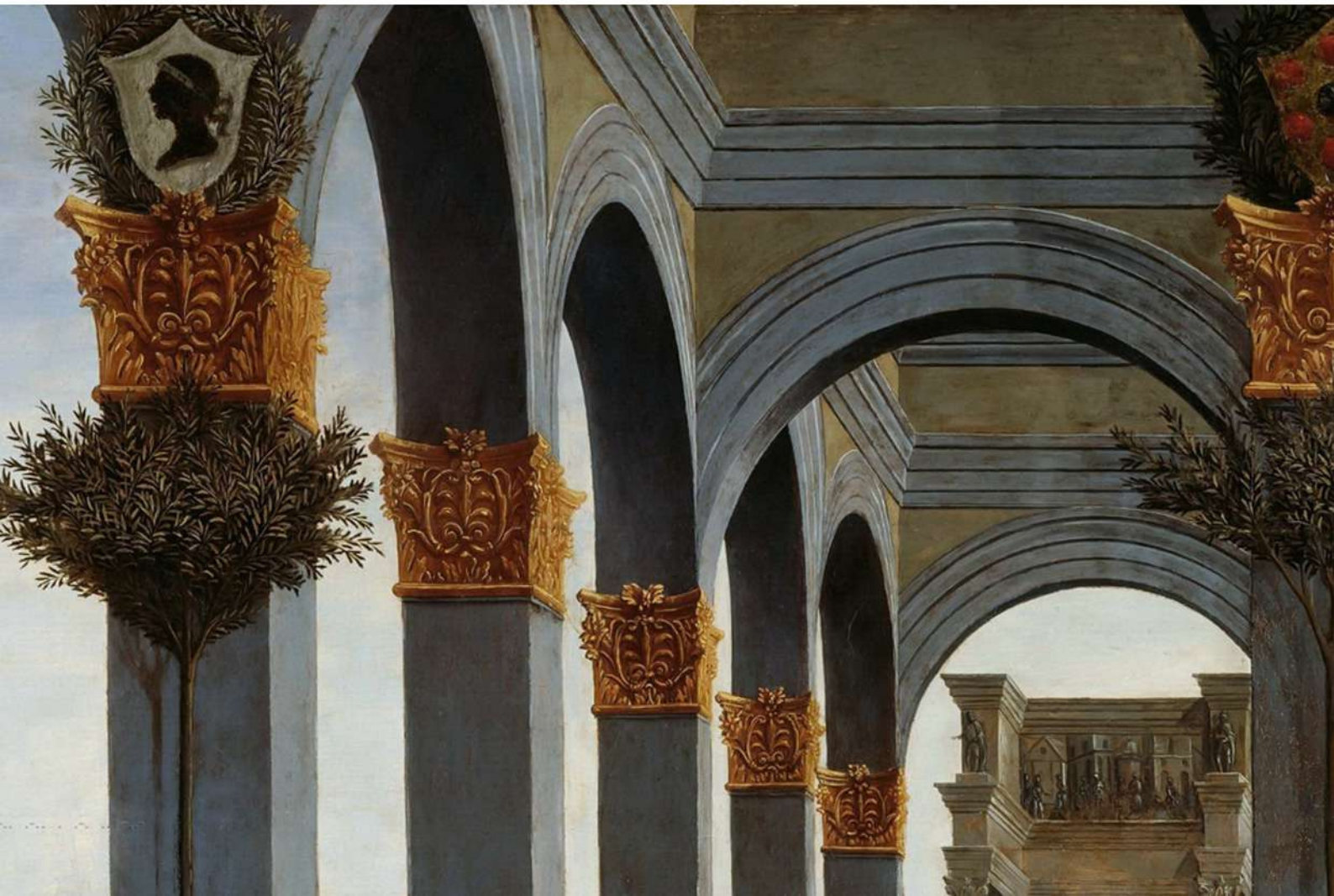
Estoy seguro de que con el paso de los años aparecerán interesantes informaciones y nuevas interpretaciones sobre las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti. Hasta el momento, mi deseo personal ha sido y es compartir con gran ilusión todo aquello que he podido conocer sobre ellas a través de las páginas siguientes.

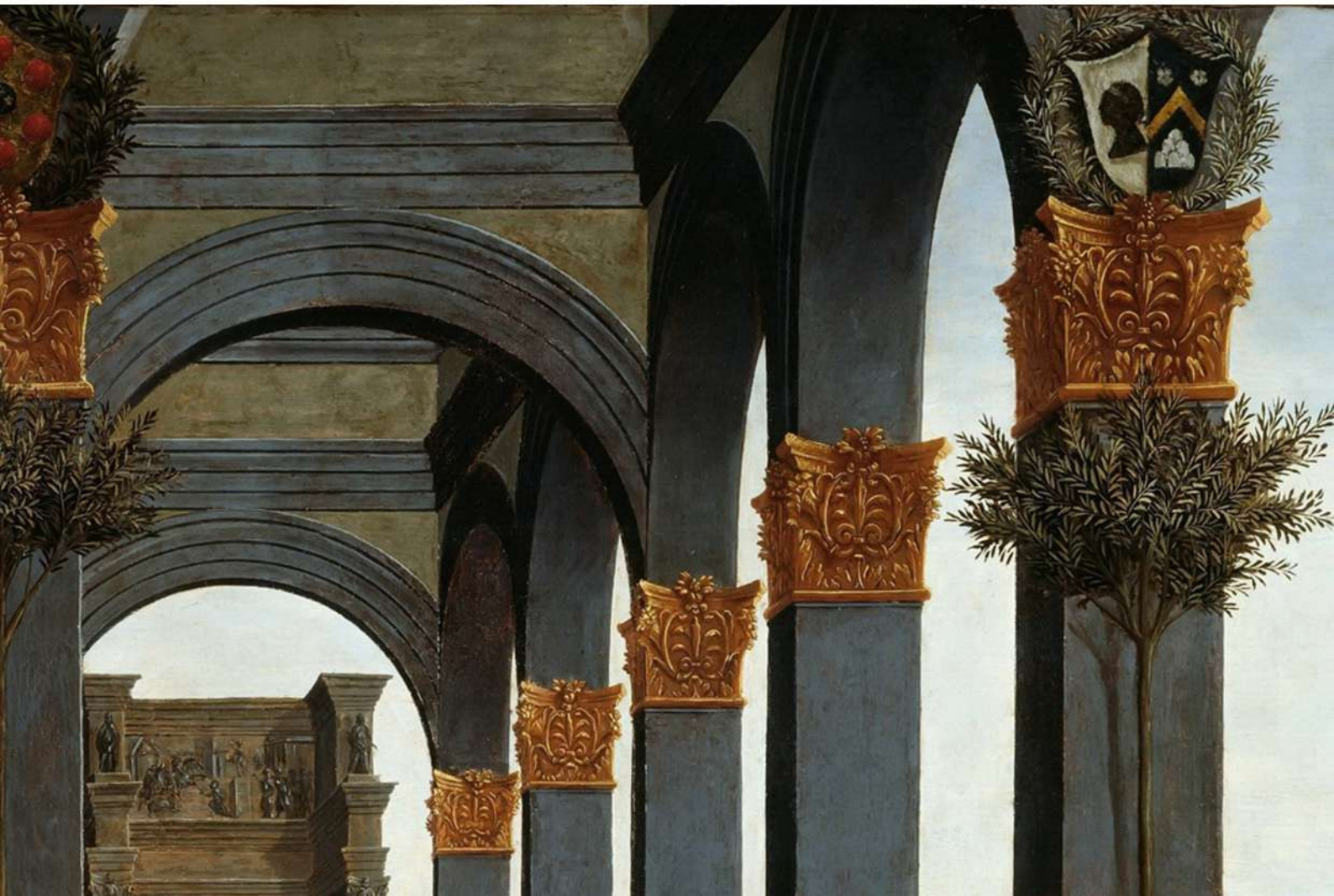
Some of the unexpected pieces of information seemed to be insignificant or without a direct connection regarding the conventional addresses proposed by the Botticelli quartet. However, every single piece of a novelty has given credit to new ideas and arguments unknown so far. In my humble opinion, I tend to think that the blocks this PhD research is divided into, perfectly agree due to its chronological continuation, and more important, all of them include an analytical and original similarity.

I am pretty certain that as time goes by, new interesting information and interpretations will appear about the history of Nastagio degli Onesti. So far, my personal wish has been, and it is still now, to share with great pleasure in the following pages everything I have been able to get to know about them.

[1] Vasari-Milanesi, 1878 [1568], Vol. III, pp. 312-3.
[2] Berenson, 1903, pp. 6-20.
[3] Horne, 1980 [1908], p. 133. Hasta el momento, se habían equivocado en la interpretación matrimonial y por ende en la cronología (creyendo que las pinturas celebraban las nupcias de Pierfrancesco di Giovanni Bini y Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci, 1487) - Until this moment mistakes had been made regarding the matrimonial interpretation and therefore the chronology (in the belief that the paintings showed the wedding of Pierfrancesco di Giovanni Bini and Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci, 1487): Vasari-Milanesi, 1878 [1568], vol. III, p. 313; Steinmann 1901, p. 89.
[4] Lo poco que escribe Yukio Yashiro acerca de las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti en su monografía sobre Botticelli se encuentra en - The little written by Yukio Yashiro on the spalliere showing the Story of Nastagio degli Onesti in his monograph on Botticelli can be found in: Yashiro, 1925, vol. I, p. 244.
[5] Arsène, 1929, p. 52.
[6] Schubring, 1923, vol. I, pp. 313-4.
[7] Por orden cronológico - In chronological order: Gombrich, 1945, pp. 7-60; Francastel, 1952, pp. 81-94; Ferruolo, 1955, pp. 17-25; Heckscher, 1956, pp. 1-38; Lauts, 1958; Wind, 1958, pp. 100-20; Panofsky, 1972 [1960], pp. 193 y ss.
[8] Dempsey, 1968, pp. 251-73; Dempsey, 1971, pp. 326-30; Smith, 1975, pp. 31-40; Holberton, 1982, pp. 202-10; Levi d'Ancona, 1983.
[9] Ronald Lightbown aportó algunas ideas inéditas acerca de las pinturas con la historia de Nastagio degli Onesti como fueron: la identificación de Antonio Pucci con una de las figuras representada en las tablas, la relación entre los laureles de la última tabla con la identidad de Lorenzo de Medici como *mezzano* del enlace Pucci-Bini, la identificación del Arco de Triunfo con el Arco de Constantino, etc. Sin embargo, lo elogiable por parte de Lightbown fue precisamente la capacidad de ordenar las informaciones e hipótesis atributivas publicadas de las cuatro *spalliere* hasta el momento. - Ronald Lightbown offered previously uncontemplated ideas about the paintings in the Story of Nastagio degli Onesti, such as: the identification of Antonio Pucci as one of the figures represented in the panels, the relationship between the laurels of the final panel, with the identity of Lorenzo de Medici as a *mezzano* of the Pucci-Bini link, the identification of the Triumphal Arch with the Arch of Constantine, etc. However, what was most laudable of Lightbown's endeavour was precisely his capacity to order the attributive information and hypotheses published on the four *spalliere* until that moment. Lightbown, vol. II, 1978, pp. 48-51.
[10] Por orden cronológico - In chronological order: Callmann 1977, pp. 174-81 y 1979, pp. 73-92; Barriault, 1985 y 1994; Hughes, 1997; Baskins, 1999. También pueden añadirse a esta lista: Thornton, 1984, pp. 246-51; Miziolek, 1994, pp. 31-52 y 1996; Jayne, 1996, pp. 139-54.
[11] Baron, 1966; Molho, 1969; Brucker, 1969, 1971, 1977, 1983; 2016 [1988]; Trexler, 1980; Herlihy, 1985. A estos nombres les siguen, por ejemplo - Following on from these names are, for example: Klapisch-Zuber, 1985a.
[12] En la línea de la semiótica filológica y su relación en la Historia de Nastagio degli Onesti y su transcripción en las tablas de Botticelli cabe destacar las publicaciones de Cesare Segre - In the line of philological semiotics and their relation in the Story of Nastagio degli Onesti and its portrayal in the panels of Botticelli, we should mention the publications of Cesare Segre: Segre 1979a, pp. 87-96 y 1979b, pp. 65-74.
[13] A pesar de que el núcleo de su estudio es la Historia de Nastagio degli Onesti, Susanne Wofford también analizó la violencia precedente del mundo clásico (Rapto de las Sabinas), Historia de Pomona (*Metamorfosis*), en la Historia de Griselda (*Decamerón*) y en otras obras de Botticelli como la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus*. Las escenas y representaciones violentas estuvieron presentes en muchas producciones artísticas nupciales porque representaban la transformación y la conquista de la violencia gracias al matrimonio como extensión del civismo y la ordenación social. - Despite the core of her study being the Story of Nastagio degli Onesti, Susanne Wofford also analysed the violent precedents in the classical world (Abduction of the Sabine Women), Story of Pomona (*Metamorfosis*), in the Story of Griselda (*Decameron*) and other Botticelli works like *Primavera* and the *Birth of Venus*. The violent scenes and representations were present in many nuptial artistic productions
because they represented the transformation and conquest of violence thanks to marriage, as an extension of civility and social order. Wofford, 1992, pp. 191-238.
[14] Turner, 1993; Ricketts, 1997, pp. 60 y ss.
[15] Rossi, 1999, pp. 153-89.
[16] Didi-Huberman, 2005 (la primera edición fue publicada en 1999 en francés por el editorial Gallimard) - (the first edition was published in 1999 in French by the publisher Gallimard, 1999).
[17] Guthmüller, 2002, pp. 161-74 y 2005, pp. 9-22; Grazzini, 2004, pp. 236-72; Yarza, 2004, pp. 139-56.
[18] Pedrosa, 2006, pp. 179-85; Parma, 2006, pp. 199-243.
[19] A modo de anécdota, tuve el placer de asistir a la presentación de este libro el día 31 de mayo de 2018 precisamente en el Palazzo Pucci. En la conferencia que acompañó este acto participó también Giannozzo Pucci, quien escribió la introducción del libro y cuyo nombre es homónimo del destinatario de las pinturas. - By way of an anecdote, I had the pleasure of attending the presentation of this book on 31 May 2018 in the Palazzo Pucci itself. The accompanying conference enjoyed the participation of Giannozzo Pucci, who wrote the book's introduction and shares a name with the recipient of the paintings. Cardini, 2018.

En el Palazzo Pucci





Capítulo 1

La dinastía Pucci y su palacio

El nombre de Antonio fue uno de los que más veces vinculó la familia Pucci con momentos de éxito económico y de gran participación política en Florencia. Ya en el *Trecento* los versos del poeta Antonio Pucci (1301-1388) le granjearon una extensa fama junto a sus labores como *banditore* en el *Comune fiorentino* y en el Palazzo del Bargello[1]. No obstante, por la frecuencia con la que aparece este nombre en las distintas ramas genealógicas de los siglos XIII y XIV, igual que sucede con el nombre de Puccio, es fácil confundir los varios Antonio Pucci entre ellos. Un segundo Antonio Pucci (c. 1350-1416), reputado arquitecto que dirigió las obras de la *loggia* de la Signoria y residente en la zona de la Via dei Servi casó con Bartolomea del Giocondo[2]. Con ella tuvo tres hijos, entre los que destacó su primogénito Puccio Pucci (1389-1449) fundador de la rama noble de la familia[3]. Con poco más de veinte años y una gran capacidad oratoria Puccio Pucci inició sus labores políticas y entabló una estrecha amistad con Giovanni di Bicci de Medici. Las fuentes de archivo nos indican que en 1427 Puccio Pucci vivía en la misma zona que habitó su padre, es decir, en la Via dei Servi, cerca del Ospedale de Santa Maria Nuova[4].

Ese mismo año se produjo una auténtica revolución para la economía florentina, ya que se estableció una nueva retención fiscal llamada *Catasto.* A diferencia de los impuestos anteriores que se basaban en la riqueza inmueble, esta vez el cálculo a pagar contemplaba la riqueza patrimonial global para así contribuir más equitativamente al equilibrio económico florentino, muy menguado por cierto a causa de las guerras con las ciudades-estado circundantes. La parte positiva de este impuesto era que preveía la exención de impuestos o tributos a todos aquellos que poseyeran palacios o construyesen uno en los siguientes años[5].

Como cabía esperar, la reacción más habitual por parte de la aristocracia -y de los mercaderes y comerciantes enriquecidos- fue gastar ese dinero en la adquisición de solares, la construcción de nuevos palacios o la ampliación de los ya existentes. El poder de los Pucci aún no estaba suficiente consolidado como para invertir en propiedades, y a medida que se aproximaba la década de 1430 las cosas se complicaban.

Ya en edad madura, Puccio Pucci y su hermano Giovanni mostraron ser fieles amigos y fervientes defensores de Cosimo de Medici. El apoyo que los Pucci profesaban hacia los Medici era ya incondicional: ambos hermanos alentaron revueltas populares para evitar la condena del líder mediceo y también abandonaron Florencia una vez se ordenó el exilio de éste en 1433. Sin embargo, las tornas cambiaron en poco tiempo, y tras el rápido regreso de Cosimo a la ciudad del lirio las cosas mejoraron mucho para la familia Pucci. La protección de los agradecidos Medici permitió que Puccio Pucci empezase a amasar una notable fortuna operando en su banco y que también ocupase cargos de gran importancia. Primero desempeñó labores como embajador de la ciudad evitando guerras contra la Milán de los Visconti (1435-1437), luego fue prior de la libertad y *Podestà* en Pisa (1444), y finalmente -como culmen de su éxito sociopolítico-, ascendió a *Gonfaloniere* en 1447[6].

En el terreno personal y familiar, Puccio Pucci desposó a Nannina di Mattei en 1414 y poco después tuvieron tres hijos: Antonio Pucci, Piero Pucci y Francesco Pucci[7]. Grandes eran las aspiraciones que estaban reservadas para el primogénito Antonio (1418-1484). De su abuelo tomó el nombre y de su padre la inquebrantable fidelidad hacia los Medici. Antonio Pucci creció arropado por los privilegios y cuidados que le brindaba aquella privilegiada sociedad patricia. Se crio escuchando las batallitas que Cosimo "*Il Vecchio*" le contaba sobre la amistad y el exilio compartido con su progenitor Puccio Pucci[8]. Antonio Pucci vivía con sus padres y sus hermanos en una casa en la Via dei Servi que su padre heredó[9]. Su vida familiar se desarrolló con gran presteza. En los primeros años de 1440, con poco más de veinte años se casó con Maddalena di Berto di Giuliano Gini, la rica viuda de Francesco Serfranceschi que vivía en el barrio de Santo Spirito y tuvieron seis hijos[10].

Como era costumbre, en cuanto desposó a Maddalena, esta pasó a formar parte del mismo núcleo doméstico patriarcal[11]. Aunque desconocemos la morfología y las dimensiones exactas de aquella morada, varias fuentes de archivo indican que a mediados del siglo XV vivían allí Antonio Pucci con su esposa, sus hermanos e incluso hijos[12]; es decir, que como sucedía con muchos otros palacios cuatrocentistas, se trataba de un núcleo doméstico que daba cobijo muchos miembros y líneas genealógicas de una misma rama familiar. Con la defunción del *paterfamilias* Puccio Pucci en mayo 1449 se redactó un interesante inventario de bienes del que se desprenden varias ideas relevantes.

En primer lugar, los lujosos objetos registrados (*forzieri dipinti, lettucci*, etc.) y su alto valor económico reafirman el privilegiado y noble *modus vivendi* del que disfrutaban los descendientes de Puccio. Pero, en segundo lugar, la mención específica de las posesiones en cada una de las *camere* de los hermanos demuestra cuán preminente era el rol de Antonio Pucci en aquella casa, pues no sólo era el digno sucesor, sino también el más rico de entre todos ellos. Además de los enseres mobiliarios convencionales, en su alcoba Antonio atesoraba valiosos objetos bélicos como armaduras, espadas, cascos y preciosos artículos de argentería como tenedores, cucharas, vasos y saleros con perlas incrustadas[13]. Elementos materiales que sin duda revelan un carácter combativo y sibarita y dan respuesta a la exclusividad y preciosismo que el florentino exigió en las obras artísticas encargadas años más tarde. El 21 de enero de 1459 falleció su esposa Maddalena, y Cosimo de Medici medió para que Antonio Pucci desposara a Piera Manetti, hija del reputado humanista Giannozzo Manetti[14].

De aquella unión -más fructífera, por cierto-, descendieron siete hijos: Giannozzo, Roberto, Piero, Lena, Nannina y Alessandra[15]. En lo que respecta al panorama público y político Antonio Pucci se abrió camino más tarde que sus hermanos. En 1448 emprendió una trayectoria ininterrumpida durante casi cuarenta años que le permitió ostentar primero cargos como: secretario del *Gonfaloniere* (1448), miembro de los *Dodici Buonomini* de la ciudad (entre 1452 y 1457) y parte de la comisión de *Balìa* (1458) entre otros.

Pero fue a partir de la década de 1460 cuando el poder y estatus de Antonio se hicieron más notorios y desempeñó funciones como vicario de Certaldo y Valdelsa (1461-2), capitán de Pisa (1467), *Podestà* de Prato (1479) hasta ocupar el prestigioso puesto de *Gonfaloniere* de Justicia (en dos ocasiones: 1462 y 1480)[16] (imagen 4).

Imagen 4. Domenico Ghirlandaio, Detalle con los retratos de Antonio Pucci (izquierda), Lorenzo de Medici (centro) y Francesco Sassetti (derecha), *La Confirmación de la Regla Franciscana*, h. 1485, Capilla Sassetti, Iglesia de Santa Trinita, Florencia.

Pero además de cumplir con estas grandes responsabilidades, Antonio Pucci también fue conocido en Florencia por su generosidad y por la eficacia con la que ejecutó los mandatos diplomáticos, militares y políticos asignados por el gobierno florentino o por sus aliados[17]. Su determinación quedó demostrada ante Piero de Medici cuando éste le mandó a Nápoles en 1464 para personarse ante el rey Fernando de Aragón, y más tarde cuando su hijo Lorenzo le mandó a Firenzuola en 1479[18]. Antonio Pucci cumplía a rajatabla los mandatos impuestos y las estrategias ideadas por los líderes mediceos al mismo tiempo que se acrecentaba su patrimonio económico. Todo ello, sumado a las alianzas matrimoniales para sus hijos y la compraventa de acciones del Monte[19], catapultó a Antonio Pucci al ranquin de los cincuenta individuos más ricos de Florencia en 1472[20].

Aquella gran fortuna sirvió para contribuir a la construcción de murallas de la ciudad y aumentar el prestigio del apellido Pucci entre la sociedad florentina[21]. Pero sobre todo fue invertida en construir, ya que como decía Giovanni Rucellai en su *Zibaldone*, dos eran las cosas principales que hacen los hombres en este mundo: engendrar y edificar[22]. Antonio Pucci cumplió de sobras la primera de aquellas premisas, pero no fue hasta 1480 cuando emprendió una de las políticas adquisitivas de inmuebles más importantes de la progenie. Desde hacía ya algunas décadas los ricos mercaderes y los banqueros empleaban las riquezas acumuladas de las transacciones financieras y del comercio internacional en la adquisición de grandes solares y la construcción de imponentes palacios[23].

De hecho, muy a menudo se ha considerado que entre las décadas de 1450 y 1470 se produjo un *boom* edilicio encabezado por la aristocracia florentina[24]. La actitud de aquellas familias patricias con respecto a las empresas constructivas también había mutado: concebían el acto constructivo como un reflejo de la virtud de la magnificencia propugnada por los humanistas, y como una contribución familiar al embellecimiento de la ciudad. No resulta extraño pues, que las fachadas de aquellas moradas estuvieran repletas de los *stemme* labrados en piedra que ensalzaban el poder y éxito de las familias que allí habitaban[25]. Las palabras de los cronistas de la época expresan la estupefacción que estos sintieron ante la repentina erección de casi un centenar de palacios por toda la ciudad[26].

Aquellas moles de piedra con imponentes almohadillados rústicos alteraron radicalmente el aspecto arquitectónico de la ciudad y materializaron a la perfección las ansias de poder y las ambiciones políticas de sus comitentes[27]. En esas circunstancias, Antonio Pucci -que hasta el momento vivía con sus hijos en la casa donde él creció-, empezó a adquirir casas, huertos y también una plaza a lo largo de la via de Calderai, donde se construiría más tarde el núcleo del Palazzo Pucci actual[28]. La intención principal de Antonio fue reformar y ampliar el núcleo doméstico preexistente, además de adaptar la fachada. Se trataba de un proyecto ambicioso y en concordancia con los nuevos tiempos. Pero no puede olvidarse que, antes de que esto sucediese, la morada de Antonio Pucci -por obsoleta o anticuada que pudiera parecer- ya era celebrada por las fuentes como un lugar de ocio y fiestas frecuentado por los miembros de la élite florentina. Como describía Marco Parenti en sus Lettere, era un lugar donde "*vanno spesso a danzare in casa di Antonio di Puccio*"[29].

Así pues, aquella modernización edilicia ponía el Palazzo Pucci en sincronía con el resto de los palacios recién construidos en Florencia, al mismo tiempo que exaltaba aún más su prestigio y fama. Se desconocen las modificaciones exactas que Antonio Pucci mandó realizar en aquellas casas pegadas entre sí, pero debemos imaginar que las alteraciones consistirían en la creación de puntos de conexión entre ellas, la ampliación de determinados espacios y la adición de un almohadillado rústico en el primer nivel, seguido de una epidermis de *intonaco* que se extendería por los pisos superiores[30]. La morada finisecular modificada por Antonio Pucci -y donde siguieron creciendo sus hijos- también debió de compartir algunos de los rasgos espaciales y decorativos que imperaban en el resto de los palacios florentinos. Por lo general, los palacios de finales del *Quattrocento* constaban de tres plantas, coronadas más adelante por una terraza cubierta llamada *altana* o *loggiato*[31] (imagen 5).

Imagen 5. Autor desconocido, Reproducción de la fachada del Palazzo Pucci, h. 1980, Palazzo Pucci, Florencia.

En la planta baja (*piano terreno*) tenían lugar espacios abiertos destinados al comercio, despensas, lavanderías, una cámara estiva pensada para huir del calor florentino llamada "*camera terrena*" y un estudio (*studiolo*) donde hacer números y escribir[32]. Todos estos espacios estaban articulados por un patio central cuadrangular (*cortile*), y algunos de los palacios florentinos más conspicuos disponían cerca del área del palacio de una *loggia* o una pérgola abierta sostenida por columnatas donde salir a conversar, a zanjar negocios y celebrar actos familiares[33]. Las salas de recepción principales y los dormitorios se hallaban en el primer piso (*piano nobile*). Ambos espacios eran los ojos de la casa; desde sus ventanas y balcones era posible seguir los eventos que tenían lugar en las calles. Se trataba del piso más importante, elegante y cuyos techos tenían mayor altura. El salón era uno de los lugares destacados del hogar y generalmente coincidía con el frontal del palacio. Era el espacio por antonomasia de reunión social, de entretenimiento y donde lucían con mayor esplendor los escudos de armas familiares esculpidos, pintados, bordados y omnipresentes en las decoraciones domésticas. Bancos, taburetes y sillas en X permitían a los invitados y miembros de la familia sentarse junto a la mesa y la chimenea (*caminetto*)[34].

Aunque no existía un lugar establecido donde comer, la sala se convirtió en el espacio usual para la comida. Esto se debió en parte a la creciente importancia -pragmática y simbólica- de la *credenza*, una pieza del mobiliario bastante parecido a lo que actualmente sería un aparador o estantería donde se guardaban las bandejas, las vajillas, la cuchillería y demás utensilios para comer. Eran instrumentos sofisticados que se presentaban como manufacturas que reflejaban el orgullo y el poder de las familias.

Desde la segunda mitad del *Quattrocento* muchos de los objetos mobiliarios y artículos decorativos que inicialmente estaban concentrados en la sala principal se fueron extendiendo por todo el *piano nobile*[35]. Una sincrética riqueza material -de temática religiosa y profana- enriqueció y dotó de un carácter distintivo las cámaras conyugales adyacentes que hasta entonces solo tenían escasas decoraciones y frescos policromos[36]. Con el paso de las décadas la sociedad florentina del *Quattrocento* tuvo cada vez más la costumbre de relacionar los acontecimientos importantes de sus vidas con soportes de recuerdo material.[37] De modo que los palacios fueron atesorando todo un suntuoso repertorio objetual de procedencia muy variada.

Quienes transitaban por motivos familiares o de negocios por el primer piso, tenían su mirada ocupada observando las antigüedades, los objetos exóticos e importados, los bustos de mármol *all antica*, las efigies de terracota que coronaban los arquitrabes de las puertas, etc.[38]. De día, la luz natural que proporcionaba el *cortile* interior se filtraba en las *camere nuziali* a través de las vítreas ventanas. Por las noches, las doraduras de las pinturas y de los tabernáculos con la Virgen y el Niño brillaban con el tintineo de las broncíneas lámparas de aceite y *bronzetti*[39]. Las alcobas eran espacios confortables, no sólo por su privilegiada orientación hacia dicho patio, sino porque también constaban de pasillos o conexiones entre ellas para no tener que pasar siempre por el concurrido salón y así disponer de un poco más de privacidad[40]. El resto de las habitaciones para los niños o los invitados lindaban con las estancias del *piano nobile*, y, si el edificio tenía más niveles superiores, solían estar en un piso por encima, es decir, en el segundo piso.

Por último, en el tercer nivel o ático estaban las estancias donde dormían los sirvientes y las cocinas[41]. Aunque la cocina no era uno de los espacios más elegantes de un palacio, sin duda se presentaba como uno de los más útiles y confortables. Allí también se podía comer porque era el lugar más caldeado del núcleo doméstico gracias a las chimeneas empotradas y los asadores cuyas brasas parecían arder sin tregua. Desde la cocina se dirigían muchas de las actividades que tenían lugar en aquel microcosmos palaciego. Las escaleras o accesos rápidos permitían servir rápidamente la comida a las habitaciones de otros pisos y acceder a las despensas del piso inferior donde se hallaban las provisiones sin interferir en el *piano nobile*[42]

Tal y como representa el ilustrativo -y ya quinientista- diseño en sección transversal del Palazzo Gaddi de Florencia que se conserva en el Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, la distribución de los espacios palaciegos florentinos de finales del *Quattrocento* sufrió pocas transformaciones y permaneció prácticamente inalterada hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVI. La presencia de múltiples y espaciosas alcobas dotadas de chimeneas en los distintos pisos se nos presenta aquí como un claro vestigio de las contradicciones espaciales acontecidas en la segunda mitad del siglo XV, donde el salón principal dejó de ser el espacio más importante del hogar para dar paso a una nueva organización de los espacios del palacio y una disgregación de la riqueza material dirigida hacia las alcobas. Este nuevo modelo de configuración espacial y de distribución mobiliaria y objetual estuvo coadyuvado por nuevas costumbres y exigencias de la comodidad y la difusión de las cámaras nupciales[43] (imagen 6).

Así pues, teniendo en cuenta la afectación general de estas transformaciones, debemos considerar que el núcleo residencial donde habitaba Antonio Pucci con sus hijos en 1480 compartió -en mayor o menor medida- algunos de estos rasgos arquitectónicos y espaciales. La familia Pucci debió de concentrarse en el salón para comer o charlar en familia, pero las alcobas conyugales repartidas por el primer piso (*piano nobile*) y el piso superior empezaron a ser escenario de muchas otras actividades antes reservadas al salón y otros espacios.

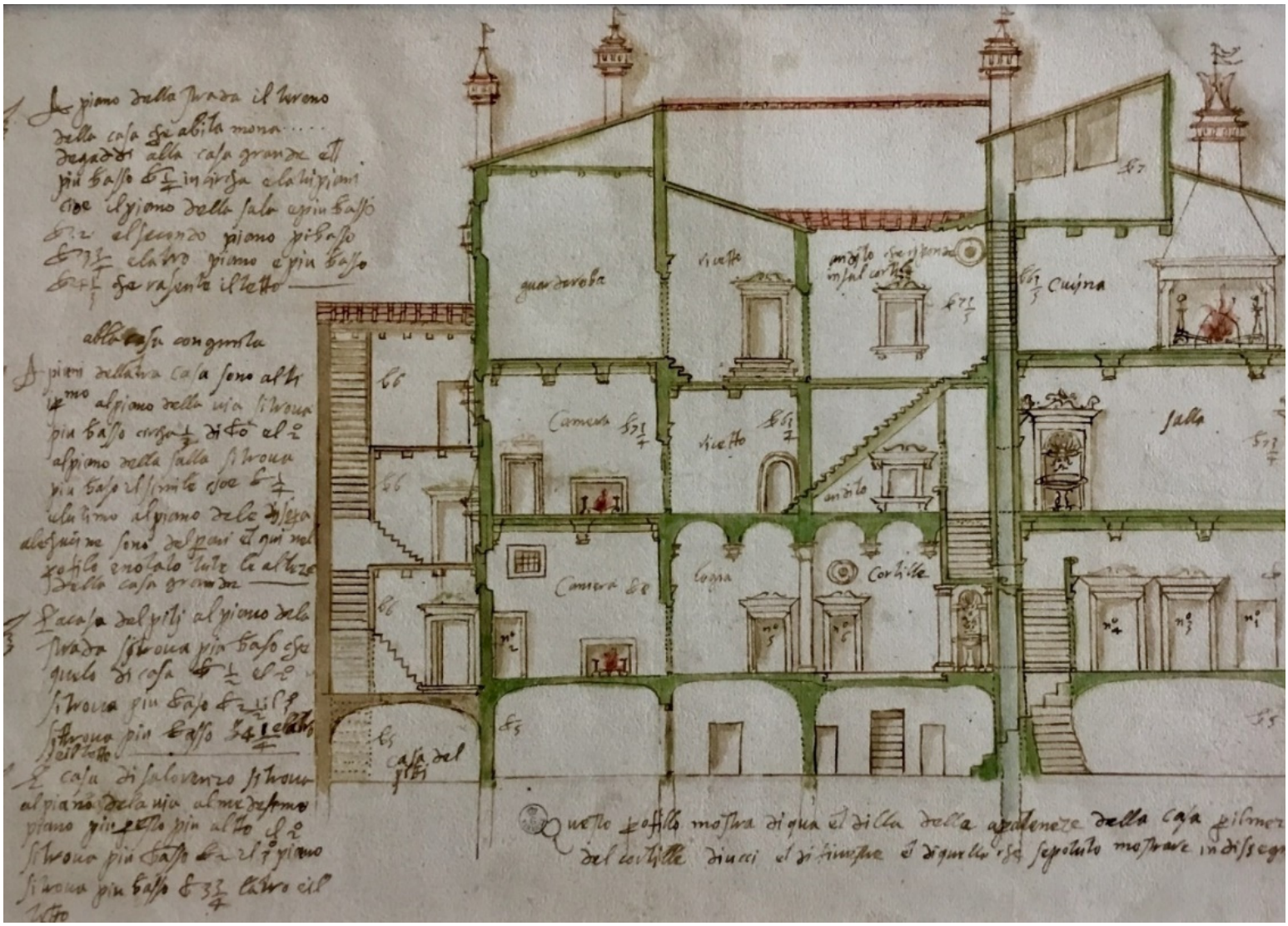


Imagen 6. Autor desconocido, sección transversal del Palazzo Gaddi, h. 1560,
Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florencia (num. inv. 4302).

[1] El *banditore* era el pregonero que leía en voz alta por las calles las disposiciones de la autoridad y difundía las noticias del *Comune*. Litta, 1868, vol. XV, tavola I; Pucci-Ferri, 1909, p. 6; Emmerson, 2006, p. 42. Para una mayor comprensión sobre la familia Pucci, véase el árbol genealógico presentado en el Anexo 1.

[2] Una de las fuentes que señala a Antonio Pucci como director de la empresa arquitectónica de la *loggia* della Signoria en 1379 y que aporta algunos datos acerca de la dinastía es el Sistema Informatico Unificato per le Sopreintendenze Archivistiche. Disponible en línea (consultado el 3/02/2020): https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=28529

[3] Este Antonio Pucci fue político, arquitecto y miembro del *Arte dei Legnaioli*. En 1396 fue el primer miembro de la familia Pucci en ocupar el cargo de prior de Florencia (cargo que luego ocuparon por veintinueve veces sus descendientes.). Crollalanza, 1888, vol. III, p. 383. Los hijos resultantes de su primer enlace con Bartolomea del Giocondo fueron Puccio, Giovanni y Niccolò; mientras que del segundo con Lucia Orlandini nacieron Benintendi, Saracino Piero, Ghita, Lucrezia y Giovanna. Ademollo, 1845, p. 1756. Parece ser que las principales líneas genealógicas se bifurcaron a través de los hermanastros Puccio y Saracino. Gurrieri y Fabbri, 1995, pp. 262-4. Sea como fuere, de Antonio Pucci cabe destacar la inauguración del importante vínculo entre la dinastía Pucci y la iglesia de Santissima Annunziata, ya que fue él quien adquirió en 1404 la capilla familiar dedicada a San Sebastián que más tarde embellecerían sus descendientes (Sin ir más lejos, su homónimo y nieto Antonio di Puccio Pucci cuando encargó la pintura con el tema del martirio de ese santo patrón al taller de los Pollaiuolo). También es digna de mención la particular (aunque no siempre respetada rigurosamente) alternancia genealógica de los nombres Antonio y Pucci en los siglos XIV y XV. De hecho, el padre de este Antonio Pucci se llamaba Puccio, y -como se ha visto- él repitió ese mismo nombre para su primogénito y éste lo hizo a su vez con su respectivo hijo (Antonio Pucci 1418-1484).

[4] A partir de 1427 los descendientes de Antonio di Puccio di Benintendi (c. 1350-1416) (es decir, Puccio, Saracino, etc.) vivieron en las casas que heredaron a lo largo de la Via dei Servi y cerca del Ospedale de Santa Maria Nuova. APF, *Miscellanea*, n. 144, fasc. 2-4, Gurrieri y Fabbri, 1995, pp. 262-4; Berto, 2005, p. 20.

[5] El nombre de la décima corresponde al 10% de retención que se establecía en base al capital monetario, inversiones, bienes patrimoniales y todo tipo de riquezas totales de una familia. Su aplicación no fue sólo en Florencia, sino en otras ciudades toscanas como Arezzo, Pistoia y Pisa. Herlihy y Klapisch-Zuber, 1978; Thomas, 1995, pp. 18 y ss.; Hollingsworth, 2002, p. 43; Paolozzi-Strozzi, 2013, p. 238-9. El vasto estudio acerca del *Catasto* de 1427 por parte de David Herlihy y Christiane Klapisch-Zuber está digitalizado con todas sus bases de datos. Disponible en línea (consultado el 02/07/2020): http://cds.library.brown.edu/projects/catasto/overview.html

[6] Giovanni Battista di Crollalanza indica tales informaciones biográficas además de insistir en el privilegio del cargo de *Gonfaloniere* por el que luego también pasaron siete miembros de la familia Pucci. Crollalanza, 1888, vol. II, p. 383.

[7] Ellos fueron los primeros, pero no los únicos descendientes de Puccio Pucci. De su segundo matrimonio con Bartolommea Spinelli en 1425, tuvo diez hijos: Bartolommeo, Tommaso, Dionigi, Polissena, Giovanna, Piera, Francesca, Ginevra, Zanobi y Benedetto. Vannucci, 2006.

[8] Tripodi, 2016.

[9] A partir de 1427 los descendientes de Antonio di Puccio di Benintendi (c. 1350-1416) (es decir, Puccio, Saracino, etc.) vivieron en las casas que heredaron a lo largo de la Via dei Servi y cerca del Ospedale de Santa Maria Nuova. APF, *Miscellanea*, n. 144, fasc. 2-4, Gurrieri y Fabbri, 1995, pp. 262-4; Berto, 2005, p. 20.

[10] Según Carlo Merkel casaron en 1440 cuando Maddalena tenía catorce años. Merkel, 1897, p. 181, nota 1. Del matrimonio nacieron entre 1447 y 1458 (por orden): Lucrezia, Giovanni, Selvaggia, Puccio, Alessandro, Oretta y Lorenzo. A través de la revisión de varias fuentes de archivo donde aparecen por ejemplo referencias sobre el pago de la dote de 1.550 florines a lo largo de varios años, Patricia Lee Rubin sitúa la fecha de la boda entre los años 1441 y 1442. Lee Rubin, 2007, p. 244, notas 11 y 12.

[11] En este punto también cabe señalar algunas excepciones de la convivencia conjunta entre padres e hijos. Un caso particular fue el de Lodovico Niccolini, que después de pasar un año junto a su

familia, quiso emanciparse de la casa de su padre Paolo porque deseaba ser independiente y tener una casa para sí mismo. Niccolini di Camugliano, 1933, p. 155; Kirshner, 2015, p. 106, nota 82.

[12] En su tesis doctoral sobre el Palazzo Pucci, Omar Berto recopiló y transcribió muchas referencias catastrales de archivo que permiten reconstruir el *modus vivendi* familiar de mediados del siglo XV de Antonio Pucci (1418-1484) junto a sus hermanos y luego hijos en la casa de su padre Puccio Pucci. Por ejemplo: "*Nel catasto, o sia Filzetta all'anno 1451, Quartiere S. Giovanni Gonf. Vaio appare. Antonio di Puccio di Antonio Pucci, e fratelli [...]. Sostanze. Una casa per nostro abitare posta nel Popolo di S. Michele Bisdomini...*". APF, *Miscellanea*, n. 144, fasc. 2, c. 20r; "*Nella Filetta o sia Catasto dell'anno 1457 sudetto quartiere di S. Giovanni Gonfalone Vaio [...]. Appare Antonio di Puccio d'Antonio Pucci. Sostanze. Una Casa condivisa con i miei fratelli posta nel Popolo di S. Michele Bisdomini, che da prima via, 2º Bencivemmi Benivieni, 3º Michelle di Nofri Parenti, 4º Guido al Palagio, nella quale abitiam tutti più ¾ d'una Piazza al lato a detta Casa, la quale comperai ¼ da ruberto di Palagio, e l'altra metà da Mariano e Bernardo di Piero, e Lodovico al Palagio, costomi in tutto § 200, e alla parte di Mariano e Bernardo al Palagio non si ho fatto carta, all'altra è stato rogato S. Giovanni di Francesco di Neri e più un pezzo d'orto al lato detta casa per condiviso di Michele di Nofri Parenti costimi § venticinque, rogato S. Giovanni sopradetto sotto di 5 di Novembre 1453 [...]. Bocche. Antonio di Puccio anni 40. M.sa Lena di Betta di Giuliano Gini (morta) mia donna. Lucrezia mia figliola anni 11. Giovanni mio figliolo anni 10. Vaggia mia figliola anni 5 ½. Puccio mio figliolo anni 4 1/2 . Alessandro mio figliolo anni 2. Oreta mia figliola mesi 7. Prando mio figliolo bastardo anni 5. Ho la donna grassa di mesi 5 partorì adi 11 Agosto ebbe nome Lorenzo*". APF, *Miscellanea*, n. 144, fasc. 2, c. 36 r; citado en Berto, 2005, pp. 4, 6.

[13] Este inventario fue escrito en junio de 1449 por los familiares de Puccio Pucci y fue transcrito por Carlo Merkel en 1897. De entre muchos objetos y artículos de lujo o de alta calidad material, se registran por ejemplo "*forzieri dipinti*" junto a *lettucci* en algunas de las estancias del núcleo doméstico como era la estancia de Piero (hermano de Antonio) cuyo valor ascendía a 896 florines y 10 sueldos. Merkel, 1897, p. 16. También se registran un par de *forzieri dipinti* en la *camera* de Francesco (otro de los hijos). Merkel, 1897, p. 17. Los objetos y ropas de la *camera* de la hija Bartolomea sumaban un valor inferior al de las de sus hermanos. La *camera* de Antonio era junto a la de Francesco una de las que contenía mayor riqueza material. De hecho, tras el registro completo de la alcoba de Antonio, Carlo Merkel concluye que él fue el mejor proveído de todos los hermanos. Merkel, 1897, p. 19, 44-49. De entre las posesiones de su alcoba cabe destacar una prolífica armería y un vasto repertorio de objetos de naturaleza bélica que ascendían a un valor de 286 florines: "*6 fra elmetti ed elmoni, uno dei quali col cimiere rappresentante il liocorno ed ornato di perle valeva 90 fiorini, un altro, pure ornato di perle e col cimiere rappresentante un leopardo valeva 80 fiorini; di più una celata d'argento, un cappello, 2 ceserine con 2 mazocchi, una spada fornita d'argento...*". Merkel, 1897, pp. 19-20, 24, 44-49, 53. Estas posesiones caballerescas iban más allá del mero afán coleccionista, puesto que tenían un uso pragmático y permitían -de darse el caso- armar rápidamente a un centenar de hombres si hubiese una revuelta popular antimedicea. Además, Antonio también tenía vestidos (aunque de menor valor que los de sus hermanos) y su *camera* estaba equipada con: "*...un pajo di forzieri, un altro pajo di forzieretti, un cassone ed una cassetta*" "*il letto cogli accessorj suoi, cioè col lettuccio, colle materassa, coltri, coperte, coi forzieri, ecc*". Merkel, 1897, pp. 20-21. Por último, cabe mencionar los elaborados tenedores, cucharas y vasos de argento con perlas: "*14 chucchiaj, 36 forchette e 6 tazze d'argento ed un «chandelliere cioè una saliera» con perle ed agento*". Preciados utensilios que por cierto también se registraron en la *camera* de su hermana Bartolomea ("*23 chucchiaj d'ariento, 15 soldi" y "12 forchette d'ariento, 4 soldi*"). El balance resultante de este registro constata que Antonio era mucho más rico que sus hermanos (amasando unas posesiones que ascendían a la cifra de 1184 florines y 15 *soldi*). Merkel, 1897, pp. 20, 51. En mi opinión, todo ello nos permite conocer el ambiente refinado más doméstico e íntimo de Antonio Pucci y en cierto modo conocer su familiaridad, gusto y predilección por el mundo bélico y de caballerías que quizás pudo determinar -o como mínimo contribuir a- la elección del tema de Nastagio degli Onesti en la comisión pictórica que más tarde encargaría a Botticelli.

[14] En esta maniobra nupcial Cosimo de Medici aprovechó para casar otra de las hijas de Giannozzo Manetti con su aliado Francesco di Alamanno degli Albizzi. Tripodi, 2016.

[15] Tripodi, 2016.

[16] Mecatti, 1755, p. 437; Lee Rubin, 2007, p. 244; Tripodi, 2016.

[17] La generosidad de Antonio Pucci fue ensalzada en una de las cartas de Alessandra di Macinghi Strozzi. Se dice que Antonio Pucci (seguramente como agradecimiento tras haber sanado alguna

enfermedad o infección) hizo una cuantiosa donación para curar a los enfermos de lepra de la ciudad: "*Anton di Puccio è quasi guarito; che ha'uto gran paura: ha dato molti danari per Dio, ha tratti prigioni delle Stinche; e tanto ha fatto, e'ha riceuto grazia di guarire*". Strozzi-Guasti, 1877, p. 326; Brucker, 2005, p. 166.

[18] Antonio Pucci demostró sus dotes comunicativas y de interrelación cuando en 1464 Piero de Medici le mandó a Nápoles para contactar con el rey Fernando de Aragón. Strozzi-Guasti, 1877, p. 360; Tripodi, 2016. Años más tarde, Lorenzo de Medici envió varios días a Antonio Pucci a Firenzuola. Del Piazzo, 1956, p. 100.

[19] Collier Frick, 2002, p. 118

[20] Antonio Pucci estaba en la lista que escribió Benedetto Dei de los cincuenta individuos más ricos de Florencia en 1472. Los primeros de ese ranquin son algunos miembros destacados de la familia Medici y seguidos por varios de la familia Rucellai, Pitti, Pazzi, etc. El nombre de Antonio estaba por debajo del de "*Franciescho Sassetti*", pero por encima de "*Papino Bini*" (nombre que designa el padre de la familia, por aquel entonces Piero Bini). Dei-Barducci, 1975, p. 85 [34r].

[21] La cita sobre la participación financiera en las fortificaciones de la ciudad también proviene de Benedetto Dei: "*la famosa muraglia che ànno fatto gli Aldobrandini e Mellini e Pucci per tutto*". Dei-Barducci, 1975, p. 86 [34v].

[22] La cita original dice así: "*Due cose principali sono quelle che gli uomini fanno in questo mondo: la prima lo 'ngienerare; la seconda l'edifichare*" [c. 83.vA]. Rucellai-Battista, 2013, p. 193; Kent, 1981, p. 13; Hollingsworth, 2002, p. 68.

[23] Bernardo Rucellai gastó más de 1.500 florines sólo para adquirir el solar donde erigiría su palacio. Preyer, 1983, p. 398.

[24] El *boom* de la construcción de palacios fue financiado principalmente por miembros de familias ya establecidas en la arena política florentina. Kent, 1987, pp. 52-3; citado en Hollingsworth, 2002, p. 67. Las razones de esta coyuntura tan fértil arquitectónicamente encuentran respuesta en múltiples factores de distinta índole. Por un lado, es cierto que se ha insistido en la importancia y afectación en el medio constructivo florentino del Palazzo Medici en 1445 (ya que parece ser que fue uno de los primeros palacios relevantes en la ciudad y una pauta a seguir y emular por las distintas familias de la élite florentina). Pero, por otro lado, como señala Marcello Fantoni, relevantes acontecimientos de naturaleza política como la paz de Lodi (1454), tuvieron mucho que ver con la proliferación arquitectónica y el embellecimiento de la ciudad. Fantoni, 2005, p. 279.

[25] Paolozzi Strozzi, 2013, pp. 223-4.

[26] Goldthwaite, 1980, pp. 16-22; Hollingsworth, 2002, p. 66. En relación con la transformación edilicia florentina cabe hacer mención a Caroline Elam. En 1978 publicó un interesante artículo centrado en el proyecto de promoción urbana y arquitectónica de la Via Laura impulsado por Lorenzo de Medici. Elam remarcó especialmente la importancia de la legislación florentina a la hora de promover y facilitar tales empresas constructivas, pues en 1489 se aplicaron nuevas normativas y aprobaciones papales que coadyuvaron otro *boom* edilicio (término o expresión usada originalmente por Richard A. Goldthwaite). Goldthwaite, 1972, pp. 977-8; citado en Elam, 1978, pp. 44 y ss. En cuanto a las citas de los cronistas, Luca Landucci escribía "*molte altre case*" para referirse a los muchos palacios que emergían sin cesar y consideraba que los hombres habían enloquecido por construir debido a la exención de impuestos durante cuarenta años que la Signoria otorgaba a las casas que se construyeran en los cinco años siguientes: "*Erano gli uomini in questo tempo atarentati al murare, per modo che c'era carestia di maestri e di materia…Nel maggio del 1489 la Signoria, volendo provvedere alla belleza della città, e all'utilità e al cómodo ancora di chi in quella abitare volesse, concesse l'esenzione per 40 anni da qualunque gravezza per quelle case che di nuovo si fabbricassero dentro 5 anni «ne'luoghi dove non sia casa nè alcuno principio». Questo termine, nel marzo del 1494, fu prorogato a tutto l'anno 1497*". ASF, *Consigli Maggiori Provvisioni Reg*. 180, fols. 26r-27r, 26 abril de 1489; Landuci-Badia, p. 59, nota 2; citado en Elam, 1978, pp. 44 nota 13.

[27] Resulta interesante advertir que algunos palacios florentinos imitaron el aspecto del Palazzo della Signoria para expresar sus simpatías y afinidades políticas republicanas. En algunos casos, la desmedida ambición de los comitentes les condujo a la bancarrota y muchas empresas constructivas se vieron truncadas (el caso más paradigmático fue sin duda el del Palazzo Pitti).

[28] Domenica d'Agostino remarca que el núcleo sobre el que se erige el actual Palazzo Pucci se remonta a los primeros siglos del siglo XV cuando adquirió los terrenos Antonio Pucci (c. 1350-1416). Asimismo, resalta la adquisición de Antonio di Puccio Pucci (1418-1484) de casas, huertos

y una plaza en la Via dei Calderia, hoy via dei Pucci y otras dispuestas a lo largo de la Via dei Servi y de la actual Via Buffalini. D'Agostino, 2005, pp. 7-9. Algunas referencias de archivo con fecha de 1469 mencionan a Antonio Pucci en relación con la manutención de su esposa Piera Manetti y varios niños (*bocche*, es decir, bocas que alimentar) en las casas del "*Popolo di San Michele Bisdomini*" (zona equivalente a la susodicha Via dei Servi): APF, *Miscellanea*, n. 144, fasc. 2, c. 68 r.; citado en Berto, 2005, p. 9. Según las fuentes de la época, por aquellas fechas (12 de enero de 1480), Antonio Pucci se libró de pagar un fuerte impuesto de 30.000 florines. Landucci, 1833, p. 37. Así que, puede que como resultado de ese beneficio adicional se decidiese por comprar y construir. El legajo en el que se menciona la adquisición de las casas, huertos y la plaza se encuentra en: APF, *Miscellanea*, n. 144, fasc. 2, c. 1454. Cfr. Appendice documentaria doc. n. 22, citado en Berto, 2005, pp. 10, 20.

[29] La cita completa dice así: "*A niuna corte arriva persona altri che loro medesimi;* (refiriéndose a Lucca y Agnolo) *vanno spesso a danzare in casa Antonio di Puccio, dove torna il signore Ruberto* (Ruberto di Sansaverino) *e oggi vi desinorono tutti, perché Piero di Cosimo non vuole che in casa si danzi, per amore*". Analizando estas palabras se deduce que limítrofe con la morada de Antonio Pucci (donde habitaban también sus hermanos) se encontraban las casas de otros individuos como el tal Ruberto di Sansaverino. También parece que precisamente en aquel momento Piero di Cosimo de Medici estaba de luto y no era muy partidario a la celebración de fiestas en aquel lugar. Parenti-Marrese, 1996, p. 82, 87.

[30] Como indica Attilio Schiaparelli, comúnmente los palacios del *Quattrocento* estaban construidos con una fábrica exterior de ladrillo que podía dejarse a tocho visto o bien solía estar recubierta de *intonaco* (es decir enyesada o enlucida). Los pisos inferiores cercanos a la calle eran donde se comerciaba y constaban de aperturas con arcos. Los pisos superiores que correspondían al primer nivel estaban construidos dotados de arcos de medio punto o arcos rebajados (arco *scemo*) en los que se abrían las ventanas. También era costumbre que de los palacios colgasen jaulas con animales domésticos como pájaros, etc. Schiaparelli, 1908, Vol. 1, pp. 38-9, 58.

[31] Currie, 2006, p. 11.

[32] "*la butiga sotto la casa, et una stanzia da fare conti e scrivare appreso*" pues así lo sugería tambien en su *Tratatto d'architettura civile e militare* Francesco di Giorgio Martini. Di Giorgio Martini-Maltese, 1967, Vol. II, p. 343; Nardinocchi, 1994, p. 29; Paolini, 2004, p. 16. En cuanto al *cortile*, funcionaba como espacio articulador para el resto de la edilicia.

[33] Algunas de las más notables construcciones fueron la Loggia dei Tornaquinci, cercana al Palazzo Strozzi, la Loggia degli Innocenti, y en especial la Loggia della Signoria que luego se llamó de los Lanzi. Lucas-Dubreton, 1985, p. 113.

[34] Las sillas pasaron por un proceso evolutivo que las dotó de reposabrazos. Pero al mismo tiempo también se produjo una especialización formal de la que surgió una tipología en forma de X destinada al género femenino. Currie, 2006, pp. 22-4.

[35] A principios del *Quattrocento* el número de chimeneas en un palacio estaba limitado a uno, situado además en la sala del padre de familia de la casa, y siendo el punto entorno al cual se reunía la familia. Ligeramente adosadas al muro y realizadas en *pietra serena* solían incorporar en sus frontales motivos *a candelieri*, de *strigilature*, representaciones de *putti*, guirnaldas, elementos de carácter funerario y blasones familiares que celebraban enlaces matrimoniales. Las costumbres patriarcales, que tanto habían determinado la configuración de las estancias de manera supeditada a la centralización de los salones, entraron en contradicción en la segunda mitad del siglo XV provocando nuevas organizaciones espaciales y una distinta distribución de los bienes materiales en el palacio. Paolozzi Strozzi, 2013, pp. 242-3.

[36] Tal y como indica Mary Hollingsworth, los inventarios de esta época muestran un mobiliario más lujoso y una mayor cantidad de decoración pictórica que en la primera mitad de la centuria. Hollingsworth, 2002, pp. 73-4.

[37] Musacchio, 2008, pp. 8 y ss.

[38] Los palacios florentinos atesoraron valiosos y exclusivos artículos de todos los confines de la tierra como: tapices flamencos, alfombras turcas, mayólica de Levante e incluso porcelanas chinas. Currie, 2006, pp. 24-5, 38. Uno de los autores que más ha centrado su atención en el estudio de las cerámicas vidriadas renacentistas (llegando a analizar además algunas mayólicas y azulejos de la dinastía Pucci) es Marco Spallanzani: Spallanzani, 1978; Spallanzani, 1999, pp. 78-83; Spallanzani, 2005, pp. 79-87. En lo que respecta a los bustos, en la segunda mitad del siglo XV asumieron un carácter tanto privado (recordando a algún miembro de familia) como público (para testimoniar la

importancia de un personaje y sus parientes). De inspiración clásica, con togas y corazas los personajes eran identificables gracias a alguna inscripción. Estaban colocados sobre las chimeneas, los arquitrabes de las puertas y quizás sobre marcos (*cornici*) de madera que tenían continuidad con el mobiliario (camas y *cassapanche*) de la sala principal o de las alcobas. También eran habituales los retratos de perfil sobre relieves de terracota y yeso. Lavin, 1970, pp. 207-26: Paolozzi Strozzi, 2014, pp. 243-4.

[39] El repertorio objetual de los *bronzetti* (también llamado *bibelot*) resulta fascinante por su elaborado procedimiento creativo, sus usos, contenidos simbolismos y formas fantásticas que en muchos casos funcionaron como lámparas de aceite. Algunos de los estudios más relevantes son: Ciardi Dupré 1966; Mariacher 1966, pp. 10-30; Stone, 1982, pp. 87-116; Paolozzi Strozzi, 1989; Nesi, 2009.

[40] Paolini, 2004, p. 16.

[41] Aunque como matiza Iris Origo, siempre que el edificio tuviese más pisos superiores además del *piano nobile*, era en estos donde se encontraban las habitaciones para los invitados y para los niños. Origo, pp. 225-44.

[42] Currie, 2006, pp. 39-40.

[43] Paolozzi Strozzi, 2013, pp. 242-3.


TVA DEI GENITRIX VIRGO GAVDIVM ANNVNTIAVIT VNIVERSO MVNDO

Capítulo 2

Una *camera* para Giannozzo y Lucrezia

Giannozzo Pucci fue el primer hijo del segundo matrimonio de Antonio Pucci con Piera di Giannozzo Manetti. Cuando nació en 1460 recibió ese nombre en honor al padre materno y creció junto a cinco hermanastros en la misma morada que se había criado su padre[1]. A la temprana edad de veinte años desposó a Smeralda de Ugolino, marquesa de Monte Santa Maria[2]. Desgraciadamente esta una unión fue transitoria porque la joven murió en agosto de 1482[3]. Ante tan inesperada pérdida, Giannozzo debía buscar una nueva esposa cuanto antes[4].

Si bien es cierto que en la sociedad florentina del siglo XV las segundas nupcias se negociaban y resolvían de manera mucho más rápida que las primeras[5], sus celebraciones públicas constituyeron muy especialmente un objeto de burla, provocando bromas y cacofonías estrafalarias entre los más jóvenes[6]. Seguramente la alta sociedad vivía estas situaciones de un modo más tolerante y menos agitado que el estamento popular, pero casarse dos veces era bastante criticado por la sociedad y sobre todo por la Iglesia: se consideraba una falta de respeto al sacramento del matrimonio entendido como un acto único y legítimo del género humano[7].

Para atenuar estas reacciones adversas, tanto Antonio Pucci como Lorenzo de Medici debieron tomar cartas en el asunto eligiendo, por un lado a una candidata de familia digna como eran los Bini, y por el otro, encargando a un artista de la categoría y renombre de Botticelli las pinturas nupciales que recrearían un tema tan inusual como era la *Historia de Nastagio degli Onesti* del *Decamerón*[8].

En cuestión de pocos meses se decidió que Giannozzo debía casar con Lucrezia di Pier Francesco Bini[9]. Además de elegir un maestro tan afamado como Botticelli, la boda entre Giannozzo y Lucrezia tuvo una gran repercusión social y estuvo rodeada de un gran boato. Lorenzo de Medici fue el *mezzano* de aquel enlace, y no sólo movió hilos en aquella ocasión, sino también en muchos más emparejamientos de la familia Pucci y demás dinastías de la élite florentina[10]. La diferencia de edad entre Giannozzo y Lucrezia era escasa; él tenía veintidós años y ella quince[11]. Esto era poco habitual y por ello también la relación entre ellos fue distinta a la del resto de matrimonios impuestos. De hecho, en la Florencia cuatrocentista nadie se casaba por amor. El romance y la pasión solían ser incompatibles con las estrategias nupciales movidas por el interés político y socioeconómico[12].

En el llamado "*mercado nupcial*" las elecciones de las familias estaban determinadas por la cantidad de la dote que ofrecían las muchachas o por el criterio de un *sensale*, *mezzano* o casamentero profesional que estudiaba las mejores opciones[13]. Sin embargo, a juzgar por las palabras que intercambiaron Giannozzo y Lucrezia en varias cartas, parece que ellos sí que empezaron su relación tocados por las flechas de Cupido. En la correspondencia epistolar de febrero de 1483, Lucrezia respondía a Giannozzo, que se encontraba en Roma, refiriéndose a él como "*al mio caro ed amato giannozzo pucci*"[14].

En aquella ocasión el sentimiento acompañó a los intereses de las familias y la boda despertó un interés especial. La sociedad cuatrocentista tendía a relacionar su existencia diaria y eventos clave como bodas, nacimientos y muertes con objetos perdurables cargados de un gran peso simbólico[15]. Como era habitual, con motivo de un enlace matrimonial se encargaba la creación del *arredo* para la alcoba de los esposos. De modo que aquella era una empresa importante que causaba gran expectación. Tras la celebración del banquete nupcial los esposos pasaban a residir en el núcleo doméstico de los padres del novio[16]. La alcoba en la que empezarían a convivir los recién casados era completamente transformada y embellecida con suntuosos muebles que raramente eran cambiados durante el curso de sus vidas. Los gastos de la nueva decoración recaían sobre el novio o el padre de este y solían sufragarse con la cuantía de la dote que recibían de la novia[17].

Estos bienes materiales del núcleo doméstico eran descritos como *colmi da camera* o *masserizia,* y el primero que se encargaba era la cama[18]. A principios del siglo XV su morfología consistía en una *lettiera* que se erigía sobre un podio o un entarimado de madera con cajones que servía como armario. A menudo, este camal constaba de un gran cabezal decorado con taraceas, pinturas o incluso terracotas[19]. Era el equivalente de las camas convencionales de la actualidad[20]. Cortinas y doseles estaban dispuestos alternativamente y suspendidas desde lo alto del cabezal para dar más calidez y mejorar la privacidad (imagen 7).

Imagen 7. Maso Finiguerra, *Apollo Medicus*, Crónica Universal, h. 1470, British Museum, Londres.

Con el paso del tiempo, la tipología del camal único fue quedando atrás y se empezaron a encargar camas menos voluminosas acompañadas de un par de *cassoni*, llamados en su momento *forzieri*[21]. Al cabo de pocas décadas, eran escasos los encargos de *lettucci* individuales. La mayoría de los comitentes solicitaban un par de arcones además de la cama principal -cuyas medidas cada vez eran más comedidas. Espléndidas representaciones figurativas de hombres y mujeres recostados decoraban los paneles principales de los *forzieri* al mismo tiempo que indicaban a quien pertenecía cada uno de aquellos muebles independientes. Ya no tenían por qué guardarse todas las sábanas y los vestidos en los enormes y aparatosos cajones de aquellas anticuadas camas entarimadas. Ahora cada cónyuge disponía de un arcón dispuesto a su lado de la cama donde podía guardar cómodamente ropas, cartas, libros, etc. (imagen 8).

Imagen 8. Giovanni di Ser Giovanni "Lo Scheggia", *Cassone con la representación de Hersilia interrumpiendo la batalla entre los romanos y los sabinos*, h. 1460, Statens Museum for Kunst, Copenhague.

Aquellas nuevas costumbres decorativas cristalizaron a mediados del *Quattrocento* registrando un éxito rotundo. La *bottega* de Giuliano da Sangallo no daba abasto produciendo *lettucci* y los *cassoni* más codiciados eran los del taller de Apollonio di Giovanni y Mario del Buono Giamberti[22]. La gran demanda estimuló una mayor especialización de los talleres de artesanos en Florencia que ya en 1480 eran capaces satisfacer la amplia demanda enseres nupciales. Dependiendo del poder adquisitivo de las familias, la dote recibida y la importancia que quisieran otorgar al acontecimiento, el encargo mobiliario de la cama principal y los dos arcones podía incluir además un conjunto de *spalliere*[23].

El término *spalliera* tenía en el *Quattrocento* un significado extremadamente polisémico, razón por la que su mención en las fuentes resulta bastante ambigua y equívoca. Según la raíz etimológica de la palabra, se considera una *spalliera* todo aquel elemento cuya colocación se encuentra a la altura de los hombros (*spalle*)[24]. A partir de ahí, dicho término podía hacer referencia a una tabla pintada integrada en la pared de un palacio a la altura establecida, así como también a una estructura de madera montada a modo de espaldar para las marquesinas efímeras, a formaciones vegetales o a los coloridos cortinajes (*arazzi*) que colgaban de las camas, de los bancales y los palcos públicos[25]. Esta última acepción fue la más habitual en las fuentes cuatrocentistas y no fue hasta entrado el siglo XVI cuando realmente se popularizó este término para definir también a los soportes pictóricos[26]. Los *cassoni* y las *spalliere* tuvieron un éxito destacable en el último tercio del *Quattrocento*, pero insisto, sus nombres no estaban ni siquiera definidos con claridad en aquel momento. Lo que conocemos como *cassone* actualmente, era entonces un *forziere*, y las *spalliere* pictóricas solían llamarse simplemente *tavole*[27]. Eran décadas de transformación para las tipologías mobiliarias de los ambientes palaciegos y en algunos casos llegaron a crearse productos híbridos tan originales como el llamado *cassone* Morelli-Nerli. Sin duda, una obra excepcional que fusiona la estructura de un arcón ricamente tallado, policromado y dorado con una *spalliera* enmarcada con elegantes detalles arquitectónicos como ménsulas y una cornisa. En mi opinión, es la producción mobiliaria más representativa de la imprecisión de las morfologías artísticas de aquellos tiempos (imagen 9)[28].

Imagen 9. Biagio di Antonio, Jacopo del Sellaio y Zanobi di Domenico, *Cassone Morelli-Nerli*, 1472, The Courtauld Gallery, Londres.

Además de los distintos materiales, también existían *spalliere* de tipo civil y de uso doméstico. Estas primeras eran encargadas por instituciones políticas, comisiones públicas o gremios destacados de Florencia. Un célebre ejemplo fueron las *spalliere* del Tribunal de la *Mercatanzia* de Florencia pintadas en 1470 por los hermanos Pollaiuolo y un joven Botticelli[29]. Se trataba de siete magnificas tablas con la representación de las virtudes teologales y cardinales que eran observadas por todos aquellos ciudadanos que acudían al edificio mercantil y bancario de la *Piazza della Signoria*. La parte superior de cada tabla estaba recortada y adaptada a la forma del arco ojival de la bóveda del salón donde estaban expuestas. Todas ellas debieron estar enmarcadas por ricos perfiles dorados y con ricas labores labradas que abrazarían de manera continua el septeto a lo largo del perímetro mural.

En contraste, las *spalliere* domésticas eran comisionadas normalmente en ocasión de un matrimonio para embellecer alcobas matrimoniales y otros espacios palaciegos como estudios o escritorios[30]. Cualquier espectador que se adentrase en una *camera nuziale* rápidamente dirigiría su mirada hacia los *cassoni* a ras de suelo,

las alfombras de importación, los mapas náuticos, los instrumentos musicales, los bustos de mármol sobre la chimenea (*caminetto*) y todo un fascinante y multiforme universo objetual[31]. Morfológicamente las *spalliere* seguían un formato oblongo y su arranque solía coincidir con el final de los habituales revestimientos de madera que cubrían la franja inferior de las paredes[32]. Este denso armazón de nogal podía incorporar labores taraceadas y se utilizaba para mitigar las temperaturas extremas y la humedad de la estancia. Se extendía por los muros de todo el dormitorio de un modo unificado, llegando a conectar en muchos casos la cabecera de la cama[33]. Superado el parapetado nivel inferior, los tabiques lucían su aspecto original enyesado y solo dulcificado por la policromía de las pinturas al fresco. Cortinas de cuero y ricos tapices cubrían las paredes y contribuían a temperar la atmósfera del lugar. El contraste entre los tonos oscuros del maderamen barnizado de la franja media-inferior y los colores vivaces del registro superior otorgaba a la sala una elegancia y sensación de riqueza inigualable, equiparable por ejemplo al efecto producido por el opulento interior de la Iglesia de San Giorgio degli Schiavoni en Venecia[34] (imagen 10).

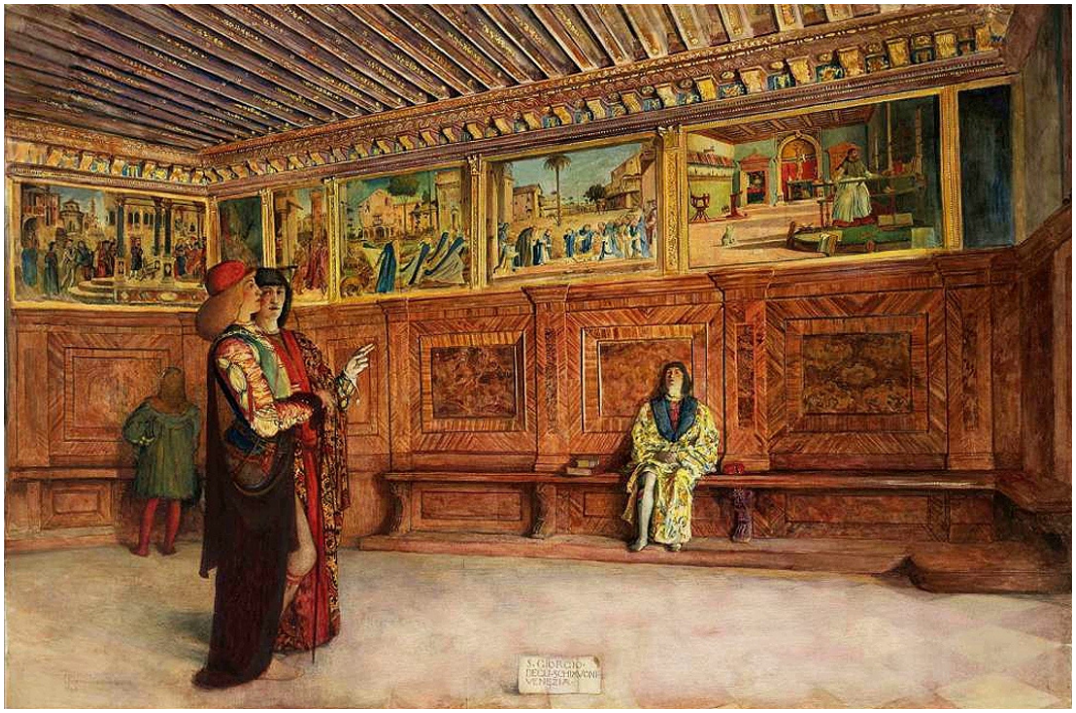


Imagen 10. Joseph Lindon Smith, *San Giorgio degli Schiavoni*, Museum of Fine Arts, Boston.

Además, los techos de artesonado podían compartir los materiales y los cromatismos de la franja mural inferior, exaltando aún más la zona intermedia que a ojos del espectador se presentaba como un magnifico friso de luz y de color[35]. Ya de por sí esta cenefa perimétrica estaba poblada de representaciones pictóricas con motivos vegetales, animales y figurativos. Pero cuando además disponía de *spalliere* adheridas, ensambladas o mejor dicho "*apicate*" a las tablazones inferiores que recorrían la sala, entonces el efecto estético era excepcional[36]. Esto mismo tuvo que suceder en la alcoba de los jóvenes Giannozzo y Lucrezia en el Palazzo Pucci[37]. En su aspecto original las *spalliere* debieron incorporar densos y dorados marcos de madera con relieves y motivos ornamentales "*a candelieri*", grotescos o roleos que hacían de ellas pinturas más complejas, sofisticadas y más "intelectuales"[38].

El encargo a Botticelli hubo de producirse en una fecha próxima a los meses finales de 1482 o los primeros de 1483[39]. Un período especialmente intenso para el maestro, no sólo desde el punto de vista artístico sino también emocional[40]. Se desconoce si el comitente de las pinturas fue Lorenzo de Medici o bien Antonio Pucci, padre del futuro novio como era habitual[41]. Lo más probable es que este último hubiese visitado la *bottega* del maestro para darle personalmente las indicaciones de la pintura o mandase a alguien para hacerlo[42].

Por lo general, los artistas conocían de forma precisa el lugar, la altura y la colocación de las futuras obras para así poder diseñar la composición del modo más favorable a los espectadores[43]. En el caso de las *camere nuziali* muchas de las pinturas se planificaban *in situ*, concibiéndose de manera *ex professo* al entorno espacial[44]. La decoración estaba al servicio de la arquitectura y ello daba como resultado una sensación simbiótica, de escenografía total entre el lugar y cada uno de los *colmi da camera* que lo embellecían[45]. Puede incluso que Botticelli llegase a visitar personalmente el Palazzo Pucci para inspeccionar mejor el terreno. En este sentido, cabe recordar que las cuatro *spalliere* no eran las primeras obras que Botticelli pintaba para aquel meticuloso promotor[46]. Hacía más de una década que el maestro ya había pintado para Antonio Pucci un *tondo* con la *Adoración de los Magos*[47](imagen 11).

Imagen 11. Sandro Botticelli, *Adoración de los Magos*, h. 1475, National Gallery, Londres.

El tema de la Adoración de los Magos fue extraordinariamente popular en la pintura florentina de la segunda mitad del *Quattrocento*, especialmente entre las clases patricias. Como indica Gerard Jan van der Sman, tres fueron los factores principales que justificaron su frecuencia en este medio pictórico. En primer lugar, en la Florencia del siglo XV la Epifanía era una fiesta que por tradición se celebraba muy intensamente a través de los ritos públicos y las procesiones que preparaban hermandades legas como la llamada *Compagnia dei Magi*[48]. En segundo lugar, los Reyes Magos de Oriente servían de ejemplo a los ciudadanos más acaudalados, dado que el rango real y la riqueza material iban unidos a una profunda devoción por Cristo. Por último, el tema ofrecía posibilidades artísticas únicas. Los pintores tenían la oportunidad de demostrar su ingenio a través de escenarios llenos de fantasía, el esplendor de los atuendos y la riqueza de las túnicas y regalos[49].

En la primera mitad de siglo, maestros como Gentile da Fabriano, Benozzo Gozzoli, Paolo Uccello y Fra Angelico -entre otros- hicieron gala de su talento representando este tema con gran inventiva y todo lujo de detalles[50]. Décadas después, las familias más acaudaladas de la ciudad siguieron comisionando producciones pictóricas con este tema a pintores como Sandro Botticelli, Filipinno Lippi, Domenico Ghirlandaio, Domenico Veneziano, etc. La elección de la Adoración de los Magos al principio estuvo motivada por los ideales religiosos de la hermandad, pero debido a la progresiva vinculación con la dinastía medicea, la mayoría de las familias que eligieron este tema en el último tercio del *Quattrocento* lo hicieron con la voluntad de expresar las simpatías políticas que profesaban hacia los Medici, así como el deseo de exaltar el propio prestigio familiar mediante la adición de sus retratos en las pobladas composiciones. Harto conocido es por ejemplo el caso de la *Adoración de los Magos* que encargó Guasparre di Zanobi del Lama a Sandro Botticelli en 1475, donde, no sólo figuraron por primera vez los retratos póstumos de los Medici apropiándose de la identidad de los Reyes Magos[51], sino también muchos otros miembros destacados de la arena política florentina junto al supuesto autorretrato del pintor florentino[52].

Con esto quiero decir que, tras toda representación pictórica con la Adoración de los Magos, además los principios pictóricos de la composición y el uso de la perspectiva que planteaba cada artista, había una evidente voluntad propagandística y política. Cuando Antonio Pucci le encargó a mediados de 1470 el *tondo* con ese tema a Botticelli, lo hizo movido por las mismas pretensiones religiosas y sobre todo filomediceas que las demás familias de la élite florentina. Se desconoce si el lugar original de la pintura fue la capilla familiar en Santissima Annuziata. Pero lo cierto es que, cuando Giorgio Vasari redactó la vida de Botticelli, describió la obra en el Palazzo Pucci[53]. La *Adoración de los Magos* que Botticelli realizó para Antonio Pucci es una pintura con una alta complejidad escénica y conceptual en todos los sentidos. Por un lado, la gran variedad de movimientos del cortejo que envuelve el milagro de la Epifanía, la minuciosidad con la que se definen los cuerpos equinos y el excelente efecto de profundidad perspectiva -acompañado de motivos paisajísticos entre los que se aprecia una escena de caza en una colina de

fantasía- certifican una gran madurez artística por parte de Botticelli[54]. Por otro lado, la complejidad de la obra va más allá del lenguaje plástico y en la composición se combinan dos temporalidades distintas. Tal y como precisa Frank Zöllner, el telón de fondo arquitectónico en ruinas alude al palacio del rey David -refiriéndose por ende al tiempo del Antiguo Testamento como la época anterior a la Redención, mientras que la Adoración del Niño Jesús en el centro de la composición hace referencia al tiempo de la Redención posterior al advenimiento del Salvador[55]. Calculados elementos y representaciones animales como el simbólico pavo real contribuyen a enriquecer la exegesis de una pintura que se presenta ante nosotros como un precedente, no sólo del resto de la intelectualizada producción pictórica que realizó Botticelli en los años sucesivos, sino también del gusto y de las exigencias de Antonio Pucci.

Pintor y comitente compartían desde hacía tiempo su apoyo hacia los Medici, por lo que probablemente, tras el encargo de la *Adoración de los Magos* pudo surgir entre ambos un vínculo amistoso más allá de lo profesional. Este posible vínculo explicaría también la premeditada elección de Botticelli por parte de Antonio Pucci y la aceptación y culminación del encargo en tan poco tiempo[56]. Una vez estudiada la alcoba, con las medidas exactas y teniendo en cuenta los condicionantes espaciales -si los hubo- se debatió la mejor colocación de las tablas. No sabemos si las cuatro *spalliere* se concibieron para colgarse en una misma pared para "leerse" de izquierda a derecha consecutivamente como si de un friso continuo se tratase. Tampoco se han hallado -de momento- referencias documentales o contractuales que puedan esclarecer este asunto. De hecho, cabe pensar que, en este caso las especificaciones de la colocación de las *spalliere* habrían sido transmitidas de manera oral y directamente con el maestro.

Desconociendo si realmente la *camera* de Giannozzo y Lucrezia tenía una forma cuadrangular, Ronald Lightbown consideró que cada *spalliere* habría colgado de un muro distinto, determinando una visualización panorámica de la estancia. Años después, en su estudio específico sobre *spalliere* Anne B. Barriault recuperaba la propuesta de Lightbown contemplando, sin embargo, la posibilidad de que el cuarteto se hubiese dispuesto por parejas en dos muros opuestos de la alcoba[57].

En mi opinión, la sugerencia de Barriault resulta más verosímil aún que la de Lightbown, especialmente si se tienen en cuenta detalles menores de formato como son los centímetros de diferencia entre las dos primeras tablas y las dos últimas[58]. En cuanto a los receptores de este tipo de producciones artísticas, quienes más tiempo pasaban observando estas decoraciones muebles en los hogares eran sin duda las mujeres. Habituadas a obedecer a sus madres, las jóvenes recién casadas necesitaban cierto tiempo para adaptarse al estilo de vida del nuevo hogar. A lo largo de las jornadas podían entretenerse tejiendo y charlando con sus suegras y parientes, pero las horas del día se hacían largas confinadas en el palacio esperando a que llegase el marido[59]. A falta de una libertad completa para salir a la calle y ver mundo, las figurillas vestidas a la moda cortesana y los bucólicos paisajes de raíz clásica pintados en el mobiliario doméstico eran todo un bálsamo de fantasía y ensueño que sosegaba sus decaídas y melancólicas mentes[60]. En particular, las oblongas y panorámicas *spalliere* que embellecían la alcoba eran consideradas ventanas *pictas* con vistas a un mundo ilusorio e idílico[61].

Desde que en la década de 1430 Leon Battista Alberti difundió y publicó revolucionarios principios teóricos sobre la pintura, la misma concepción de esta práctica artística fue interpretada a través de un prisma mucho más racionalizado, matematizado e intelectual. Gracias a las propuestas de Alberti -compartidas y desarrolladas con la ayuda de grandes y polifacéticos artistas como Filippo Brunelleschi- muchos pintores exploraron las posibilidades de la *perspectiva artificialis* y consiguieron recrear con mayor fidelidad los efectos de la profundidad y el espacio en sus obras. La idea de tridimensionalidad cobró gran importancia y se abrieron nuevos debates acerca de cuáles eran los límites de la "caja espacial" de la obra pictórica, la relación entre el observador y la escena, lo visible y lo oculto, la realidad y la imaginación. Se trataba de revolución intelectual a gran escala que fue más allá del ámbito pictórico[62]. El plano de la pintura era concebido como una intersección plana de la pirámide visual, cambiando la forma de ver y disponer los personajes en las composiciones, incluso abriendo nuevas posibilidades al elenco de temas hasta entonces representados[63].

Pero, del mismo modo que las representaciones del *arredo* palaciego adquirían esa especie de valor terapéutico, muchos de los temas elegidos manifestaron cada vez más un contenido moralizante e instructivo. A principios del *Quattrocento*, las temáticas de naturaleza nupcial como los fastos mitológicos y los banquetes con personajes danzantes tuvieron un gran auge y fueron consideradas las iconografías más acertadas con las que conmemorar los acontecimientos matrimoniales[64]. El tema pintado solía coincidir con la celebración que conmemoraba y en ocasiones incluía detalles basados en un acontecimiento real o vistas arquitectónicas de la ciudad como ejemplo puede apreciarse en los paneles con *la Procesión del Palio de San Giovanni*, el *Torneo en Piazza Santa Croce* y en el *cassone* Adimari[65].

Sin embargo, a partir de la segunda mitad de siglo, la variedad iconográfica de los *colmi da camera* se fue encerrando cada vez más en temas dramáticos y trágicos. El animalismo y la violencia se extendía más allá de los temas cinegéticos habituales. De pronto las representaciones de banquetes nupciales se vieron irrumpidas por el frenesí de los depravados sátiros y los belicosos centauros[66]. El tema antagónico que confrontaba lo civilizado y lo instintivamente animal dio rienda suelta a la inspiración de muchos artistas. El *pathos* y el dolor dejaban su indeleble huella en el *arredo* palaciego no por capricho, sino por necesidad y como reivindicación (imagen 12).

Imagen 12. Piero di Cosimo, *Batalla entre centauros y lapitas*, h. 1500, National Gallery, Londres.

En realidad, el cambio de sensibilidad artística florentina y la elección de temáticas teñidas de conflicto y belicosidad eran la secuela dejada por muchas décadas de guerra entre las ciudades-estado italianas y por acontecimientos brutales como el que sacudió la ciudad el 26 de abril de 1478. El asesinato de Giuliano de Medici -resultante de la llamada conspiración de los Pazzi- fue un momento de gran trascendencia histórica. El baño de sangre que tuvo lugar aquel domingo en Santa Maria del Fiore y la premeditación con la que el joven Medici recibió diecinueve puñaladas tuvieron consecuencias mucho más graves de lo que podría pensarse[67]. Los corazones de los florentinos lloraron las inesperadas exequias de Giuliano en Santissima Annunziata mientras que Lorenzo de Medici maquinaba una *vendetta* implacable en la que se persiguieron y ejecutaron todos y cada uno de los implicados en el complot. Las disputas y la crispación no hicieron más que aumentar la animadversión entre los aliados y detractores de los Pazzi en Florencia y Roma hasta que el papa Sixto IV decidió tomar una medida radical como fue excomulgar temporalmente la ciudad del Arno entera.

En una coyuntura tan truculenta y compleja, el ambiente artístico no podía sino dar reflejo de ello con la representación de temáticas marcadas por el conflicto, la pugna, la usurpación, etc. Se trataba de un mecanismo reiterativo del miedo, el dolor y la impotencia que sentían muchos ciudadanos. El mensaje final era muy sencillo: la violencia no es el camino. Todas aquellas pinturas de *cassoni* y *spalliere* cuya violencia explícita parecía inapropiada para dar la bienvenida a las novias y para embellecer aquellos sosegados ambientes, eran justo lo contrario: una elaborada crítica a la animalidad e irracionalidad, un recordatorio de la superación del primitivismo y la bestialidad inherentes a la condición humana. Tras las escenas bélicas y las gestas épicas protagonizadas por los héroes y heroínas del mundo clásico se escondía una exhortación a la moral estoica y virtuosa que debían alcanzar las clases patricias[68].

Con todo, lo lógico hubiera sido que Antonio Pucci eligiese uno de estos temas épicos y combativos para la alcoba de su hijo y su futura nuera. De hecho, teniendo en cuenta que la muchacha se llamaba Lucrezia y que en aquel momento se estaba produciendo una revalorización de la obra de Boccaccio, hubiera resultado muy razonable decantarse por la historia de la heroína romana homónima[69].

Pero, aunque el éxito de la historia de Lucrecia a lo largo de todo el *Quattrocento* fue indudable, la elección de un tema adecuado era mucho más compleja de lo que pudiera parecer. De manera indirecta determinadas temáticas podían reflejar los ideales políticos y religiosos de los comitentes como fue el caso, por ejemplo, de la historia veterotestamentaria de Esther y Asuero que presentaba en las decoraciones *cassoni* como un claro indicio de que los patronos eran judíos[70]. Por las acciones del relato y por el simbolismo que tenía en su momento, algunos estudiosos aseguran que este y otros temas estaban asociados al sentimiento anti tiránico y republicano[71]. De modo que la incógnita se clarifica; lo que menos deseaban los Pucci era precisamente posicionarse contra los Medici y mostrar el más mínimo desprecio contra ellos. Ahora bien, si lo que quería Antonio Pucci era encontrar un tema con el que mostrar su apoyo y lealtad a los Medici, qué mejor que elegir una historia de algo que gustase al *mezzano* del enlace.

Saltaba a la vista que el Magnifico se deshacía en halagos describiendo las obras insignia de las *tre corone* italianas[72]. Sin duda, además de recibir una exhaustiva educación aprendiendo de las fuentes clásicas, Lorenzo había heredado de su abuelo la pasión por Dante Alighieri y de su madre Lucrezia Tornabuoni el gusto por fantasear, pues ella era el alma poética de la casa y a menudo componía poesías caseras para sus hijos[73]. Tampoco resulta extraño que Lorenzo de Medici se atreviese a escribir dos cuentos de trasfondo erótico-humorístico y regusto decameroniano como fueron las inacabadas *novelle* de Ginevra y Giaccoppo[74]. Incluso, tal y como he pedido localizar en el inventario de bienes escrito a su muerte acontecida en abril de 1492, entre sus pocos libros de los tres poetas laureados figuraba al menos un ejemplar del *cento novelle*[75].

Llegados a este punto, y para hallar la respuesta al porqué de la elección de una historia tan punzante como la de Nastagio degli Onesti, resulta necesario conocer la fortuna crítica del *Decamerón* y la revolución temática que experimentaron los enseres mobiliarios palaciegos[76].

En primer lugar, debe anticiparse que la valoración del *Decamerón* en Florencia fue muy cambiante e incluso contradictoria. A lo largo de toda la primera mitad del *Quattrocento* humanistas como Giannozzo Manetti -suegro de Antonio Pucci precisamente-, criticaron duramente este *capolavoro* de Boccaccio. Filippo Villani, Benvenuto Imola y Leonardo Bruni desdeñaron sin reparos la vulgaridad lingüística y temática de algunas de sus obras. Eran tiempos de fervor latinista, y ello obnubilaba el juicio de muchos eruditos provocando que, en todo caso, se decantaran por las obras de Boccaccio escritas en latín (*Genealogiae, De Casibus, De Mulieribus, De Montibus, etc.*) así como obras también en latín de Petrarca[77]. Sin embargo, fue en este mismo momento de duras críticas cuando se crearon algunas de las ediciones más espectaculares y repletas de ilustraciones del *Decamerón*.

En Florencia la más destacable fue la que escribió Ludovico di Salvestro Ceffini en 1427 y que ha pasado a la historia por ser la primera edición con ilustraciones para cada una de las historias[78] (imagen 13). Más tarde surgieron en otros puntos geográficos ediciones con menos ilustraciones, pero dignas de mención. En París, el Maestro de Mansel y el Maestro de Gillebert de Mets (h. 1430-1440) enriquecieron una edición cuya ilustración de la Historia de Nastagio degli Onesti incorporaba ya una variante cromática tan notable como era representar el corcel de la *novella* en color blanco. En Ferrara Teófilo Calcagnini, personaje vinculado al gobierno de Ferrara y hombre de confianza de Borso d'Este encargó un ejemplar con unas notables dimensiones (36 x 26,4 cm), un impresionante frontispicio con una cuidada decoración marginal e ilustraciones de la mano de Tadeo Crivelli (1467). En cada una de las jornadas constaba un retrato de perfil de quien presidía la jornada, pero la Historia de Nastagio degli Onesti no recibió ninguna atención figurativa[79].

Imagen 13. Manuscrito de Salvestro Ceffini, *Historia de Nastagio degli Onesti*, h. 1427, Bibliothèque Nationale de France, París (Manuscrit Italien 63, fol.186v.).

La riqueza y detalle de aquellas ediciones reflejaba el cambio de valoración del *cento novelle* en la segunda mitad del *Quattrocento*. El paso de las décadas y la proliferación de ediciones ilustradas contribuyeron a que el *Decamerón* ganase adeptos, pero no sin cierta contrariedad. Pese a el tímido impulso por parte del patriciado y de los talleres que se iniciaban en su transcripción pictórica, era un libro que seguía estando en el punto de mira del sector religioso.

Al mismo tiempo que el estamento popular y patricio se divertía leyendo aquellas *novelle*, moralistas y predicadores las censuraban furibundamente. Ya en 1425 San Bernardino de Siena sermoneaba advirtiendo que el *Decamerón* y el *Corbaccio* invitaban a la sodomía y que todos los ejemplares debían ser arrojados en las hogueras en honor a Dios. Más tarde, Girolamo Savonarola demostró los motivos por los que se ganó apelativo de "*flagello di Dio*" y llevó a cabo tales designios en la célebre hoguera de las vanidades[80]. Sin embargo, pese a las constantes acusaciones, el *Decamerón* también fue elogiado por poetas venecianos como Pietro Bembo y florentinos como Ugolino Verino. Ambos alabaron su primacía e importancia considerando el compendio de cuentos una magnífica obra en la que su autor había asimilado de modo muy inteligente la comedia antigua de Plauto y Menandro[81].

Los ambientes burgueses con cierta cultura y las familias de ricos mercaderes eran conscientes del tono subido de algunos relatos, pero no por ello dejaron de sentirse atraídos por el *Decamerón*[82]. En él se mezclaban diversidad de conceptos opuestos: lo solemne y lo trágico, lo cómico y lo ridículo, el afecto y la aversión, la esperanza y el miedo, así como una gran variedad de sentimientos y pasiones presentes en las muchas circunstancias que, además, ningún lenguaje o registro más que el vulgar las hubiera ofrecido de una manera tan expresiva y cercana[83]. Gracias a ello el *Decamerón* fue considerado por estas clases como una fuente de "*diversión culta*" y pasó a formar parte de sus bibliotecas repletas de obras de espiritualidad y de autores clásicos y medievales. Se trataba de colecciones reducidas, compuestas por obras de clásicos latinos y autores medievales mayormente, pero donde las *tre corone* ocuparon un lugar destacado[84].

En las dos últimas décadas del siglo XV, ricas dinastías florentinas como los mencionados Medici, los Guaschoni, los della Stuffa, los Tornabuoni -y lo que resulta más importante-, también pintores como Luca della Robbia, Benedetto da Maiano y Filipinno Lippi poseyeron el *Decamerón*[85]. Saber con certeza si Antonio Pucci y Botticelli tuvieron también aquel preciado libro resulta difícil, pero lo más probable es que lo hubiesen leído o se lo hubieran prestado en alguna ocasión.

El segundo de los aspectos que determinó la elección de la Historia de Nastagio degli Onesti fue la tímida, pero creciente demanda de transcripciones del *Decamerón* que se estaba produciendo en el momento de la comisión de las *spalliere*. Las *novelle* predilectas eran aquellas que criticaban el adulterio y las licencias eróticas[86]. Pero a pesar de que los relatos del *Cento novelle* eran harto conocidos en la sociedad florentina cuatrocentista, sus representaciones pictóricas ocuparon un bajo porcentaje y no fue hasta las dos últimas décadas del siglo XV cuando la historia de Nastagio degli Onesti empezó a introducirse en el ámbito artístico. El desarrollo y la transcripción de los relatos fue bastante tardía, y tal y como consideró Ellen Callmann ello estuvo relacionado con la pronunciación de la misoginia en la sociedad florentina de finales del *Quattrocento*.[87]. El protagonismo y el carácter dominante del género masculino en el *Decamerón* coincidía con las estructuras patriarcales florentinas finiseculares y poco a poco las *novelle* fueron teniendo cierta visibilidad[88].

Historias como la *novella* de Griselda gozaron de un mayor cierto éxito en el ámbito palaciego. Rechazada y humillada por su marido Gualtieri que puso a prueba el amor inconmovible de su esposa, la historia de Griselda se convirtió sin duda en todo un emblema de la virtud femenina y personificación de la *mulier patiens*[89]. Ya en 1460 se produjeron decoraciones tan importantes como las del Castello di Roccabianca en Parma. Comisionada por Pier Maria de Rossi para su esposa Bianca Pellegrini, la "*Camera di Griselda*" fue pintada por artistas -aún en tela de juicio- que, haciendo uso de la técnica al fresco, emplearon una gama cromática reducida únicamente a los colores tierra y verde (imagen 14).

Imagen 14. Autor desconocido, *Frescos de la "Camera di Griselda"*, h. 1460, conservados actualmente en el Castello Sforzesco, Milán.

La alcoba de planta cuadrangular está cubierta por una espectacular bóveda de crucería policromada con llamativas representaciones astrológicas que representarían el horóscopo del comitente, el momento de la fundación de la fortaleza o bien un mapa astrológico de origen mesopotámico[90]. Pero a diferencia de otras *novelle* -y en una fecha tan tardía como 1483- la Historia de Nastagio degli Onesti tan sólo contaba con transcripciones ilustradas y miniadas en códices. Botticelli fue el primero en trasladar la Historia de Nastagio degli Onesti a un formato de dimensiones considerables como fueron las *spalliere* del Palazzo Pucci. Él fue pionero en la invención y construcción iconográfica de un relato literario prácticamente desprovisto de imágenes, iniciando una senda que más adelante contó con otras producciones mobiliarias con ese particular episodio[91].

[1] En este punto cabe matizar que Giannozzo Pucci quizás nació en 1462, o bien 1463 según varía el calendario del *stile moderno-fiorentino*. La primera referencia de archivo en la que aparece su nombre (o boca a alimentar) data de 1469 e indica que Giannozzo Pucci tenía siete años: "*Giannozzo mio figliuolo d'anni 7…Antonio Pucci di 52 anni*". APF, *Miscellanea*, n. 144, fasc. 2, c. 68 r.; citado en Berto, 2005, p. 9. En cuanto a sus hermanastros, eran el resultado de un primer matrimonio entre su padre Antonio Pucci y Maddalena di Giramonte Gini: Lucrezia, Puccio, Alessandro, Oretta y Selvaggia. Litta, 1868, vol. XV, tavola V. Para una mayor comprensión acerca de los descendientes de Antonio Pucci, véase Anexo 2.

[2] La edad habitual con la que casaban los hombres en Florencia rondaba los treinta años. De hecho, en la segunda mitad del siglo XV los muchachos cada vez esperaban más a casar y en muchos casos se mostraban reluctantes a hacerlo antes de la treintena porque estaban ocupados en forjar y consolidar su posición profesional y económica. Herlihy y Klapisch-Zuber, 1978, pp. 203-16; Lurati, 2015, p. 16. Cabe mencionar aquí la ingente labor de investigación que llevó a cabo David Herlihy al estudiar los rangos de edad de 4.456 casos de bodas de un mismo barrio en 1427. El resultado fue que la mayoría oscilaban en los 32 años, la media de edad de los hombres que casaron en 1427-1428 fue de 34 años y los que tuvieron hijos lo hicieron con una edad media de 39.75 años (es decir, tenían descendencia entre cinco y ocho años después casar). Herlihy, 1969, pp. 1340f, 1344, 1346; citado en Trexler, 1980, p. 379.

Muchos padres respetaban y apoyaban esta decisión, pero inevitablemente se mostraban inquietos y participativos en el tema. Por comentarios de la época no sólo sabemos que temían que sus hijos perdieran la oportunidad de casar ("*I' Priego Iddio che v'aiuti di tanta paura, quanto avete; ché se tutti gli altri uomini avessino auto la paura di tor donna come voi, sare' di già ispento el mondo*", Macinghi Strozzi-Gregory, 1987, p. 267), sino que también podían desheredarles o quitarles ciertos privilegios si no casaban cuando estos lo proponían (Alberti-Romano, Tenenti y Furlan, 1994, p. 114; Musacchio, 2008, p. 20).

[3] BNF, *Necrologio Cirri*; citado en Cecchi, 2005, p. 202, nota 58; ASF, *Ufficiali della Grascia*, 190, fol. 162r; citado en Lee Rubin, 2007, p. 248, nota 30.

[4] La celeridad por casar que imponían aquellos tiempos queda resumida en la expresión "*Li emergenti bisogni matrimoniali*". El experto en sociología renacentista Julius Kirshner empleó en 2002 esta frase para dar nombre al capítulo del libro *Society and Individual in Renaissance Florence* de William J. Connell. Kirshner consideró que esta frase expresaba claramente la necesidad urgente de resolver los matrimonios cuanto antes, de adornar a las novias con vestimenta y joyas extravagantes, decorar la cámara nupcial y organizar festividades de bodas y demás acciones que conllevaban gastos considerables de capital y que en definitiva estaban relacionadas con el ámbito nupcial. ASF, CS, ser. 2, 17bis, fol. 137v; citado en Kirshner, 2002, p. 79.

[5] Brucia Witthoft enfatiza la presteza (apenas tres semanas, celebrada por la mañana y sin celebración) con la que se gestionó la tercera boda de Gregorio Dati en 1403 en comparación con otros enlaces en los que el mismo procedimiento duraba varios meses. Witthoft, 1982, p. 44 nota 19.

[6] Ariès y Duby, 1992, p. 299.

[7] Kelso, p. 273; Klapisch-Zuber 1985a, pp. 119-23; La reticencia y oposición a las segundas nupcias también estaba presente en la religión judía. Para algunas analogías matrimoniales entre credos, véase: Cohen y Horowitz, 1990, pp. 243-4.

[8] La elección de las temáticas de los *cassoni* y *spalliere* era habitualmente tomada por los padres de los novios, pero en determinadas ocasiones el criterio de éstos últimos podía resultar determinante. Miziolek 2018, p. 10.

[9] Giannozzo Pucci llegó a casarse incluso una tercera vez con Lisabetta di Antonio Del Sodo tras la muerte de Lucrezia Bini en 1494. Horne, 1980 [1908], p. 133; Litta, 1868, vol. XV, tavola V; Cecchi, 2005, p. 279 nota 58.

[10] También calificado con el término inglés "*broker*", el rol de casamentero de Lorenzo de Medici fue harto conocido en la segunda mitad del *Quattrocento*. Además de la boda entre Giannozzo Pucci y Lucrezia Bini, Lorenzo de Medici resolvió otros enlaces de la élite florentina como el de Giovanna di Gabriello Malaspina y Cosimo di Bernardo Rucellai (1477), Alessandra di Niccolò Martelli y Neri di Piero Acciaiuoli (1481), Lorenzo Tornabuoni y Giovanna degli Albizzi (1486), etc. Brucker, 1971, pp. 31-2; Rucellai-Perosa, 1980, pp. 91-2 (cita original c. 6rB); Guidi Bruscoli, 1997, pp. 358, 370; Woods, Richardson y Lymberopoulou, 2007, pp. 21-3; Kent, 2009, pp. 132-4; Barlett, 2011, pp. 134-5; Murray, 2012, pp. 63-4; Rucellai-Battista, 2013, p. 22. Cabe destacar su grado de

implicación en tales políticas. Lorenzo fue más allá de la gestión de las simples formalidades y cedió algunos espacios de sus propiedades para que se celebrasen algunas de las fases matrimoniales. Resulta factible creer que el juramento entre Giannozzo y Lucrezia pudo tener lugar en el palacio de Lorenzo de Medici, pues allí se celebró años más tarde (1491) el juramento de su hermano Roberto Pucci con la hija de Lorenzo di Anfrione Lenzi "*el giuramento si fece el dì di san thomaso in casa del Magnifico Lorenzo: su in sala grande*". APF, Filza 2, Scritture e lettere Antiche dei Signori Marchese Pucci...Memorie Antiche...Libro Primo, fol. 63 (Diciembre 24, 1491), *Acquisti e Doni* 301, inserto I (fol. 155v); citado en Lee Rubin, 2007, p. 239, nota 5.

[11] APF, Filza 2, fol. 61r: "*Al mio charo gianozo sempre mi rachomando ogi o auto la vostra dedi xxvi°...vi prego charamente almancho facciate desserci in p° charnesciale a ognimodo e chosi m'a promesso...v° Luchrezia in firenze*"; APF, Filza 2, fol. 61v: "*Al mio charo ed amato giannozzo pucci in roma*"; citado en Lee Rubin, 2007, p. 248, nota 39.

[12] Ledogar, 1984, p. 17; Brucker, 1988, pp. 85-6; Crabb, 2000, pp. 189-90; Lurati, 2015, p. 15. A pesar de que los matrimonios se concertaban por pura conveniencia, en algunos casos surgió el amor, el respeto y la buena convivencia entre los conyugues. Bernardo di Bartolomeo Gherardi casó en 1425 con Lena di Pietro Bonarelli y escribió en sus memorias que: "*la voleva grande*" (la quería mucho). Musacchio, 2008, p. 12. Luca Landucci, primero se lamentó en su diario haber casado contra su voluntad en 1466 con Salvestra Pagni, quien le proporcionó una escasa dote de 828 florines "*piuttosto debito che mobile*" (más deuda que beneficio). Pero más tarde todas estas quejas fueron difuminándose y no sólo tuvieron 12 hijos, sino que se refirió a ella como una "*cara compagna e virtuosa che non aveva pari*", añadiendo por último que durante los cuarenta y ocho años que estuvieron juntos, no lo hizo airar o disgustar una sola vez. Landucci-Del Badia, 1833, p. X.

[13] En ocasiones llegó a emplearse el término "*mercanzia*" o "*mercatanzia*" para referirse a las muchachas disponibles y en edad de casar. Tan materialista era el juicio selectivo que, en 1469 Marco Parenti (que miraba por los intereses de sus familiares Strozzi) sugirió a su cuñado Lorenzo Strozzi que pospusiera su búsqueda de una novia hasta que llegase la próxima "hornada" de muchachas (ya que las mejores disponibles ya habían sido tomadas). "*Io aspetterei un'altra infornata per vedere se ci si facessi più bel pane*". Strozzi-Guasti, 1877; Niccolini, 1933, p. 152; Parenti-Marrese, 1996, p. 194, citado en Musacchio, 2008, p. 13. También la expresión "*chi to' donna vuol danari*" empleada por Alessandra di Macinghi Strozzi alude interés económico de estas elecciones. Strozzi-Guasti, 1877, p. 4; Niccolini, 1933, p. 138.

[14] Patricia Lee Rubin ofrece las referencias y la transcripción de una interesante epístola que mandó Lucrezia Bini a su enamorado Giannozzo Pucci cuando este se encontraba en Roma el 1 de febrero de 1483. En la carta Lucrezia se dirige hacia el joven empleando las palabras "*Al mio charo ed amato giannozzo pucci in roma*". APF, Filza 2, fol. 61v; citado en Lee Rubin, 2007, p. 249, nota 39. Además, como añade Lee Rubin parece que Lucrezia Bini también tuvo una muy buena relación con su cuñada Geronima di Pierluigi Farnese, la joven romana que casó con Puccio Pucci (1453-1494) también en 1483. Lee Rubin, 2007, pp. 248-9, nota 35.

[15] Musacchio, 2008, pp. 8 y ss.

[16] Tras la importante ocasión del matrimonio, el novio podía conformarse con residir en el núcleo parental o bien adquirir un nuevo inmueble para emanciparse. La mayoría optaban por la primera opción para así permitirse gastar más en la decoración de los enseres de la alcoba. La diferencia de edad entre los maridos (que superaba los treinta años) y las esposas (apenas quince) resultó ser también un factor determinante a la hora de tomar una decisión u otra. Si el novio adquiría un palacio significaba que él era el primero en ocuparlo y una vez falleciese, sus hijos sufrirían una falta afectiva perjudicial (según Richard Trexler esta ausencia de figura paterna, sumada a todo el tiempo que los niños pasaban con sus madres viudas, provocaba trastornos emocionales en la adolescencia que en algunos casos se exteriorizaban a través de un carácter afeminado, una prematura introducción a la homosexualidad, e incluso tanteos en el mundo de la prostitución). En cambio, si se conformaba a residir con sus padres, era consciente que sus hijos se criarían en compañía de primos, sobrinos y demás familiares allí residentes. A pesar de que la mayoría de los florentinos optaron por vivir en los concurridos palacios de sus padres, existieron casos excepcionales como el de Lorenzo Morelli quien adquirió una casa y se emancipó incluso antes de casarse. Trexler, 1980, pp. 89, 379 y ss; Kuehn, 1982, p. 81; Lydecker, 1987, pp. 145-6.

[17] Aunque en la primera mitad del *Quattrocento* era el padre de la prometida quien debía apresurarse a encargar un par de *cassoni* o *forzieri*, en la segunda mitad de siglo esa responsabilidad recayó sobre el novio o bien podía proveerlos el padre de este, como sucedió cuando Andrea di Tomasso

Minerbetti esposó a Maria di Piero Bini (hermana de Lucrezia Bini) en 1492: "*venne la Maria a chasa nostra […] et messer Tommaso mio padre fece uno bellissimo convito e volle che l'avessj drieto i sua forzierj e quali me dona insieme con altre cose*". Un caso similar tuvo lugar en 1515 cuando Salvi Borgherini pagó las *spalliere* y *cassoni* de la *camera nuziale* de su hijo Francesco Borgherini y Margheritta Acciaiuoli. Vasari-Milanesi, 1881, vol. VI, pp. 262-3; Biagi, 1899; p. 13; Klapisch-Zuber, 1994, p. 312; Molho, 1994, p. 173; Nardinocchi, 2010, p. 65; Lurati, 2015, p. 126. Como apunta Claudio Paolini, también hay que tener en cuenta que, en motivo de estos grandes dispendios, los patricios solían realizar la apertura de una cuenta especial donde se hacían constar los artículos costes para amueblar y decorar la alcoba. Esta cuenta era llamada en general "*spese di camera"*, *"masserizia di camera*" o "*spesse di camera mia*". Paolini, 2004, p. 8.

[18] La cama era el primero de los muebles de una alcoba especialmente por su consideración como monumento a la idea misma de la procreación. Roberts, 1995, p. 328; citado en Preyer, 2006, p. 40. En este punto cabe resaltar el carácter polisémico que tuvo el término *masserizia* en el *Quattrocento*. Tal y como especifica Antonio Urquízar en su artículo sobre la recepción de las ideas italianas en la Andalucía de finales del siglo XV, en el ámbito italiano *masserizia* era un concepto económico de origen burgués que en principio se refería al dinero ahorrado por la familia y a los bienes que conformaban el ajuar doméstico. En los escritos de Leon Battista Alberti la definición de *masserizia* fue más allá de las acepciones materiales y alcanzó un importante sentido ético con el que las familias exaltaron su poder capital económico y la virtud para gestionarlo adecuadamente. Especialmente en *Libro Terzo della famiglia*, Alberti presta bastante atención a la definición de la *masserizia* y matiza que, más que referirse a los bienes materiales muebles, es un concepto que tiene que ver con la virtud masculina de saber ahorrar (es decir, ser *massaio*) y de no caer en la tentación de comprar cosas materiales por pura avaricia. Alberti-Romano, Tenenti y Furlan, 1994, pp. 194 y ss.; Urquízar, 2004, pp. 200-1.

[19] El camal de Francesco Datini no solo destacó por sus grandes dimensiones (12 pies de ancho), sino también por la riqueza decorativa que le envolvía, colgando de él un cielo de cama decorado con su escudo de armas. Origo, 1963, p. 233. Otro caso que demuestra hasta qué punto las camas estaban ricamente decoradas fue el *lettuccio* con una *Madonna* de terracota que encargó en 1472 Lorenzo Martinelli en motivo de sus nupcias. Lane-Spollen, 2014, p. 175.

[20] En el siglo XV las camas podían estar sobre podios o junto al muro y rodeadas por cofres arcones también usados como bancos (*cassoni*). A lo largo del siglo XVI estas tipologías cayeron en desuso y fueron reemplazadas por camas independientes con patas. Cabe destacar otra tipología de cama que tuvo una gran fortuna como fue la cama de día o *lettuccio da sedere*. Su uso era parecido al del camal matrimonial, pero quedaba limitado a las horas diurnas. Por su forma y utilidad equivalía a un sofá o *chaise longe* actual, pues en él se solía reposar y echar la siesta después de comer. Paolini, 2004, pp. 19-31; Calderai y Chiarugi, 2006, pp. 122-3; Currie, 2006, pp. 46-9. Como advierte Claudio Paolini, también resultan esclarecedoras las incisiones de la *Predica dell'arte del bel Morire* de Girolamo Savonarola realizadas hacia 1495 (Anexo 3). Dos de las ilustraciones muestran la diferencia entre expirar tranquilamente y ser visitado por la parca de repente. Para cada uno de los casos se ilustran los personajes en acciones análogas de reposo, pero en distintas tipologías de camas. Es decir, en la cama de noche uno fallece plácidamente (porque se supone que es un lugar donde se duermen más horas), mientras que en otra incisión la personificación de la muerte actúa por sorpresa, en una sala donde un joven apenas ha empezado su reposo matinal en el *lettuccio da sedere*.

[21] Según Attilio Schiaparelli fue Giorgio Vasari quien empezó a emplear erróneamente el término *cassone* en vez de *forziere*. Schiaparelli, 1908, vol. I, pp. 294-6. Aunque parece que ambos muebles estaban colocados en el mismo sitio, la diferencia radicaba sobre todo en sus distintas dimensiones y en el estado civil de sus poseedores. En su análisis del inventario de bienes de la familia de Puccio Pucci (junio de 1449), Carlo Merkel concluyó que los hijos aún por casar tenían un *cassone* (arcón más pequeño) en su habitación, mientras que los ya casados tenían dos o más *forzieri*: Merkel, 1897, pp. 152-61. Otros estudiosos que ahondaron en las fuentes primarias cuatrocentistas y defendieron la definición del *forzieri* como arcón nupcial dotado de pinturas (en vez del anacrónico término *cassoni* que en los siglos XIV y XV se refería a muebles más pequeños y con llave para cerrar) fueron: Watson, 1970, capítulo 1; Callmann, 1974, pp. 40 y ss.; Witthoft, 1982, pp. 43, 54; Lydecker, 1987, pp. 52-5; Baskins, 1991, pp. 329-45; Wofford, 1992, p. 195, nota 7; Kirshner, 2002, p. 94; DePrano, 2018, p. 84, 218-48.

[22] Callmann, 1974; Cecchi, 1999, pp. 215-49; Bianchi y Grossi, 1999, pp. 27-64; citados en Paolozzi Strozzi, 2013, p. 224.

[23] La creencia de que un gasto ostentoso era la mejor forma de demostrar una condición social privilegiada se hallaba firmemente asentada en la Europa del siglo XV. La arquitectura, la escultura y la pintura se veían como poderosos instrumentos para la construcción de una imagen de riqueza y poder. Los patronos renacentistas supieron apreciar el valor que tenían las artes para la propaganda. Martines, 1979, cap. 13; citado en Hollingsworth, 2002, p. 9.

[24] Aunque etimológicamente el término *spalliere* denota una colocación a la altura de los hombros (*spalle*), existe cierta discrepancia acerca de ello. Expertos como Jonathan Nelson consideran que no existe ninguna pauta o guía establecida para la colocación de estos enseres, añadiendo que los observadores renacentistas de *spalliere* simplemente "miraban hacia arriba para observar las pinturas dispuestas en las casas, así como también sucedía con las pinturas de altar, frescos y esculturas de las iglesias, en los edificios públicos y en las plazas". También Caroline Campbell opina que no existían reglas codificadas para la *spalliera* doméstica y que, en todo caso, el nombre contiene un valor aproximativo y no estricto. Barriault, 1994, pp. 11-19, 23; Nelson, 2007; Campbell, 2009, p. 26; Rodeschini y Zambrano, 2018, p. 15; Silver, 2019, p. 37. Peta Motture y Luke Syson sostienen que la altura era ciertamente superior, considerando que los 2'5 metros de altura eran lo habitual e incluso, que en los casos que se colocaban sobre los marcos de las puertas la altura podía aproximarse a los 3 metros. Motture y Syson, 2006, pp. 274-5. Tal y como yo mismo he podido localizar, existen algunos casos como el de Andrea Minerbetti y Maria Bini en que dichos soportes se hallaban a casi tres metros de altura: "*1 letto y 1 lettuccio con la spalliera di nove apichata insieme con le cassette intorno lavorato bene tutto e con tarsie bellisime, alte, b.5*". Biagi, 1899, p. 17. La equivalencia en centímetros de cinco brazas de altura (1 braza florentina equivalía a 58'3 cm) se traduce en 291'5 cm. Sin embargo, más allá de que cada *camera, anticamera* o *scrittoio* era un caso con unos condicionantes espaciales y dimensionales distintos, considero que Nelson, Campbell y los demás expertos que sostienen una colocación próxima a los dos metros de altura tienen razón. No hay que olvidar que en muchos casos los enseres domésticos estaban concebidos "*con prospettiva*" (Bayer, 2006, p. 306 nota 16; Cadogan, 2000, p. 338; Kress, 2003, p. 348; citados en Barriault, 2020, p. 40), siendo -a mi juicio- la altura superior a los 2'5 metros -ya fuese encima de un *lettuccio* o de la *cornice* de una puerta- algo excesiva para la óptima contemplación y observación del rico y detallado contenido iconográfico que caracterizaba las composiciones de las *spalliere.*

[25] Personalmente considero que el *Zibaldone* de Giovanni Rucellai es uno de los textos en los que más veces se registra el término *spalliera* para referirse a elementos distintos cuyo único nexo común o parecido era la colocación cercana a los hombros. A lo largo de sus páginas la palabra *spalliera* puede designar: enseres mobiliarios con decoraciones ("*uno paio di forzieri colle spalliere, molto richi*" c. 50rB), respaldos y cortinajes que formaban parte de la marquesina donde se celebró la boda de Bernardo Rucellai y Nannina de Medici ("*con bellissimo aparato di panni, d'arazzi, panchali e spalliere e con un cielo di sopra per difesa del sole di panni turchini rovesci…*". c. 49rA-B), e incluso formaciones vegetales de boj ("*due spalliere di bossi*" c. 62vB, c. 63vA) Rucellai-Battista, 2013, pp. 107-8, 112, 142-4, 181. Es cierto que otras fuentes cuatrocentistas como el libro de *Ricordi* de Andrea Minerbetti y el inventario de Lorenzo de Medici hicieron constar el término *spalliera* para referirse a tablas de pino o nogal dispuestas en la alcoba o el escritorio enmarcadas con *cornicione* y *cornici* ("*panche et spalliere atorno che ricinghono detta sala, di braccia 80 incircha, di pino corniciate di nocie et tarsie, et piedi di dette panche intagliati pure di nocie*". Spallanzani y Bertelà, 1992, p. 34, fol. 16v.). BLF, Acquisti e doni 229, vol. II, *Libro di ricordanze di Andrea di Messer Tommaso Minerbertti*, Inv. 176-7 (1499); Schiaparelli, vol. 1, 1908, p. 160-71. Pero la mayoría de las fuentes cuatrocentistas que registraron esta palabra lo hacían para describir tejidos y cortinajes (Thornton, 1991, pp. 47, 173). Ese era el caso por ejemplo del *Diario fiorentino* de Luca Landucci y el inventario de la familia Tornabuoni (1497). El primero describía el tinglado que se montó el 18 de noviembre de 1487 para que el embajador del sultán presentase animales exóticos que regalaría a la ciudad: "*era parata la ringhiera colle spalliere e tappeti, e a sedere tutti principali cittadini*" (Landucci-Del Badia, 1833, p. 53) y el segundo los "*4 pezzi di spalliere d'arazzo di braccia 7 l'una a verzure*" que se hallaban en la *chamera della torre* de la Villa Chiasso Macierregli (Villa Lemmi) de los Tornabuoni (ASF, Magistrato dei Pupilli avanti il Principato, 181, Folio, 145v, citado en DePrano, 2018, p. 242). En conclusión, y como consideró Attilio Schiaparelli, la palabra *spalliera* registrada en los inventarios florentinos del siglo XV se refería fundamentalmente al soporte textil. Schiaparelli, 1908, vol. I, pp. 159-60, 195-6, 213.

[26] Uno de los estudios más importantes sobre el género de las *spalliere* fue publicado por Anne B. Barriault en 1994. En él se define todo el abanico tipológico que engloba el término *spalliera* así como también se establecen claras diferencias entre las *spalliere* de tipo civil o público (como las de la *Mercanzia* de Florencia con las virtudes) con respecto a las de uso doméstico que eran comisionadas normalmente en ocasión de un matrimonio. Barriault, 1994, pp. 2-10. La misma Anne B. Barriault ha publicado este año un breve artículo donde presenta algunas interesantes reflexiones sobre la terminología *spalliere*, la relación y adaptabilidad de este tipo formatos con respecto al entorno arquitectónico en el que se integraban, los autores que han estudiado este género pictórico en los últimos años, etc. Barriault, 2020, pp. 37-45.

[27] Ni siquiera en la empresa pictórica del Tribunal de la *Mercatanzia* (que encargó la representación de las siete virtudes a los hermanos Pollaiuolo y a Sandro Botticelli) figuró el término *spalliera* como tal. Como se desprende del exhaustivo estudio de fuentes de primarias por parte de Alessandro Cecchi, en la comisión fueron consideradas *tavole* o *pitture*. Vasari-Milanesi, 1878 [1550], vol. III, p. 310 nota 2; Cecchi, 2007, pp. 96-102, 176 notas 1-15. No fue hasta bien entrado el siglo XVI cuando el término *spalliera* adquirió la acepción pictórica y fundamentalmente artística (ya fuese por sus labores taraceadas o cinceladas, partes doradas, etc.). De todos modos, para que el lector comprenda cuan compleja fue esta polisémica transformación, cabe recordar que el mismo Giorgio Vasari empleó el término *spalliere* en la vida de Dello Delli para referirse a paneles pintados ("*essendo molto pratico e buon pittore , e massimamente, come si è detto, in far pitture piccole con molta grazia; per molti anni, con suo molto utile ed onore, ad altro non attese che a lavorare e dipingere cassoni, spalliere, lettucci, ed altri ornamenti della maniera che si è detto sopra; intanto che si può dire ch'ella fusse la sua principale e propria professione*"), pero en cambio, no consideró las pinturas del Palazzo Pucci como *spalliere* exactamente, sino como "*quattro quadri di pittura molto vaga e bella*". Vasari-Milanesi, 1878 [1550], vol. II, pp. 148-9; Vasari-Milanesi, 1878 [1550], vol. III, pp. 312-3.

[28] La forma y definición exacta de las *spalliere* no estuvo determinada desde buen principio, sino que en la década de 1470 (momento de surgimiento e inicio de la demanda) aparecieron casos híbridos como la *spalliera di cassoni*. El único ensemble conservado originalmente de este tipo es el llamado mueble Morelli que transcribe varias historias romanas de la antigüedad. Campbell, 2006, pp. 69-79; Silver, 2019, p. 41.

[29] Atilio Schiaparelli se refirió a estas pinturas como *dipinti da cornice,* término distinto que reafirma la difícil utilización del término *spalliera* para designar formatos pictóricos en el *Quattrocento*. Schiaparelli, 1908, vol. I, p. 172.

[30] Las *spalliere* no solo decoraron alcobas, sino también escritorios como fue el caso de Jacopo di Pieri Guicciardini. Tras casar en 1503 con Camilla d'Agnolo Bardi, recibió una de las dotes más altas registradas en el ámbito florentino (2.500 florines) y en 1507 pagó a un carpintero para rehacer su *scriptoio*. Lydecker, 1987, p. 139.

[31] Barriault, 1992, pp. 42-44, 56; Nelson, 2005, pp. 54-5.

[32] Tal y como indica Atilio Schiaparelli, los revestimientos de madera adheridos a los muros para contrarrestar el frío y la humedad de los muros enyesados cubrían las paredes desde el suelo hasta una altura de 3 *braccia* (aproximadamente 1'74 metros) o superior. Justo donde finalizaba dicho recubrimiento de maderamen empezaba el arranque y la colocación de soportes como las *spalliere*, cuyas dimensiones habituales oscilaban entre 60 y 80 centímetros de alto por 140 y 170 de ancho. Schiaparelli, 1908, vol. 1, pp. 159-60; Motture y Syson, 2006, p. 274.

[33] "*Sei quadri chorniciati atorno e messi d'oro sopra la detta spalliera et sopra al lettuccio*", Spallanzani y Bertelà, 1992, p. 11; citado en Rodeschini y Zambrano, 2018, p. 15.

[34] Currie, 2006, pp. 50-1.

[35] Para más información sobre los techos de artesonado cuatrocentistas, véase: Colasanti, 1926; Giordano, 2005; Conforti, 2017; Marubbi, 2018; Fratta de Tomas, 2019; Grieco, 2019.

[36] Las *spalliere* no eran consideradas elementos independientes y susceptibles a la movilidad como las pinturas, sino que en realidad formaban parte de una decoración global en la que estaban integradas y empotradas *ex professo*. Por definición eran formatos que se adaptaban y construían en base al entorno espacial siendo, por lo tanto, obras únicas no sólo con respecto a las demás *spalliere* de otros palacios, sino también incluso entre sí (existiendo algunas diferencias de centímetros entre algunas tablas del mismo ciclo). Attilio Schiaparelli consideró que las *spalliere* debían estar encastradas a modo de espejo entre las *cornici* y los *pettorali*. Schiaparelli, 1908, vol. I, pp. 296-8. En la descripción de un *lettuccio* de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici publicado por John

Shearman en 1975, Nathaniel Silver advirtió además el empleo del término específico "*apicato*" ("*apicato*" en singular y "*apicati*" en plural; y por lo tanto "*apicate*" al referirse al femenino plural *spalliere*) como sinónimo enfático de la acción de empotrar; en este caso sobre el cabezal de la cama: "*uno quadro di lignamo apicato sopra el letucio, nel quale è dipinto nove figure di donne ch'omini*". Parece ser que el adjetivo estaba reservado a los formatos mobiliarios fijos y no a las pinturas independientes. Shearman, 1975; Barriault, 1994, p. 28; citado en Silver, 2009, p. 42.

[37] A mi parecer, las *spalliere* del Palazzo Pucci no tuvieron que diferir demasiado de otros ciclos pictóricos del mismo autor como las tablas con la Historia de Lucrecia y Virginia. Jonathan K. Nelson opina que estas habrían lucido en un punto elevado sobre una estructura o marco de madera que recubría la franja media de las paredes. Nelson, 2005, p. 58.

[38] Tal y como observa Michelle O'Malley en las *Ricordanze* del pintor Nero di Bicci, muchos fueron los clientes que solicitaron la adición de relieves, elementos ornamentales *all'antica* así como recursos perspectivos e ilusorios en el acabado final de sus pinturas para así distinguirlas de las de los demás nobles y que resultasen más complejas, sofisticadas e "intelectuales". Di Bicci-Santi, 1976; Holmes, 2003, pp. 213-23; citados en O'Malley, 2013, p. 12.

[39] Botticelli se personó en una reunión de la Compañía de San Lucas celebrada el 25 de noviembre. ASF, *Archivio dell'Accademia di Belle Arti*, nº2, Libro Rosso della Compagnia di San Luca, 1472-1520, Fol. 14t- 15r. Ronald Lightbown cree que las pinturas estuvieron acabadas en la primera mitad del año 1483 y más concretamente en una fecha próxima al 24 de marzo de ese mismo año (momento en que los nombres de Giannozzo Pucci y Lucrezia Bini fueron registrados en la Gabella dei Contratti, BNF, *Poligrafo Gargani*, Schede 1626). Lightbown, 1978, vol. II, p. 50. Jill M. Ricketts también apuntó esa fecha como un momento clave. Ricketts, 1997, p. 175.

[40] Durante ese lapso Botticelli estuvo ocupado en encargos de la exigente clientela como eran los murales del Palazzo della Signoria, las pinturas de gran formato (*La Primavera, Pallas y el Centauro*, etc.), los frescos de la Villa de Spedaletto (1483-1485), etc. Además, coincidió con ese momento el fallecimiento de su padre, Mariano di Vanni Filipepi. Cecchi, 2005, p. 62.

[41] La participación de Lorenzo de Medici en el enlace nupcial fue tanta que pudo traspasar a la misma producción artística relacionada con el enlace Algunos de los estudiosos que le apuntan como el comitente de las *spalliere* son: Breuner 1947, p. 131; Vannucci, 1995, pp. 305-7; Jamet, 1996, p. 52; Vannucci y Fredianelli, 2006, pp. 178-9.

[42] Lo más habitual a la hora de llevar a cabo una empresa de este tipo era que artista y patrón se reunieran para debatir los detalles y costes finales. Las visitas por parte de la nobleza (duques, monarcas e incluso emperadores) al taller de los artistas -acompañadas de obsequios- no eran excepcionales (Ames-Lewis propone algunos ejemplos interesantes). El comitente era quien decidía el tema, los materiales o colores, el número de figuras a representar, etc. En algunos casos (como el de Marco Parenti) el promotor también podía solicitar elementos adicionales al encargo principal como cofres pequeños y espejos. Ames-Lewis, 2000, pp. 74-9; Hollingsworth, 2002, pp. 7-8, 46; Paolini, 2004, p. 37; Musacchio, 2008, p. 7. Algunas publicaciones han remarcado el papel participativo y selectivo de las mujeres en el diseño compositivo de los encargos -especialmente en los retratos domésticos. Crum, 2001, pp. 37-50; Frady, 2001, p. 12. Aunque en mi opinión resulta improbable que Lucrezia Bini tuviese voz en la comisión de las *spalliere*, su padre Piero pudo estar al corriente y dar su opinión al respecto.

[43] Natali, 2005, p. 134; Nelson, 2005, p. 55.

[44] Anne B. Barriault utiliza la expresión *in situ* para describir la manera con la que se decoraban las cámaras conyugales. Las pinturas se ensamblaban dentro de unos marcos de madera u otros tablones, y una vez dispuestas en la alcoba completaban un programa artístico integral junto al resto de objetos (sillas, cofres, camas, etc.). Barriault, 1994, pp. 1-8.

[45] Uno de los casos más interesantes de adaptación fue el de las tablas con la *Batalla de San Romano*. Pintadas por Paolo Uccello fueron mutiladas cuando se colocaron en la cámara de Lorenzo de la planta baja del palacio de los Medici. Bloedé, 1996, pp. 49-55; Roccasecca, 1997, pp. 19-21; Wackernagel, 1997, p. 152; Caglioti, 2001, pp. 37-54.

[46] En lo que se refiere a cuestiones artísticas y estrategias de exaltación familiar Antonio Pucci demostró tener un refinado criterio artístico. Elegía cuidadosamente a los mejores artistas de la ciudad y prueba de ello son encargos como el que recibieron el reputado Antonio Pollaiuolo en 1475 para pintar un *Martirio de San Sebastián* para la capilla Pucci de Santissima Annunziata y Benedetto da Maiano para un tabernáculo tallado en madera en 1479 donde guardar las reliquias del mismo santo. Cruttwell, 1907, p. 152; Bulman, 1971; Wright, 2005, p. 213.

[47] Ese *tondo* sería más tarde descrito por Giorgio Vasari en su visita al Palazzo Pucci y desde 1878 se encuentra en la National Gallery de Londres. Vasari-Milanesi, 1878 [1568], vol. 3, p. 313.
[48] La *Cofradía dei Magi* se reunía en el convento de San Marcos y fue una de las mayores asociaciones religiosas de Florencia. A lo largo del siglo XV estuvo presidida -de manera correlativa- por líderes mediceos como Cosimo "*Il Vecchio*", Piero "*Il Gotoso*" y Lorenzo "*Il Magnifico*". Richard Trexler destaca la espectacularidad de las procesiones organizadas, considerando su momento de auge desde 1390 hasta 1469 y calificando este período como la "*Era de los Magi*". Este período festivo correspondió aproximadamente con el momento en que los gobernantes y soberanos extranjeros fueron más bienvenidos en la ciudad. En 1480 la ciudad recibió menos dignatarios extranjeros y puso más esfuerzo o interés en la recibida de los Medici. Trexler, 1980, p. 298.
[49] Sman, 2010a, p. 110.
[50] Además de grandes pinturas al fresco en las capillas familiares, muchos salones florentinos coronaban su decoración con un gran *tondo* con la Adoración de los Reyes Magos. En este punto, cabe mencionar que cuadro más valioso que se encontró en el Palazzo Medici a la muerte de Lorenzo el Magnífico fue precisamente un *tondo* con "*Nuestra Señora y Nuestro Señor y los Reyes Magos que acuden con regalos*" pintado por Fra Angelico y cuyo valor se estimó en 100 florines. El precio de esa pintura igualaba al que se pagaba entonces por los retablos más caros. Sman, 2010a, p. 110.
[51] Acidini, 2010, p. 88.
[52] Tal y como enfatiza Francis Ames-Lewis, debido a la voluntad de auto-representación y exaltación dinástica hay una estrecha relación entre pinturas como la *Cabalgata de los Magos* que pintó Benozzo Gozzoli en el Palazzo Medici y las pinturas con la temática de la Adoración de los Magos. Particularmente, el autorretrato de Botticelli en la *Adoración de los Magos* que encargó Guaparre di Zanobi del Lama muestra una pose solemne y segura (además de una atrevida mirada directa hacia el espectador) que refleja el control y la gran seguridad que éste tenía en su arte. Ames-Lewis, 2000, pp. 229-31. Uno de los estudios que aborda de manera más especifica el vínculo entre la temática de la Adoración de los Magos y la familia Medici es: Bleatter, 2001.
[53] Herbert Horne propuso que esta pintura fue encargada para lucir en la capilla Pucci de Santissima Annunziata junto a otras pinturas importantes como el altar pintado por los hermanos Pollaiuolo con el *Martirio de San Sebastián*. 1980 [1908], pp. 37-8. Esta colocación también fue considerada por Anabel Thomas. Thomas, 1995, p. 15. Sin embargo, teniendo en cuenta que el formato *tondo* tenía un carácter eminentemente doméstico -que según Maria Laura Cristiani Testi derivaba de los *descho da parto,* pero incorporaba caracteres anamórficos- Jonathan K. Nelson se preguntó si la *Adoración de los Magos* de Botticelli (que hoy se encuentra en la National Gallery de Londres) pudo lucir antaño en la misma habitación que las *spalliere* con la Historia Nastagio degli Onesti. Testi Cristiani, 1992, pp. 7, 12 y ss.; Nelson 2005, p. 59.
[54] Gamba, 1936, pp. 109-66.
[55] Zöllner, 2005, pp. 38-41.
[56] Como indica Michelle O'Malley, a mediados de 1470 Botticelli ya tenía una consolidada reputación como artista mediceo, siendo elegido por muchas familias patricias que deseaban impresionar a los Medici y publicitar sus simpatías políticas. Aun contando con varios colaboradores, a finales de 1482 Botticelli estaba saturado de encargos (O'Malley atribuye a este frenesí laboral -iniciado a mediados de 1470- el deseo frustrado de los Vespucci para contratar a Botticelli y que pintase su capilla familiar) O'Malley, 2013, pp. 32-4. A pesar de que Ellen Callmann indicó (en su estudio sobre el taller y la obra de Apollonio de Giovanni) unos tiempos de entrega cercanos a los dos meses, lo cierto es que en la segunda mitad del *Quattrocento* la culminación de un par de *cassoni* o un conjunto de *spalliere* ocupaba varios meses más. Digno de mención es el caso de Marco Parenti, quien en motivo de su boda con Caterina Strozzi le encargó a Domenico Veneziano un par de *cassoni* historiados en septiembre de 1447 y en junio del año siguiente aún estaban inacabados. Callmann, 1974, p. 29; Wohl, 1980, pp. 343-4; Musacchio, 2008, p. 7. Así pues, en mi opinión, Botticelli tuvo que considerar prioritario y organizar bien a todos sus colaboradores para acabar en pocos meses el encargo de Antonio Pucci.
[57] Ronald Lightbown consideró que las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti estuvieron separadas, colocadas en cada una de las 4 paredes de la cámara nupcial o formando parte de un conjunto de bancales que decoraban la estancia. Lightbown, 1978, vol. II, p. 50; Wofford, 1992, p. 203; Pons, 1992, p. 223. Anne B. Barriault tuvo en cuenta esta colocación dividida, pero matizó que quizás las *spalliere* se dispusieron por parejas en paredes opuestas. Barriault, 1994, p. 13. También

Giannozzo Pucci defendió esta disposición confrontada y en *pendant* en la presentación (celebrada el día 31 de mayo de 2018) y la introducción del libro de Franco Cardini. Cardini, 2018, p. 9.

[58] Aunque formasen parte de un mismo conjunto, era habitual que las *spalliere* tuvieran medidas distintas entre ellas. En este sentido, también debe mencionarse la producción de enseres producidos por Piero di Cosimo. Las dimensiones de los conjuntos pictóricos eran distintas todas ellas. Antes que cumplir con la propia voluntad escenográfica debían supeditarse y adaptarse a los espacios ya construidos y preexistentes. Hirschauer, Walmsley *et al*., 2015; Silver, 2019, p. 38. Las medidas exactas registradas de las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti son: 82'3 x 139 cm (1º), 82'5 x 138'5 cm (2º), 83,5 x 142'5 cm (3º), 84 x 142 cm (4º). Fichas y medidas disponibles en línea (consultado el 5/06/2020): https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/escenas-de-la-historia-de-nastagio-degli-onesti/6620fb36-c65d-497b-8283-92cef5bc08de

[59] Como decía León Battista Alberti en relación al estilo de vida que debían adoptar las mujeres: "*io affermava che le donne sempre doverebbono in casa stare liete, e questo sì per non parere diverse come la comare e contenziose, sì ancora per più piacere al marito. Una donna lieta sempre sarà più bella che quando ella stia accligliata*". Acerca del mismo tema también ofrece unas palabras San Bernardino de Siena: hablando de mantenerla ocupada con labores de casa: "*Non la tenere in agio, ti dico. Se tu la terrai in esercizio, non starà a le finestre, non le vagillerà il capo ora a una cosa e ora a un'altre*." Lucas-Dubreton, 1985, p. 127-8.

[60] Las mujeres tenían una relación especial con los bienes materiales del hogar. Estos no sólo eran una forma de representación del capital de la familia, sino también de su honor, virtud y reputación. Las esposas eran tanto consumidoras como administradoras de los muebles del hogar dentro de este nuevo mundo de bienes. Dentro del espacio de representación del hogar, las mujeres se asocian metonímicamente con los bienes del hogar. De manera que el orden o desorden de los bienes materiales y el mobiliario del hogar son un reflejo de la castidad o la indecencia de la esposa. Goldthwaite, 1993, p. 211, Campbell, 2015, pp. 31-2.

[61] Barriault, 1994, pp. 5 y ss.

[62] Artistas como Lorenzo Ghiberti, Donatello, Jacopo della Quercia y muchos más demostraron las posibilidades que ofrecían las nuevas propuestas teóricas en sus relieves y producciones escultóricas.

[63] Alberti, 1877, p. 81; citado en Panofsky, 2010, pp. 44-8.

[64] A pesar del predominio de las representaciones del ceremonial nupcial (en cualesquiera de sus fases: *sposalizio*, exposición de los dones, banquete, danzas, etc.) también fueron comunes las temáticas alusivas a la piedad (San Zenobio), la castidad (historia de Susanna y la vestal Tuccia), la belleza (Juicio de Páris), la pasión amorosa (triunfo y jardín del amor, amor de los dioses, historia de Salomón y la Reina de Saba, David y Betsabé), etc. Sin embargo, las representaciones más destacadas fueron las de Venus. En posición recostada la diosa griega fue protagonista de las decoraciones de las cámaras matrimoniales en la segunda mitad del *Quattrocento* y los primeros decenios del *Cinquecento*. Aste, 2002, pp. 3-25; Musacchio, 2008, p. 6; Paoli, 2017, p. 53.

[65] Baskins, 2008, pp. 40-6. La composición del *cassone* Adimari representa fielmente algunos de los vestidos y elementos materiales que se usaron en el enlace nupcial. También la vista del baptisterio de San Giovanni denota una clara voluntad cronística con la que perpetuar el recuerdo del acontecimiento. Marucci, 1963; Bellosi, y Guidi 1999, pp. 7-35; Niccoli, 2008, pp. 125-37.

[66] Cristoforo Landino consideró los centauros como unas de las criaturas mitológicas más agresivas. En su comentario de la *Divina Comedia* de Dante destacó su bestialidad y especificó que, como seres híbridos, representan la parte más brutal y violenta de la condición humana (1481, fol. h5r). Landino-Procaccioli, 2001, vol. 2, p. 626; Brown, 2010, p. 38.

[67] Uno de los estudios más detallados y específicos sobre las causas y efectos provocados por la conjura de los Pazzi es el que publicó Lauro Martines. Martines, 2003 (edición original); Martines, 2004 (edición en castellano).

[68] Si bien es cierto que obras en las primeras décadas del *Quattrocento* no eran infrecuentes las obras que encarnaban los ideales platónicos contrarios a la irracionalidad y la bestialidad (como el *David* de Donatello), la creciente demanda de estos temas creció tras la conspiración Pazzi. Scott Nethersole considera que los sentimientos de *pathos*, dolor y miedo representados coincidían con lo que se vivió durante la conjura. Nethersole también advierte que, en casos como el de Piero di Cosimo, el componente filosófico platónico conectaba con la mentalidad epicúrea (en la que el ser humano evolucionaba del primitivismo en el que los hombres vivían como bestias para experimentar un aprendizaje y racionalidad). Nethersole, 2018, pp. 123-4. Algunas referencias bibliográficas

sobre los ciclos pictóricos de Piero di Cosimo son: Panosfsky, 1939, pp. 33-65; Geronimus, 2006, pp. 123-61; Farinella, 2015, pp. 107-21.

[69] Como apunta Gert Jan Van der Sman, los motivos de la elección de un tema estaban muy meditados. Se podían elegir héroes o santos que tuviesen algún vínculo con la familia, como fue el caso de los Albizzi que aprovecharon la temática de los milagros de San Zenón (acontecidos en el Borgo degli Albizzi) para dar prestigio a ese lugar y, por ende, a su dinastía. Sman, 2010, p. 23. Otros ejemplos como la decoración pictórica de la Capilla Sassetti ponen de manifiesto la habitual vinculación onomástica entre los patronos y los sujetos o temáticas elegidas (en este caso Francesco Sassetti encargó la representación de escenas de la vida de San Francisco). Hollingsworth, 2002, pp. 11.

[70] Haraszti-Takacs, 1989, pp. 14-25; citado en Baskins, 1993, p. 37.

[71] Aunque la Historia de Lucrecia se categorizaba como ejemplo de castidad y había sido impulsada por las *Donne illustri* de Boccaccio, muchos estudiosos modernos han asociado su representación en el ámbito florentino de la segunda mitad del siglo XV como una muestra de soporte al sentimiento republicano y como una reacción contra la hegemonía medicea. Miziolek, 1994, pp. 31-52, Miziolek, 1996; citados en Franklin, 2006, pp. 138-9. De hecho, Jerzy Miziolek, asocia la popularidad de los *cassoni* con la *Declamatio Lucretiae* del canciller florentino Coluccio Salutati, quien honraba a Lucrecia como un emblema de la libertad republicana en los tiempos en que se veía seriamente amenazada por Giangaleazzo Visconti de Milán.

[72] Mientras que Angelo Poliziano encabezaba todo un incansable estudio y recuperación de la obra de Boccaccion en latín Lorenzo escribía lo siguiente: "*Dante, il Petrarca e il Boccaccio, nostri poeti fiorentini, hanno, nelle gravi e dolcissimi versi e orazioni loro, mostro assai chiaramente con molta facilità potersi in questa lingua esprimere ogni senso. Perché, chi legge la Comedia di Dante vi troverrà mote cose teologiche e naturali essere con grande destrezza e facilità espresse; troverrà ancora molto attamente nello scribere suo quelle tre generazioni di stili che sono dagli oratori laudati, cioè umile, mediocre e alto; e in effetto, in uno solo, Dante assai perfettamente assoluto quello che in diversi auttori, così greci come latini, si truova. Chi negherà nel Petrarca trovarsi uno stile grave, lepido e dolce, e questo cose amorose con tanta gravità e venustà trattate, quanta sanza dubio non si truova in Ovidio, Tibullo, Catullo, Properzio o alcuno altro latino? Le canze e sonetti di Dante sono di tanta gravità, suttilità e ornato, che quasi non hanno comparazione. In prosa e orazione soluta, chi ha letto il Boccaccio, uomo dottissimo e facundissimo, facilmente giudicherà singulare e sola al mondo non solamente la invenzione, ma la copia e eloquenzia sua; e considerando l'opera sua del Decameron, per la diversità della materia, ora grave, ora mediocre e ora bassa, e contentente tutte le perturbazioni che agli uomoni possono accadere, d'amore e odio, timore e spranza, tante nuove astuzie e ingegni, e avendo a esprimere tutte le nature e passioni degli uomini che si trovono al mondo, sanza controversia giudicherà nessuna lingua meglio che la nostra essera atta a esprimere. E Guido Cavalcanti, di chi sopra facemmo menzione, non si può dire quanto commodamente abbi insieme coniuto la gravità e la dolcezza, come mostra la canzona sopra detta e alcuni sonetti e ballate sue dolcissime. Restono ancora molti altri gravi e elegante scrittori, la menzione de' quali lasceremo più tosto per fuggire la prolissità, che perché non ne sieno degni…".* Martelli, 1992, pp. 48-9. Esto no resulta extraño, puesto que el mismo Lorenzo de Medici recibió una exhaustiva formación aprendiendo de las fuentes clásicas y de los escritos de Dante, Petrarca y Boccaccio, siendo a la edad de 11 años un avanzado alumno en el estudio de Ovidio. Lane-Spollen, 2014, p. 32.

[73] El mismo Cosimo "*Il Vecchio*" poseía "*chiose sopra Dante*", una "*chanzone di Dante*" y "*una Vita di Dante*". Pintor, 1960, pp. 181-2; Bec, 1984, p. 103. Lucrezia Tornabuoni rehízo rimas de la vida de San Giovanni, la historia de Tobías y el ángel, de Ester, de Santa Susana…narrando acciones y acontecimientos como si aquellos personajes bíblicos hubiesen sido bautizados en el baptisterio de San Giovanni. Aby Warburg considera que fue ella quien indujo a Luigi Pulci a recitar en el círculo familiar de los Medici la gesta de los héroes carolingios en tono muy refinado, pero a la manera de los juglares. Gracias a esta incitación por parte de Lucrezia se deben los orígenes del *Morgante*, conocido como el primer poema caballeresco italiano. Warburg, 2015, p. 39.

[74] Gentile, 2000, vol. I, p. 69. Sobre la alta consideración de Boccaccio y del *Decamerón* por parte de Lorenzo de Medici, véase: Barthouil, 1977, p. 25; De' Medici-Zanato, 1991, pp. 147-8; Martelli, 1992, pp. 48-9. Acerca de las *novelle* escritas por el Magnífico: Croce 1933, p. 234; Tateo, 1972, p. 16; Cloulas, 1986, pp. 166-8; Gentile, 2000, vol. I, pp. 68-9; Martines, 2004b, pp. 141-67.

[75] "*un libro schritto in carta pechora, in penna, mezano bolognese, di 100 novelle, coperto di velluto chermisi con 4 serrami d'ariento dorato, coll'arme e bullette d'ariento*". Spallanzani y Bertelà, 1992, p. 49; Stapleford, 2013, p. 117 (fol. 26r).
[76] Como indicaba el mismo Giovanni Boccaccio en el *Decamerón*, sus narraciones podían diferenciarse entre las que punzan al lector y las que le deleitan. Boccaccio-Branca, 2013, p. 790.
[77] Rossi, 1999, pp. 155-6.
[78] El manuscrito del *Decamerón* "*Iscritto per mano di me Lodovicho di Salvestro Ceffini per me proprio e chonpiuto a dì x d'ottobre 1427*", se conserva actualmente en la Bibliotèque Nationale de France (BNF, Codice Italien 63). Vittore Branca consideró este ejemplar como uno de los más vivaces e insistente en ilustraciones. El texto está acompañado de 115 ilustraciones mono-escénicas, pintadas a cuatro o cinco colores (una para cada *novella*, otra para el proemio, cuatro para la introducción, nueve para la introducción a las jornadas de la segunda a la décima, y una para el final). El programa figurativo y las mismas ilustraciones revelan un conocimiento discreto del texto y un claro empeño interpretativo. Son viñetas para lectores no literatos, pero ávidos de tramas y eventos apasionados. Comitato promotore, 1976, Vol. I, p. 55; Branca, 1999b, p. 35; Ciardi Dupré, 1999, pp. 114-5; Yarza, 2004, pp. 142-3; edición disponible en línea (consultada el 31/07/2020): https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84268111/f394.item.zoom
[79] Yarza, 2004, pp. 144-7.
[80] El *Corbaccio* y el *Decamerón* fueron condenados por San Bernardino junto a otros libros "pecaminosos" como el *De arte amandi* de Ovidio. Mormando, 1999, pp. 154-5. Acerca de la hoguera de las vanidades (*rogo delle vanità*) de 1497, muchos ciudadanos fueron por la mañana a San Marcos a hacer la comunión. En la Piazza della Signoria se erigió una pirámide octogonal de 15 pisos que contenía espejos, peines, perfumes, muñecos, pelucas, máscaras y otras baratijas, libros de todo género como las *Metamorfosis* de Ovidio, el *Decamerón* de Boccaccio, el *Morgante Maggiore* de Pulci, así como dibujos (*disegni*), pinturas, esculturas de varios autores. A todo se le prendió fuego entre cantos y sonidos frailescos entre burlas y bromas de los *Compagnacci*. Un chatarrero (*rigattiere*) hebreo veneciano, que habría ofrecido una alta suma para comprar todo ello y evitar que fuese calcinado, fue puesto en efigie a modo de rey del carnaval en la cima de la hoguera. Lucarelli, 1979, p. 61; Hollingsworth, 2002, p. 98.
[81] Las palabras con las que Verino definió esta obra de Boccaccio fueron: "*Nec minor est salibus Plauti similisque Menandro / Boccaccio, teneros docte qui lusit amores*". Verino-Audebert, 1636, p. 33; citado en De Robertis, Tanturli y Zamponi, 2014, p. 22.
[82] El *Decamerón* fue uno de los libros más queridos por Vespasiano da Bisticci, por sus clientes y por los comerciantes ricos de Florencia. Morelli-Branca, 1956, p. 287; Uppenkamp, 2007, p. 230.
[83] Roscoe, 1992, p. 172.
[84] Según indica Christian Bec, en la primera mitad del siglo XV el gran público florentino no poseía grandes colecciones bibliográficas (no más de treinta ejemplares). Más que los libros de autores clásicos y medievales destacaron las obras de espiritualidad. Más tarde, en la segunda mitad del siglo las obras religiosas siguieron ocupando un porcentaje mayoritario en las colecciones, pero se empezó a entrever una prioridad por las obras de Dante, Petrarca y de Boccaccio. Aunque eran pocos ejemplares -en comparación con los libros religiosos-, el frecuente registro del *Decamerón*, el *Ninfale fiesolano*, el *Corbaccio*, el *Filocolo*, y la *Amorosa Visione* en los inventarios analizados por Bec, permite concluir que las *Tre Corone* ocuparon en el último tercio del siglo XV un lugar de prioridad. Las otras partes del *corpus* bibliográfico de los ciudadanos contemporáneos a Lorenzo de Medici eran autores no identificados o autores latinos como Séneca, Virgilio, Ovidio, Tito Livio, Terencio, Juvenal, Plutarco y Plinio. Bec, 1984, pp. 22-27, 40-4.
[85] Como resalta Christian Bec, muchos de estos libros (fuesen obras de Dante, Petrarca, Boccaccio u otros) estaban forrados con cuero y materiales de alta calidad: "*fº273 rº, Carlo di Jacopo di messer Nicholaio Guaschoni (1483) j libro chovertato d'asse, di chuoio verde, di mesere G. Bochacio j libro d'asse, chovertato ½ di chuoio rosso, trata di più chose*". Bec, 1984, p. 196-198. Maria DePrano estudió el inventario de la Villa Chiasso Macierregli (más conocida como Villa Tornabuoni Lemmi) de la familia Tornabuoni y encontró registrados 13 libros en latín y toscano entre los que destacan: *las Vidas* de Plutarco, el *Morgante* de Luigi Pulci, el *Decamerón* de Boccaccio, la *Historia de Roma* de Livio y los *Triunfos* de Petrarca entre otros: "*nella chamera terrena et un sala terrena*" había "*3 libri cioè La Vita di Plutarco et I Morgante et I Cento Novelle*". En la habitación siguiente "*nella antichamera di detta chamera*" había "*2 libri di chartapecora in forma Deche di Plutarco*". En la "*chamera dello schaglione in su detta sala*" había "*I libro de Trionfi del Petrarcha*". ASF,

Magistrato dei Pupili avanti il Principato (MPAP), 181, fol. 141v; Bec, 1984, pp. 37-51; DePrano, 2018, p. 168. Para más información acerca de la edición del *Decamerón* que poseyeron Luca della Robbia y Filipinno Lippi en su *bottega* (este último registró también una Biblia y obras de Ovidio, Livio, Dante y Petrarca) véase: Doris, 1987, pp. 373-91; Decaria, 2007, pp. 245-51; citados en Neilson, 2019, pp. 259 nota 126. En cuanto al ejemplar que Giovani y Benedetto da Maiano tenían en su *scrittoio*, Francis Ames-Lewis argumenta que también tenían ejemplares bíblicos, manuscritos devocionales, una copia de Dante y tres volúmenes de Livio y el *De vita patrum*. Onians, 1971; citado en Ames-Lewis, 2000, p. 22 nota 30.

[86] Watson, 1970, pp. 216-53; citado en Rossi, 1999, p. 156.

[87] Callmann especifica además que las transcripciones de las obras de Boccaccio constituyeron una pequeña porción del extensivo y vasto conjunto de obras seculares que han sobrevivido de este período, apenas un 10%. Callmann, 1995, pp. 22-4, 33.

[88] Ricketts, 1997, p. 61. No debe olvidarse que también Joaquín Yarza analizó las claves de la estructura patriarcal del *Decamerón*. Especialmente en la conferencia que impartió para los Amigos del Museo del Prado el 16 de diciembre de 2003 el historiador ferrolano citó varios ejemplos de sumisión, debilidad y dependencia del género femenino hacia el masculino, prestando especial atención a frases del texto como "*En verdad, los hombres son los jefes de las mujeres*". Yarza, 2003; Yarza, 2004, pp. 140-1.

[89] Fonio, 2006, p. 160. También debe mencionarse en este punto que Gualtieri despojó de toda posesión a Griselda, llegando a dejarla desnuda literalmente. Estas acciones, también conocidas como el "complejo de Griselda" coincidieron con la mentalidad cuatrocentista en la que el marido vestía a su esposa y la llenaba de joyas (*vestizione*) como un rito de iniciación matrimonial y para señalar sus derechos sobre ella. Klapisch-Zuber, 1985, pp. 224-9, 241; Strocchia, 1992, p. 39. Lo que en mi opinión proporciona la clave del éxito del tema es precisamente la moral que otorga al marido la capacidad de dar y despojar dones a su antojo (pues tras la boda, las joyas regaladas a la mujer seguían siendo suyas e incluso podía empeñarlas o venderlas). Ello era entendido como un mecanismo aleccionador con el que alejar a sus esposas de la mentalidad materialista. Debían dar la importancia justa a los bienes materiales, conformarse si los perdían y aprender a quedar desnudas como Griselda.

[90] Lippincott, 1986, pp. 43-70; Haughey, 1997; Simcik Arese, 1999, pp. 379-83; Romagnoli, 2003, pp. 496-506; Malinverni, 2006, pp. 30-6.

[91] Además de las no muy habituales representaciones pictóricas con la Historia de Nastagio degli Onesti, cabe mencionar la existencia de un vaso de mayólica procedente de Casteldurante y Gubbio de principios del siglo XVI con este tema (ADL 821). Tras formar parte de la Collection Gasnault en 1881, actualmente se encuentra en el Museé National Adrien Dubouché de Limoges. Garnier, 1881, pp. 151-2; Giacomotti, 1974, p. 216 nº 702; Callu y Avril, 1975, p. 40 (ficha nº 69); Borroni Salvadori, 1977, p. 653 nº 225. Fichas de museo obtenidas por cortesía de Valérie Gramfort (chargée d'études documentaires).

Capítulo 3

Manos a la obra

Las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti resultan fascinantes por los debates e interrogantes que han suscitado a lo largo del tiempo sobre su autoría. No hay más que ver cada una de las cuatro pinturas para notar como todas ellas difieren estilística y cromáticamente entre sí. Muchos estudios han tendido a parangonarlas sin ofrecer más que un análisis sesgado basado en ensalzar o menospreciar una pintura por encima de la otra. Puede que la participación de Botticelli no sea igual de perceptible en las cuatro tablas y que a simple vista puedan identificarse los pinceles de varios colaboradores, pero eso no quita que las obras dejen de ser autógrafas de Botticelli.

En 2009 Rab Hatfield presentó en su libro sobre Botticelli interesantes reflexiones acerca de la controversia atributiva de muchas obras del maestro. El caso que más analizó Hatfield fue quizás el de las pinturas con la Historia de Ester, y tras múltiples debates, sus conclusiones sobre estas primeras y las de la Historia de Nastagio degli Onesti fueron exactamente idénticas: se trata de casos análogos que indudablemente merecen todo el crédito y atribución de Sandro Botticelli[1]. Que trabajasen en ellas colaboradores no afectaba para nada en la concepción, el diseño y la culminación que llevó a cabo el maestro. No está de más recordar que pocas son las obras en la historia del Arte que ha sido realizadas cien por cien por un único maestro. Y a veces se olvida que, tras toda pintura permanece el trabajo de los ayudantes que prepararon el lienzo o la tabla, tras toda escultura se conservan las marcas de los primeros golpes de cincel de los aprendices y tras toda obra arquitectónica están petrificadas las horas que dedicaron los albañiles y los peones a mezclar mortero y cal.

Aunque hayan pasado varios siglos desde la creación de las *spalliere* del Palazzo Pucci en 1483, actualmente nos encontramos en una era magnífica en la que los avances tecnológicos siguen demostrando día a día su eficacia también en aplicaciones del ámbito artístico. Gracias a los estudios radiográficos y de reflectografía infrarroja se han superado los límites cognitivos humanos y se están descubriendo detalles cruciales antes imperceptibles e inimaginables[2]. A través de dichos resultados puede apreciarse con claridad el dibujo subyacente de las tablas, especular los grados y sectores de la colaboración de otros pintores y, en definitiva, reimaginar el proceso pictórico del cuarteto.

Para empezar, hay que retroceder en el tiempo y analizar cuál era la situación en el taller de Botticelli a principios de 1480 y qué asistentes, colaboradores y discípulos trabajaban por aquel entonces. Su *bottega* era menos frecuentada y populosa que la de otros maestros, pero aun así las fuentes recuerdan la ociosidad que se vivía en aquella "*accademia di scioperati*"[3]. En el taller de Botticelli se respiraba un clima distendido y proclive a las bromas, pero también se trabajaba intensamente y fue la cantera de grandes pintores como Filipinno Lippi (1457-1504). Hijo del maestro de Botticelli, Lippino demostró rápidamente una personalidad artística con cierta firmeza y gracia en la narración de episodios. Pese a haber aprendido ciertos preceptos pictóricos con Fra Diamante, Filippino llevaba en la sangre el colorido y las formas paternas. En 1472 ingresó en el taller de Botticelli, y por los pagos registrados, se deduce que su condición no era la de un aprendiz cualquiera, sino la de un pintor con una formación sólida pese a su temprana edad[4]. Filippino asimiló con premura el estilo del Botticelli y le demostró que podía confiarle la tarea de completar algunas pinturas de pequeñas dimensiones -como podían ser paneles de *cassoni* y *spalliere*- con los diseños ya abocetados[5]. Maestro y ayudante trabajaron juntos con una sincronía estilística que hizo a Lippi merecedor del apodo de "*Amico di Sandro*" acuñado por Bernard Berenson[6]. Sin embargo, el prolífico binomio duró pocos años y en la década de 1480 Lippi voló en solitario hacia Lucca donde pintó la *Pala Magrini* (h. 1483) para la iglesia de San Michele in Foro. De modo que debe descartarse claramente su participación en las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti.

En el momento en que Botticelli recibió el encargo de las *spalliere* por parte de Antonio Pucci, contaba en su *bottega* con otros pintores muy cualificados entre los que destacaban Bartolomeo di Giovanni, Jacopo del Sellaio y Jacopo di Domenico di Papi. Junto a ellos se encontraban también jóvenes en formación como por ejemplo Raffaello di Lorenzo di Fruosino Tossi (más conocido como *Il Tosso*), y Giovanni di Benedetto di Giovanni Ciafanini[7]. Pero con doce y once años respectivamente a aquellos *garzone* apenas se les permitía participar en el delicado proceso pictórico de los encargos[8]. A diferencia de lo que suele pensarse, la preparación del *gesso* y el molido de los pigmentos era un trabajo complejo, en el que un mínimo error podía arruinar el aspecto de la obra y por ello estaba reservado a los discípulos o ayudantes más experimentados[9]. La labor principal de aquellos dos niños era, en todo caso, asistir al maestro en los trabajos importantes y sobre todo centrar su atención en imitar su estilo copiando bocetos.

Así pues, por la destreza requerida, el estilo y la paleta cromática que sugieren las *spalliere* para el Palazzo Pucci, Bartolomeo di Giovanni y Jacopo del Sellaio han sido los nombres más repetidos por la historiografía. El primero de ellos, Bartolomeo di Giovanni (h. 1458-1501) fue bautizado por Berenson como el "*Alunno di Domenico*" y empezó a ser conocido a partir del último cuarto del siglo XV. Como la mayoría de los artistas florentinos activos a mediados del *Quattrocento* se sospecha que pudiese frecuentar el taller del polifacético Andrea Verrocchio[10]. De lo que no hay dudas es que en 1470 empezó su formación en el taller de los Ghirlandaio "*da finire a dicembre 1472*" y que a lo largo de su producción pictórica se consolidó como un firme difusor del estilo homogéneo de estos[11]. El vínculo entre Bartolomeo di Giovanni y los hermanos Ghirlandaio fue más allá de lo laboral, llegando a asumir este primero el cargo de padrino en el bautizo del primer hijo de Domenico[12]. Tras aquellos años de formación Bartolomeo di Giovanni se abrió camino como maestro independiente, se especializó como pintor de predelas y consiguió ser titular de un taller en el *Canto dei Pazzi*[13]. Pero antes de llegar a ese punto, no dejó de ser subcontratado para trabajos de otros talleres de la ciudad[14].

Aún se desconoce si era Bartolomeo di Giovanni quien se movía para trabajar o bien recibía las pinturas en su *bottega* con estrictas indicaciones, pero lo cierto es que muchos maestros florentinos le tuvieron en cuenta a la hora acabar encargos importantes a contrarreloj. A finales de octubre de 1481 volvió a compartir pinceles con su antiguo mentor y amigo Domenico Ghirlandaio. Fue requerido para acompañarle -en calidad de ayudante maestro- y desplazarse a Roma para trabajar en la empresa pictórica más importante del *Quattrocento*: la decoración de los muros perimetrales de la Capilla Sixtina[15]. Otros astros de la constelación pictórica florentina y umbra como Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Pietro Perugino, Luca Signorelli y Bartolomeo della Gata fueron llegando al Vaticano acompañados de sus respectivos ayudantes. Una vez reunidos todos, se comprometieron a realizar durante varios meses diez historias del Antiguo y Nuevo Testamento en aquella fría capilla que, a la sazón, solo contaba con un pavimento de cosmatesco en *opus alexandrinum*, una *trasenna* y cantorías marmóreas, y con el firmamento que pintó Piermatteo de Amelia en la bóveda (imagen 15).

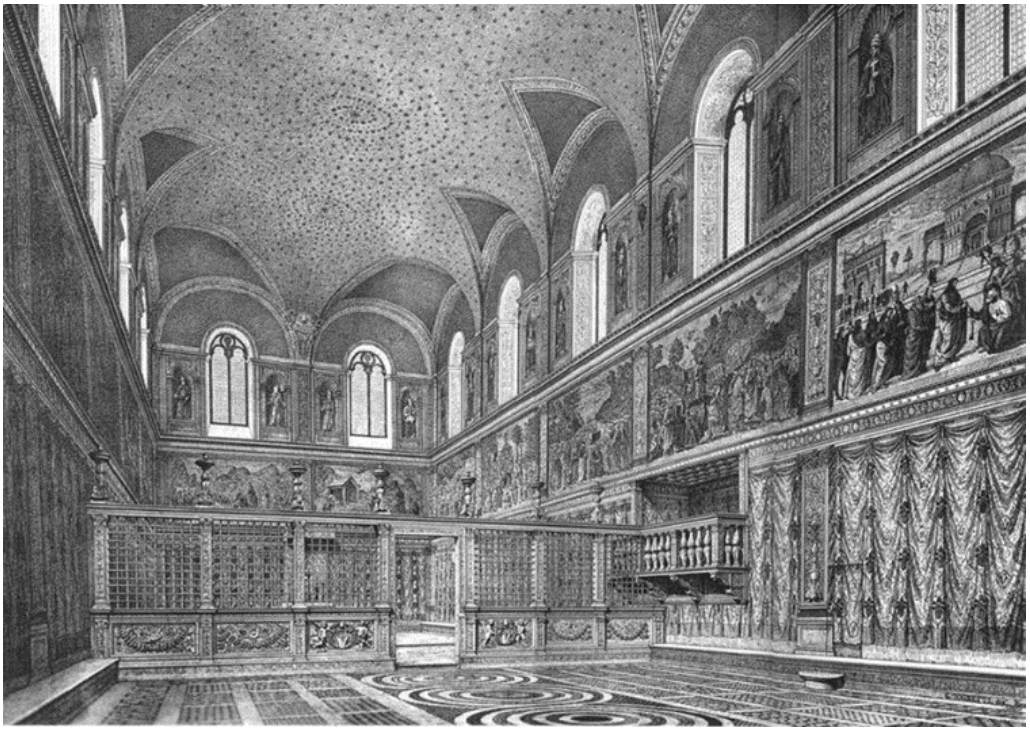


Imagen 15. Gustavo Tognetti, *Ricostruzione della Cappella Sistina alla fine del Quattrocento*, 1899, litografía, Casa Buonarroti, Florencia.

El ritmo de trabajo era frenético y los tiempos de secado de la técnica al *buon fresco* una dificultad añadida. La fecha de finalización del contrato estaba extremamente acotada, debían finalizar la titánica tarea antes del 15 de marzo de 1482[16]. A medida que cada maestro realizaba el diseño compositivo, la preparación de las sinopias y las fases de pintado, aquellos inertes muros empezaban a cobrar vida. Fue en esta fase de trabajo codo a codo cuando Sandro Botticelli estableció cierta relación con Bartolomeo di Giovanni. No debe descartarse la posibilidad de que ambos ya se hubiesen visto las caras en el concurrido taller de Verrocchio, pero a falta de pruebas fehacientes sobre ello, el primer contacto seguro fue allí en el Vaticano[17].

Por aquel entonces Botticelli llevaba más de diez años de trabajo en su propio taller y ya se había forjado una buena reputación como artista en la ciudad de Florencia[18]. De hecho, a excepción de los hermanos Pollaiuolo a finales de 1470 y principios de 1480 los artistas florentinos con mayor renombre y con más encargos sobre sus espaldas eran Botticelli y los Ghirlandaio[19]. Si había algún pintor que pudiese hacer sombra a Botticelli en el género del retrato para la acomodada sociedad florentina ese era Domenico[20]. Ambos se habían medido las fuerzas justo en 1480 cuando coincidieron en la iglesia de Ognissanti para pintar dos frescos con los padres de la iglesia San Jerónimo y San Agustín, decantándose el veredicto a favor de este último realizado por un efervescente Botticelli[21] (imagen 16).

Sin embargo, la idea de que grandes maestros aunasen sus talentos con un objetivo en común en la Capilla Sixtina hizo que el clima de rivalidad habitual fuese distinto y pudo rebajar ciertas tensiones[22]. La compartimentación del espacio para trabajar de manera conjunta ponía algunos de los secretos de aquellos artistas al descubierto y seguro que entre ellos se cruzaban miradas recelosas para ver como avanzaban los proyectos de cada grupo.

Imagen 16. Sandro Botticelli, *San Agustín*, 1480, Iglesia de Ognissanti, Florencia.

Tras culminar aquella titánica empresa a finales de la primavera de 1482, la mayoría de los pintores regresaron a su patria[23]. Los elogios rápidamente hicieron eco en Florencia y el día 5 de octubre de 1482 los operarios del Palazzo de la Signoria volvieron a reunir a algunos de los pintores que participaron en la Capilla Sixtina con un propósito esta vez florentino. Encargaron a Domenico Ghirlandaio –como coordinador-, Sandro Botticelli, Pietro Perugino, Biagio di Antonio Tucci y Piero del Pollaiuolo pintar al fresco las paredes de la *Sala dei Priori* (hoy Sala de los Lirios) en el Palazzo della Signoria. Esta promoción conjunta que estaba llamada a ser un éxito rotundo, en realidad resultó ser un verdadero fiasco; la torre de Babel del ámbito pictórico de la Florencia de finales del *Quattocento*. Tras sufrir varios reveses se concluyeron muchas zonas con una decoración con la flor de lis dorada sobre un fondo *azurro* pintada por Bernardo Rosselli en 1490. Aun así, pese a que el programa pictórico proyectado contrastase con la sobriedad del acabado que se realizó, este nuevo encuentro entre los más destacados artistas florentinos consolidó las afinidades ya entabladas en el Vaticano y determinó en cierto modo el rumbo de las colaboraciones artísticas posteriores[24]. Esa bulliciosa coyuntura artística debió permitir a Botticelli ver unas cualidades perfectas en Bartolomeo di Giovanni que además debería demostrar en la inminente colaboración de las *spalliere* para el Palazzo Pucci.

No sólo por las propuestas académicas que han apuntado su nombre, sino también por la coincidencia estilística, cromática y formal de sus producciones, Bartolomeo di Giovanni participó en la ejecución de las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti. A lo largo del tiempo la historiografía le ha ido otorgando distintos grados de participación en el cuarteto. Al principio, en 1923 Paul Schubring consideró que su intervención en el ciclo fue total, viendo su mano en todas las tablas del ciclo[25]. Aquella adscripción no solo resultaba excesiva, sino también extraña porque fuentes renacentistas como las *Vite* de Vasari ya habían dejado claro el nexo entre las *spalliere* del Palazzo Pucci y Botticelli. Eran tiempos en los que se deseaba catalogar tan deprisa las obras de los grandes maestros que a menudo las informaciones no se contrastaban ni se ponían en tela de juicio.

Publicaciones como las de Berenson habían despertado la atención hacia el "*Alunno di Domenico*" y en este intento de replantear su producción se le atribuyeron más obras de las que en realidad pintó. Las atribuciones exclusivistas de las fichas de algunas fototecas europeas que señalaban a Bartolomeo di Giovanni como único autor de las *spalliere* reflejan el grado de confusión[26]. Era evidente que Bartolomeo di Giovanni había jugado un rol importante en las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti, pero faltaba averiguar hasta donde y con qué otros subordinados del maestro Botticelli abordó aquella tarea. No pasó mucho tiempo hasta que se planteó un segundo nombre importante, Jacopo del Sellaio (1441-1493). Este pintor florentino -apodado también "*Argonaut Master*" por Everett Fahy- trabajó desde 1470 incansablemente pintando paneles para *cassoni* y *spalliere* en un taller que había adquirido con dos socios[27].

Botticelli le conocía desde hacía tiempo, puesto que ambos habían sido discípulos de Filipo Lippi[28]. En aquel medio pictórico tan competitivo y cambiante, Jacopo del Sellaio se presentaba como una alternativa a medio camino entre Lippi, Botticelli y Ghirlandaio[29]. Si bien sus modelos físicos y su estilo parecían depender de los maestros con los que se había formado y con los que había colaborado, su vasta producción pictórica presentaba detalles distintivos poco habituales en las demás pinturas de *arredo* de la ciudad. Tanto si representaban temáticas sacras como profanas, sus pinturas solían mostraban una excesiva atención por la representación de lo marginal, lo secundario y digamos que lo microscópico. En los frisos principales de sus composiciones solía incluir fantasías arquitectónicas repletas de esculturas y pequeñas escenas secundarias cuyos esbeltos personajes parecían perderse en la vaporosa lejanía (imagen 17).

La minuciosa técnica con la que Del Sellaio aplicaba los dorados en concha confería a sus pinturas un carácter refinado y preciosista único. Estilemas que sin duda son visibles en las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti y, junto al también particular colorido "ghirlandaiesco" de Bartolomeo di Giovanni, posibilitaron la idea de que las cuatro *spalliere* habían sido ejecutadas solo por estos dos primeros pintores, eso sí, siguiendo el dibujo estipulado por Botticelli[30].

Imagen 17. Jacopo del Sellaio, *Cupido y Psique*, h. 1473, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

No obstante, faltaba una tercera pieza en el rompecabezas que poco a poco cobraría consistencia y acabaría siendo vinculada con el ciclo. Esta última incógnita que faltaba para resolver la operación del Palazzo Pucci era Jacopo di Domenico Papi (1463-1517), también llamado Iacopo Foschi o Iacopo di Sandro por su estrecha relación con Botticelli[31]. A diferencia de Bartolomeo di Giovanni y Jacopo del Sellaio que eran consolidados maestros, di Domenico Papi era uno de aquellos pintores difíciles de clasificar. Como propone O'Malley, pertenecería a aquel sector de colaboradores y asistentes con distintos niveles o grados de habilidad que nunca llegaron a ser maestros pero que tampoco eran simples jóvenes[32]. Su actividad en el taller de Botticelli está documentada desde principios de 1480, momento en que recibió varios pagos por sus servicios y apenas llegaba a la veintena de edad[33].

Desde la publicación de su monografía sobre Botticelli en 2005, Alessandro Cecchi ha sido quien más ha defendido la participación de Jacopo di Domenico di Papi en las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti. El hallazgo de múltiples legajos en los archivos de Florencia por parte de Cecchi, le han permitido plantear la posibilidad que Jacopo hubiese acompañado a Botticelli en sus trabajos en el Vaticano en 1481.

Este razonamiento permitiría además confirmar el contacto entre Jacopo di Domenico di Papi y Bartolomeo di Giovanni antes del encargo de las *spalliere*. En la Ciudad Eterna ambos se imbuyeron de aquel fértil imaginario artístico romano. Debieron quedar fascinados por el patrimonio escultórico que albergaban las colecciones vaticanas y seguramente tomaron apuntes de las obras o monumentos más destacados como podían ser los arcos de triunfo, basílicas romanas o incluso el Coliseo. Michelle O'Malley insiste en la importancia que tuvo trabajar en Roma y el profundo enriquecimiento que tuvo aquel contacto directo en sus posteriores repertorios de motivos *all antica*, fórmulas arquitectónicas y morfologías figurativas deudoras de las esculturas vaticanas[34]. Como el resto de los aprendices y asistentes de un taller del Renacimiento, el cometido de Jacopo di Domenico Papi era desarrollar la habilidad de imitar e incluso apropiarse del estilo de Botticelli lo mejor posible[35]. Según Cecchi, fue él quien pintó las dos primeras tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti, y *El Juicio de Paris* (h. 1485) que hoy se encuentra en la Fundación Cini de Venecia (imagen 18).

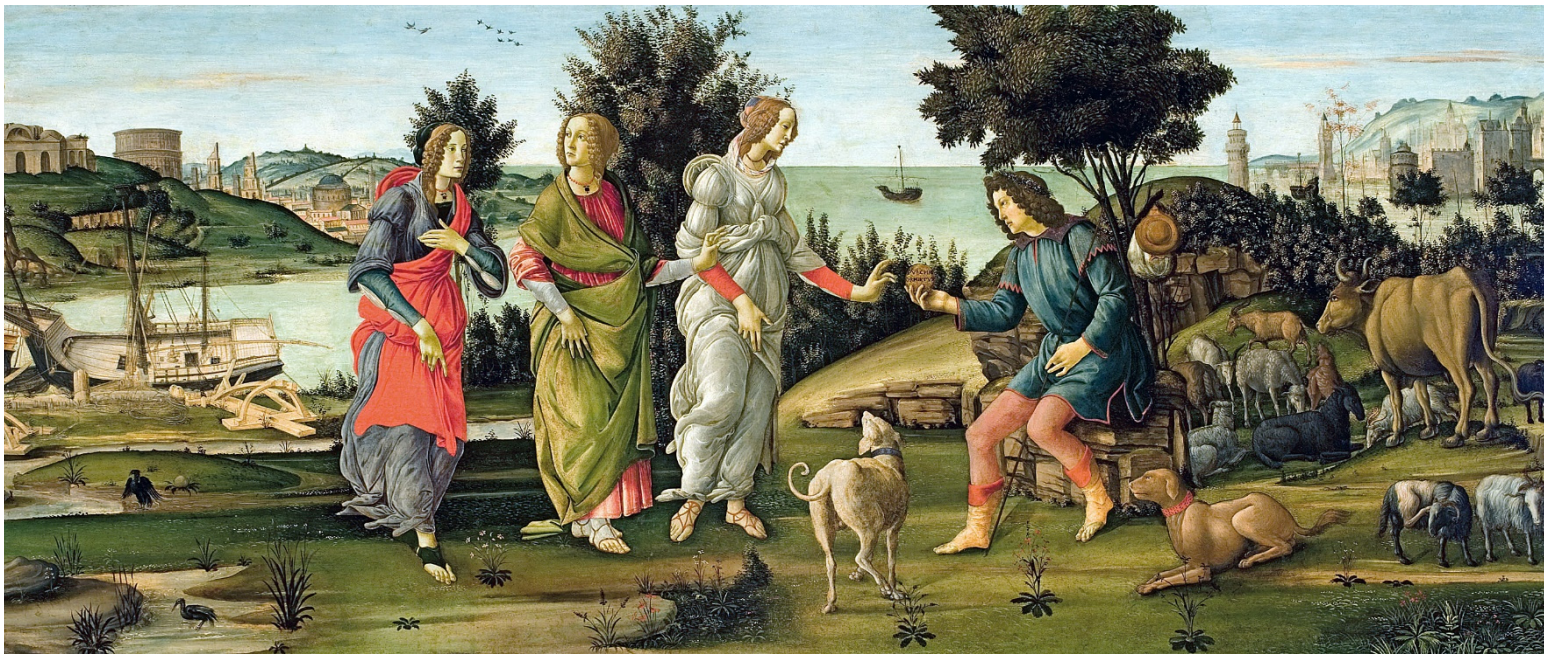


Imagen 18. Sandro Botticelli y Jacopo di Domenico di Papi, *El Juicio de Paris*, h. 1485, Fundación Giorgio Cini, Venecia.

El experto italiano consideró que esta última pintura fue realizada en base a los cartones que el maestro empleó en los frescos de la Sixtina. Detalles secundarios como la nave atorada en las orillas del mar que aparece en el *Juicio de Paris* y en la *Punición de los Rebeldes* del Vaticano demostrarían una evidente conexión formal entre ambas. Sea como fuere, de lo que no hay duda es que para Botticelli aquel joven era más que un empleado casual. La muestra más clara de la confianza que el maestro tenía en él es que, quizás porque ya había trabajado allí o bien porque sabía que éste daría buen recaudo al dinero, fue elegido en 1483 para ir al Vaticano a recuperar unos pagos pendientes[36].

Llegados a este punto, con todas las cartas sobre la mesa y con la ayuda de las valiosas reflectografías infrarrojas intentaré reconstruir el *modus operandi* del proceso pictórico de las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti añadiendo mi propuesta acerca de los posibles autores de las distintas pinturas (imagen 19).

Imagen 19. Reflectografía infrarroja de la primera tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti, Museo Nacional del Prado, Madrid (Imagen cedida por el Museo Nacional del Prado).

En otoño de 1482, tras pactar los costes, elementos iconográficos, colores y tiempos de entrega con Antonio Pucci, Botticelli se puso manos a la obra con las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti. Probablemente visitó el Palazzo Pucci para tomar medidas y adaptar las dimensiones de las tablas al lugar donde irían colocadas. Una vez en su taller y con las maderas ensambladas debió ponerse en contacto y contratar a Bartolomeo di Giovanni y Jacopo del Sellaio. Empezando por la primera tabla, Botticelli debió dar el tiro de salida o quizás Jacopo di Domenico di Papi. La confianza que el maestro tenía en aquel ayudante pudo ser suficiente para dejar que delinease la composición a partir de determinadas indicaciones orales e ideas que tendría Botticelli en su mente como podían ser: tener en cuenta la subdivisión escénica y del espacio a través de los árboles, disponer los personajes y acciones principales de un modo centralizado, etc[37].

Claro está que los tipos figurativos rezuman un aire botticelliano, pero ni la fisonomía de los personajes, ni el modelado físico de la muchacha, ni la anatomía canina, ni los rostros de los amigos de Nastagio que charlan ante las tiendas de campaña son obra de Botticelli. No obstante, de ser obra de Jacopo, este se muestra diestro, seguro y sintético en la descripción de los pliegues de la capa de Guido degli Anastagi y otros detalles. Con pocas y sinuosas líneas consigue crear volúmenes verosímiles. Sin embargo, el corcel sobre el que monta Guido degli Anastagi es en mi opinión una de las mayores torpezas de esta tabla. Apreciemos la imagen en detalle y veamos qué sucede: Jacopo no debió calcular bien su disposición y tampoco prever que las patas posteriores finalizarían justo detrás del tronco que enmarca la escena (imagen 20).

Para evitar que quedasen cubiertas e invisibles por el grueso pino, no sólo alarga las patas traseras haciendo que representación del animal sea extremadamente horizontal, sino que también las altera desproporcionadamente en altura hasta el punto de que parecen no encajar con el resto del cuerpo del equino. Si ese caballo que está galopando recuperase la postura en reposo, es obvio que la altura de las patas anteriores sería claramente inferior a la de las posteriores. Jacopo di Domenico di Papi no iba por mal camino, pero fallaba.

Imagen 20. Detalle de la reflectografía infrarroja de la primera tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid.

También los pinos que compartimentan el espacio y las secuencias narrativas respetan la regularidad del resto de las *spalliere*, pero no atienden a una distancia reglada entre ellos ni tampoco con respecto al centro de la composición. Hay más pinos en la izquierda de la composición y en la unión de las hojas de las copas puede apreciarse una falta de detallismo y atención en la descripción vegetal. Jacopo no se entretiene con vistas urbanas en la lejanía y se limita a representar unas pocas navecillas surcando el Adriático.

Pero lo hace nuevamente con algunos errores, pues la línea del horizonte parece haber quedado demasiado baja y -quizás tras comparar con la segunda tabla que estaría abordando ya Botticelli- decide añadir con una franja adicional a la misma altura y cuyo tono azul más oscuro parece cumplir con los principios de la perspectiva aérea para simular mayor lejanía[38]. Una vez avanzado el proceso de la pintura, Jacopo del Sellaio podría haberse ocupado de los detalles más minuciosos de la composición. Su especialidad era lo microscópico, la delicada aplicación de los dorados y la representación de paisajes con formaciones rocosas con aspecto antropomorfo[39]. De modo que Botticelli pudo haberle contratado para agilizar la culminación del cuarteto, quedando su rol limitado a la realización de retoques que otorgasen un aspecto acabado a las pinturas a medida que sus respectivos autores iban concluyéndolas.

Pasemos a la segunda tabla, en mi opinión obra entera de Botticelli, al menos en lo que se refiere al dibujo y la composición (imagen 21). Ya para empezar, el encuadre de las secuencias narrativas es completamente regular, centrado y simétrico en ambos extremos. A diferencia de la primera tabla, aquí no hay ningún tronco cuyo arranque no pueda verse con claridad. Nada escapa del enmarque, ni sobresale de la composición. Sabemos dónde empieza y donde acaba cada elemento. Tampoco hay contaminaciones o interferencias entre las partes escénicas. Botticelli es milimétrico en las distancias y preciso en la colocación de los personajes, animales, navecillas, etc. Todo está en el cuadrante del ajedrezado albertiano que le toca. No hay rectificaciones en la línea del horizonte, las hojas de las copas de los árboles se entrecruzan con naturalidad. El ademán huidizo de Nastagio degli Onesti coincide con el repertorio de gesticulaciones empleado habitualmente por el maestro. La dureza de los rostros masculinos, las expresivas manos y la definición anatómica de la muchacha llevan el sello de Botticelli. El conocimiento de la anatomía animal por parte del maestro es indudable. Botticelli ya había hecho gala de esta capacidad en naturalista en distintas representaciones de la *Natividad* y la *Adoración de los Magos* de la década de 1470. Incluso por su disposición frontal y robustez, en mi opinión el corcel recuerda también al que se asoma a la escena de la degollación de las pequeñas tablillas con la historia de *Judith y Holofernes* (h. 1470).

Imagen 21. Reflectografía infrarroja de la segunda tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti, Museo Nacional del Prado, Madrid (Imagen cedida por el Museo Nacional del Prado).

En cualquier caso, y a pesar de estos precedentes, el caballo de la segunda tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti se presenta como toda una verdadera exhibición de poderío artístico. Su definición corpórea y la volumetría de su congestionada musculatura están dibujados *alla prima*, sin rectificaciones ni errores. Es el reflejo de la experiencia, del talento y del control absoluto del pincel. El dibujo y la forma en esta tabla es magistral y excelente en todos los sentidos, pudiéndose apreciar evidentes diferencias con respecto a la primera tabla incluso en otros detalles o elementos como la capa de Guido degli Anastagi. Como se puede advertir fácilmente, se define con una forma menos metálica o angulosa que la primera y está trazada a base de delineados perimetrales a través de los que Botticelli describe pliegues, volúmenes y sombras. A tal efecto, el maestro utiliza dos registros de líneas: por una parte, líneas de mayor grosor y sensibilidad variable dadas con pincel fino de marta, y por otra, líneas de menor grosor y ancho relativamente constante que estarían trazadas con pluma o caña. Por tales utensilios corría fluidamente una disolución de tinta de color grisáceo que correspondería con una tintura de carbón a base de negro de humo con goma arábiga o cola.

Imagen 22. Reflectografía infrarroja de la tercera tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti, Museo Nacional del Prado, Madrid (Imagen cedida por el Museo Nacional del Prado).

La tercera de las pinturas demuestra un profundo contraste con respecto a las dos primeras[40] (imagen 22). Desde mi punto de vista no sólo debe atribuírsele íntegramente a Bartolomeo di Giovanni el diseño y la pintura de esta tabla -como ya han señalado varios expertos[41], sino que, además, sospecho que pudo pintarla incluso en su taller de manera aislada al resto del ciclo[42]. Tal y como he anotado, es de extrema importancia conocer el contexto de cada uno de los pintores implicados y los lugares en los que solían trabajar. Bartolomeo di Giovanni solía colaborar con muchos otros maestros de la ciudad, pero no puede olvidarse que llegó a tener taller propio. Los modelos figurativos, las fisonomías, la morfología de los árboles, la paleta de colores, la altura desde la que se plantea la escena y la línea del horizonte entre otros difiere en demasía a la de las dos primeras tablas[43]. La homogeneidad que se intentaba mantener en un principio ha quedado completamente vulnerada. Parece como si el pintor hubiese actuado con total independencia de la supervisión de Sandro Botticelli, y es aquí donde las valiosas reflectografías confirman mis sospechas y arrojan nuevas luces sobre el asunto.

Como puede apreciarse en los detalles de las fotografías, esta es la única pintura que presenta múltiples *pentimenti* o correcciones *en corso d'opera* en pleno proceso de *inventio*. Tales rectificaciones sólo se les permitía a los maestros. Se supone que Bartolomeo di Giovanni era un maestro maduro y curtido, pero aquí puede verse claramente como su *modus operandi* era mucho más falible e inseguro que el de Jacopo di Domenico Papi, por ejemplo. Las distintas variantes de manos y brazos de las muchachas muestran un proceso de prueba y error igual que en elementos como el tronco y la nave del extremo superior izquierdo, el cambio de posición del plato caído e incluso el trazo de una cuarta guirnalda con un escudo de armas que el pintor habría planteado tras los tambores que sacude el muchacho (imágenes 23 y 24).

Imagen 23. Detalle de la reflectografía de la tercera tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid.

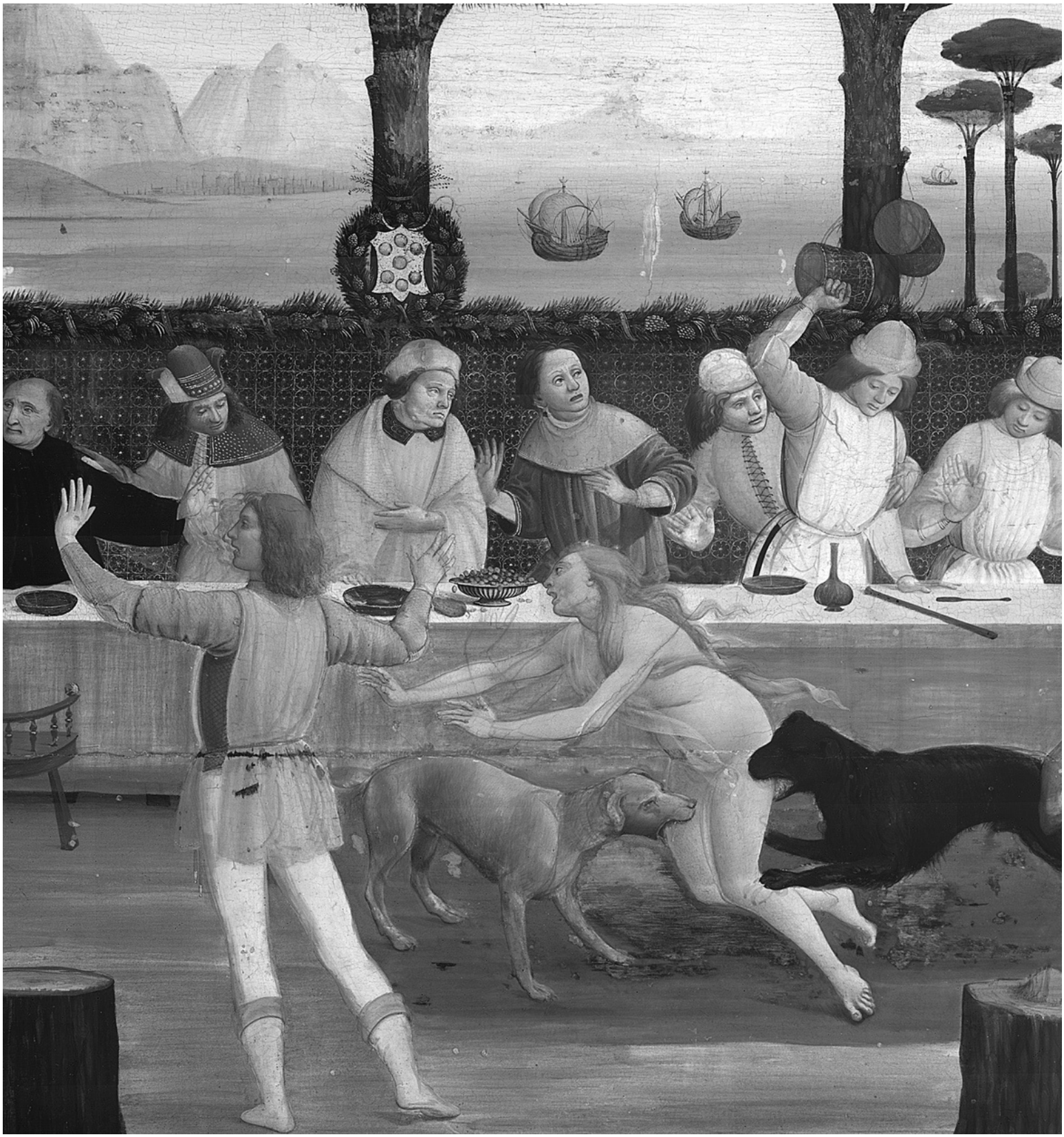


Imagen 24. Detalle de la reflectografía de la tercera tabla, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Mientras Bartolomeo di Giovanni pintaba este tercer panel puede que viese como avanzaban las dos primeras tablas. Quién sabe si llegó a tomar apuntes de las tiendas de campaña y del caballo al galope que aparecen en la primera *spalliere* para replicarlos en la composición que le habían asignado. Pero lo que sí que me parece más probable es que Botticelli no viese su pintura hasta estar acabada. No necesariamente debe verse como defecto o con una connotación peyorativa, pero es evidente que Bartolomeo dudaba en su delineación compositiva. Puede aquellas incorrecciones se enmendasen pintando luego encima, pero las diferencias en el dibujo que muestran las reflectografías son abismales: mientras que en las dos primeras pinturas se vislumbran dos manos -prácticamente sincronizadas- que siguen una misma metodología sintética, analítica y precisa, la tercera muestra un uso de la línea excesivo, nervioso, y equívoco.

Bartolomeo di Giovanni no acostumbraba a añadir detalles dorados en sus pinturas, y mucho menos con unas formas geométricas típicas del repertorio de Jacopo del Sellaio. Así pues, debió ser este último el autor de las doraduras apreciables en la *spalliera*-respaldo en la que se disponen los invitados, las guirnaldas con piñas, las cubiertas de las tiendas de campaña, etc. Incluso, tal interpretación se vería reforzada con la azulada representación montañosa –y con forma antropomorfa- tan típica de Sellaio que se erige en el extremo derecho de la composición. Él podría haber visitado el taller de Bartolomeo di Giovanni y haberse ocupado de los últimos detalles de la pintura antes de su entrega con el resto del cuarteto. Puede incluso, que su implicación fuese más allá de la ayuda concreta a Bartolomeo di Giovanni identificable en la tercera *spalliera* y que hubiese participado en las doraduras del ciclo entero[44].

Por último, aunque personalmente no disponga de los estudios de reflectografía infrarroja de la cuarta *spalliera*, las atribuciones planteadas al respecto me parecen poco precisas[45]. De hecho, esta pintura recupera la aproximación estilística que compartían las dos primeras *spalliere* del ciclo e incorpora detalles de suma importancia como son los retratos de los comensales (imagen 25).

Imagen 25. Sandro Botticelli y colaboradores, *Banquete nupcial*, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia.

Del mismo modo que para las dos primeras tablas he propuesto una participación compaginada o continuada entre Jacopo di Domenico Papi y Botticelli, en este caso propongo un trabajo en pareja parecido. Por la originalidad de la composición, el rigor geométrico de la *loggia* arquitectónica y la presencia de elementos y emblemas mediceos, propongo a Botticelli como claro autor del dibujo o trazo de las líneas compositivas principales. La altura del encuadre, el punto de fuga cerca de la línea del horizonte y la distancia en la que se representan los personajes principales (en este caso los gráciles camareros) coincide con las dos primeras *spalliere*.

A partir de ahí, Jacopo di Domenico Papi pudo pintar todo lo que el maestro había dejado delineado. Más tarde, y como en el resto del cuarteto, Jacopo del Sellaio pudo encargarse de ultimar los detalles de doradura, especialmente los de la *credenza* del plano principal y los capiteles de aquella arquitectura imaginaria[46]. Una vez la pintura estuviese en un grado avanzado, el maestro Botticelli habría retocado algunos detalles relevantes simbólicamente -como por ejemplo los emblemas o referencias mediceas- y se habría ocupado de los retratos de la oligarquía florentina para dar por finalizado el trabajo conjunto.

En suma, estas son solo hipótesis personales construidas en base a los estudios que han tratado las cuestiones de la autoría de las *spalliere* del Palazzo Pucci, pero cabe insistir en que aún no se han hallado certezas documentales o materiales que permitan reconstruir con fidelidad su interesante proceso creativo y el trabajo exacto que desempeñaron cada uno de los artistas señalados. Aunque existan infinidad de estudios ilustrativos que nos aproximan a los métodos y el funcionamiento de los talleres italianos en el Renacimiento, nunca podremos saber con exactitud cómo se pintó el cuarteto. Tales incógnitas hacen aún más fascinante su estudio y motivan a seguir investigando en busca de nuevas pruebas y teorías con las que enriquecer historiografía.

[1] Hatfield, 2009, p. 147.
[2] Querría expresar una vez más mi agradecimiento a Miguel Falomir Faus, director del Museo Nacional del Prado Miguel y a Ana González Mozo, técnico superior de Museos del área de restauración por haberme facilitado los resultados de la reflectografía infrarroja de las tres primeras pinturas.
[3] Horne, 1980 [1908], p. 360, doc. XLVI; citado en Ames-Lewis, 2000, p. 58.
[4] En 1472 Filippino Lippi figuraba en el registro de la Compañía de San Lucas y trabajaba en el taller de Botticelli. Supino, 1904, p. 133.
[5] Gamba, 1936, pp. 112-26.
[6] Berenson, 1899, pp. 457-71; Gronau, 1930, pp. 512-3; Gamba, 1933, pp. 461-79.
[7] No debe olvidarse el nombre de Biagio di Antonio Tucci (1446-1515), como un miembro activo en el taller de Botticelli en la década de 1470. Giorgio Vasari recuerda que Biagio fue objeto de una elaborada burla (típica del carácter del maestro y habituales en la sociedad florentina cuatrocentista) por parte de Botticelli y el resto de los aprendices al hacerle creer que solo él veía personajes con capuchones en un *tondo* con la *Virgen y el Niño y ángeles* (presumiblemente el *Tondo Raczinski*, h. 1477 que hoy se encuentra en la Gemäldegallerie de Berlín) y escuchaba voces internas. Carlo Gamba le sitúa en la década de 1480 como un artista independiente y le identifica como uno de los pintores contratados para la empresa decorativa fallida del en el encargo de las paredes (que finalmente no realizó) del Salón de Lirios del Palazzo Vecchio. Vasari-Milanesi [1568], 1878, vol. III, pp. 319-20; Rusconi, 1907, p. 76; Gamba, 1936, p. 164; Thomas, 1995, p. 38.
[8] A esa temprana edad, y tras haber acabado su instrucción infantil con el ábaco, prácticamente sólo se les permitía practicar el dibujo. Se requerían más años de proceso formativo (que en algunos casos llegaron a ser décadas) para poder estar capacitados y participar en los encargos del maestro. Ames-Lewis, 2000, p. 35. Para más detalle sobre la categoría conocida bajo el nombre de *garzone* (o también como *fattorino* y *discepolo*), véase: Thomas, 1995, pp. 81-8.
[9] Anabel Thomas también detalla este elaborado proceso y matiza las diferencias entre *gesso grosso* y *gesso sottile*. Thompson, 1933, pp. 72-3; citado en Thomas, 1995, pp. 155-7.
[10] Berenson, 1903, pp. 6-20; Berenson, 1913, pp. 36-7; Yashiro, 1925, vol. I, p. 244; Fahy, 1973, pp. 462-9; Pons, 1990, pp. 115-28.
[11] Gracias a los hallazgos documentales de Lisa Venturini en el Archivio Segreto Vaticano sabemos que la formación de Bartolomeo di Giovanni fue impartida sobre todo por David Ghirlandaio. El primer año tuvo un salario de doce florines y el segundo año dieciséis (ASV, Arciconfraternità del Gonfalone, 1276, n. 1, cc. 14-15r.). Venturini, 2017, pp. 23.
[12] Bartolomeo di Giovanni estuvo presente en los bautizos de dos hijos de Domenico Ghirlandaio que tuvieron lugar el 9 de agosto de 1485 y 1 de agosto de 1494, siendo padrino en el primero junto al pintor Biaggio di Antonio Tucci (ASV, Arciconfraternità del Gonfalone, 1276, nº1, c.8r, cc. 14v-15r). Pons, 1990, pp. 118-9; Venturini, 2017, pp. 61, 85.
[13] Según me ha especificado Nicoletta Pons por correspondencia electrónica, Bartolomeo di Giovanni habría conseguido llevar un taller propio en la última década del siglo XV. Pons, 1990, p. 120; Pons, 1992, p. 37; Fornasari, 2001, p. 64; Körner, 2006, p. 279.
[14] A finales del siglo XV Bartolomeo di Giovanni llegó a colaborar también con Piero di Cosimo en la decoración de varias tablas de *cassoni* que representaban la *Historia de Jasón*, la *Historia de Io*, *El Triunfo de Venus*, y *El Matrimonio de Tetis y Paleo*. Aunque hay ciertas dudas al respecto, también pudo participar con Pinturicchio en 1493 en los frescos de los apartamentos Borgia en el Vaticano y en 1501 tener contacto con Perugino en su taller en Perugia. Marcucci, 1964.
[15] La empresa artística en la Ciudad Eterna respondía, con toda probabilidad, a una estrategia personal de Lorenzo el Magnífico para consolidar la paz del 3 de diciembre de 1480 con el papa Sixto IV, Francesco Della Rovere. Recuérdese que en el año 1478 ambos protagonizaron enfrentamientos que marcaron al pueblo florentino como la fallida conspiración de los Pazzi el 26 de abril –que a su vez desencadenó la *vendetta* con la que Lorenzo saldó la deuda de la muerte de su hermano Giuliano de Medici-, así como el respectivo interdicto a la ciudad entera del 20 de junio y la declaración de guerra del 13 de julio con los que Sixto IV dejaba en jaque a Florencia. Landuci-Del Badia, 1883, p. 23; Horne, 1980 [1908], pp. 74-5; Elam, 1988, pp. 817-8.
[16] Gnoli, 1893, pp. 128-9.
[17] Algunas de las propuestas que mantienen una posible relación entre Botticelli y el taller de Verrocchio: Ullmann 1893, pp. 37-38; Bode, 1921, pp. 34-5; Lightbown, 1978, vol. I, pp. 22. Sobre

la sugerida participación de Botticelli en el *Baptismo de Cristo* de Verrocchio, véase: Ragghianti, 1954, pp. 302-3; Testi Cristiani, 1992, pp. 5, 10, 96; Serros, 1999, pp. 206-10; Natali, 2002, pp. 15-43.

[18] "*Pittori nella città di Firenze 1470...una bottega di Sandro Botticello Fior.º*" Dei-Romby, 1976, p. 71 (cita original, fol. 44v-45r).

[19] Prinz y Seidel, 1996, pp. 43-4.

[20] Warburg, 2015, p. 43.

[21] Stapleford, 1994, pp. 69-80.

[22] Aunque siempre se ha propuesto la decoración pictórica de los muros de la Capilla Sixtina como una empresa conjunta y regida por la homogeneidad cualitativa, no cabe duda de que cada maestro hizo lo posible para destacar por encima de los demás. En este sentido, cabe destacar los comentarios de Giorgio Vasari que señalan a Botticelli como el pintor más destacado a quien se le confió la dirección del proyecto y el que recibió los más altos elogios y estipendios del papa Sixto IV; sobre todo por la calidad con la que el pintor florentino ejecutó los retratos de los papas San Esteban y –homónimo al papa Della Rovere- San Sixto en el sector superior de la capilla. Vasari-Milanesi [1568] 1878, vol. III, pp. 316-7, Borghini, 1584, pp. 350-3; Gamba, 1936, p. 136; Acidini, 2010, p. 110. Por el contrario, otras fuentes indican que el favorito del papa era Perugino. Murray, 1963, p. 251; Knutsen, 1984, pp. 24-6.

[23] La presencia de Ghirlandaio en Florencia, queda registrada por su participación en una reunión de la Compagnia di San Paolo el 18 de agosto de 1482: Cadogan, 2000, p. 225; Cecchi, 2005, p. 186.

[24] A Domenico Ghirlandaio y a Sandro Botticelli les habría tocado trabajar juntos en la pared adyacente a la sala de las audiencias (*Sale delle Udienze*), mientras que al Perugino y a Biagio d'Antonio la más cercana a la plaza y a Pollaiuolo aquella del patio (*cortile*). El 31 de octubre de 1482 se le concedió a Filippino Lippi el encargo confiado inicialmente a Perugino. Se trataba de una evidencia más de las alteraciones y cambios que sufriría esta empresa inconclusa. ASF, *Deliberazioni degli Operai del Palazzo della Signoria dal 1478 al 1483*, filza 14, foll. 13r, 14r; Gaye, 1839-40, vol. I (1839), pp. 578-79, 583; De Francovich, 1925-1926, pp. 708-39; Rubinstein, 1995, p. 62; Bartoli, 1999 pp. 66-7, 75-76, 215; Arasse, 2004, p. 317.

[25] Schubring, 1923, pp. 313-314, nº397-9, 400. En 1977 Fabia Borroni Salvadori recuperaba la opinión de Schubring para considerar nuevamente a Bartolomeo di Giovanni el único autor del cuarteto además de las dos tablas con el mismo tema que hoy se encuentran en los museos de Brooklyn y Filadelfia. Borroni Salvadori, 1977, p. 687.

[26] Aún hoy día pueden leerse las anotaciones en las fichas de la fototeca del Kunsthistorisches Institut Florenz que señalan a Bartolomeo di Giovanni como autor de todo el conjunto pictórico con la Historia de Nastagio degli Onesti. KHIP, Mal. Renaissance, Sandro Botticelli, láminas 43521, 43522, 123235, 203848, 211060, 223901. En los Anexos 5-8 se incluyen algunas fotografías de estas láminas.

[27] Fahy, 1989, pp. 285-300.

[28] Vasari-Milanesi, 1878 [1568], vol. II, pp. 627-42.

[29] Baskins, 2004.

[30] Algunos de los autores que atribuyeron al taller (Jacopo del Sellaio y Bartolomeo di Giovanni) la autoría completa del cuarteto: Richter, 1880, pp. 444-5; Ulmann, 1893, pp. 111-2. 152; Salvini, vol. I, 1958, p. 32; Lightbown, 1978, vol. 2, p. 50.

[31] Jacopo di Domenico di Papi, también llamado Iacopo Foschi y Iacopo di Sandro. Vasari-Milanesi [1568] 1880, vol. 5, p. 24; ibíd. 1881, vol. 7, p. 175; ibíd. 1885, vol. 9, p. 258; Mesnil, 1938, p. 203 nota 78; Sanminiatelli, 1957, pp. 55-7; Zeri, 1962, p. 316; Cecchi, 2005, pp. 75, 202-18. Aunque solo de pasada, Charles Diehl también mencionó en su monografía sobre Botticelli de principios del siglo XX a Jacopo di Domenico Papi entre los colaboradores que trabajaban en el taller en 1480. Diehl, 1906, p. 128.

[32] O'Malley, 2013, p. 160.

[33] Cecchi, 2005, p. 75.

[34] O'Malley, 2013, p. 165.

[35] Ames-Lewis, 2000, pp. 35 y ss.

[36] Cecchi, 2005, p. 75; O'Malley, 2013, p. 163.

[37] Tal y como reflexiona Anabel Thomas, la priorización de unos colaboradores sobre otros no tenía por qué relacionarse con el tiempo que llevaban en el taller. Había ayudantes que se habían formado durante muchos años con el maestro sin llegar asumir el estatus o capacitación para poder ocuparse

de según qué labores, mientras que otros podían incorporarse a una *bottega* dando un rápido salto cualitativo y encomendándoseles en poco tiempo partes de pinturas -o pinturas propiamente- importantes. Thomas, 1995, p. 78.

[38] También puede ser que esta línea fuese pintada por el maestro Botticelli en un intento de corregir y homogeneizar determinados detalles discordantes una vez finalizado el conjunto pictórico.

[39] Otras pinturas donde se observan estas características son por ejemplo el *Banquete de Asuero* y el *Banquete de la Reina Vasti* (ambas conservadas en la Galleria degli Uffizi). Para más información acerca de las características preciosistas de Jacopo del Sellaio véase: Paolini, Parenti y Sebrengondi, 2010, pp. 170-4.

[40] Desde el punto de vista de Herbert Horne, la mano de Botticelli es mucho más perceptible en las dos primeras *spalliere* del ciclo y la tercera tabla debe considerarse obra de Bartolomeo di Giovanni (aunque él no mencionó ese nombre directamente, puesto que su identidad no era aún conocida y le llamó "maestro que pintó la Masacre de los Inocentes" escena del fondo de la pintura de altar que Domenico Ghirlandaio pintó en 1488 para el Ospedale degli Innocenti. Horne, 1980 [1908], p 134. Hatfield, 2009, p. 140.

[41]Boskovits, 2004, p. 410; Pons, 2004, p. 31; Cecchi, 2005, p. 214; citados en Hatfield, 2009, p. 140.

[42] Esto implicaría consecuentemente la posibilidad de que el Bartolomeo di Giovanni hubiese cobrado por separado por la tercera *spalliera*. Tal y como indica Anabel Thomas al ahondar acerca de la diferencia de roles y condiciones de los ayudantes en los talleres florentinos, en el taller de Botticelli y Ghirlandaio era habitual que algunos pintores (colaboradores o ayudantes) pactasen por sí mismos las condiciones y cobrasen las obras con total independencia del maestro. Thomas, 1995, pp. 75-9. Sin embargo, en mi opinión tengo dudas de que fuese así con la empresa del Palazzo Pucci. No estamos hablando por ejemplo de un retablo constituido por distintas partes con mayor o menor importancia o visibilidad, sino de un cuarteto cuyas pinturas tienen las mismas dimensiones y un claro carácter conjuntivo. El vínculo ya establecido con anterioridad entre Antonio Pucci y Botticelli también me parece un motivo de peso para descartar una hipotética contratación independiente de Bartolomeo di Giovanni.

[43] Tal y como observó mi colega y experto en procedimientos técnicos, soportes y materiales de la pintura del siglo XV y XVI Miguel Ángel Herrero Cortell, los tonos azules de esta pintura podrían corresponder a azules de azurita y azules índigo en forma de veladura en algunos puntos más oscuros. Algo particular en esta obra de Bartolomeo di Giovanni, y apreciable en otras de su producción es que todos los azules han sido convenientemente modulados mediante la adición de blanco de plomo. Quisiera agradecer aquí la útil información sobre las tintas, colores y soportes facilitada por Herrero Cortell a través de correspondencia electrónica y añadir que, muchas de estas interesantes técnicas y procedimientos pictóricos habituales en el medio artístico italiano (pero también compartidos por otros países) aparecen descritos con gran esmero en su interesante tesis doctoral. Herrero Cortell, 2019.

[44] Esta hipótesis es realmente difícil de saber. Por un lado, cabe la posibilidad de que Jacopo del Sellaio participase en la doradura del conjunto porque al menos en la tercera *spalliera* resulta evidente su participación (figurativa, quizás cromática y de elementos dorados). Pero, por otro lado, no debe olvidarse que la producción pictórica de Botticelli se caracterizó por la habitual incorporación de detalles dorados en la composición y en los marcos, significando que el maestro pudo dominar esta técnica con independencia de trabajadores exógenos y, por ende, que las tres tablas restantes pudieron ser doradas por él.

[45] Bode consideró la última tabla autógrafa Botticelli y las otras tres de taller. Bode, 1921, pp. 118-20; 1926, pp. 66-140. Breuner siguió defendiendo que la cuarta *spalliera* era de Botticelli. Breuner, 1947, p. 132. Con una propuesta parecida William Dell Russo propuso a Jacopo di Domenico di Papi como autor de la última *spalliere* y a Bartolomeo di Giovanni como claro ejecutor de la tercera. Dello Russo, 2009, pp. 158-3. Por el contrario, Berenson propuso que la última tabla fuese obra del taller y las otras tres de Botticelli junto a la colaboración de Bartolomeo di Giovanni. Berenson, 1963, Vol. I, pp. 33-6; citados en Lightbown, 1978, vol. II, p. 51.

[46] Esta interpretación personal basada en considerar a Jacopo del Sellaio como un pintor limitado a dar determinados retoques finales a las obras de Botticelli (o ejecutadas por pintores contratados o de su taller) adquiere consistencia gracias a la explicación análoga que argumentan Alessandro Cecchi y John T. Spike al analizar las pinturas con la *Historia de Psique*. Obras cuyo diseño pudo

ser dibujado o delineado por Botticelli, pero cuyos acabados finales con excesivos dorados se atribuyen a Jacopo del Sellaio. Spike y Cecchi, 2017, pp. 15, 110-3.

Las tablas con la historia de

Nastagio degli Onesti

Capítulo 4

Entre zarzas y maleza

En la *novella* de Nastagio degli Onesti todo empieza en el bosque de Chiassi. Entre los muchos lugares donde acontecen las *novelle* del *Decamerón*, Boccaccio manifestó una cierta predilección por los lugares selváticos. En la literatura y las artes visuales de la Europa medieval, los bosques eran lugar donde residían los dioses, las figuras mitológicas y otros seres mundanos[1]. Por muy frondoso, verde y fértil que pudiera parecer, una floresta podía resultar igual de hostil y deshumanizada que un desierto oriental. En los versos del poeta toscano, los bosques aparecen descritos como lugares deleitosos, donde habita el amor y su fuerza se deja sentir entre el espesor de los bosques, en los empinados montes y las desnudas grutas[2]. Los jardines y espacios boscosos se conciben como un *locus amoenus*, cuya definición paradisíaca conlleva de manera intrínseca la presencia de arroyuelos, animales como liebres, cabritos, cervatos y demás bestias cual si domesticadas estuvieran[3]. Los mismos personajes que narran las jornadas del *Decamerón* quedan fascinados por la profusión floral, frutal, animal y cromática de estos parajes. Todo ello da lugar también a la intimidad, la sensualidad y el erotismo que se escenifica en lugares tan paradigmáticos como el Valle de las Damas[4]. Un lugar moldeado por una artificiosa geometría y ordenación[5], repleto de riachuelos, lagos y estanques, y cuyo apelativo al género femenino anticipa ya los relajantes baños que en él disfrutaron las muchachas. Si bien estos pasajes remiten a ideales ya desarrollados en época medieval o -más aún- en los bucólicos poemas del mundo clásico, un aspecto interesante en el *Decamerón* es la mutabilidad que experimentan algunas esferas o ambientes en determinados momentos.

Existe una vaga y difuminada frontera entre lo que se presenta como un lugar idílico y lo que de repente puede tornarse lúgubre y siniestro[6]; lo que, en su máxima expresión, se conoce como *locus horridus*[7]. Pues bien, a lo largo del centenar de *novelle* aparecen distintos casos en los que el bosque deja de ser un lugar tan bucólico y saca a relucir su parte más hostil y amenazante; la dimensión en la que las fieras acechan al ponerse el sol[8]. Esta dimensión oscura o siniestra del bosque ha sido considerada comúnmente como una representación de la ignorancia humana, del pecado, la incertidumbre espiritual, así como un escenario perfecto para la penitencia[9].

Uno de los casos más sugestivos de esta variación tiene lugar en el pinar de Chiassi, marco geográfico verídico en el que transcurre la historia de Nastagio degli Onesti. Situado al sur de Rávena y próximo a la desembocadura del torrente Bevano, este bosque ocupa más de mil hectáreas repletas en su mayoría de especies vegetales coníferas entre las que destacan pinos y en menor medida robles y carpes. En la actualidad se ha considerado lugar de interés comunitario y zona de protección especial, aunque no se ha prohibido la caza. Quizás por ello, y por los estragos causados por la incidencia humana y el cambio climático, su fauna ha ido menguando. Pájaros carpintero, garzas, búhos, zorros y gamos son algunas de las especies más amenazadas hoy en día y que han habitado a lo largo de los siglos en Chiassi[10].

Este pinar es introducido en el relato del *Decamerón* como un lugar plácido, arcádico y casi terapéutico, donde Nastagio continúa dilapidando su fortuna y disfruta invitando a comer a sus amigos para superar el desamor causado por la hija de Paolo Traversari. Esta conducta irresponsable no sólo se entiende como una reacción para paliar la aflicción que le causa su amada, sino que además ha sido interpretada en múltiples claves simbólicas de notable interés. Por un lado, algunos creen que, más allá de la generosidad y señal de entrega absoluta que hay detrás despilfarro material del joven ravenés, se esconde todo un juego antitético entre donante y receptor equiparable a una tregua bélica[11].

Imagen 26. Baccio Baldini, Ilustración de la primera edición de la Divina Comedia comentada por Cristoforo Landino, h. 1481, Biblioteca Riccardiana, Florencia.

Pero, por otro lado, el dispendio constante también se ha interpretado en clave sexual, siendo considerado una metáfora del desperdicio de su fortuna y de la libido con los que Nastagio echa a perder su riqueza y su fertilidad[12]. Además, este comportamiento -que pronto llevaría a Nastagio a la decadencia patrimonial y personal-, coincide con el proceder de los derrochadores del bosque de los suicidios de Dante, quienes como castigo fueron perseguidos por "*negras perras, ávidas y hambrientas*"[13]. Los ecos de ciertos pasajes de la *Divina Comedia* en la historia de Nastagio degli Onesti se hacen más evidentes a medida que avanza la narración[14] (imagen 26).

Tanto es así que, continuando con la *novella*, lo siguiente que Boccaccio nos relata es que, una mañana de mayo, pasada la quinta hora paseaba Nastagio abstraído por el pinar de Chiassi hasta que se adentró en un denso entorno boscoso rodeado de zarzas y matorrales[15].

Para la sociedad trecentista, la quinta hora del día, ya fuese al mediodía como por la noche, era considerada una hora propicia para las apariciones. Incluso a finales de la antigüedad se creía que era el momento en que se manifestaban tanto lo divino como lo demoníaco[16]. Sin percibirlo, el joven se perdió en medio de la agreste vegetación del bosque y empezó a oír llantos y sollozos de mujer, hasta que de pronto se le aparecieron dos personajes inesperados.

El primero, una muchacha desnuda, completamente desprotegida que huía del segundo, un jinete moreno montado a caballo y acompañado por dos mastines. El primer instinto de Nastagio fue interferir en aquel acto aparentemente injustificado. Indefenso, tomó del suelo una rama a guisa de garrote y se encaró al enfurecido jinete. En este punto, a medida que se aproximaba a la muchacha y a Nastagio, el caballero gritó advirtiendo al joven ravenés que no se interpusiera en aquello, que le dejase hacer lo que aquella mala hembra merecía. Una vez los canes consiguieron detener a la magullada joven, el caballero descendió de su corcel para dar más detalles a Nastagio sobre el porqué de aquella caza. El fantasmagórico individuo se le presentó, diciéndole su nombre y origen: se trataba de micer Guido degli Anastagi, un joven de la misma tierra que Nastagio que se quitó la vida por amor. Luego contó los motivos de aquella condena infernal causada por el mal proceder que ambos tuvieron en vida, el tiempo, los días y lugares en los que protagonizaban aquella caza, y finalmente insistió en que le dejase ejecutar aquella divina justicia. Nastagio no tuvo réplica alguna ante tal historia y comprendió que no debía interferir en tan elevados designios.

En estos pasajes de la *novella* Boccaccio introdujo detalles de suma relevancia y que nuevamente tienen su correspondencia con la *Divina Comedia*. La utilización del *topos* del pinar de Chiassi y la mención de la estirpe degli Anastagi en confrontación con los Traversari ya había sido empleada por Dante en uno de los cantos del *Purgatorio*[17]. Según especificó el poeta florentino, las casas Anastagi y Traversari pertenecían a la flor y nata de la sociedad ravenesa[18]. Pero estos tres nombres introducidos originalmente en la *Divina Comedia* reaparecen en la *novella* de Boccaccio con unas finalidades específicas.

En primer lugar, Boccaccio pudo haber utilizado el bosque ravenés como escenario para su relato por su "ramaje tembloroso" y la sensación de extravío con la que describe Dante aquella selva. En segundo lugar, y más importante, la elección de las dinastías Anastagi y Traversari tuvo unas razones más profundas y complejas. No es para nada casual la coincidencia consonántica entre la estirpe Anastagi y el nombre de Nastagio. En realidad, Boccaccio alteró ligeramente la raíz terminológica para conseguir el efecto de un vínculo familiar lejano entre ambos. Es decir, Guido degli Anastagi se presenta a Nastagio no solo como un *aristocratico ravennate* que comparte con él su estatus social y económico, sino también como un antepasado[19]. Me atrevería incluso a proponer que el sentido de su presencia en el relato, más que como un ser amenazador, se entiende como una prefiguración fantasmal de vínculos genealógicos directos que le amonesta de lo que podría pasarle a él y a Bianca Traversari[20]. Insisto, una joven que pertenece ni más ni menos que a la casa Traversari, una familia que como ya indicó Dante arrastraba una indisoluble rivalidad con los Anastagi. En el caso de la *novella* de Boccaccio el antagonismo permanece, lo único que, en la forma distorsionada de los Anastagi, es decir, con su descendiente Nastagio degli Onesti. En el *Decamerón*, Boccaccio modificó y reinterpretó referencias procedentes de los versos de Dante, junto a otras derivadas de un sustrato literario muy heterogéneo e internacional.

Pero quien destacó por ir más allá de los versos y poner imagen a todos aquellos pasajes fue Sandro Botticelli junto a sus colaboradores. La narración se dividió en cuatro *spalliere* que permitieron al pintor organizar con más comodidad el hilo argumental del cuento. Asimismo, la estructura cuatripartita planteaba nuevas decisiones a la hora de elegir cuales debían ser los cuatro momentos más relevantes o reconocibles de la fábula. En este sentido, a pesar de que el pintor florentino pudo tomar como patrón compositivo las ilustraciones miniadas que existían y circulaban por Florencia, apostó por la representación de acciones nunca antes transcritas artísticamente. En el ciclo de *spalliere* Botticelli hizo gala de su nutrido bagaje literario y supo dar nuevas connotaciones a ciertos elementos citados -y a otros que no- en el *Decamerón*.

La primera pintura captura los momentos iniciales del relato: el noble Nastagio acampando con sus amigos en Chiassi, el extravío hacia las profundidades del pinar, la aparición fantasmagórica, y los actos previos a la agresión[21]. Las expresiones fisonómicas reflejan perfectamente los sentimientos de los personajes: la impasividad de Nastagio, el miedo de la joven mordida por los perros y la furia e ímpetu del caballero. Todos ellos aparecen dentro de un marco escénico de acentos mediterráneos, marcado por la verticalidad de unos pinos extrañamente uniformes y regulares. Se percibe a simple vista que en esta pintura Botticelli hizo uso -de manera parcial o total- de los procedimientos de la perspectiva *artificialis*. Nuestra mirada puede detectar rápidamente cómo el arranque de algunos pinos coincide con las casillas virtuales resultantes del ajedrezado albertiano y cómo las ortogonales dibujan un proscenio en el centro de la composición para acabar confluyendo en un lejano punto de fuga cercano a las orillas de la costa ravenesa (imagen 27).

Imagen 27. Sandro Botticelli y colaboradores, Primera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

En esta composición centrípeta, los acontecimientos relevantes del relato tienen lugar en el primer plano. Todo lo que acontece detrás pierde importancia gradualmente. Por este motivo, contrastan sobremanera el plano principal -abarrotado de troncos de tonos terrosos- con la costa azulada, espontánea y vaporosa del paisaje posterior. Se trata de ambientes con connotaciones distintas. El bosque es el lugar de acción, mientras que el mar adriático del horizonte una orientación geográfica.

Además, para Botticelli, los pinos dispuestos estratégicamente en la composición son mucho más que elementos que permiten identificar el entorno con un bosque. Los árboles son también un recurso de división temporal, pues de izquierda a derecha marcan distintos *tempos* del relato. Se trata de un rasgo ciertamente obsoleto y arcaico en comparación con las directrices artísticas que imperaban en las últimas décadas del *Quattrocento*[22]. No obstante, Botticelli supo sacar nuevas posibilidades cognitivas de aquella fórmula compositiva y la empleó tanto en obras anteriores (los frescos de la Capilla Sixtina particularmente) como posteriores (Historia de Lucrecia, Historia de Virginia, La vida de San Cenobio, etc.)[23]. En este caso, las escenas o secuencias de la narración se disponen, como si de fotogramas se tratase, en los espacios resultantes entre los árboles[24].

Examinando este fascinante entorno construido por la desbordante imaginación de Botticelli pueden advertirse muchos elementos mencionados en la fuente literaria junto a muchos otros de su propia inventiva. No todas las licencias o transgresiones del pintor buscan los mismos fines. El tímido y cristalino arroyo -que fluye delicadamente por el suelo del bosque de Chiassi- contribuye a recrear la esfera de frondosidad y rusticidad que proyectan los versos de Boccaccio. Quién sabe si los blanquecinos pétalos que puntean y envuelven el manto terrestre podrían representar las *diplotaxis erucoides* floreciendo en el mes de mayo, pues estas plantas de la familia de las crucíferas son muy habituales en la cuenca del mar Mediterráneo y el Adriático. Si así fuese, Botticelli no sólo estaría demostrando su analítica capacidad de representar a la perfección especies vegetales[25], sino también el conocimiento específico del ecosistema del entorno ravenés del que hasta ahora se desconoce que hubiese visitado.

Cuanto más analizamos la primera tabla, más comprendemos que, para Botticelli, aquel cuarteto no fue un encargo o una transcripción literaria cualquiera. Debía imaginar y reproducir hasta el más mínimo y veraz detalle. Y todo lo que él añadiera se sumaría a los significados que la pintura debía transmitir. Uno de los añadidos más evidentes de la primera *spalliera*, son precisamente los animalillos que campan a lo largo y ancho del pinar. Las huidizas liebres y los más lejanos cervatillos que identificamos podrían interpretarse como simples elementos referenciales, como ítems que contribuyen en este caso a recrear con mayor fidelidad una atmosfera campestre y bucólica. Sin embargo, no todas las especies de la fauna occidental tienen el mismo significado, ni la misma relevancia iconográfica, ni encajan con la misma congruencia en el bosque de Chiassi. Una de las notas más disonantes de este repertorio zoológico es la representación descontextualizada de un corderillo justo en el centro de la composición (imagen 28).

Imagen 28. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la primera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, h. 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Representado de manera extremadamente reducida entre Nastagio y la muchacha, parece como si su presencia se redujese a un mínimo recordatorio icónico. Podría pasar desapercibido entre liebres y cervatillos, pero lo cierto es que la presencia individual de este animal en el centro de la composición es notoriamente discordante.

Por un lado, el entorno más habitual del género ovino suelen ser los prados y las llanuras, más que los bosques frondosos. Por otro lado, el patrón de comportamiento de estos rumiantes, sean adultos o crías, suele ser en rebaño más que en solitario. De hecho, se agrupan en rebaños como mecanismo de supervivencia, pues de lo contrario son extremadamente vulnerables a los depredadores. Por si fuese poco, el simbolismo cristológico del cordero en el mundo occidental, y más en la Florencia savonaroliana -y relacionada con el medio pictórico flamenco- de finales del siglo XV, resulta demasiado evidente como para considerarle una representación azarosa y meramente ambiental (imagen 29).

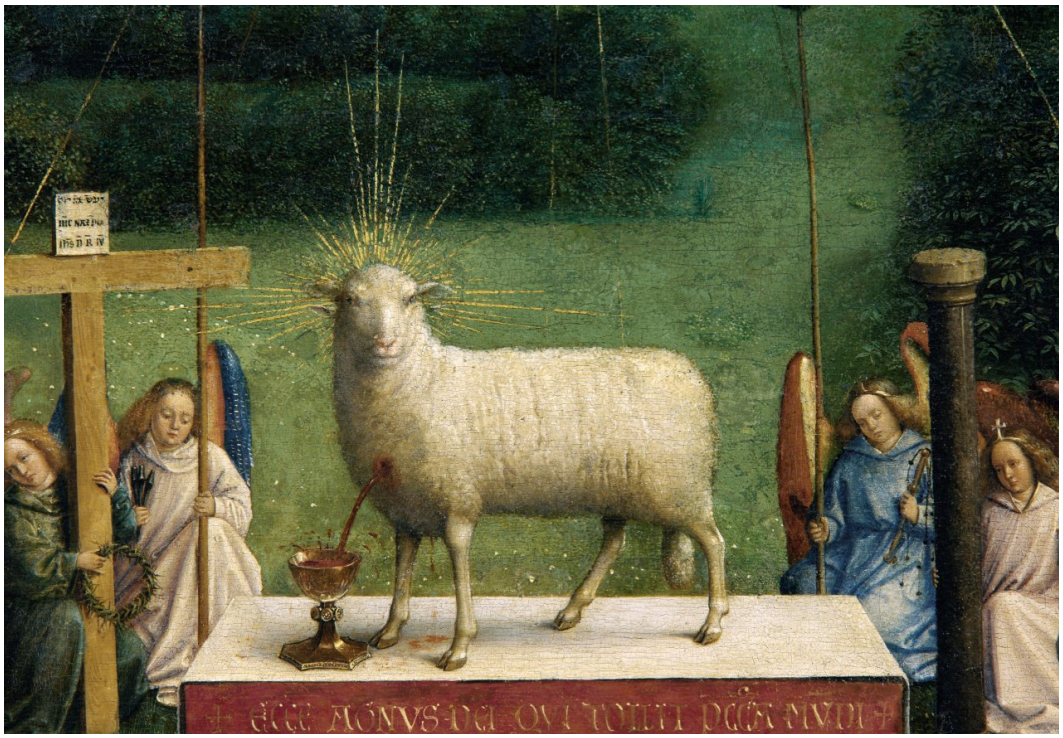


Imagen 29. Hermanos Van Eyck, Detalle con el *Agnus Dei* de la tabla principal del *Políptico de Gante*, 1432, Catedral de San Bavón, Gante.

Tras ahondar en ello, mi propuesta es que la representación del corderillo en un espacio tan marginal como el restante entre Nastagio y la muchacha perseguida tiene un valor claramente vinculante entre ambos personajes. La rama de Nastagio le señala, parece casi punzarle para revelar su finalidad expiatoria. El *Agnus Dei* que encarna el significado sacrificial de Cristo sirve en la *novella* de Nastagio degli Onesti para anticipar una muerte, una tortura, y -en cierto modo- una pasión que experimentará el fantasma de la muchacha para redimir unos pecados. El corderillo y la muchacha en el centro de la composición representan a dos mártires, distintos en su forma, pero con finalidad redentora equivalente. Los extremos de la composición están flanqueados por el ejecutor del castigo -Guido- y el beneficiado o salvado- Nastagio, identificables por sus prendas de pasionales tonos rojizos. La fluidez casi líquida de los pliegues de la capa de Guido prefigura el sinuoso e inminente rio de sangre[26]. Y, por último, el entorno boscoso de Chiassi se convierte sin duda en el escenario propicio para las apariciones divinas y en particular de los milagros carácter cristológico[27]. Del mismo modo que sufrimiento y la muerte de Jesús en la cruz fue en beneficio de la humanidad, la justicia infernal que el caballero se dispuso a aplicar sobre la muchacha tuvo -o como se verá, tendrá- consecuencias favorables sobre el futuro sentimental de Nastagio degli Onesti.

Boccaccio describe a la muchacha desnuda como una mujer bellísima, cuya fiereza y crueldad en vida causaron la desgracia de Guido degli Anastagi y su posterior suicidio. Se aportan datos físicos y caracteriales, pero paradójicamente no se menciona ni siquiera su nombre o apellido. La razón por la que el poeta silencia completamente su identidad es porque en el relato no representa a ninguna mujer y al mismo tiempo representa a cualquiera de ellas: es una alegoría femenina, una personificación anónima de todas aquellas actitudes deshonestas y despreciativas que cometían algunas mujeres. Nos hallamos ante la identidad metafórica que sugería Boccaccio que, siguiendo el canon figurativo ideal que imperaba en el *Quattrocento*, Botticelli representó una muchacha de carnación nívea y cabellos rubios, senos pequeños, vientre alargado, pies diminutos, etc.[28] Solo disimulados por un ligero velo, los atributos y genitales quedan reducidos a la mínima expresión[29].

El maestro no quiso representar aquí un desnudo bello, sensual o erótico, sino una desnudez forzada, púdica e incómoda[30]. Herida por las mordeduras de los mastines y temerosa del inminente suplicio la joven está siendo amenazada, mejor dicho, cazada cual víctima que huye en vano de su infalible depredador. El episodio que protagonizan la muchacha y el caballero no es nuevo en la literatura europea, se conoce como una *caccia infernale*. Un *topos* que no sólo refleja el influjo de Jacopo Passavanti, Andreas Capellanus y Dante, sino -según Gerald Kamber- se remonta al mito de Odín (o Wotan) y aparece mencionada en algunas fuentes orientales[31]. La violencia y la crueldad infligida hacia las mujeres con el objetivo de modificar su comportamiento son factores presentes también en hitos literarios italianos como *Serventes del dio d'Amore*[32]. Incluso la manera de cazar de Guido degli Onesti, montando a caballo con la ayuda de los perros, corresponde también a la *venerie* francesa[33].

La paleta cromática que eligió Botticelli para este cuarteto pictórico –o al menos para gran parte de las pinturas que él supervisó o pudo estipular a sus colaboradores- estuvo profundamente meditada. Tanto, que no deja de resultar sospechoso que Nastagio degli Onesti y el fantasma de su antepasado Guido vistan prendas de tonos parecidos o incluso el color de cabello de ambos sea casi idéntico[34]. De extremo parecido cromático son las medias de Nastagio y la capa de Guido, la túnica del joven y los antebrazos del caballero, las botas del muchacho y la armadura dorada del jinete, etc. Esta correspondencia ha sido interpretada como una reafirmación del vínculo familiar entre ambos[35] (imagen 30).

Los versos de Dante y Boccaccio habían contribuido a la concreción de tal idea, pero de nuevo fue Botticelli quien a través de sutiles parecidos le dio consistencia. Del mismo modo que Botticelli eligió pigmentos similares para agermanar la representación de Nastagio y Guido, la utilización de colores distintos a los mencionados por Boccaccio tuvo también consecuencias muy concretas. En este sentido, cabe destacar el flagrante cambio en el color del corcel.

Imagen 30. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalles combinados de la primera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

No son desacertadas aquellas propuestas que justifican el cambio del color negro por cuestiones lumínicas o de armonía compositiva[36]. Pero es evidente que la diferencia entre el tono negro -con el que Boccaccio describe el caballo- y el blanco -que ofrece Botticelli- resulta demasiado drástica para solo responder a fines puramente estéticos[37]. En mi opinión, podrían barajarse dos teorías para dar respuesta a esta transgresión de la fuente literaria por parte del pintor.

La primera, estaría estrechamente vinculada con el origen nupcial de las pinturas y las distintas celebraciones que conformaban el ritual matrimonial de la Florencia de finales del *Quattrocento*. Al parecer, uno de los momentos de mayor expectación social era la llamada *domumductio*. Se trataba de una especie de desfile encabezado por la futura esposa con destino hacia la morada de su esposo y núcleo doméstico del que pronto entraba a formar parte (imagen 31).

Tanto las fuentes escritas como los testimonios pictóricos cuatrocentistas describen esta comitiva por las calles de la ciudad con la muchacha montada sobre un caballo blanco, exhibiendo públicamente los elegantes hábitos que el padre había hecho coser junto a un par de *cassoni* -habitualmente historiados- que transportaban la dote[38].

Imagen 31. Giovanni di Ser Giovanni, "*Lo Scheggia*", Detalle del *cassone* con la Historia de Trajano, h. 1450, Colección privada, Florencia.

Esta exhibición material ponía de manifiesto el poder económico de la familia de origen. No obstante, también era un ritual que servía para mostrar todos los respetos hacia la familia del novio, existiendo algunos casos en los que los costosos vestidos incorporaron las armas bordadas de la familia del cónyuge[39]. El caballo de blanco podría entenderse entonces como una alusión, o más bien dicho, una anticipación de la conclusión nupcial que tendrá lugar más tarde en la *novella* y en la realidad. Resulta poco probable que el ciclo de *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti fuese exhibido por las calles de Florencia, ya que, las *spalliere* solían ser comisionadas por los padres de los novios y, por el contrario, los bienes exhibidos en el cortejo procedían de la familia de la novia. Tampoco debería descartarse la mínima -pero probable- posibilidad que la *domumductio* de Lucrezia Bini con destino al Palazzo Pucci hubiese estado dirigida por caballos del mismo color, propiedad de alguna de las dos dinastías unidas. De momento, desconocemos si los poderosos Pucci tuvieron corceles blancos. Pero de haberlos tenido y haber estado orgullosos de ellos, no sería difícil que Antonio Pucci, gran aficionado a las armaduras y la caballería, hubiese expresado el deseo al pintor de que los representase o reflejase en las pinturas.

La segunda propuesta es algo más personal y tendría un trasfondo más simbólico. Botticelli pudo pintar un corcel blanquecino, radiante y casi celestial porque pretendía transmitir unas connotaciones distintas a las malignas, siniestras e infernales que reflejan originalmente la *novella*. En vez de representar aquel espíritu condenado a penas infernales montado sobre un caballo infernal, parece que al pintor lo interesó más resaltar la connotación redentora y de salvaguarda del Guido con respecto al futuro sentimental de Nastagio. La armadura reluciente, la capa escarlata y los ademanes heroicos del jinete podrían recordar a ciertos modelos iconográficos de carácter santífico tal y como ya se ha apuntado en alguna ocasión[40].

A pesar de que Boccaccio describe a Guido degli Anastagi como un fantasma procedente de los mismísimos infiernos, su función en la historia no deja de ser protectora y auxiliadora. Esto sucede con muchas de las apariciones fantasmales descritas en los versos del *Decamerón,* pero en realidad el tópico de los espíritus que amonestan y auxilian a los vivos tiene una arraigada tradición en la literatura y la cultura popular medieval[41]. Los espíritus no tienen las connotaciones peyorativas y dañinas que nuestra anacrónica mentalidad podría atribuirles. Son en realidad enviados del más allá con una función concreta. A menudo desean que los vivos les ayuden a salvar alguna pena y otras veces al revés, ellos hacen todo lo posible por socorrer y ampararles.

Esta mentalidad con respecto a los fantasmas se consolidó especialmente durante los siglos XV y XVI. Los muertos eran considerados entes positivos, hasta el punto de que el mismo Maquiavelo dedicó unas palabras:

"*el aire estaba poblado de espíritus, quienes por su inteligencia superior preveían y predecían futuros eventos, y más allá de la lástima por la humanidad, el hecho de avisar con múltiples signos es también una manera de que se preparen para los males que vienen*"[42].

[1] Saunders, 1993, pp. 25-9, 33.
[2] Boccaccio-Branca, 2013, p. 274.
[3] Boccaccio-Branca, 2013, p. 197.
[4] Boccaccio-Branca, 2013, pp. 477-8. Además del Valle de las Damas, el binomio entre erotismo femenino y el bosque aparece también en la primera *novella* de la quinta jornada del *Decamerón* cuando Cimone vislumbró a la hermosísima Ifigenia durmiendo "*en un bellísimo bosquecillo muy frondoso*". Boccaccio-Branca, 2013, p. 367.
[5] El rigor geométrico se percibe de descripciones como: "*la parte llana de aquel valle era tan redonda como hecha a compás*", "*abundaba en abetos, cipreses, laureles y algunos pinos tan ordenados y compuestos como si los hubiese plantado el mejor artífice jardinero*". Boccaccio-Branca, 2013, p. 497.
[6] En esta misma línea de dualidades cabe destacar la propuesta dual de Christophe Poncet sobre la pintura de *La Primavera* de Botticelli. Poncet interpreta toda la pintura como un elaborado y complejo juego de polaridades. Identifica en el extremo izquierdo de la pintura una selva agradable "*diventata amena et dilectevole, piena di lumi, piena di fiori, il che dinota virtù, delle quali sono optimi fructi…la divina foresta*", mientras que en el lado derecho propone lo contrario; una selva salvaje y tenebrosa. Como un lugar de ceguera absoluta, que refleja el descontrol del amor y llena de dudas y tormentos a todo aquel que vaga entre su espesor. Los frutos de ese oscuro bosque no son comestibles, y las piñas de los cipreses representan al árbol dedicado a Ares, dios de los infiernos. Poncet, 2012, pp. 56, 68-70, 82.
[7] Schiesaro, 1985, pp. 211-23; Schiesaro, 2006, pp. 427-30; Edwards, 1987, pp. 267-76. Hellen Slaney destaca la relación entre el *locus horrida* (descrito como una arboleda regada por sangre sacrificial en la que los árboles están "*todos llenos de almas humanas*") y la nigromancia en la obra de Séneca. Slaney, 2016, p. 176.
[8] Poco antes que la historia de Nastagio degli Onesti, la tercera *novella* de la quinta jornada narra distintos acontecimientos de trasfondo amoroso entre Pietro Boccamazza y Agnolella en los que el bosque se presenta como un óptimo escenario para los asaltos y agresiones; como una selva de vulnerabilidad, desconsuelo y peligro. Boccaccio-Branca, 2013, p. 384.
[9] DePrano, 2018, p. 182.
[10] Para más información sobre la biodiversidad de este enclave de Emilia Romaña consúltese: http://ambiente.regione.emilia-romagna.it/it/parchi-natura2000/sistema-regionale/biodiversita
[11] Giorgio Bertone advierte las polaridades entre donante y receptor al mismo tiempo que ahonda acerca de la generosidad y gentileza que estimulan un gesto donativo; ya sea material o emocional. Bertone enfoca esta acción desde la perspectiva de antropólogos y sociólogos como Marcel Mauss y Claude Lévi-Strauss y cita un símil extremo como es la ceremonia aborigen norteamericana llamada *potlàc*, basada en el continuo y antagónico ofrecimiento de dones materiales, hasta el punto de que el donante llega a destruir ante el beneficiario sus propios bienes, propiedades, etc. En cierto modo, Bertone considera que Nastagio degli Onesti (igual que otros personajes del *Decamerón* como Cisti el panadero con su vino y Federigo Alberighi con su preciado halcón que ofreció como manjar a su amada Giovanna) estaba llevando a cabo una *potlàc* integral antes de la aparición fantasmal, sin importarle sus posesiones ni tampoco su vida. Bertone, 2014, pp. 191-4, 196-8, 201-2.
[12] Martina Uppenkamp propone tales correspondencias entre derroche material y sexual a partir de algunas ideas formuladas anteriormente por Christina Olsen. Olsen, 1992, 147; Uppenkamp, 2007, p. 235.
[13] Cardini remarca las similitudes entre ambos lugares. Cardini, 2018, p. 17; Alighieri-Echeverría, 2019, vol. II, *Infierno*, canto XIII, vv. 124-9, p. 79; Wofford, 1992, p. 209. Además de tales analogías, Wofford interpreta el derroche como un acto de destrucción genealógica, idea que, a mi parecer, da más consistencia a la aparición de Guido degli Anastagi, antepasado directo de Nastagio, entendida como un mecanismo intercesor fantasmal que facilita los problemas de su pariente.
[14] Según Florence Callu, François Avril y Giorgio Bertone la historia de Nastagio degli Onesti es una de las *novelle* que muestra mayor influencia con las visiones del *Infierno* de Dante. Callu y Avril, 1975, p. 40, ficha nº 69; Bertone, 2014, pp. 180 y ss.
[15] La visión tiene lugar un día tan penitencial como es el viernes, en el mes de mayo asociado al despertar de la primavera y hacia las doce del mediodía, momento en que -en general- se produce la

tradicional epifanía de Pan y de las divinidades naturales, así como la hora en la que las sombras son más cortas y cuyo número alude al nacimiento y renacimiento. Giazzon, 2004, p. 532.
[16] Caillois, 1988; citado en Cardini, 2018, p. 22.
[17] Alighieri-Echeverría, *Purgatorio*, Canto XXVIII, v. 20, 2019, p. 378.
[18] Alighieri-Echeverría, *Purgatorio*, Canto XIV, vv. 107-8, 2019, p. 294.
[19] Uppenkamp, 2007, p. 232; Cardini, 2018, p. 17.
[20] La idea de que los espíritus familiares o de los parientes cercanos se manifiestan ante los humanos para salvar o ayudar aparece más veces en la literatura europea. Franco Cardini menciona el caso de la historia del cura Walchelin registrada en la *Storia ecclesiastica* escrita por Orderico Vitale entre los años 20-30 del siglo XII. El relato narra cómo Walchelin de la iglesia de Angers contactó con un guerrero espectral que resultó ser su hermano. Resumiendo, primero el guerrero salvó a su hermano (el cura) de la ira de los demás caballeros infernales por haber intentado robar un caballo, y luego fue el cura quien libró de los sufrimientos de su hermano (el caballero espectral) en una misa de sufragio. Cardini, 2018, pp. 36-8.
[21] Los atuendos con los que Botticelli representa a Nastagio degli Onesti indican claramente su rango social aristocrático. La casaca con brocados de oro, la camisa (*farsetto*) con mangas abiertas "*fessurate*" y la capucha o sombrero negro con una cinta colgando detrás formaban parte de la vestimenta noble en tiempos de Lorenzo el Magnífico. Lucas-Dubreton, 1985, p. 150.
[22] Según Paolo Biscottini, Botticelli puso en crisis todas las propuestas artísticas relacionadas con la concepción del espacio y del tiempo que los demás artistas e intelectuales habían unificado. El hecho de inclinarse intencionadamente por una fórmula que la vanguardia florentina de la segunda mitad del siglo consideraba en desuso, le convirtió en un artista aún más transgresor y revolucionario. Biscottini, 2008, p. 13
[23] No hay más que observar los frescos de la Capilla Sixtina (realizados entre 1481 y 1482), donde los árboles también sirven para compartimentar las escenas de la vida de Moisés, o bien, los pilares con motivos *a candelieri* del cuarteto con la Historia de San Zenón de finales del siglo XV.
[24] Para más informaciones sobre este habitual método botticelliano de división espacial/episódica a través de diafragmas arquitectónicos u orgánicos, véase: Lightbown, Vol. I, p. 210; Grazzini, 1988, vol. I, pp. 306-7; Wofford, 1992, pp. 227-8; Didi-Huberman, 2005; Körner, 2006, p. 279; Nelson, 2010, p. 140; Lane-Spollen, 2014, p. 95; Silver, 2019, p. 47.
[25] Harto conocidos son los estudios específicos sobre el repertorio floral que dispuso Sandro Botticelli en pinturas como *La Primavera*: D'Ancona, 1983, Testi Cristiani, 1992, p. 13; entre otros. Sin embargo, esta exhibición de profundo conocimiento botánico y floral parece no haber sido un caso aislado. También se ha propuesto que la pintura de *Venus y Marte* debería interpretarse en esta misma línea exegética. La ausencia de plantas florecidas en su composición tendría como propósito representar la época estacional de invierno, más concretamente el mes de febrero. Bellingham, 2010, pp. 347-74; Paoli, 2017, p. 71.
[26] Ricketts, 1997, p. 78.
[27] En este sentido, cabe subrayar el éxito que tuvo en las representaciones artísticas de la Europa central la historia de San Eustaquio, antiguo soldado romano adicto a la caza que tras presenciar la señal de la cruz con la imagen de Cristo en el bosque se convirtió al cristianismo. Un caso similar es también la leyenda de San Huberto, hijo del duque de Aquitania, gran cazador, no creyente, gozador, y que tuvo una aparición de un ciervo con una cruz flameante entre la cornamenta. Tras el acontecimiento se hizo fraile y luego fue obispo. Incluso la historia de San Julián presenta episodios cinegéticos parecidos, pues mató a un ciervo sagrado que le profetizó el destino parricida que más tarde cometió por error. Ghidini, 1929, p. 45.
[28] Ledogar, 1984, pp. 72-76, 80-81.
[29] Además, los genitales ausentes de vello púbico son símbolo de sexualidad casta. Howell Jolly, 2012, pp. 189-201; Lurati, 2015, p. 100.
[30] Keneth Clark estableció interesantes distinciones entre los términos "*nude*" y "*naked*". Por el primero se entiende un desnudo seguro de su desnudez bella y placentera, sin ningún trasfondo incómodo. Sin embargo, la segunda definición se refiere a una privación de ropa impuesta, donde el sujeto siente vergüenza y degradación. Más adelante Rossi remarca esta dualidad refiriéndose a tales formas de desnudo como "*svestizione*" del cuerpo (es decir, desvestir), y por el otro "*denudazione*" (entendida como despojar de las vestimentas casi de un modo violento o forzado). La primera definición es una desnudez positiva, ya que el acto de desvestirse puede estar presente en una situación de calor, para moverse mejor, para dormir, por motivos terapéuticos e higiénicos, incluso

para sentirse en simbiosis con el ambiente natural. Por el contrario, "*denudazione*" (igual que *naked*) implica una connotación peyorativa puesto que el sujeto femenino es coercitivamente degradado por un deseo obsceno y erotizado masculino que tiene como objetivo aplicar violencia sexual, torturas… una desnudez que según Rossi también puede ser vista como "*carne da macellare*", como fuente de excitación lasciva a través del dolor. En definitiva, tanto en la fuente literaria como en la transcripción pictórica queda claro que la finalidad que cumplía la representación anónima de la muchacha coincide con estas segundas opciones: *naked* y *svestizione*. Clark, 1957; Rossi 2010, p. 89; Lindquist, 2012, pp. 3 y ss.

[31] Kamber, 1967, p. 61, notas 2-6; Cardini, 2019, pp. 39-43.

[32] Baricci, 2015, pp. 445-8.

[33] Ghidini, 1929, p. 61.

[34] El patrón figurativo empleado por Botticelli para el personaje de Nastagio ha sido considerado basado en el modelo de Lorenzo el Magnífico cuando tenía treinta y cuatro años. Breuner, 1947, p. 131.

[35] Wofford, 1992, p. 209; Ricketts, 1997, p. 80.

[36] Lincio, 2004, p. 604.

[37] En este sentido, y con la voluntad de encontrar respuesta al porqué de esta inversión cromática, Giorgio Bertone propone que, más que responder a fines puramente estéticos y enfáticos visualmente, ello podría tener alguna relación con los colores de la heráldica de las familias Pucci y Medici. Bertone, 2014, p. 186.

[38] Al principio, la ley florentina solo permitía ir a caballo a esas novias cuyo novio viviera fuera de la ciudad. Sin embargo, el uso de los caballos en la *domumductio* y demás procesiones estuvo bastante extendido a partir del siglo XIV, usando ejemplares de color blanco y de una raza de dimensiones inferiores llamada *haquenée*. Para más información y detalles sobre este ritual, véase: Witthoft, 1982, p. 47; Klapisch-Zuber, 1994, p. 9, Bestor, 1999, p. 25; Chiesi 2014, p. 101; Somogyvári, 2017, pp. 1, 56, 60.

[39] Klapish-Zuber, 1995, p. 167; Miziolek, 2006, p. 18; Lurati, 2010, p. 46.

[40] Carlo Montresor consideró que la representación del caballero aludía a los modelos iconográficos con los que se representaba habitualmente a San Jorge. Montresor, 2010, p. 74.

[41] A colación de este asunto debo destacar la historia del encuentro entre los tres vivos y los tres muertos tratado a partir del siglo XIII en la literatura francesa, inglesa, alemana, italiana y holandesa. Dependiendo del país el relato presentaba diferencias en los tres vivos (identificados con reyes o bien personajes de distintos estamentos sociales) y los tres muertos (que podían aparecerse saliendo de los sepulcros o por el contrario permanecer inertes en sus ataúdes). En algunas versiones los muertos podridos y comidos por gusanos cobraban la palabra para advertir a los vivos "*éramos lo que sois, lo que somos seréis*". El período tardomedieval fue uno de los más fértiles en cuanto a transcripciones pictóricas de esta historia. Muchos fueron los manuscritos, salterios y libros de horas ingleses y franco-flamencos que contaron con la ilustración de este tema fúnebre en sus páginas. Kinch, 2013, pp. 109-43. Pero sin duda, mayor eco tuvieron las transcripciones murales italianas de la Catedral de Atri (c. 1260), de la cripta de la iglesia Santa Margarita de Antioquía en Melfi (c. 1290) y del Camposanto de Pisa (c. 1341). Aceto, 1998, pp. 91-2; Bologna, 2001, pp. 207-11. Los frescos de este último lugar fueron realizados por el pintor florentino Buonamico Buffalmacco (muy mencionado por Boccaccio en el *Decamerón* de manera burlesca). Bellosi, 2016. Resulta difícil conmensurar las fronteras y cronologías por las que se extendió esta fascinante historia. De hecho, según Herbert González Zymla, este tema ya apareció con anterioridad en la lejana literatura sapiencial budista del siglo VI a.C. través de la historia del príncipe Siddarta Gauthama y sus cuatro encuentros antes de convertirse en Buda. González Zymla, 2011, pp. 66- 9.

[42] Maquiavelo, 1950 p. 56; citado en Trexler, 1980, p. 80.

Capítulo 5

Con estoque en mano

Una vez Guido degli Anastagi dio razón de los motivos de su ira, Nastagio quedó tímido y suspenso. Con todos los cabellos erizados por el miedo que empezaba a invadir su cuerpo retrocedió para dejar que el caballero cumpliese con los designios divinos. Acabados estos razonamientos, el jinete corrió rabioso hacia donde se encontraba la mujer retenida por los canes que seguían dentelleando sus tiernas carnes. Arrodillada, la bella joven pedía perdón entre llantos y quejidos, pero con gran decisión Guido desenvainó su estoque y con todas sus fuerzas le atravesó el pecho de parte a parte. A causa del incisivo golpe la mujer cayó de bruces, y aun lamentándose fue nuevamente herida por el caballero, quien le abrió los riñones y el corazón para echarlo a los mastines que lo devoraron afanosamente. Al poco tiempo de esta evisceración, como por arte de magia, la muchacha volvió a levantarse para reiniciar la huida. Retomada la fuga, también el caballero montó de nuevo para atrapar tarde o temprano a la joven y acabar ejecutando aquel cíclico tormento.

Hasta aquí los pasajes literarios transcritos por Botticelli en la segunda tabla. De nuevo la composición de la pintura oblonga propone una construcción espacial regida por los preceptos de la célebre perspectiva unifocal, tal vez la más clara de las cuatro tablas. El escenario de las acciones seguía siendo la frondosa selva de Chiassi, pero pese a ello, el maestro florentino dejó poco lugar para la espontaneidad orgánica de la naturaleza. Más que representar un espacio silvestre e indómito de coníferas, concibió el entorno desde un prisma matematizado e intelectualizado (imagen 32).

Imagen 32. Sandro Botticelli y colaboradores, Segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

La disposición columnar de los pulidos pinos es aquí más meticulosa y ordenada si cabe. De nuevo enmarcan los episodios más relevantes, pero la distancia y la disposición en los dos extremos de la composición es prácticamente simétrica. En la lejanía se vislumbra una línea de horizonte que divide el primer plano del fondo marítimo; una linde casi idéntica en altura que en la primera *spalliera*. Esta vez la composición no sigue la dirección narrativa de izquierda a derecha. En realidad, el plano principal muestra a todos los personajes en un mismo tiempo. Con gran gesticulación y semblante de repulsa Nastagio degli Onesti huye de la escabechina, apartándose del centro de la composición hacia su extremo izquierdo. No obstante, la extraña y morbosa fascinación que envuelve a la matanza le impide alejar por completo su mirada de ella[1]. Sus rasgos fisonómicos aparecen más marcados y

duros que en la primera pintura del ciclo. En comparación con el rostro juvenil y la expresión inocente del primer Nastagio, este segundo se muestra más exagerado en sus gestos, más dramático, más botticelliano. También su mandíbula es más robusta, sus labios son más gruesos y, al fruncir el ceño se acentúan mucho más las líneas de expresión de su cara y el parecido con respecto a su antepasado Guido. Desde mi punto de vista, el vínculo familiar insinuado por la literatura tiene en esta segunda tabla una translación evidente. El rostro, los cabellos y la morfología corporal de ambos personajes son análogos. Los dos rezuman una esencia botticelliana, perceptible no solo por los tonos y las sombras contrastadas de carnosidades, sino también por la particular gracia de las siluetas[2]. En este sentido, cabe mencionar la existencia de un boceto atribuido a Jacopo del Sellaio (GDSU, 200F recto) que copia al detalle el personaje de Nastagio degli Onesti de esta segunda *spalliera*[3] (imágenes 33 y 34).

Imágenes 33 y 34. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid - Boceto atribuido a Jacopo del Sellaio, 1482-3, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, Florencia (200F recto).

La existencia de tal esbozo demuestra el clima experimental y de trabajo conjunto en el taller, además de presentarse como uno de los muchos ensayos y bocetos que copiaban de la manera más precisa los elementos autógrafos del maestro. Este dibujo no sólo certifica la presencia de autores como podría ser Jacopo del Sellaio en la *bottega* mientras se avanzaba el proceso pictórico de las tablas, sino que, si esas líneas pretenden asimilar unos estilemas esos son los de Botticelli sin duda. En cierto modo tiene sentido que se haya sugerido el nombre de Sellaio, puesto que -junto a Bartolomeo di Giovanni y Jacopo di Domenico di Papi-, fue uno de los colaboradores más asiduos en la *bottega* del maestro Botticelli en los primeros años de 1480 y quien parece que participó en la culminación del cuarteto pictórico.

En el corazón de la pintura, Guido degli Anastagi y la muchacha representan la que es sin duda, la acción más importante de esta segunda pintura. La joven inerte está tenida boca abajo sobre el suelo, de un modo casi ingrávido y con los brazos y piernas completamente extendidos. Sobre ella, sin apenas mantener contacto físico, el vengativo Guido. Con estoque en mano se dispone a extraer los riñones de la muchacha[4]. El tono rojizo de su capa enfatiza visualmente la crueldad de la sanguinaria maniobra. Los árboles encuadran al milímetro este punto álgido. Ningún elemento se filtra en este marco escénico, ni un pie, ni una parte o cola del caballo…nada interfiere en la meticulosa carnicería. Parece que los dos personajes permanecen incomunicados, aislados y resguardados por el etéreo blindaje que brindan los peristilos pinos.

Está a punto de acontecer la anunciada escisión y todo el entorno lo pregona. Para algunos, el *zigzag* en forma de rayo que dibuja el cielo restante entre las copas de los pinos es también una evocación de la desgarradora evisceración dorsal[5]. Sin prisa, Guido degli Anastagi atraviesa centímetro a centímetro el cuerpo indefenso, inaugurando la profanación de las tiernas carnes de la joven. La sugestiva posición de los dos personajes ha sido interpretada como una violación sexual en clave simbólica[6].

Desde mi punto de vista y, teniendo en cuenta las sugerentes actitudes con las que Botticelli representa a la pareja, esta interesante conjetura resulta bastante plausible. De hecho, difícilmente puede desvincularse la connotación sexual de la posición prona, derribada y expuesta que adopta la mujer. Conocida como la posición de las yeguas o *retrorsum*, fue una de las posturas sexuales más reprochadas por los teólogos y doctores de los siglos XIV y XV, considerada la más grande o alta de las desviaciones practicar el coito de ese modo[7]. También la imagen del caballero penetrando el cuerpo de la joven con un estoque, espada u otra arma blanca alargada, creo que resulta una alusión bastante explícita al miembro viril[8].

A nivel formal, la representación física y fisonómica de la muchacha difiere en varios aspectos de la primera pintura. Pese a que parte del brazo cubre su expresión exánime, puede intuirse que la nariz de esta segunda representación es menos redondeada. La melena de reflejos caoba no parece tan sedosa, ya que los cabellos se recogen en densos y apelmazados mechones. La anatomía es más definida en su generalidad. Acentuada por el magistral tratamiento del contraluz, la musculatura de la muchacha está representada de manera completamente analítica, hasta el punto de que pueden diferenciarse las inserciones de los músculos dorsal mayor, redondo mayor y menor, infraespinoso, deltoides, etc. Botticelli ofrece una exhibición anatómica sin que el frágil cuerpo desnudo pierda un ápice de sensualidad.

Como en la primera pintura -en la que el pañuelo translucido vela los genitales-, aquí también emplea un ingenioso recurso para cubrir la representación sexual explícita: una rama de pino que casualmente cubre las nalgas. Teniendo en cuenta que el lugar donde transcurre la acción es el bosque de Chiassi, nada tiene de extraño que ese tallo incluya hojas aciculares e incluso alguno de sus frutos. Pero pocos elementos fueron pintados al azar en este cuarteto, y menos aún, tratándose de un artista como Botticelli. Mi interpretación inédita acerca de ello es que, si analizamos con detalle la pintura, esa rama -aparentemente fortuita- deja caer una piña justo en la unión de los glúteos de la muchacha (imagen 35).

Imagen 35. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ni más ni menos que una piña, la fruta del pinar que florece entre los meses primavera -como la temporalidad en la que se ambienta el relato- y sobre todo el símbolo por antonomasia que en occidente representa la fertilidad, la fecundidad y la eternidad. Incluso, también considero digna de mención la acepción simbólica que tuvo la piña para la civilización griega, siendo considerada un símbolo fálico relacionado con Dioniso y una evocación del sufrimiento, la muerte, la inmortalidad del alma, la resurrección y la regeneración[9]. Significados conocidos seguramente por Botticelli y muy afines todos ellos con la intencionalidad y la moral del relato.

Detrás de esta escena puede vislumbrarse el momento sucesivo a la evisceración, la resurrección y la reiterada la huida esta vez cerca de las orillas del Adriático. Botticelli les representa en sentido contrario al del plano principal para conseguir transmitir la sensación de ciclo y de condena perpetua[10]. Próximo a este *ritornello* fantasmagórico sin tregua, hay un único pino con una apariencia distinta al resto. Las láminas papiráceas de su corteza han caído casi por completo de su tronco, y ello podría entenderse como consecuencia de la transformación primaveral que tiene lugar en el bosque, o bien -por sutil que sea- como un signo de renovación vinculado con la naturaleza regenerativa del fantasma femenino. Por mucho que Guido persevere en la caza y destripe macabramente el cuerpo inmóvil de la joven, esta volverá a erguirse como si nada para reanudar la frenética huida. Pese a que Guido parece calmar su sed de venganza cada vez que le arranca el corazón y las entrañas, en realidad su deseo sigue insatisfecho tan punto ella revive.

Si ahondamos en el sentido más profundo de esta acción, podemos percibir que esconde en sí todo un abanico de polaridades que van desde la vida y la muerte, el amor que transmuta en odio (*eros-thanatos*), el calor del deseo y la frialdad del desdeño, el placer y el dolor, lo terrenal y lo sobrenatural, etc. De ser ciertas las propuestas que ven en la agresión y la evisceración dorsal una violación simbólica, tampoco resultaría descabellado entender -por un momento- toda esta escena como una especie de *coitus interruptus* o *non finito*[11]. Visto desde este prisma, tendría sentido considerar a la pareja fantasmal como un reflejo de aquellas -tan humanas- pulsiones sexuales insatisfechas.

Propongo así, considerar a Guido degli Anastagi una suerte de alegoría del *spiritus desiderativus* masculino[12], la representación anímica de alguien que jamás satisfizo su -comprensible y natural- deseo carnal; mientras que la desconocida muchacha personificaría aquella máxima latina referida al género femenino de: "*lassata sed non satiata*"[13].

Apartando la mirada del enmarque boscoso con la duplicación del binomio caballero-muchacha en acciones correlativas, un grupo de animales pobla el extremo derecho de la composición. De nuevo la tríada ya presente en la primera pintura: el níveo corcel y los dos mastines. Igual que las figuraciones antropomorfas todos ellos presentan una anatomía mucho más apurada y realista con respecto a la representación inicial. En primer lugar, el caballo aparece de frente, con una pose elegante que transmite cierto movimiento al tiempo que serenidad. La volumetría de sus henchidos músculos es casi escultórica, equiparada en alguna ocasión con bronces ecuestres coetáneos como el monumento a Bartolomeo Colleoni que realizó el maestro Verrocchio[14]. Una robusta cabeza sobre la que se dibujan delgadas venas corona el sinuoso cuello del animal. Su mirada se dirige hacia delante, interpelando con el receptor de la pintura para indicarle, así como también se deduce del gesto de torsión cervical, que lo importante de la composición se encuentra en el centro. Engalanado con ricos accesorios, luce un pecho petral con adornos dorados y un bocado con floreados dignos de la más alta orfebrería. Sobre el lomo está montada una silla potrera también engalanada con rosetas y elaborados detalles metálicos. La forma ergonómica de este elemento reafirma la idea de potencia y velocidad antes sugerida por la atlética estructura corpórea del equino[15]. Llama la atención la pequeñez de los estribos, demasiado estrechos en comparación con las botas del jinete. Estos accesorios de montura abrazan todo tronco del caballo, extendiéndose hasta la baticola y ramificándose en varias tiras de cuero finamente terminadas con repuntes broncíneos. Aunque la crin del corcel parece más corta de lo habitual, el flequillo está peinado con pulcritud (imagen 36).

Imagen 36. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Se trata de un ejemplar magnífico y que podría clasificarse dentro de la posterior raza eslovena llamada lipizzana. En definitiva, el corcel que pinta Botticelli es prácticamente un animal celestial, perfecto en su especie, cuidado y cepillado hasta el más mínimo detalle. Muy alejado sin duda de la descripción de Boccaccio y todo lo opuesto a aquel animal que podríamos imaginar como indómito, sangriento y cadavérico teniendo en cuenta que viene de los infiernos[16].

Delante del noble corcel, los dos perros se pelean por el trofeo cárnico que su amo les ha brindado. A diferencia de la primera pintura, en la que se aprecian poco más que las mandíbulas de los canes fundiéndose entre las caderas de la muchacha, en esta segunda tabla la representación de los canes es más completa. Sus anchas cabezas confluyen mientras engullen el corazón recién extirpado de la mujer[17]. Aunque Boccaccio no menciona los colores de los mastines en el relato, uno es representado de color negro y de medio perfil, mientras que el pelaje del otro es blanco y aparece prácticamente de frente. Este contrastado binomio cromático fue una elección original de Botticelli.

Ninguna de las representaciones miniadas o manuscritas anteriores con la Historia de Nastagio degli Onesti había transcrito pictóricamente a los canes con tonos oscuros o negros directamente. Siempre se habían utilizado coloridos blanquecinos para los dos, y en pocos casos uno de los perros era marrón[18]. Desconocemos si Botticelli asignó una paleta bruna para uno de los perros como compensación tras omitir y pintar de blanco el "negro corcel" descrito por Boccaccio. Este antagonismo cromático de trasfondo aciago también ha sido justificado como una incerteza estético-simbológica del pintor. Indeciso, pudo incluir ambos colores de un modo compatible, empleando por un lado el color blanco en uno de los perros para referirse a la escena diurna y solar -y evocar en cierto modo el carácter festivo de la dicha nupcial como motivo de creación de las *spalliere*-; y por el otro, reservó el color negro para el can restante que haría alusión al carácter lúgubre y nocturno de lo que Franco Cardini denominó una *cratofania infera*[19].

Incluso, ignorando los motivos reales de la utilización de estos dos tonos contrarios, tampoco resultaría fútil analizar el medio pictórico en el que se formó Botticelli y revisar las posibles representaciones caninas que éste pudo advertir. Una de las más populares fue quizás la *Alegoría de la Iglesia militante y Triunfante la orden Dominica* que pintó en la segunda mitad del *Trecento* Andrea Buonaiuto en la Sala Capitular de Santa Maria Novella. Aunque con un evidente contenido iconográfico de raíz eclesiástica y mendicante, no dejan de resultar interesantes las alusiones que se proponen en los frescos en los que se compara a la orden dominica con los *domini canes*. Perros que son capaces de vencer a los mismos lobos herejes, y que siempre

aparecen pintados con tonos negros y blancos como el hábito de tales monjes. Quizás esta clave interpretativa ayudaría a comprender el porqué de la desapercibida y -en cierto modo- cautelosa presencia del lobo que aparece representado detrás del corcel comiendo frutos del árbol. También de un modo marginal, y en uno de los extremos de la composición, dos cervatillos se percatan de la matanza mientras beben agua de una fuente. Uno de ellos se mantiene alerta con las orejas levantas, mientras que el otro persiste en hidratarse (imagen 37).

Imagen 37. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

A finales del siglo XV no era extraño representar ciervos bebiendo de una fuente en las composiciones de los *cassoni* y *spalliere* para así contribuir a recrear los ambientes bucólicos y rurales[20]. Sin embargo, su lírica presencia en este punto violento de la narración no encaja del todo bien. Ya en la primera pintura, el bucólico bosque de Chiassi se había teñido del ambiente infernal desatado por la aparición fantasmagórica. En la segunda tabla la vaticinada degollina alcanza su punto álgido.

A lo largo de la redacción de esta tesis, en varias ocasiones me he cuestionado la finalidad de la representación de los dos ciervos dentro del violento contexto de la pintura. Resulta que ya en el período del cristianismo primitivo y luego en la era medieval, el modelo iconográfico de los cervatillos bebiendo de una fuente sirvió para aludir a la fuente de la vida y de la resurrección[21]. Normalmente era representada en medio de un entorno silvestre y a su alrededor se congregaban multitud de especies animales, en su mayoría aviares -como palomas, patos, faisanes y pavos reales- pero también cérvidos. Si bien es cierto que las producciones romanas y bizantinas representaban esta fuente como una estructura pétrea dotada de varios niveles y recipientes, más tarde los tapices nórdicos ofrecieron variantes en las que la fuente quedaba sustituida por un arroyo o bien aparecía, como si hubiese sido creada manera espontánea y orgánica en medio del entorno natural[22]. A causa de su timidez y agilidad, el ciervo y la liebre -que por cierto también aparece representada en la primera *spalliera*- significan el miedo que prueba el alma cristiana cuando se acercan los peligros que amenazan su pureza[23].

Por si fuese poco, revisando con esmero distintas fuentes bíblicas detecté que el salmo 41 de David describe a Dios como una fuente de vida, una fuente de remisión de los pecados, que nunca se puede secar y a la que hay que acudir sin retraso, enérgicamente, a la carrera como un ciervo[24]. De modo que, tanto el guiño a la imagen de la fuente de la vida como todas estas referencias animalísticas se presentan aquí como conocidas alusiones a la resurrección y a la inmortalidad. (imagen 38).

Imagen 38. Mosaico cartaginés con ciervos bebiendo de la fuente de la vida, siglos IV-V, British Museum, Londres.

Igual que en la primera *spalliera* el cordero preconizaba el sacrificio de la muchacha en clave cristológica, esta segunda pintura resigue la idea de renacimiento y resurrección que se tiene lugar tras las repetidas penas infligidas por el caballero. Desconocemos hasta qué punto Botticelli tuvo una cultura religiosa nutrida, pero probablemente conoció la idea de la fuente de la vida, sobre todo teniendo en cuenta que fue en las últimas décadas del siglo XV cuando se gestó la revolución savonaroliana.

Tras la frondosidad del pinar, en el fondo izquierdo de la pintura se vislumbran referencias arquitectónicas de una *civitas*. Por la contextualización indicada en el relato, *a priori* creeríamos que pretenden evocar la ciudad de Rávena[25]. El enfoque perspectivo de la pintura quizás no es acertado del todo, puesto que, la distancia que se percibe entre tales arquitecturas y el bosque de Chiassi es superior a la media milla mencionada en el *Decamerón*[26] (imagen 39).

Imagen 39. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la segunda *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

No obstante, dejando de lado este error de cálculo, la edilicia representada resulta profundamente interesante. A pesar de que en su época Botticelli fue tildado de poco detallista en la representación de paisajes[27], muchas de sus pinturas muestran minuciosas y miméticas vistas arquitectónicas. Poco antes de ocuparse del cuarteto para el Palazzo Pucci, el maestro florentino demostró en la Capilla Sixtina de Roma su capacidad para reproducir monumentos y arquitecturas célebres[28]. Gran parte de su producción pictórica de la década de 1480 incorpora referencias constructivas que permiten identificar los paisajes con ciudades concretas[29].

Así pues, resultaría lícito considerar que la edilicia pintada en esta segunda *spalliera* daría continuación a este habitual ejercicio asociativo[30]. Lo poco que se entreve de entre los abarrotados pinos es una organización urbana y arquitectónica muy estructurada y similar al resto de ciudades europeas importantes. Edificios elevados y torres emergen tras unas densas murallas en la entrada de la ciudad, cumpliendo con la finalidad defensiva necesaria. Una vez franqueados los perímetros fortificados iniciales, un gran puente permite atravesar las aguas que tanto recuerdan a los canales navegables que desde sus orígenes han conectado Ravena.

Tras cruzar, se accede al poblado núcleo urbano que se extiende por toda la falda del montículo. Un poco más arriba de esa colina se alzan poderosas construcciones pétreas coronadas por cubiertas puntiagudas de pizarra. La imagen arquitectónica esbozada en la pintura invita a pensar en una poderosa ciudad, o incluso en una capital. De hecho, alguien que no hubiese visitado nunca Ravena podría llegar a creer que se trata de una representación mimética de la ciudad romañola. Pero lo cierto es que la ciudad *picta* propuesta por Botticelli no es Ravena. Empezando por la localización orográfica pintada comprendemos que diverge completamente de la llana ciudad real. Tampoco los prominentes edificios dibujados en su *skyline* se aproximan al legado edilicio que pudo existir en la Ravena del siglo XV. La morfología, la impronta estilística, así como las techumbres de pizarra de las construcciones, recuerdan más al mundo nórdico que no al bizantino.

Por lo tanto, pese a la evidente verosimilitud de la representación pictórica, debe considerarse como una ciudad irreal, ficticia y -probablemente- fruto de una conjunción de ideas quizás obtenidas a través del conocimiento oral, escrito, o -en su defecto- visual. En este sentido, el flujo de estampas y grabados que circuló por toda Europa a partir de la segunda mitad del siglo XV podría haber coadyuvado la cristalización de una ciudad tan ecléctica. A juzgar por algunas de las vistas de ciudades presentadas en la posterior Crónica de Nuremberg, el parecido entre lo pintado por Botticelli y lo delineado en algunas de las incisiones me parece asombroso. El mismo torreón de planta circular, el puente -con angulosos tajamares- y la torre rematada con pináculos son motivos coincidentes entre los grabados de la crónica y la segunda *spalliera* del Palazzo Pucci.

Pero lo más curioso de estas analogías arquitectónicas es que no aparecen en una sola incisión para referirse a una ciudad concreta como cabría esperar. Sino que, la misma ilustración utilizada para dar imagen a la ciudad de Ravena fue también repetida para ciudades tan distintas como Pisa, Toulouse, o incluso Troya[31] Ante esta situación, dicha reutilización de fórmulas podría ser justificable por varios motivos: que la imagen propuesta representase verazmente a solo una ciudad -y que el autor la repitiera para otras vistas europeas de las que ignoraba la apariencia urbana y arquitectónica-, que se tratase de una ilustración imaginaria y no

representase a ninguna de ellas, o bien, que en realidad fuese una especie de *collage* arquitectónico construido a partir de monumentos o edificios procedentes de todas ellas (imagen 40).

Imagen 40. Crónica Schedel, Vista de la ciudad de Ravena/Pisa/Toulouse/Troya, 1493, Biblioteca Estatal de Baviera, Múnich (fol. 11v, 36r, 45v, 113r, 142r).

Dicho esto, y dejando de lado tales coincidencias formales, lo relevante es considerar la urbe de la segunda *spalliera* como una alusión al genérico concepto de *civitas*. La ciudad ideada por Botticelli no representa a ninguna ciudad concreta, pero a su vez las representa a todas. Es la alegoría edilicia de los valores cívicos y de *urbanitas* tan ensalzados por los preceptos del humanismo florentino. Como sucede en muchas otras pinturas de Botticelli, una vez superados los salvajes peligros y las pasiones animales que afloran en este caso de la agreste ruralidad de Chiassi, se puede acceder a la *civitas* por antonomasia y alcanzar el estadio evolutivo, moral e intelectual superior.

[1] Ricketts, 1997, p. 79.
[2] Alessandro Cecchi, considera que esta impronta estilística coincide también con la mano del pintor florentino -y colaborador durante varios años en el taller de Botticelli-, Jacopo di Domenico di Papi da San Gaggio. Según el experto italiano las dos primeras *spalliere* de la pineda y la última con el banquete nupcial deben atribuirse a Jacopo di Domenico di Papi, mientras la tercera tabla correspondería a Bartolomeo di Giovanni. Mesnil, 1938, p. 203, nota 78; citado en Cecchi, 2005, pp. 75, 218.
[3] Berenson atribuyó este boceto a Lorenzo di Credi (1903) para considerarlo más tarde obra de Francesco Granacci (1938). Berenson, 1903b, vol. II, p. 38; Berenson, 1938, p. 182. Como informa Anna Maria Petrioli Tofani el nombre de Jacopo del Sellaio fue propuesto por Giulia Sinibaldi. Petrioli Tofani, 1992, vol. I, pp. 89-90. La conexión formal del esbozo con respecto a las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti pintadas por Botticelli fue indicada por Bernhard Degenhart: Degenhart, 1930, pp. 417-20; Ragghianti y Regoli, 1975, pp. 100-1, 183.
[4] El estoque fue un arma de origen francés muy presente entre el período medieval y renacentista. Su mención y uso en el relato es ciertamente inexacto. Considero importante matizar que se trataba de una espada de forma puntiaguda usada fundamentalmente para punzar y no para cortar. Si bien destacó por su capacidad punzante y para perforar armaduras de malla, su hoja no era adecuada para realizar hendiduras o incisiones como los cortes renales que descritos en la narración.
[5] Körner, 2006, p. 279; Canga, 2011, pp. 61-72.
[6] Wofford, 1992, p. 207.
[7] Jacquart y Thomasset, 1988, pp. 134-5.
[8] Aunque de un modo más alejado, ciertos hitos literarios nórdicos de los siglos XII y XIII describen situaciones parecidas. En concreto, en la Vǫlsunga Saga, se describe como: "*Sigurðr vio un cercado de escudos, penetró en él y descubrió a una persona durmiendo completamente armada. Lo primero que hizo fue quitarle el yelmo de la cabeza y entonces se dio cuenta de que era una mujer. Llevaba la coraza tan ceñida como si se hubiera fundido con la carne. Cortó la coraza desde el cuello hasta abajo del todo y luego hizo lo mismo con las dos mangas, y la espada la cortaba como si fuera de tela. Sigurðr le dijo que había estado durmiendo mucho tiempo. Brynhildr le preguntó qué cosa era tan poderosa que hubiera podido cortar su coraza y sacarla del sueño. ¿Acaso ha llegado hasta aquí Sigurðr Sigmundarson, el que tiene el yelmo de Fáfnir y sostiene en su mano a su matador?*" Riutort y De la Nuez Claramunt, 2017, p. 89. Esta acción de rasgar la armadura y las vestiduras de una virgen puede interpretarse como una metafórica y sutil penetración masculina, concediendo nuevamente al estoque "matador" una connotación fálica. Esta información ha sido proporcionada por correspondencia electrónica por mi colega y experto en filología nórdica Sergio Fernández Moreno.
[9] Quiñones Costa, 1992, pp. 662-78.
[10] Bettina Uppenkamp, interpreta esta dirección contraria a la inicial como un reflejo del ciclo eterno que afecta a los protagonistas en su tormento infernal. Uppenkamp, 2007, p. 233. No obstante, considero conveniente recordar una vez más un detalle fundamental: los personajes no cumplen con un castigo infinito. Fácilmente se ha confundido o equiparado su castigo con el de Sísifo, Tántalo, Prometeo y demás condenados del mundo clásico. Pero en realidad, Guido degli Anastagi y la muchacha deben cumplir una pena infernal "*calendarizada*", cuya durabilidad es mencionada por el mismo Boccaccio: "*he de seguirla durante tantos años como ella se portó rigurosamente conmigo*". Boccaccio-Branca, 2013, vv. 26-7, p. 414.
[11] Bettina Uppenkamp argumenta que la manera con la que Guido degli Anastagi asalta a la muchacha, la golpea y penetra su cuerpo, para nada es equiparable a un *dolce assalto* que hace florecer como el caso de Céfiro hacia la ninfa Cloris convirtiéndose en Primavera. En este caso es claramente una violenta penetración, en la concepción y en la ética sexual de la antigua y moderna práctica pecaminosa. Uppenkamp, 2007, p. 236.
[12] Avicena expresa en su *Canon* que la erección masculina era provocada por una fuerte ventosidad que generaba el *spiritus desiderativus*. Duby y Perrot, 1990, p. 64; Klapisch-Zuber-Duby y Perrot, 1992, p. 50
[13] La naturaleza sexual considerada insaciable de las mujeres es citada por Jacquart y Thomasset. Jacquart y Thomasset, 1988, pp. 78-80.
[14] Fischel, 1929, 7/8/9; Sánchez Cantón, 1942, p. 12.

[15] Para más detalles sobre las monturas equinas (las tipologías, los materiales empleados, las decoraciones, etc.) a finales del período medieval e inicios del Renacimiento véase: Somogyvári, 2017.

[16] En este sentido, también Franco Cardini remarca la variación cromática de Botticelli y matiza al mismo tiempo que Boccaccio invirtió la escena de cacería salvaje (*Wilde Jagd*) -tradicionalmente acontecida dentro de un "régimen nocturno"-, para situarla en un "régimen diurno" coincidente con la creencia de que las apariciones fantasmagóricas se manifestaban al mediodía. Otras fuentes, consideran que la elección del color blanco para el corcel tiene mucha menos enjundia simbólica y se trata de una simple omisión por parte del pintor, puesto que los artistas raramente leían el texto o las fuentes literarias. En general, debían seguir las escasas indicaciones facilitadas o proporcionadas por los comitentes. Branca, 1986, p. 145; citado en Rossi, 1999, p. 156. En lo que se refiere a los rasgos formales y cromáticos del caballero y su negro corcel, Cardini cree que Boccaccio tomó inspiración del "*caballo de ojos rojos de sangre y con la nariz llameante*" que narraban los relatos inspirados en el *feralis exercitus*. Acerca de la transcripción pictórica de Botticelli, Cardini añade que el corcel -de apariencia cándida y solar como el mismo paisaje meridiano de la pineda inundado por la luz matinal- y el caballero -de rica armadura dorada-, se ajustan más a la representación de un día festivo y de bodas que no a la de una escena funesta. Cardini, 2018, pp. 44-47.

[17] El rabioso modo con que los canes devoran las entrañas y el corazón recuerda claramente a las escenas de actividades cinegéticas (caza del jabalí especialmente) que tanta fortuna tuvieron en Florencia del siglo XV. Clark, 1977, pp. 52, 56. Como apunta Richard Trexler, en las crónicas de Landucci y Cambi las *caccie* formaban parte de las celebraciones de aquellos años, especialmente a partir de 1459, y no eran descritas con repulsión o desagrado. Trexler, 1980, p. 509.

[18] La presencia de uno de los perros de color marrón solo tiene lugar en transcripciones miniadas del *Decamerón* como son el Manuscrito flamenco fechado en 1440 (Ms. 5070) que se conserva en la Biblioteca del Arsenal de París (c. 208r) y en el Manuscrito francés (Ms. Fr. 239) de la Biblioteca Nacional de París (c. 159v).

[19] Cardini, 2018, p. 47.

[20] En particular, llama la atención el parecido de los ciervos de la Historia de Nastagio degli Onesti con respecto a los que aparecen en una pintura de *Apolo y Dafne* atribuida a Bartolomeo di Giovanni. Esta tabla se encuentra actualmente en el David and Alfred Smart Museum of Art de Chicago. Parece que haría *pendant* con otra pintura conservada en el mismo museo, pero atribuida al Maestro de la leyenda de Apolo y Dafne. La datación de ambas se considera cercana a 1490-1500.

[21] Ya mi director de tesis Joan Molina me remarcó la importante tradición de estos modelos iconográficos a lo largo de la alta y baja edad media. Quisiera agradecerle en este punto sus agudos consejos y su vasto conocimiento iconográfico, iconológico, etc.

[22] Underhill, 1910; Koekeo 2015. Una obra fascinante cuyo significado está estrechamente ligado con la idea del agua como fuente de vida es el *Pozo de Moisés* realizado por Klaus Sluter a principios del siglo XV para la Cartuja de Champmol cerca de Dijon. En él se leen las palabras "*Con alegría sacarás agua de los pozos de la salvación*" (Isaias 12:3) y destaca la representación de Moisés sobre los otros profetas porque precisamente él golpeó una roca en el desierto de la que brotó el agua de salvación para los sedientos Israelitas (Éxodo 17: 6). Devonshire Jones y Murray, 2013, pp. 212-3

[23] Disponible en línea (consultado el 20/08/2020): http://archeologiechretienne.ive.org/?p=535

[24] "*Como el ciervo sediento desea el agua de las fuentes, así mi alma te desea oh Dios mío*". David, Salmo 41, v. 2.

[25] Gaetano Milanesi insinuó que las vistas de la pintura podrían corresponderían a las cercanías de Rávena. Vasari-Milanesi, 1878 [1568] Vol. III, 1878, p. 313.

[26] Grazzini, 1988, p. 305.

[27] Da Vinci-Della Bella, 1792, p. 2; Rusconi, 1907, p. 80; Lightbown, Vol. I, 1978, p. 181; Pedretti, 1981, p. 10.

[28] Zöllner, 2005, p. 97.

[29] En la pintura del *Juicio de Paris* (c. 1483) las construcciones pintadas hacen referencia al legado edilicio romano, pudiéndose identificar las Termas de Diocleciano, el Coliseo, el Panteón, una de las columnas cóclidas de Marco Aurelio, así como la llamada Torre delle Milizie y la Torre dei Conti. Zeri, Natale, Mottola Molfino, 1984, pp. 27-9.

[30] Herbert Horne vio el reflejo de la iglesia de San Apollinar en Classe en la lejanía de la primera *spalliera*. Horne, 1980 [1908], p. 128.

[31] En este punto quisiera agradecer al profesor Gerardo Boto Varela su ayuda y sus agudas interpretaciones acerca de la disparidad de las ciudades representadas en esta crónica. Tal y como me indico por correspondencia electrónica, y en algunos encuentros en la Universitat de Girona, más que representarse ciudades de manera fiel y específica, muchas de las ilustraciones presentan un componente ideal y de se constituyen por una conjunción de distintas referencias arquitectónicas inidentificables, o bien extraídas de ciudades distintas. Schedel, 1493, pp. 11v, 36r, 45v, 113r, 142r. Disponible en línea (consultado el 15/04/2020): https://daten.digitale-sammlungen.de/0003/bsb00034024/images/index.html ?id=00034024&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=357

Capítulo 6

Tras el último manjar

Habiendo contemplado tales cosas, Nastagio degli Onesti permaneció un gran rato entre complacido y temeroso, hasta que ató cabos y concluyó que todo aquel suceso -que acontecía en el bosque todos los viernes- podría valerle de mucho. Una vez memorizado el lugar, regresó con sus amigos y parientes para pedirles un último favor. Todos ellos eran conocedores de los dispendios que Nastagio había gastado hasta entonces en la hija de Paolo Traversari, así como también eran cómplices del profundo dolor que el joven había sentido las muchas veces que ella respondía con gran desaire. De modo que Nastagio les solicitó una gracia: que hicieran venir al lugar de Chiassi a micer Paolo Traversari, a su mujer, a su hija y a todas las mujeres de su parentela y demás. Esas eran las indicaciones, sin anticipar nada acerca de la aparición fantasmal prevista. Los amigos de Nastagio no lo tuvieron fácil para convencer a los esquivos invitados, especialmente a la muchacha amada. Pero al fin lo lograron, y entonces fue el momento de aderezar un magnífico yantar y disponer mesas bajo los pinos del paraje elegido. Una vez llegaron los comensales fueron acomodados y a la amada de Nastagio se le reservó un lugar muy especial desde el que presenciaría de frente todo lo que en breve acontecería.

Tras el último manjar se empezó a oír el clamor y griterío de la mujer perseguida. Los allí presentes se asombraron y preguntaron qué era todo aquello. Algunos de los invitados tuvieron el valor de levantarse de la mesa para averiguar a qué se debía y de dónde procedía aquel alboroto. Pero de repente, ante sus incrédulos ojos se manifestó la aparición fantasmal: la muchacha y el caballero -escoltado por los fieros canes- paralizaron aquel idílico y tranquilo banquete.

Tal y como había sucedido poco antes en presencia de Nastagio degli Onesti, el caballero les habló y forzó a retroceder, llenándolos a todos de miedo y pasmo. Algunos de los parientes de la joven, al oír su historia, identificaron y recordaron el nombre de Guido degli Anastagi, pues no hacía tanto tiempo de su vida y muerte en Ravena[1]. Este actuó como cada viernes en aquella precisa zona de Chiassi, haciendo lo mismo que la otra vez con la muchacha. Todos quedaron estupefactos ante tal masacre y las muchachas arrancaron a llorar como si ellas mismas estuviesen sufriendo tales tormentos. Una vez finalizada la evisceración y reanudada la agitada caza, todos aquellos fantasmas infernales desaparecieron en la lejanía y despertaron variados razonamientos entre los asistentes.

La cruel joven amada de Nastagio fue de los invitados que mayor espanto sintió, porque habiéndolo visto y oído todo, comprendió que a ella más que a nadie atañían tales cosas. De hecho, tan cercana e igual le parecía aquella historia, que ya le parecía a ella estar huyendo de la ira de Nastagio y tener perros mordiéndole los talones. Tanto miedo le sobrevino de aquel pensamiento, que aquella misma tarde mutó el odio que por el joven sentía en amor. La hija de Paolo Traversari mandó secretamente a una camarera de su confianza a la estancia o tienda del joven, rogándole que este fuese a verla, porque estaba dispuesta a complacerlo en todo. Nastagio hizo responderle que todo aquello le era muy grato, pero que, si le placía, quería su placer con honor y que la tomaría por mujer. La joven, sabedora que solo por su culpa no era esposa de Nastagio, mandó contestar que estaba acorde. Luego, ella misma anunció a sus padres que deseaba ser su mujer, con lo que ellos estuvieron muy contentos. Al domingo siguiente se casaron, celebrándose las bodas y ambos convivieron jubilosamente durante mucho tiempo. No solo el temor fue fautor de aquel bien, sino que todas las mujeres altivas se tornaron medrosas, y en lo sucesivo se plegaron al placer de los hombres mucho más que antes.

La tercera *spalliera* transcribe el preciso instante de la irrupción infernal una vez servidos los postres[2]. La agitada multitud presencia la segunda epifanía de los entes fantasmagóricos en un marco distinto a los representados con anterioridad (imagen 41).

Imagen 41. Sandro Botticelli y colaboradores, Tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

A pesar de que el lugar elegido para el banquete sigue siendo el pinar de Chiassi, y según la fuente literaria correspondería con el punto preciso donde tuvo lugar la evisceración, su apariencia es muy distinta. Las diferencias van más allá de las ligeras variantes de forma y cromatismo, puesto que el estratégico festín aquí propuesto tiene lugar en un bosque menos agreste, más engalanado, transformado o, mejor dicho, domesticado por la intervención humana. El punto de vista mucho más alto -y en picado- permite apreciar la rigurosa colocación de las mesas y especialmente los troncos talados de los grisáceos pinos.

Boccaccio no escribió nada que hiciera referencia a la devastación del pinar. De modo que, la tala de los pinos es nuevamente una licencia artística botticelliana. Si bien la representación de los tocones en el primer plano podría encontrar una justificación escenográfica relacionada con la espaciosidad y la movilidad, lo cierto es que dicha alteración ha suscitado interpretaciones más profundas e interesantes. El bosque se entiende como una representación del orden natural más puro, como el *locus* por antonomasia en el que las pasiones humanas se manifiestan sin haber sido modificadas[3]. La capacidad de transformación de dicha naturaleza salvaje por parte del ser humano es a su vez una metáfora de los impulsos de los enamorados que, una vez redirigidos, concluyen en el fin civilizador de la institución del matrimonio[4]. En este sentido, la imagen de un tronco truncado del que brota nuevamente un esqueje tendría: por un lado, un sentido anticipatorio del fin matrimonial que describe más tarde el relato; y por otro lado, un significado que traspasa el mero contenido literario y que conecta con las pretensiones nupciales del cuarteto pictórico; es decir, el simbolismo -extendido incluso a nivel popular- del árbol caído que retoña de nuevo como una alusión a la prosperidad, esperanza y fertilidad en este caso de las familias Pucci y Bini[5].

Entre el primer plano y la lejanía, se dispone una gran estructura horizontal que cerca el perímetro del banquete y acomoda a los invitados. Revistiéndola hay dispuestas ricas y coloridas telas con motivos octogonales y esféricos bordeados en oro como las que se montaban sobre bastidores con motivo de bodas o actos sociales destacados. Se trata de unas *spalliere* o *spalliere d'arazzo* como las que describían las fuentes cuatrocentistas [6].

Como puede apreciarse en la pintura, esta estructura desempeñaba una función práctica como respaldo de los bancales, pero también era frecuente que este tipo de telas de seda luciesen desvinculadas de todo armazón: ondeando junto a las ventanas y los muros de los palacios, decorando las estancias de las moradas y también pendiendo de las *loggie* y de los palcos públicos para los músicos[7]. Sobre dicha *spalliera*, se enroscan densas guirnaldas repletas de piñas que llaman a la fertilidad y a la prosperidad de las dinastías representadas en los blasones cercanos[8] (imagen 42).

Imagen 42. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti,1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

El primer escudo de armas, a la izquierda de la composición, representa la cabeza de sarraceno identificable con los Pucci. En el centro el blasón de los Medici, el único pintado en color dorado[9]. Y, finalmente, en el extremo derecho, un escudo partido con las empresas de los Pucci y los Bini[10]. Los invitados del banquete reposan ante este sofisticado *assemblage*. Hombres y mujeres están separados por géneros en largas mesas colocadas perpendicularmente, es decir, cruzadas igual que sus intereses y consideraciones sentimentales[11].

La mesa más larga y principal está reservada a los siete hombres. Sus torsos están de frente al espectador y ven pasar de lado al caballero y la muchacha en plena carrera, repitiendo prácticamente la misma posición con la que aparecían en la primera *spalliera*. Tres de los hombres, empezando por la derecha, son jóvenes de temprana edad y cabe suponer que representan a los amigos de Nastagio degli Onesti. Por los rostros poco individualizados no parece que retraten a nadie en particular. Sus radiantes capas y *farsetti*, los sombreros -e incluso el laúd de alguno de ellos- sugieren una pertinencia al estamento social noble igual que el protagonista de la *novella*[12].

La gallardía juvenil se advierte en sus gestos enérgicos, especialmente el impulso rebelde del muchacho que pretende silenciar el barullo a golpes de tambor. Junto a ellos, cuatro hombres de más avanzada edad visten atuendos distintos y parecen presidir el banquete. Los rostros de dos de ellos muestran mayores signos de caracterización y definición fisonómica. La desconocida identidad del hombre de prominente quijada sentado justo debajo del blasón de los Medici podría corresponder a Piero Bini, padre de Lucrezia Bini. A su izquierda y en actitud alterada se encuentra un hombre de rostro poco definido, con atuendos oliváceos y de cabellos canosos del que poco se ha dicho. Desde mi punto de vista él es precisamente Paolo Traversari, el padre de la muchacha a persuadir y futura esposa. Su colocación junto a Piero Bini no es baladí, ambos coinciden por ser los suegros del futuro novio y padres de una joven a instruir que pronto esposará. Cerca de ellos destaca un hombre de edad más avanzada, un anciano vestido de negro que, dado su evidente parecido con respecto a otras pinturas coetáneas, retrataría a Antonio Pucci, padre de Giannozzo y comitente de las pinturas.

La presencia de Piero Bini y Antonio Pucci no tiene aquí ninguna correspondencia literaria, sino que son individuos cuatrocentistas infiltrados en una realidad literaria anacrónica. A diferencia del resto de invitados representados irguiéndose como respuesta al sobresalto, los dos *parterfamilias* florentinos son quienes permanecen más serenos e imperturbables; especialmente Antonio que está pintado completamente sentado, relajado e intentando apaciguar a las mujeres al mismo tiempo que eleva su brazo izquierdo para moderar la exaltación de los mozos. Justo delante suyo, un elemento mobiliario de notable interés: el taburete en el que tuvo que estar sentado Nastagio durante el ágape hasta el momento de la aparición. Más que la forma o materialidad del objeto, lo que considero relevante son las razones de su colocación. La asignación del sitio del ravenés ante Antonio Pucci tiene una voluntad vinculante y le confiere un rol preeminente sobre el resto de los invitados. Da la sensación de que el personaje literario ha estado compartiendo informaciones con el político florentino. Esto justificaría la reacción impertérrita de este último cuando se produce la aparición; como si ya hubiese sido avisado del giro que iba a tomar el cuento.

Además, tanto Nastagio degli Onesti como Antonio Pucci desempeñaron en sus correspondientes vidas un papel relevante papel como mediadores. El primero es el mediador entre el mundo de los vivos y de los espectros. Botticelli le representa en el primer plano de espaldas, desarrollando la función de figura *repoussoir* y orquestando a los fantasmas a la par que pide a los comensales que no se dejen llevar por el miedo. El segundo, un líder de la arena política florentina de la segunda mitad del *Quattrocento* cuya virtud conciliadora le capacitó para ocupar en varias ocasiones el puesto de *gonfaloniere*[13].

A excepción de ellos, la reacción instintiva de casi todos los asistentes ha sido levantarse. Las muchachas han sido presa del pánico y, en su intento de huir del trance han inclinado involuntariamente las mesas, derramando consigo parte de la vajilla y de los postres. Ataviadas con suntuosos vestidos son todo un testimonio pictórico de la *haute couture* florentina de finales del *Quattrocento*. Por aquel entonces, vestir bien iba más allá de dar una buena imagen, también reflejaba el honor de las familias y -en el caso de las mujeres que pronto casasen- las joyas que estas lucían eran una muestra de la prosperidad de los maridos[14].

Aunque las leyes suntuarias estaban a la orden del día, la oligarquía florentina transgredía continuamente las restricciones impuestas. A las jóvenes les gustaba lucir llamativos atuendos, el pelo teñido y bien trenzado, collares y todo tipo de sortijas[15]. Las cuatro jóvenes de la composición exhiben precisamente ricos collares en sus delicados cuellos[16]. Compuestos por pequeñas perlas, bolas de coral, rubíes y otras piedras preciosas, tuvieron un uso muy extendido gracias al poder apotropaico que les atribuía[17]. De entre este cuarteto de angelicales doncellas, la más acicalada y enjoyada es la muchacha vestida de blanco, la altiva y fría hija de Paolo Traversari[18]. Aunque su nombre no apareció mencionado en el *Decamerón* para que el anonimato adquiriese un valor omnímodo, algunas fuentes indican que se llamaba Bianca[19] (imagen 43).

Imagen 43. Sandro Botticelli, Detalle de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Si Boccaccio dejó claro en el relato que su rango nobiliario era superior al de Nastagio degli Onesti, en esta tercera tabla Botticelli no sólo la vistió acorde a su rango social, sino que eligió también el color homónimo. El sedoso vestido recuerda al de la diosa Venus en otras pinturas de Botticelli[20]. El color blanco con brocados de oro era considerado el más elegante, el más vestido por las jóvenes esposas y el símbolo más claro de virtud[21]. Una virtud estrechamente vinculada con la pureza y la virginidad de las jóvenes esposas.

De hecho, para Lucrezia Bini este era su primer matrimonio, y por ello también resulta factible ver algo de la joven quinceañera en la representación literaria de la inmadura y corregible Bianca Traversari. Con las manos levemente alzadas en señal de espanto, su mirada se dirige hacia la muchacha perseguida. Temiendo ser ella la que ocupe ese mismo lugar en un tiempo, le mira y comprende su castigo. Consciente de su destino la joven decide rendirse ante su pretendiente, ofreciéndole no sólo su cuerpo sino también su dote. La intensidad y crueza de la secuencia fantasmal es la que determina que ambos se casen al domingo siguiente[22].

Ella mudó el odio que antes sentía por Nastagio degli Onesti en amor, pero lo hizo bajo coacción y extorsión[23]. Una vez tomada esta decisión, la muchacha mandó a una camarera a informar de su cambio de parecer[24]. Este momento aparentemente previsible y marginal en la *novella* adquiere en la transcripción pictórica una relevancia secundaria que permite anticipar las nupcias representadas en la última y cuarta *spalliera*. Nastagio no se conforma con la satisfacción del deseo carnal que podría obtener de la joven, sino que decide casar con ella[25]. En el lado derecho de la composición, delante de las mismas tiendas de campaña que aparecían representadas en la primera tabla, el joven y la criada mantienen una conversación de lo más secreta. Un velo blanco y translucido cubre parte de su cabeza, pero deja entrever un rostro de edad similar a las invitadas del banquete. El cabello recogido y la larga túnica azulada que viste son detalles que confirman su modesta casta. Los gestos y la expresión de confidencialidad con los que es representada la sirvienta captan perfectamente la cierta delicadeza del asunto. Detrás de ellos, y como si hubiesen salido de las tiendas a curiosear, cuatro amigos de Nastagio impacientes por conocer las noticias llegadas. Uno de ellos, prepara y acaricia un inaudito corcel marrón también engalanado con suntuosos ornamentos similares a los del caballo de Guido degli Anastagi. No queda claro si ese caballo es de Nastagio y lo montará en breve para organizar el desenlace matrimonial o, por el contrario -y menos probable- pertenece a la familia Traversari y ha sido el medio de transporte con el que la criada ha llegado hasta el emplazamiento donde se encontraba el joven ravenés y sus amigos.

Sea como fuere, uno de los puntos más relevantes y divergentes con respecto a las pinturas anteriores es el paisaje que se abre paso tras toda la irrupción fantasmal. A diferencia de las dos primeras tablas que ofrecen un tratamiento gradual del espacio con las orillas calmas como transición entre el bosque y el horizonte marítimo, en esta composición, pese al punto de vista más elevado, las altas *spalliere di arazzo* solo permiten divisar las calmas y azuladas aguas del Adriático. Aunque la fuente literaria especifica que el banquete se organizó en el mismo lugar de la matanza, el enfoque elegido plantea la posibilidad de que se trate de un lugar distinto. Las primeras referencias edilicias perceptibles consisten en una confusa aglomeración de torres de base circular y cubierta apuntada de pizarra. Por la irreal disposición extremadamente cerca del mar y la aparente gravidez de sus muros se entiende que son referencias con un propósito meramente decorativo y ornamental. Tras ellas, una especie de castillo con torres laterales y, más difíciles de distinguir, sobre la ladera del montículo más lejano, un conjunto urbano inidentificable colmado de altos edificios y torres (imagen 44).

Imagen 44. Sandro Botticelli, Detalle de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

La paleta cromática empleada es también uno de los aspectos más destacados en esta pintura. La vivacidad de los tonos se extiende más allá de los ropajes de los comensales para afectar también en la luminosidad y tonalidad del paisaje. En ninguna de las demás pinturas del cuarteto los cielos y las cumbres se pintan con tanta intensidad ni con unos azules tan cargados. Por el parecido cromático y similar efecto visual producido por la llamada perspectiva aérea, este paisaje ha sido calificado de leonardesco. Las colosales formaciones rocosas adquieren un sentido más que panorámico. De hecho, la montaña antropomorfa que se erige tras las tiendas de Nastagio parece entrañar un significado aún incierto y que ha sido puesto en tela de juicio en múltiples ocasiones sin obtener consenso alguno.

Desde el punto de vista que plantea la pintura, las formas de este promontorio coinciden con la morfología humana representada de perfil. Este tipo de inclusiones fisonómicas encriptadas en las representaciones pétreas se encuentran también en otras pinturas de Botticelli como es el fresco con el *Castigo de los rebeldes* en la Capilla Sixtina de Roma. En cualquier caso, la respuesta a porque aparece esa peculiar representación en la transcripción de la *novella* del *Decamerón* ha sido justificada con distintas teorías (imagen 45).

Imagen 45. Sandro Botticelli, Detalle del Arco de Triunfo del *Castigo de los rebeldes*, 1482, Capilla Sixtina, Roma.

La primera de ellas apunta a que todo este tipo de trampantojos y acertijos visuales mantendrían una estrecha relación con algunos pasajes del *rerum natura* de Lucrecio y no serían más que demostraciones de *inventio*[26]. Esta explicación resulta bastante plausible teniendo en cuenta la personalidad artística de Botticelli y su alta consideración dentro del medio pictórico florentino. La segunda de las propuestas identifica esta particular formación montañosa con la llamada Dama de Mali en el Monte Loura en la costa africana de Guinea. Al parecer, dicha montaña era visible por los marineros que surcaban el atlántico[27] (imágenes 46 y 47).

Imágenes 46 y 47. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid. - *La Dama de Mali* en el Monte Loura, Guinea.

En lo que se refiere al desconocido pincel que hay detrás de este tipo de juegos visuales, cabe recordar, que los frescos vaticanos y las tablas con la Historia degli Onesti se realizaron en cronologías muy cercanas y que en ambas empresas participaron varios ayudantes del taller. Más que ser obra del maestro Botticelli como se ha podido proponer[28], en mi opinión la autoría debería apuntar hacia Jacopo del Sellaio o bien Bartolomeo di Giovanni, ya que parte de la producción pictórica de ambos suele contener este tipo de construcciones montañosas sólidas y grisáceas con apariencia antropomorfa.

De hecho, la viva paleta cromática de esta *spalliera*, las fisonomías y tipos físicos, e incluso el parecido de la representación equina con otras pinturas, delatan una más que probable ejecución total por parte de Bartolomeo di Giovanni[29]. Mi propuesta de que este maestro trabajó en la tabla de manera aislada y en su taller también explicaría la diferencia entre el elevado punto de vista o enfoque de esta *spalliera* con respecto a las otras tres prácticamente iguales.

Por último, no puede pasar desapercibido unos de los detalles más evidentes y simbólicos que aparecen en esta pintura y que también están presentes en las dos anteriores. Se trata de las embarcaciones que navegan cerca de la costa ravenesa. La tipología de las naves representadas parece coincidir al menos en la primera y la tercera *spalliera* y se identificaría con los sólidos navíos de vela redonda conocidos bajo el nombre de Carraca. Más allá de los detalles técnicos de estas fascinantes embarcaciones que surcaron los mares de toda Europa y otros continentes, considero necesario prestar atención al estado con el que aparecen representadas en las distintas pinturas. En la primera tabla, aparecen muchas de ellas navegando con las velas hinchadas tras el bosque de Chiassi y la aparición con la que se topa el meditabundo Nastagio. En la segunda pintura, en la que se escenifica la matanza, el dolor y la condena infernal solo pueden apreciarse con claridad dos embarcaciones que están a punto de naufragar. Las dos tienen las velas recogidas o rotas, y una de ellas se tambalea con pocas posibilidades de salir a flote. Finalmente, en la tercera *spalliera* hay tres barcos, dos de ellos más grandes y cercanos al banquete, y el último más apartado y de dimensiones más reducidas. Son estas dos carracas pintadas con gran detalle, con las velas henchidas y posicionadas muy cerca del *stemma* mediceo las que me permiten proponer una idea inédita muy en sintonía de los simbolismos relacionados con la fertilidad de esta composición.

En realidad, la representación naval con grandes velas tuvo una gran presencia en la heráldica florentina del *Quattrocento*[30]. Este motivo iconográfico pagano fue adoptado por varias familias en sus *stemme* y en particular mantuvo una estrecha conexión con la familia Medici y Rucellai. La vela hinchada se convirtió en la representación recurrente de la buena fortuna ligada a los negocios de ambas dinastías, pero también fue muy difundida en el ámbito popular y matrimonial.

Tal y como he podido comprobar, en el *Zibaldone* de Giovanni Rucellai se registra varias veces esta expresión naval como metáfora de la fortuna y el buen augurio[31]. Pero es también en el *Libro secondo della famiglia* de Leon Battista Alberti, donde a través de la explicación de una anécdota naval acontecida en el puerto de Venecia se presentan analogías más elaboradas sobre la capacidad de guiar hacia buen curso una embarcación como reflejo de la virtud, el honor y firme la voluntad[32]. Como muestran las "*imprese amorose*" de algunas incisiones cuatrocentistas, se consideraba que una vez desposadas las parejas emprendían una suerte de viaje naval sobre la nave de la fortuna[33]. El sacramento del matrimonio era concebido simbólicamente como una travesía conjunta por los imprevisibles mares de la vida. El mar era el lugar de todas las posibilidades, positivas y negativas, de la fortuna y del infortunio[34]. Los familiares auguraban que los cónyuges surcasen los océanos del amor pacíficamente, guiados por vientos propicios y evitando sufrir los peligrosos azotes de las mareas (imagen 48).

Así pues, considero bastante lícito identificar este mismo propósito tras las representaciones navales pintadas en las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti. En cada una de las pinturas las embarcaciones pasan por distintos azares. Parecen navegar hacia la deriva hasta el momento en que el banquete en el bosque encamina las acciones y los destinos de los protagonistas, redirigiendo a su vez las embarcaciones por el itinerario óptimo. En cierto modo, Nastagio degli Onesti experimenta dos claros golpes de fortuna en el relato: El primero cuando contacta con los entes fantasmales y el segundo cuando logra convencer a su enamorada en el banquete en medio del bosque. Esto tendría su correspondiente translación en las pinturas primera y tercera del ciclo, ya que las naves de ambas tablas son representadas con las velas hinchadas y con un rumbo fijo y estable. Incluso, teniendo en cuenta el trasfondo político, social y familiar que envuelve la creación de estas *spalliere,* creo que también sería adecuado interpretar la presencia de las imponentes carracas de velas hinchadas junto al escudo central de los Medici como un reflejo de la fortuna, poder y privilegias coadyuvados por esta célebre dinastía y los cuales beneficiaran de ahora en adelante a las dos familias enlazadas matrimonialmente Pucci y Bini[35].

Imagen 48. Autor anónimo, *Impresa amorosa* realizada con motivo de la boda de Bernardo Rucellai y Nannina de Medici en 1466, British Museum, Londres

[1] A mi parecer, que Boccaccio especifique que los invitados identificaron y recordaron el nombre del ya fallecido, es un detalle importante a la hora de que resulte más creíble y cercana la moral de la historia (incluso para los mismos personajes de la *novella*). Si fuesen personajes del todo anónimos, en vez de conocidos de primera mano o cercanos, la moral no surtiría el mismo efecto ni afectaría igual a los razonamientos posteriores.

[2] En este punto cabe matizar que, aunque el relato de Boccaccio especifica explícitamente que "*habiendo llegado el último manjar, el desesperado clamor de la joven perseguida empezóse a oir*", era costumbre renacentista que los banquetes se empezasen con alimentos dulces, frutas y mermeladas. Niccolini di Camugliano, 1933, p. 111; Lucas-Dubreton, 1985, pp. 140-1.

[3] Körner, 2006, p. 279.

[4] Rodeschini y Zambrano, 2018, p. 20.

[5] Frank Zöllner compara la representación de los esquejes rebrotando de esta pintura con los bocetos de Leonardo da Vinci donde se empleaba el mismo motivo para aludir a significados de carácter genealógico, reproductivo y de proliferación dinástica. Zöllner, 2005, pp. 92, 114. El árbol caído que rebrota como metáfora de la descendencia matrimonial fue bastante frecuente en el *Quattrocento* y tuvo que ser una idea bastante conocida incluso a nivel popular. Tal y como he podido detectar en el *Libro primo della famiglia* de Leon Battista Alberti era habitual establecer analogías como las criaturas entendidas como rebrotes, que tanto los árboles como los niños necesitan aire y humedad para crecer, que ambos sean tenaces para que saquen muchas raíces, etc. Alberti-Romano, Tenenti y Furlan, 1994, p. 59. También resulta interesante destacar que, en su análisis de la *Primavera* de Botticelli, Horst Bredekamp subrayó la existencia de un profundo vínculo entre flora y política como un mecanismo de retórica comunal en la Florencia del Renacimiento. Además de la composición poética *De Arboribus* que el humanista Scala dedicó a Lorenzo di Pierfrancesco, las metáforas florales eran utilizadas incluso por Savonarola, quien exigía que la ciudad volviese a florecer como su nombre indicaba. Ejemplos a parte, considero que el enfoque de Bredekamp puede tener cierta con la imagen del árbol brotando que pintó Botticelli en la composición. Su representación cerca del escudo central con las armas de los Medici podría esconder un sentido imperativo y no tan augural. Es decir, que de algún modo los Medici, y en particular Lorenzo de Medici en su rol de *mezzano* entre dinastías afines, exhortaron a las familias Pucci y Bini a tener una descendencia efectiva para así consolidar las tres familias sus intereses familiares, económicos y políticos. Bredekamp, 1996, pp. 10-1.

[6] En mi opinión, una de las fuentes primarias más ilustrativas para comprender hasta qué punto era ambiguo el uso del término *spalliera* en la segunda mitad del siglo XV es el *Zibaldone* de Giovanni Rucellai. Este hito cronístico recuerda la boda de Bernardo Rucellai con Nannina de Medici, y en las descripciones de la fiesta organizada en el exterior de la casa se menciona un *palchetto* o pérgola con un bellísimo aparato de paños*, arazzi, panchali* y *spalliere* y con un cielo por encima para proteger del sol. No obstante, lo más interesante es que en otros puntos de este mismo documento se utiliza la misma palabra para referirse a las tipologías pictóricas mobiliarias "*un paio di forzieri colle spalliere, molto ricchi*", e incluso, como tercera variante material, se mencionan unas *spalliere* vegetales "*due spalliere di bossi*". Rucellai-Perosa, 1960, Vol. I, pp. 21, 22, 28, 61, Rucellai-Battista y Molho, 2013, pp. 107, 112, 142-4, 181 [c.49rA, c.50rB, c.78rA].

[7] Estas aplicaciones lúdicas pueden observarse en la pintura del llamado *cassone* Adimari. Schiaparelli, 1908, pp. 195-6. Peter Thorton distingue además las distintas tipologías, considerando que las telas o cortinajes de seda con soporte horizontal y colgados de los bancales -donde sentarse para comer- eran *spalliere* (a la altura de los hombros "*spalle*"), mientras que el ropaje que pendía del cabezal de la cama se llamaba *capoletto*. Thornton, 1991, p. 47. Sea como fuere, lo jocoso en este caso, y casi como si de un juego de palabras se tratase, es que se pintan este tipo de *spalliere* textiles sobre el formato artístico homónimo.

[8] El elemento iconográfico de la piña como símbolo de la fertilidad también estuvo presente en el matrimonio de Lorenzo Tornabuoni y Giovanna degli Albizzi. La novia ofreció al terminar el banquete piñas recubiertas de oro a todos los asistentes piñas. Un regalo adecuado por su simbolismo y porque todos los allí presentes deseaban que el matrimonio entre ambos se viera bendecido con descendencia. Sman, 2009, p. 47; Sman, 2010a, p. 97; Sman, 2010b, p. 41.

[9] La colocación central del escudo de armas de los Medici ha sido interpretada como una reivindicación relacionada con el rol de mediador o *mezzano* que desempeñó Lorenzo de Medici. Rickets, 1997, p. 83. En cuanto al cromatismo dorado del *stemma* mediceo, parece ser que Botticelli

también doró expresamente el blasón de la familia della Rovere en los frescos de la Capilla Sixtina como reflejo de la edad dorada (*saeculum aureum*) alentada primero por Sixto IV y luego por Julio II. Zöllner, 2006, pp. 96-7.

[10] La interpretación de este *stemma* ha sido muy controvertida. Durante mucho tiempo se creyó que las armas de los Pucci en la parte izquierda correspondían a la esposa y la derecha con la empresa de los Bini al marido del enlace. Sin embargo, Herbert Horne fue el primero en advertir que la exégesis heráldica italiana coincide con la inglesa al disponer las partes en sentido opuesto del que nosotros observamos. De ese modo, Horne precisó que el enlace que celebraban las cuatro *spalliere* era el de Giannozzo Pucci con Lucrezia Bini en 1483. Horne, 1980 [1908], p. 133. En mi opinión, siguiendo la línea exegética propuesta en la *spalliera* anterior, quizás podría considerar la cercanía del estoque del caballero con respecto al escudo partido Pucci-Bini, como una alusión fálica relacionada con la consumación del matrimonio y cuya finalidad culmine en la procreación. Tal y como remarca Jill M. Ricketts, el blasón partido con las armas de las Pucci-Bini está colocado en un punto que parece estar cortado por la espada alzada de Guido. Ricketts, 1997, p. 82.

[11] Jill M. Ricketts interpreta la colocación de las frías e insensibles mujeres ravenesas en el lado izquierdo de la composición como una alusión a la connotación peyorativa derivada del término italiano *sinistra*. Ricketts, 1997, p. 83.

[12] Collier Frick, 2002, pp. 95, 153, 199, 307.

[13] Según he podido comprobar en fuentes primarias, además de prior en varias ocasiones, Antonio Pucci fue también *gonfaloniere* en 1462 y 1480. ASF, *Tratte* 61: "*Veduti et seduti Gonfaloniere di Giustizia*", 80r, 81r, 91v, 91r, 129r; ASF, *Tratte* 630 "*Quaderno Dove sono registrati a famiglie tutti i gonfalonieri di giustizia per ordine di quartieri, col repertorio a casati in principio. Del 1343 e dal 1326 – al 1524*", 42v, 43v, 56v, 57r. También se mencionan los distintos cargos políticos que ocupó Antonio Pucci en: Litta, 1868, vol. XV, tavola V; Martelli-Pezzarossa, 1989, p. 300. Su liderazgo queda patente en las palabras de su coetánea Alessandra Macinghi Strozzi "*Antonio Pucci guida tutto più che mai*". Macinghi Strozzi-Guasti, 1877, p. 382.

[14] No cabe duda de que la sociedad cuatrocentista consideraba relevantes estos obsequios, así como también los vestidos de bodas. Algunas fuentes contemporáneas describen como, en motivo de sus nupcias con Caterina Strozzi, Marco Parenti dispendió grandes sumas en tales joyas e incluso encargó un vestido con plumas de pavo real. El caso de Alessandra Macinghi Strozzi demuestra hasta qué punto resultaba importante vestir lujosamente en las bodas. Hacerse un vestido a medida y embellecerlo con perlas o brocados de oro ascendía a varios centenares de florines "*bisognerebbe espendere parecchi centinaia di fiorini*". Con pesar y contrariedad, Alessandra se negaba a hacer participar a su nuera Fiammeta Adimari en la boda de Lorenzo de'Medici y Clarice Orsini porque estaba preocupada por no engalanarla o enriquecerla lo suficiente, escribiéndole a su hijo "*si fa assai robe e cotte di broccate; che così si richiederebbe fare ancora a lei: e poi delle goie è mal fornita*" Macinghi Strozzi, 1877, pp. 592-3; Strozzi-Gregori, 1997, p. 317; Lurati, 2015, p. 87.

[15] En 1459 se lanzó una provisión contra las florentinas que gastaban cuantiosas sumas en el vestir y en los ornamentos. Según testimonios contemporáneos: no están contentas de andar "como hijas y mujeres de mercantes y ciudadanos privados" y quieren vestirse "como hijas y mujeres de grandes príncipes y señores". Municchi, 1909, p. 19; citado en Polidori Calamandrei, 1924, p. 23; Rainey, 1985; Simons, 1988, p. 15; Musacchio, 2008, p. 20. Sobre la consideración pecaminosa de alterar artificiosamente la belleza natural y sobre el código de comportamiento femenino, véase: Kelso, 1956, pp. 47-51, 107; citado en Ledogar, 1984, p. 79.

[16] Como señala Gert Jan van der Sman al analizar el retrato de Giovanna degli Albizzi/Tornabuoni, se suele dar por supuesto con demasiada frecuencia que los artistas pintaban del natural las pertinencias personales de la mujer que posaba para el retrato. Pero en realidad, es probable que Pollaiuolo, Botticelli y los hermanos Ghirlandaio utilizaran accesorios de estudio o cabe incluso la posibilidad de que recurrieran a modelos dibujados. Sman, 2010a, p. 54.

[17] Era una costumbre florentina que los maridos regalasen joyas a las mujeres antes de la boda. Aunque se tratase de regalos que ellos ofrecían a sus futuras esposas, eran consideradas posesiones suyas y tras enviudar solían recuperarlas. A los regalos nupciales se les atribuyeron ciertas cualidades mágicas, ya fuese para mediar en las relaciones emotivas y sexuales o bien para favorecer una exitosa consumación del matrimonio. El novio que regalaba rubíes a la prometida le estaba indicando simbólicamente que le entregaba su corazón y garantizaban una buena fortuna. Los zafiros, por su color azul cielo tenían relación con el alma. Las esmeraldas tenían un valor de evitar o repeler el veneno, pestes, sueños diabólicos, locura, brujería, o incluso se creía que eran favorables

para asistir a las mujeres en el momento del parto. También los diamantes, las perlas y los corales eran exhibidos por las novias florentinas considerándose antídotos ante enfermedades diversas. Altieri-Narducci, 1873, p. 53; Castelli, 1977, pp. 307-364; Kieckhefer, 1991, pp. 33-50; Musacchio, 1999, p. 132; Syson y Thornton, 2001, pp. 41-3; Kirshner, 2002, p. 87; Sman, 2010a, p. 54.

[18] Uppenkamp, 2007, p. 234.

[19] Menzies-Pike, 2016, pp. 127-9.

[20] En particular se asemeja al que viste la diosa del amor en la pintura Venus y Marte (NG915). Un vestido considerado de tipo nupcial precisamente. Jamet, 1996, pp. 54-5; citado en Paoli, 2017, p. 47.

[21] En la Florencia renacentista todo el mundo adoraba el color rojo y los caros tonos púrpuras. Para conseguir un tono rojo intenso los vestidos se teñían con un preciado pigmento de origen animal llamado *chermes*. Bensi, 2009, p. 38; Lurati, 2010, p. 45. Sin embargo, el color blanco fue considerado el más elegante y fue el que más vistieron las damiselas. La combinación cromática del blanco y oro llegó a ser tan estimada, que el uso de vestidos blancos con brocados dorados quedó restringido a las mujeres nobles y estrictamente prohibido a las cortesanas. Deruissau, 1939, p. 601; Ledogar, 1984, pp. 127-9. La hermana de Lorenzo el magnífico, Nannina de Medici casó con Bernardo Rucellai el 8 de junio de 1466 recibiendo dos ricos vestidos, uno de los cuales era "*di velluto bianco richamato di perle, seta e oro con maniche aperte federate di lattizi*". Rucellai-Perosa, 1960, Vol. I, p. 29; Lurati, 2010, p. 48; Rucellai-Battista y Molho, 2013, p. 108 [c. 49rB]; Paoli, 2017, p. 71. Giovanna degli Albizzi también lució un deslumbrante vestido blanco cuando, en la multitudinaria procesión del *domumductio* o *ductio ad domum* fue hacia la casa de su esposo Lorenzo Tornabuoni acompañada por muchos jóvenes, el embajador español Don Iñigo López de Mendoza y los nobles florentinos Luigi Guicciardini y Francesco Castellani. Naldi, 1487, ll. 17-28; Ammirato, 1615, p. 42; citados en Sman, 2010b, p. 37, 173-4.

[22] Este giro repentino de actitudes ha sido descrito por Giorgio Bertone usando el anglicismo "*breaking new*". Gracias a ello los ofrecimientos y la amenaza culminan en el feliz matrimonio que permite a la sociedad reinventarse. Bertone, 2014, p. 196.

[23] Esto se infiere incluso de las palabras empleadas por Boccaccio. Como indica Jill M. Ricketts, la construcción gramatical de "la esposó" relega la voluntad de la muchacha y enfatiza la pasividad y arbitrariedad que siente ante el control y el liderazgo que ha tomado ahora el joven ravenés. Incluso la conjugación del verbo "*visse*", tercera persona del singular del verbo vivir, se refiere estrictamente a una persona, es decir, él vivió tranquilamente, importando sólo lo que él sintió y su voluntad. El uso de la 3º persona singular es una conspicua omisión, que en italiano deja claro que Nastagio degli Onesti es el foco de la novela y la mujer queda excluida. Ricketts, 1997, pp. 84-5. Queda claro pues, que por mucho que se produzca la ulterior introversión y el lector del relato alcance a saber lo que siente la joven Traversari -e incluso pueda llegar a empatizar por el miedo y las amenazas que se le plantean-, al final del relato su opinión o criterio quedan claramente subyugados a la voluntad de su futuro esposo.

[24] La presencia de la criada como mediadora aparece en otras historias de amor como Tristán e Isolda, Romeo y Julieta, etc. En la literatura medieval, esta "*medriatice*" desprendía un aura de poder arcano y actuaba a veces como una especie de madre y otras como una nodriza. En cuanto a su descripción física casi siempre aparecía representada como una anciana, o incluso como una viuda confidente de los secretos de los demás. Cardini, 2018 (información no registrada documentalmente, procedente de la conferencia inaugural del libro *Nastagio degli Onesti. Una storia archetipica, una novella del Boccaccio, un ciclo pittorico del Botticelli*).

[25] Giazzon, 2004, p. 539.

[26] Zöllner, 2006, pp. 98-9.

[27] Pese a no haber publicado en revistas científicas y haberse limitado a sus blogs y publicaciones en Facebook, Riccardo Magnani ha presentado algunas propuestas -de lo más variopintas, por cierto- acerca de la figura artística de Leonardo da Vinci (que él considera hijo de Cosimo de Medici) y de las *spalliere* de Botticelli (que él considera un manifiesto sobre los descubrimientos navales intercontinentales de los italianos a finales del siglo XV). Todas sus exégesis giran en torno a la consideración de que muchas pinturas florentinas del *Quattrocento* esconden mensajes encriptados sobre el descubrimiento de América y de los viajes de Amerigo Vespucci. En este caso, la analogía entre las formaciones rocosas antropomórficas y la dama de Mali fue publicada en Facebook y él mismo me informó de ello por correspondencia electrónica añadiendo detalles como que los marineros que surcaban los mares veían desde lejos la Dama de Mali e inventaban historias sobre

ella y la forma de mujer de rasgos caucásicos (y no africanos como cabría esperar) que parecía haber quedado petrificada.

[28] Grazzini, 1988, p. 305.

[29] En mi opinión, la representación ecuestre de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti es prácticamente idéntica a la que aparece en una de las pinturas de la predela con la Historia de Santo Domingo que pintó el mismo Bartolomeo di Giovanni al colaborar con Domenico Ghirlandaio en el altar del convento de Santa Maria di Monticelli en Florencia. Disponible en línea (consultado el 17/10/2020).
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=14911&titolo=Bartolomeo%20di%20Giovanni,%20San%20Domenico%20resuscita%20il%20giovane%20Napoleone%20Orsini,%20Cristo%20in%20piet%E0%20sorretto%20da%20san%20Giuseppe%20d%27Arimatea%20tra%20la%20Madonna%20e%20san%20Giovanni%20Evangelista,%20San%20Tommaso%20d%27Aquino%20in%20cattedra,%20San%20Clemente%20I%20fa%20sgorgare%20acqua%20da%20una%20roccia&locale=en&decorator=layout_resp&apply=true

[30] Entre las varias familias florentinas que muestran este elemento en sus escudos de armas cuentan los Carradori, Materassa, Ridolfi di Piazza, etc. ASF, *Raccolta Ceramelli Papiani*, fasc. 1254; 3091; 3991.

[31] Rucellai-Battista y Molho, 2013, pp. 193, 432 [c. 83rA; c. 180v].

[32] Alberti-Romano, Tenenti y Furlan, 1994, pp. 145 y ss.

[33] Aby Warburg no sólo estableció un estrecho vínculo entre la representación de la vela hinchada y la familia Medici, sino que también analizó las "*imprese amorose*" atribuidas a Baccio Baldini realizadas en motivo del enlace de Nannina de Medici y Bernardo Rucellai que tuvo lugar en 1466. Según Warburg, Bernardo Rucellai representa el árbol regente y soporte de la vela, el cual se deja transportar por los vientos que soplan comandados por su recién esposa y patrona del timón, Nannina. Warburg, 2015, p. 89.

[34] Bertone, 2014, p. 185.

[35] La representación de navecillas estuvo más presente en las pinturas nupciales de lo que pudiera parecer. Otro ciclo de *spalliere* en el que destacaron las representaciones navales fue el que encargó Lorenzo Tornabuoni en motivo de su boda con Giovanna degli Albizzi (15 de junio de 1486). Sman, 2010a, p. 105. Aunque en este caso se trataba de una transcripción de la Historia de Jasón, Medea y el Vellocino de Oro, considero que el simbolismo de las naves como metáfora del viaje emprendido a través del matrimonio y la idea de la fortuna sobre los Tornabuoni y los Albizzi (brindada por los Medici gracias a Lorenzo el Magnífico y su labor de *mezzano* del enlace) podría seguir siendo válida.

Capítulo 7

Un banquete nupcial muy familiar

Más que una transcripción pictórica como el resto del cuarteto, la última *spalliera* es en realidad un valioso cuadro cronístico de las costumbres sociales -y muy en especial nupciales- de la élite florentina de finales del *Quattrocento*[1]. Botticelli dio rienda suelta a su creatividad a la hora de poner imagen a las pocas palabras que escribió Boccaccio acerca del feliz desenlace matrimonial de los personajes trecentistas[2].

La pintura escenifica nuevamente un banquete, pero esta vez se trata de un banquete nupcial celebrado bajo un monumental marco arquitectónico y con muchos más invitados. Sobre la llana vegetación se erige una imponente estructura constructiva de base regular, sostenida por pilares cuadrangulares coronados por dorados capiteles corintios que era denominada *loggia*. Este tipo de marquesinas fueron muy habituales durante las celebraciones nupciales, pero muy pocas fueron construidas en piedra o ladrillo[3]. En su mayoría eran tinglados de madera con un uso efímero y que se desmontaban tras la celebración. La edilicia aquí pintada poco tiene de provisional. Los arcos de medio punto con arquitrabes curvos y la combinación de *pietra serena* y enlucidos remite al léxico arquitectónico desarrollado por Filippo Brunelleschi. Un arquitecto que, además de pasar a la historia por el hito constructivo de la cúpula del *Duomo*, estuvo al servicio de la familia Medici en varias ocasiones. De manera que, la arquitectura propuesta, además de *brunelleschiana*, también podría calificarse de medicea, ya que su parecido formal con la iglesia familiar de estos, San Lorenzo, es indiscutible.

Sin embargo, por muy parecidos que puedan resultar los capiteles corintios y los entablamentos que resiguen los muros de esta *loggia*, cabe subrayar que se trata de

una arquitectura ideal. Es cierto que en determinadas ocasiones Botticelli incluyó en sus pinturas referencias constructivas reales[4]. Pero la marquesina aquí representada es una creación arquitectónica solo posible en la pintura, una arquitectura *picta*. Por la luz de la estructura, la ausencia de un sistema de contrafuertes para evitar el empuje horizontal y, teniendo en cuenta el peso de las bóvedas de penachos y los recursos constructivos cuatrocentistas, es evidente que la construcción pintada poco tiempo podría mantenerse en pie. Su función en la pintura cumple con dos objetivos: por un lado, organizar el espacio del banquete de nuevo en sintonía con los preceptos de la perspectiva *artificialis*; y por el otro, aludir a la grandeza del legado arquitectónico florentino a través del máximo exponente hasta entonces que era Brunelleschi, y en consecuencia la familia Medici. En su amplio interior encuentran cobijo todos los invitados (imagen 49).

Imagen 49. Sandro Botticelli y colaboradores, Cuarta *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia.

Igual que en la tabla anterior, se disponen *spalliere* rematadas con guirnaldas trenzadas a modo de respaldos y largas mesas con blancas mantelerías que separan a los comensales por géneros. Las mujeres de nuevo se distribuyen a nuestra izquierda de la composición y los hombres a la derecha. De los extremos se aproximan gráciles camareros para servir el primer plato: frutas, postres, dulces y confites como se estilaba en las nupcias florentinas[5]. De entre las delicias pueden reconocerse pasteles típicos como los *berlingozzi, zuccherini* y los *cialdoni* con forma de barquillo[6]. La pintura captura el momento de sobremesa en el que los asistentes charlan; quien sabe si comentan versos literarios, conciertan tratos comerciales, proponen posibles alianzas entre los más jóvenes de su casta, etc. En el lado derecho de la composición están sentados once varones de distintas edades entre los cuales aparecen representados algunos rostros conocidos de la flor y nata florentina. Empezando por los más cercanos, las identidades de los tres primeros individuos se han relacionado con los humanistas Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano y Gentile Becchi[7]. Resulta difícil discernir con precisión rasgos concretos que permitan identificarles con seguridad y, a falta de certezas documentales, solo se puede averiguar quién es quién recurriendo a la comparación formal con otros retratos coetáneos (imagen 50).

Imagen 50. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia.

No cabe duda de que este ejercicio de confrontación es falible y los individuos que puedan identificarse siempre estarán sujetos a variables según su autor. Pero, este método a veces puede resultar interesante y aportar otros puntos de vista, si se focaliza especialmente en producciones retratísticas distintas a las acostumbradas del ámbito artístico florentino. En este sentido, quisiera resaltar las concomitancias fisonómicas de uno de los asistentes con respecto a un retrato doble atribuido a Botticelli, dedicado al duque Federigo da Montefeltro y a Cristoforo Landino y del que poco se ha escrito[8] (imagen 51).

Imagen 51. Autor desconocido, Federigo da Montefeltro y Cristoforo Landino, finales del siglo XV, *Codice Urbinates* (Lat. 508), Biblioteca Apostólica Vaticana.

Sobre formato miniado y dentro de un encuadre de impronta flamenca, es uno de los pocos retratos de perfil derecho del duque de Urbino. El rostro del humanista florentino, caracterizado por esa ligera papada y el peinado escalado, mantiene un parecido indiscutible con respecto al tercer individuo del *banchetto* representado en la cuarta *spalliera*, Botticelli pudo incluirle en las tablas porque sus doctrinas filosóficas platónicas eran compartidas por los Medici y la élite florentina. Pero también hay que tener en cuenta que, además de desempeñar un rol crucial en la edición y comentario de la *Divina Comedia*, Cristoforo Landino también prestó atención a la recepción de otros hitos literarios clásicos y en la obra de Petrarca y Boccaccio[9]. De modo que, tratándose de la transcripción pictórica de una *novella* del *Decamerón*, creo que su representación debe entenderse también como un guiño a uno de los más arduos contribuyentes en la cultura literaria de la *lingua fiorentina* de la segunda mitad del *Quattrocento*.

Junto a la tríada de humanistas también pueden resultar familiares otros rostros como el de Francesco Sassetti. Situado en quinta posición empezando por delante, Francesco fue uno de los *paterfamilias* más notorios del panorama político florentino, aliado de los Pucci y muy allegado con Lorenzo de Medici. A su derecha está sentado un hombre de edad similar y que podría coincidir con Piero Bini, padre de Lucrezia. Menos dudosa resulta la identidad del anciano con ropas negras de su lado, de nuevo es el inconfundible Antonio, comitente de las pinturas y padre de Giannozzo, quien también podría estar sentado a su derecha.

Del resto de personajes del fondo, poco se sabe, pero podrían identificarse con otros miembros de la familia Pucci o amigos del novio. Sea como fuere, de entre todos los hombres, el personaje que ha sido identificado con un mayor consenso ha sido el cuarto en orden, Giuliano de Medici[10]. Se trata de una representación póstuma, muy parecida y probablemente basada en los demás retratos de perfil, con la cabeza ligeramente inclinada y los ojos abatidos que pintó el maestro Botticelli del joven antes de su muerte[11] (imagen 52).

Imagen 52. Sandro Botticelli, *Retrato de Giuliano de Medici*, h. 1478, National Gallery of Art de Washington.

El brutal asesinato de Giuliano de Medici el día 26 de abril de 1478 dentro del Duomo de Santa María del Fiore sacudió Florencia dejando una profunda huella en el panorama político, religioso, devocional, literario y artístico. Los días posteriores al desastre, entre lágrimas de los ciudadanos, se celebraron pompas, rituales y se dispusieron imágenes votivas por muchas iglesias. Las más impactantes, las de Santissima Annunziata: una réplica en cera de Giuliano arrodillado- que presumiblemente incorporaba su máscara funeraria-, junto a la figura -también en cera- de tamaño real de su hermano Lorenzo con las vestimentas manchadas de sangre del mismo día de la conjura[12]. Poliziano y otros autores del medio literario también lloraron la pérdida del joven entre los versos en latín e italiano[13]. También las manifestaciones artísticas de la década de 1480 incluyeron formas de glorificación y tributo de la víctima, especialmente en el género del retrato.

En el *Quattrocento*, el retrato fue concebido sobre todo como una forma de recuerdo de la *virtù* de un individuo ante la colectividad. A medida que pasaba el tiempo, cada vez eran más las formas de glorificación y perpetuación, hasta el punto de que, en la segunda mitad del siglo, la mayoría de los palacios de la oligarquía florentina atesoraban en su interior bustos y efigies de personajes de la antigüedad clásica, fallecidos cercanos o miembros de su familia aún vivos. Colocados sobre los dinteles de las puertas, sobre las ventanas, junto a las chimeneas y muchos otros lugares estaban realizados con tal realismo que parecían vivos[14]. Es por ello por lo que, también en el ámbito pictórico, los comitentes aliados de los Medici empezaron a especificar a los pintores que añadieran referencias alusivas Giuliano de Medici más o menos explícitas, o que directamente integrasen su retrato en la composición.

El artista que retrató en más ocasiones al joven Medici antes de su muerte -e incluso después de ella- fue precisamente Sandro Botticelli. En las décadas de 1470 y 1480 el maestro florentino fue uno de los mayores exponentes en lo que se refiere al género del retrato pictórico. Familias como los Medici, los Tornabuoni, los Vespucci y muchas más elogiaron de sus frescos, lienzos y tablas el mimetismo en la representación de los rostros[15].

Su vinculación con la dinastía medicea y su valoración como retratista fueron tales durante este período, que casi no podía satisfacer los múltiples encargos que le solicitaban por toda la ciudad; incluidas empresas tan selectas y delicadas como la realización de los retratos infamantes de los condenados de la conjura de los Pazzi en la Porta Dogana. Por tales razones, tras el sacrílego homicidio, muchos comitentes aliados de los Medici debieron especificar -no solo a Botticelli sino también a otros pintores- la inclusión de referencias alusivas a Giuliano de Medici como señal de apoyo y lealtad a la dinastía.

En el caso de las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti, las razones fueron más allá de mantener vivo el recuerdo del joven difunto. Es obvio que la familia Pucci estaba estrechamente vinculada con la iglesia de Santissima Annunziata y que vivió muy de cerca el duelo de Giuliano. Pero, no puede olvidarse que el *mezzano* del enlace matrimonial entre los Pucci y los Bini fue precisamente su hermano Lorenzo de Medici. Así pues, las múltiples alusiones mediceas en ciclo pictórico deben entenderse no solo como formas de expresión y empatía con el dolor compartido, sino también como señales de gratificación y lealtad para con los Medici. Estas referencias serían indicadas por los mismos comitentes de las obras, pero debemos suponer que los pintores, y en este caso Botticelli, conocían -y quien sabe si ellos mimos sugerían- las fórmulas y recursos habituales con los que se les podía expresar gratitud y simpatía a los Medici. Por ejemplo, los elementos más utilizados para referirse a Lorenzo de Medici, ambos representados en la última *spalliera*, son el anillo con punta de diamante y el laurel.

El primero de ellos fue considerado como un símbolo de devoción desde los tiempos de Ovidio. La primera identificación de los anillos como objetos nupciales tuvo lugar en las *Saturnalia* de Macrobio y más adelante, con Agustín de Hipona, formaron parte de la práctica matrimonial cristiana de la época medieval, colocándose en el cuarto dedo de la mano derecha, el corazón[16]. En el Renacimiento el uso matrimonial de los anillos perduró y la cantidad de los que se regalaban aumentó exponencialmente. A su vez, el diamante empezó a ser cada vez más valorado entre las joyas. Por su gran dureza y resistencia al fuego se consideró incorruptible como la fidelidad del amor matrimonial

Pero también se creyó que infundía fuerza y coraje a quien lo llevaba, motivo que alentó a grandes dinastías a utilizar el anillo con punta de diamante como símbolo de poder en sus emblemas[17]. Familias como los Borromeo, los Este y Sforza adoptaron dicha empresa de manera individual o bien en forma triple y entrecruzado[18] (imagen 53).

Imagen 53. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia.

El uso del anillo con punta de diamante se extendió tanto en el ámbito heráldico como en el nupcial, en ocasiones incluso en los dos al mismo tiempo. Algunos ejemplos cercanos en el tiempo dan prueba de este uso doble y compatible. Por ejemplo, el caso del códice ilustrado que se realizó en 1475 con motivo de las bodas de Costanzo Sforza y Camilla de Aragón celebradas en Pesaro (imagen 54).

Imagen 54. Autor desconocido, *Himeneo*, *Codices Urbinates*, 1475, Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma (Lat. 899 fol. 56v).

De él cabe destacar una exquisita ilustración en la que aparece el dios griego Himeneo. El dios de las ceremonias matrimoniales e inspirador de las fiestas aparece junto a un altar coronado por un enorme diamante con punta de diamante que une dos llameantes antorchas junto al texto "*dos voluntades, dos corazones y dos pasiones están todas ellas unidas en matrimonio por un diamante*"[19]. El anillo remite doblemente a la familia Sforza y al sacramento matrimonial. Un caso análogo sucedió por las mismas fechas en el entorno milanés. Un miniaturista identificado como el Maestro de Ippolita Sforza incorporó en la colorida marginalia de un *Canzoniere* de Petrarca el emblema de Alessandro Sforza, un anillo con un rubí en la punta que también podría hacer referencia a los enamorados[20]. La representación de este símbolo polisémico también tuvo una gran difusión en Florencia con las familias Rucellai, Salimbeni, Sassetti, Tornabuoni y sobre todo los Medici[21]. Todos ellos adoptaron y exhibieron públicamente este símbolo en fachadas, arquitrabes y frescos.

Pero sin duda fue Lorenzo de Medici quien sacó el máximo partido de esta *impresa* ya utilizada por sus antepasados para hacer referencia a la fidelidad eterna y la unión indisoluble acompañada del *motto* "semper"[22]. Lorenzo pudo aprovechar la representación de emblema sobre todo tipo de formatos y materiales (textiles, mayólica, etc.), para expandir su significado más allá del terreno nupcial, usándolo quizás en clave política y como recordatorio visual de la eterna fidelidad pactada con la élite florentina. De ese modo, la presencia del anillo justo en el centro de la composición en la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, no sólo aludiría a la connotación nupcial que vinculan a Lorenzo de Medici como *mezzano* del enlace Pucci y Bini, sino que también recuerda las alianzas selladas "*per sempre*" entre esas dos familias y los Medici. La segunda de las formas para referirse a Lorenzo de Medici es el árbol del laurel. Además de su extendido simbolismo relacionado con la prosperidad y la connotación victoriosa en el mundo clásico, su elección parece que estuvo determinada por la consonancia onomatopéyica entre el termino latín *laurus* y el nombre Lorenzo y su derivado *Laurentius*[23].

La presencia de esta planta se reafirma y multiplica en la última pintura del ciclo junto a los pilares principales de la *loggia*. Según Poliziano, el laurel según Poliziano crece en el jardín del amor, fue utilizado por todos los miembros de la familia Medici cuyo nombre era Lorenzo. El laurel era símbolo de regeneración floral y prefiguraba de la esperanza de una nueva edad. En otras pinturas de Botticelli, su representación ha sido interpretada como una metáfora de la renovación, floración, abundancia y prosperidad de la ciudad de Florencia[24]. Así pues, Lorenzo de Medici desarrolló un amplio y sofisticado abanico iconográfico con el que se representó de manera encriptada y simbólica ante la colectividad patricia de Florencia[25].

Cruzando hacia el bando izquierdo, ocho bellas muchachas disfrutan de la celebración y han sido identificadas con personalidades cuatrocentistas concretas. Empezando por la izquierda del espectador, y sentada en segundo lugar, la muchacha vestida de verde olivo, con collar de bolas de coral, de cabellos rubios, barbilla redondeada y nariz grande y redonda coincidiría en rasgos fisonómicos con los retratos de Sibilla Sassetti, la esposa de Alessandro Pucci, hermano mayor de Giannozzo[26]. Junto a ella, una joven con sombrero negro mira osada y fijamente al espectador[27]. Su porte e inmovilidad para captar la atención del espectador recuerdan a la novia de las *Bodas de Caná* que pintó Giotto en la Capilla Scrovegni[28]. A su lado la joven vestida de blanco podría seguir identificándose con Bianca Traversari como hasta ahora, pero existe cierta contrariedad debido a distintas propuestas y porque en este caso la escena ya no transcribe el relato literario, sino que es pura inventiva de Botticelli.

Por un lado, se ha barajado la posibilidad, a mi parecer improbable y fuera de contexto, que representase a Simonetta Vespucci y que el joven delante de ella fuese Marco Vespucci[29]. Por otro lado, en uno de los estudios más específicos e interesantes sobre las cuatro *spalliere* se defiende la posibilidad de que personifique en realidad a Filomena, la narradora del relato.

La representación de Filomena ante Nastagio degli Onesti -y mirándole directamente- recordaría el intrincado juego de simpatías entre hombres y mujeres en relato, y del mismo *Decamerón*, pues se trata de una obra escrita por un hombre, dedicada a las mujeres y que da voz a personajes femeninos para advertir, en este caso, la necesidad de compasión. En consecuencia, esta consideración relega la identidad de la novia hacia la muchacha vestida con oscuras prendas de su izquierda. La novia literaria hija de Paolo Traversari -y el posible retrato de Lucrezia Bini- no es la muchacha de blanco, sino la bella muchacha de cabellos rubios, peinado *à la mode* y collar de bolas de coral que dirige su mirada hacia ella[30] (imagen 55).

Imagen 55. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia.

En mi opinión esta propuesta resulta sin duda bastante verosímil, pero hay dos factores que no me dejan ver en la muchacha de blanco una identidad que no sea la enamorada de Nastagio degli Onesti. Por un lado, la pintura anterior demuestra con claridad que el foco de persuasión de la *caccia infernale* es la dama vestida de blanco. Tanto Antonio Pucci como Nastagio degli Onesti la miran a ella y es la más ricamente vestida. Como se ha dicho, ella representaría a Bianca Traversari y en la última *spalliere* no tendría por qué ser distinto. Por otro lado, teniendo en cuenta los usos nupciales de la Florencia cuatrocentista en los que el color blanco fue considerado el más elegante y la combinación cromática del blanco y oro quedó restringido a las mujeres nobles, debemos identificarla casi por defecto con la esposa del enlace, ya se refiera literariamente a la joven Traversari como si pretende aludir a Lucrezia Bini[31].

La actitud y gestualidad con la que aparece representada la novia de blanco en la cuarta tabla también resultan reveladoras y dignas de estudio. Nastagio está sentado delante ofreciéndole un plato y brindándole excesivos cuidados y atenciones, mientras ella parece dirigir su mirada hacia la mesa de los varones, más en particular hacia Antonio Pucci o el muchacho de su derecha que correspondería con Giannozzo Pucci[32]. Por su tradición larga artística, me atrevería a proponer que el signo de la mano izquierda reposando sobre el vientre, parece querer transmitir a alguno de los dos Pucci, que se encuentra en cinta o que como mínimo está predispuesta a dar herederos lo antes posible a su marido. Es decir, una alusión más relacionada con el deseo de procrear inmanente en todo enlace matrimonial. Esta propuesta de ver a la muchacha en estado explicaría la actitud complaciente y servicial de Nastagio degli Onesti, y no resultaría tan disparatada teniendo en cuenta que en muchos casos los cónyuges yacían juntos antes de las *nozze.*

El ritual matrimonial florentino, constaba de varias fases que podían prolongarse meses e incluso años[33]. La primera era un apretón de manos llamado *impalmamento*, que, a pesar de no ser aparentemente una ceremonia religiosa, normalmente tenía lugar en una iglesia. En algunos casos la novia y el novio eran convocados, así como los intermediarios que habían organizado el matrimonio. Esta resolución, confirmaba además el importe de un primer pago de la dote dentro de

los primeros quince días y constaba de un acuerdo escrito ratificado por ambas familias que se concluía dando la mano, de ahí el término *impalmare*[34]. El segundo acto era el compromiso solemne, que tenía lugar en la iglesia. En tercer lugar, el *anellamento*, consistente en hacer entrega de uno o más anillos a la novia, normalmente en la casa de esta[35]. La pareja podía recibir visitas de amigos con los que degustaban confites dulces y grandes cantidades de frutas, para finalizar en algún caso con la asistencia a una misa. Después de esto, tenía lugar la consumación del matrimonio, normalmente en la casa del padre de la novia. La novia se retiraba a una habitación cerrada con el novio y un notario podía registrar el acto[36]. La quinta fase era la *messa del congiunto*, el único rito religioso y tenía que producirse lo antes posible después de la consumación. La joven esposa se despedía de su familia para emprender la *domumductio*, la procesión amenizada por músicos y la *brigata* popular con destino a su nuevo hogar, la casa del novio.

Por último, se daba paso a la entrada formal de la novia a su nueva casa, momento en que a veces los nuevos suegros aprovechaban para regalar anillos a la novia[37] y que culminaba con la celebración de fastuosas fiestas conocidas como *nozze*[38]. Estas celebraciones tenían lugar normalmente en casa del novio y podían durar varios días. La última pintura representa estas fiestas, el punto álgido del ritual nupcial florentino. Los novios ya han pasado por todas las fases anteriores y ahora culminan su enlace celebrando un abundoso banquete. Las referencias clásicas estaban muy presentes estos festines cuatrocentistas. Muchas veces se emulaba al cónsul romano Lucio Licinio Lúculo, famoso por sus suculentos y opíparos convites, y se entre plato y plato se escenificaban bailes, coreografías y pantomimas basadas en fabulas mitológicas [39].

La música era un elemento indispensable en la vida social italiana, tanto en las celebraciones religiosas, académicas y sociales, como por supuesto en las bodas. De modo que, durante los varios días que podía durar la celebración, los invitados gozaban de copiosos platos y elaborados dulces mientras trombas, flautas, pífanos, chirimías, *nacchere*, arpas judías y tambores entonaban distintas melodías[40]. El número de invitados de estas fiestas estaba estipulado en un máximo de veinticinco mujeres, diez hombres y ocho sirvientes[41].

Formalidades que coinciden casi a la perfección con lo pintado en el banquete de la última *spalliera* del ciclo con la Historia de Nastagio degli Onesti. Pero en la realidad, muchas familias ricas vulneraron estas restricciones del mismo modo que las leyes suntuarias. En el centro del primer plano, delante del pilar y en medio de las mesas se dispone una *credenza*. Sobre esta pieza de mobiliario -que actualmente equivaldría a un aparador o estantería-, se disponían todos los cubiertos y vajillas que luego iban a usarse en la sala o banquete (imagen 56).

Imagen 56. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia.

En sus orígenes, la *credenza* fue una simple mesa donde se cortaba y servía la comida que luego era distribuida. El mueble tomó el nombre precisamente de este uso y de la acción del catador (*credenziere*) que probaba el estado de los alimentos y se aseguraba que no estuviesen envenenados ni contaminados[42]. Gradualmente, la *credenza* se convirtió en un objeto decorativo que era exhibido en eventos especiales con los mejores platos y cubiertos del hogar dispuesto en distintos niveles. En muchas ocasiones, las jarras y los platos dorados y plateados estaban realizados por los artistas del momento[43]. Tanto era el afán de ostentación, que en el siglo XV algunas familias florentinas prestaban ocasionalmente las vajillas a sus conocidos para hacer más impactantes estas muestras de poder material en las celebraciones nupciales[44].

No era infrecuente que las pinturas de *cassoni* y *spalliere* de la segunda mitad del *Quattrocento* incluyesen representaciones de este tipo de muebles junto a la composición principal. En obras de Apollonio di Giovanni (*El Banquete de Dido*), Jacopo del Sellaio (*El Banquete de la Reina Vasti*), y el taller de los hermanos Ghirlandaio (La Magnanimidad de Alejandro el Grande) pueden verse relucientes *credenze*[45]. En todas estas pinturas, la *credenza* ocupa un segundo plano, dispuesta en una esquina o extremo de la composición para otorgar de una manera indirecta distinción y refinamiento a la escena. (imágenes 57, 58 y 59)[46].

Sin embargo, la unicidad de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti reside en la cantidad, la disposición centralizada y las dimensiones que se les otorga "*trionfi da pompa*" dispuestos sobre los muebles de madera y que demostraban el poder de las familias[47]. Todo este un universo material cuya finalidad principal es sacar a relucir el prestigio del enlace y el poder de las familias Pucci y Bini. Todo el repertorio objetual de vajillas y utensilios representado por Botticelli en las tablas con la Historia de Nastaglio degli Onesti, igual que en muchas otras pinturas, eran representaciones fidedignas de objetos reales que circulaban en ese momento y que en muchos casos poseían los mismos comitentes de esas obras[48].

Imágenes 57, 58 y 59. Apollonio di Giovanni, *Banquete de Dido*, 1465, Biblioteca Riccardiana, Florencia – Jacopo del Sellaio, *Banquete de Vasti*, 1485, Galleria degli Uffizi, Florencia - Atribuido a Davide Ghirlandaio, *La Magnanimidad de Alejandro el Grande*, h. 1494, Victoria & Albert Museum, Londres.

En particular, la representación de los tenedores usados por los nobles comensales en la última tabla va más allá de la demostración de riqueza y rango social[49]. Tal y como atestiguan los inventarios de la familia Pucci estos fueron objetos muy preciados y que poseyeron en cantidad[50]. Parece que en el siglo XV su uso no estaba demasiado extendido en Italia[51]. Al principio los tenedores servían para asegurar la comida mientras se cortaba o bien para comer dulces como se emplea precisamente en la cuarta *spalliera*. Con el paso de las décadas su uso se fue extendiendo por toda la península, particularmente en Venecia[52]. Desconocemos si tales utensilios fueron utilizados en la boda de Giannozzo Pucci y Lucrezia Bini. Pero desde luego, su reproducción en la pintura del banquete nupcial, tuviesen un uso real o no, es toda una expresión de refinamiento más que contribuye a exaltar la educación, los modales y el poder de los allí presentes.

Todos ellos celebran el enlace bajo la pétrea marquesina *brunelleschiana* situada de manera centrada justo delante de un arco de triunfo romano. En el mismo plano pictórico se parangonan dos culturas arquitectónicas distintas en el tiempo, cuyos vínculos fueron ensalzados precisamente por los humanistas florentinos del Renacimiento[53]. Los arquitectos de Florencia habían demostrado a lo largo de toda la centuria cuatrocentista ser capaces de abordar retos constructivos y estructurales tan inauditos como la cúpula de Santa Maria del Fiore[54]. Pero todo ello lo llevaron a cabo absorbiendo el conocimiento de los antiguos. Tal y como recordó el biógrafo de Brunelleschi, a través del estudio de las ruinas y templos de la Ciudad Eterna se logró recuperar el "*modo di murare degli antichi*"[55]. Sandro Botticelli estaba imbuido de todo ese caldo de cultivo, de ese fervor por emular a los clásicos griegos y sobre todo romanos. Por ello, tal y como también hizo en otras pinturas, en la última *spalliera* del cuarteto planteó una localización en la que representar Florencia al mismo tiempo que Roma[56].

Se trata de una propuesta geográfica sincrética en la que el maestro yuxtapone la *loggia* al arco de triunfo que funciona como una metáfora del triunfo del amor y nuevo poder de las alianzas entre familias, así como un recordatorio del *saeculum aureum* romano.

De hecho, la época de Lorenzo de Medici también fue considerada por sus contemporáneos como una era dorada y así lo ostentaba él luciendo el *motto* bordado "*le temps revient*" en un estandarte para la *giostra* de 1469. Igual que los emperadores de la capital itálica, el Magnífico encabezaba empresas constructivas en pos del embellecimiento de su ciudad[57]. De modo que puede verse en esta pintura la transcripción del mismo discurso de legitimación del mundo romano que argumentaron durante todo el siglo los eruditos y literatos florentinos.

Dentro de la transcripción de la Historia de Nastagio degli Onesti, estos edificios cobran además un sentido civilizador e instructivo, pues se erigen como emblemas de la razón y por encima de la ruralidad e irracionalidad que de algún modo podía hallarse en un bosque como el de Chiassi[58]. La base sobre la que se cimienta la armoniosa y proporcionada *loggia* es la institución del matrimonio. A través de las experiencias y estadios superados en el relato, Nastagio degli Onesti logra su cometido que culmina en el desenlace matrimonial. De repente los troncos de los pinos han quedado petrificados, se han convertido en robustos pilares, aludiendo a las consideraciones vitruvianas que situaban el origen de la arquitectura en la misma naturaleza.

El matrimonio tiene un poder civilizador y que redime la existencia animal, gracias a él Nastagio abandona las penumbras de su mundo interior, se aleja de las pasiones, los impulsos y la violencia que habitan en los bosques, para acceder a la sociedad civilizada y ordenada[59]. La expresión de la ascensión personal de Nastagio se enfatiza con la inclusión de un marco arquitectónico configurado por dos de las tradiciones constructivas más elogiadas: la romana y la que estaban viviendo a la sazón los florentinos cuatrocentistas. Si el propósito principal de la última *spalliera* es representar a una sociedad modélica y refinada gracias al matrimonio, también creo que hay un detalle que contribuye a reafirmar esta esfera civilizada: la ingesta de las ricas viandas en compañía.

El acto nutricional tuvo una gran importancia social en la Florencia del *Quattrocento*, y llevarlo a cabo en colectivo era símbolo de civismo[60]. Del mismo modo que se insiste en la importancia del matrimonio como una fase civilizadora para los cónyuges en la que se superan por ejemplo instintos tan animales como son las pasiones sexuales, también considero determinante valorar el acto nutricional en colectividad como un símbolo de educación equivalente.

Los animales ingieren alimentos, beben y copulan por mera supervivencia y de manera irracional. Esta bestialidad puede representarse a través de temas clásicos protagonizados por desenfrenadas y lascivas criaturas teriomórficas como son los sátiros. Pero en la historia de Nastagio degli Onesti los instintos animales se representan de distintos modos, subyacen en comportamientos tan detestables como el de Nastagio derrochador, en lugares como la selva donde sucede la matanza e incluso, de manera más explícita, en el rabioso comportamiento de los mastines infernales que devoran las entrañas de la joven. Todo ello ha sido superado en la última *spalliera*, una quimérica representación del *modus vivendi* ejemplar según la élite florentina de finales del *Quattrocento*.

[1] La representación del banquete nupcial es un magnífico testimonio visual para comprender la magnitud de la pompa y lujo de las costumbres nupciales florentinas del *Quattrocento*, así como también permite contextualizar y justificar la promulgación de leyes suntuarias. Liscia Bemporad, 2011, pp. 84-5

[2] Filippo Grazini remarca la escasez descriptiva del final de la *novella* en comparación a la tabla entera que dedica Botticelli para representar las nupcias. Grazzini, 1988, p. 306.

[3] Uno de los pocos ejemplos de marquesina en piedra y que perduró más allá de la celebración nupcial es la *loggia* Rucellai construida antes del 8 de junio de 1466 (momento de la boda entre Bernardo Rucellai y Nannina de Medici) por Leon Battista Alberti justo delante del palacio de la misma familia. Para más información acerca de esta fascinante y perenne arquitectura nupcial véase: Preyer, 1977, pp. 183-98.

[4] Entre las arquitecturas más identificables cuentan por ejemplo la tríada romana del Hospital de Santo Spirito, el Arco de Constantino y el Septizodium (todavía en pie a finales del siglo XV) representados en los frescos de la Capilla Sixtina. Gamba, 1936, p. 136.

[5] Según la costumbre renacentista, los huéspedes se lavaban las manos con un aguamanil y se acomodaban hombres y mujeres juntos. Los banquetes solían empezar con piezas de melón, postres, dulces o mermeladas. Acto seguido, el primer plato era el "*berlingozzo*", dulce hecho con harina, azúcar y huevo. A estos alimentos dulces para abrir boca les seguían platos contundentes como capones hervidos y rellenos, salchichas, ternera, pollo asado o tordos, tortoras, faisanes, etc. Todo ello era ingerido junto a un vino dulce que, como se aprecia en la tercera *spalliera* de Botticelli (así como en otras obras como la primera tabla con la *Magnanimidad de Alejandro Magno* atribuida a Davide Ghirlandaio, c. 1493) era servido en jarrones de cristal. Niccolini di Camugliano, 1933, p. 111; Lucas-Dubreton, 1985, pp. 140-1.

[6] Los *cialdoni* se elaboraban fácilmente con unas largas pinzas de hierro cuyas extremidades eran redondas y donde se vertía la masa. Muchas veces esta mezcla incorporaba ingredientes a base de agua de rosas y azúcar, es decir, productos importados del oriente próximo solo accesibles para las clases más elevadas. Una vez aplastada la masa y calentada cerca del fuego se obtenía una torta circular que podía enroscarse con forma de barquillo. Lo más interesante es que tales utensilios tenían formas en relieve de personajes danzantes, diseños con los *stemme* familiares o referencias relacionadas con los nombres o el año del matrimonio que quedaban estampadas en las tortas. El origen de este instrumento parece que se remonta al período tardomedieval pues así lo demuestra la descripción que narraba un texto provenzal del siglo XIII que decía que se comían durante los banquetes. La tradición de ofrecer dulces en ocasiones importantes también en la Florencia cuatrocentista se confirma en un libro de cuentas en el que Niccolò di Carlo Strozzi registró en 1473 la adquisición de "*5 soldi*" de *cialdoni* para celebrar el bautismo de su hijo. Incluso en el caso estrictamente nupcial, el *Zibaldone* de Giovanni Rucellai anotó haber saldado una cuenta "*per cialdoni 4000*" procedente de los gastos del banquete de su hijo Bernardo Rucellai y Nannina de Medici. Horne, 1980, p. 133; Rayney, 1985, p. 785; Bayer, 2006, pp. 116-7; Musacchio, 2008, pp. 32-4, pp. Rucellai-Battista y Molho, 2013, p. 111 [c. 50rA]; Lurati, 2015, p. 220.

[7] Lee Rubin, 2007, p. 264.

[8] Por un lado, Francis Ames-Lewis atribuye esta miniatura a Francesco di Giorgio Martini, considerando que este se autoretrató acompañando a Federigo da Montefeltro. Ames-Lewis, 2000, p. 232-3. Por otro lado, el vínculo Botticelli-Urbino cobra cierto sentido debido a las atribuciones de los cartones que pudo diseñar para las *intarsie* del *studiolo* del duque de Urbino. Cecchi, 2005, pp. 129-36.

[9] Gilson, 2005, pp. 3 y ss.

[10] Rusconi, 1907, p. 78; Lee Rubin, 2007, pp. 262-5.

[11] En Bérgamo, Berlín y otros lugares se hallan actualmente varias copias de un mismo retrato de Giuliano de Medici. Frecuentemente se ha discutido cual fue el primero de la serie y en qué cronología fue pintado, llegando a la conclusión que el primero que sirvió como prototipo base y que salió del taller antes fue el que se encuentra en la National Gallery de Washington (1952-2-56). Boskovits y Brown 2003, pp. 170-5; Rodeschini, 2010, pp. 20-5. Este es además el retrato más interesante de entre las versiones en lo que se refiere a las alusiones funerarias. Presenta elementos iconográficos (como una tórtola en el alfeizar, una ventana entreabierta, etc.) que han sido relacionados con la fidelidad, el tránsito del alma…y que han dado pie a pensar que se pintó tras su muerte utilizando el modelo de su máscara mortuoria. Dempsey, 1999, pp. 24-5; Zambrano, 2010,

pp. 54-7; Rubin, 2011, pp. 10, 174 y ss. En lo que refiere a detalles de la expresión, los ojos abatidos reflejan la fuerza, decisión y seguridad de Giuliano. Wright, 2000, p. 111, n. 4; Rubin, 2011, p. 177. En mi opinión, y coincidiendo con esa línea interpretativa, añadiría que esa actitud también mantiene una cierta relación con el código de conducta posterior y *savoir faire* galán y cortés conocido bajo el nombre de *sprezzatura*. Castiglione, 1822, pp. 74-9

[12] Moreni, 1821, pp. 14-5; Masi, 1916, pp. 124-42; Edgerton, 1985, pp. 104-8; Strocchia, 992, pp. 188-9.

[13] Angelo Poliziano escribió el mismo año de la conjura el "*Funus Iuliano magnifice ductum, et iusta Manibus in Divi Laurentii Templo persoluta; pleraque juventus vestem mutavit. Ipse undeviginti vulneribus perfossus erat: annis vix erat quinque et viginti*" y en octubre de ese 1478 una imprenta asociada al convento dominicano de San Jacopo di Ripoli publicó un centenar de copias de *Il Lamento di Giuliano de Medici*, un opúsculo de ocho cartas de autor desconocido. Strocchia, 1992, p. 189; Perini, 2012, pp. XXII, 5-34.

[14] "*Dopo si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze sopra i camini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di questi ritratti tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi*". Vasari-Milanesi, 1878 [1568], Vol. III, p. 373; Schiaparelli, 1908, Vol. I, p. 193; Lydecker, 1987, pp. 159-60.

[15] DePrano, 2018, pp. 172, 178-84.

[16] Bayer, 2008, pp. 100-1.

[17] Scarisbrick, 1982, pp. 62-3; Lurati, 2015, p. 116.

[18] Harold Clifford Smith informa que los anillos con *diamante in punta* también tuvieron un uso pragmático, ya que sirvieron para escribir sobre cristales. Clifford Smith, 1908, p. 260.

[19] Codice Urb. Lat. 899 fol. 56v Biblioteca Apostolica Vaticana. De Marinis, 1946, p. 16, lám. 5; Scarisbrick, 1998, p. 164; Bayer, 2008, p. 100; Bridgeman, 2013.

[20] Avril, 1984, pp. 146-7, nº 127; Ciardi Dupré, 1992, pp. 328-9, nº 67; Bayer, 2008, pp. 140-1, nº 74.

[21] Giovio-Doglio, 1978, p. 63; Cardini, 1992, pp. 67-74; DePrano, 2018, p. 49.

[22] Igual que hizo Cosimo "*Il Vecchio*" de Medici, los Rucellai también sumaron a la representación del anillo con punta de diamante adiciones como un par de plumas (Cappella Rucellai de Leon Battista Alberti). No obstante, parece que fue Piero de Medici quien implantó al emblema las tres plumas (de la misma longitud como símbolo de equidad y justicia, y de color blanco, rojo y turquesa relacionados con las virtudes teológicas) y un pergamino con el *motto* "*semper*". Esto puede apreciarse tanto en los redondeles sobre las ventanas del segundo piso de la fachada del Palazzo Medici, en la Capella del Crocifisso en San Miniato al Monte, como pintado en obras comisionadas por Piero de Medici como la *Anunciación* de Filippo Lippi de la National Gallery (NG666) o en el reverso del *desco da parto* pintado por "*Lo Scheggia*" con el tema petrarquista del *Triunfo de la Fama* que conmemoró el nacimiento de Lorenzo de Medici. Giovio, 1863, pp. 21-3; Aloisi, 1932, pp. 349-50; Ames-Lewis, 1979, pp. 125-9, 136, 140; Cardini, 1992, p. 67; Bayer, 2008, pp. 154-6; Minarelli, 2015, pp. 38-9.

[23] Además de los conocidos simbolismos relacionados con la fertilidad y la prosperidad en el matrimonio que se han atribuido a las ramas de olivo y la mencionada correspondencia consonántica entre el nombre del árbol y Lorenzo de Medici como *mezzano* del enlace (Lightbown, 1978, vol. II, p. 50), Susanne L. Wofford considera que el olivo mantiene un profundo vínculo con la literatura Mediterránea; y más en concreto con la Odisea. De ese modo, su presencia en la tercera y la cuarta tabla contribuiría también a sugerir la idea de viaje o travesía en este caso iniciada en un bosque salvaje hasta un lugar de cultivo. Wofford, 1992, p. 231 nota 47.

[24] En particular en la pintura de *La Primavera* la presencia del laurel aludiría en este caso a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici y los frutos que lleva la diosa Flora harían referencia a la renovación, floración y prosperidad de la ciudad de Florencia (por no olvidar tampoco la posible relación entre la diosa y Semiramide Appiani cuyos frutos serian interpretados como la descendencia resultante del matrimonio). Kliemann, 1972, pp. 293-328; D'Ancona, 1983, p. 43; citados en Bredekamp, 1996, pp. 38-9.

[25] En este sentido también resulta fascinante la adopción del héroe semidivino Heracles con el que Lorenzo de Medici eligió ser representado en las *spalliere* que Lorenzo Tornabuoni encargó en 1486. Se trataba de una transcripción pictórica de la historia de Jasón, Medea y los argonautas, cuyo diseño iconográfico se adaptó parcialmente a las circunstancias de la época, incluyéndose la presencia de Heracles en la ceremonia de compromiso matrimonial entre Jasón y Medea. El pintor Biagio di

Antonio se desvió de la fuente literaria original en la que Heracles formaba parte de la comitiva que partió desde Yorgos hacia la Cólquida pero permaneciendo en Misia para buscar a su amigo Hilas. Esta elección iconográfica responde a un objetivo bien definido: subrayar el papel de Lorenzo de Medici como mediador (*mezzano*) en el matrimonio de Lorenzo y Giovanna. En los círculos cultos de Florencia, Heracles (Hércules entre los romanos) se asociaba a menudo con Lorenzo de Medici, dado que el semidiós era símbolo de fuerza, sabiduría y excelencia. Otros elementos de la pintura que guardan relación con la familia Medici son los estandartes abordo del Argo y una pequeña figura que se halla en el centro del templo (una clara referencia al *David* de Donatello que por aquel entonces se encontraba en el palacio Medici sobre un pedestal maravillosamente adornado). Sman, 2010a, pp. 106-8.

[26] Lee Rubin, 2007, pp. 252-4.

[27] El estándar de la época consideraba inmodesto que las mujeres mirasen fijamente. Lee Rubin, 2007, p. 253.

[28] Patricia Lee Rubin propone este paralelismo al mismo tiempo que advierte ciertos detalles formales como las prendas y los cabellos que caen en rizos -en vez de estar peinados o recogidos- no encajan con la elegancia que requiere el banquete nupcial. Lee Rubin, 2007, p. 253.

[29] Farina, 2001, pp. 38-9.

[30] Lee Rubin, 2007, p. 253-5. En la sociedad del siglo XV, que una mujer bajase la mirada o evitase las miradas era signo de modestia y castidad. Simons, 1988, p. 20.

[31] Deruissau, 1939, p. 601; Ledogar, 1984, pp. 127-9. Como se ha indicado anteriormente, Giovanna degli Albizzi lució un deslumbrante vestido blanco cuando desfiló en la procesión del *domumductio* o *ductio ad domum* hacia la casa de su esposo Lorenzo Tornabuoni. Naldi, 1487, ll. 17-28; Ammirato, 1615, p. 42; citados en Sman, 2010b, p. 37, 173-4.

[32] Lee Rubin, 2007, pp. 261-2.

[33] Las distintas fases son descritas con detalle en: Rinuccini-Aiazzi, 1840, p. 253; Klapisch-Zuber, 1979, pp. 178-212; Fabbri, 1991, pp. 175-93; citados en Sman, 2010b, pp. 31, 171.

[34] En Roma, las relaciones de ambos bandos, tres o cuatro parientes, se concluían besándose mutuamente en los labios, ceremonia que recibía el nombre de *abboccamento*. Altieri, 1873, p. 51.

[35] Witthoft, 1982, p. 45.

[36] Niccolini, 1933, p. 111; Lydecker, 1987, pp. 150-1.

[37] Parece ser que la entrega de estos anillos también tenía un profundo sentido ritual, ya que simbolizaban una especie de cadenas personales con respecto a la nueva alianza familiar. Frecuentemente eran anillos que a su vez habían sido ya regalados, es decir, que pasaban de familia en familia y de generación en generación. Klapisch-Zuber, 1985a, pp. 231-241; Lydecker, 1987, pp. 152-3.

[38] Digno de mención es otro un rito más de carácter pagano. En algunas ocasiones el traje de boda de la novia tenía un hermoso cinturón hermoso, y el rito consistía en que, la novia debía portar ceñido este accesorio en memoria del *cestus* que Vulcano le dio a Venus, elemento que otorgaba a su portador todas las gracias. Muchas personas creían que cuando este rito era descuidado el matrimonio no era ni legítimo ni verdadero. Altieri, 1873, p. 52; Niccolini, 1933, p. 112.

[39] En la boda de Lorenzo Tornabuoni y Giovanna degli Albizzi celebrada en 1487, el padre del novio Giovanni Tornabuoni fue comparado con Lúculo, mientras que el poeta Naldo Naldi fue considerado Apolo, el dios de la poesía y la música. Naldi, 1487, ll. 85-6, 113-4, 131-4; citado en Sman, 2010b, p. 41. Pese a que la oligarquía florentina adoptó constantemente la identidad del famoso ciudadano romano, Lorenzo de Medici fue el más comparado con Lúculo, tanto desde el punto de vista político y su carrera de servicio público como por su reputación y generosidad como patrono de las artes. Hollingsworth, 2002, p. 93. En su poema "*De Villa Quam Laurentius Medices Maximis Sumptibus in Monte Chaiano Aedificare Instituit*" Naldo Naldi elogió la Villa de Poggio a Caiano de Lorenzo estableciendo comparaciones con la riqueza de Craso, el gran espíritu y la sabiduría de Julio Cesar, el honor con el que Mecenas pagó a sus poetas, y como si se tratase del templo de Lúculo. Foster, 1978, Vol. I, pp. 221-2. Otros acontecimientos no florentinos donde predominaron las alusiones al legado clásico fueron las *nozze* celebradas en julio de 1473 entre la hija del rey de Nápoles, Eleonora de Aragón y Ercole I d'Este, donde se celebraron bailes y coreografías de carácter mítico, cuyos danzantes representaban a personajes como Baco y Ariadna, Jasón y Medea y otros *ballets* basados en binomios míticos. Cabe destacar el "Baile de Hércules", un magnífico espectáculo repleto de muchachas disfrazadas de ninfas que simulaba la una pugna entre centauros armados y el héroe griego, encarnado por su homónimo y novio de la boda Ercole I d'Este. Después de esto, y pasado

el *Trionfo della mattina*, se celebró un festín que recordó a los tiempos de Lúculo. Giardini y Baggio 1961, p. 148-9.

[40] El caso más exagerado y excepcional recordado en la Florencia del *Quattrocento* fue la boda entre entre Clarice Orsini y Lorenzo de Medici acontecida el 4 de junio de 1469, la celebración duro 4 días y se consumieron 150 terneros, 4.000 capones, 17 toneladas de dulces y confites e ingentes cantidades de vino (300 barriles), mariscos, asados, mazapanes, gelatinas de leche de almendra y aroma de azafrán con forma de animales, etc. Lucas-Dubreton, 1985, p. 84, 141. Lorenzo recibió muchos regalos, entre los que destacó el gran caballo de parte del rey de Nápoles. Las fuentes mencionan la existencia de una *loggia* en el jardín con *arazzi, spalliere* e *pancali* sobre las tiendas de paños lilas, verdes y blancos con las armas de los Medici y los Orsini. En el centro la escultura del *David* de Donatello sobre un podio. Los setenta u ochenta invitados danzaron bailes de máscaras y luego se sentaron a lo largo de varias mesas. La novia apareció acompañada con treinta matronas con máscaras y vestidos ricamente decorados y multitud de bailarines y trompetistas. La suma total de gente que ascendió a unas doscientas personas, y el servicio del banquete fue muy elogiado. Los camareros debían servir cincuenta platos a cada uno de los invitados yendo escaleras arriba y abajo, cruzándose con los bailarines y demás asistentes, y lo hicieron con un ritmo, y orden admirable, recogiendo los platos sin apenas hacer ruido. La crónica de esta boda fue anotada por Piero Parenti, en un manuscrito conservado en el Archivo Nazionale de Florencia y más tarde editado. ASF, *Strozzi*, Classe XXV, codice 574; Parenti-Bonamici, 1870, pp. 11 y ss.; Ross, 1910, pp. 129-32.

[41] Lucas-Dubreton, 1985, p. 124.

[42] Currie, 2006, p. 34. Ken Albala especifica que esta cata de alimentos que surgió como una costumbre o ceremonial de raíz principesca, más adelante, en algunas cortes como la de Urbino no fue una necesidad real y el uso *credenza* continuó, pero nada más que para exaltar la pompa. Albala también matiza que, más que existir una figura de *credenziere* cuyo trabajo único era catar la comida, en realidad también tenía la responsabilidad de servir calientes y alternar los platos como "*staff*" de cocina desde el inicio del banquete. Junto al *credenziere* también existió la figura del *coppiero,* que probaba las bebidas. La existencia de muchos antídotos y recetas para contrarrestar los dolores de estómago indican que la gente estaba ciertamente preocupada por ser envenenada. Finalmente, dentro de las múltiples tareas que desempeñada el *credenziere*, Albala destaca su labor de diseñador y creador de esculturas con formas de animales (águilas, leones, etc.) de azúcar glaseado en cada banquete, siendo ciertamente considerado como un artista o "*chef*" de la pastelería cuyo objetivo y habilidades (que requerían un largo entreno y formación) se centraban en focalizar toda la atención en el banquete. Albala, 2007, pp. 146-8.

[43] Goldthwaite, 1993, pp. 245-7; Holman, 1997, pp. 61-7; Woods, 2007, p. 23.

[44] Currie, 2006, p. 35.

[45] En el caso de las dos tablas con la *Magnanimidad de Alejandro Magno* atribuidas a Davide Ghirlandaio considero relevante señalar el gran parecido de ciertos elementos (como pueden ser la disposición de las mesas, los objetos y flores sobre ellas, las formaciones rocosas con aspecto antropomorfo, las construcciones arquitectónicas del fondo, etc.) con respecto a la tercera *spalliera* del Palazzo Pucci. Tal y como matizaron Peta Motture y Luke Syson, las medidas de este *pendant* pintado en 1493 para el Palazzo Spannocchi de Siena y conservado en el Victoria & Albert Museu de Londres (superiores al estándar de las *spalliere*) sugieren que se trataba de pinturas colocadas sobre un *lettuccio* como en el caso de la *Primavera* de Botticelli. Motture y Syson, 2006, pp. 274-7, nota 33.

[46] Teniendo en cuenta que en este punto se han mencionado representaciones de banquetes marcados por la pompa y la suntuosidad, considero necesario matizar que este tipo de escenas no fueron exclusivas del ámbito pictórico italiano cuatrocentista. En realidad, los entornos nobiliarios y reales europeos del siglo XV promovieron este tipo de representaciones. Uno de los ejemplos más destacables son las *Très Riches Heures* del Duque Jean de Berry (h. 1413), consagradas como unas de las más paradigmáticas representaciones del lujo y la galantería nobiliaria cuatrocentista.

[47] Enrico Dal Pozzolo describe la importancia de estos suntuosos objetos y además advierte que toda esta parafernalia material acabo siendo imprescindible en las fiestas nupciales vénetas de la segunda mitad del siglo XVI. A través del análisis de representaciones pictóricas de carácter mitológico como son los frescos del *Palazzo del Te* en Mantua, y en particular la escena del banquete entre Amor y Psique, Dal Pozzolo considera que la representación central de la *credenza* contribuyó a exaltar el esplendor y brillar (*nitor*) que representaba la "*virtù*" cívica manifestada en las ocasiones nupciales. Morelli y Gennari, 1819; Grubb, 1999, pp. 21-67; citados en Dal Pozzolo, 2008, p. 80.

[48] Luciano Berti ensalza la capacidad de Botticelli para representar con fidelidad rostros y elementos materiales, así como también defiende las correspondencias entre los objetos, medallas, joyas y demás accesorios representados en las pinturas con respecto a los reales que poseían sus promotores. Berti, 2015, pp. 84-5.

[49] Creo que uno de los casos más ilustrativos en cuanto al elevado coste de estos utensilios queda reflejado en el caso de Jacopo di Messer Giannozzo Pandolfini, una de las personalidades destacadas de la vida florentina de mediados del *Quattrocento*. Gracias a la conservación de libros de contabilidad de los años y listas de gastos de las últimas décadas del siglo XV, podemos conocer sus actividades como comprador de arte y de muebles para su casa. Entre estos documentos, aparece un detalle interesante: En 1475 Giannozzo Pandolfini adquirió un *letuccio* por 12 florines, varios tapices, piezas de cuero español, y unos cofres que fueron de los objetos más caros que adquirió y cuyo valor solo fue igualado por un conjunto de 12 tenedores de plata y cucharas por los que pagó 20 florines en 1475. Lydecker, 1987, pp. 103-4. Cabe remarcar que, aunque fueron pocas, más familias patricias poseyeron estos preciados instrumentos. Por ejemplo, los Tornabuoni, vinculados por cierto con los Pucci: "6 forchette 4 chucchiai d'ariento in detto forziere". ASF, *Magistrato dai Pupilli avanti il Principato*, 181, folio 149r, citado en DePrano, 2018, p. 260.

[50] Patricia Lee Rubin facilita a referencia de archivo del inventario de 1484 de la familia Pucci "*Iª cassa chon undicj forchette dariento*" ASF, *Carte Strozziane*, I, nº 341; Lee Rubin, 2007, pp. 239, 305. No obstante, continuando en esa línea he localizado fuentes específicas en las que se registran esos y más objetos de cada uno de los miembros de la familia. De Antonio Pucci se nos indica que en su *camera* había multitud de yelmos, armaduras y demás objetos como: "*14 chucchiaj, 36 forchette e 6 tazze d'argento ed un «chandelliere cioè una saliera» con perle ed agento*" que ascendían a la cifra de 1184 florines y 15 soldi. Pero lo más interesante de esto es que también en la *camera* de su hermana Mea se registraron: "*23 chucchiaj d'ariento, 15 soldi*" y "*12 forchette d'ariento, 4 soldi*". Merkel, 1897, pp. 21-51. Así pues, del balance de tales datos se desprenden, a mi parecer, dos ideas importantes. Por un lado, que Antonio era mucho más rico que sus hermanos Piero y Francesco; Y por el otro, que el hecho de que Antonio se hubiese criado en un ambiente tan refinado quizás pudo influir en que todo ese suntuoso repertorio material tuviese una translación directa y tan evidente como lo representado en la cuarta *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti.

[51] Los florentinos preceden a los franceses en el empleo de ciertos utensilios como el tenedor (*forchetta*) que también era llamado "*fuscina*" por los latinistas. Lucas-Dubreton, 1985, p. 141.

[52] Currie, 2006, p. 35.

[53] Los historiadores de Florencia inventaron constantemente vínculos espurios entre su ciudad y Roma para otorgar un mayor pedigrí. Las comparaciones fueron constantes en los siglos XIII y XIV, ya fuese con la temprana *Chronica de origine civitatis florentiniae* de Riccardo Chellini que afirmaba que la ciudad había sido fundada por Julio Cesar, o bien un siglo más tarde cuando Dante escribió en el *Convivio* "esa hermosa y famosa hija de Roma". La imagen de la Roma Imperial era muy poderosa y había proporcionado un modelo atractivo para ambiciosos gobernantes desde Carlomagno en adelante. Sea como fuere, en el siglo XV estas analogías con respecto a las raíces romanas se bifurcaron en las posiciones confrontadas de los partidarios de un régimen tiránico y los que postulaban ideales republicanos. Un bipartidismo que ha sido considerado un daría continuación a las facciones de los güelfos y gibelinos. De modo que, la reconstrucción de los orígenes de Florencia en el siglo XV dio lugar a manifestaciones literarias basadas en ideologías políticas contradictorias. Por ejemplo, el filósofo y humanista Leonardo Bruni estuvo de acuerdo con el linaje romano propuesto por los medievales, pero identificó al fundador no con Julio César -un tirano imperialista que recordaba incómodamente a Giangaleazzo Visconti- sino con Lucio Cornelio Sulla, que había fundado la ciudad unos veinte años antes del reinado de César, durante el apogeo de la República Romana. Baron, 1966, pp. 58-63; Hollingsworth, 2002, p. 21.

[54] Luca Landucci alabó la presencia de muchos y tan dignos arquitectos en Florencia como no se podía encontrar en otra ciudad del mundo. Más tarde Ariosto exaltó a la ciudad añadiendo que con la diversidad de sus palacios se igualaba a la misma Roma. Landucci, 1883, p. 354, Ariosto-Segre, 1954, Cap. XI, vv. 22-24, p. 189, Lucas-Dubreton, 1985, pp. 101-6.

[55] Manetti-De Robertis y Tanturli, 1976, pp. 64-5.

[56] En la pintura que representa la Historia de Lucrecia (Isabella Steward Gardner Museum), Botticelli utiliza el paisaje urbano para vincular Roma con la Florencia renacentista, parangonando las luchas de la antigüedad con aquellas de la República florentina. Rodeschini y Zambrano, 2018, p. 20.

[57] En este sentido, cabe destacar la activa participación que desempeñó Lorenzo de Medici en ambiciosas reformas urbanísticas de la ciudad como el proyecto de la Via Laura. Elam, 1978, pp. 43-66.

[58] El debate entre ruralidad y urbanidad fue también discutido por Leon Battista Alberti, aunque no desde un prisma tan antagónico y de confrontación. Tal y como indica en su *Libro Terzo della famiglia*, al hablar de los distintos lugares donde residir y sus beneficios, vivir en una villa suburbana de la campaña (*nella villa*) aporta quietud y tranquilidad, mientras que vivir en la ciudad (*nella terra*) aporta gran virtud. La cita original dice así "*nella terra la gioventù impara la civiltà, prende buone arti, vede molti essempli da schifare e' vizii…*". Alberti-Romano, Tenenti y Furlan, 1994, p. 213-4.

[59] La idea de que a través de la vivencia fantasmal y luego el sacramento matrimonial Nastagio supera un mundo salvaje y violento para acceder a una forma de vida social y civilizada ha sido desarrollada con distintas variantes y conceptos opuestos (como *ruralitas-urbanitas*, *salvatico-civile, natura-cultura*, etc.) por: Wofford, 1992, pp. 226, 230-8; Ricketts, 1997, p. 81; Lee Rubin, 2007, p. 259; Uppenkamp, 2007, p. 236; Bertone, 2014, p. 195; Rodeschini y Zambrano, 2018, p. 20.

[60] De hecho, el mismo Leonardo da Vinci llegó a proponer una definición aproximada de cómo debía ser la buena sociedad, entendida precisamente como un banquete multitudinario en el que todos los asistentes eran devotos de dios y comían junto a él; por el contrario, la mala sociedad era aquella en la que los devotos comían en soledad. Trexler, 1980, p. 86.

Capítulo 8

La finalidad del cuarteto

Las *spalliere* con la historia de Nastagio degli Onesti suelen considerarse pinturas cuya violencia explícita puede resultar demasiado impositiva para el género femenino receptor. Una matanza y una evisceración como tema para una alcoba resultaba completamente inaudito y dejaba claro que no eran obras creadas en primera instancia para el goce visual y el entretenimiento. Las acciones que en ellas se representan contradicen las muchas creencias relacionadas con el poder de persuasión que se les atribuía a las imágenes de las alcobas, así como la recomendación de mostrar imágenes placenteras, rostros bellos y hermosos. Muchas fueron las fuentes cuatrocentistas que discutieron cuales debían ser los sujetos más apropiados para lucir en las *camere nuziali* de los palacios. Leon Battista Alberti, por ejemplo, recomendaba en su *De re aedificatoria* (h. 1450) que en el piso donde habitaban el marido y su esposa se debía tener cuidado de no pintar nada distinto a caras atractivas y hermosas, puesto que, de lo contrario, ello podría tener no poca consecuencia en la concepción de la señora, y la belleza de los niños. Las mujeres embarazadas eran alentadas a contemplar imágenes bonitas que estaban normalmente presentes en el dormitorio, como podían ser representaciones de la *Virgen con el Niño*, cuya voluntad era dar salud y que el futuro hijo naciera bien formado[1].

Las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti contradecían pues todas estas costumbres y tampoco tenían parangón con ninguna de las pinturas anteriores de Botticelli en lo que se refiere a la rotunda representación de la sangre, las magulladuras y las heridas[2].

La desnudez femenina tampoco era vista con buenos ojos en el Renacimiento, ni en la esfera pública ni en la privada. Además, la muchacha representada en las tablas no sólo está siendo perseguida, sino que, para mayor humillación huye desnuda como lo hacían las adultera y prostitutas de la época[3]. Con todo, lo fácil y razonable sería ver en las pinturas la función de atemorizar a la joven Lucrezia Bini. Sin embargo, aunque es obvio que el miedo es la fuerza motivadora del relato, la aplicación de este sentimiento de una manera unipersonal ya ha quedado, en mi opinión, obsoleta y debería empezar a dejarse de lado para abrir el espectro de recepción a los dos jóvenes[4]. Es cierto que en la segunda mitad del *Quattrocento* no era infrecuente que determinadas temáticas encerrasen una voluntad de control por parte del marido hacia sus esposas[5]. Pero como demostró Patricia Lee Rubin en su estudio y revisión del archivo Pucci, las afectuosas palabras que intercambiaron Giannozzo Pucci y Lucrezia Bini en las cartas escritas antes de su boda difuminan la creencia de que a través de las pinturas se quisiera establecer un mensaje de estricto control sobre la novia[6].

Sandro Botticelli, el *pictor intellectualis* por antonomasia de la ciudad, había concebido sin duda una transcripción pictórica que iba más allá de la aparente voluntad admonitoria y coercitiva hacia las mujeres que se desprende de la fuente literaria. Determinados estudios han conectado la historia de Nastagio degli Onesti con los escritos de Marsilio Ficino y su comentario de Platón[7]. La inactividad y melancolía de Nastagio frente la agresiva iniciativa de Guido degli Anastagio son dicotomías que se repiten en otras obras de raíz platónica pintadas por Botticelli. Recuérdese por ejemplo el contraste entre la pasión carnal y la sensual calma de los personajes de *La Primavera*, o la pasión desatada del Centauro sojuzgado ante el raciocinio de Palas, Camilla o Minerva en cualesquiera de sus interpretaciones[8]. La identificación del sufrimiento y la pugna como mecanismos civilizadores e instructivos se convirtieron en todo un *leitmotiv* en la sociedad florentina de finales del siglo XV[9].

Lorenzo de Medici, Marsilio Ficino y gran parte de la arena política estaban particularmente interesados y centrados en la idea del control de las pasiones y la carne[10]. No se trataba de una cuestión mental, sino también física. Si un hombre no era capaz de controlar sus instintos y emociones, no encontraría un lugar adecuado en la sociedad. Solo a través del control férreo de la mente y del cuerpo podían superarse los instintos más bestiales y animales para así alcanzar el verdadero orden social y concepto de civilización. Por paradójico que pueda parecer, las *spalliere* de Botticelli rezuman a su vez aquella esencia de epicureísmo tan en boga en el círculo intelectual laurenciano y que también podía verse en obras de otros pintores como Piero di Cosimo y en los relieves que Bertoldo di Giovanni labró para el Palazzo Scala della Gherardesca. Todas ellas eran manifestaciones que celebraban el triunfo del aprendizaje y la razón por encima del primitivismo más rudo, el salvajismo y la embriaguez (*ebrietas*)[11] (imagen 60).

Imagen 60. Piero di Cosimo, *Escena de caza*, h. 1494, Metropolitan Museum, Nueva York.

Si alguien conocía de sobras todos aquellos preceptos filosóficos era Giannozzo Pucci, ya que años antes a su boda se había formado en el ambiente de los *studens humanis litteris* junto a otros miembros de la oligarquía florentina[12].

Una de las más importantes virtudes cívicas era la justicia, sobradamente demostrada en aquellos revoltosos años en Florencia y presente en la fuente literaria del *Decamerón*. La Justicia Divina de la Historia de Nastagio degli Onesti recordaba que la crueldad siempre es castigada y la última *spalliera* de Botticelli dejaba claro ese concepto a través del magnífico arco de triunfo romano[13] (imagen 61).

Imagen 61. Sandro Botticelli y colaboradores, Detalle de la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Colección privada del Palazzo Pucci, Florencia.

Pero, sin lugar a dudas, para la mentalidad cuatrocentista la base de la vida civilizada fue el matrimonio, institución política de origen romano ampliamente elogiada por los humanistas[14]. En su intento de emular el pasado clásico y legitimar sus vínculos con los de la antigua Roma, la sociedad florentina otorgó a esta unión jurídica una importancia crucial[15]. Para muchos el matrimonio era la respuesta y solución más efectiva con la que poner fin a la fase de inestabilidad juvenil conocida también como *gioventù*[16]. Cuando el varón alcanzaba los treinta años y se casaba, lo que se esperaba de él es que fuese un *uomo fatto*, con madurez individual y que estuviese preparado para concentrarse en la *virtù civile*.

La *novella* de Nastagio degli Onesti trata precisamente sobre esta facultad transformadora del matrimonio. El joven Nastagio degli Onesti andaba a la deriva a causa del rechazo de su joven amada. No se trata de una simple pasión de la que se puede bromear, es un sentimiento complejo y que estaba deteriorando al joven ravenés económica y emocionalmente. Gracias al contacto con el más allá Nastagio reflexiona sobre la preciada vida y se replantea su existencia[17]. A diferencia de su *alter ego* y antepasado Guido degli Anastagi, él consigue dominar el sufrimiento que le atormenta, consigue sobre todo controlar sus instintos y emociones obteniendo la recompensa más esperada: casarse con su enamorada. ¡He aquí la brillante conjunción de múltiples ideas cruciales en el *Quattocento*: a través del sacramento matrimonial se alcanza la anhelada virtud platónica y se supera el primitivismo epicúreo! Gracias a estos factores aquel Nastagio apenado y perdido en el bosque logra reintegrarse en la sociedad.

Franco Cardini propone la posibilidad que sea gracias al contacto con la naturaleza más pura y selvática que el muchacho abre sus sentidos, su inteligencia se agudiza y comprende su verdadera existencia[18]. El momento en que el caballero y la muchacha se manifiestan ante la sobrecogida colectividad es el punto álgido de cambio, pues la muchacha transmuta su odio en amor hacia Nastagio, y este considera honrarle y casarse según la moral cristiana en vez de dejarse llevar por la lascivia y la lujuria para satisfacer sus deseos carnales como harían los seres primitivos y los animales.

Esta idea es clave y en la Florencia cuatrocentista fue todo un *leitmotiv* que recorrió el segundo y tercer tercio del siglo. En los primeros años de 1430 Leon Battista Alberti dejaba claro en sus *Libri della famiglia* que el amor es muy distinto de la lascivia, el vicio, la falta de virtud, etc. El amor es el sentimiento que diferencia a los hombres de los animales, que con su apetito bestial e irrefrenable les inflama y obedece a reproducirse. Por el contrario, los hombres no pueden violar la amistad y el amor haciendo cosas deshonestas. Del respeto y del amor entre hombre y una mujer pueden resultar grandes cosas, pues con ninguna persona mantendrás más perpetua familiaridad que con tu mujer[19].

Nastagio personifica además el tesón y la insistencia, puesto que, pese a ser rechazado por su enamorada con el tiempo logra saborear las glorias del amor. Como he ido proponiendo a lo largo de los capítulos anteriores, varias son las referencias iconográficas de carácter simbólico y cristológico que, dispuestas de forma marginal en la composición, que acompañan esta idea. El cordero que anticipa un gran sacrificio con fines expiatorios, los ciervos y las liebres que aluden a la naturaleza cíclica de las cosas, las navecillas extraviadas que consiguen recuperar su rumbo...todas ellas son alusiones que llaman a la paciencia, la perseverancia, la madurez y la capacidad de revertir situaciones que *a priori* resultan dramáticas. Estas eran las ideas que seguramente Antonio Pucci quería que calaran hondo en la mente de su hijo y su nuera. La temprana edad de ambos hacía necesaria la elección de un tema cuyo mensaje les recordarse día a día el camino que debían seguir. Para ello, qué mejor que elegir transcribir una *novella* que era capaz de arañar al mismo espectador, compungir a los jóvenes conyugues con la intensidad de la historia y sus imágenes[20].

Una vez superadas las pruebas, el resultado final de la transformación que experimenta Nastagio degli Onesti en Chiassi también ha sido descrito por Jill M. Ricketts como un proceso de reintegración. Según Ricketts, aunque los personajes de las primeras tablas interactúen en la profundidad del pinar, las referencias arquitectónicas urbanas en la lejanía que proporciona Botticelli en su transcripción anticipan ya este exitoso proceso a través del cual Nastagio experimenta una reinserción en la urbanidad más refinada[21].

La equilibrada y simétrica composición de la última pintura puede entenderse como una reafirmación de que el orden de las cosas ha sido restaurado gracias a la superación de todas aquellas pruebas físicas y mentales. Quienes esperan al muchacho ravenés en aquel sofisticado banquete son precisamente personajes que ya han alcanzado esa cima o *status* intelectual entre los que cuentan: Cristoforo Landino junto a otros humanistas, algunos *paterfamilias* de la élite florentina como Antonio Pucci -y quizás Piero Bini-, y especialmente el instruido y refinado Giuliano de Medici representado póstumamente.

Esta exhibición de retratos que encarnan la máxima virtud platónica e intelectual es sin duda una de las grandes singularidades del ciclo del Palazzo Pucci. Si ya con la elección del tema Botticelli encabezó una empresa pictórica revolucionaria, la inclusión de retratos tan miméticos e identificables por los receptores hizo que las *spalliere* fuesen una novedad en varios sentidos. Hasta el momento, los retratos de ese tipo eran habituales en las pinturas devocionales de las capillas familiares donde los comitentes se representaban como donantes o adoptando otras identidades como en el caso del tema de la Adoración de los Magos o la Adoración de los pastores; pero en el *arredo* doméstico eran completamente inauditos. Además de presentarse como una evidente forma de encomio y de recuerdo al dar vida a los ausentes[22], los retratos son un evidente reflejo de la capacidad empática de los Pucci con respecto a la muerte de Giuliano y reflejan el liderazgo y omnipresencia de Lorenzo de Medici en las uniones matrimoniales y las estrategias políticas de la sociedad patricia florentina.

El hecho de que años antes Botticelli realizase una pintura filomedicea como el *tondo* con la *Adoración de los Magos* para Antonio Pucci, y que el medio artístico florentino considerase a tal maestro como el Zeuxis de su tiempo, son motivos de suficiente peso para comprender que el ciclo con la Historia de Nastagio degli Onesti no le fue encargado a Botticelli por azar.

Observando las *spalliere* de su alcoba los novios llegarían a comprender que aquella historia cuya apariencia solo parece plantear dolor y sufrimiento en realidad representa el proceso de iniciación del amor, el sentimiento más importante en la condición humana[23]. La violencia y la agresividad sexual de las primeras tablas queda contrarrestada e invertida por el ambiente de legítima y distendida reunión entre hombres y mujeres de las nupcias finales. Si bien la meta nupcial se logra en la narración literaria gracias a la aparición fantasmal de un antepasado como es Guido, dicho objetivo fue llevado a cabo en la realidad con la ayuda del comitente de las pinturas Antonio Pucci y un *mezzano* como fue Lorenzo de Medici.

La institución del matrimonio se presenta pues en el centro de la sociedad, como una muestra de convivencia capaz de reemplazar todo lo anterior y con la que obtener descendencia legítima para garantizar la continuidad de la familia, la casa y las condiciones de vida estables y civilizadas[24]. Los encargados, y llamémosles patrocinadores, de aquel evento que cambiaba las vidas de Giannozzo y Lucrezia eran los padres de ambas familias mediados por el casamentero y líder mediceo. Por lo general, tales personajes eran representados en los *cassoni* y las *spalliere* mediante simbólicos elementos iconográficos o simplemente evocados con los blasones familiares para recordar a aquellos jóvenes cada mañana a quienes debían agradecer su próspero enlace. Pero como se ha dicho, en este caso ambos aparecían retratados literalmente junto a otros personajes identificables que recordarían a los novios el camino virtuoso a seguir.

Llegados a este punto, también resulta interesante prestar atención a las interpretaciones procedentes del campo de la semiótica desarrolladas por Gerald Kamber, Cesare Segre, Luigi Sasso, Bruno Porcelli, etc. Kamber fue el primero en ofrecer elaboradas propuestas que luego fueron continuadas por los nombres anotados y abrió el camino a una concepción dualista de la Historia de Nastagio degli Onesti. Según el romanista norteamericano toda la *novella* está entretejida a base de múltiples antítesis. Algunas de ellas pueden apreciarse en los primeros párrafos del relato como son la piedad y la crueldad, las acciones de elogiar y vindicar, la recompensa y la punición, odio que muda en amor, etc.

Pero otras son tan elaboradas como los apellidos Onesti y Traversari que según él encierran en su etimología cualidades intrínsecas a los personajes[25]. Uno de los estudios que mejor compendia el pensamiento de estos filólogos y le suma ciertos conceptos del psicoanálisis de Carl Gustav Jung junto a unas notas alquímicas es el de Stefano Giazzon[26]. Para el filólogo italiano Nastagio degli Onesti se presenta como un *soggetto-mancante* cuyas carencias son el deseo frustrado del amor que profesa hacia la hija de Paolo Traversari (*cruda e dura e selvatica*) y la pérdida de su padre y su tío. A través del recorrido diegético (del desarrollo narrativo de los hechos) que para él supone todo un itinerario interior plagado de obstáculos, accede a la conquista de la plenitud de aquello que en la terminología junghiana se denomina el *Sé*. Giazzon da un giro de tuerca a los mecanismos interpretativos de Jung y propone una exegesis de carácter alquímico.

Para Giazzon la connotación bélica de la *caccia infernale* no es más que una metáfora de la *psicomachia* combatida *in interiore homine* de Nastagio en su desesperado intento de recomponer la unidad propia y la totalidad de la *psiche* individual. Pero una acción tan desgarradora como la extracción del corazón que ejecuta el caballero representaría claramente una *extractio spiritus* como las que se mencionan en el *opus alchymicum*. Por un lado, en el pensamiento alquímico el corazón representa precisamente los contenidos inconscientes, y, por otro lado, la extracción supone una apropiación del contenido inconsciente y para la cual es necesario abrir la *matrix* o *domus* (el cuerpo) y causar daños físicos.

Tras toda esta travesía por el inconsciente o experiencia iniciática en la que Nastagio se confronta uno con la propia sombra y alma, se cumple lo que en la concepción junghiana se conoce como "proceso de individuación". Es decir, alcanzar la totalidad y unidad de la *psiche* través de los contenidos disgregados del Yo (consciencia) junto con la consciencia colectiva (super-Yo) y el inconsciente personal (personal y colectivo). Una plenitud que desde el punto de vista alquímico equivaldría al proceso de *Lapis philosorum*: el logro de la conjunción de los opuestos radicales que en este caso serían el género masculino y femenino y que recibiría el nombre de *coniuntio oppositorum*[27].

No cabe duda de que la exégesis que presenta Giazzon resulta cuanto menos curiosa, enrevesada y distinta a lo que se ha propuesto habitualmente. Incluso, considero que coincide en una idea crucial para la comprensión del relato como la idea que Nastagio degli Onesti y Guido degli Anastagi sean en realidad una invención de Boccaccio basada en una misma identidad masculina duplicada o en espejo cuya calculada consonancia onomástica sirve para legitimar un vínculo genealógico[28].

Sin embargo, da la sensación de que la mayoría de las interpretaciones del campo de la semiótica tienden a centrarse demasiado en la propia introspección del personaje y, en consecuencia, desatienden la importancia de la resolución matrimonial. Desde mi punto de vista, la confirmación del enlace nupcial se presenta como un acontecimiento crucial para la comprensión de la moral de la *novella* y sobre todo adquiere una gran importancia en la transcripción de Botticelli, ocupando justamente una tabla entera de las cuatro dedicadas a la historia.

El ciclo pictórico hubo de culminarse antes de la boda entre Giannozzo Pucci y Lucrezia Bini y al poco pasó a formar parte de la decoración doméstica del Palazzo Pucci. A diferencia de los *cassoni* que podían exhibirse por las calles de la ciudad, parece ser que la entrega de las *spalliere* era menos mediática y más discreta. Aunque la última de las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti brinda un amplio repertorio de retratos de ilustres florentinos, no eran pinturas concebidas para una mostrarse ante una colectividad ociosa y festejadora, sino todo lo contrario, ante unos receptores selectos y atentos. Tampoco eran precisamente pinturas ligeras u objetos independientes que pudiesen exponerse aquí o allí. En realidad, tenían un carácter fijo, adaptado no sólo formalmente al entorno especial, sino también iconográficamente, pues habitualmente los temas representados tenían alguna relación con las temáticas de los demás soportes de *camera nuziale*. Las *spalliere* cobraban sentido una vez integradas en la totalidad decorativa -y llamémosle escenográfica- de la alcoba. Su colocación e integración en el entorno parietal de la *camera nuziale* -así como un correcto ensamblaje- requirió del tiempo y la destreza de operarios del gremio de la carpintería *(Arte dei Legnaiuoli*) y expertos ebanistas (*falegnami*).

Ellos se encargaban de realizar los marcos a medida y de que las tablas encajasen con el resto de los muebles o soportes de la estancia[29]. El límite de la riqueza decorativa de las molduras y -sobre todo- del diligente y oneroso proceso de doradura lo ponían los comitentes. En casos particulares -ya quinientistas- como la *camera* Borgherini fue tanta la cantidad de pan de oro que recubrió los marcos y las superficies del maderamen que dicho lugar se ganó el apelativo de la "*Camera d'Oro*"[30].

En el caso de las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti los marcos se realizaron muy probablemente *in situ.* Es posible que la apariencia de estos marcos (*cornicione*) replicase un léxico arquitectónico de impronta clásica y que estuvieran policromados, dorados y enriquecidos con ornamentos finamente cincelados o bien en modelados con la técnica *a pastiglia*[31]. Con un aspecto parecido al que realizó la empresa Marcos Cano a principios del siglo XX, puede incluso que las molduras del enmarcamiento se extendiesen más allá del soporte oblongo y conectasen con otros enseres o elementos adheridos a los muros (como por ejemplo espejos, otros paneles o incluso el cabezal de la cama) dando como resultado un efecto de continuidad alrededor de toda la alcoba[32]. El acabado final tuvo que ser espléndido y, teniendo en cuenta que las tablas procedían de la -entonces muy reputada- *bottega* de Botticelli, la apreciación por parte de los Pucci hubo de ser alta y el lugar que ocuparon entre los enseres de la alcoba sin duda preeminente. Ahora bien, desconocemos si tras los ajustes el comitente y *paterfamilias* Antonio Pucci presentó las pinturas a la joven pareja de un modo especial.

Por lo general la mayoría de los enseres que integraban el conjunto doméstico eran dispuestos en un lugar determinado sin demasiados preámbulos; no hay que olvidar que más allá de sus decoraciones y labores artísticas cumplían usos fundamentalmente pragmáticos. Sin embargo, por la importancia del cuarteto y por la excepcionalidad -o escasa visibilidad artística- de la Historia de Nastagio degli Onesti podría sospecharse que merecieron un mínimo comentario o reflexión, no tanto sobre la historia y su moral, sino más bien sobre el inaudito contenido iconográfico y la riqueza de sus detalles, por ejemplo.

Sabedores de lo que representaban las *spalliere* de su alcoba, los novios celebraron más tarde sus nupcias, y puede que en ese mismo momento dichas pinturas reclamasen también la atención de algunos comensales. Los banquetes ocupaban jornadas excepcionales durante las cuales las alcobas permanecían abiertas de par en par. Por ello, no es de extrañar que, durante las horas y días del festejo, los invitados deambulasen por el palacio y observasen las ricas manufacturas de su interior[33]. Si ya de por sí la alcoba era un espacio multifuncional en el que yacían los cónyuges y donde puntualmente se recibía a los invitados o discutían asuntos de negocios en *petit comité*, aquel día adquiría un carácter especialmente público por encima del privado e íntimo habitual[34]. Lo mismo sucedía tras el nacimiento de una criatura, siendo la *camera nuziale* -e incluso la *anticamera* que le precedía- un espacio de concurrencia familiar[35]. Las esculturas, los bustos sobre las chimeneas (*caminetti*), las *spalliere* ensambladas en los muros o sobre el cabezal del *lettuccio*, los *tondi* con la *Virgen y el Niño,* los *cassoni* y los instrumentos de música -entre otros elementos- contribuían a crear un ambiente confortable a la par que elegante[36].

Como resultado de estos usos y costumbres, algunos amigos allegados de la joven pareja pudieron ver las *spalliere* de Botticelli en el Palazzo Pucci y deleitarse con el particular contenido iconográfico que presentaban[37]. Como es lógico, el cuarteto debió despertar reacciones de todo tipo, pero no cabe duda de que en algunos casos gustó tanto que se llegó a copiar con extrema fidelidad. Me refiero al caso de las dos pinturas encargadas en 1484 por Piero del Nero con motivo de su boda con Ginevra Guidotti[38].

La estrecha amistad entre las familias Pucci y Del Nero ya se había desarrollado en el último tercio del *Quattrocento*. Los Del Nero eran originarios de Génova, pero en el curso del siglo XIV se transfirieron a Florencia estableciéndose en el barrio de Santo Spirito en Oltrarno. En pocas décadas prosperaron hasta poseer varias casas en esa zona y un palacio principal en Piazza dei Mozzi que hoy se conoce como Palazzo Torrigiani. Igual que los Pucci, la familia Del Nero demostró su afán favorecedor hacia los Medici, hasta el punto de que, Bernardo del Nero y Giannozzo Pucci sufrieron el mismo destino al defender y demostrar lealtad a la dinastía medicea[39].

Resulta difícil saber si Bernardo Del Nero, que era íntimo amigo de Giannozzo Pucci, asistió al banquete nupcial de este y Lucrezia. Pero lo que es menos dudoso en alguna ocasión pudo visitar el Palazzo Pucci y ver las *spalliere*. Tras puntales visitas Bernardo debió compartir con su pariente Piero Del Nero las impresiones que le debieron causar las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti. Quién sabe si este último llegó a acompañarle y ver él también las pinturas. Pero, sea como fuere, pocos meses después de que Botticelli culminase el conjunto para Antonio Pucci, Piero Del Nero le encargó a un pintor florentino -aún en tela de juicio- dos tablas idénticas en lo que se refiere a la composición y el contenido iconográfico a las del Palazzo Pucci. Este *pendant* se conserva actualmente en los museos de Brooklyn y Filadelfia. (imágenes 62 y 63).

Imagen 62. Atribuida a Davide Ghirlandaio, *Historia de Nastagio degli Onesti*, después de 1483, Brooklyn Museum, Brooklyn.

Imagen 63. Atribuida a Davide Ghirlandaio, *Historia de Nastagio degli Onesti, después de 1483*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia.

Las tablas de Brooklyn y Filadelfia han sido atribuidas a menudo al taller de Ghirlandaio, relacionándose más concretamente con Davide Ghirlandaio[40]. Durante mucho tiempo se creyó que Bartolomeo di Giovanni habría sido el vínculo entre las pinturas originales y las dos copias, actuando por ende como transmisor de las fórmulas de la composición botticelliana original en el taller de los Ghirlandaio[41]. Ello resulta factible porque más allá de los vínculos laborales, Bartolomeo di Giovanni fue un personaje clave para la familia Ghirlandaio. Como ya ha indicado en el capítulo 3, Bartolomeo empezó su formación con Davide Ghirlandaio en 1470 y en septiembre de 1481 acompañó en calidad de ayudante al maestro -y hermano mayor- Domenico Ghirlandaio en la empresa pictórica de la Capilla Sixtina.

Sin embargo, la calidad estilística de las dos pinturas de la familia Del Nero difiere mucho de lo que solía producir tal *bottega* y debe descartarse dicha atribución. Despejado el nombre de los Ghirlandaio, otras propuestas siguieron centrando su atención en Bartolomeo di Giovanni, ya no como difusor de fuentes iconográficas entre los talleres de los grandes maestros, sino como el autor de las pinturas directamente[42]. De hecho, el mismo Aby Warburg propuso su nombre al incluir la pintura de Filadelfia en la lámina 38 de su Atlas Mnemosyne[43].

Por lo general los nombres planteados para la paternidad de estas pinturas han girado en torno al taller de Botticelli, apuntando especialmente hacia los colaboradores que participaron en la culminación de las *spalliere* originales. Jacopo del Sellaio también fue uno de los nombres sugeridos. La asidua colaboración de Sellaio con Botticelli podría justificar la repetición del tema y enfocarle como el posible autor de este *pendant* tan parecido al cuarteto del Palazzo Pucci[44]. Pero pese a ello, ni las mencionadas correspondencias formales tienen un reflejo evidente en las tablas de Brooklyn y Filadelfia, ni el estilo de dichas tablas parece de Sellaio[45]. La sombra de la confusión se cierne pues sobre estas dos tablas. Tanto, que entre las opciones posibles se llegaron a barajar nombres dispares como Francesco Botticini[46], Cosimo Rosselli[47], o incluso Paolo Uccello[48]. Sin duda, resulta difícil proponer un nombre concreto para una personalidad artística tan particular y -en ciertos aspectos- deficiente.

En cualquier caso, la propuesta más coherente tiene que ver con una difusa construcción artística conocida bajo el nombre de "*Pseudo-Bartolomeo di Giovanni*". Tras la prolífica donación de la fototeca de pintura florentina que hizo Everett Fahy en febrero del 2017 a la Fundación Federico Zeri, cada vez son más las investigaciones que intentan dar respuesta a los interrogantes de obras controvertidas y pintores desconocidos cuatrocentistas[49]. En este sentido, cabe destacar la investigación que está realizando el historiador del arte Christopher Daly sobre el elenco de pinturas atribuibles a "*Pseudo-Bartolomeo di Giovanni*" y la posibilidad de que sean de su mano las tablas de Brooklyn y Filadelfia.

Analizando la producción de este enigmático pintor se advierte rápidamente que sus obras son flagrantes reinterpretaciones de pinturas que tuvieron un impacto importante en el medio artístico florentino. El verosímil contacto y frecuentación con los talleres principales de la ciudad debió permitirle asimilar y versionar las pinturas allí vistas. A su mano se le adscriben una *Madonna* en el Ospedale de Santa Maria Nuova que deriva de los modelos de la *Pala Ruccellai* de Filipinno Lippi, un *tondo* en la Liechtenstein Collection deudor del que pintó Ghirlandaio que se encuentra en el Louvre, dos tablas que copian literalmente a los Santos Agustín y Jerónimo de la iglesia de Ognissanti de Florencia, y un largo etcétera de obras que imitan de un modo reconocible hitos pictóricos florentinos de finales del *Quattrocento*[50].

La atribución al "*Pseudo-Bartolomeo di Giovanni*" de las pinturas de Brooklyn y Filadelfia ofrecería más pistas acerca su trayectoria al mismo tiempo que nos confirmaría la sospecha de que las tablas de Nastagio degli Onesti se integran en ese *corpus* pictórico de las postrimerías del *Quattrocento* que fue admirado por la nobleza y replicado por muchos pintores. Se trata del caso más evidente y explícito del impacto y difusión que tuvieron las *spalliere* de Botticelli en el medio pictórico florentino, pero no fue el único. En junio de 1486 Lorenzo Tornabuoni desposó a Giovanna degli Albizzi y encargó tres *spalliere* para su *chamera bella* del Palazzo Tornabuoni que transcribían la historia de Jasón, Medea y los Argonautas. La temática elegida en aquel caso era aparentemente distinta a la de la *novella* decameroniana de su amigo Giannozzo Pucci, pero en realidad expresaba un mensaje y una moral análogos: la superación de intempestivas pruebas por amor -desde un prisma platónico- con las que los protagonistas literarios -y de manera metafórica los novios reales- conseguían acceder finalmente a un estado de máxima virtud promovida por el matrimonio[51].

En grados distintos, el caso del par de pinturas encargadas por Piero del Nero y el ciclo para la alcoba de Lorenzo Tornabuoni, ponen de manifiesto que el concepto de originalidad tal y como se entiende en la actualidad resulta anacrónico en el medio pictórico cuatrocentista.

Como se ha dicho, las posesiones que lucían en los palacios no solo eran conocidas de oídas, sino que, también eran vistas por la alteridad que visitaba esporádicamente dichas moradas y que las consideraba objeto de emulación. Repetir fórmulas compositivas de éxito o incluso copiar las de otros artistas era habitual. Por las descripciones de las fuentes primarias sabemos que a menudo las familias patricias florentinas encargaban obras bajo la indicación que copiasen o que el resultado de estas fuese igual a las que poseían otros individuos, para evitar encontrarse con sorpresas en lo que se refiere a la calidad y el precio.[52]

Más allá de las variaciones que hacían algunos discípulos de las obras de sus maestros, la existencia de réplicas exactas era algo recurrente, y más aún en el caso de Botticelli.[53] Las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti no fueron las únicas en ser copiadas. Se conocen por ejemplo varias pinturas de taller que replicaron exactamente la composición utilizada por Botticelli en la pintura de *Venus y Marte* de la National Gallery de Londres e incluso hace unos años se descubrió una ilustración en libro de horas que copiaba la composición de su *Madonna del Magnificat*.[54]

En definitiva, la existencia de las copias -o llamémosles variantes- de Brooklyn y Filadelfia eleva a las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti a la misma categoría de trascendencia que las demás obras del maestro que fueron copiadas. Por la singularidad y novedad de su contenido, así como por las manifestaciones artísticas ulteriores que replicaron su contenido iconográfico, es evidente que causaron cierto revuelo, al menos en los primeros años después de su culminación y sobre todo en Florencia. El mismo Botticelli también manifestó años más tarde en su pintura de *La Calumnia de Apeles* (h. 1495), que el recuerdo de la Historia de Nastagio degli Onesti aún perduraba, pues sus violentas escenas ocuparon varios casetones de la bóveda del templo junto a otras pinturas suyas como *La Primavera, El Nacimiento de Venus*, etc.[55]

[1] La cita original aparece en el Libro IX, Capítulo IV, fol. 82v; y dice así: *"...nelle camere dove i padri delle famiglie anno a dormire con le loro mogli, avvertiscasi che non si dipinga se non volti d'uomini e di di donne bellissimi e onorati: dicono che questo importa grandemente quanto allo ingravidare delle matrone, e quanto alla bellezza della futura progenie...*"). Alberti-Bartoli y Leoni, 1739, p. 237; citado en Lydecker, 1987, pp. 75-6; Lurati, 2015, p. 100. Para más información sobre las imágenes que se recomendaban a las embazaradas véase: Currie, 2006, p. 55. En este sentido, aunque la elección de representaciones eróticas o con la exposición explícita de desnudos fuese considerada a menudo una suerte de pornografía *soft,* dicho punto picante y connotación erótica fue posteriormente elogiada y recomendada para estimular la creación de hijos bellos, sanos y gallardos. (cita original "*perché simil veduta giova assai all'eccitamento et al far figli belli, sani e gagliardi*"). Mancini-Marucchi y Salerno, 1956, vol. I, p. 143; Dal Pozzolo, 2008, p. 18. Los médicos vinculaban los embarazos felices y los hijos hermosos a la excitación y plenitud antes de la unión. Ariès y Duby, 1991, p. 218.

[2] Aun así, Scott Nethersole ha considerado *La Crucifixión con la Virgen y San Jeronimo, San Domenico* (h. 1495) la obra más sanguinaria de Botticelli. La excesiva cantidad de sangre que derraman las heridas de Cristo era extremamente inusual en el arte florentino de ese período y, según Nethersole, solo era equiparable a otras obras de temática cristológica del mismo autor como pudo ser la *Flagelación de Cristo* (h. 1490). Lo más interesante de este análisis es la conclusión que Botticelli empleó en *La Crucifixión con la Virgen y San Jeronimo, San Domenico* pigmentos de un rojo distinto (*red lake*) para las heridas y la sangre con la voluntad de diferenciar y destacar visualmente por encima de otros elementos rojizos pintados con el habitual bermellón. Nethersole, 2018, pp. 118-20. Sin embargo, en respuesta a esta hipótesis considero conveniente especificar que, más que utilizar un tono de rojo especial o distinto, lo habitual en el Renacimiento era utilizar lacas (*lacca*) fijadas con alumbre y cuyo efecto translucido conseguía dar el efecto de sangre fresca o líquida. Cennini, 1947, pp. 54-5. Por lo tanto, más que una aplicación excepcional o elegida con unos fines representativos que exaltasen la violencia de la escena, este empleo debe entenderse como una técnica habitual con una voluntad estética y que en todo caso pretendía dar más brillo e intensidad ciertos elementos.

[3] La relación entre desnudez femenina y vergüenza era ejemplificada a través de ritos punitivos que forzaban y obligaban a las mujeres adulteras a desfilar desnudas por la ciudad. Este tipo de prácticas ya estuvieron en boga en la antigüedad clásica y continuaron llevándose a cabo durante todo el medievo. De hecho, en 1356 Florencia aprobó una ley por la cual las sirvientas irrespetuosas ante las leyes suntuarias tenían como castigo ser desnudadas, frustradas públicamente y conducidas hacia la abarrotada plaza del mercado. Prácticas similares tuvieron lugar en Bolonia (donde en 1342, una protectora fue humillada desnuda por las calles de la ciudad) y Ferrara (lugar en el que se realizaba la "*scopa*", rito de humillación que consistía en hacer correr desnudas por las calles de la ciudad de Ferrara a las mujeres adúlteras mientras que la gente les lanzaba verduras pasadas). Carreras estas últimas que según parece fueron transcritas pictóricamente en los frescos de la alegoría del mes de abril del Palazzo Schifanoia. Shemek, 1998, pp. 36-7; Kovesi Killerby, 2002, p. 139; Burke, 2015, p. 22.

[4] Franco Cardini insiste en la complejidad de la moral del relato y considera que las interpretaciones convencionales que señalan a la muchacha como único objeto de persuasión resultan demasiado generalistas y desacertadas. En respuesta, el experto italiano propone varias exégesis que, a pesar de la diferencia de matices, coinciden en la voluntad de ilustrar a los dos jóvenes. Cardini, 2018, pp. 5 y ss.

[5] Claudio Paolini especifica que los temas de Aristóteles y Fílide, Virgilio suspendido en el cesto (tema divulgado por el Tesoro de Brunetto Latino y por las *novelle* de Giovanni Sercambi) y Salomón y la mujer pagana eran historias elegidas expresamente por los maridos para poner en guardia a sus esposas y manifestar simbólicamente su dominio sobre ellas. Solo con un control absoluto sobre la mujer se podían evitar situaciones ridículas como aquellas acontecidas a Aristóteles, Virgilio y Salomón. Paolini, 2004, p. 39. Todas ellas eran historias que trataban sobre la fuerza disruptiva y el poder de manipulación del atractivo femenino en los hombres. Además, teniendo en cuenta que los matrimonios de sociedad florentina cuatrocentista tendían a enlazar hombres de edad madura (más de treinta años) con muchachas de apenas quince, estas historias resultaban aún más acertadas y eran el reflejo de una realidad sentimental vivida por muchos varones.

[6] APF, Filza 2, fol. 61r-v; citado en Lee Rubin, 2007, p. 248, nota 39.

[7] En su monografía sobre Botticelli Hans Körner cita y analiza las ideas principales que Ficino estableció en el discurso de Platón. En este discurso se establecen dualidades entre el amor y la muerte además de interesantes interpretaciones acerca del enamoramiento. De una manera extremadamente sintética, según los ideales platónicos, si alguien se enamora de nosotros se considera que, no sólo tomamos el amor de esa persona, sino que le estamos arrebatando en cierto modo la vida, pues dejamos muerto al enamrado: "*Moritur autem quisquis amat. Eius enim cogitatio sui oblita semper in amato se versat*". Ficino, 1994, pp. 66-70. El amor se entiende pues como una forma de muerte y el que no corresponde al amor es casi culpable de asesinato y se le considera una especie de ladrón: "*Qui vero non amat amantem, homicidii reus est habendus. Immo vero fur, homicida, sacrilegus. Pecunia a corpore possidetur, corpus ab animo. Qui ergo animum arripit, a qua tam corpus quam pecunie possidentur, animum simul corpursque et pecunias arripit. Quo fit ut tamquam fur, homicida, sacrilegus, triplici morti sit abnoxius, ac velut informis penitus atque / prophanus impune a quio libet interfici possit, nisi ipsemet sponte sua legem impleat, amet videlicet amatorem. (...) Superioribus rationibus ostensum est amatum vicissim amatorem amare debet. Non solum vero debere sed cogi, sic ostenditur.*" Ficino, 1994, pp. 71-3. Así pues, justo desde esa clave exegética la novella de Nastagio degli Onesti cobra un sentido adicional, pues muestra precisamente la obligatoriedad con la que se debe corresponder al amante y cómo gracias a ello se alcanza la etapa más sublime del discurso del amor. Körner, 2006, p. 282.

[8] Algunas de las propuestas más importantes sobre la identidad de esta heroína han sido apuntadas por: Sherman, 1975, pp. 12-27; Smith, 1975, pp. 31-40; Zirpolo, 1992, pp- 24-8, Gombrich, 1994, pp. 119-21, Cheney, 2002, pp. 177-88; Hartt y Wilkins, 2007, pp. 342-3; Körner, 2006, p. 289, Deimling, 2009, pp. 63-103.

[9] Según Paul Holberton, otro tema parecido (en lo que se refiere a formas de castigo, trasfondo sexual y que además también tuvo un notable desarrollo artístico en el *arredo* cuatrocentista florentino) fue la historia de *Diana y Acteón*, Holberton, 2019, p. 66. Como argumenta Susanne L. Wofford las tablas de Nastagio degli Onesti tienen cierto parecido con otras obras de Botticelli como *La Primavera*. En ambas de presenta la idea de la mujer como víctima sacrificial que sufre actos de violencia e incluso la violación (Cloris es violada y a mi parecer la enamorada de Guido también, pero de un modo simbólico). Tras el caos, el dolor y la pugna, ambos personajes alcanzan un estado de orden social que finaliza con una fase de florecimiento, abundancia y prosperidad. Wofford, 1992, pp. 236-8. En esta línea, considero también necesario mencionar al menos un hito literario basado en la lucha por amor como fue el famoso *Sueño de Polífilo* (cuyo título original en latín "*Hypnerotomachia Poliphili*" enfatizaba su carácter combativo).

[10] Estas importantes ideas fueron propuestas por Eugene Lane-Spollen en su estudio de *La Primavera* de Sandro Botticelli. Lane-Spollen, 2014, p. 44. Sin embargo, pese a que esta primera pintura pueda diferir formalmente de las tablas con la historia de Nastagio degli Onesti, considero que el trasfondo simbólico e instructivo que subyace en ambas es prácticamente equivalente. En lo que se refiere al clima intelectual de la Florencia finisecular, Stefano Minarelli específica que por aquel entonces predominaba una cierta sensación apocalíptica y mesiánica al mismo tiempo que los partidarios de los Medici consideraban a Lorenzo como el impulsor de aquella *aurea aetas*. Minarelli, 2015, pp. 17 y ss., 81 y ss.

[11] Giorgio Vasari fue el primero que añadió una posible simpatía epicúrea por parte del pintor florentino mediante la explicación de una anécdota en la que fue acusado por un amigo suyo. Vasari-Milanesi, 1878 [1568], vol. III, p. 321. Aunque conceptualmente el platonismo y el epicureísmo tengan ideas distintas de la vida y el alma, el *Quattrocento* fue un período de excepcional sincretismo y compatibilidad entre doctrinas y credos. En lo que se refiere a la recepción renacentista de Epicuro y Lucrecio cabe destacar las aportaciones de Alison Brown. Algunos de sus estudios han planteado nuevas e interesantes perspectivas sobre la fascinación que algunos humanistas y literatos profesaron a Lucrecio (Marsilio Ficino, Angelo Poliziano, Bartolomeo Scala, etc.), la recuperación de su *De rerum natura*, el influjo que sus textos tuvieron en la obra de Botticelli (interpretaciones propuestas originalmente Aby Warburg: Warburg, 1999, pp. 129-30; 420-1) y en general, acerca del clima de epicureísmo que imperó en la Florencia de la segunda mitad del siglo XV. Brown, 2001, pp. 11-20, 41 y ss.; Brown, 2010. Por último, tampoco debería descartarse la posibilidad que las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti reflejasen algunas ideas acerca del cuerpo y el alma del movimiento filosófico del aristotelismo. Críticas en contra de la incontinencia, el apetito sexual incorruptible, la definición de la bestialidad como el peor de los vicios aristotélicos, y citaciones de

la *Política* de Aristóteles como "*la inteligencia humana es la consecuencia del control animal*" conectan con la moral evolutiva principal de las tablas. Nethersole, 2018, pp. 132-6)

[12] Como ya indica brevemente Susanne Kress en su libro sobre la familia Tornabuoni, Lorenzo Tornabuoni y Giannozzo Pucci eran amigos íntimos y formaban parte del círculo humanista. Ambos se formaron en el ambiente de los *studens humanis litteris* junto a otros miembros de la oligarquía florentina como: Lorenzo di Pier Francesco de Medici, Marcello Vernacci, Antonio Lanfredini, Riccardo Becchi, etc. Verde, 1977, p. 427; citado en Kress, 2004, p. 267. Estas jóvenes generaciones, imbuidas por los preceptos platónicos, aprovechaban las iconografías de sus enseres nupciales para mostrar deliberadamente su lealtad hacia los Medici. En este sentido, habiendo mencionado en líneas anteriores a Lorenzo Tornabuoni, creo conveniente especificar que, tal y como indica Gert Jan van der Sman, la decoración artística de su *chamera bella* (1487) estuvo profundamente influida por la empresa pictórica acometida por Botticelli en el Palazzo Pucci (1482-3). Sman, 2013, pp. 102 y ss., 136.

[13] Lee Rubin, 2007, p. 265.

[14] Evangelisti, 2000, pp. 233-47; Musacchio, 2008, p. 11. Cabe destacar especialmente la recopilación de cartas y escritos que hace Eugenio Garin, donde Francesco Barbaro, Coluccio Salutati, Marsilio Ficino y otros humanistas elogiaban el matrimonio. Garin, 2012, pp. 144-7.

[15] Eugenio Garin remarca que los florentinos cuatrocentistas se proclamaron abiertamente hijos y herederos de Roma, "*ser florentino significa ser, por naturaleza y por ley, ciudadano romano, y por consiguiente ser libre y no esclavo*". Garin, 2012, p. 295. En mi opinión, esta última idea de libertad concuerda y está muy presente en la moral de la Historia de Nastagio degli Onesti, pues el joven ravenés había sido esclavo de sus sentimientos hasta que superando todas aquellas pruebas consiguió librarse de toda pena gracias al fin matrimonial.

[16] Bettina Uppenkamp remarca la importancia del matrimonio como un rito de madurez con el que despojar toda la animalidad humana de los muchachos inmaduros. No sólo estos, sino también los hombres maduros que no estaban casados eran proclives a experimentar malas prácticas sexuales (como la sodomía tan criticada por San Bernardino de Siena) y por ello era objeto de cierto descontento social. En el caso de la historia de Nastagio degli Onesti el rito del matrimonio presenta (tanto en el relato como en las pinturas) un poder civilizador y que redime la existencia animal, no sólo a la mujer sino a su propio cazador. Uppenkamp, 2007, p. 236.

[17] Tal y como remarca Franco Cardini, son muchas las novelas y también los relatos hagiográficos en los que es habitual que los casos de apariciones de los condenados tengan como objetivo no asustar o engañar a los vivos induciéndolos al pecado, sino precisamente lo contrario, mediante una espantosa admonición o advertencia buscan contribuir y acercarlos a su salvación. Cardini, 2018, pp. 20-1.

[18] Cardini, 2018, p. 7 y ss. En relación con esta idea quisiera recordar algunas referencias interesantes sobre la opinión que merecían de la naturaleza algunos personajes importantes del *Quattrocento*. Jacob Burckhardt nos recuerda que Leon Battista Alberti "*…derramaba lágrimas a la vista de los árboles más soberbios y de los campos colmados…*", mientras que el papa Enea Silvio Piccolomini (papa Pio II) dirigía su vista "*hacia los profundos y verdes bosques situados todo a su alrededor y hacia los lagos de montañas, que se le antojaban tan próximos*" y cuando podía se retiraba en campaña seguido de un séquito (*stuolo*) de humanistas y embajadores para organizar bucólicos consistorios bajo la sombra quieta de un enorme bosque de castaños añosos, o bajo los olivos, en el prado verde, o junto a algún alegre manantial. Montanelli y Gervaso, 1975, p. 369; Burckhardt, 2012, pp. 148, 265-6.

[19] Tras una lectura pormenorizada de los cuatro libros *della famiglia*, he localizado citas tan explícitas sobre el amor y la amistad como estas. Alberti-Romano, Tenenti y Furlan, 1994, pp. 93, 94-8. Debo destacar que se trata de un texto fascinante y repleto de reflexiones, instrucciones y consejos sobre la convivencia en familia, la educación a los hijos, el trato con los amigos, etc.

[20] Esta consideración fue propuesta por Susanne Wofford, quien consideró que los quienes leían aquellas descripciones de la muchacha "*scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni*" podían sentirse -de manera imaginaria- arañados y heridos por las zarzas de Chiassi. Especialmente las mujeres podían sentir esta especie de agresión emocional al empatizar con la muchacha del relato. La identificación es además la herramienta que da poder al lector masculino y que victimiza a la lectora femenina o la transforma para que encaje mejor en una sociedad patriarcal Wofford, 1992, p. 219.

[21] Ricketts, 1997, p. 81.

[22] Falomir, 2008, p. 17; Syson, 2008, pp. 23 y ss.
[23] Como remarca Franco Cardini no sólo Giannozzo Pucci debía trascender personalmente, sino que Lucrezia Bini también debía aprender de aquellas pruebas fantasmales y metafóricas de las pinturas para dejar de lado todos aquellos miedos -ciertamente egoístas de la primera juventud- que podía tener a amar y ser amada, para entregarse completamente y disfrutar de todos los beneficios del matrimonio. Cardini, 2018, p. 6 y ss.
[24] Uppenkamp, 2007, p. 236.
[25] El apellido Onesti reflejaría la honestidad y la franqueza del personaje que, indefenso recorre a agarrar una rama para proteger a la dama, mientras que Traversari adquiere en este caso una connotación despectiva al sugerir algo atravesado (*traverso*), lo que evoca astucia o perversidad como indican las expresiones "*di traverso*" o "*per vie traverse*". Kamber, 1967, pp. 61-5. Muchas de las ideas iniciadas por Kamber fueron continuadas y algunas estudiadas desde otro prisma por: Segre, 1979, p. 90; Sasso, 1980, pp. 129-74; Porcelli, 1996, p. 186
[26]Jung, 1980, pp. 501-2; Giazzon, 2004, p. 529-35.
[27] Giazzon, 2004, pp. 532-40.
[28] Según Kamber, Nastagio y Anastagi son la misma forma de una palabra griega bizantina que sugiere resurrección. Kamber, 1967, p. 64, nota 13. Años después, Susanne Wofford y Jill M. Ricketts llegaron a esta misma idea advirtiendo una sospechosa coincidencia cromática entre determinados elementos o detalles de Nastagio degli Onesti y el fantasma de su antepasado Guido. Wofford, 1992, p. 209; Ricketts, 1997, p. 80. Sin embargo, Stefano Giazzon llega a una conclusión similar, en lo que se refiere al análisis etimológico, pero en este caso de la palabra *stocco* que tiene Guido degli Anastagi con respecto a los términos *stock* (que significaría bastón en alemán antiguo) y *estoc* (que se traduce como rama de árbol en provenzal antiguo) refiriéndose al palo o la rama que lleva a cabo Nastagio degli Onesti y que representan una acción homóloga. Giazzon, 2004, p. 535, nota 27.
[29] En este punto acerca del enmarcado y, nuevamente relacionado con la variedad tipología de *spalliere*, cabe recordar que, tal y como consideró Atilio Schiaparelli, por un lado, existían *spalliere* de madera se podían colgar de la pared enlucida sin ningún tipo de ornato (es decir, sin representaciones pictóricas ni ornamentos, simplemente una tabla dispuesta en el muro para temperar el frio y la humedad), mientras que, por otro lado, había *spalliere* ornadas con taraceas y pinturas. Estas elaboradas e historiadas *spalliere* podían disponerse junto a decoraciones murales como pinturas al fresco o bien podían enmarcarse con grandes marcos de madera taraceados, esculpidos o iluminados con oro que se extendían e incluso creaba una continuación con el techo. Schiaparelli, 1908, vol. 1, p. 168.
[30] Vasari-Milanesi, 1880 [1568], vol. V, p. 26; 1881, vol. VI, pp. 263, 455; Braham, 1979, pp. 754-65; Lydecker, 1987, p. 158; Paolini, 2004, pp. 58-60; Currie, 2006, p. 8; Preyer, 2006, p. 44; Cast, 2014, p. 122.
[31] James R. Lindow considera uno de los motivos por los que muchos *cassone, forziere* y *lettuccio* incorporaron marcos o formas derivadas del lenguaje arquitectónico clásico fue la voluntad de ofrecer un aspecto más "*all'antica*" y en sintonía con los temas grecolatinos representados. Lindow, 2016, capítulo 3.1.
[32] Los marcos con los que están actualmente expuestas las tres pinturas del Museo del Prado fueron realizados a principios del siglo XX por los artesanos llamados marcos Cano. Tal y como me ha indicado esta misma empresa por correspondencia electrónica, el modelo empleado para la enmarcación de las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti fue el nº 754 (de estilo "*Renacimiento Italiano de influencia florentina. Finales del siglo XV*"). Con pan de oro fino y policromía consta de un frontón con cornisa y friso repleto de zarcillos y roleos, junto a pilastras decoradas con motivos "*a candelieri*" y métopas en las esquinas. Las tres primeras pinturas fueron enmarcadas con los números de inventario p02839, p02839, p02840. En comparación con las imágenes fotográficas que aparecen en el capítulo "El periplo de la última *spalliera*" de esta misma tesis, hay ligeras diferencias entre estos tres marcos y de la cuarta tabla que podría ser aún el original.
[33] Eso sí, aunque hubiera confianza con los invitados y entre los miembros de una misma familia, cabe matizar que muchos de los enseres y muebles que se hallaban en las estancias acostumbraban a estar celosamente cerrados con llave. Paolini, 2004, p. 14.
[34] Currie, 2006, p. 46.
[35] Cabe matizar aquí el concepto de privacidad de las *camere nuziali*, puesto que hoy en día podría interpretarse de un modo anacrónico y como un lugar extremadamente restrictivo. En realidad,

variaba según determinadas ocasiones para recibir a un público más amplio del que podría creerse. Una jornada también excepcional -además de las celebraciones del banquete nupcial- en la vida florentina y parecida en lo que se refiere a concurrencia de familiares por el palacio era el alumbramiento de un nuevo miembro de la dinastía. Tras dar a luz, los parientes y amigos más allegados hacían compañía a la parturienta y le entregaban regalos y brebajes reconstituyentes sobre una bandeja llamada *descho da parto*. Decorada ricamente a dos caras tenía principalmente un uso práctico, pero una vez pasada aquella celebración también eran colgadas en los muros para embellecer la *camera nuziale*. Currie, 2006, p. 55; Musacchio, 2008, p. 8; Paolozzi Strozzi, 2013, p. 224.

[36] Los instrumentos musicales aparecen ocasionalmente listados en las *camere*. Un relato del banquete ofrecido en la casa de un florentino en Nápoles en 1477 establece específicamente que, después de comer en la sala, los invitados fueron hacia la *camera* y la *anticamera* para hacer música. Benporat, 2001, pp. 237-40; citado en Preyer, 2006, pp. 40-1.

[37] En este caso, debieron ver las spalliere seguramente durante la celebración del banquete o en alguna visita de carácter comercial, político o personal, ya que Lucrezia Bini no llegó a tener hijos.

[38] Tal y como advirtió Mather en su estudio en los archivos florentinos, dos han sido las principales nupcias propuestas: La de Niccolo di Bernardo di Simone del Nero con Attilia di Lorenzo di Bartolo de Gualterotti y la de Piero di Francesco del Nero con Ginevra di Zanobi di Clemente Guidotti. Mather, 1906-7, pp. 205-6; Sweeney, 1966, pp. 70-1; Branca, 1999, vol. II, pp. 218-9; Catalucci, 2014, p. 162. El segundo *stemma* resulta difícil de identificar a causa del mal estado de la pintura en esa parte. Pero, puesto que el blasón de los Gualterotti no presenta ningún animal rampante en campo rojo como sí sucede con la familia Guidotti, deberíamos decantarnos por la propuesta de la boda entre Piero Del Nero y Ginevra Guidotti: ASF, *Raccolta Ceramelli Papiani*. Cabe mencionar también el intento de Eugenia Levi por identificar el segundo blasón con la familia Strozzi, así como la infructuosa búsqueda que llevó a cabo para encontrar vínculos matrimoniales entre las familias Del Nero y Strozzi. Berenson, 1913, p. 37.

[39] Ambos sufrieron el mismo destino por haber conjurado en favor del retorno de Piero de Medici y murieron ejecutados en agosto de 1497 junto a otros miembros de la oligarquía florentina filomedicea como Giovanni Cambi, Niccolò Ridolfi y Lorenzo Tornabuoni. Landucci-Del Badia, 1883, pp. 155-6; Sman 2010b, pp. 123-57.

[40] Mason-Perkins, 1905, p. 117.

[41] Berenson, 1903, pp. 6-20; Berenson, 1913, pp. 36-7; Yashiro, 1925, vol. I, p. 244; Fahy, 1973, pp. 462-9; Pons, 1990, pp. 115-28.

[42] Attilio Schiaparelli y Paul Schubring consideraron estas pinturas de la mano de Bartolomeo di Giovanni. Schiaparelli, 1908, vol. I, p. 175 nota 1; Schubring, 1923, vol. I, pp. 314-5.

[43] Debido al estado inacabado del ingente trabajo de Warburg algunas atribuciones de las "*tafel*" resultan contradictorias. Este es el caso de la pintura con la historia de Nastagio degli Onesti (versión de Filadelfia) del panel 38. En gran parte de las ediciones esta ficha aparece como obra de Jacopo del Sellaio: Warburg, 2010, pp. 66-7; Ohrt y Heil, 2016. Pero en algún otro caso parece que el nombre propuesto por Warburg era Bertoldo di Giovanni: Koos, 1993; Warburg, 2000, vol. I, pp. 66-7.

[44] Mather, 1906, pp. 205-6; Grant, 1908, p. 147.

[45] Marceau, 1941, p. 15; Sweeney, 1966, pp. 70-1, 139; Grazzini, 1988, p. 316 nota 20.

[46] Healy, 1923, p. 144.

[47] Horne, 1980 [1908], p. 135.

[48] En el inventario de la familia Del Nero de 1822 aparece el nombre de Paolo Uccello como autor de las pinturas que representan una *novella* de Boccaccio con "*una Donna perseguitata da un Guerriero*". Catalucci, 2014, p. 135.

[49] Cabe matizar que Federico Zeri dio cierto impulso al desarrollo y la concreción de la figura artística de "*Pseudo-Bartolomeo di Giovanni*". Como puede verse en el catálogo en línea de la fototeca, Zeri asignó a este pintor varias pinturas que actualmente se están revisando y discutiendo. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=OA&filtroartista_OA=12865&sortby=AUTORE&batch=100
Un detalle cuanto menos curioso es que en ningún momento Zeri relacionó las tablas de Brooklyn y Filadelfia con él, sino que las consideró obra de Jacopo del Sellaio: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=17840&titolo=Jacopo%20di%20Arcangelo,%20Episodio%20della%20novella%20di%20Nastagio%20degli%20Onesti:

%20banchetto%20nella%20pineta&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true (consultado el 27/06/2018).

[50] Gracias a los valiosos consejos de Carl Strehlke, supe de la investigación -en curso- de Christopher Daly en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore. A través de correspondencia vía e-mail (entre julio de 2019 y agosto de 2020) el mismo Daly me comentó algunas de las ideas aquí expuestas sobre la producción "imitativa" de este pintor y me confirmó que en la actualidad está reforzando los vínculos entre este y las dos tablas expuestas en Norteamérica. Quisiera agradecer aquí a ambos su amabilidad y la ayuda prestada en esta investigación.

[51] Como indica Gert Jan van der Sman, las *spalliere* con la historia de Nastagio degli Onesti fueron el más claro e importante precedente de las tablas pintadas para la *camera nuziale* de Lorenzo Tornabuoni y Giovanna degli Albizzi. No sólo compartían referencias iconográficas con las que exaltar su lealtad hacia los Medici, sino también el reflejaban los ideales y el asesoramiento de Angelo Poliziano y el círculo platónico cercano a Lorenzo de Medici. Sman, 2010a, pp. 102-8.

[52] Lorenzo di Matteo Morelli, personaje de discreta cultura y sobresaliente sensibilidad artística, ordenó en 1466 a Giuliano da Maiano un *lettuccio* de grandes dimensiones con las imágenes de tres triunfos taraceadas, indicando a los artesanos "*fare in modo che sia di quella qualità che uno pocho tenpo inanzi fe' a Nicholo di Luigi Ridolfi. E sopratutto ben lavorato e per pregio di fiorini d'oro in su e da 22 in g'u.*": Lydecker, 1987, pp. 115-7, nota 74; Paolozzi Strozzi, 2013, p. 227. Otras referencias explícitas sobre el tiempo, los acabados y la calidad estipulada de los enseres nupciales aparecen en el caso de Marco Parenti: Strozzi-Guasti, 1877, pp. 21-2.

[53] Muchos son los esbozos que Filipinno Lippi estudió y copió del maestro Botticelli. Un caso evidente son los bocetos de Chatsworth que copian modelos figurativos de la pintura *El Juicio de Páris* (h. 1485): Zeri, Natale y Mottola Molfino, 1984, pp. 27-9; Goldner, 1997, pp. 232-3; Spike y Cecchi, 2017, pp. 126-7.

[54] Dos obras de taller descendieron de la pintura de *Venus y Marte*, mostrando a Venus estirada o recostada en un prado en acto de esparcir rosas (una en la National Gallery de Londres y la otra en el Louvre de París). Horne, 1980, pp. 141-2; Paoli, 2017, p. 19. Los casos de copias podían producirse con otras dimensiones y sobre otros soportes completamente distintos a los originales como sucedió con una iluminación en un libro de horas descubierto en 2012 que copiaba el *tondo* de la *Madonna del Magnificat*. Olson, 2015, p. 147.

[55] Años más tarde, el mismo Botticelli representó de nuevo esta *novella* en los casetones arquitectónicos de *La Calumnia de Apeles* en un gesto de aproximación y equiparación de esa historia con respecto a las demás de trasfondo político mediceo y filosófico platónico allí representadas. Aunque Stanley Meltzoff fue uno de los primeros en estudiar en profundidad esta pintura, cabe destacar también la meticulosa investigación encabezada por Sara Agnoletto. Su web/blog "*Engramma*" dispone de múltiples entradas que tratan específicamente las escenas representadas, las fuentes literarias, los simbolismos que hay detrás de cada uno de los personajes, y sobre todo la impronta política medicea y filosófica platónica que subyace en toda la pintura. Meltzoff, 1987; Agnoletto 2013.

La fortuna de las *spalliere*

itratto di Uomo = Ignoto = — — —
Vergine col S.° Bambino, e S. Anna = Ignoto =
rancesco = Ignoto = — — — — —
posalizio di S. Caterina = Ignoto = — —

Quattro quadri bislunghi rappresentanti
Boccaccio, di Mustagio de gli Honesti, di
Botticelli, e descritti dal Vasari nel T.° 1.
pure si trovano descritti nel Baldinucci
iudizio di Salamone = Ignoto = — — — —
Famiglia = di Pierin del Vaga = — —
osalizio della Vergine = Ignoto = — — —
esepio = di Benvenuto Garofolo = — —
Bino che dorme = di Guido Reni = — —
isitazione di S.ª Elisabetta = Ignoto = —
rgine col S.° Bambino, e S. Giovanni = da Ma
Vaga in Egitto = Ignoto = — — — —
Sacra Famiglia = dell'Albano = — —

Capítulo 9

1483-1868 Un largo letargo

La pérdida del *paterfamilias* Antonio Pucci en noviembre de 1484 y la trágica muerte del joven Giannozzo en 1497 fueron dos golpes muy duros para la familia Pucci[1]. Ya desde las primeras alianzas cuatrocentistas establecidas entre Puccio Pucci y Giovanni di Bicci de Medici, los Pucci habían asumido que su suerte fluctuaba en paralelo a la de los Medici. Cuando los Medici eran expulsados de la ciudad, los Pucci iban junto a ellos; pero cuando los Medici retomaban en el poder, los Pucci siempre eran favorecidos. Ambas familias tuvieron la suficiente astucia de orientar sus estrategias de futuro hacia la curia papal romana, y al cabo de no muchos años dieron sus frutos. Los Medici vieron a dos de sus miembros convertirse en papas casi de manera consecutiva y los Pucci aprovecharon los beneficios que estos les brindaban[2].

Uno de los momentos más propicios, tras aquellas dos pérdidas a finales del siglo XV, tuvo lugar cuando Alessandro de Medici instauró el ducado en la república de Florencia en 1531. Fue a partir de ese momento cuando los Medici allanaron el camino hacia Roma de los hermanos Lorenzo y Roberto Pucci, hijos de Antonio Pucci y hermanos del fallecido Giannozzo. Por un lado, Lorenzo consiguió ocupar el cargo de embajador y datario del papa, mientras que, por el otro, Roberto decidió hacer carrera eclesiástica y se convirtió en cardenal en 1542[3]. Las agitadas aguas florentinas parecían recuperar su cauce, pero la renovada tranquilidad y el bienestar de los Pucci no llegaron a durar ni siquiera dos décadas. Pocos años después de la concesión de aquellos privilegios romanos, el hijo de Roberto Pucci, Pandolfo Pucci sufrió las consecuencias de la ira medicea al ser acusado de conspiración contra Cosimo I el Granduca de la Toscana.

Tras ser condenado a muerte en diciembre de 1559, el día 2 de enero de 1560 le ejecutaron colgándolo de una ventana del Bargello[4]. Aquella difamatoria muerte arremetía de nuevo contra la descendencia del insigne Antonio Pucci. En menos de un siglo se fraguó la crisis más profunda de la familia Pucci, ya que tras la ejecución de Pandolfo fueron confiscados todos los bienes de la familia y la rama genealógica de Antonio Pucci acabó extinguiéndose[5].

No fue hasta mediados del siglo XVII cuando Niccolò Pucci, procedente de otra rama familiar, consiguió cerrar las cicatrices del pasado con los Medici y recuperar las preciadas propiedades y posesiones de sus antepasados[6]. Poco después, el hijo de Niccolò, Orazio Roberto Pucci (1625-1698) adquirió el feudo de Barsento en Bari y obtuvo el título de marqués que se sucedió genealógicamente hasta 1992, momento en el que falleció el diseñador de moda Emilio Pucci. A Orazio Roberto Pucci le siguió Orazio Emilio Pucci (1674-1745), y es aquí donde mi investigación en el Archivio del Palazzo Pucci ha dado frutos en lo que se refiere a la valoración, colocación y conocimiento que se tenía sobre las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti.

Cuando murió el marqués Orazio Emilio Pucci en 1745, se redactó un inventario de los bienes muebles del palacio que revela datos sustantivos acerca de la colocación del cuarteto de *spalliere,* además de su tasación y atribución[7]. Las cuatro pinturas se hallaban "*nel salotto accanto alla sudetta camera (camera di mezzo che riesce sulla corte) di rimpetto alla scala*"[8], es decir, un lugar de paso y donde las tablas eran visibles por cualquier persona que accediese al piso superior. El encargado de estimar el valor de la colección de pinturas fue Ignazio Hugford, un pintor célebre y apreciado en Florencia[9]. Sin embargo, aunque Hugford estuviese familiarizado con el ámbito pictórico florentino, cuando vio las *spalliere*, escribió lo siguiente:

"*4 quadri dipinti per il traverso dipinti in tavola, che in uno v è un convito, e negli altri rappresentazioni favolose di ottimo autore fiorentino antichissimo con cornice dorata, scudi 120*"[10] (imagen 64).

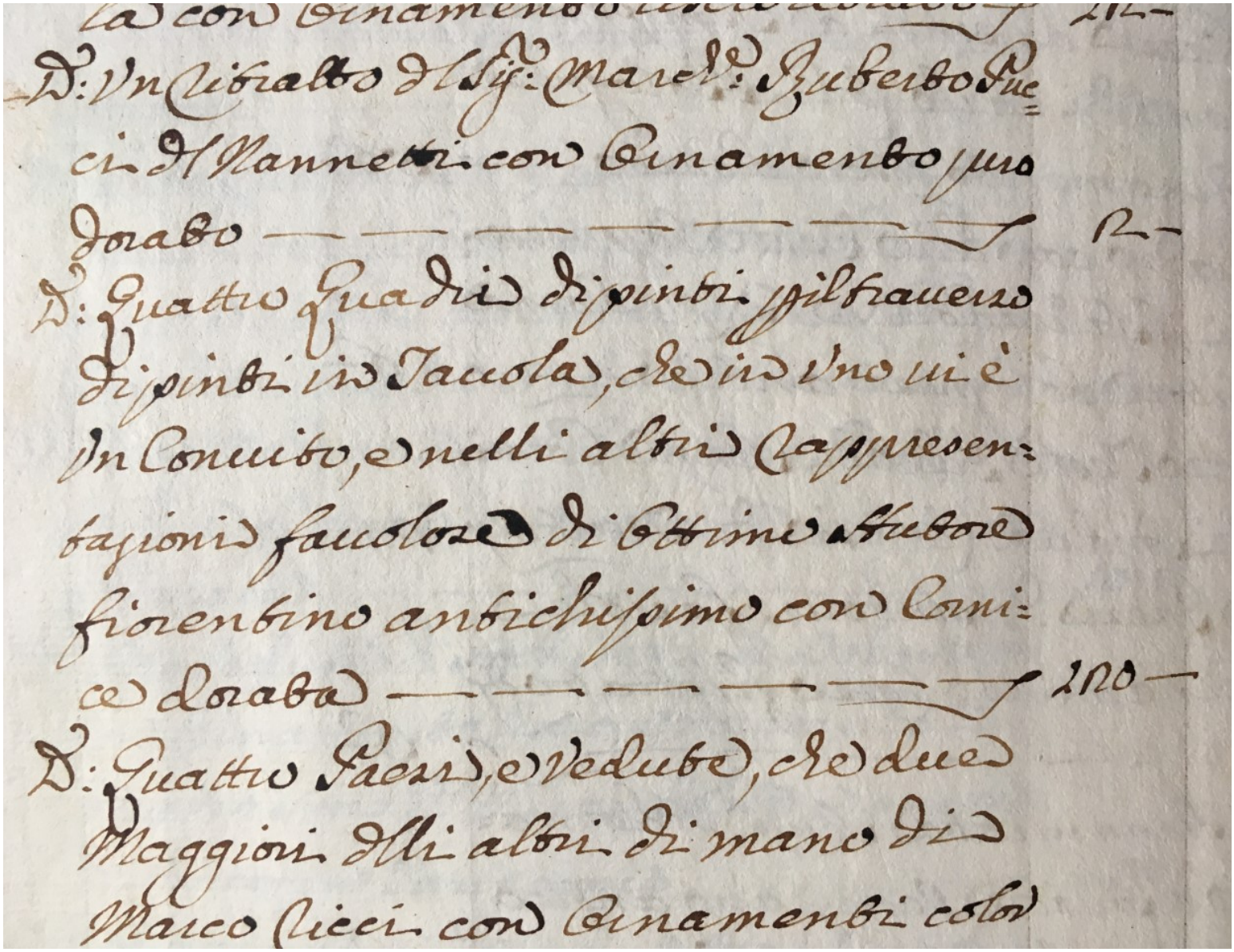


Imagen 64. Detalle del Inventario de 1745, Archivio Pucci di Firenze, *Filza* 142/5 (fol. 31r.)

Por las exiguas palabras que el pintor dedicó al cuarteto se detecta que no supo identificar en las pinturas el tema de la *novella* del *Decamerón* ni tampoco la mano de Botticelli. El desconocimiento que Hugford tenía de Botticelli no está contrastado, pero si hubiese tenido una cultura pictórica más nutrida -o al menos hubiese leído a Vasari-, habría relacionado rápidamente aquellas *spalliere* con el maestro florentino.

La muerte de Orazio Emilio Pucci hizo que todo su patrimonio fuese heredado por el único hijo que tuvo con Laura Bartolini Salimbeni, Orazio Roberto Pucci (1730-1802)[11]. Con el mismo nombre que su abuelo paterno, Orazio Roberto Pucci casó con Fiammeta Ginori y tuvo a un hijo a quien llamó como su padre, Orazio Emilio Pucci (1774-1824). Orazio Emilio Pucci desposó en 1816 a la quinceñera Francesca Capponi (1801-1827). Los Capponi eran una familia rica, como ya lo fueron en el *Quattrocento* y como también lo fueron los demás apellidos con los que los Pucci estaban casando eslabón a eslabón en la dinastía desde mediados del siglo XVII[12]. El marqués Orazio Emilio Pucci y su esposa Francesca Capponi tuvieron en 1822 a un único varón, cuyo nombre continuó sin duda la tradición onomástica de que el primogénito adoptase el nombre del abuelo paterno y fue llamado Roberto Orazio Pucci (1822-1891). Los padres de Roberto Orazio Pucci murieron cuando él solo era un niño. Y a la muerte del padre en 1824 se volvió a escribir un interesante inventario en el que las anotaciones de los objetos del palacio fueron bastante más descriptivas en lo que se refiere a las *spalliere* de Botticelli[13].

A diferencia de la ubicación centralizada y cercana al "*salotto accanto alla camera di mezzo*" en la que se encontraban las tablas en el inventario de 1745, en 1824 pasaron a decorar las paredes de la llamada "*camera del primo piano angolo con via del cocomero (oggi via dei ricasoli)*", es decir, en la habitación que hacía ángulo del primer piso. Este cambio de ubicación se debió principalmente a la recolocación de los artículos del palacio a causa de la ampliación que tuvo lugar entre 1748 y 1754. El arquitecto Bernardo Ciurini empezó reformando y aumentando las dimensiones espaciales de la parte más próxima a la *Via del Cocomero*. De modo que, tras algunos años de trabajo, esa parte debió ser la más moderna y mejorada del palacio. Por consiguiente, las *spalliere* y demás obras de arte importantes debieron desplazarse y colocarse allí en una fecha cercana a 1750 y el arquitecto pudo proseguir las obras en el resto del conjunto edilicio sin obstáculos[14]. La cuestión por destacar del inventario de 1824, además de este cambio de colocación acontecido varias décadas antes, es la claridad con la que aparecen descritas las cuatro pinturas.

Esta vez el tasador no tuvo dudas de la autoría del conjunto ni del tema representado. De hecho, en el registro se presume además un indudable conocimiento de las pinturas con la expresa mención que se hace de referencias bibliográficas la historiografía artística pretérita:

"*nº131-nº134 quattro quadri bislarghi rappresentanti la novella del Boccaccio, di Nastagio degli Honesti, dipinti da Sandro Botticelli, e descritti dal Vasari nel t.1 a carta 376 come pure si trovanno descritti nel Baldinucci t. 4 a carta 62 tavola, valore 1200 lire*" (imagen 65).

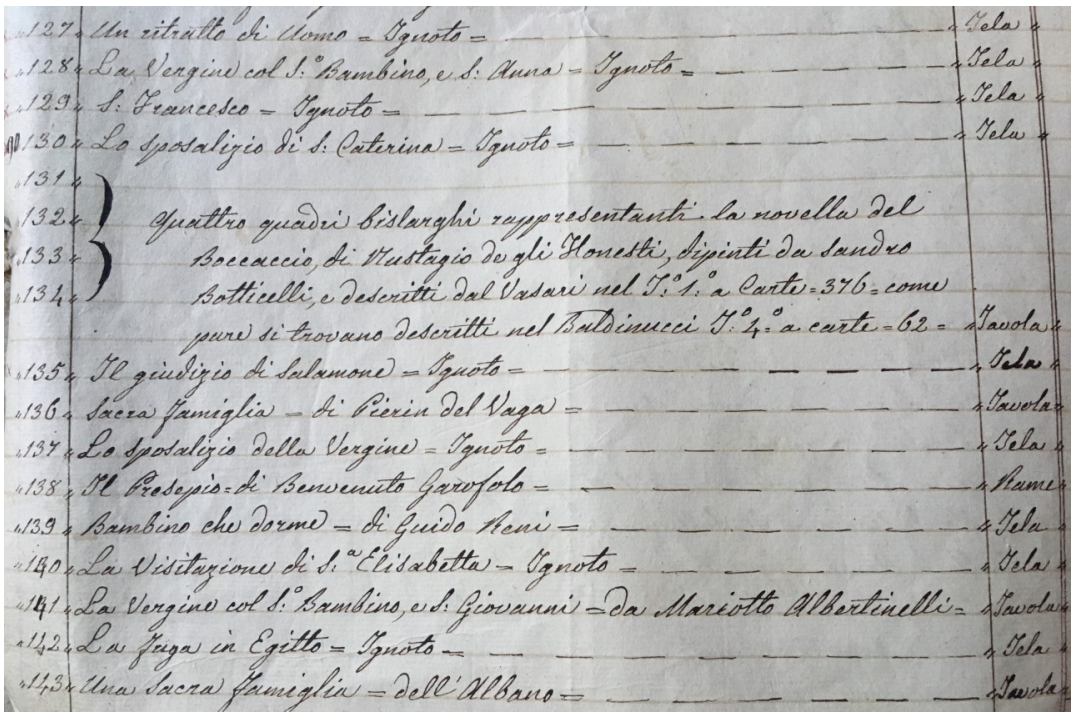

127 Un ritratto di Uomo = Ignoto = Tela
128 La Vergine col S.° Bambino, e S. Anna = Ignoto = Tela
129 S. Francesco = Ignoto = Tela
130 Lo sposalizio di S. Caterina = Ignoto = Tela
131
132 Quattro quadri bislarghi rappresentanti la novella del
133 Boccaccio, di Nastagio degli Honesti, dipinti da Sandro
134 Botticelli, e descritti dal Vasari nel T.° 1.° a Carte = 376 = come
pure si trovano descritti nel Baldinucci T.° 4.° a carte = 62 = Tavola
135 Il giudizio di Salamone = Ignoto = Tela
136 Sacra Famiglia = di Pierin del Vaga = Tavola
137 Lo sposalizio della Vergine = Ignoto = Tela
138 Il Presepio = di Benvenuto Garofolo = Rame
139 Bambino che dorme = di Guido Reni = Tela
140 La Visitazione di S.ª Elisabetta = Ignoto = Tela
141 La Vergine col S.° Bambino, e S. Giovanni = da Mariotto Albertinelli = Tavola
142 La Fuga in Egitto = Ignoto = Tela
143 Una Sacra Famiglia = dell'Albano = Tavola

Imagen 65. Detalle del Inventario de 1824, Archivio Pucci di Firenze, *Filza* 142/3.

El valor del cuarteto asciende a una cifra elevada en comparación al resto de pinturas registradas en el mismo documento[15]. Incluso, un detalle menor como es la enumeración correlativa permitiría conjeturar la colocación del cuarteto en una misma pared de la estancia como marcaba el gusto ochocentista.

Por lo que respecta a la vida Roberto Orazio Pucci, fue criado prácticamente en estado de orfandad y pasó su adolescencia en un colegio de Siena. Todo el vasto patrimonio que heredó cuando apenas tenía cinco años fue administrado por un tío materno, y solo tuvo poder sobre él cuando cumplió con la mayoría de edad[16].

Al poco de recibir las propiedades familiares, Roberto Orazio Pucci empezó a vender muchas de las posesiones que durante tanto tiempo había atesorado incorruptiblemente el Palazzo Pucci. Parece que, en aquel momento, el estado de cuentas familiar le obligó a deshacerse de muchas de las pinturas del palacio, pero la cifra no fue nada comedida. Hasta 107 obras fueron vendidas en 1846 al anticuario florentino Baccani[17]. Poco después, el 5 de octubre de 1848 Roberto Orazio Pucci se unió en matrimonio con una noble y adinerada rusa llamada Lidia Pavlovna Bobrinskaya, cuyo linaje descendía ni más ni menos que de la emperatriz Catalina II la Grande[18]. Sin duda aquel resultó un gran año para Roberto Orazio Pucci, pero sus tácticas no se limitaron a aquel estratégico enlace matrimonial, sino que ese mismo 1848 también mandó escribir el que es para nosotros el último inventario escrito a mano de las posesiones del Palazzo Pucci. Los motivos no respondían a ninguna defunción, sino que, según parece el joven marqués decidió vender muchas de las obras menores de la colección a fin de quedarse solo con las más destacadas. Este "*Inventario della Quadreria*" volvió a registrar las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti pero de un modo más sintético, sólo atendiendo a las dimensiones, el autor y el acabado de los marcos dorados (llamados *salvatora*)[19]:

"422. Un detto in tavola alto B: 1 2/3 e largho B: 2 3/5 rapprese. fatto di favola di Alessandro Botticelli con ornamento alla salvatora dorato. Prezzo per l'inventario 20. Prezzo da chiedersi 50. Prezzo per la liberazione 40.

"423. Uno detto simile. Prezzo per l'inventario 20. Prezzo da chiedersi 50. Prezzo per la liberazione 40"

"424. Uno detto in tela alto B: 4.7 e largho B: 3 ½ rapprese. una santa copia delo originale debole con ornamento alla salvatora dorato. Prezzo per l'inventario 4. Prezzo da chiedersi 10. Prezzo per la liberazione 6"

"425. Uno detto in tavola alto B: 1 2/3 e largo B: 2 3/5 rapprese. fatto di favole di Alessandro Botticelli con ornamento alla salvatora dorato. Prezzo per l'inventario 20. Prezzo da chiedersi 50. Prezzo per la liberazione 40".

"426. Uno detto simile. Prezzo per l'inventario 20. Prezzo da chiedersi 50. Prezzo per la liberazione 40".

"Io Tommaso Gotti Perito Stimatore, o stimato i sudetti quadri stampe descritti nel presente inventario secondo la mia perizia e coscienza, obbligandomi a firmare la copia del presente inventario mesa al pulito in foglio bollato ed in autentica forma. Io Tomasso Gotti mano propia"[20].

Junto a este último inventario, Roberto Orazio Pucci también hizo escribir un pequeño folleto -presumiblemente impreso en 1850- en el que figuraba un listado con las pinturas más importantes del Palacio Pucci y en el que se observa que las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti estaban dispuestas en el "*salotto*"[21]. El repertorio pictórico descrito en el libelo era del más alto nivel, contando con obras atribuidas a Filippino Lippi, Leonardo da Vinci, Giorgione, Carlo Dolci, Alessandro Allori, etc.

Los inventarios o listados de las pinturas parecían coincidir con momentos relevantes de su vida personal y familiar, pues precisamente en 1850 nació su primer hijo: Emilio Paolo Pucci (1850-1912). Durante algunos años Roberto Pucci disfrutó de su selecta colección pictórica en uno de los salones destacados del palacio. Por aquel entonces, Florencia empezaba a contar con la presencia de curiosos viajeros llegados especialmente de tierras inglesas. De modo que, quizás seguramente por nuevos problemas económicos o una mala gestión de su patrimonio, Roberto Orazio Pucci volvió a vender algunas obras de su colección, y esta vez los negocios los hizo con clientes ingleses a quienes vendió obras tan valiosas como la tabla con el *Martirio de San Sebastián* (h, 1475) de Antonio Pollaiuolo procedente de la capilla familiar de la iglesia de Santissima Annuziata, y las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti de Botticelli[22].

[1] Antonio Pucci falleció a causa de violentas fiebres el día 6 de noviembre de 1484 en Pisa. Su cometido como comisario en la ciudad Pietrasanta era proteger este enclave considerado las "puertas a la Toscana" que a la sazón estaba siendo asediada por las tropas francesas. Las grandes fortalezas de Pietrasanta y otras ciudades bajo dominio florentino como Barga y Fivizzano eran la última esperanza antes de que Piero il Fatuo sometiese la ciudad de Florencia ante el rey francés Carlos VIII (1494). Landucci-Del Badia, 1833, p. 49; Arasse, 2004, p. 318; Tripodi, 2016. Resulta cuanto menos interesante, que la causa filomedicea y patriótica por la que luchó Antonio Pucci en sus últimos días, tuviese consecuencias tan trágicas años después como la misma condena a muerte de su hijo Giannozzo.

[2] Giovanni di Lorenzo de Medici fue el primer papa Medici (Leon X, 1513-1521) y Giulio de Medici (Clemente VII, 1523-1534) el segundo. Solo el neerlandés Adriaan Floriszoon Boeyens (Adriano VI) estuvo entre medio de los dos durante el breve período del 9 de enero de 1522 al 14 de septiembre de 1523.

[3] En este punto debo matizar que Lorenzo Pucci fue cardenal mucho antes del ducado de Alessandro de Medici. Su carrera como profesor de derecho en la Universidad de Pisa, el cargo de canónigo de la Catedral de Florencia y su labor como secretario pontificio del papa Leon X fueron actividades desempeñadas en las primeras décadas del siglo XVI (hacia 1511 y 1521). Sin embargo, he querido mencionarlo en este hilo discursivo porque también él fue favorecido claramente por la familia Medici. No por Alessandro de Medici, pero sí por Giuliano di Lorenzo de Medici (Leon X). Arrighi, 2016a; Arrighi, 2016b. También debe destacarse en este punto que antes de convertirse en cardenal, Roberto Pucci ya había ostentado cargos políticos tan relevantes como el de *Gonfaloniere di Giustizia* (en 1522) y el de comisario de los *Dieci di Balìa* en varias ocasiones (1512-3). Landucci-Del Badia, 1833, p. 319.

[4] Hijo de Roberto Pucci y Dianora di Lorenzo Lenzi, Pandolfo Pucci (1509-1560) fue junto a su suegro Francesco Guicciardini (padre de Laudomia Guicciardini) de los mayores defensores de Cosimo I. En los primeros años del ducado de Cosimo I, Pandolfo ocupó una posición destacada en el ámbito político como fue su rol de dignatario de corte. Sin embargo, por su estilo de vida desordenado fue encarcelado en 1541 en la fortezza de Volterra. Aún entonces su padre pudo interceder para que le liberasen. Sin embargo, a partir de ese momento parece que empezó a profesar ideales antimediceos hasta el punto de adherirse con los peores enemigos de los Medici: los Farnese. Alessandro Farnese y Caterina de Medici (reina de Francia) tramaron un proyecto de conjura contra el duque Cosimo I para el que fue persuadido Pandolfo Pucci. En la fase final de las guerras entre Florencia y Siena (década de los '50) las tan meditadas maquinaciones tomaron forma. No obstante, Cosimo I que ya estaba al corriente de tales intentos evito el ataque y en 1559 mandó encarcelar a Pandolfo Pucci en la cárcel del Bargello. Otros implicados como Ricciardo del Milanese y Bernardo Corbinelli consiguieron huir momentáneamente a Venecia y Francia. De modo que Pandolfo quedó solo ante el tribunal criminal de los *Otto di guardia e balìa* quienes le interrogaron antes de que el duque instase a condenarlo a muerte con una ejecución inmediata. Resuelta la condena y la sentencia, el día 2 de enero de 1560 ejecutaron a Pandolfo Pucci colgándolo de una ventana del Bargello. Martelli, 2016.

[5] Tal y como indica Pompeo Litta, esa línea genealógica derivada de los hijos de Antonio Pucci y Piera di Giannozzo Manetti quedó extinta en 1612. Litta, 1868, vol. XV, tavola V-VI.

[6] Niccolò Pucci (1556-1672) era tataranieto de Saracino Pucci (1405-80). Saracino era hermano de Puccio Pucci, (quien fundó la primera línea Pucci a la que perteneció Antonio Pucci y todos sus hijos) y había vivido en aquellas primeras casas que luego se convertirían en el Palazzo Pucci. APF, *Regesto. Lettere private e familiar* 1487-1495 (transcrito por Francesca Carrara, 2015). Para más información sobre el árbol genealógico de Saracino Pucci véase el Anexo 4.

[7] APF, *Filza* 142/5, fol. 1v: "*Inventario de tutte le masserizie, mobili, argenti, goie, quadri, biancherie esistenti nella casa posta in questa città di Firenze nel popolo di S. Michele Visdomini, in via detta de calderai, di abitazione, e proprietà del già illmo. Sig. Marchese Orazio Emilio Pucci attinenti alli di lui suoi figlioli pupilli, et eredi, fatto questo dì 13 ottobre 1745, nel quale giorno ha seguito la morte del detto marchese Orazio Emilio Pucci e stimate da Antonio Lessi Tapeziere*".

[8] APF, *Filza* 142/5, fol. 30v.

[9] Hugford es considerado en las fuentes de mediados del XVIII como "*pittore celebre nella stessa città, e pieno di onestà, e di gentilezza*". Bottari, 1757, p. 7.

[10] APF, Filza 142/5, fol. 31r.

[11] Para más información sobre los antepasados de Roberto Orazio Pucci, véase el Anexo 5.
[12] Si se presta atención, desde la recuperación de las propiedades de la dinastía Pucci a mediados del siglo XVII, todos los matrimonios eligieron a esposas pertenecientes a familias nobles (Salimbeni, Ginori, Capponi, etc.), cuya riqueza se remontaba al *Quattrocento*, o bien habían empezado a hacer fortuna en los siglos XVIII y XIX.
[13] APF, *Filza* 142/3, *Carte sciolte, Perizia di quadri esistenti presso l'illmo sign. Marquese Emilio Pucci fatta da me Natale Ussi*.
[14] APF, *Filza* 142/3, *Carte sciolte, Descrizione degli oggetti, camera del primo piano angolo con via del cocomero (oggi via dei ricasoli).*
[15] En la misma página aparece en el número 136 una "*sacra famiglia*" de Pierin del Vaga valorada en 40 liras y "*un bambino che dorme*" de Guido Reni (nº 139) que alcanza las 100 liras. APF, *Filza* 142/3, *Carte sciolte, Descrizione degli oggetti, camera del primo piano angolo con via del cocomero (oggi via dei ricasoli).*
[16] Otras fuentes indican que su tutor legal fue su bisprimo Carlo Pucci (1845). APF, *Regesto. Lettere private e familiar* 1487-1495 (transcrito por Francesca Carrara, 2015)
[17] Iinformación facilitada por correspondencia via e-mail por Francesca Parrini (archivera del Archivio Pucci di Firenze).
[18] Por lo que he podido averiguar, Lidia Pavlovna Bobrinskaya era tataranieta por parte paterna de Catalina II de Rusia. Árbol genealógico en línea (consultado el 06/09/2020): https://gw.geneanet.org/frebault?lang=en&n=bobrinskaya&oc=0&p=lidia+pavlovna
[19] APF, *Miscellanea*, n. 143-2, *Inventario della Quadreria*, 1848.
[20] El valor de las pinturas de Botticelli se encuentra entre los más alto. La media es 20 a 40 liras, excepto una atribuida (erróneamente) al Tiziano de (80 liras), otra atribuida a Correggio (100 liras), 2 pinturas grandes de Biliberti (que costaban 100 las dos) y otras dos pinturas de Ludovico Cigoli (100 liras). De estos datos se deduce que, aunque en el inventario hubiese obras de artistas del siglo XVII de alto valor, las *spalliere* eran de las pinturas más caras y de las más valoradas en su totalidad.
[21] Documento inidentificable con el título "*Catalogo dei Quadri che si trovano nel salotto dell'Illustrissimo Sig. Marchese Roberto Pucci*" que se halla en el bloque de la Filza 142 del APF. Las tablas de Botticelli aparecen enumeradas sin orden correlativo y disponen de una breve definición del tema representado: "*nº11 Novella VIII. del Boccaccio Giornata V. Sandro Botticelli" "nº24 Novella VIII. del Boccaccio Giornata V. Sandro Botticelli" "nº41 Novella VIII. del Boccaccio Giornata V. Sandro Botticelli" "nº 51 Novella VIII. del Boccaccio Giornata V. Sandro Botticelli"*. Hago constar fotografías de dicho documento en el Anexo 6.
[22] Roberto Orazio Pucci retiró la tabla del *Martirio de San Sebastián* con el pretexto de restaurarla, pero luego la acabó vendiendo en 1857 al director de la National Gallery de Londres, Charles Eastlake, por 90.000 liras.

Capítulo10

1868-1929 La odisea londinense

Al mismo tiempo que en Florencia se estaban inventariando los bienes del Palazzo Pucci, en Londres se gestaba lo que más tarde sería una verdadera fiebre por Botticelli. Precisamente fue en el año 1848 cuando se fundó la *Arundel Society*, una institución que jugó un rol fundamental promoviendo la apreciación de los antiguos maestros, el estudio y la difusión de facsímiles y reproducciones de los frescos de Botticelli para los victorianos que nunca visitaron Italia[1]. Todo lo italiano suscitaba una especial fascinación, incluyendo, por supuesto, a las *Tre Corone* de la literatura italiana[2].

William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti empezaron una rebelión artística que ponía en duda las enseñanzas impartidas por las escuelas de la *Royal Academy* en Londres[3]. Junto a otros nombres como Simeon Salomon, Walter Crane, John Roddam Spencer Stanhope, Evelyn De Morgan y Edward Burne-Jones, estos pintores empezaron a imitar el dibujo de Botticelli, su extraño erotismo, y a recrear en sus pinturas atmósferas teñidas de tristeza, desaliento sexual y perdición. Esta creciente valoración también provocó que, en 1870, artistas como John Roddam Spencer Stanhope y Walter Crane deseasen recuperar las condiciones materiales del medio que había hecho posible los efectos pictóricos de Botticelli[4]. Esto es, experimentando con las técnicas pictóricas originales para inaugurar un *revival* de la tempera que comenzaría a cohesionarse al final del siglo, y que culminaría en 1901 con la primera exposición del medio *Modern Paintings in Tempera* en Leighton House (Londres), y la fundación de la *Society of Painters in Tempera*[5].

Desde el principio, la revalorización de Botticelli estuvo asociada a la pintura Pre-Rafaelita. Algunos de los abanderados de esta hermandad viajaron por toda Europa dando a conocer con su pluma y papel las obras del pintor florentino que -a la sazón- se encontraban en colecciones privadas e importantes museos[6]. Eruditos y estetas como Alexis-François Rio, Walter Pater y John Ruskin contribuyeron a que, llegados el nuevo siglo, el "redescubrimiento" de Botticelli fuese descrito rutinariamente y vilipendiado como un culto[7]. Los itinerantes *connoisseur* no consideraban a Botticelli como el mejor pintor del *Quattrocento*. Lo que elogiaban y les fascinaba era su personalidad artística diferente, la capacidad que tenía su estilo de evocar los poéticos versos de Poliziano y de conectar con el refinamiento y melancolía de la era moderna y del tardío siglo XIX[8]. Incluso la realeza británica expresó su estima por Botticelli. Con palabras de angustia, la reina Victoria se lamentaba de que el duque Hamilton hubiese vendido el manuscrito de Botticelli y siete misales italianos al gobierno alemán para luego acabar en manos de Friedrich Lippmann, director del Kupferstichkabinett de Berlín[9].

Pero además de la oleada de descripciones y comentarios, la segunda mitad del siglo XIX fue también un momento de constantes adquisiciones italianas por parte de los artistas, coleccionistas y museos londinenses[10]. Florencia era frecuentada por *dilettanti* ingleses en busca de tesoros y constituía uno de los epicentros del coleccionismo europeo. Las pinturas de Botticelli no tardaron en pisar el territorio británico. A decir verdad, tuvieron una introducción muy temprana de la mano del coleccionista inglés William Young Ottley[11]. Él fue el primer inglés que trajo consigo de Italia una obra de Botticelli, la *Natividad Mística* procedente de la Villa Aldobrandini de Roma[12] (imagen 66).

La introducción más notable de pinturas de Botticelli en Inglaterra tuvo lugar entre los años 1855 y 1867 en adelante. Entre los nombres más importantes en relación con las tablas con la historia de Nastagio degli Onesti de Botticelli cabe destacar el nombre de Sir Charles Eastlake. Eastlake jugó un rol esencial en la fundación de la *Arundel Society*, simpatizaba con la hermandad Pre-Rafaelita y conocía a todos los coleccionistas de Londres.

Imagen 66. Sandro Botticelli, *La Natividad Mística,* h. 1500, National Gallery, Londres.

Tras algunos años de vínculos con la *National Gallery*, en 1855 obtuvo el cargo de director y -con la ayuda del agente internacional Otto Mündler-, emprendió una de las campañas adquisitivas más relevantes de pintura italiana para tal museo. Mündler y Eastlake recorrieron el continente buscando pueblo por pueblo, colección por colección e iglesia por iglesia en busca de las obras de mejor calidad.

Las indicaciones eran claras: buscar y negociar por obras en buenas condiciones de los mejores maestros, preferentemente de Rafael, Giotto, Mantegna y Botticelli entre otros[13]. Fue a partir de esta febril búsqueda cuando se establecieron los primeros contactos e intenciones de compra de las *spalliere* del Palazzo Pucci.

En otoño de 1865, un amigo de los Eastlake, Austen Henry Layard vio el cuarteto en su lugar de origen y acto seguido les informó por correspondencia epistolar de las impresiones causadas. Sus palabras denotan contrariedad: fascinación por Botticelli y rechazo por el cruento episodio a partes iguales[14]. Charles Eastlake no pudo ver personalmente las pinturas, puesto que se encontraba en Milán soportando una enfermedad que pondría fin a sus días en Pisa poco después[15]. Al año siguiente William Boxall sucedió a Eastlake en la dirección de la National Gallery. Sus esfuerzos para acrecentar el legado pictórico italiano en tal museo son indiscutibles; múltiples referencias epistolares atestiguan además su predilección por maestros cuatrocentistas como Botticelli, Cosimo Roselli, Pollaiuolo, etc.[16].

En 1866 las pinturas del Palazzo Pucci seguían en el punto de mira inglés y eran bien conocidas por Boxall[17]. Pero el tema y el precio tampoco le convencían como para hacerse con ellas de inmediato[18]. Se trataba de un caso paradójico. Por un lado, estaba claro que los círculos artísticos e intelectuales ingleses encomiaban y codiciaban toda obra de Botticelli[19]. Pero, por otro lado, los comentarios despectivos que llegaban a la isla sobre este cuarteto atenuaban el fervor adquisitivo de los más ávidos coleccionistas[20].

Con todo, no fue hasta el 1868 cuando realmente las propuestas y ofertas de compra llegaron a buen fin con Alexander Barker (1797-1873). El londinense y miembro del Burlington Fine Art Club fue uno de los más destacados coleccionistas ingleses del siglo XIX[21]. En la década de 1860 adquirió más de una decena de pinturas italianas. A principios de 1868 negoció con los marqueses Ridolfi y Pucci para hacerse con el ciclo de *spalliere* y otras obras de Botticelli como *Venus y Marte*[22] (imagen 67).

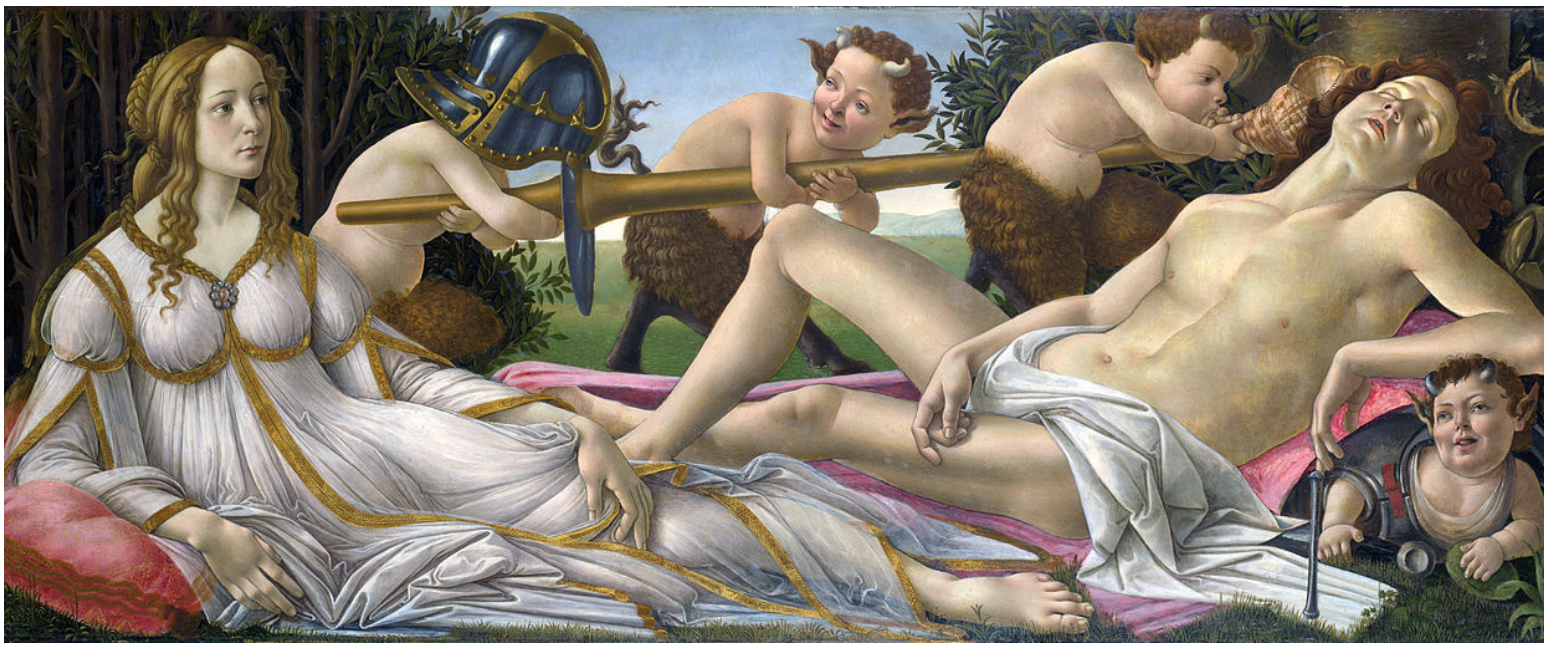


Imagen 67. Sandro Botticelli, *Venus y Marte*, h. 1485, National Gallery, Londres.

Barker pagó cien mil liras italianas por las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti y el día 29 de abril de 1868 solicitó los permisos de extracción al ministerio italiano. Tan solo tres días más tarde los permisos ya estaban concedidos[23]. De modo que, a principios de mayo el cuarteto y las demás pinturas embarcaron desde el puerto de Pisa hacia Londres. Hijo de un fabricante de botas en West-End (Londres), la vida de Alexander Barker partió desde unos orígenes que eran humildes hasta acabar siendo considerado uno de los compradores de arte más educados e ilustrados en Inglaterra a mediados del siglo XIX[24].

Fue en estas fechas cuando organizó citas y reuniones con los marqueses y propietarios de los más importantes palacios florentinos. Barker tenía un vasto conocimiento del patrimonio artístico italiano y sabía dónde se encontraban muchas pinturas cuatrocentistas gracias a la lectura de las *Vite* de Vasari en su juventud. Siempre curioso e inquieto fue recordado por su gusto por las pinturas del siglo XV, por su "conocimiento instintivo" a la hora de comprar obras y por su carácter cortés y afable[25].

Con el paso del tiempo y de los viajes, Barker llegó a atesorar un gran patrimonio artístico que cumplió además con propósitos bastante filantrópicos. En este sentido, cabe destacar el estrecho vínculo que estableció desde principios de 1860 con el South Kensington Museum[26]. Barker no sólo formó parte de los comités artísticos del museo, sino que contribuyó notablemente al desarrollo de las colecciones del museo gracias a su activa participación, su asesoramiento y especialmente con los préstamos de obras[27]. Cabe matizar que, hasta el momento los préstamos se hacían en motivo de exposiciones temporales que duraban algunos meses. Pero Barker fue pionero en prestar obras para la colección permanente del South Kensington Museum[28]. La ingente cifra de casi quinientos objetos prestados entre 1859 y 1867 supuso una espléndida inyección para el contenido del museo.

Por consiguiente, en cuanto llegaron a Londres las tablas con la historia de Nastagio degli Onesti, ese mismo otoño de 1868 Barker prestó al menos dos de las cuatro pinturas para que se exhibiesen en una de las galerías del South Kensington Museum de Londres[29]. Era la primera vez que las *spalliere* colgaban de unas paredes que no fuesen las del Palazzo Pucci. Miles de miradas contemplaron aquellas dos pinturas colocadas en una de las paredes de la Prince Consort's Gallery; una concurrida sala longitudinal situada en paralelo a la calle homónima y adyacente con el North Court[30]. Las dos tablas lucían de manera tímida y descontextualizada al final de la galería, en las abarrotadas paredes de aquel porticado, acompañando a todo un ecléctico repertorio de objetos entre los que contaban: un reliquiario bizantino del siglo XII, un tríptico germánico del siglo XIII, el espejo broncíneo que realizó Donatello para la familia Martelli, etc.[31] (imagen 68).

Alexander Barker murió el 24 de octubre de 1873 atesorando un ingente legado artístico expuesto en su residencia del 103 de Piccadilly, en depósito y visible en algunos de los más importantes museos londinenses. Durante los días 6 y 8 de junio de 1874 Christie's sacó a subasta gran parte de aquellos bienes con un balance de ventas claramente positivo[32]. Sin embargo, a diferencia de lo que habitualmente se ha creído o propuesto, debo remarcar que las cuatro pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti no se vendieron en ese momento.

Imagen 68. John Watkins, *Grabado de la Prince Consort's Gallery*, 1876-1881, Victoria & Albert Museum, Londres.

Pese a que la valoración estética y económica de Botticelli hubiera aumentado exponencialmente en las últimas décadas del siglo XIX, la *novella* del *Decamerón* seguía causando rechazo y desavenencias. Quién sabe si aquella lucha fantasmagórica resultaba un recordatorio demasiado incómodo de los tumultos que se vivían a diario en aquella Londres con barrios conflictivos, rebosantes de prostitución y sobrepoblados de inmigración[33].

La cuestión es que, no habiendo alcanzado ofertas superiores a 2.730 libras, las tablas fueron retiradas[34]. Entre los días 19 y 21 de junio de 1879, las grandes salas del nº8 de King Street en St. James Square volvían a ofertar algunas de las obras de Barker[35]. Fue el día 21 de junio cuando el armador naval y coleccionista Frederick Richards Leyland (1831-1892) adquirió las cuatro pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti, pagando por ellas un importe aún más bajo que el de la primera subasta en 1874[36]. Leyland no era un simple magnate inglés cuyas ambiciones se circunscribían al beneficio económico de sus negocios. Era un verdadero conocedor de los grandes maestros, la literatura y la sociedad del Renacimiento italiano. Tanto era así, que él mismo adoptó ciertos patrones de conducta a la manera renacentista, llegando a ser considerado por sus contemporáneos como "*El Medici de Liverpool*"[37] (imagen 69).

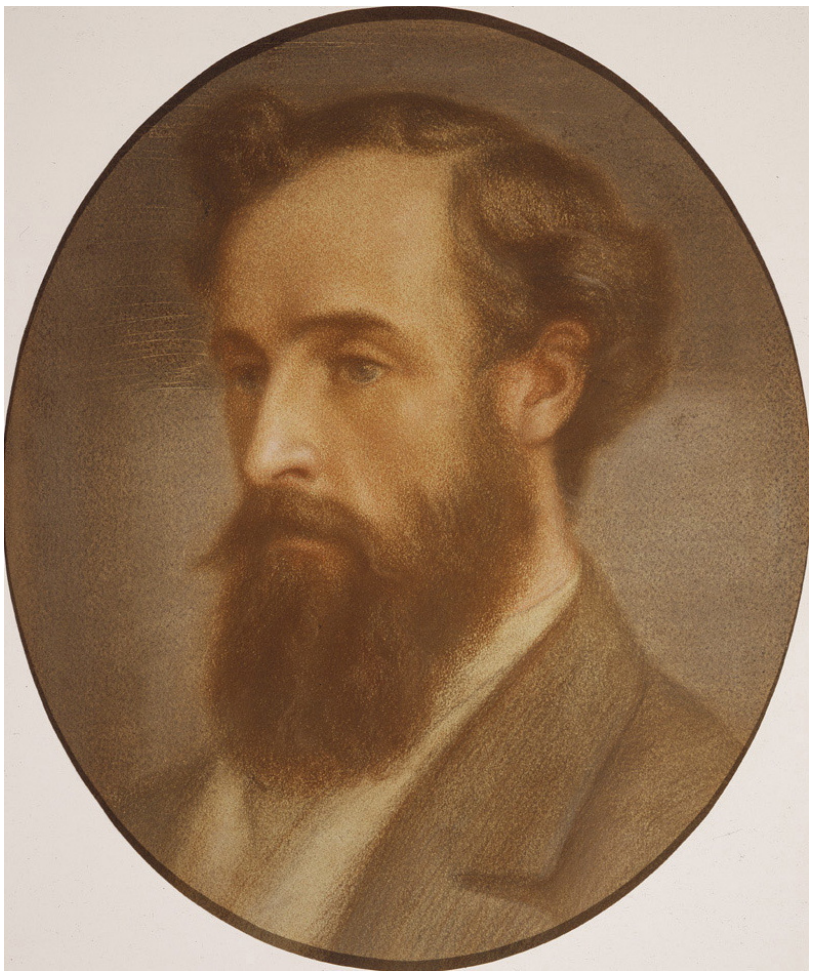


Imagen 69. Gabriel Dante Rossetti, *Retrato de Frederick Richards Leyland*, 1879, Delaware Art Museum, Wilmington.

Los artistas a los que más protegió y favoreció este *uomo rinascimentale* fueron sobre todo Gabriel Dante Rossetti y James Abbott McNeill Whitler[38]. Sus aspiraciones no entendían de cifras o riquezas materiales, sino de culturizar y transformar temática e históricamente sus domicilios de Londres y Liverpool mediante una profusa exhibición de deslumbrantes artículos artísticos[39]. El lugar donde cristalizaron a la perfección todos estos ideales fue la morada del 49 en el vecindario londinense de Prince's Gate[40]. Leyland adquirió esta harmoniosa y rectilínea residencia en 1874[41]. Pese a que no se trataba de una obra maestra de la arquitectura, reservó para su interior grandes aspiraciones decorativas y fue donde cumplió su sueño de vivir como un antiguo mercader veneciano en la Londres moderna[42].

El 49 de Prince's Gate se convirtió en el proyecto más relevante de Leyland. Invirtió toda una década y una gran fortuna en amasar obras de arte para embellecerla[43]. Aprovechando el consejo de muchos pintores, arquitectos y diseñadores concibió un importante plan de reforma y un metódico programa de decorativo para cada uno de los distintos interiores[44]. Leyland nunca compraba arte por comprar. Antes de hacerse con ninguna obra, ya había planificado un lugar y colocación precisa para ella. Una imponente escalera dorada procedente de Northumberland House, alfombras orientales, espejos venecianos, mesas milanesas, techos de nogal con linternas, casetones y arabescos dorados[45]…por muy eclécticos y variopintos que pudieran parecer los objetos y elementos que allí se acumulaban, todo se regía por un orden común.

Es más, toda esta planificación individualizada propició la noción de "*complete artistic environment*"[46]. Es decir, conseguir recrear en cada habitación un ambiente artístico o estilo histórico determinado. En este sentido, los espacios más importantes fueron los tres salones que interconectaban en el primer piso: la *Peacock Room*[47] (salón del pavo real) el *Porcelain Pavilion* y la *Italian Room* (imágenes 70 y 71).

Imagen 70. *Peacock Room*, Prince's Gate 49, h. 1890.

Imagen 71. *Italian Room*, Prince's Gate 49, 1892.

Imagen 72. *Italian Room*, Prince's Gate 49, 1892.

Esta última sala, también llamada *East drawing-room*, estaba situada frente al *Princes Garden* y rezumaba una esencia intensamente cuatrocentista. Al entrar en ella se experimentaba la sensación de estar en Italia sin haber salido de Londres; en palabras de algunos cronistas "*Without is London, within is Italy*"[48] (imagen 72). Para Leyland era uno de los lugares de honor en la intimidad de su vida estética. Una acogedora chimenea caldeaba el ambiente y tanto los muebles como los cuadros que adornaban las paredes eran italianos.

Todo allí tenía un origen renacentista; cada *tondo*, cada *cassone* y cada pintura estaban dispuestos uno enfrente de otro con un claro deseo de simetría, simulando así toda una visión escenográfica típicamente albertiana. Sin duda, ese era el lugar idóneo para las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti[49].

No obstante, antes de su colocación definitiva en la *Italian Room*, las tablas pasaron por dos acontecimientos de gran interés. El primero tuvo lugar poco después que Leyland las comprase. Gracias a la carta que su amigo y asalariado Gabriel Dante Rossetti mandó a Friederic Shields el 16 de julio de 1879, sabemos que las dos primeras pinturas del ciclo fueron objeto de un proceso de limpieza para eliminar unos añadidos ciertamente cómicos o chistosos. La muchacha desnuda de la primera tabla fue repintada cubriendo sus desnudeces con un manto oscuro y el corazón y las entrañas que devoran los perros en la segunda tabla, directamente obliterados bajo una especie de borrón verde. Leyland debió advertir -sino en el momento de la compra, al menos poco después- estas alteraciones realizadas con acuarela, que fueron fáciles de eliminar[50]. Pero, la pregunta que nos surge es: ¿en qué momento se hicieron estos añadidos? ¿Y, con qué finalidad se realizaron?

Pues bien, una posible respuesta puede obtenerse a través de las informaciones antes ofrecidas. Teniendo en cuenta que desde hacía décadas los comentarios que circulaban en Londres sobre el tema eran despectivos, y que en la primera subasta de 1874 no llegaron a venderse, creo que estas alteraciones podrían haber sido efectuadas por la casa de subastas Christie, Manson & Woods[51]. Cuando el lote de pinturas volvió a salir en venta el 21 de junio de 1879, no sólo su precio rebajado las hacía más vendibles, sino también su -ahora decoroso y censurado- contenido iconográfico. Como buen *conoisseur* seguro que Leyland conocía el relato de Nastagio degli Onesti y no cabe duda de que habría comprado las tablas igualmente con su contenido original e intacto, pues apenas tres semanas después de su adquisición, las dos pinturas alteradas ya estaban limpias y habían vuelto a su estado primigenio.

El segundo acontecimiento ocurrió poco más de un año después del primero. Quizás porque algunos trabajos de la remodelación de la Prince's Gate aún seguían en marcha[52], o bien porque Leyland sentía un profundo orgullo de haber adquirido y recuperado el estado original de las pinturas de un maestro tan insigne como era Botticelli, las cuatro *spalliere* formaron parte de la *Winter Exhibition* de 1880 que se celebró en la Burlington House de Londres[53]. Leyland cedió las cuatro tablas y todas ellas fueron expuestas en la galería nº5. La generalidad de las obras reunidas en aquella sala eran pinturas al óleo, excepto las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti, alguna pintura atribuida a Filippo Lippi, Leonardo da Vinci, y pocas pinturas al temple más[54] (imagen 73).

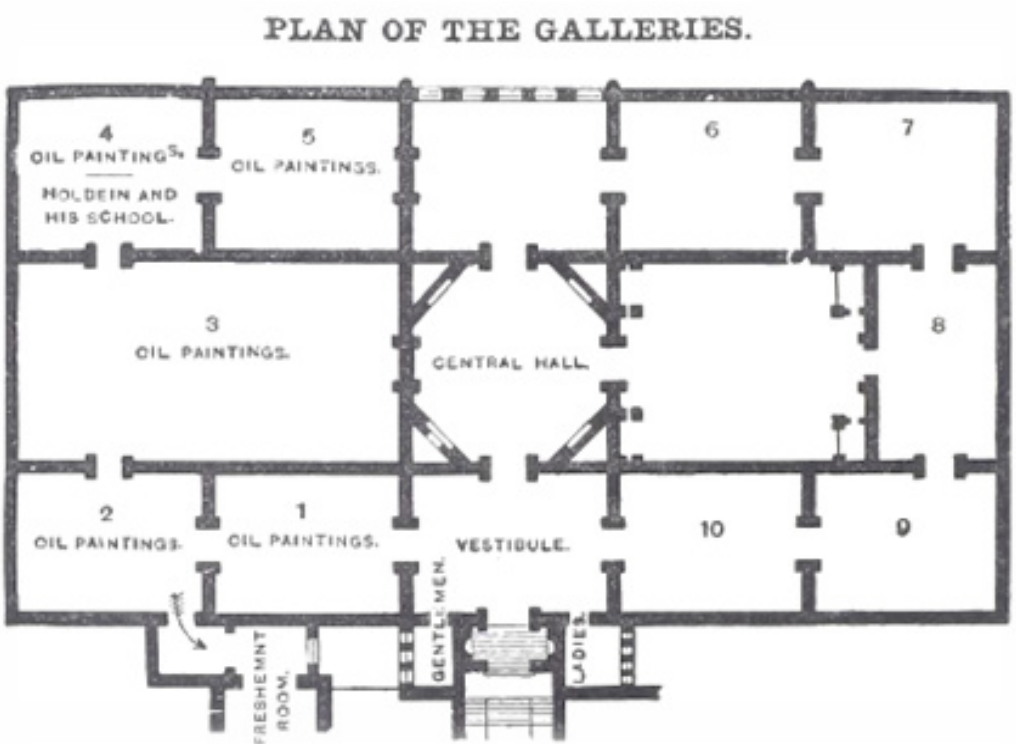


Imagen 73. Planta de la galería número 5 de la Burlington House, Londres, 1880.

Las *spalliere* con el relato del *Decamerón* fueron las únicas pinturas del maestro florentino que pudieron verse aquel invierno de 1880[55]. Tras este concurrido acontecimiento, las pinturas regresaron al hogar del 49 de Prince's Gate. Allí lucieron las cuatro bajo el intenso brillo de las luces eléctricas[56] durante poco más de una década, acompañando a una *Virgen con granada* del mismo Botticelli, una

pintura de Palma el Viejo, un *tondo* de Botticini y otras pinturas que Leyland había adquirido el 21 de junio cuando se celebró de la subasta de los bienes de Alexander Barker[57]. Frederick Richards Leyland murió de un repentino ataque al corazón el 4 de enero de 1892[58]. Tuvo que ser tras su muerte cuando se tomaron las interesantes fotografías del 49 de Prince's Gate. Un maravilloso y valioso testimonio que permite apreciar el resultado final de los proyectos ideados por Leyland y, que inmortaliza la ubicación precisa de cada una de sus preciadas obras[59]. Pocos meses después del inesperado fallecimiento, el 28 de mayo de 1892 Christie's sacó a subasta una parte de su colección. Entre las pinturas de artistas Pre-Rafaelitas y otras de maestros renacentistas se encontraba el cuarteto con la Historia de Nastagio degli Onesti, que fue vendido íntegramente por 1.300 guineas (lote nº93)[60]. A pesar de que la valoración de Botticelli seguía a la puja, y aunque hubieran pasado más de dos décadas desde su primera venta, esta cifra seguía siendo menor de la que pagó Barker en su momento, solo superando por poco más de 300 guineas el precio que pagó Leyland en 1879.

El flamante comprador era esta vez el polifacético Édouard Aynard. Messieur Aynard destacó por ser diputado liberal del departamento del Ródano, banquero, economista, escritor y presidente del comité de los museos de Lyon.[61] Este último cargo le permitió a convertirse en el principal benefactor del Musée des Beaux-Arts de Lyon. Tras la subasta, el lionés intentó que el ciclo pictórico formase parte de este museo, pero obtuvo una respuesta negativa y decidió vender nuevamente las *spalliere*, dividiendo por vez primera el cuarteto.

En 1893 las tres primeras tablas pasaron a formar parte de la colección de Joseph Spiridon en París y la última fue adquirida por Sir George Donaldson[62]. Donaldson prestó la pintura para la exposición *Early Italian Art* (1893-4) que tuvo lugar en la New Gallery de Londres. Aquella fue la primera vez que la cuarta *spalliera* fue expuesta en solitario y tras finalizar el evento fue vendida a James Vernon Watney de Londres, cuya colección daría cobijo a la pintura durante más de medio siglo[63].

[1] Aunque los orígenes de la *Arundel Society* tuvieron lugar en 1848, la plenitud de su triunfo fue en 1869. Durante casi dos décadas reprodujeron láminas con escenas de la Capilla de la Arena de Giotto, de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, así como litografías de los frescos del Camposanto de Pisa pintados por Fra Angelico (considerado durante muchos años uno de los puntos más importantes de la pintura del *Quattrocento*), de los frescos de Ghirlandaio en Santa Maria Novella, etc. Estas series iniciaron entre 1853 y 1860 con técnicas de litografía y luego con grabados en madera para su mayor difusión y reproducción. No cabe duda de que, a través de la popularización de sus láminas, materiales didácticos y demás publicaciones, esta sociedad desempeñó una gran labor en lo que se refiere a la diseminación del conocimiento del gusto y del legado pictórico especialmente italiano de los siglos XV y XVI, aunque sin excluir a la nueva demanda y el gusto por los nórdicos ofreciendo también impresiones posteriores de Hans Memling y Jan Van Eyck. También cabe destacar que la *Arundel Society* fue más allá de las litografías y cromatografías promocionando la creación de pinturas que copiaban literalmente las obras de Botticelli (como el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*). Realizadas en 1868 por los artistas italianos Cesare Mariannecci y Emilio Costantini estas copias sobre soporte de acuarela tenían unas dimensiones más reducidas. En definitiva, la esta institución elevó al mismo tiempo el gusto y el conocimiento británico en el contexto victoriano, llegando a ser un gran ejemplo educativo y de reforma. Knowles, 1884, pp. 614-6; Cooper, 1978, pp. 263-92; Buron 2018, pp. 22-34, 155-6.

[2] Dante, Boccaccio, Petrarca y otros poetas o artistas trecentistas (en especial Giotto) eran elegidos por los italianos exiliados en Inglaterra como emblemas de la identidad nacional en la causa del *Risorgimento*. Sciortino, 2018, pp. 81-3.

[3] Avery-Quash, 2018, pp. 31-8.

[4] Para Stanhope y Crane, el compromiso práctico o aprendizaje con la tempera se presentaba de un modo aún más complejo. En su *Renaissance of Venus* de 1877 (un tributo directo al *Nacimiento de Venus* de Botticelli), Crane rehízo lo mismo que el artista del *Quattrocento*, tanto en lo que se refiere al uso de la técnica al temple como al significado de las alegorías representadas en la composición (Venus como símbolo de belleza y del período del renacer de las artes y la cultura, etc.). O'Neill, 2010, pp. 29-51; citado en Melius, 2018, pp. 131-2.

[5] Además de la importancia que tuvo la exhibición *Modern Paintings in Tempera*, cabe subrayar también la traducción que hizo Mary Philadelphia Merriefield en 1844 de *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini. Fue un tratado fundamental para la recuperación de la técnica al temple de un modo original, y su éxito quedó demostrado con su segunda traducción a cargo de Lady Christiana Jane Herringham publicada en 1899. Sprague, 2018, p. 135.

[6] El primer Botticelli que vio Gabriel Dante Rossetti fue en el Museo del Louvre entre 1848 y 1849. Pese a que este encuentro no aparece en la correspondencia epistolar, su hermano William Michael se lo hizo saber a Herbert Horne: "*In 1849 [...] when my brother, with Holman Hunt, first visited Paris, he observed in the Louvre, with particular pleasure, one or two pictures by Botticelli, and talked about them on his return [...]. After that, Botticelli remained in abeyance with him for some years; but certainly not forgotten*". Horne, 1980 [1908], p. XVIII; citado en Wagner, 1996, p. 256.

[7] Rio, 1836, pp. 128-9, 198, 343, 365; Pater, 1870, pp. 155-60; Pater, 1873, pp. 39-51; Ruskin, 1875, pp. 53-61; Weinberg, 1987, pp. 25-7. También Henry James puede sumarse a esta lista: James, 2018, pp. 38, 52-5; El "redescubrimiento" de Botticelli fue para muchos un episodio notorio en la historia del gusto. Levey 1960, pp. 291-306, citado en Melius, 2018, p. 128.

[8] En 1877 John Addington Symonds consideró excesivos los honores que Ruskin había otorgado años antes a Botticelli. Él lo describió como inferior a Andrea Mantegna, pero como un verdadero poeta que presentaba más paralelismos con los escritores y poetas de la segunda mitad del siglo XIX que no con los de su época. Wagner, 1996, p. 251; Addington Symonds, 2004, vol. 3, p. 435.

[9] En una carta a su hija mayor, la princesa heredera de Prusia Victoria Adelaide, la Reina Victoria descargó su angustia escribiendo: "*estos tesoros de arte, que han estado por algunos años en Inglaterra, ahora se han perdido para los británicos*". El disentimiento de la reina contrasta con los sentimientos de Friedrich Lippmann, entonces director del Berlin Kupferstichkabinett, quien era justificadamente "*muy, muy feliz*" después de que el gobierno prusiano hubiese levantado la suma real de 1.5 millones de oro para comprar toda la biblioteca. Fulford, V, 1981, p. 127, citado en Röstel, 2016, pp. 477-8.

[10] En 1867 Rossetti compró por 20 pounds en una subasta de Christie's la pintura de Botticelli: *Retrato de mujer conocida como Smeralda Bandinelli* (1470-1480). Él creía que la muchacha

representada correspondía a la modelo utilizada para la diosa Venus en la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus* de Botticelli. La belleza de esta muchacha fascinó tanto a Rossetti que sirvió de inspiración al pintar su obra *La Donna della Finestra* realizada al óleo en 1879. Weinberg, 1997, p. 57; Weinberg, 2004, pp. 20-6; citado en Buron, 2018, p. 129.

[11] Además de coleccionista, Young Ottley era escritor de arte y conservador del Departamento de grabados y pinturas del British Museum. Junto a la pintura de Botticelli, adquirió tres fragmentos de tempera sobre tela de una *Adoración de los Magos* (anteriormente atribuidos a Filippino Lippi y en la actualidad a Botticelli. Dos se ellos se conservan en el Fitzwilliam Museum de Cambridge y el restante en la Morgan Library de Nueva York). Allen Gere, 1953, pp. 44-53; Whaterhouse, 1966, pp. 272-80; Turner, 2004, Evans, 2019, p. 113.

[12] Young Ottley compró esta pintura entre finales de 1790 y principios del siglo XIX. Tras su muerte la pintura fue vendida (1837) a un tal Brown. Más tarde (1878) fue adquirida por la National Gallery de Londres (NG1034) por un importe de 1.500 £. Horne, 1980 [1908], pp. 293-4; Davies, 1961, pp. 103-8; Evans, 2019, p. 98. Como resalta Anthony Bertram, se trata de una cifra que atestigua la creciente valoración económica y estética que tuvo la obra de Botticelli a medida que avanzaba el siglo XIX, ya que era sesenta veces superior a la que pagó Ottley cuarenta años antes. Bertram, 1950, p. 469.

[13] Buena prueba de estas peticiones son las pinturas que aún hoy día se conservan en la National Gallery: *El Baptismo de Cristo* de Piero della Francesca, una tabla con la *Batalla de San Romano* de Paolo Uccello o *La Adoración de los Magos* de Botticelli procedente de la colección Lombardi-Baldi de Florencia. Barker y Cunninham, 1999, pp. 228-9.

[14] El pintor prerrafaelita John Everett Millais y el polifacético Henry Austen Layard intentaron persuadir a Charles Eastlake y su esposa para que que adquiriesen el conjunto. La carta que Layard mandó desde Florencia el 13 de noviembre de 1865 a Lady Eastlake loaba por un lado al maestro Botticelli y su capacidad de impresionar al pintor John Everett Millais: *"...I have been showing Millais about, and he is greatly delighted with what he has seen. The painter who, perhaps, has struck him the most is Sandro Botticelli. He is delighted with the allegorical picture of "Spring*". Pero, por otro lado, describía el cuarteto pictórico del Palazzo Pucci seguiendo una tónica opuesta y fundamentalmente peyorativa: *"...somewhat unpleasant nature of one of the subjects –the lady being cut up! But if this one be considered too painful to be exhibited, it can be put into a chamber of horrors; although I know many a martyrdom of a saint much more horrible. I should exhibit them all, and I think they would be considered amongst the most interesting and valuable additions that could made to the National Gallery*". Layard 1865, vol. II, p. 231; Levey 1960, p. 300; Lightbown 1978, vol. II, p. 49; Lee Rubin 2004, pp. 358-9; Nethersole 2018, p. 26. No menos importantes son las magníficas descripciones que nos legó su esposa Enid Layard. Enid coleccionó arte español, recorrió el país, entabló amistad con pintores destacados y describió con esmero impresiones, acontecimientos y colecciones de arte de la ciudad mientras residió en Madrid (1869-1877) con su marido como embajador. Symmons, 2000, pp. 85-100.

[15] Cuando Layard contactó con Sir Charles Eastlake, este se encontraba en Milán, padeciendo una enfermedad contraída ese mismo invierno. Sin poder visitar Florencia, Eastlake falleció el 24 de diciembre de 1865 en Pisa. Ward, 2016, p. 82.

[16] En el National Gallery Archive (NGA) localicé algunas cartas que hacían mención a las *spalliere* del Palazzo Pucci (NGA1/1/4/12) y a las adquisiciones que hizo Boxall (17 de noviembre de 1867) en Florencia: "*I purchased last week in Florence two pictures -a Botticelli and a Pollajuolo- the latter a very interesting example and in good condition…"* (1000£) NGA5/170/10 y NGA170/10.

[17] El legajo titulado: "*Journey of the Autumn 1867. List of private Collections and pictures inspected*" ofrece un interesante y plural registro escrito (en otoño 1867) por William Boxall de las pinturas de escuela italiana localizadas en toda Europa. Entre las pinturas "inspeccionadas" en Florencia aparecen los "*Marquis Pucci's Botticelli*". NGA1/1/20/15.

[18] Sir William Boxall, el segundo director de la National Gallery de Londres encontró que las pinturas "*may be a curious illustration of the taste of the time, but they are not adapted to find favour in modern eyes*": Levey, 1960, p. 300; Baskins, 1994, p. 2.

[19] La creciente estima de Botticelli en la oligarquía londinense queda reflejada en los elogiosos comentarios escritos por Lady Eastlake tras observar en Italia algunas de las obras más importantes del pintor cuatrocentista. "*Today I have been to St. Peter's, the Sistine Chapel…We found, however, intense interest in the lower frescoes by Perugino, Ghirlandaio, and specially by Sandro Botticelli, one of which we pronounced to contain every element of art, grace, action, grandeur, splendid color,*

and fine landscape, that constitutes the maturity of art.": Eastlake, 1895, vol. II, pp. 89, 108-9, 266. Algunos estudios interesantes sobre la fortuna artística que Botticelli despertó a partir del siglo XIX en tierras inglesas: Betram, 1950, pp. 468-84; Hale, 1954; Evans, 2016, pp. 56-61; Prettejohn, 2016, pp. 76-81; Rehm, 2016, pp. 48-9.

[20] Sobre las reacciones que despertaron en el medio coleccionista inglés las *spalliere* con la historia de Nastagio degli Onesti, véase: Levey, 1960, pp. 295-300; Avery-Quash, 2016, pp. 70-74.

[21] Barker no sólo fue recordado por su importante colección de pintura italiana del siglo XV (*Natividad* de Piero della Francesca, el *Retorno de Odiseo* de Pinturicchio, etc.). También cabe destacar de su vasto patrimonio artístico pinturas de François Boucher, objetos tan exóticos como olifantes Sapi-Portugueses y los mejores caballos de Londres. Redgrave, 1891, pp. 188-9; Hall, 2007, p. 60; Whiteley, 2016, pp. 57-8; Hart, 2016, pp. 78-81; Dougall, 2017, pp. 9-14.

[22] ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale*, AA.BB.AA, I, Busta 392, 32, 4: Barker. *Permesso di estrarre quadri comprati dai marchesi Ridolfi e Pucci*, 1868; citado en Smalcerz, 2020, p. 154. Cabe matizar que Barker compró dos pinturas muy parecidas (incluso en sus dimensiones) con el tema de *Venus y Marte* que luego causarían errores de atribución. En las fuentes de la época ambas son descritas como autógrafas de Botticelli "*see two of the long Botticelli's*" (NGA1/1/74/12), pero con el tiempo se ha visto que solo una es original (NG915) y la otra una copia posterior de autor florentino desconocido (NG916). Davies, 1961, pp. 116-7.

[23] En una minuta de una carta destinada a la Direzione delle Gallerie al Ministero dell'Istruzione Pubblica con fecha del 29 de abril de 1868: "*Il Sigr March Roberto Pucci ha venduto al Sigre Barker per lire Centomila 4. quadri in tavola di sua proprietà opera del Botticelli rappresentanti quattro novelle del Boccaccio [...] Avendo richiesto il Sigre Barker il permesso di estrazione di questa Direzione domanda a cotesto Ministero di essere autorizzata a rilasciarglielo*". AGF, 1868, A, 57; Vasari-Milanesi, 1878 [1568], Vol. III, pp. 313-4, nota 1; Sin embargo, pese a que el 1 de mayo de 1868 las autorizaciones estaban listas, tres días después Barker presentó una solicitud análoga para incorporar a la remesa una pintura con el tema de Venus y Marte (NG915). "*Alessandro Barker ha pure comparto al Sigre Marchese Ridolfi un altro dipinto dello stesso autore per Lire 27000 rappresentante Marte e Venere*". AGF, 1868, A, 57; citado en Cinelli, 1997, p. 89 nota 23.

[24] Roberts, vol. I, 1897, p. 224; Entrada "Alexander Barker" en Grove Art, Disponible en línea (consultado el 16/03/2020): https://www.oxfordartonline.com/groveart/

[25] Waagen, 1857, p. 128; Redford, Vol. I, 1888, p. 194; Fleming, 1979, pp. 505-7; Dougall, 2017, pp. 13, 33-7.

[26] Este museo fue concebido en 1851 como un "centro cultural"; como un lugar polivalente en el que dar cabida a la ciencia y las artes. Gibbs-Smith, 1976, p. 11. En las décadas de 1850 y 1860, John Charles Robinson (1824-1913) construyó una sala sin precedentes de escultura italiana. Davies, 1998, p. 169. Para más detalles sobre la construcción y desarrollo del South Kensington Museum véase: Sheppard, 1975, pp. 74-96.

[27] Gracias a tales préstamos Barker también contribuyó al desarrollo del gusto artístico londinense de mediados del siglo XIX. Entre las obras cedidas destacan los más de cincuenta objetos que prestó para una exposición de préstamos especiales que tuvo lugar en 1862 (un gabinete Luis XVI, marfiles, vidrios venecianos, artículos de cristal y treinta y dos piezas de mayólica) y varios retratos que lucieron en las exposiciones de retratos nacionales de los años 1866, 1867 y 1868. Muchas de las obras que Barker prestó para la colección permanente del South Kensington Museum permanecieron allí hasta 1873, momento de su muerte y en que se iniciaron las subastas ulteriores. https://www.vam.ac.uk/blog/news/guest-post-alexander-barker-and-the-south-kensington-museum (consultado el 16/03/2020).

[28] Dougall. 2017, pp. 48-50.

[29] Varias fueron las pinturas adscritas a la mano de Botticelli que Alexander Barker prestó al South Kensington Museum. Además de un "*Marte dormido*" (*Venus y Marte*), se describe una pintura que ilustra *"…the strange legend which Boccaccio related in the 'Decameron,' and is known as 'Onesti's Dream' – the appearance of a lady pursued by a huntsman and his hounds, in presence of a Company of ladies and gentlemen at a festival…"* (que correspondería a la tercera del ciclo), y otra que "*probably represents a marriage festival: it may be that of Jacopo de' Medici and Francesca de' Pucci…*" que se refiere a la última del conjunto pese a la desacertada interpretación matrimonial. *The Athenaeum*, 1869, p. 568.

[30] Tal y como indican las descripciones, la Prince Consort's Gallery era una de las galerías más importantes del conjunto del South Kensington Museum, necesitándose varias horas para poder

examinar como es debido las interesantes y valiosas posesiones que en ella se exhibían: "*are placed many of the most interesting and costly possesions of the Museum, and a careful examination of the contents of this Gallery alone would require many hours…*". *South Kensington Museum*, 1870, p. 37.

[31] "*Owing the crowded state of the Museum, the walls on either side of this opening are at present occupied with objects which would be more fitly shown elsewhere. On one side is a set of paintings attributed to Sandro Botticelli, lent by Mr. A. Barker. One of these, a representation of a scene of Boccaccio, is of great interest; the incident is fully described on the label. On the other side of the arch are hung numerous frames of Jewellery of all ages and styles, from that of ancient Etruria, Greece and Rome, to the cheap jewels worn by the Italian peasantry at the present day*". *South Kensington Museum*, 1870, p. 40. Esta descripción resulta sumamente interesante. Por un lado, insiste en que las pinturas estarían mejor expuestas en otro lugar. Por el otro, la presencia de una cartela explicativa demuestra el desconocimiento -o como mínimo la dificultad- de los visitantes para identificar el relato del *Decamerón* representado. El resto de los objetos referidos aparecen las páginas anteriores del mencionado catálogo: *South Kensington Museum*, 1870, pp. 37-40.

[32] *Christie, Manson & Woods*, 1874; Davies, 1961, pp. 100-1; Reitlinger, 1961, vol. I, pp. 99, 127-8; Lightbown, 1978, vol. II, pp. 49-50; Horne, 1980 [1908], p. 127; Paoli, 2017, p. 63. Esta primera subasta concluyó con la liquidación de 709 lotes, sumando una cifra total de 65.764£. Roberts, 1897, pp. 224-5.

[33] Cabe recordar que fue en este conflictivo contexto histórico londinense -marcado por el estigma de la pobreza, el alcoholismo, el racismo, la prostitución y la criminalidad en algunos barrios- en el que más tarde tuvieron lugar los macabros asesinatos atribuidos a "*Jack el Destripador*".

[34] La causa principal de la retirada de los lotes fue el bajo precio de salida. El importe de 2.730£ seguía siendo inferior al precio que había pagado Alexander Barker en 1868 (equivalente a cerca de 4.000£). Sánchez Cantón, 1942, p. 12. Mrs. J. E. Roe fue la legataria residual que conservó las pinturas hasta que se produjo la subasta del 21 de junio de 1879. *Christie, Manson & Woods*, 1967, p. 20.

[35] Dignas de mención son las imprecisiones y errores que generaron las dos subastas. Por un lado, el ciclo llegó a ser considerado un sexteto, incluyendo erróneamente al cuarteto otras dos pinturas atribuidas a Botticelli y bajo el título "*An illustration to Boccaccio, representing a banquet, the guests attended by Centaurs*" o bien "*A Banquet with Centaurs*". *Christie, Manson & Woods*, 1879, pp. 36-37; Roberts, 1897, pp. 224-5. Por el otro, el hecho de celebrarse dos subastas (la de 1874 en que el cuarteto salió a la venta y la de 1879 en que finalmente se vendieron) también fue motivo de confusión para la historiografía. Un caso particular es el de Francisco Javier Sánchez Cantón, quien acierta en ambas fechas de las subastas, pero cree que la primera fue organizada por el mismo Barker en vida (quien realmente murió el 24 de octubre de 1873) y que la segunda se celebró a su muerte. Sánchez Cantón, 1942, p. 12. Lightbown también creyó que fue Barker quien las sacó a subasta en junio de 1874. Lightbown, 1978, Vol. II, p. 49.

[36] Roberts indica en dos columnas comparativas los precios en guineas de las pinturas en las subastas de 1874 y 1879. El importe que pagó Leyland por el cuarteto en 1879 (nº 504, 505, 506 y 507) es más de la mitad más bajo que el que se estableció en la primera subasta (1874). Prueba de ello son las cifras siguientes: Las dos primeras pinturas pasaron de 500 guineas a 160 y 175. La tercera tabla valorada inicialmente en 950 guineas costó 420. La última pintura con el banquete nupcial pasó de 650 guineas a 280 (1.035 guineas en total). Roberts, 1897, pp. 224-5. Algunas ediciones del catálogo de Christie, Manson & Woods de 1879 incluyen interesantes anotaciones (a lápiz y presumiblemente realizadas por quienes asistieron a la subasta) que indican los números de lote de la primera subasta de 1874 (nº 92, 93, 96 y 97) e importes muy aproximados a los propuestos por William Roberts. *Christie, Manson & Woods*, 1879, pp. 36-37. Imágenes de las anotaciones en los anexos 7 y 8. Catálogos disponibles en línea (consultados el 19/05/2020):
https://archive.org/details/gri_33125009531225/page/n35/mode/2up ;
https://archive.org/details/frick-31072002012377/page/n35/mode/2up

[37] Treneman, 2013, ficha nº21. Según indica Fennell, parece que Leyland quería convertirse en un gran príncipe mercante, en una especie de Cosimo de Medici victoriano prodigando sus riquezas en artistas merecedores. Fennell insiste en que el paralelo de Leyland con los Medici fue más allá de lo metafórico o superficial, ya que para Leyland no era suficiente comprar pinturas o incluso comisionarlas. Más que ser un amigo de los artistas, lo que deseaba Leyland era convertirse en su patrón en el sentido antiguo romano de protector y benefactor. Muchos de los artistas con los que él

se hizo amigo o estableció amistad tenían más o menos su misma edad (Rossetti por ejemplo era tres años mayor y Whistler tres años menor que él) y su actitud fue muy generosa en regalos y hospitalidad. Por ejemplo, cuando Whistler completó los retratos de la familia Leyland, fue invitado a pasar varias semanas en la residencia de Speeke Hall. Más tarde, al mismo Whistler le fue cedida en exclusiva la posesión de la casa de Prince's Gate hasta que culminase la habitación del pavo real (*Peacock Room*). Fennell, 1978, p. XVI. A mi parecer, otro detalle no menos importante en este proceso de *imitatio* de Cosimo de Medici fue la impetuosa búsqueda y adquisición de obras de Filippo Lippi: *Virgen y niño y golondrina* (c. 1453-7, hoy atribuida a Francesco Pesellino y que se encuentra en el Isabella Stewart Gardner Museum, P16wII).

[38] Sin duda, Frederick Richards Leyland fue el mayor comprador de obras de Rossetti. Ningún comitente gastó sumas tan elevadas como él, ni nadie mantuvo una relación tan larga con el artista durante tanto tiempo. Además de esto, Leyland fue uno de esos compradores que creó y solicitó una demanda en el arte de Rossetti que le ayudó precisamente a determinar la forma y la dirección de su arte. Fennell, 1978, p. XII; Prinsep, 1892, pp. 129-34; citado en Newall, 2016, pp. 63-4.

[39] Un caso interesante fue la remodelación en estilo neogótico que Leyland encargó al arquitecto Richard Norman Shaw para la Villete cerca de Broadstairs en Kent. Saint, 1976, ficha 183, p. 453; Campbell, Miller y Carroll Consavari, 2016.

[40] La terminología es a menudo equívoca, ya que este barrio se llamaba inicialmente Prince's Gate, pero las fuentes de Londres la recordaron luego como Princes Gate. Merrill, 1998, p. 153.

[41] Esta casa salió a la venta en julio de 1874. No era una casa nueva cuando Leyland la adquirió, sino que ya había habitado en ella (de 1869 a 1874) el también *connoisseur* y coleccionista Charles Somers, tercer conde de Somers. MDR, 1874, 1870/5/518–19: Ratebooks; MDR 1874/24/955: Ratebooks; citados en Greenacombe, 2000, p. 198. Princes Gate formaba parte del desarrollo residencial encabezado a finales de 1850 por Sir Charles James Freake con "*Italianate stucco houses*" diseñadas por H. L. Helmes. Como puntos a destacar, se trataba de una casa dotada de 14 dormitorios, 6 salas de recepción, 5 vestidores y baños, varias oficinas y establos para 8 caballos. Gere, 1989, p. 329; citado en, Merrill, 1998, p. 155. Del exterior del número 49 no constan demasiadas informaciones descriptivas, pero está claro que la ostentación del poder de Leyland quedó reservada al interior del inmueble.

[42] Whistler, 1951, p. 1; Child, 1891, pp. 81-2.

[43] Entre los antiguos maestros de las pinturas que compró Leyland cuentan Botticelli, Leonardo da Vinci, Crivelli, Memling, Tintoretto, Bellini Giorgione, Velázquez, Rubens y Rembrandt entre otros. Sin embargo, además de la compra de obras de antiguos y célebres maestros, Leyland estaba muy interesado en decorar las paredes de su hogar con los trabajos de los artistas contemporáneos. Leyland ofreció patrocinio a miembros de esta *avant-garde* artística como fueron: Alphonse Legros, Frederic Leighton y Albert Moore. Pero su afecto especial estaba reservado a la escuela Pre-rafaelita, evidenciando una predilección por las obras de John Everett Millais, Ford Madox Brown, William Windus, James Smethan, Frederick Sandys, Edward Burne-Jones, y en especial por Gabriel Dante Rossetti. Fennell, 1978, p. XIII.

[44] Los tres diseñadores estrechamente asociados con Leyland para la remodelación del interior del 49 de Princes Gate fueron: el pintor James McNeill Whistler, el arquitecto y diseñador Thomas Jeckyll, y el arquitecto Richard Norman Shaw. Greenacombe, 2000, p. 199.

[45] En palabras de Walford Graham Robertson: "*roof oozing gold lanterns*". (del techo rezuman linternas de oro). Graham Robertson-Preston, 1953, carta del 5 de diciembre de 1936, p. 363; Merrill, 1998, p. 157.

[46] Duval, 1986, p. 110; citado en Merrill, 1998, pp. 153-4.

[47] La *Peacock Room* fue uno de los espacios más destacados del siglo XIX y que permite comprender no sólo el gusto victoriano del momento sino también las actitudes con respecto al continente asiático. Este harmonioso interior victoriano de tonos azulados y oro fue decorado entre 1876 y 1877 por James McNeill Whistler (1834-1903), siendo originalmente el comedor (*dinning room*) de la residencia. Merrill, 1998, pp. 8-14. Como enfatiza Angelle M. Vinet, el pavo real fue el ave favorita de los pintores Pre-Rafaelitas no sólo por su habitual presencia en las porcelanas y artes decorativas japonesas (véase: Ono, 2003, capítulo 1), sino también por su importancia nutricional y simbólica en culturas pretéritas como la egipcia, la romana y la renacentista. Los simbolismos relacionados con la vanidad y el orgullo atribuidos históricamente a este animal fueron los motivos por los que Whistler lo eligió para representarse alegóricamente a sí mismo y a su comitente Leyland. El panel en el que aparece este dúo de aves en actitud de pugna representa los múltiples desacuerdos, disputas

en los importes de los pagos y constantes discusiones entre artista y comitente. Whistler, 1951, pp. 7-10; Greenacombe, 2000, p. 202; McDiarmid, 2014, p. 46; Vinet, 2017, pp. 145-6.

[48] Child, 1891, p. 86, citado en Merrill, 1998, p. 156 y Greenacombe, 2000, p. 198. Debido a su orientación, esta sala de estar fue también llamada *East Drawing-Room*.

[49] Además de la influencia que ejerció la personalidad artística de Sandro Botticelli en el medio pictórico inglés, también se ha resaltado la influencia que tuvo este cuarteto sobre Rosetti y los demás amigos artistas prerrafaelitas de Leyland. Su habitual visualización dejó huella de algún modo en el estilo y la sensibilidad estética de tales maestros. Leprieur, 1892, p. 165.

[50] Mills, 1912, p. 243; Sánchez Cantón, 1955a, p. 45, Bellosi y Folchi, 1990, p. 217.

[51] Más que la pintura de Botticelli, el objeto de censura giraba en torno a las truculentas escenas de matanza y al *bizarre* descuartizamiento del relato decameroniano. Prueba de este rechazo hacia el tema más que al pintor, son precisamente los repintes que también sufrió al pisar tierras inglesas la versión que hoy se encuentra en el Philadelphia Museum of Art. La historia de Nastagio degli Onesti llegó incluso a ser confundida por el pintor prerrafaelita Valentine Cameron Prinsep con la fábula análoga y también de Boccaccio de Teodoro y Honoria traducida por el poeta y dramaturgo inglés John Dryden: Dryden, 1822, pp. 175-91; Prinsep, 1892b, p. 252.

[52] La remodelación interior del 49 de Prince's Gate por parte de Frederick Richards Leyland inició poco después de su compra en el verano de 1874 y continuó de manera intermitente durante más de una década. De hecho, la afectación de las reformas era tal, que durante los primeros años (desde 1874 hasta presumiblemente 1876) la residencia estuvo inhabitada -o habitada eventualmente-. El pintor Whistler no finalizaron las labores decorativas y pictóricas hasta llegada la primavera de 1877, y otros artistas no completaron la redecoración de los salones hasta 1880. Greenacombe, 2000, pp. 198, 202.

[53] Las descripciones "*naked lady*" y "*tears out her heart and throws it to his dogs, who devour it*" del catálogo demuestran que en aquel momento las alteraciones y repintes eran inexistentes e imperceptibles. La enumeración del conjunto es confusa: las dos primeras pinturas (nº212-213) corresponden en realidad a la 3º y 4º del ciclo (el banquete en el bosque y el banquete nupcial), mientras que los números 253 y 254 hacen alusión a las dos primeras tablas (la caza y la matanza en el bosque de Chiassi). *Exhibition* 1880, pp. 44-5, 52; Sánchez Cantón, 1942, p. 12.

[54] Con el paso del tiempo se ha visto que algunas de las atribuciones del catálogo resultaron erróneas. Quién sabe si también se produjeron confusiones con las obras pintadas al temple o con técnica mixta. Un caso de desacierto doble (errando en la técnica y en la atribución) es la pintura registrada con el nº227 que representa la *Fabula de Cupido y Psique* (en el catálogo de 1880 atribuida a Filippo Lippi y hoy considerada obra de Jacopo del Seillaio) que se encuentra en el Museum of Fine Arts of Boston. Vertova, 1979, pp. 113-4; https://collections.mfa.org/objects/31441

[55] En las mismas exposiciones celebradas en los años siguientes se percibe un escaso número -e incluso nulo a veces- de pinturas de Botticelli. En la *Winter Exhibition* de 1882 solo se expusieron dos obras atribuidas a él: "*Atalanta's race*" (nº195, Galería IV, prestada por James S. Budgett Esq.), "*Virgin and Child, and St. John*" (nº196, Galería IV, prestada por James Young Esq.). En la de 1885 solo una: "*Virgin and Child*" (nº244, Galería IV, prestada por el Marqués de Lothian). Y en la que se celebró en 1886 solo otro par: "*Virgin and Child*" (nº191, Galería IV, prestada por el Conde de Wemyss) y "*La Bella Simonetta*" (nº196, Galería IV, prestada por el Coronel Sterling). *Exhibition* 1880, pp. 41-2; *Exhibition*, 1885, p. 51; *Exhibition*, 1886, pp. 40, 41.
https://archive.org/details/exhibitionofwork1880roya/page/n49/mode/2up/search/botticelli

[56] El 2 de diciembre de 1890, cuando C. F. Walker visitó la morada de Leyland, quedó impresionado por la luminosidad de las luces eléctricas de los salones en los que había dispuestas pinturas. En esa época, disponer de luz eléctrica era un privilegio solo asequible por las clases adineradas. Prinsep, 1892, pp. 129-37; citado en Tunesi, 2017, p. 258.

[57] El día que Leyland compró las cuatro pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti, también compró otras siete pinturas. Una de ellas fue un *tondo* con la *Adoración de los Magos* atribuido a Filippino Lippi (lote nº489) por el que pagó 700 guineas. Más adelante esta obra sería atribuida a Raffello Botticini y pasaría a formar parte de la colección del Art Institute of Chicago. Christie, Manson & Woods, 1879, p. 35; Roberts, 1897, pp. 190, 226; Frederick Watson, 1997, capítulo 5; Asleson, 2018, pp. 221-3. Sobre las demás pinturas allí expuestas, la *Madonna della melagrana* es una de las dos versiones existentes de ese tema y la réplica de Leonardo se encuentra actualmente en la Lady Ever Art.

[58] A pesar de que se calcula que Leyland gastó sumas superiores a las 50.000£ en los proyectos decorativos de sus casas, al morir dejó unos bienes valorados en 1 millón de libras. Fennell, 1978, p. XIII.

[59] Fotografías reproducidas en: Duvall, 1986, p. 114; Merrill, 1998, p. 156; Greenacombe, 2000, figuras 98a-101a.

[60] Los bienes que salieron a subasta procedían tanto del 49 de Prince's Gate como de la casa de campo setecentista Woolton Hall de Liverpool. El 28 de mayo se vendieron 111 lotes sumando un total de 38.257£. Para más detalles sobre las obras e importes de la puja, véase: *Christie, Manson & Woods*, 1892, p.20; Roberts, 1897, Vol. II, pp. 187-90; *Christie's*, 1967, p. 20; Lightbown, 1978, Vol. II, p. 50. William Roberts propone la cifra de 1.300£, mientras que algunas anotaciones (realizadas a lápiz) del catálogo de la venta de 1892 y Ronald Lightbown indican que fueron 1.365£. https://archive.org/details/veryv00chri/page/20/mode/2up (consultado el 22/03/2020).

[61] Frecuentemente la historiografía ha confundido el nombre de Édouard con el de Gustave. Édouard Aynard nació el 1 de enero de 1837 en Lyon y fue elegido diputado del Ródano desde 1889 hasta su repentina muerte en el Palais-Bourbon el 25 de junio de 1913 en París. Bûché, 1921, pp. 367-92; Geneste, 1998; Thermeau, 2016. Además de las cuatro pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti adquirió en esa misma subasta de 1892 otra pintura de Botticelli: la *Virgen de la granada*, cuyo destino era el Château de Charnay cerca de Lyon. Esta pintura volvió a salir a subasta el 29 de noviembre de 2017. Crane 2017; Audap & Mirabaud, 2017, pp. 17-20 (catálogo de la subasta en línea: https://www.drouot.com/news/actuDetaillee/58845 consultado el 23/03/2020).

[62] Fischel, 1929, 7/8/9.

[63] La exposición tuvo una notable difusión mediática gracias a las varias notas que publicó la prensa británica. En alguna de las noticias constan las impresiones que provocó la última tabla, a la sazón, propiedad de Donaldson "*Very beautiful, too, is the "Banquet" by Botticelli, belonging to Mr. Donaldson, who also lends the throne which belonged to the Medici family, and a marvellous suit of armour of steel inlaid with gold*". *The Times*, 1893, p. 13. Para más noticias sobre la exposición, véase: *The Times*, 1894, p. 7; *The Times*, 1894b, p. 4; *The Times*, 1894c, p. 3. Hay que matizar que, cuando la cuarta *spalliera* estuvo expuesta en la West Gallery (nº156) coincidió con otra pintura con el mismo tema que prestó el conde Ashburnham (actualmente en el Philadelphia Museum of Art, cat. 64). Se trata de la segunda tabla de un dúo que desciende del cuarteto original de Botticelli y que fue creado después de 1483 para el Palazzo Torrigiani. Pese a la disparidad de calidad y estilo de ambas pinturas, las dos fueron consideradas obras de Botticelli. Asimismo, igual que sucedió con las dos primeras *spalliere* originales, esta réplica o versión de autor incierto también fue censurada con varios repintes que cubrían las desnudeces de la muchacha -realizados casi con total certeza en territorio inglés tras ser importada. Sin embargo, la limpieza de tales alteraciones no fue tan inmediata como las del Palazzo Pucci con Leyland. Fue registrada, fotografiada y descrita en varios catálogos de principios del siglo XX con los añadidos incluidos. Algunas de estas fuentes siguieron confundiendo el autor y la ubicación de la pareja de pinturas del Palazzo Torrigiani con respecto a las originales que Botticelli pintó para el Palazzo Pucci. Londres, 1893-4, pp. 29-30; Sedelmeyer Gallery 1901, pp. 68-9; Reinach, 1910, vol. I, p. 654; Reinach, 1910, vol. III, pp. 784-85; Sweeney, 1966, pp. 70-71. Incluso Yukio Yashiro escribió haber visto una fotografía de esta pintura antes de la limpieza, con la muchacha aún vestida. Yashiro, 1925, vol. I, p. 244.

Capítulo 11

1929-1941 De París al Museo del Prado

Durante casi tres décadas las primeras tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti estuvieron en la colección de Joseph Spiridon en París. En los años veinte la capital francesa irradiaba intelectualidad, sofisticación y *glamour*. Aunque resultaba imposible borrar el recuerdo y los estragos causados por la Primera Guerra Mundial, las generaciones más jóvenes encabezaron una revolución cultural y artística que sería recordada como "los locos años veinte"[1]. París se erigió como la capital de la vanguardia y la cuna del séptimo arte. Sus cafés daban cobijo a artistas, coleccionistas, escritores, eruditos y *dandis* -cuyas tertulias resultaban interminables- y los amplios y concurridos *boulevard* eran el escenario de una frenética modernidad marcada por el apogeo de la automoción. Bailes, fiestas y carnavales coloreaban las eternas madrugadas de la ciudad más cosmopolita del planeta. Jóvenes artistas inmigrados buscaban hacerse un nombre exhibiendo propuestas transgresoras ante una expectante burguesía. Pero al mismo tiempo, las obras de los antiguos maestros del Renacimiento dejaban sentir su peso en las galerías privadas de los magnates de la capital. Una de las colecciones más nutridas de patrimonio pictórico cuatrocentista en París era la de Joseph Spiridon[2].

Conocido y ubicado desde hacía tiempo en el Hôtel de la Rue Ballu, muchos parisinos tuvieron la oportunidad de admirar su extenso patrimonio artístico. Contando la colección de París y la de Roma, Spiridon había logrado reunir hermosas obras maestras de escuela italiana, flamenca, francesa, holandesa y

española del siglo XV. Tan admiradas y codiciadas eran aquellas pinturas, que el mismo estado francés quiso comprarlas para ampliar el Musée du Louvre[3].

Sin embargo, Joseph Spiridon rechazó ofertas estatales y reiteradas propuestas de vender su legado en la ciudad de París. Los motivos de su negativa fueron fundamentalmente económicos, puesto que, según parece, en el territorio francés los contratos de las transacciones artísticas estaban sujetos a impuestos excesivos[4]. Además, desde 1920 las obras de los primitivos italianos eran muy inusuales en el mercado del arte. Grandes museos como la National Gallery y el Kaiser Frederick Museum encabezaron verdaderas *razzia* y coleccionistas norteamericanos se lanzaron a la compra de las pinturas de escuela sienesa y florentina movidos por la moda suscitada por críticos de arte como Bernard Berenson[5]. De modo que, la posible venta de la colección Spiridon era un acontecimiento muy esperado y que traspasaba las barreras europeas.

En aquel mismo momento, a poco más de mil kilómetros de distancia, había en Barcelona un destacado mecenas de la cultura catalana -y uno de los más importantes coleccionistas de España- dispuesto a hacerse con la colección Spiridon, Francisco Cambó Batlle (1876-1947)[6]. A principios de 1900 cuando ejercía de abogado, Cambó ya había empezado a coleccionar obras relevantes como el retrato de la *Condesa Spencer* atribuido a Gainsborough y demás pinturas de artistas contemporáneos como Joaquim Sunyer, Ignazio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Hermen Anglada Camarasa, etc. Poco a poco fue amasando un importante patrimonio artístico, hasta que, definitivamente, en 1920 -asesorado por el director del Museo de Barcelona Joaquim Folch i Torres- inició una verdadera estrategia de adquisición de pinturas que, en principio, iban a ser donadas a la ciudad de Barcelona[7]. Su presencia en varios consejos de administración le permitió conocer a importantes políticos europeos, desde el gran propietario de la AEG, el ministro de Asuntos Exteriores alemán Walter Rathenau, al canciller alemán Brünning o al conde Volpi, el ministro de hacienda de Mussolini, pasando por numerosos ex primeros ministros y ex ministros de Alemania, Francia, Gran Bretaña, Austria, Holanda, Bélgica, Italia, Argentina o Uruguay. De modo que, no es una exageración afirmar que Francisco Cambó fue durante los años 1920 y 1940 el político español

con más y mejores relaciones con el mundo de los grandes negocios internacionales, especialmente de Europa y de Latinoamérica (imagen 74).

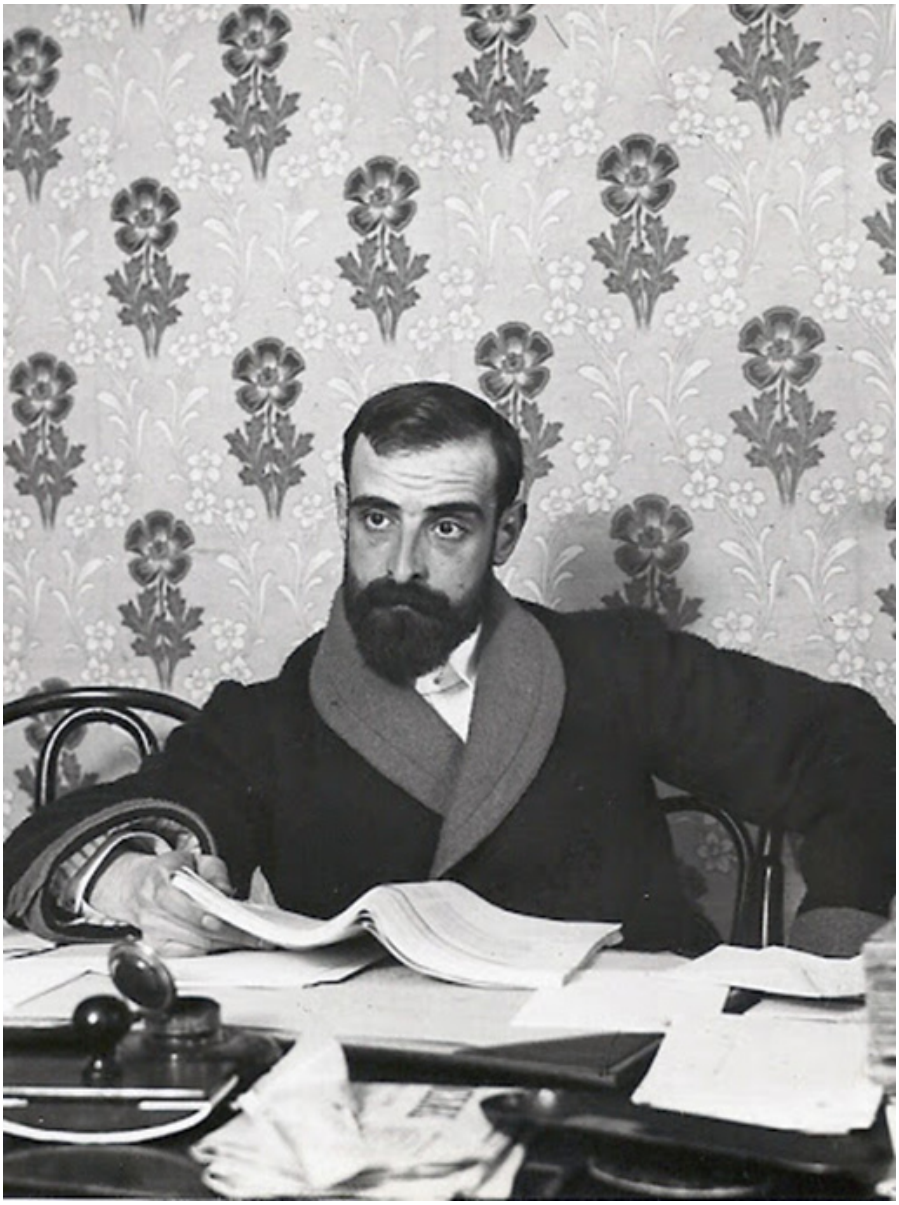


Imagen 74. *Fotografía de Francisco Cambó Batlle*.

El dinero permitió que Cambó pudiera desarrollar una multiplicidad de iniciativas y debe reconocerse que supo sacar buen partido de su fortuna, ya que su comportamiento se asemejaba mucho más al de los millonarios o filántropos norteamericanos que al de la mayoría de gente de fortuna española de la época.

Buena parte de sus ingresos no fueron invertidos en actividades políticas, sino en sus ambiciosos proyectos culturales, en inversiones notablemente rentables a largo plazo y a viajar por países distintos países en busca de obras de arte[8].

La inquietud intelectual y el afán por la lectura permitieron que su conocimiento fuese más allá de las materias estrictamente políticas y económicas. Suele citarse con frecuencia en las biografías de Cambó que se pasaba las noches leyendo a Plutarco y Tito Livio, pero menos conocido es su estudio de la Historia del Arte a través de escritos de expertos como Benedetto Croce, Bernard Berenson, etc.[9]. Tras el fallecimiento de su madre en septiembre de 1926, Cambó viajó a Florencia en busca de consuelo y tranquilidad. Para atenuar las consecutivas crisis nerviosas que sufría, decidió distraerse y paliar su dolor con la observación de las inexorables bellezas que brindaban los museos, las iglesias y las calles de aquella ciudad renacentista. Tal y como él mismo confesó refiriéndose a la pintura "*l'escola veneciana omplia més els meus ulls, però la toscana omplia més la meva ànima*"[10].

Pese a los muchos momentos de retiro y reflexión que Cambó vivió a lo largo de su vida surcando los mares a bordo de su nave "*Catalonia*", no dejó de prestar atención a las subastas de arte de Europa[11]. Los rumores de la venta de obras de primitivos italianos -sobre todo florentinos- de la colección Spiridon se presentaban como la oportunidad perfecta para aumentar su creciente patrimonio. Así pues, antes de que se confirmasen el lugar y fecha de la puja el político catalán visitó personalmente a Joseph Spiridon en París para negociar una compra parcial. Una vez allí, Cambó consideró que la colección estaba "*horriblement instalada*", pero que en ella hallaba casi todo lo que le interesaba y lo que andaba buscando de pintura primitiva italiana[12]. Spiridon rehusaba férreamente vender obras por separado, ya había rechazado muchas ofertas parciales parecidas, era todo o nada. Ante esta encrucijada Cambó meditó los pros y contras de la situación y tras muchas cavilaciones se arriesgó a comprar la colección entera.

Sin embargo, la historia no acababa ahí. A sabiendas del revuelo mundial que habían causado los rumores de venta de las obras de Spiridon, Cambó ofreció al parisense la participación en un plan urdido como nadie hubiera esperado. La

estratagema consistía en celebrar igualmente la ansiada subasta, pero manipulando ciertamente las ventas y las compras. Ambos saldrían beneficiados: por un lado, Joseph Spiridon recibiría la suma deseada al vender de una vez por todas la colección íntegra y, por otro lado, Cambó aprovecharía el revuelo y la publicidad del acontecimiento para vender las pinturas que no le interesaban. Para llevar a cabo tan arriesgada artimaña el catalán tenía planeado encargar a los mejores y más cualificados expertos y marchantes de Europa que acudiesen a la subasta a comprar determinadas pinturas para él. Cada uno de ellos debía pujar según Cambó le había indicado, pero bajo ningún concepto podría revelar a los demás compradores a quien representaba. Con un poco de suerte el resto de las pinturas por las que ningún marchante manipulado se interesare acabarían siendo vendidas a cualquier "interesado real" de la sala por un precio superior al que Cambó había pagado por ellas[13].

Sin duda, se trataba de una elaborada pantomima que requería la más alta confidencialidad y fiabilidad para que Spiridon aceptase. En determinados momentos el francés consideraba descabellado todo aquel plan, pero en otros veía que si todo salía a pedir de boca nada podía perjudicarle. La dubitativa postura de Spiridon, influida sobre todo por su joven y antojadiza mujer, hizo que las negociaciones fuesen largas y difíciles. Hasta que finalmente accedió y firmó el contrato en el que se estipulaba que los beneficios de la venta de su colección se repartían a partes iguales entre el estado francés y su esposa. Con ello satisfacía su moral patriótica y contentaba a su insistente cónyuge. La cantidad que Spiridon exigía por la totalidad de su colección era elevada incluso para un magnate como Cambó, de manera que éste último tuvo que asociarse con un consorcio de bancos de Zúrich y Berlín a quienes pediría un crédito. El contrato de compra se hizo a nombre de las dos entidades bancarias que, a su vez, tenían estipuladas ciertas condiciones con respecto a las obras que eran propiedad de Cambó. La tinta de las plumas selló todos los acuerdos y las obras fueron transportadas a Berlín.

En aquel tiempo la capital alemana era el mayor mercado de arte de Europa por el hecho de residir allí los mejores expertos en pintura. Las publicaciones relacionadas con el evento no se hicieron esperar.

El renombrado historiador del arte alemán Oskar Fischel participó en la edición de un catálogo ilustrado de la exposición previa a la venta. Al mismo tiempo que proliferaban noticias que enfatizaban la inminencia de la subasta berlinesa también se publicaban artículos que describían las pinturas más relevantes de la colección[14]. Escritos como el de Frida Schottmüller prestaban especial atención a las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti y mostraban una evidente predilección por las obras de maestros italianos como Giovanni dal Ponte, Bartolomeo Vivarini, Carlo Crivelli y Giovanni Bellini entre otros[15].

Algunos marchantes y amigos aconsejaron a Francisco Cambó que el período más favorable para celebrar la subasta era en otoño. Sin embargo, él prefirió que se celebrase en primavera e hizo bien, porque pronto la economía estadounidense iba a ser sacudida por la más catastrófica caída de valores de la historia de la bolsa, el Crac de 1929.

Imagen 75. Fotografía de la Danza del té en el Marmorsaal, década de 1940.

Precedida por varios días de exposición en las Galerías Cassirer de Berlín, la subasta tuvo lugar el 31 de mayo en el Hotel Esplanade de la misma ciudad. El exterior del Hotel estaba repleto de deslumbrantes cartelas que indicaban que el acto tenía lugar en el Marmorsaal[16]. Un amplio salón -decorado con estucos dorados, imponentes lámparas de araña y brillantes mármoles incrustados- donde solían tener lugar desfiles de moda, fiestas exclusivas y bailes populares[17] (imágenes 75 y 76).

Imagen 76. Postal con la vista del Marmorsaal, década de 1920.

Pero el ritmo de aquel viernes 31 lo marcó el martillo de la subasta. Los principales coleccionistas, comerciantes y marchantes del mundo estaban allí reunidos, esperando para pujar por las pinturas más codiciadas de la colección de Spiridon[18]. Cambó también estaba ahí, sintiendo interés y temor a partes iguales. Días antes había merodeado con sus socios por la exposición para averiguar el grado de interés de los asistentes y las impresiones que despertaban las obras. Pero todo el mundo se mantenía en una reserva absoluta y, tanto en la exposición como en la subasta, predominó un ambiente de secretismo que hacía estar aún más tenso a Cambó. Pese a ello, aquella espectacular sala se llenó a rebosar y pronto empezaron a desfilar artículos. Minuto a minuto se intensificaban los cuchicheos y los gestos de los

compradores que competían por adquirir cada una de las pinturas que iban saliendo. Para alegría del político catalán, los precios por los que se iban vendiendo superaban las estimaciones previstas[19]. Al poco tiempo aparecieron en el estrado los lotes 7, 8 y 9, las tres *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti de Botticelli.

Con precisas instrucciones e importes concretos con los que jugar, Cambó le había encomendado al comerciante Messieur Arthur Julius Goldschmidt que se interesase por ellas y las adquiriese en cuanto salieran a la venta[20]. Como el resto de los integrantes de la estratagema, Goldschmidt se presentó de incógnito y nadie sabía a quién representaba. De hecho, en su caso hubo gente que creyó que iba de parte del Barón Heinrich Thyssen-Bornemisza. Tras algunas pujas, el precio de compra del terceto de Botticelli llegó a superar los nueve millones de francos (o el equivalente de más de 1.500.000 marcos)[21], siendo claramente el importe más alto de la subasta[22].

Al final del día el balance fue excepcional, se vendieron todas las obras y el beneficio producido ascendió a cincuenta millones de francos[23]. Todo salió como se había previsto y a través de distintos agentes Cambó había recomprado -o mejor dicho comprado a sí mismo- veintisiete de las setenta y nueve obras de la colección Spiridon[24]. Y no veintisiete cualquiera, sino las que él mismo había elegido, dejando además el resto de las pinturas -que de buen principio no quería- para los demás compradores. Con la venta de las obras "no deseadas" recuperó el dinero que pagó por ellas en el lote total y además obtuvo evidentes ganancias.

Él mismo confesó en sus *Memòries* que nunca volvería a implicarse en una operación parecida. Ya fuese por la tensión sufrida o bien por el remordimiento de haber fraguado toda aquella argucia, acabó escribiendo "*¡Decididament, jo no he nascut per a especulador!*"[25]. Ninguno de los allí presentes se imaginaba que, en realidad, más que asistir a una imprevisible puja, habían formado parte de una operación económica -o llamémosle *marketing*- cuyos hilos habían sido movidos mucho antes por Cambó con el beneplácito de Spiridon. Obviamente, al cabo de un tiempo se acabó descubriendo y haciendo público que tras los distintos agentes había un único comprador y que en realidad el propietario de aquellas obras

maestras era Francisco Cambó. Pero antes de que ello saliese a la luz, la prensa internacional ya había celebrado la rápida adjudicación de las pinturas de la subasta incluyendo grandes titulares acerca del importe pagado por las tablas con Historia de Nastagio degli Onesti y por otras obras de menor importe atribuidas a Francesco del Cossa, Domenico Ghirlandaio y Cosimo Roselli entre otros.

Incluso, algunas de estas crónicas incorporaron interesantes bocetos de la venta *in situ*[26] (imágenes 77 y 78).

Il n'est permis de faire la guerre que malgré soi, à la dernière extrémité, pour repousser la violence de l'ennemi.
FÉNELON.

EXCELSIOR

En page 4 : LA MODE
En page 6 : NOS ILLUSTRATIONS

MARDI 4 JUIN 1929

25 c. PARIS, 98, RUE D'ENGHIEN (Xe) 30 c.

C'EST DEMAIN QUE S'OUVRE AU SÉNAT DE MADRID LA 55e SESSION DU CONSEIL DE LA SOCIÉTÉ DES NATIONS

Au comité d'experts
DE NOUVELLES DIFFICULTÉS RETARDENT LE RÈGLEMENT DE LA QUESTION DES MARKS ALLEMANDS EN BELGIQUE
Faudra-t-il reprendre des négociations diplomatiques?

LA DÉPOSITION DE M. ROUX HIER AU PROCÈS BARATAUD A DURÉ TROIS HEURES ET SE POURSUIVRA AUJOURD'HUI

Vente sensationnelle à Berlin
LE GHIRLANDAJO qui atteint 2,650,000 francs
LES DEUX BOTTICELLI qui furent adjugés 3 millions

LACOSTE BAT BOROTRA ET DEVIENT CHAMPION DE FRANCE DE TENNIS

M. BALDWIN A DÉCIDÉ DE PRÉSENTER AUJOURD'HUI AU ROI LA DÉMISSION DU GOUVERNEMENT

LE DÉBAT SUR LES DETTES ET SUR LES RÉPARATIONS S'ENGAGERAIT LE 20 JUIN AU PALAIS-BOURBON

LES FACTEURS DE LETTRES ET D'IMPRIMÉS DÉCIDENT DE FAIRE AUJOURD'HUI GRÈVE 24 HEURES

LE TÉMOIN A EXPOSÉ LONGUEMENT LA RANDONNÉE EN AUTO AVEC M. LASCAUX ET BARATAUD

LES AVIATEURS FRANÇAIS COUDOURET ET MAILLOUX SE RENDENT A SÉVILLE

LA SESSION DU CONSEIL MUNICIPAL S'OUVRIRA LE 17 JUIN

QU'EST DEVENU ALAIN GERBAULT?

DANS CE NUMÉRO:

LE CŒUR DE LA TOUR D'AUVERGNE SERA PLACÉ DANS LA CHAPELLE DU DOME AUX INVALIDES

Imagen 77. Noticia de la venta de las *spalliere* en el diario francés *Excelsior*, 4 de junio de 1929.

Imagen 78. Dibujo de la subasta que apareció en el *Warmbrunner Nachritchen*, 7 de junio de 1929.

De entre todos lotes que adquirió Cambó, su interés se centraba en las obras atribuidas a Ghirlandaio, Pollaiuolo, Luini y sobre todo Botticelli. No era la primera obra que compraba del maestro florentino, puesto que pocos años antes había adquirido el famoso retrato de Michele Marullo que el mismo calificaría de "*la perla de la meva col·lecció*"[27]. Sin embargo, Cambó sabía que las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti tenían una importancia crucial en la obra de Botticelli. Años más tarde, él mismo matizó que eran las primeras pinturas en las que el autor prestó una especial importancia al paisaje, cosa que no sucedía por ejemplo en obras anteriores como la *Primavera*, donde predominaba la figuración[28].

Por su cuantioso importe y por la incontestable determinación con la que se compraron, las tres tablas de Botticelli podrían considerarse como la joya de la corona de aquella jornada de junio[29]. Reprimidos los demás coleccionistas con el deseo aún latente de hacerse con ellas, continuaron con sus ofertas más allá del cierre de la subasta. El caso particular de Joseph Duveen demuestra el interés que suscitaban las *spalliere*, pues justo el día siguiente de adquirirlas, el más poderoso de los marchantes de arte le ofrecía a Cambó una prima del 20% por ellas[30]. Cambó declinó rotundamente aquella suculenta proposición. No había cifra numérica para los flamantes "*panneaux"*, especialmente porque su misma adquisición estaba movida por un sentimiento mucho más altruista de lo que a menudo se ha creído[31].

Cambó había empezado su colección para el pueblo, y siguió haciéndola año tras año, casi siempre ausente de la tierra por la cual lo hacía. Su idea de legar a la sociedad toda la vasta colección que amasó en tan poco tiempo era clara y expresada públicamente por él mismo. En un primer momento Cambó prometió que once de los lotes que adquirió aquel día en Berlín serian donados junto a todas sus colecciones a la ciudad de Barcelona[32]. Una vez llegaron al país, las pinturas formaron parte de la decoración de la espaciosa y suntuosa morada de Cambó en la Via Laietana número 30 de Barcelona[33]. Una mansión diseñada por Cambó, construida en 1923 por el arquitecto catalán Adolf Florensa y hecha a imagen y semejanza de aquellas moles arquitectónicas que Louis Sullivan erigió en Chicago dos décadas antes (imagen 78).

Durante algunos años el terceto florentino colgó de las paredes de aquella residencia junto a otras obras de grandes maestros como Rubens, Quentin de La Tour, Gainsborough, etc. Concretamente estuvo colocado en el dormitorio junto a dos muebles rinconeros de caoba y una banqueta estilo Luis XVI[34] . Esta ubicación resulta sin duda significativa, pues no sólo sugiere que Cambó eligió para las *spalliere* un lugar visible y cercano a él en un espacio tan íntimo y privativo como era un dormitorio, sino que respetó el contexto original para el que fueron concebidas, es decir, para la *camera nuziale* de Giannozzo Pucci y Lucrezia Bini en el Palazzo Pucci.

Imagen 79. *Casa Cambó*, 1921-1925, Archivo histórico del COAC.

La situación política de la década de 1930 era inestable, y en determinados momentos Cambó se planteó retirar su colección pictórica de la residencia barcelonesa[35]. Los presagios más temidos acontecieron en julio de 1936. Mientras él surcaba el Mar Adriático con su nave "*Catalonia"*, empezó la Guerra Civil Española[36]. Pocos días después del cataclismo la FAI-CNT ocupó su residencia de la Via Laietana convirtiéndola en su sede central y causando graves daños a algunas de sus pinturas, muebles y libros.

Aquel suceso paralizó por completo el crecimiento de la colección artística; más que seguir sumando obras lo que interesaba ahora era protegerlas y tenerlas a buen recaudo. Pero Francisco Cambó no podía regresar a su país, aún sonaban con fuerza los gritos de: "*Visca Macià! ¡Mori Cambó!*". De modo que tuvo que buscar soluciones desde el exilio y a través de sus albaceas. Advirtiendo la belicosa situación y, a fin de preservar el patrimonio del país de las destructivas oleadas revolucionarias, la Generalitat de Catalunya se amparó en la Ley de Conservación del Patrimonio Histórico, Artístico y Científico de 1934 y constituyó la Sección de

Monumentos del Servicio de Patrimonio Histórico-Artístico y Científico de la Generalitat de Catalunya (SPHAC). A través de dicha sección hizo cumplir las disposiciones y las leyes decretadas además de confiscar ese mismo verano de 1936 las colecciones públicas (museos, iglesias, etc.) y privadas de arte más importantes en Catalunya[37].

Desde la pequeña localidad suiza de Territet (Montreux) Francisco Cambó seguía los movimientos de las pinturas que había dejado en España gracias a Narciso de Carreras, su albacea e íntimo amigo. Con él compartía sus inquietudes y se carteaban prácticamente a diario. Cambó sabía que su valioso patrimonio estaba en peligro y no podía hacer más que enviar cartas a sus agentes de confianza para protegerlo. Desde el exilio las malas noticias se magnificaban y la sensación de impotencia pesaba sobremanera en el político catalán. Pese a ello, Cambó no dejó de usar todos los recursos de los que disponía y consiguió incluso que le mandasen algunas pinturas a su residencia Villa Maryland de Territet. En sus *Meditacions* describía con detalle la alegría y la plenitud que sintió cuando recibió algunos de los cuadros que tenía dispersados en distintos enclaves de Europa[38]. Desde allí también se le presentó la oportunidad de adquirir un retrato de Simonetta Vespucci de Botticelli que iba a vender la colección Noalk de Berlín. Para Cambó las obras del maestro florentino tenían un valor especial. Reconocía que, quizás no era el mejor pintor en términos cromáticos, compositivos o de dibujo, pero no por ello dejaba de ser su pintor favorito. Ningún otro artista tenía su gracia divina ni le hacía gozar tan intensamente. Como añadía al deshacerse en elogios hacia éste: "*Jo seria feliç en una casa, en una gran casa, decorada exclusivament amb pintures de Botticelli. De cap altre pintor podria dir jo una cosa semblant*"[39].

Así pues, la venta del retrato de la musa cuatrocentista se le presentaba a Cambó como una ocasión irrepetible con la que acrecentar su colección y acercarse un poco más a museos consagrados como la Galleria degli Uffizi. Pero pese a lo tentadora que era la oferta, Cambó tenía miedo de precipitarse y que aquella obra costase una "*calaverada*"[40]. A la inestabilidad y la falta de espacio en su casa de Montreux donde poder contemplar el retrato que se le brindaba, se sumaba la honda preocupación por recuperar los tres "*panneaux*". Todas aquellas complicaciones le

motivaron a dejar pasar la irrepetible compra y provocaron en él un "*tormento agridulce*" que hacía tiempo que no sentía[41]. Era difícil reprimir su gran faceta como negociador, pero él sabía que en Barcelona aún quedaban obras de primera categoría y la prioridad era asegurar su protección.

El 22 de julio de 1936 la Generalitat decretó la incautación de la colección de pintura de Francisco Cambó que, a partir de aquel momento pasaba a formar parte del Patrimoni Artístic del Poble de Catalunya. Sin embargo, poner en práctica aquel decreto fue mucho más difícil de lo que se pensó. Hacía pocos días que la residencia de Cambó había sido ocupada por los comités regionales de la CNT-FAI, pero la guardia armada que vigilaba la morada no tenía ninguna intención de ceder el valioso patrimonio -no sólo artístico, sino también bibliográfico- que aún había en ella. El consejero de cultura Bonaventura Gasol fue el encargado de llevar a cabo las negociaciones con los líderes anarquistas Buenaventura Durruti y Juan García Oliver, quienes estaban más preocupados en preparar la expedición al frente de Aragón que no por los problemas de los bienes de Cambó. Tras más de un intenso mes, y no sin abundantes hostilidades, Durruti y García Oliver aceptaron desprenderse de las obras a cambio de un fondo para organizar una biblioteca para las *Joventuts Llibertàries* y de que se les atribuyese el mérito de contribuir a la salvaguardia del patrimonio del pueblo.

A partir del 11 de agosto empezaron a retirarse obras de la casa de la Via Laietana nº 30 al mismo tiempo que el arqueólogo Josep Gibert i Buch elaboraba un inventario detallado de las pinturas y objetos con su correspondiente estado de conservación. La recién recuperada colección Cambó se depositó en el Museu d'Art de Catalunya (MAC)[42]. Tal y como indica el mismo Cambó, las *spalliere* de Botticelli fueron colocadas en los sótanos de una de las cuatro torres junto a muchos otros cuadros antiguos y modernos de Neri di Bicci, Murillo, Melozzo da Forlì, Veronese, Correggio, etc[43]. Sorteando dificultades parecidas, la Generalitat de Catalunya consiguió incautar cientos de obras procedentes de suntuosas moradas que ahora se habían convertido en centros estratégicos políticos.

Durante dos años los tesoros artísticos de otras colecciones privadas como la Muntadas, Amatller y Rocamora fueron trasladados a aquel gran edificio donde se había celebrado la Exposición Internacional de 1929[44]. Una vez allí, las obras procedentes de la colección Cambó fueron enumeradas por la Junta de Museus de Barcelona mediante cifras que iban desde el número 40.346 al 40.558[45] (imagen 80).

Imagen 80. Joan Vidal i Ventosa, *Recepción en el Palau Nacional de obras de arte incautadas*, julio de 1936 (AFB)

Con el paso del tiempo los depósitos fueron insuficientes y empezaron a llenarse las distintas salas del Museu d'Art de Catalunya. Tanto podían hallarse porcelanas, estampas japonesas y esculturas de marfil de las colecciones privadas como esculturas, partes de retablos y enseres litúrgicos que llegaban de las iglesias. Los técnicos del Servei de Patrimoni Històrico-Artístic i Científic no daban abasto restaurando e inventariando los miles de obras que allí se almacenaban (imagen 81).

Imagen 81. Joan Vidal i Ventosa, *Técnicos del Servei de Patrimoni Històrico-Artístic i Científic realizando las fichas de las obras que ingresan en el Museu d'Art de Catalunya*, octubre de 1936 (AFB).

Al poco tiempo de que todas las obras encontrasen refugio, la ciudad de Barcelona empezó a sufrir constantes bombardeos aéreos. En enero de 1938 el Palau d'Agricultura y el Museu Arqueològic fueron tocados por bombas de aviación. Otras ciudades catalanas como Reus y Tarragona sufrieron también graves destrozos. La primera con el incendio y destrucción del Museu Comarcal y la segunda con la pérdida de preciados materiales arqueológicos del Museo de la Necrópolis Paleocristiana[46].

Cada vez iba a peor la situación, y en Barcelona la extrema proximidad de algunas trincheras con los escondrijos ponía en grave peligro el valioso patrimonio artístico. Ante los ataques por aire o por tierra, era necesaria una rápida resolución. Un éxodo masivo del patrimonio artístico hacia el extranjero habría sido interpretado como una anticipación de la derrota que pronto tendría lugar en la Batalla del Ebro. De modo que, consejeros del gobierno de Lluís Companys como Josep Tarradellas y Carles Pi i Sunyer ordenaron el traslado de las obras -anteriormente incautadas- hacia otros lugares más recónditos y protegidos del país como era la comarca prepirenaica de la Garrotxa[47].

Una vez transportadas allí, algunas obras se protegieron en la misma capital de Olot y otras en localidades como La Vajol, Agullana y Darnius. Este último municipio fue precisamente donde encontraron abrigo las *spalliere* de Botticelli y parte de la colección de Cambó[48]. El traslado de Barcelona hacia Darnius está registrado documentalmente y se sabe que, las casi doscientas obras de la colección Cambó, fueron trasportadas el día 2 de agosto 1938 en las cajas 180-X, 181-A, 182-A, 183-A y184-A en el furgón Dodge B.1264[49]. Después de varias decenas de horas de viaje a velocidad reducida a causa de la fragilidad de las cargas, una treintena de furgones del Servei de Patrimoni Històrico-Artístic i Científic descargaron la delicada mercancía en Can Descalç en Darnius. Allí les esperaba Joan Subias Galter (1897-1984), director de los Serveis Culturals de la Generalitat de Catalunya y encargado de custodiar las obras[50] (imagen 82).

Can Descalç era una espaciosa masía documentada ya en 1577 con una distribución y capacidad que le convertían en el lugar idóneo para dar cobijo a las obras más trascendentales de nuestro patrimonio artístico[51]. Aquel caserío olotense disponía de veintiuna salas y varios patios que pronto se vieron inundados de retablos, pinturas murales, lienzos, etc. Las cajas de la colección Cambó se abrieron y sus pinturas se distribuyeron entre las salas 6 y 11 (imagen 83).

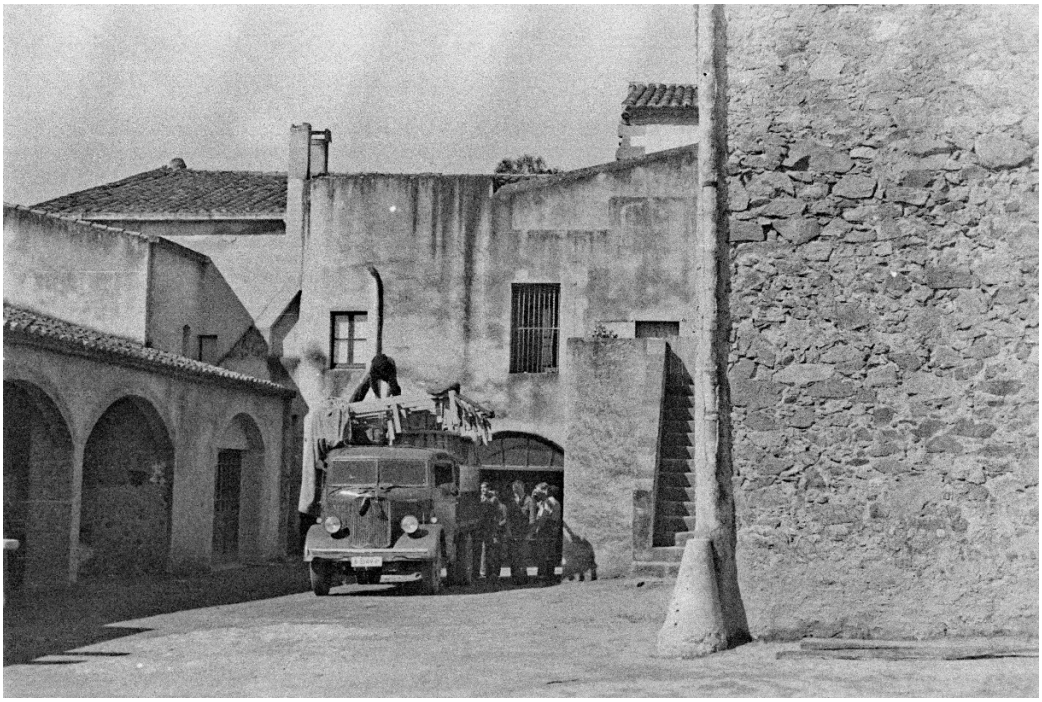


Imagen 82. *Furgón del Servei de Patrimoni Històrico-Artístic i Científic llegando a Can Descalç*, CRDI (Fondo Joan Subias Galter).

Imagen 83. *Pinturas depositadas en Can Descalç*, CRDI (Fondo Joan Subias Galter).

Joan Subias fijó su residencia acompañado de su familia en Can Descalç desde el mes de mayo de 1938 hasta el 7 de febrero de 1939. Durante casi un año, y con no muy gratos recuerdos, Subias fotografió y vigiló aquellos tesoros artísticos[52]. También controló que las obras que necesitasen una reparación o una restauración fuesen intervenidas cuanto antes por Joan Sutrà Viñas (1898-1981), restaurador y agente de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional activo en la zona[53].

Más tarde, el 26 de enero de 1939 la ciudad de Barcelona cayó rendida ante las tropas franquistas y con ello empezó una nueva oleada de emigraciones de las obras para evitar que cayesen en las manos de *El Caudillo*[54]. Ese mismo día Francisco Cambó otorgó plenos poderes sobre su patrimonio artístico a Narciso de Carreras y el resto de sus albaceas Llensa, Torrens, Mestre y Ribó[55]. El gobierno republicano de Juan Azaña asumió que era incapaz de garantizar la integridad del Tesoro Nacional y se vio forzado a aceptar la mediación internacional con el recién creado Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles. El atardecer del 3 de febrero de 1939 el ministro de estado Álvarez del Vayo, encargado de las negociaciones informó a Azaña de un acuerdo con la secretaria general de la Sociedad de Naciones para depositar en Ginebra las obras artísticas, el denominado "Acuerdo de Figueras"[56].

En medio de un clima de caos y temor al bombardeo de la fuerza aérea franquista -a la que se sumaban la Legionaria italiana y la Legión Condor-, las colecciones artísticas públicas y privadas se trasladaron a contrarreloj con destino a la frontera francesa. La colección Cambó que se hallaba en Darnius también fue rápidamente empaquetada con el mismo destino. Más de setenta camiones dirigidos por el comandante de carabineros Alexandre Blasi cruzaron por el paso de Le Perthus, Cervera y las Illas cargados con los tesoros de todo el territorio español. El Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte había indicado detalladamente las rutas y los horarios de los transportes, solicitando expresamente la supresión de los ataques. En respuesta Francisco Franco ordenó la suspensión de los bombardeos durante una semana[57].

Los camiones procedentes de Darnius traspasaron el país precisamente entre los días 8 y 9 de febrero. A diferencia de las obras procedentes de Madrid y otras ciudades, las catalanas viajaron sin sus documentos identificativos, marcadas en todo caso con el número en rojo que había pintado el Servei de Patrimoni[58]. Una vez en Francia, la carga se traspasó a un tren especial de veintidós vagones que partió desde Perpiñán hasta Suiza el 12 de febrero[59]. Cinco días después la preciada carga fue recibida en la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra (imagen 84).

Imagen 84. *Llegada de las cajas que contenían el Tesoro Artístico español a la sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra*, 14 a 17 de febrero de 1939, Colección Carlos Pérez Chacel, Simancas.

Durante el mes de marzo de 1939 el Comité Internacional y la Junta Central inventariaron los bienes culturales recibidos. Fueron semanas de duro trabajo para el comité de expertos formado por Timoteo Pérez Rubio y José Giner Pantoja junto a Eugeni d'Ors y José María Sert en representación del Gobierno de Burgos. Éste último era amigo de Francisco Cambó, y le avisó para que acudiese a la ciudad suiza para ver cómo el día 6 de marzo se abrían las cajas que contenían la mayor

parte del Tesoro Artístico Nacional. En aquella ocasión, Cambó manifestó su admiración por la labor que desarrollaron los miembros de la Junta Central e hizo evidente su -cada vez más feroz- anticatalanismo acompañado de críticas hacia los funcionarios de la Generalitat de Catalunya[60]. El día 30 de ese mismo mes, justo un día antes de que finalizase la Guerra Civil española, la Sociedad de Naciones hizo entrega del Tesoro Artístico al Gobierno de Burgos. Este consejo de ministros de la España franquista permitió al Museo de Arte e Historia de Ginebra presentar una selección de las obras evacuadas en una exposición llamada "*Chefs-d'œvre du Musée du Prado*"[61]. Abierta durante los meses de julio y agosto fue considerada unánimemente el acontecimiento cultural europeo más importante del año. Una vez finalizada la muestra las obras partieron de regreso a España a principios de septiembre, mientras que las pinturas no seleccionadas ya lo habían hecho meses antes, concretamente con las expediciones del 10 de mayo y el 14 de junio de 1939[62].

Sea como fuere, y llegados a este punto surgen preguntas como ¿qué sucedió con las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti? ¿En qué estado de conservación llegaron a Ginebra? ¿Formaron parte de aquella exposición protagonizada por las obras del Museo Nacional del Prado? Pues bien, todas estas cuestiones se resuelven con una respuesta completamente inédita y que puede contrariar bastante: los tres "*panneaux*" de Botticelli no viajaron nunca a Ginebra. Para demostrar la validez de tan rotunda afirmación, me dispongo a exponer algunos datos fehacientes hallados en cuatro fuentes documentales bien distintas.

Hasta el momento se ha dicho que el legado Cambó salió de Darnius junto a las demás colecciones entre los días 8 y 9 de febrero hacia Francia y luego Ginebra. Pero lo cierto es que trasladaron todas las obras de la colección Cambó de Darnius excepto tres. Tal y como indica la primera de las fuentes relevantes, escrita por el SDPAN el 24 de febrero de 1939, la "*Relación de las piezas sueltas existentes en el depósito de Darnius según las habitaciones donde se encuentran*" registró tres obras de la Colección Cambó en la sala número 6 que no se marcharon con el resto, las nº 40.365, 40.366 y 40.367[63].

Aquellas referencias correspondían a la enumeración que les había dado el Servei de Patrimoni Històrico-Artístic i Científic y que, como en todas las obras incautadas a partir del verano del 1939, también habían sido pintadas en color rojo en su extremo inferior derecho. ¿Qué probabilidad había de que precisamente esas tres obras correspondiesen con las tres *spalliere*? Una muy escasa ciertamente. Pero gracias a los estudios de reflectografía infrarroja facilitados por el Museo Nacional del Prado puede apreciarse con claridad que, más allá de lo fortuito de esta situación, existe una irrefutable correspondencia entre la referencia de la obra inidentificada 40.367 de la colección Cambó y el número que aparece aún pintado en la tercera *spalliere* (imagen 85).

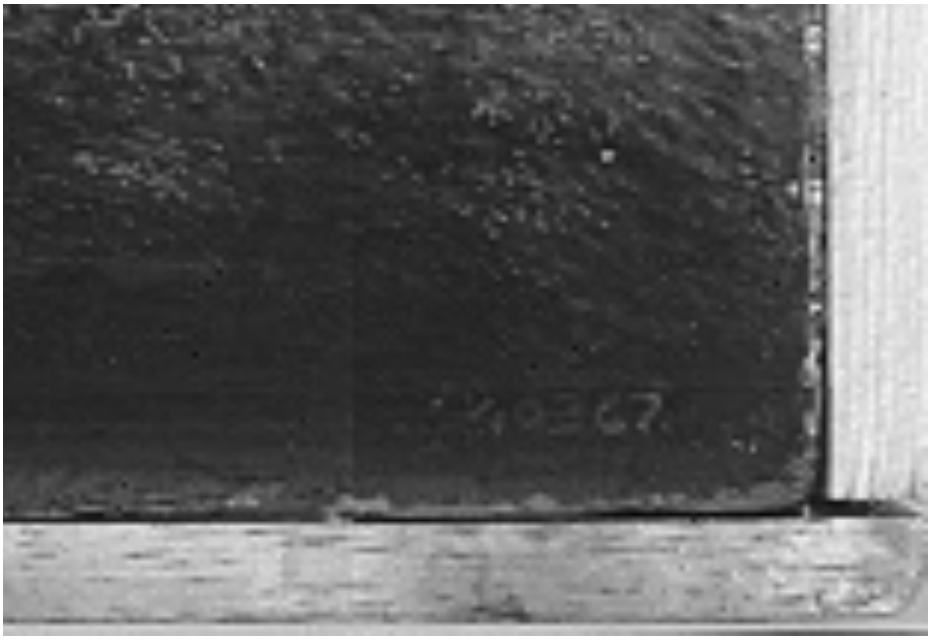


Imagen 85. Sandro Botticelli, Detalle del extremo inferior derecho de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1483, Museo Nacional del Prado, Madrid.

A partir de esta certeza, las dos primeras pinturas se identificarían con las obras referenciadas con los números 40.365 y 40.366. Sin embargo, a diferencia de la tercera tabla -que puede observarse de un modo nítido-, las referencias numéricas del dúo son prácticamente ininteligibles y el vínculo con el documento no puede confirmarse con la misma rotundidad.

La segunda fuente que confirma que los "*panneaux*" de Cambó no viajaron al extranjero es el «*Inventaire des Œvres d'Art Espagnoles transportes au Palais de la Societé des Nations en exécution des dispositions arrêtées a Figueras*». La redacción de este inventario se inició el 3 de marzo de 1939 y se completó en veintidós días; es decir, que se fue elaborando a medida que iban llegando las obras procedentes de los depósitos españoles. La primera parte del listado consta de obras procedentes de la Junta Central del Tesoro Artístico que albergaba los fondos del Museo del Prado, el Palacio Real, la Academia de San Fernando, entre otras muchas instituciones y colecciones públicas y privadas. Estas fueron registradas anotando autoría o escuela, título de la obra, época, procedencia y estado, en su mayor medida. Pero el segundo apartado, que corresponde a las obras de arte de procedencia catalana que no se recogían conjuntamente bajo el cuidado de la Junta Central del Tesoro Artístico, fue redactado de una manera mucho más escueta[64]. En cualquier caso, tras un análisis pormenorizado puedo confirmar que en este relevante documento tampoco se mencionan las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti. Ni rastro de ellas.

La tercera fuente de información de la que se concluye que las tablas permanecieron en el depósito olotense -de manera excepcional- son las cartas entre Francisco Cambó y Narciso de Carreras en verano y otoño de 1939. Tras la lectura de esta correspondencia en el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) he deducido que el político exiliado sabía perfectamente que sus tres tablas de Botticelli no habían partido con el resto de la colección y que tenía un particular interés en protegerlas. En una carta enviada el 24 de junio de 1939, Cambó le comentaba a Carreras que le constaba que el terceto de *spalliere* no había partido hacia Suiza, que era conocedor de su depósito en Darnius y que deseaba conocer cuál era su estado de conservación. Cambó añadía que sería conveniente que Carreras hablase con la sección de recuperación artística para su pronto retorno a Barcelona. Las palabras originales en catalán reflejan preocupación y finalizan con la particular consideración que las pinturas sean devueltas tan pronto como sea posible "*per a que no sofreixin més*"[65].

En otra carta del 8 de septiembre de 1939, cuyo contenido es más heterogéneo, Cambó expresaba una insistencia aún mayor a Carreras por conocer el estado de los tres "*panneaux*"[66]. Primeramente, el político exiliado pedía a su albacea que le confirmase que las obras que estuvieron en Ginebra habían regresado ya a Barcelona. Luego, le decía literalmente que estaba muy preocupado por los tres cuadros de Botticelli que se hallaban en Darnius, puesto que no tenía noticias sobre ellos y remarcaba que "*si no se'ls col·loca en molt bones condicions, com són pintura molt vella i sobre fusta, poden sofrir perjudicis irreparables*"[67].

El 18 de octubre de 1939 Carreras le escribía a Cambó satisfecho de haber recuperado casi todos los "*cuadros modernos*" de la colección, pero lamentándose porque aún "*falta por llegar lo de Darnius*"[68]. Más tarde, Cambó le respondía a Carreras describiendo en una carta del 4 de noviembre de 1939 la importancia de tener a buen recaudo las obras que aún pudieran conservarse en los depósitos de Olot -y más concretamente en Darnius-, porque la manera con la que la Generalitat de Catalunya trataba las obras de arte "*no ofereix la menor garantia*"[69].

Es evidente que Cambó no se cansaba de repetirle a Carreras la importancia de conservar las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti en condiciones óptimas y que las críticas que éste dirigía a los funcionarios de la Generalitat eran furibundas. Las palabras de las epístolas del catalán también desprenden indignación y enojo porque quizás no estaba en sus planes que las *spalliere* permaneciesen allí. Por una parte, no debe olvidarse que el gobierno catalán de Carles Pi i Sunyer se opuso al traslado hacia Suiza de las obras depositadas en los depósitos más importantes (Olot, Bescanó, Darnius y Agullana). A mediados de enero de 1939 el Gobierno de la República tomó medidas para proteger las obras depositadas en las localidades catalanas y, de manera unilateral, creó una comisión de cuatro miembros, designando a Timoteo Pérez Rubio, Cándido Bolívar como representantes del Gobierno y a Ramón Frontera y Joan Subias como representantes de la Generalitat. Desde el principio Pérez Rubio y Bolívar se mostraron conformes con el criterio de propuesto por Frontera y Subias de dejar las obras del patrimonio catalán en los lugares donde estaban guardadas. Pero justo cuando había comenzado a actuar la recién creada comisión, el Gobierno central volvió a decidir por su cuenta

y trasladó las obras debatidas hacia Ginebra. Como recuerda Pi i Sunyer "*salieron, contra nuestra voluntad, una parte de las colecciones guardadas en Darnius y Agullana*"[70]. Una parte mayoritaria que habría exceptuado las obras 40.365, 40.366 y 40.367 de la Colección Cambó por las presiones que estaban ejerciendo los representantes catalanes que temían que -al partir al extranjero- las obras más valiosas sufriesen daños irreparables.

Por otra parte, puede que uno de los motivos por los que los tres Botticelli permanecieron en Darnius tuviese que ver con la poca disponibilidad de recursos automovilísticos y la premura con la que el teniente Alexandre Blasi llevó a cabo las últimas expediciones hacia Ginebra. Como indica José Álvarez Lopera, a partir del día 6 de febrero la evacuación del patrimonio nacional estuvo presidida por el desorden más espantoso. La evacuación al extranjero comprendió sólo una pequeña parte de lo que se pretendía sacar, quedando una inmensa cantidad de obras en los depósitos catalanes expuestas al pillaje o a la destrucción. A menudo se destaca el centenar de obras evacuadas por la Generalitat desde Agullana y Darnius con destino a Ginebra, pero menos conocida es la cantidad de obras preparadas en Mas Can Descalç que habrían podido llenar veinte camiones[71]. Entre ellas, sin duda estaban las *spalliere* de Botticelli, junto a otras muchas cajas de colecciones públicas y privadas que simplemente no fueron trasladadas por falta de tiempo o falta de espacio en el camión[72].

Así pues, ya fuese porque lo decidió la comisión del gobierno o bien a causa de la celeridad y la parcialidad con la que se estaban efectuando los traslados hacia Suiza, los "*panneaux*" se quedaron en Darnius en contra de lo que habría deseado su propietario. Este cambio de planes justificaría las constantes reclamaciones por parte de Cambó y las antipatías que profesó a partir de entonces hacia los miembros del Servei de Patrimoni Històrico-Artístic i Científic.

La cuarta y última de las fuentes documentales que consolida la tesis inédita de que las *spalliere* permanecieron en Can Descalç en pleno éxodo del patrimonio artístico español, se encuentra actualmente en el Instituto de Patrimonio Cultural Español (IPCE).

Es harto conocido que el Gobierno de Burgos tomó posesión del Tesoro Artístico y que a lo largo de la primavera y verano de 1939 todas las obras de las colecciones públicas y privadas que emprendieron la travesía suiza fueron trasportadas nuevamente de vuelta a España. Muchas ocuparon los depósitos de los museos nacionales y otras regresaron a las ciudades de origen donde sus propietarios esperaban para reclamarlas. Gran parte de la Colección Cambó fue trasladada al Museo Arqueológico y al Museo Nacional del Prado de Madrid. Entre los inventarios que registran las obras devueltas es precisamente el "*Expediente de devolución de Francisco Cambó*", redactado entre mayo y junio de 1940, el último de los documentos importantes que confirma una desvinculación de las *spalliere* con respecto al resto de la colección Cambó[73].

Ahora bien, en algún momento los "*panneaux"* tuvieron que abandonar el caserío de Darnius, y es precisamente en esta coyuntura de retorno donde se presentan nuevamente incertezas e informaciones contradictorias. Por un lado, de las cartas mencionadas de Francisco Cambó se deduce que las pinturas estaban en Darnius aún en noviembre de 1939. Pero, por otro lado, nos encontramos que el SDPAN redactó un informe en el que se especificaba que la última expedición (nº 69) con las obras de Darnius hacia el Palau Nacional de Montjuïc tuvo lugar a principios de agosto de ese año[74]. Dos fuentes primarias contrapuestas que no permiten dilucidar una fecha concreta: las epístolas del político catalán dan a entender que las pinturas seguían allí en otoño, mientras que a juzgar por los registros nacionales Can Delcalç estaba vacío después de agosto de 1939.

Se desconoce el momento preciso en que las tablas de Botticelli salieron de la masía olotense, pero puede que, al hacerlo también fuesen dirección al Palacio Nacional que se menciona en la última expedición de Can Descalç. La especificación "*dos camiones llevaban obras con destino a una exposición del Palacio Nacional de Barcelona*" que figura en el registro de la última expedición que salió del caserío de Darnius resulta aparentemente útil y aplicable también al caso de los "*panneaux*"[75]. Aquí nos surge nuevamente una duda ¿a qué palacio barcelonés se refiere la carta?

En Barcelona había varios palacios en los que pudieron depositarse obras de la Colección Cambó de esta expedición como de otras también procedentes de Darnius. Es casi seguro que la epístola se refería al Palacio de Montjuïc, pero cabe mencionar otros palacios como el de Pedralbes, la Virreina y el Palacio del depósito de Caja de Pensiones que también se emplazaba en la montaña de Montjuïc. Este último era un depósito que se puso en marcha en octubre de 1939 y, donde además de proteger obras, también se organizaron exposiciones para que los propietarios identificasen y reclamasen las obras agrupadas por el SDPAN. La mayoría de las obras que allí se custodiaban eran *a priori* de categoría menor, en su mayoría de temática religiosa y en el caso de las pinturas predominaban las escenas costumbristas y populares. Sin embargo, tal y como ha estudiado en profundidad Maria de Lluc Serra Armengol en casos puntuales también se podían encontrar pinturas de autores de primera categoría como el Goya, Greco, Rusiñol, etc.[76]. En este sentido, también quisiera sacar a colación otro ejemplo, en este caso inédito, de la localización de varios cuadros de la Colección Cambó en el depósito Caja de Pensiones. Tal y como indicó Carreras a Cambó en una carta del 15 de febrero de 1940, "*a l'arribar de Ginebra els varen deixar en un recó del Palau de la Caixa de Pensions*", se trataba de las pinturas de las cajas nº 8 y nº 9 entre los que constaba un óleo de escuela flamenca-[77].

Con una probabilidad distinta, cualesquiera de estos tres lugares pudieron custodiar los "*panneaux*" de Botticelli durante el otoño e invierno de 1939. En mi opinión, y dejando de lado que el depósito Caja de Pensiones disponía de obras puntuales de la Colección Cambó, lo más probable es que el terceto hubiese estado en el Palacio Nacional del Museu d'Art de Catalunya, lugar donde ya estuvo en 1936. En cualquier caso, pese a no tener acotado su paradero en estos meses concretos, a principios de 1940 volvemos a tener datos precisos sobre su localización. En varias cartas de principios de febrero de 1940 -conservadas en el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)-, Narcís de Carreras y Francisco Cambó compartieron con gran satisfacción el retorno de varios "*quadros antics*" a la casa de Via Laietana de Barcelona.

En una de las cartas Carreras respondía adjuntando una lista donde se registran "*els tres quadres de Botticelli*" junto a otras pinturas de artistas relevantes como Melozzo da Forlì, Taddeo Gaddi, Veronesse, Tintoretto, Rubens, Gainsborough, Goya, etc[78]. El albacea barcelonés había realizado una gran labor de localización de la Colección Cambó, pero aún faltaban cuadros por recuperar de autores importantes como Correggio, Sebastiano del Piombo, Franz Hals y Tiziano entre otros[79]. En las cartas que Cambó le mandaba de inmediato, adjuntaba fotos de estos "*quadres que em manquen i que són dels millors de la meva col·lecció*" para que éste indagase e intentase identificarlos en los museos madrileños. Poco a poco Carreras fue encontrando las obras que faltaban y con la ayuda del secretario general del SDPAN Pedro Muguruza y el director del Museo Nacional del Prado Fernando Álvarez de Sotomayor se aseguró que una parte de la colección estuviese a salvo en los fondos del Museo Nacional del Prado, donde también fueron reparadas las obras en peor estado.

Desde hacía algunos años, también el subdirector Francisco Javier Sánchez Cantón lideraba una labor incansable de recepción, distribución y restauración de los miles de obras que iban regresando de los depósitos donde se habían protegido durante el conflicto armado[80]. Él gestionó la reparación de las cuchilladas y los desperfectos de las pinturas de la Colección Cambó y fue quien aseguró su óptima conservación en otros lugares adecuados de la capital como fue el Banco de España[81]. La relación entre Sánchez Cantón y Cambó fue desde el principio muy cordial. A principios de 1940, cuando Carreras aún estaba ocupado buscando algunas obras relevantes de la colección, Sánchez Cantón solicitó permiso a Cambó para exponer dos bodegones de Zurbarán que habían llegado al museo hacía poco tiempo. La respuesta por parte del coleccionista fue afirmativa, y su satisfacción por la gestión fue tanta, que decidió regalar una de las pinturas al museo dando a escoger al subdirector la que quisiera y le anticipó su voluntad de ceder más obras al Museo Nacional del Prado.

En realidad, la alta consideración -y llamémosle predilección- que Cambó tenía del museo madrileño se había fraguado mucho antes de que sus obras acabasen en los depósitos de éste. En sus *Memòries* recuerda la época en que fue diputado en las Cortes de la Restauración y el largo tiempo que pasó en Madrid. En la capital fue

uno de los visitantes más asiduos del Museo Nacional del Prado. Por su cargo político, pero sobre todo por la frecuencia con la que visitaba las colecciones allí le conocía todo el mundo. Cambó recuerda que los visitantes eran escasos y muchas veces tan sólo estaban él y el Marqués de Comillas. Por aquel entonces, el catalán ya poseía algunas pinturas importantes en su colección y se encontraba en pleno proceso adquisitivo. La convicción de legar sus obras a la ciudad de Barcelona solía desvanecerse cuando paseaba por las salas del Museo del Prado, en su opinión, sino la mejor, una de las mejores pinacotecas del mundo[82].

Así pues, en 1940 Cambó se topaba con el mismo dilema que en las primeras décadas de siglo, pues no sabía a cuál de las dos ciudades ceder sus mejores pinturas. Durante aquel año, Cambó estuvo meditando la donación que quería hacer al Museo Nacional del Prado y lo que de ella podría obtener a cambio. La confianza del político exiliado en su albacea Narcís de Carreras era plena y le daba libertad para que trasladase los cuadros a Madrid. Pero en su correspondencia Cambó le pedía paciencia y cautela, puesto que "*el regal que vui fer al Prado i que és molt important preferèixo ajornarlo per si pot servir per a que obtinguem una compensació*"[83].

No fue hasta finales de enero de 1941 cuando, tras abandonar Nueva York y establecerse en Buenos Aires, Cambó llegó a una resolución. La decisión tardó unos meses en llegar a Francisco Javier Sánchez Cantón, quien en una carta del 21 de abril de 1941 leyó las condiciones del catalán que decían "*yo estaría dispuesto a dar comienzo desde ahora a la realización de mi propósito, si pudiese conseguir que se me permitiera que, mientras yo esté en América, pudieran estar conmigo algunos de los cuadros que tengo en España*"[84]. Como matiza Inmaculada Socias Batet aquella operación, más que una donación, fue en realidad un intercambio, cuya *conditio sine qua non* establecida por Cambó era que el Museo del Prado consiguiese el permiso de exportación de siete obras suyas que se encontraban custodiadas en dicho museo.

A cambio de facilitar la exportación de pinturas de Tintoretto, Quentin de La Tour, Rubens, Gainsborough, Cuyp, Sebastiano del Piombo, Tiziano y Correggio, el Museo del Prado recibiría como donación otras siete: una tabla con *Las siete artes liberales* de Giovanni dal Ponte, las tres *spalliere* de Botticelli, dos tablas de *San Eloy* atribuidas a Taddeo Gaddi y un *Ángel músico* de Melozzo da Forlì; sin contar el bodegón de Zurbarán que ya había donado un año antes[85].

Sin duda, Cambó sabía que las obras que ofrecía coincidían con el punto débil de la pinacoteca española y podían resultar atrayentes para que aceptasen su trato[86]. Así lo hicieron, el acuerdo fue aceptado y solo cabía esperar a que se resolviesen cuanto antes los permisos de exportación de las obras. Se trataba de un requerimiento complejo y que necesitaba una disposición especial. Dado que aquellas obras habían sido adquiridas en el extranjero, Cambó solicitaba que no fuesen consideradas parte integrante del Patrimonio Nacional y que, por lo tanto, deberían poder salir del país. La única manera de sortear el principio legal de la ley de 1933 -que vinculaba las obras al país-, era alegando que estas habían sido compradas en distintas capitales europeas y presentar sus correspondientes fichas en catálogos de subastas públicas y otras informaciones. Amigos del político catalán como el Marqués de Lozoya, el Duque de Alba y el mismo Sánchez Cantón no dudaron en presionar a la Sección de Exportaciones del Patrimonio Artístico Nacional para agilizar el proceso de la instancia presentada[87].

Mientras en Madrid se intentaba avanzar con los permisos de exportación, ese mismo verano de 1941 se filtraron las noticias de la próxima donación de Cambó al Museo Nacional del Prado. En Barcelona, las reacciones no se hicieron esperar. Directores de los museos de la Ciudad Condal y comisarios de la zona de Levante del SDPAN se enojaron y fueron a hablar con Carreras para persuadir en la decisión de Cambó[88]. Con sus dotes oratorias y diplomáticas Narciso de Carreras calmó los ánimos y complació al sector barcelonés asegurando que Cambó no les olvidaba y que les legaría igualmente algunas otras obras.

Los meses y las semanas pasaban y los permisos no avanzaban. Cambó estaba al corriente de todo desde el otro lado del Atlántico, pero cada día que pasaba su inquietud era mayor. Desde septiembre ya tenía planificado minuciosamente que sus cuadros de Madrid debían partir a mediados de diciembre con sus familiares hacia Buenos Aires en el mismo barco y día. Estaba todo calculado, las pólizas de seguros, el empaquetado, etc. Si algo fallaba no era por culpa de Cambó, sino por la reticencia de quienes debían conceder los permisos, especialmente por la oposición inicial por parte de Francisco Franco y del Jefe de Negociado del Ministerio de Educación Nacional[89].

A través de Carreras el político catalán había dejado bien clara una cosa, los permisos de exportación debían estar a punto antes de la visita prevista de sus seres queridos a Buenos Aires, pues de no ser así, estaba dispuesto a cancelar la operación de donación al Museo del Prado[90]. La presión e intereses depositados en aquella operación eran muchos. Tras una angustiosa espera, y sobre todo después de que el Duque de Alba hubiese intercedido presentando un convincente informe en favor de Cambó, a mediados de noviembre se supo que los permisos de exportación finalmente iban a ser concedidos. En una carta escrita el día 16 de noviembre Carreras informó a Cambó de esta importante noticia[91]. A finales de ese mes todos los preparativos estaban listos, tanto el camión conducido por hombres de confianza que llevarían las obras al puerto de Bilbao -desde donde partía el vapor "Cabo de Hornos"-, como los embalajes de cristal, papel impermeable e incluso zinc que el político y coleccionista había dejado estipulado[92].

Concedidos los permisos el paso siguiente era hacer efectiva la donación prometida al Museo Nacional del Prado. Narciso de Carreras, se encontraba en Barcelona, y fue desde allí donde el día 8 de diciembre de 1941 firmó el acta notarial con la que hacía efectiva la donación[93]. Resuelto el trámite administrativo y legal, las pinturas se cargaron en un tren escoltado por una pareja de la Guardia Civil -dispuesta por el gobernador civil de Barcelona- y partieron hacia el Museo Nacional del Prado[94]. Cuando llegaron a la capital, todas las pinturas fueron revisadas y algunas de ellas -como las *spalliere* de Botticelli- dotadas de un enmarcamiento acorde a su estilo y forma (imagen 86)[95].

Imagen 86. Fotografía de la segunda *spalliera* en el momento que las tablas llegaron al Museo Nacional del Prado, finales de 1941, Kunsthistorisches Institut Florenz Phototek (Mal. Renaiss. Lámina 43521).

El año estaba a punto de concluir, y con él se iban cerrando todos los cabos sueltos. El día 15 de diciembre embarcaron en Bilbao Esperanza de Traver, María Reinach y Javier Calderó acompañados de la carga artística, piezas de argentería, libros y turrones que Cambó había solicitado para pasar las festividades navideñas que se avecinaban (imagen 87)[96].

Pocos días después, y una vez finalizado el largo viaje, las noticias sobre la inminente donación de Cambó al Museo del Prado se hicieron públicas y empezaron a aparecer en múltiples diarios y noticieros. A Francisco Cambó no le agradó demasiado que se publicasen datos específicos con los elevados importes de las pinturas, especialmente el millón y medio de marcos que se decía que había pagado por los Botticelli, ya que resultaba una cifra desorbitada que podía despertar antipatías en distintos estamentos de la sociedad[97].

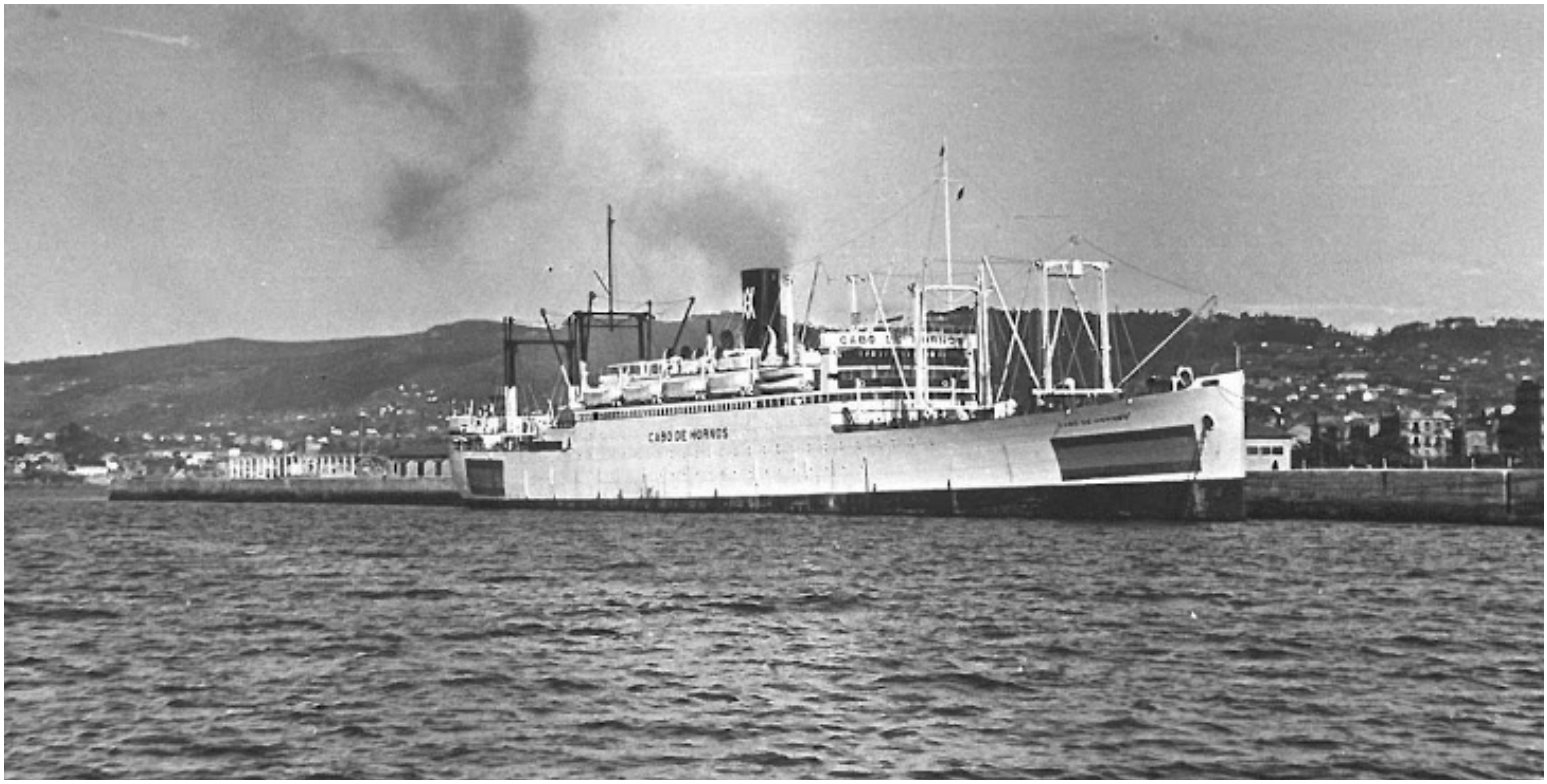


Imagen 87. *El vapor Cabo de Hornos en el puerto de Bilbao* (mediados del siglo XX).

Narciso de Carreras estaba muy satisfecho y agradecido con los dirigentes del Museo Nacional del Prado, ya que "*val a dir, que Sánchez Cantón y Sotomayor s'han portat divinament i m'han donat tota mena de facilitats*"[98]. Desde el principio la intención de Carreras fue dar cierta solemnidad a este acto, de modo que él mismo orquestó a los medios de comunicación para enfatizar su importancia y darle mayor difusión una vez las obras embarcaron[99].

El martes 27 de enero de 1942, a las doce del mediodía se celebró el acto de la donación de la colección Cambó junto a la inauguración de los dos departamentos en los que se colocaron las pinturas. Narciso de Carreras dio un breve discurso que fue respondido por el Conde de Romanones, quién resaltó el patriotismo y la importancia de la donación de Cambó, así como la necesidad de que semejante acción fuese imitada en el país. Era la primera vez que se exhibían públicamente en España aquellas obras maestras.

Los tres Botticelli lucieron en la sala 3 ante las miradas curiosas de un público numeroso conformado por académicos, periodistas, fotógrafos y altos dignatarios, entre los que destacaron los ministros de Gobernación y Obras Públicas que "*varen quedar encantats de la magnificència dels Botticellis*"[100]. Ese mismo mediodía Carreras mandó un telegrama a Cambó cuyas primeras palabras fueron "*resultado brillantísimo acto entrega cuadros museo*"[101]. Por la tarde, se abrieron aquellas salas al público y la afluencia fue espectacular, dejándose sentir no menos elogios que por la mañana hacia las pinturas donadas por el coleccionista catalán[102]. Al día siguiente, las pinturas de la colección Cambó -y más en particular las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti- ocuparon portadas e inspiraron largas notas de prensa especialmente madrileña. El *ABC*, el *Alcázar*, el *Arriba*, el *Informaciones*, el *Madrid diario de la noche*, el *Noticiero*, el *Ya* y un largo etcétera de diarios adjuntaban magníficas fotografías del acontecimiento (imagen 88).

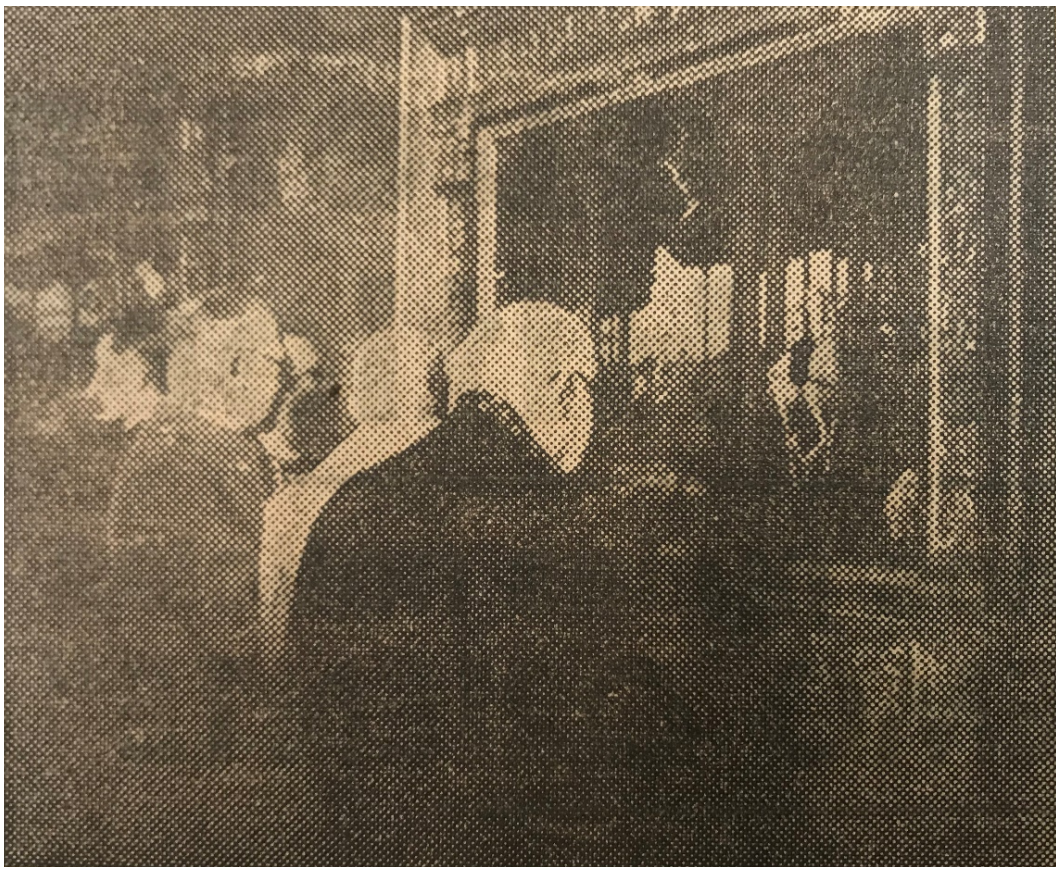


Imagen 88. Fotografía del diario *Informaciones* (27 de enero de 1942).

En los meses siguientes la prensa internacional se sumó a los noticieros y a los académicos españoles con la publicación de artículos dedicados a aquella importante y mediática donación. El diario francés *La Gazzette de Laursanne*, el italiano *Tempo* e incluso la revista cultural alemana *Europäischer Wissenschafts-Dienst* describieron con detalle el acontecimiento y utilizaron para sus portadas -y fotos de los titulares- las imágenes de las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti[103].

No cabe duda de que las *spalliere* florentinas fueron las obras más celebradas de aquella donación seguidas por las obras atribuidas a los primitivos italianos Taddeo Gaddi y Giovanni dal Ponte. Francisco Cambó estaba muy satisfecho de la donación al Museo Nacional del Prado y especialmente de las reacciones que suscitaron sus preciadas pinturas en el público que visitaba el museo. Tal y como consideraba en sus *Meditacions*, ya fuese por el precio que había pagado por ellas, por el nombre de su autor o por otras razones, las pinturas con la Historia de Nastagio degli Onesti habían atraído a gente que nunca había visitado el Museo Nacional del Prado. Aunque a su lado estuviese la formidable *Anunciación* de Fra Angélico "*els visitants no veuen més que els tres panneaux de Botticelli*". Incluso, manifestando cierta curiosidad, Cambó confesaba en esta misma fuente que le gustaría disfrazarse de guardia sólo para escuchar los comentarios de los visitantes que observaban las obras donadas[104].

La mayoría de la gente que hablaba de la donación de Cambó sólo mencionaba las pinturas de Botticelli. Despertaban una simpatía y un interés especial. El coleccionista catalán no dejó de reflexionar y analizar el porqué del éxito de las *spalliere*, considerando que la alta estima suscitada entre los asistentes poco tenía que ver con juicios de orden pictórico o emociones estéticas. En realidad, para Cambó se trataba de algo indescriptible, algo inherente a la simpatía y la humanidad con la que Boccaccio describía aquel *racconto* literario; esa pizca de "*romanço*" que congregaba y embelesaba a quienes se encontraban en aquella sala cuando alguien empezaba a explicarlo[105].

[1] Béziat 2013.
[2] Joseph Spiridon (1845-1930) continuó la colección de pinturas italianas que su padre Georges había empezado al adquirir varias obras de la colección del Cardenal Fesch. Dupuy-Vachey, 1989, p. 328, citado en: https://www.nga.gov/collection/provenance-info.28338.html#biography
[3] Julienne, 1929, p. 381; Reinach, 1929 p. 148.
[4] Según indica Francisco Cambó en sus *Memòries (1876-1936)*, Spiridon era un hombre viejo casado con una mujer joven. Tanto por patriotismo como por el deseo de que le concediesen la Legión de Honor, Spiridon tenía el propósito de ceder su colección al Louvre. No obstante, su esposa procuraba contrariar este impulso por razones comprensibles y fundamentalmente económicas. Cambó, 1981-2, vol. I, p. 420. Como también especifica Madamme de Julienne: todo el mundo pensó que la venta, una vez decidida, habría tenido lugar donde se encontraba la colección, es decir, en París. Así es como habría sucedido en el pasado, cuando la capital, antes de la guerra, era el centro de las transacciones artísticas en todo el mundo. Sin embargo, ese ya no era el caso, ya que los políticos imponían impuestos excesivos, haciendo mucho más costoso comprar obras de arte (aumentando el importe en más de tercio de su valor) y provocando que vendedores y compradores estuvieran furiosos y asqueados. Es lo que llamamos "matar al ganso que pone los huevos de oro". Julienne, 1929, p. 381.
[5] Cambó, 1981-2, vol. I, p. 420; Guardans Vallés, 1990, pp. 54-6.
[6] De Riquer i Permanyer, 2011, p. 1.
[7] Socias Batet, 2020.
[8] Además de estas informaciones, Borja de Riquer i Permanyer especifica que el punto fuerte de Francesc cambó fueron sus actividades como hombre de negocios. Cambó, que como abogado había sido un importante asesor de bancos (Banca Arnús) y de compañías extranjeras (Les Tramways de Barcelone, Barcelona Traction Light and Power, etc), se enriqueció notablemente gracias a una muy original y rápida operación de ingeniería financiera: la creación, en 1920, de la CHADE (Compañía Hispano-Argentina de Electricidad), la principal compañía eléctrica de América Latina. Esta operación convirtió a Cambó en un importante hombre de negocios estrechamente vinculado a grandes multinacionales del sector eléctrico. Como pago por sus servicios, Cambó recibió gratis un importante paquete de acciones de la CHADE, cosa que le convirtió, casi inmediatamente, en multimillonario. Debe tenerse en cuenta que la CHADE repartió durante los años 1920 y 1930 dividendos que siempre fueron superiores al 15 % anual, lo que hizo que, por ejemplo, en 1936, sus acciones se cotizasen a un 715 % del valor nominal. La CHADE era durante la presidencia de Cambó, en los años 1920 a 1930, la tercera sociedad española por el valor de sus activos, más de 1.200 millones de pesetas de entonces, y la primera en el ranking nacional si tenemos en cuenta los beneficios distribuidos entre los accionistas. Así pues, fue gracias a esa espectacular fortuna que Cambó pudo permitirse gastar altas sumas de dinero para adquirir obras de importantes maestros como Botticelli. De Riquer i Permanyer, 2011, pp. 18 y ss.
[9] De Riquer i Permanyer, 2005, p. 345; De Riquer i Permanyer, 2011, p. 37. Relacionado con los clásicos grecolatinos, Miquel Dolç y Miguel Cabañas Bravo subrayaron el rol que desempeñó Francisco Cambó como mecenas de la Fundació Bernat Metge y la Fundació Bíblica Catalana. Dolç, 1974, pp. 444-5; Cabañas Bravo, 1995-6, p. 230. En cuanto al estudio y la lectura de publicaciones sobre historia del Arte, las cartas que Cambó mandaba a Narcís de Carreras (que hoy se encuentran en el Arxiu Nacional de Catalunya) ofrecen valiosas informaciones. En una carta de 1939 Cambó pide a Carreras que tenga localizados libros como "*la col·lecció en japó editada pel govern italià de les obres d'Annunzio i els volums de la publicació alemanya d'art Klassiker der Kunst*". ANC, 171, UC2, 3/07/1939, fol. 63 (Anexo 9). En otra carta ambos se refieren al retrato de Michele Marullo de Botticelli y Cambó le indica Carreras que "*un any abans de la guerra Benedetto Croce publicà un llibre interessantíssim en el que es parla del retrat de la meva col·lecció*". ANC 1-171 UC2 203, 24/10/1944. Años más tarde Cambó solicitó a Carreras el artículo que Berenson publicó en 1926 en la revista *Dédalo* en el que describía un cuadro de Antonello da Messina "*En la Revista d'Art "Dédalo" de l'any 1926 (que figura en la meva biblioteca), el gran crític B. Berenson va publicar un extens article, acompanyat de fotografies, parlant del quadro d'Antonello da Messina, que és de la meva propietat. Segons Berenson, aquest quadro és un fragment del famós retaule de l'Església de San Cassiano, de Venècia, i representa el bust del Sant. Em convindria rebre la còpia del que diu Berenson*". ANC, 171 UC2, 31/12/1946, fol. 270 (Anexo 10).

[10] Josefa Batlle Saguer nació el 14 de abril de 1845 y falleció el 7 de septiembre de 1926. Cambó se marchó unas semanas a Florencia, donde escribió la cita completa "*Va servir-me, però, per a anar-me endinsant més en l'art florentí, que ja des del meu primer viatge a Itàlia em penetrà més endins i em féu sentir una emoció major que cap de les escoles italianes: l'escola veneciana omplia més els meus ulls, però la toscana omplia més la meva ànima*". Cambó, 1981, vol I, p. 394; Cambó, 2008, pp. 524-5.

[11] Los recuerdos de sus múltiples viajes se presentan en sus *Memòries* como relatos fascinantes que permiten conocer las vivencias e inquietudes intelectuales de Francisco Cambó. Cambó, 1982, vol. I, pp. 503-30; Cambó, 2008, pp. 672-717. Sin embargo, en lo que respecta al seguimiento de las subastas de arte, él mismo reconoció que su indecisión y el poco tiempo de respuesta de los telegramas recibidos (48 horas) fueron motivos que le hicieron perder la posibilidad de comprar obras tan importantes como la *Adoración de los pastores* de Botticelli de la Colección Huldschinsky, un extraordinario cuadro de Roger Van der Weyden de la Colección Bache de Nueva York y el mejor de los cuadros de Franz Hals de la Colección Mellon. Cambó, 1981, vol. I, pp. 423-4; Cambó, 2008, pp. 562-3.

[12] Cambó, 1981-2, vol. I, pp. 420-1.

[13] Cambó, 1981-2, vol. I, pp. 421-2; Guardans i Valles, 1990, pp. 55-6.

[14] Fischel, 1929.

[15] Schottmüller, 1929-30, pp. 25-6.

[16] Sánchez Cantón, 1942, p. 7; Pabón, 1999, p. 1018. Al describir el lugar, Pabón diverge con el resto de las referencias, fechando la que la subasta de Berlín en los días 25, 26, 26 y 30 de mayo de 1929.

[17] A pesar de que en 1944 las bombas destruyeron gran parte del hotel de lujo, en 1948 se habilitó un techo temporal y se reconstruyeron algunos espacios. Tras la reparación de los mayores desperfectos volvieron a realizarse actos sociales como los llamados "bailes del té" que se celebraron entre 1950 y 1981 en la Marmorsaal. Otras salas perdieron sus nombres originales y fueron renombradas en función de sus usos, como por ejemplo la Kaisersaal, llamada así por las noches de caballeros con el Kaiser Wilhelm II. Schmiedecke, 2011, p. 101.

[18] Julienne, 1929, p. 382; Sánchez Cantón, 1942, p. 7.

[19] Cambó, 1981-2, vol. I, pp. 421-2.

[20] Muy pocas fuentes mencionan a este individuo y, en todo caso, solo indican su apellido sin especificar detalles biográficos como podrían ser su cargo u ocupación. Julienne, 1929, p. 382. Luísa Sampaio mencionó el nombre de Arthur Julius Goldschmidt en una ficha de catálogo del retrato de muchacha de Ghirlandaio, adquirida en la misma subasta de Berlín que las *spalliere* en 1929. Sampaio, 2000, p. 46. Más allá del rol de comprador de incógnito, no queda claro qué relación tenía con Cambó. Una noticia llegó a proponer que el apellido de Goldschmidt en la subasta no se refería a un solo individuo sino dos: "*Trois tableaux de Sandro Botticelli ont produit 1.500.000 marks; ils ont eté acquis par J. et S. Goldschmidt. De Francfort et Berlin*". *Le Petit Parisien*, 1929, p. 1.

[21] En este punto cabe destacar algunas imprecisiones respecto al número de tablas vendidas. Algunas fuentes dan a entender que Cambó compró solo dos o bien dos de ellas ya sumaron la cifra de 9 millones: *"…deux œuvres de Botticelli ateignirent ensemble la somme de neuf millions…"* *Excelsior*, 1929, p. 1. La sombra de la ambigüedad también se cierne sobre el precio final de las tablas de Nastagio degli Onesti, pues no hay un consenso claro. Aunque muchas fuentes coinciden en la cifra de 9 millones de francos o bien 1.500 marcos alemanes (De la Brosse, 1929, p. 2; *La Gazzete de Bayonne* 1929, p. 2; *Le Grand écho*, 1929, p. 4; *Le Journal*, 1929, p. 1), otras fuentes ofrecieron números distintos: El diario francés L'Intransigeant sugirió que el importe de las tres pinturas fue de 9.150.000 francos, *L'Intransigeant*, 1929, p. 5l; El diario L'Écho también alteró la cifra, aumentándola a 9.900.000 francos. *L'Écho*, 1929; Salomon Reinach también cifró la venta en un importe que rebasaba los 9 millones (9.357.000 francos). Reinach, 1929, p. 149; Henry Bidou fue el caso que más ensalzó el precio, proponiendo la cifra de diez millones "*trois tableaux de Botticelli, illustrant le conte de Boccace sur Nastagio de Onesti, on fait pareillement leurs dix millions*". Bidou 1930, p. 3; Finalmente, pese a que Sánchez Cantón escribió el importe en marcos, también tiró al alza ("*1.697.500 reichsmarks, equivalentes a la sazón a 2.840.000 pesetas*"). Sánchez Cantón, 1942, pp. 12-3; casi tres millones como recuerda Alberto Velasco. Velasco, 2019.

[22] Fischel, 1929, lotes 7/8/9; Dussler, 1929, p. 164; Sánchez Cantón, 1942, p. 7; Lightbown, 1978, vol. II, p. 50.

[23] *Le Grand écho*, 1929, p. 4; *Le Journal*, 1929, p. 1; Otras fuentes tasan el beneficio total en una cifra menor (48.000.000 de francos). *Larouse* 1929.
[24] Guardans Vallés, 1990, p. 56
[25] Cambó, 1981, vol. 1, p. 422.
[26] Uno de los pocos dibujos en plena acción aparece en una breve nota de un diario alemán. El boceto representa el *Retrato de una muchacha* atribuido a Domenico Ghirlandaio en un lateral y una pintura inidentificable sobre el estrado. *Warmbrunner*, 1929, p. 4. Contrariamente, aunque no dispusieran de fotografías o esbozos ilustrativos, las notas de prensa francesa aportaron detalles más específicos sobre el valor de algunas pinturas concretas e hicieron una valoración del evento: "*la venta de la colección de Joseph Spiridon en el Hotel Esplanade de Berlín ha sido un éxito sin precedentes. Se vendieron dos pinturas de Francesco Cossa por 1.010.000 marcos. Un retrato de Domenico Ghirlandaio se vendió por 750.000 marcos. Jacques Seligmann pagó 520.000 marcos por una Madonna con niño y ángel de un alumno de Piero della Francesca. Un retrato del pintor florentino Cosimo Roselli se vendió por 450.000 marcos. Dos escenas de Gaddi 230.000 marcos. Un Crivelli 250.000 marcos. Tres paneles atribuidos a Giotto 285.000 marcos y uno atribuido a Verrocchio 240.000 marcos. Otras pinturas, en su mayoría de los siglos XIV, XV y XVI italiano, se pagaron de 100.000 a 300.000 marcos*". *L'Intransigeant,* 1929, p. 5; *Le Petit Parisien*, 1929, p. 3;
[27]Cambó, 1982, vol. 2, pp. 363-4. Para más detalles acerca de la compra del retrato de Michele Marullo que en 1927 se hallaba en la Colección Eduard Simon, véase: Cambó, 1981, vol. I, pp. 419-20; Cambó 1982, vol. 3, p. 1152.
[28] Francisco Cambó escribió el 11 de febrero de 1938 destacando el fracaso que tuvo una exposición de pintura del siglo XVII en Londres. Analizando las particularidades de algunos pintores seiscentistas consideró que "llevat Giorgione en La *Tempesta* i Botticelli en els meus *panneaux*, els grans pintors havien tractat el paisatge com cosa secundària. Fins a *La Primavera* de Botticelli la figura domina el paisatge". Cambó, 1982, vol. 2, p. 279.
[29] Según algunas fuentes, Cambó compró hasta 11 pinturas aquel día. *La Gazzete de Bayonne* 1929, p. 2; Lagarde, 1929, p. 1. Por el contrario, otras indican que fueron 27. Sureda, 1990, p. 100.
[30] Sánchez Cantón, 1942, pp. 12-3.
[31] Velasco, 2019 (disponible en línea, consultado el 27/03/2020): https://www.miradorarts.com/es/lamento-por-un-botticelli-o-la-historia-de-marullo-y-cambo/
[32] Luján, 1951, p. 18.
[33] Francisco Javier Sánchez Cantón calificó de "coincidencia curiosa" que la primera obra pictórica que entraba en España con la versión plástica de una creación literaria renacentista de Italia tuviese en su fondo elementos prodigiosos y andanzas de almas en pena, frecuentes en nuestras tradiciones. Sánchez Cantón, 1942, p. 10.
[34] En el artículo que publicó hace pocos años Inmaculada Socias Batet dando a conocer un documento inédito del seguro contratado para el edificio de la Via Laietana nº30 (con fecha anterior a 1936), se describe la ubicación precisa de las *spalliere* en el dormitorio y su valor "*Sandro Botticelli: Nastagio degli Onesti (1,88 x 88); 750.000 pesetes, Sandro Botticelli: Nastagio degli Onesti (1,88 x 88); 1.500.000 pessetes, Sandro Botticelli: Nastagio degli Onesti (1,42 x 0'84); 750.000 pessetes"*. Socias Batet, 2019, p. 286.
[35] Según indica Joan Esculies, la tarde del 12 de abril de 1931, tras los resultados desfavorables a Cambó de las elecciones municipales, éste contactó con su amigo, Joaquim Folch i Torres (museólogo, crítico de arte, historiador y, a la sazón, director del Museu d'Art de Barcelona) para retirar su colección pictórica del domicilio de la Via Laietana. Sin embargo, parece ser que ese traslado fue temporal y las obras volvieron a la morada barcelonesa. Esculies, 2019.
[36] Un breve del ABC del viernes 31 de julio de 1936, con el título "¡Abrocharse que va Cambó!", describía en tono supuestamente irónico cómo el político catalán ya había previsto el cataclismo, trasladando primero algunas obras de su colección a Londres (valoradas en seis millones de pesetas) y partiendo luego, rumbo al Adriático en su nave "*Catalonia*", acompañado del consejero regidor del Ayuntamiento de Barcelona Javier Calderó. ABC, 1931, p. 31. Adjunto en el Anexo 11 y disponible en línea (consultado el 21/09/2020): https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19360731-31.html
[37] Estas medidas legislativas sirvieron a su vez para evitar la destrucción y actos de pillaje de las obras procedentes de colecciones privadas e iglesias. Pérez Carrasco, 2018, pp. 18-9.

[38] Los días 29 de mayo y 7 de diciembre de 1937 Cambó recibió -o se "reencontró" como él dice- algunas pinturas importantes de Ercole Roberti, Cranach, Quentin Massys, Tiepolo, Fragonard e incluso el retrato de Michele Marullo de Botticelli. Cambó, 1982, vol. 2, pp. 122-235.
[39] Cambó, 1982, vol. 2, p. 645.
[40] Cambó, 1982, vol. 2, p. 645.
[41] Cambó, 1982, vol. 2, p. 314.
[42] Gracia y Munilla, 2011, pp. 72-3, 320.
[43] Esta información aparece en una carta escrita por Cambó a Narcís de Carreras en enero de 1939. Aunque la fecha es posterior al traslado de la colección acontecido en verano de 1936, resulta una fuente importante para conocer qué obras estuvieron en los depósitos del Museu d'Art de Catalunya (MAC). ANC, 1-171, UC2, fol. 42, instrucciones, 26 de enero de 1939.
[44] Además de protegerse en los depósitos del Museu d'Art de Catalunya, algunas obras también fueron trasladadas al Palacio de Montjuïc y al Monasterio de Pedralbes. Pérez Carrasco, 2018a, pp. 37-9.
[45] AMNAC (Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya), *Quadern anotacions relatives a l'ordenació dels fitxers*, 1936, p.2. En el mismo año 1936 también cabe destacar que se escribió un índice llamado "*Índex de procedències dels objetes ingressats als museus de catalunya i el tresor de la Generalitat, per mitjà del servei del patrimonio artístic*" en el que se especificaba que la colección Cambó disponía de "pintura dels grans mestres d'escoles europees". Ambas referencias primarias están registradas en el documento/base de datos digitalizado -aún en redacción por parte de los investigadores del ICRPC- dirigido por Joaquim Nadal i Farreras. Nadal 2020.
[46] Gracia y Munilla, 2011, pp. 223-4.
[47] También cabe añadir a este listado la ciudad de Figueras y los municipios también gerundenses de Bescanó y Peralada. Controlados por el gobierno de la República constituyeron escondrijos del patrimonio artístico catalán y español en las últimas semanas de la guerra. Algunos de los desplazamientos hacia Darnius (especialmente los de pinturas murales de gran formato) empezaron en la primavera de 1938. Guasch, 1999, pp. 165-70; Gracia y Munilla, 2011, pp. 230-1; Álvarez Lopera, 2019, pp. 234-41.
[48] Socias Batet, 2017, pp. 41-2.
[49] Gracias al documento escrito en 1936 también se escriben "*anotacions numèriques sense cap precisió de les característiques del moviment*" se sabe que las obras de la colección Cambó se encontraban en varias cajas como fueron: 180-X (58 pinturas), 181-A (8 pinturas), 182-A (12 pinturas), 183-A (94 pinturas) y 184-A (8 pinturas). Esta remesa salió el día 2 de agosto de 1938 del Palau de Montjuïc (MAC) hacia Darnius directamente (no pasaron por Olot) en el camión Dodge B.1264. Archivo Histórico Carles Pi i Sunyer (AHCPS), *Relació d'obres sortides del Museu d'Art de Catalunya en virtut del que és disposat en l'ofici del sostssecretari de Cultura senyor Ramón Frontera del 1 d'agost del 1938*; Archivo Histórico Carles Pi i Sunyer (AHCPS), *Relació d'Obres sortirdes del Museu d'Art de Catalunya de Barcelona amb destinació a Darnius sense numerar*; citados en Nadal, 2020.
[50] Joan Subias Galter fue el responsable de vigilar el patrimonio artístico no sólo de Can Descalç en Darnius, sino del resto depositado en el Mas Perxés (Agullana), Can Pol de Montfullà (Bescanó), el Castillo de Peralada (Peralada), las Minas de Talco (La Vajol) y el Castillo de Sant Ferran (Figueres). Gracia y Munilla, 2011, p. 231. Para un análisis más profundo sobre la figura de Joan Subias, véase: Nadal, 2016a.
[51] Pérez Carrasco, 2018b, pp. 441-56.
[52] Uno de los estudios más específicos y completos sobre la labor fotográfica de Joan Subias Galter, es: Nadal, 2016b; citado en Domènech Casadevall, 2018, p. 565.
[53] Nadal 2017a; citado en Nadal, 2018, pp. 79-82. En lo que se refiere al estudio de Joan Sutrà Viñas cabe destacar la tesis doctoral realizada recientemente por Maria Àngels Miquel Vilanova. Miquel Vilanova, 2019. Josep María Bernils también describe con detalle la situación en Darnius y las funciones que desempeñaron tales individuos. Bernils, 2003, p. 45; Miquel Vilanova, 2019, p. 91.
[54] Álvarez Lopera, 2019, p. 237.
[55] ANC, 1-171, UC2, fol. 42, 26 de enero de 1939; ANC, 1-171, UC3, 26 enero de 1939; ANC, 1-171 UC 2, fol. 48, 27 enero de 1939; Socias Batet, 2017, p. 42. En el Anexo 12 adjunto una fotografía de una de las copias del documento conservado el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC).
[56] García Muñoz, Álvarez Lopera y Colorado Castellary, 2002.

[57] Argerich y Ara, 2005, pp. 44 y ss.; Gracia y Munilla, 2011, pp. 272-7. En lo que respecta a los días en los que la aviación franquista y de sus aliados interrumpió sus bombardeos, Arturo Colorado Castellary indica que tuvieron lugar los días 6 y 7 de febrero (en vez de una semana como indican Argerich y Ara y Gracia y Munilla). Colorado Castellary, 2009, p. 81; Colorado Castellary, 2018a, p. 59.
[58] Pérez Carrasco, 2018b, p. 442.
[59] Tal y como especifica Rafael Alonso Alonso, el día 12 de febrero ya estaba cargado el tren especial que trasladaría el Tesoro Artístico de Ceret a Ginebra. El día 13 de febrero de 1939, a las once y veinticinco de la noche entraba en la Gare de Cornavin de Ginebra este tren compuesto por veintidós unidades de carga recubiertas por unas lonas negras impermeables para ser descargado en los días siguientes. Alonso Alonso, 2009, p. 180.
[60] Además de quedar maravillado con las obras de Goya y Velázquez procedentes del Museo Nacional del Prado, Cambó sabía que en otra sala de aquel lugar había los tesoros de Agullana, sospechando que allí se encontraban sus cuadros. Cambó, 1982, vol. 2, pp. 505-6; citado en Colorado Castellary, 2018a, pp. 59-60.
[61] Entre las obras expuestas figuraban 152 pinturas del Museo Nacional del Prado, 10 de la Academia de San Fernando, 7 del Escorial, 3 del Palacio Real y 1 de propiedad particular. García Muñoz, Álvarez Lopera y Colorado Castellary, 2002.
[62] Garcia Julliard, 2003, pp. 203-32; Argerich y Ara, 2005, pp. 48-50; Colorado Castellary, 2018a, pp. 61 y ss.
[63] Nadal, 2020, p. 603.
[64] Pérez Carrasco, 2018, pp. 442-3. El documento original se conserva en el Instituto de Patrimonio Cultural Español con la referencia IPCE, SDPAN, 96 1, SRA_0001 y el registro de las obras de procedencia catalana se encuentra entre las páginas 173 bis y 192. Disponible en línea (consultado el 27/09/2020): http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=inventario&start=19&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and
[65] Esta carta de Francisco Cambó resulta reveladora para comprender su estima por los "*panneaux*" de Botticelli. A lo largo de la epístola, Cambó le pregunta a Carreras por el paradero del resto de cuadros que fueron a Ginebra y que espera que regresen a Barcelona pronto. Sin embargo, lo relevante de la carta es la angustia por recuperar el terceto de *spalliere* y la particular consideración de que tales obras podrían estar sufriendo. En el Anexo 13 adjunto una fotografía de este interesante documento hallado en el Arxiu Nacional de Catalunya. ANC, 1-717, UC2, fol. 61, 24 de junio de 1939.
[66] Tal y como indica Immaculada Socias Batet, en septiembre de 1939 Francisco Cambó seguía inquieto por recuperar el mobiliario, las lámparas y los tapices de Beauvais y de Bruselas que antaño habían guarnecido su hogar en Barcelona, y por saber dónde estaban 51 de sus obras que anotó en un listado de "cuadros antiguos": *Retrato de Mujer* de Sebastiano del Piombo, *Retrato del Duque de Medinacelli* de Murillo, *Retrato del músico Quixano* de Goya, *Dos bodegones* de Zurbarán, *Eva* de Correggio, *Santa Cecilia* de Tiepolo…junto a un largo etcétera de "cuadros modernos" que correspondían a obras de artistas contemporáneos como Anglada, Llimona, Junyent Sunyer, Sorolla y Zuloaga entre otros. Socias Batet, 2017, pp. 43-5; Esculies, 2019.
[67] ANC, 1-171, UC2, fol. 67, 8 de septiembre de 1939. En el Anexo 14 adjunto dos fotografías (anverso y reverso) de esta carta.
[68] ANC, 1-171, UC15, fol. 71, 18 octubre 1939.
[69] ANC, 1-171, UC2, fol. 68, 4 de noviembre de 1939. En el Anexo 15 adjunto también una fotografía del documento.
[70] Pi i Sunyer, 1975, pp. 606-7; citado en Álvarez Lopera, 2019, p. 237-8.
[71] José Álvarez Lopera indica explícitamente que los depósitos de La Vajol y los sótanos de Can Perxés de Agullana habían quedado limpios, mientras que de Olot no se había evacuado nada. De Darnius habían salido unos 16 camiones, pero aún quedaban suficientes cajas preparadas para llenar otros 20 camiones. Álvarez Lopera, 2019, pp. 240-1.
[72] Nadal, 2018, p. 85.
[73] Tal y como se registra en el documento de devolución de las obras de la colección Cambó que luego fueron depositadas en el Museo Nacional del Prado, no hay rastro de los Botticelli. IPCE, *Expediente de devolución de Francisco Cambó*, 27 de mayo y 1 de junio de 1940, SDPAN 144/94, Signatura digital SRA_1867. Documento disponible en línea (consultado en 12/09/2020):

http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=camb%C3%B3&start=0&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and

[74] A lo largo del año 1939 se realizaron 69 expediciones desde Darnius. Muchas de ellas tenían como destino la ciudad de Gerona (como por ejemplo las expediciones 37 y 44). Sin embargo, muchas otras iban hacia Barcelona. La última de ellas, la expedición nº 69, resulta especialmente interesante porque se especifica que dos camiones llevaban obras con destino a una exposición del Palacio Nacional de Barcelona "Relación de los objetos trasladados del depósito de Darnius al depósito del Palacio Nacional de Barcelona por el agente Monsuárez los días 3-4 de agosto" 1939; citado en Nadal, 2020, pp. 685-700.

[75] Nos estamos refiriendo a la antes citada relación de la expedición nº 69 de los días 3-4 de agosto de 1939; citado en Nadal, 2020, pp. 685-700.

[76] Según ha estudiado Maria de Lluc Serra Armengol, el depósito Caja de Pensiones era un lugar cuyo funcionamiento se puso en marcha en octubre de 1939 (hasta 1947) como "*depósito y exposición de objetos artísticos recuperados*" y que se situaba en la parte alta de la montaña de Montjuïc, en el Pabellón de la Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona que había construido Josep María Ribas i Casas y Manuel Maria Mayol en 1929. El depósito constaba de dos secciones: una destinada a la exposición y la otra como almacén. Las exposiciones destacaban por emplear un tono discursivo de control ideológico y por hacer hincapié en la labor de recuperación del patrimonio cultural y artístico del régimen franquista al mismo tiempo que se aplicaba una adjetivación despectiva al describir los "saqueos" y la "barbarie" de los enemigos rojos. El depósito padecía una situación muy precaria en lo que se refiere a seguridad y eran inexistentes los inventarios completos de los objetos que contenía. La mayoría de las obras depositadas eran de autores desconocidos o de importancia muy local, con la excepción de obras puntuales de Santiago Rusiñol, Ramón Casas o Joan Llimona. Serra Armengol, 2018, pp. 157-65. Para una información más amplia y profunda sobre los centros museísticos catalanes entre los años 1939-1947, véase la tesis doctoral de la misma autora. Serra Armengol, 2014. En este punto quisiera agradecer la colaboración y ayuda de la misma Maria de Lluc Serra Armengol, quien además de participar en la búsqueda infructífera de las *spalliere* de Botticelli en el depósito Caja de Pensiones me facilitó directamente materiales de su tesis y fotografías de archivo en las que se pueden leer las fichas de las obras de artistas destacados como Rusiñol, el Greco y Goya. AMAC, *Fondo SDPAN*, Armario 4, ficha 80.246, 80.518, legajo 621.

[77] La pintura al óleo que se creía que estaba en el depósito Caja de Pensiones fue mencionada en dos cartas de Narcís de Carreras con el número C. 386-40.395. ANC, 1.171, UC2, 15 de febrero de 1940; ANC, 1-171, UC15, Fol. 95, 23 febrero de 1940. En el Anexo 16 adjunto la fotografía de esta última epístola, donde también aparece una relación de cuadros de Cambó que por aquel entonces estaban depositados en el Museo Nacional del Prado.

[78] ANC, 1-171, UC2, Fol. 78, 9 de febrero de 1940; ANC, 1-171 UC15, Fol. 90, 10 de febrero de 1940 (Anexos 17 y 18)

[79] ANC, 1-171, UC2, Fol. 83, 26 de febrero de 1940.

[80] Ara, 2018, pp. 629 y ss.

[81] ANC, 1-171, UC15, Fol. 104, 21 de mayo 1940. En esta carta Carreras le cuenta a Cambó que ha estado con Sánchez Cantón y el director del Banco de España en los depósitos de dicha entidad bancaria donde algunos cuadros de la colección "*s'han guardat magníficament ja que tan la temperatura com la humitat són totalment adequades*". También Inmaculada Socias Batet menciona cómo Cambó consideró que sus obras estaban más seguras en aquellos depósitos de Madrid, que no en Barcelona, donde eran susceptible de sufrir alguna nueva depredación. Socias Batet, 2017, p. 46. Para más detalles sobre la maniobra de depositar obras en las cámaras subterráneas del Banco de España, especialmente en 1937 debido a los bombardeos en Madrid, véase: Álvarez Lopera, 2019, pp. 183-7.

[82] Cambó, 1981, vol. 1, p. 417; Cambó, 2008, p. 553.

[83] ANC, 1-171, UC2, Carta en respuesta a la recibida el 11 de diciembre de 1940.

[84] AMP, Caja 98, Legajo 16.02, nº exp. 7, nº doc. 34; AMP, Caja 100, Legajo 16.12, nº exp. 3, nº doc. 1; ANC, 1-171, UC2, 21 de abril de 1940. En el Anexo 19 adjunto la fotografía de esta importante y explicativa carta, disponible también en línea (consultado el 29/9/2020): https://archivo.museodelprado.es/prado/doc?q=camb%C3%B3&start=13&rows=1&sort=fecha%20asc&fq=mssearch_doctype&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and&msstored_fld82=20281

[85] Socias Batet, 2017, pp. 49-50; Buqueras, 2018, p. 323.

[86] Guardans Vallés, 1990, p. 49. También Miguel Cabañas destaca que, tras la decisión de Cambó de donar determinadas obras al Museo Nacional del Prado, subyacía la voluntad de enmendar la notoria deficiencia de pinturas de escuela italiana que había en este. Cabañas, 1995-6, p. 231.

[87] La mediación del Marqués de Lozoya, el Duque de Alba y Francisco Javier Sánchez Cantón en favor de la solicitud de Cambó queda reflejada en cartas de Narcís de Carreras como: ANC, 1-171, UC15, Fol. 223, 9 de junio de 1941; ANC, 1-171, UC15, fol. 132, 12 de septiembre de 1941 y en especial ANC, 1-171, UC15, Fol. 133, p. 2, 16 de octubre de 194 y ANC, 1-171, UC15, Fol. 141, 16 diciembre de 1941.

[88] Cuatro son las cartas que he localizado en el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) donde Carreras describe más explícitamente esta situación. En primer lugar, la carta del 9 de junio de 1941 cita el enojo por parte del director de los señores Xavier de Salas (primer director del Museo de Barcelona) y Luis Monreal (comisario del SDPAN de la zona de Levante), y la reunión que estos solicitaron a Carreras para hacer cambiar de opinión a Cambó (ANC, 1-171, UC15, fol. 223, pp. 1-2, 9 junio de 1941) (Anexo 20). En segundo lugar, de gran interés es la carta del 10 de julio de 1941 que Carreras recibió de parte de Sánchez Cantón donde se adjunta una copia el informe enviado a la sección de exportaciones del Patrimonio Artístico Nacional (ANC 1-171 UC15, fol. 125, 10 de julio 1941) (Anexo 21). Narcís de Carreras escribió una tercera carta importante a Francisco Cambó el día 8 de agosto de 1941 relatando cómo medió con los directivos de los museos de Barcelona y cómo les contentó asegurándoles que parte de la colección Cambó sería donada a dicha ciudad (ANC 1-171, UC15, Fol. 127, 8 de agosto 1941). La última y cuarta epístola escrita también por Carreras a Cambó el 23 de agosto de 1941, explica la extensa reunión que tuvo el albacea con Miquel Mateu i Pla (alcalde de Barcelona entre 1939-1945). Como barcelonés Mateu i Pla le pedía a Carreras (y luego directamente a Cambó) no donasen ninguna pintura al Museo Nacional del Prado (ANC 1-171 UC15, fol. 128, 23 agosto de 1941) (Anexo 22).

[89] Tal y como se dice literalmente en una carta de Carreras a Cambó *"Un Jefe de Negociat del Ministeri d'Educació Nacional que ha entrebancat tant com ha pogut aquest assumpte i que inclós en el mateix moment de la firma feia pressió propddel Ministre perque es negués a signar-la. A pesar de l'acord del Conselle de Ministres. Sembla que hi hagi una continua batalla per l'assumpte dels seus quadres. Les opinions eren molt diverses; el Ministre de Negocis Extrengers i el d'Educació Nacional s'han portat molt bé i ho han defensat sempre; el Sr. Sotomayor n'ha parlat repetides vegades al Generalissim, qui s'hi oposava sistemàticament; el Ministre de Treball, amb qui tinc amistat, va dir-me que en el Consell de Ministres s'havia discutit ampliament l'assumpte i que s'havia aprovat per decisió de Franco. Jo cada día estic més convençut de que el que a darrera hora ens ho ha resolt ha estat el Duc d'Alba qui va poguer convencer al Generalissim que estaba irreductible abans de parlar amb Alba*". ANC, 1-171, UC15, Fol. 41, 16 de diciembre de 1941; ANC, 1-171, UC15, Fol. 149, 24 de marzo de 1942.

[90] ANC, 1-171, UC15, fol. 132, 12 de septiembre de 1941. Adjunto fotografía de esta carta en el Anexo 23.

[91] ANC, 1-171, UC15, fol. 139, pp. 1-2, 16 de noviembre de 1941. En el Anexo 24 adjunto fotografías de esta carta.

[92] En una carta del 16 de noviembre de 1941, donde Carreras comunicaba la grata aceptación de los permisos, se planteaba la posibilidad de que las obras viajasen hacia Bilbao en ferrocarril. Pero finalmente esta opción fue descartada, considerándose mejor transportarlas en un camión cubierto conducido por personas de confianza. ANC, 1-171, UC15, fol. 139, 16 de noviembre de 1941. Los muchachos que hicieron de chófer fueron Carles Camps y el noi Sitjá. Los embalajes y el material que protegía las pinturas están especificados en la carta del 28 de noviembre de 1941, quedando establecido que habían sido elegidos según Cambó había decidido con anterioridad "*L'embalatge es fà d'acord amb les instruccions que Vostè ens dona. Els quadres aniràn amb cristall i amb tires de paper enganxades per el cas de rompre's. A més de l'embalatge amb que varen venir de Ginebra, o exactamente igual a aquell, per els que no tenen caixa, aniràn embolicats amb paper especial impermeable i cada caixa portarà un número tal com Vostè indica. Ademés el Latour anirà amb caixa de Zinc"*. ANC, 1-171, UC15, fol. 140, 28 de noviembre de 1914.

[93] Pabón, 1999, p. 1018. En el Arxiu Nacional de Catalunya (ANC) se conserva esta acta notarial (Nº794) firmada por Narcís de Carreras en Barcelona el día 8 de diciembre de 1941. ANC, 1-171, UC238.

[94] Socias Batet, 2014, p. 50.

[95] La empresa madrileña Marcos Cano fue la encargada de enmarcar gran parte de las pinturas del Museo Nacional del Prado sobre todo a principios y mediados del siglo XX. Tal y como sus directivos me han especificado por correspondencia electrónica, los marcos elegidos para las tres tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti pertenecen al "*modelo 752*" (cuya descripción es: Estilo Renacimiento italiano de influencia florentina, finales de siglo XV. Moldura de madera tallada. Decorada con pan de oro fino y policromía. Presenta frontón con cornisa y friso. Pilastras decoradas con motivos de "*candelieri*". El friso y la basa presenta motivos de zarcillos y roleos con metopas en las esquinas).

[96] En la hoja 2 (fulla 2) de la carta ya citada de Carreras a Cambó del día 28 de noviembre de 1941 también se incluyen interesantes detalles sobre los familiares del segundo, además de los kilos de la mercancía que viajaba con ellos (60 kilos de argentería, 300 kilos de libros, 10 kilos de turrones, etc.). ANC, 1-171, UC15, fol. 140, 28 de noviembre de 1941 y ANC, 1-171, UC238. En el Anexo 25 adjunto la fotografía de esta última referencia, correspondiente al certificado de exportación de las mercancías de Cambó (emitido el día 30/12/1941) que viajaron a bordo del Cabo de Hornos emitido a finales de diciembre de 1941.

[97] En sus *Meditacions*, Francisco Cambó consideró que haber hecho públicos tales datos era algo negativo y susceptible de ser criticado por mucha gente. Sin embargo, Cambó también especifica que quien filtró tales informaciones (Francisco Javier Sánchez Cantón) lo hizo de buena fe y sin tener en cuenta que podía resultar negativo para la reputación del catalán. Cambó, 1982, vol. 2, p. 1027.

[98] ANC, 1-171, UC15, Fol. 141, 16 de diciembre de 1941. En este punto cabe especificar también que los señores Sotomayor y Sánchez Cantón hicieron lo posible -sin resultados favorables- para que se le concediera a Cambó la medalla de la orden civil de Alfonso X el Sabio por su generoso donativo. ANC, 1-171, UC15, Fol. 145, 24 de enero de 1942. En el Anexo 26 adjunto la fotografía de la primera página de esta carta.

[99] La voluntad de otorgar cierta solemnidad y organizar la donación como era debido son aspectos que aparecen expresados por Narcís de Carreras en cartas anteriores al mismo acto. ANC, 1-171, UC15, Fol. 139, 16 de noviembre de 1941; ANC, 1-171, UC15, Fol. 141, 16 de diciembre de 1941.

[100] ANC, 1-171, UC15, Fol. 145, 24 de enero de 1942. La indicación de que los Botticelli fueron expuestos en la sala 3 es proporcionada por Fernández Santos 1966.

[101] ANC, 1-171, UC15, Fol. 146, 29 de enero de 1942.

[102] Poco después de este importante acontecimiento Francisco Javier Sánchez Cantón publicó un artículo donde se detallaban las fechas de la donación, la exposición de las pinturas y las reacciones que suscitaron en el público madrileño. Sánchez Cantón, 1942, p. 7.

[103] Junto a estas publicaciones también cabe destacar el artículo escrito por Antonio Marichalar en la revista española -de postura franquista- *Legiones y Falanges* en abril de 1942 y el artículo específico sobre los Botticelli (así como algunas conferencias) de Elías Tormo. Marichalar, 1942; Tormo, 1942, pp. 1-52. Estas publicaciones son citadas por Carreras en una carta para que Cambó sea conocedor del revuelo mediático y académico generado por su donación y que inspiran sus obras. ANC, 1-171, UC15, Fol. 159, 11 agosto de 1942. Asimismo, los recortes de todas estas publicaciones fueron recopilados por Narcís de Carreras y se encuentran en el Arxiu Nacional de Catalunya. ANC, 1-171, UC238.

[104] Cambó, 1982, vol. 3, p. 1127.

[105] Cambó, 1982, vol. 3, pp. 1193-4.

Capítulo 12

1967 El periplo de la última *spalliera*

Setenta y tres fueron los años que permaneció la pintura con el banquete de Nastagio degli Onesti y su enamorada en la colección Vernon Watney de Londres[1]. A diferencia de la animadversión que suscitaban las dos primeras *spalliere* del ciclo, esta última despertó reacciones bien distintas. Cuando Theodore Child describió los tesoros de la morada 49 de Prince's Gate de Frederick Richards Leyland, no sólo la consideró obra indudable de la mano del maestro florentino, sino también unos de sus trabajos más delicados[2].

La colección de James Vernon Watney contaba con poco más de un centenar de obras. El coleccionista inglés había reunido en la primera década del siglo XX pinturas de maestros tan insignes como Crivelli, Bellini, Pontormo, Tintoretto, Canaletto, Van Dyck, Reynolds, etc. Pero de Sandro Botticelli sólo tenía dos pinturas: una *Virgen con niño y San Juan* y la cuarta *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti; ambas, por cierto, procedentes de la colección de Leyland[3]. Durante los años que esta última pintura permaneció en la colección de Vernon Watney llegó a prestarse hasta en tres ocasiones para exposiciones londinenses. La primera vez fue en 1919, en la exposición *Florentine Art before 1500* en la Burlington Fine Arts[4]. Allí acompañaba a otras pinturas de temática religiosa, pagana, e incluso relativas al *Decamerón*[5]. Ese mismo año, la representación con el suntuoso banquete despertó elogios por parte de la prensa francesa que ensalzó su excelente estado de conservación[6]. La segunda exposición tuvo lugar más de una década después, en invierno de 1930. Entre los días 1 de enero y 20 de marzo, la sociedad londinense tuvo la oportunidad de apreciar en la Royal Academy of Arts la *Exhibition of Italian Art 1200-1900.* Se trataba de un acontecimiento inaudito, con una voluntad calificable de enciclopédica y que consiguió reunir producciones artísticas de los -quizás- siete siglos más fértiles hasta entonces.

Esa ambición universalista permitió reunir pinturas, dibujos, grabados, esculturas, *bronzetti*, bajorrelieves, marfiles, tapices, mayólicas, etc. Pero además de todo esto, para los amantes de Botticelli la *Exhibition of Italian Art 1200-1900* se convirtió en una de las mayores concentraciones de obras del maestro florentino que han tenido lugar en la historia. Llegaron obras suyas de todos los países; pinturas que no se habían movido de sitio en siglos y que se convirtieron en las verdaderas invitadas de honor. Los museos más importantes del continente aportaron su grano de arena y la mismísima Galleria degli Uffizi de Florencia prestó obras señeras del "maestro de las sutilezas" como *El Nacimiento de Venus*, *La calumnia de Apeles*, entre otras[7]. Desde Ottawa llegó una tabla con *Cristo niño y San Juan Bautista* procedente de la National Gallery de Canadá, desde la Johnson Collection de Filadelfia varios paneles con la *Historia de Santa María Magdalena*, desde el Staatliches Kupferstichkabinett de Berlín un dibujo con el Canto XXXI del "*Purgatorio*" de Dante, etc.[8].

Había obras de Botticelli de todas las tipologías: grandes, pequeñas, lienzos, tablas, *tondi,* bocetos…Y como no, aunque solo con representación parcial, la cuarta *spalliera* con el banquete de Nastagio degli Onesti[9]. Su colocación no era baladí y para nada marginal. Estuvo expuesta en la tercera sala junto al *Nacimiento de Venus* y *La Calumnia*; la sala destinada a las mejores pinturas de finales del siglo XV. A pesar de su presencia fragmentaria provocada por la ausencia de las tres primeras -desde hacía menos de un año en manos de Cambó-, el vacío quedó más que compensado con el resto de *capolavori* botticellianos allí presentes.

Finalizado este hito museístico londinense, en 1960 la última tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti fue exhibida en una tercera y última exposición. El lugar era el mismo que hacía tres décadas, es decir, la Royal Academy of Arts de Londres. Sin embargo, esta vez el acontecimiento no tuvo un abasto tan desmesurado, ni tampoco una impronta tan italiana, sino más bien, italo-británica. Titulada *Italian Art and Britain* la exposición reunió nuevamente algunas obras destacadas y llegadas del extranjero. Con el número 323, la *spalliera* con el banquete nupcial fue prestada por Oliver Vernon Watney. En su descripción en el catálogo no solo se barajó la posibilidad que el cuarteto se hubiese pintado con la participación del taller, sino que se repitió la consideración de que la última pintura era de una calidad superior al resto[10].

Imagen 89. *Emilio Pucci con algunas de sus prendas y trabajos*, Florencia, 1959.

Tras casi un tercio de siglo en la colección Vernon Watney de Londres -y tras haber formado parte de las exposiciones mencionadas-, el viernes 23 de junio de 1967 Christie's sacó a la venta por 100.000£ la última tabla del cuarteto con la Historia de Nastagio degli Onesti[11]. No era la única obra que Oliver Vernon Watney vendió de su legado paterno, sino que también abandonaron la colección Watney ese mismo día pinturas como *Las bodas de Caná* de Juan de Flandes y demás tablas flamencas[12]. Esta fue la subasta más cercana a nuestros días, ya que, por aquel entonces, las tres primeras tablas se encontraban desde hacía más de veinticinco años en el Museo Nacional del Prado. El comprador del "*Marriage Feast*", era alguien cuya estirpe había estado estrechamente vinculada al cuarteto de Botticelli: Emilio Pucci[13] (imagen 89).

A lo largo de su vida el marqués de Barsento y famoso diseñador de moda hizo evidente su predilección por la estética renacentista. Tanto sus diseños de moda como su estilo de vida delataban a menudo influencias y deudas con respecto al mundo cuatrocentista. Sandro Botticelli era uno de los maestros que más admiraba y que sin duda marcó su producción[14]. A finales de 1950, Emilio Pucci creó dos series de prendas y fulares muy vinculadas con las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti que poseyeron sus antepasados.

Primero lanzó al mercado en 1958 un foulard titulado "*Matrimonio*", cuyo diseño agrupa en círculo a personajes tomados del ciclo pictórico de Botticelli. Siete son las figuraciones que se disponen sobre un fondo con motivos floreados y circulares idéntico al del respaldo-*spalliera* de la tercera pintura[15]. En el centro del pañuelo se representan instrumentos musicales como los tambores y el laúd también pintados en la obra original. Todo ello está encuadrado primero por una original cenefa con la representación de las vajillas, postres y frutas del banquete, y luego por densas guirnaldas con piñas (imágenes 90 y 91).

Imagen 90. Emilio Pucci, Foulard *Matrimonio*, 1958.

Imagen 91. Emilio Pucci, Detalle del Foulard *Matrimonio* con figuraciones procedentes de la tercera *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti, 1958.

Lo que me parece más interesante -al tiempo que inadvertido- es que toda esta estrategia de replicar motivos iconográficos extraídos de las *spalliere* de Botticelli puede aplicarse en todos los elementos excepto en los *stemme*. A diferencia de los blasones de los Pucci, Bini y Medici que aparecían en la tercera pintura, el pañuelo representa los escudos de armas de la familia Pucci y Nannini, es decir, del marqués y de su futura esposa Cristina Nannini. Su pedida de mano tuvo lugar en 1959, coincidiendo con la segunda serie interesante de prendas y fulares creada por Emilio Pucci, "*la caccia*". Con una frescura plenamente cuatrocentista los diseños se inspiraban en el decorativismo de Benozzo Gozzoli y la galantería caballeresca.

Sumadas a estas fuentes las alusiones al ciclo pictórico de Nastagio degli Onesti eran evidentes[16]. No hay más que ver las expresiones abstraídas de los comensales, los vítreos recipientes, la vajilla de la mesa, los blasones con una testa, el taburete rústico y los atentos canes…todo recuerda de un modo explícito a las *spalliere* del Palazzo Pucci, particularmente a las dos últimas (imágenes 92 y 93).

Imagen 92. Emilio Pucci, Detalle del foulard *La Caccia*, 1959.

Imagen 93. Emilio Pucci, Foluard *La Caccia* diseñado en varios colores, 1959.

Por segunda vez, el marqués Pucci trasladaba a sus diseños de moda motivos extraídos de la Historia de Nastagio degli Onesti; y lo que es más importante, utilizaba este lenguaje cuatrocentista para incorporar referencias autobiográficas relacionadas con su inminente matrimonio[17].

Emilio Pucci había conocido a la baronesa romana Cristina Nannini di Casabianca en su boutique de Capri, y cuando hizo público su enlace a principios de 1959, declaró que iba a "*desposar a un Botticelli*"[18]. Con esta expresión el marqués ensalzaba la belleza y los rasgos de "*donna angelicata*" renacentista de su futura esposa, al mismo tiempo que demostraba una alta estima por el canon de belleza del maestro cuatrocentista. La boda fue un acontecimiento reservado y selecto, y tras celebrar las nupcias, los marqueses se instalaron en el Palazzo Pucci. El tosco revestimiento de *bugnato* de aquella histórica y monumental morada podía transmitir una especie de fría perennidad, pero su interior pronto se inundó de vida y calidez[19]. Desde el momento en que habitaron allí, Emilio y Cristina fueron muy comedidos y respetuosos a la hora de realizar cambios en el palacio. Los cambios que hicieron fueron pocos, y en la década de los '60 sus esfuerzos se centraron en embellecerlo con sofisticados y exclusivos objetos de arte.

Sin embargo, el glamouroso y polifacético diseñador tenía un asunto pendiente con el lugar donde estaba residiendo y también con sus antepasados: recuperar la última *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti. La marquesa recuerda que su marido le confesó en varias ocasiones la importancia que tenía para él aquel cuarteto pictórico de Botticelli[20]. Eran muchos los vínculos e irrefrenable el deseo de recuperar una de aquellas pinturas, pero tuvieron que pasar varios años antes de que se presentase la primera y única oportunidad para el marqués. No fue hasta junio de 1967, prácticamente un siglo después de la primera venta del cuarteto, cuando la casa de subastas Christie's anunció la venta de la cuarta tabla[21]. Días antes del anuncio público de la venta el marqués había sido avisado por un íntimo amigo, de manera que pudo ganar algo de tiempo y anticiparse al resto de los coleccionistas para coger un vuelo hacia Londres y acudir al evento personalmente.

Amaneció el día esperado de la subasta, y Emilio Pucci fue de los primeros en entrar en la sala y sentarse en primera fila para observar bien la *spalliera* que había pertenecido a sus antepasados. En cuanto el lote nº 29 entró en la sala, las caras de los asistentes e incluso de los técnicos fueron de exclamación absoluta. La calidad y la excepcionalidad de la obra de Botticelli les dejó atónitos (imagen 94).

Imagen 94. Fotografía del momento de la subasta de la última *spalliera*, Londres, viernes 23 de junio de 1967.

Tras unas horas de incertidumbre y pujas, Emilio Pucci consiguió la anhelada tabla y lo primero que hizo fue llamar a su esposa para darle la buena nueva. Según recuerda la marquesa Cristina Pucci, su marido estaba tan agitado al teléfono que solo hacía que repetir emocionado el nombre de Botticelli y de la *spalliera* sin dejar claro si su tono indicaba la exasperación de haberla perdido o bien la euforia de tenerla consigo. Efectivamente era la segunda opción. Con aquella compra Emilio Pucci sintió haber satisfecho un deseo personal pendiente y al mismo tiempo haber saldado una especie de deuda familiar al recuperar algo que fue creado *ex professo* para el Palazzo Pucci donde él residía con su familia.

Tan pronto regresó a Florencia, la pintura pasó a formar parte de la colección privada del Palazzo Pucci y fue expuesta junto a las mejores obras de artistas italianos y flamencos allí conservadas. Aunque la *spalliera* se hallase nuevamente en su lugar de origen, los muchos viajes y cambios de ubicación a lo largo de los siglos XIX y XX hicieron necesarios un proceso de limpieza y una restauración que tuvo lugar en el año 2000 y que fue sufragada por la misma marquesa Cristina Pucci. Esta restauración permitió no sólo recuperar el estado y la calidad de los detalles de la obra original, sino que también pudiese mostrarse en un estado óptimo en la exposición que se celebró sobre Botticelli y su discípulo Lippi en 2004 en el Palazzo Strozzi. Bajo el título "*Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura Fiorentina del Quattrocento*" el Palazzo Strozzi dio cabida a importantes obras de Botticelli, entre las que contaba la cuarta tabla con la Historia de Nastagio degli Onesti[22]. Lo cierto es que no fue fácil que la pintura formase parte de la exposición, puesto que la marquesa Cristina Pucci ya había rechazado ofertas del Museo de Luxemburgo de París y los Museos del Vaticano para exposiciones anteriores dada la importancia y antigüedad de la tabla. Pero las constantes peticiones y quizás también los pocos cientos de metros que separaban el Palazzo Pucci del Palazzo Strozzi persuadieron a la marquesa, que finalmente accedió a prestar la obra.

Sin embargo, algunos medios de comunicación no sólo confundieron las generosas intenciones de la marquesa Pucci para prestar la pintura, sino que también tergiversaron detalles cruciales de la misma pintura[23]. Pasados los dos meses del acontecimiento volvió al salón donde sigue hoy en día. Esa fue, hasta la fecha, la última exposición en la que participó el banquete. Pero quien sabe si en los siguientes años podremos gozar del placer de ver a las cuatro *spalliere* juntas.

Todas ellas con sus diferencias y particularidades estilísticas, con sus cromatismos más terrosos o menos, con sus escenas más violentas y otras más amorosas, con sus figuras rígidas y asustadizas junto a otras más gráciles y jocosas…En definitiva, como lo hicieron en perfecta armonía en el Palazzo Pucci una vez Botticelli dio las últimas pinceladas.

[1] Desde 1894 que Vernon Watney la compró a Sir George Donaldson, hasta el 23 de junio de 1967 que Christie's la sacó a subasta.

[2] "*As regards the fourth composition, however, representing the wedding feast of Nastagio, there can be no doubt; it is entirely by the master's own hand, and one of the daintiest of this works*". Child, 1891, p. 81.

[3] Estas dos pinturas aparecen en el catálogo de pinturas de James Vernon Watney publicado en enero de 1915 con los números 14 y 22. Watney, 1915, pp. 6, 9.

[4] Fry, 1920, pp. 31-2, lámina XX; *Christie's*, 1967, p. 20.

[5] Digna de mención es el frontal de un *cassone* que representa la historia Sultán Saladino y Messer Torello, considerado la más antigua de las representaciones lignarias del *Decamerón* (nº3). De Nicola, 1918, pp. 169-71; Fry, 1919, pp. 16; Scherer, 2018, pp. 78-9. También cabe destacar que la cuarta *spalliera* con la Historia de Nastagio degli Onesti no fue la única obra de Botticelli de la exposición. Había otras pinturas atribuidas a Botticelli como: la *Virgen y niño con San Juan* (nº12), una *Anunciación* (nº21). Fry, 1920, pp. 20, 25.

[6] "*Cette peinture est d'une parfaite conservation*". J. G., 1919, p. 244. Sin embargo, también deben contrastarse estas consideraciones con las palabras que la prensa británica dedicó a la cuarta tabla "*The "Marriage Feast" lent by Mr. Vernon Watney is very interesting in design, but dully executed*". *The Times*, 1919, p. 15. La pintura fue exhibida con el número 32. *Christie's*, 1967, p. 20.

[7] El *Nacimiento de Venus* (nº 142) y *La calumnia de Apeles* (nº 141) se hallaban en la tercera sala, la destinada a las mayores *masterpieces* de finales del siglo XV. *Exhibition*, 1930, pp. XII-XIII, XXII, 99, 100; *An illustrated souvenir*, 1930, p. 40. La Galleria degli Uffizi también prestó de Botticelli dos bocetos: uno en forma de luneta con tres ángeles (nº436) y otro que representaba a un ángel de pie (nº439). *Exhibition*, 1930, pp. 238-9; *An illustrated souvenir*, 1930, p. 97.
(Disponibles en línea: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/1930-exhibition-of-italian-art-1200-1900 ; https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/exhibition-catalogue/1930-an-illustrated-souvenir-of-the-exhibition-of-italian-art-1200-1900)

[8] *Exhibition*, 1930, p. 90, 123-124, 242. En los números con los que fueron expuestas: nº124 (Ottawa), nº 181 a & b y nº 191 a & b (Filadelfia), nº450 (Berlín). Entre las muchas obras prestadas de Botticelli (o bien atribuidas a su mano), también deben mencionarse una *Virgen y niño* (nº 120) procedente del Museo Poldi Pezzoli de Milán y la "*Derelitta*" (nº117) que cedió el Príncipe Pallavicini de Roma. *Exhibition*, 1930, pp. 87-8; *An illustrated souvenir*, 1930, p. 41.

[9] Prestada por Lady Margaret Watney, la pintura con el "*Marriage Feast*" estuvo expuesta con el número 135. En la descripción que aparece en el catálogo, se plantean los debates y distintas opiniones con respecto a la autoría del conjunto. Por un lado, se citan el criterio expuesto por Herbert Horne en su monografía, el cual considera que las cuatro obras fueron diseñadas por el maestro, pero finalizadas por el taller. Por el otro, en el final de esa ficha se incluye la opinión que estima una autoría indiscutible y total del maestro precisamente de la última *spalliera*. *Exhibition*, 1930, p. 96; Horne, 1980 [1908], pp. 133-4.

[10] *Italian Art and Britain*, 1960, p. 121.

[11] La pintura salió a la venta como el lote nº 29. Horne, 1980 [1908], p. 127; *Christie's*, 1967, pp. 18-21; Dempsey, 1967, p. 30; Lightbown, 1978, vol. II, pp. 50-1; Bellosi y Folchi, 1990, p. 217.

[12] Bauman, 1984, pp. 59-64.

[13] Hagen, 2003, p. 85.

[14] Años más después de que Emilio Pucci comprase la *spalliera* con el banquete de Nastagio degli Onesti, la influencia de la pintura de Botticelli siguió estando presente en sus productos. En 1981 lanzó al mercado un perfume femenino cuya imagen publicitaria era precisamente el rostro de Simonetta Vespucci. Imagen publicitaria adjunta en el Anexo 27.

[15] En este sentido, considero muy explícito e ingenioso el juego de analogías que emplea el diseñador florentino al replicar las formas del soporte textil cuatrocentista como fondo compositivo en su foulard. Además, creo que este vínculo formal pretende, en cierto modo, equiparar sus creaciones de moda con las ricas y valoradas telas de las *spalliere di arazzo* empleadas en las fiestas y celebraciones nupciales florentinas del Renacimiento. Ambos se definen como elementos textiles exclusivos y codiciados por la sociedad.

[16] Algunas de estas analogías son indicadas en el blog https://osservarte.com/2018/01/07/caccia-rinascimentale/

[17] Quisiera agradecer en este punto la ayuda y las fotos que me ha facilitado la Dra. Caterina Pascale Guidotti.

[18] Le Bourhis, Ricci y Settembrini, 1996, pp. 22-31; *The Guardian*, 2004. Disponible en línea (consultado el 20/05/2020): https://www.theguardian.com/world/2004/mar/10/italy.arts
[19] Giovannin y Faust, 2017.
[20] Chitolina, 2010, p. 132.
[21] La descripción de la última *spalliera* (lote nº29) incluía un índice de su procedencia y movimientos a lo largo de los siglos XIX y XX junto a una descripción extraída de las palabras que dedicó Vasari al conjunto: "*Si fa il convito nuziale. Sotto un grand' atrio ad archi sostenuto da pilastri corintj, ed in fondo un arco trionfale che chiude il cortile, sono imbandite due mense. Al lato sinistro seggono undici uomini, al destro otto donne, e Nastagio solo siede rimpetto ad ese. Nel mezzo dell'atrio sorge una credenza con mescirba, piatti ed altri ricchi vasellami. Dalle due parti vengono più servi, portando in capo od in mano le vivande da apprestarsi ai commensali*". *Christie's*, 1967, pp. 19-20.
[22] Berti, 2015, p. 119, 126 nota 9.
[23] Varios medios de comunicación creyeron que la pintura se hallaba en los Estados Unidos y se equivocaron al decir que aquella era la primera vez que la cuarta *spalliera* se exponía en público. En realidad, ya había formado parte de seis exposiciones anteriores: *El Mundo*, 2004; *The Guardian*, 2004: Disponibles en línea (consultados el 31/03/2020):
https://www.elmundo.es/elmundo/2004/03/10/cultura/1078931729.html
https://www.theguardian.com/world/2004/mar/10/italy.arts

Conclusiones - Conclusion

Cuando hoy en día le preguntamos a alguien cual es la obra que más recuerda de Sandro Botticelli, la mayoría responde que es *La Primavera*, *El Nacimiento de Venus* o *Pallas y el Centauro*. No cabe duda de que se trata de obras espectaculares del maestro florentino cuyo gran formato causa una enorme impresión a todos los espectadores. ¿Pero, son acaso esas *masterpieces* más importantes que cualesquiera de las obras de Botticelli? Desde mi punto de vista la respuesta es rotundamente no. Todas y cada una de las obras de un artista resultan importantes por el contexto en el que se crearon, sus receptores, su composición y una infinidad de aspectos más.

En este sentido, las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti son mucho más que una transcripción literaria de una *novella* del *Decamerón*. Tal y como se desprende de los argumentos presentados en el tercer capítulo de esta tesis, las *spalliere* del Palazzo Pucci son un perfecto reflejo del trabajo conjunto que tenía lugar en las *botteghe* cuatrocentistas. El resultado final del cuarteto sintetiza el esfuerzo de distintas manos con un único propósito.

If you were to ask someone today what works first come to mind when they think of Sandro Botticelli, most would answer *Primavera, The Birth of Venus* or *Pallas and the Centaur*. These are undoubtedly spectacular works of the Florentine master, done on a scale that would leave an impression on anyone who sees them. But, could you say these masterpieces are more important than any other of Botticelli's works? From my point of view, the answer is definitely not. Each and every one of an artist's works is important because of the context they were created in, their recipients, their composition and many many other aspects.

In this regard, the panels depicting the Story of Nastagio degli Onesti are much more than a literal portrayal of a novella from the Decameron. As is understood from the arguments presented in the third chapter of this thesis, the *spalliere* of the Palazzo Pucci are a perfect reflection of the collaborative work that took place in the 15th-century *botteghe*. The final result of the series brings together the efforts of different hands with a single purpose.

Pero el hecho de que Jacopo di Domenico Papi, Bartolomeo di Giovanni y Jacopo del Sellaio hubiesen trabajado con mayor o menor implicación no era algo excepcional. De hecho, pocos años después de las *spalliere* del Palazzo Pucci, Lorenzo Tornabuoni -que precisamente había crecido y se había formado junto a Giannozzo Pucci- encargó un conjunto pictórico en motivo de su boda en 1486 con Giovanna degli Albizzi con características similares.

En aquel caso, los nombres fueron Pietro del Donzello, Bartolomeo di Giovanni y Biagio di Antonio, pero la situación era análoga a la del ciclo de los Pucci[1]. De estos dos relevantes casos se obtiene la clara conclusión de que, a diferencia de la concepción anacrónica que tenemos hoy día del término ciclo pictórico como una unidad cromática y estilísticamente idéntica entre todas las partes, en el *Quattrocento* estaban permitidas -y añadiría que valoradas desde el punto de vista de la rivalidad artística- la disparidad y la desigualdad.

Todo pintor que trabajase en Florencia o en una ciudad puntera en la vanguardia artística, debía enfrentarse directa o indirectamente a otros maestros. Esa misma situación de rivalidad o demostración de su valía también la vivió el mismo Botticelli una vez finalizó su fase formativa y se le brindó la oportunidad de participar para el encargo de *spalliere* con las virtudes para la *Mercatanzia*.

But the fact that Jacopo di Domenico Papi, Bartolomeo di Giovanni and Jacopo del Sellaio were all involved in the work to greater or less extents was nothing exceptional. In fact, a few years after the *spalliere* of the Palazzo Pucci, Lorenzo Tornabuoni -who had grown up and trained alongside Giannozzo Pucci- commissioned a pictorial series for his wedding in 1486 with Giovanna degli Albizzi, with similar characteristics.

In that case, the artists were Pietro del Donzello, Bartolomeo di Giovanni and Biagio di Antonio, but the situation was similar to that of the series commissioned by Antonio Pucci. These two relevant examples allow us to draw the clear conclusion that, unlike the anachronistic understanding we have today, that each part of a pictorial cycle is chromatically and stylistically identical to the other, in the *Quattrocento*, disparity and inconsistency was permitted - and, I would add, valued from a point of view of artistic rivalry.

Any painter working in Florence or any other city at the artistic vanguard, had to deal directly or indirectly with other masters. This situation of rivalry, of having to prove your worth was what Botticelli experienced once his training phase had come to an end and he was given the opportunity to participate in the commission of *spalliere*, portraying the virtues for the *Mercatanzia*.

En aquella ocasión, el factor de la competitividad estuvo aún más presente y con su *spalliera* de la *Fortezza* Botticelli no sólo pudo consagrarse como un pintor revelación en el disputado medio pictórico florentino, sino también medirse las fuerzas y demostrar sus cualidades ante maestros de excelente categoría como los Pollaiuolo[2]. Según Michelle O'Malley, la pintura de la *Fortezza* fue el vínculo o paso para que empezase a trabajar poco después para los Medici[3].

Así pues, advirtiendo este tipo de factores intrínsecos en toda creación artística, debemos comprender que todo encargo surgido en la Florencia cuatrocentista era para un pintor la oportunidad para que éste pudiese destacar sobre la colectividad. Visto desde este punto de vista, no cabe duda de que las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti suponen toda una cristalización del clima experimental de la Florencia de finales del siglo XV. La ciudad del lirio era todo un laboratorio, que además estaba asimilando los beneficios de técnicas exógenas como el óleo procedente de los Países Bajos.

El motor que hacía girar todos aquellos engranajes de la excelencia era sin duda la rivalidad y las críticas sinceras del entorno florentino que hacían que un artista se hundiese en la penumbra del desempleo o alcanzase la gloria[4]. En el caso de las *spalliere* del Palazzo Pucci, Botticelli ya había visto precisamente trabajar a Bartolomeo di Giovanni en la empresa conjunta de la Capilla Sixtina, y ello le

On that occasion, the element of competition was even more present and with his *Fortezza spalliera*, Botticelli would not only be enshrined as an outstanding painter on Florence's disputed art scene, but could also measure his talent and prove himself in the presence of excellent masters like the Pollaiuolo brothers. According to Michelle O'Malley, the painting from the *Fortezza* constituted Botticelli's ticket to working shortly afterwards for the Medici.

So, with a knowledge of these kinds of intrinsic factors in all artistic creation, we can understand that all commissions in Florence in the 15th century gave painters the chance to stand out from the crowd. Seen from that standpoint, there can be no doubt that the *spalliere* showing the Story of Nastagio degli Onesti represented the materialization of the experimental climate in Florence in the late 15th century. The city of the lily was a laboratory, also benefiting from techniques from outside, such as Flemish oil painting.

The driving force behind this supremacy was without doubt the rivalry and frank criticism of the Florentines, which could plunge an artist into unemployment or raise them to glory. In the case of the *spalliere* of the Palazzo Pucci, Botticelli had already witnessed Bartolomeo di Giovanni's work in the joint enterprise of the Sistine Chapel, and therefore saw him as a suitable collaborator for such a commission.

hizo tener en cuenta a ese pintor y considerarle merecedor de colaborar en tal encargo. Bajo unas premisas formales mínimas, Botticelli puso a prueba en el encargo de Antonio Pucci a tres colaboradores distintos y luego remató el trabajo con algunos estilemas inequívocamente personales. Muchas de las interpretaciones iconográficas inéditas en esta tesis han sido planteadas a largo de los cuatro capítulos del segundo bloque, integradas en la misma descripción de cada uno de los episodios de las correspondientes *spalliere*.

La conclusión que puede extraerse de todas las ideas formuladas es que Botticelli demostró una vez más ser un pintor de aguda inteligencia y amplio bagaje literario, y que los destinatarios de sus pinturas tenían una cultura similar o superior a él. Solo un maestro de su categoría - y con el respaldo de unos comitentes tan cultivados como los Medici o familias patricias - podía permitirse distanciarse de la fuente literaria original para dirigir la composición hacia el un rumbo de impronta platónica sublimado por el desenlace matrimonial y reforzado a través de complejas alusiones iconográficas. Igual que sucedió en la ilustración de los versos de la *Divina Comedia*, Botticelli conocía bien los pasajes del *Decamerón*. En el momento en que se crearon las pinturas corrían varias versiones del libro que pudo conocer. Así era como Botticelli se presentaba ante el resto del medio pictórico

Under minimal formal premises, Botticelli, in Antonio Pucci's commission, put three different collaborators to the test and then finished off the work with some unmistakably personal details. Many of the hitherto unpublished iconographic interpretations in this thesis have been put forward throughout the course of the four chapters of the second part, integrated in the description of each of the episodes of the corresponding *spalliere*.

The conclusion that can be drawn from all the formulated ideas is that Botticelli demonstrated once again that he was an acutely intelligent painter with ample literary knowledge, and that the recipients of his paintings were of a similar or superior culture. Only a master of his class - and with the backing of such cultured associates as the noble House of Medici - could allow himself to move away from the original literary source and give the composition a platonic stamp, sublimated by the event of marriage and reinforced through complex iconographic allusions. Just as happened in the illustration of the verses of the *Divina Comedia*, Botticelli well knew the landscapes of the *Decameron*. At the time the paintings were produced, there were a number of versions of the book available. But he did not merely convey what could be read or told of, but instead added variants and elements that were key to understanding the work. That was how Botticelli presented himself within

florentino, como un maestro capaz de sintetizar determinados conocimientos y con la capacidad de reinterpretarlos a fin de aproximarse a la finalidad del encargo, fuese nupcial, religiosa, difamatoria, propagandística, etc. Pero nunca se limitó a la mera transcripción de lo que pudo leer o conocer de oídas, sino que siempre añadió variantes y elementos decisivos para la comprensión de la obra.

Botticelli fue descrito ya por sus contemporáneos, como una persona "*sofistica*", un pintor intelectual y cuyas cualidades miméticas y retratísticas le elevaban a la categoría del digno sucesor de Apeles y Zeuxis como así lo consideró en 1480 el poeta y humanista Ugolino Verino[5].

Pero no debe olvidarse que su público o los receptores de sus obras eran precisamente *uomini intendenti*, es decir, espectadores con una elevada formación académica o intelectual que les permitía juzgar su arte comprendiendo todas y cada una de las referencias que él pintaba[6]. Giannozzo Pucci y Lucrezia Bini, e incluso aquella colectividad erudita que visitaba el palacio en ocasiones especiales, eran capaces de interpretar el simbolismo que sugerían las representaciones de las navecillas balanceándose, el cordero y las liebres, las piñas doradas y el arco de triunfo entre otros. Se trataba de significados adicionales que contribuían a reforzar la moral principal de carácter matrimonial y platónica de las

Florence's pictorial sphere, as a master capable of synthesizing different knowledge and with the capacity to reinterpret that knowledge in order to address the purpose of the commission, whether that be nuptial, religious, defamatory, propagandistic, etc. But he never limited herself to the mere transcription of what he could read or hear hearsay, but always added variants and decisive elements for the understanding of the work.

Botticelli was described by his contemporaries as a "*persona sofistica*", an intellectual painter whose mimetic and portrait-painting qualities raised him to the category of a dignified successor to Apeles and Zeuxis, as the poet and humanist Ugolino Verino described him in 1480.

But it should not be forgotten that his public or the recipients of his works were precisely, *uomini intendenti*, or, in other words, audiences with an elevated academic or intellectual education, which enabled them to judge his art in the understanding of each and every one of the painted references. Giannozzo Pucci and Lucrezia Bini, and even the erudite group that would visit the palace on special occasions, were able to interpret the symbolism suggested by the representations of the small boats, the lamb and hares, the golden pine cones and triumphal arch, among other elements. These were additional meanings that lent strength to the central moral of marriage and Platonism,

pinturas, además de darles simultáneamente connotaciones cristológicas, populares u otras. Una vez expuestas en la *camera nuziale* del Palazzo Pucci, las *spalliere* contribuyeron a la decoración global de aquel espacio, pero sobre todo funcionaron como recordatorios pictóricos que presentaban mensajes muy claros a los recién casados.

En el capítulo dedicado a la alcoba para Giannozzo y Lucrezia se han ofrecido algunos datos acerca del repertorio material que predominaba en los núcleos domésticos palaciegos y los temas habituales que los integraban. La elección de una historia no era nada baladí, puesto que debía vigilarse bien qué se elegia para no reflejar simpatías religiosas o políticas inadecuadas. En este sentido, la *novella* de Nastagio degli Onesti supuso una elección completamente inaudita, porque como se ha dicho conectaba con los gustos literarios de la élite filomedicea y permitía presentar en ella referencias platónicas con las que enfatizar la importancia del matrimonio como sacramento fundamental cuya capacidad transformadora englobaba el cambio, la instrucción y el civismo que tanto diferenciaba, incluso desde el punto de vista epicúreo, al ser humano de los animales y las bestias. Muchos jóvenes de la sociedad florentina cuatrocentista necesitaban consejos de sus familiares a la hora de emprender nuevas situaciones, viajes o inaugurar etapas vitales como era casarse.

while also simultaneously giving the panels Christological, popular or other connotations. Once exhibited in the *camera nuziale* of the Palazzo Pucci, the *spalliere* contributed to the overall decoration of the space, but especially acted as pictorial reminders, conveying very clear messages to the wedded couple.

In the chapter on Giannozzo and Lucrezia's bedroom, there is information on the material repertoire that prevailed in the domestic hearts of palaces and the common themes used in these places. The choice of story was anything but trivial, as one had to be very careful to ensure that what was chosen did not reflect any inappropriate religious or political sympathies. In this regard, Nastagio degli Onesti's novella was an extremely unusual choice, because, as has been said, it connected with the literary tastes of the elite Medici family and enabled platonic references to be incorporated to emphasize the importance of marriage as a fundamental sacrament, the transformative capacity of which encompasses change, instruction and civility; a capacity that marked a clear difference, even from an epicurean viewpoint, between human beings and animals and beasts. Many young people from Florentine society in the 15th century needed advice from their families when it came to embarking on new situations, journeys or beginning new life stages, such as marriage.

Pero por mucho peso que tuviera la organización social patriarcal, determinados convencionalismos y aspectos sociales también se aplicaban a las muchachas. Como se ha dicho, una vez celebradas todas las fases del ritual nupcial ellas abandonaban la casa de sus padres a una edad muy temprana, siendo aún adolescentes y con la única opción de adaptarse cuanto antes a un núcleo familiar desconocido que se extendería con los hijos que deberían tener en breve. El esposo y la esposa, casados normalmente por intereses económicos yacían en el mismo lecho, pero apenas se conocían. Más allá de que surgiese el amor o el cariño entre ellos con el paso del tiempo, no dejaban de tener los mismos miedos e inseguridades. Y es en este punto donde el cariño y apoyo de los familiares se materializaba en obras mobiliarias imperecederas que presentaban mensajes y recordatorios para que los cónyuges siguiesen el camino adecuado.

Como he insistido en el último capítulo del segundo bloque, ambos eran los receptores de las obras que lucían en la alcoba matrimonial. Esto no parece acabar de comprenderse, y dado que el relato literario acaba con las palabras de Boccaccio que describen la persuasión que toda la historia causó en el género femenino, aún en muchos libros y fuentes de internet perdura esta postura tan obsoleta y parcial de considerar a Lucrezia Bini como receptora única y exclusiva

But, despite the weight of the patriarchal social order, certain social conventions and aspects also applied to young women. As has been said, once all the phases of the nuptial ritual had been experienced, the women left their parents' homes at a very early age. They were still adolescents and had no choice but to adapt as soon as possible to an unknown family nucleus, which was to be extended with the children they were soon supposed to have. The husband and wife, normally wedded for financial reasons, lay in the same bed, but barely knew one another. Beyond whether or not love or affection arose between the couple over time, they still shared the same fears and insecurities. And it is in this regard that the affection and support of the family was transmitted, in the form of furniture items that would stand the test of time, conveying messages and reminders to help the married couple follow the right path.

As I emphasised in the last chapter of the second part, both were the recipients of the works that would be given a place of honour in the matrimonial bedroom. It appears that this has not been understood and, given that the tale ends with Boccaccio describing how the female gender is persuaded by the story, there are still many books and internet sources that maintain the entirely obsolete and biased posture that regards Lucrezia Bini as the sole and exclusive recipient of the *spalliere* of the Palazzo Pucci.

de las *spalliere* del Palazzo Pucci. Una de las publicaciones más sugestivas y que he considerado "perfectamente errónea" para estas conclusiones es la viñeta que Griff Stecyk dibujó para el blog *The Sartler* (imagen 95).

One of the most suggestive publications, and one which I believe to be "entirely ill-founded" in light of these conclusions, is the comic strip that Griff Stecyk drew for the blog *The Sartler* (picture 95).

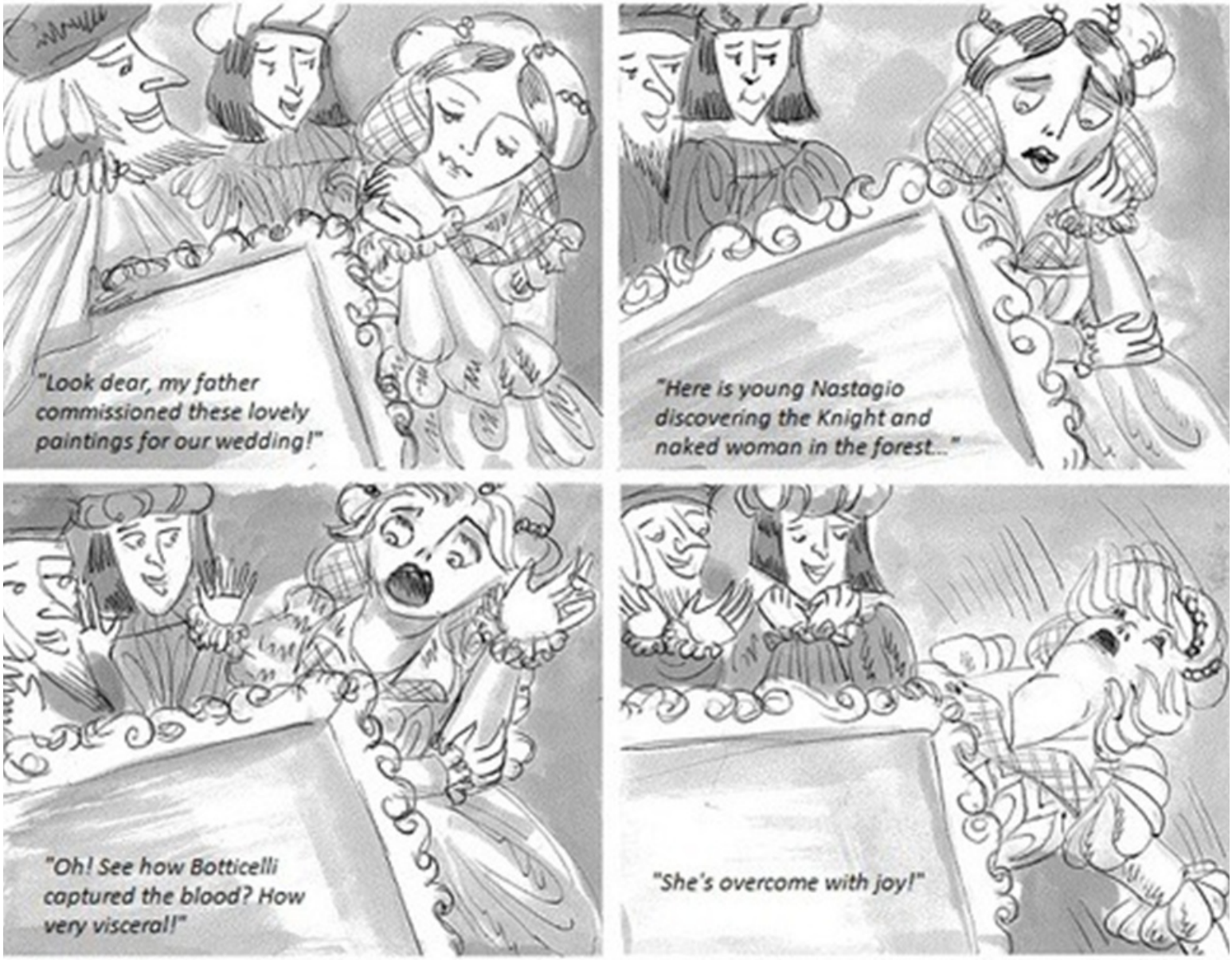


Imagen 95 – Picture 95. Griff Stecyk, Viñeta cómica de Lucrezia Bini recibiendo las *spalliere* de Botticelli – Comic cartoon of Lucrezia Bini receiving Botticelli's *spalliere*, *The Sartler*, 2014.

Esta cómica ilustración muestra a una joven Lucrezia Bini sorprendida por el contenido de las pinturas y que se desmaya por el impacto que estas le causan, generando a su vez una especie de macabra satisfacción en los dos personajes masculinos que representan a Antonio y Giannozzo Pucci. Uno de los claros tópicos que aquí se manifiestan es el de considerar que el propósito de la pintura fue el de aterrorizar a la muchacha. Si el espectador no se arma de paciencia y controla sus emociones y reacciones naturales para esperar al final de la historia, es normal que toda aquella evisceración cause un cierto rechazo.

Pero además de esta idea fundamental para la comprensión del ciclo -y más en una época donde el control de las emociones y la madurez eran fundamentales-, la viñeta contiene una segunda equivocación. Una equivocación heredada por cierto de la arraigada concepción negativista y peyorativa británica de finales del siglo XIX que consideraba el contenido de las tablas como una mera exhibición sanguinaria donde la sangre y las entrañas solo tenían una finalidad amedrentadora e intimidante.

En el tercer bloque de esta tesis doctoral se han narrado los momentos posteriores a la creación de las *spalliere*. Durante casi cuatro siglos las obras permanecieron en el Palazzo Pucci, pero el paso del tiempo difuminó su importancia y la fama de su autor, quedando demostrado en los distintos inventarios inéditos ofrecidos que los propietarios del palacio no siempre tenían

This comic illustration shows a young Lucrezia Bini surprised by the content of the paintings, at the sight of which she faints, while at the same time a kind of macabre satisfaction arises among the male characters, which represent Antonio and Giannozzo Pucci. Clearly one of the clichés depicted here is that of considering that the purpose of the painting was to fill the young woman with fear. If the viewer does not exercise patience, control their emotions and natural reactions, and wait until the end of the story, it is logical that the sight of the evisceration would cause a certain level of rejection.

But beyond this fundamental idea for understanding the cycle -and more in an era when emotional control and maturity were basic-, the comic strip contains a second mistake. This is a mistake inherited from the deeply rooted negativist and derogatory understanding of late 19th-century Britain, which interpreted the content of the panels merely as a display of gore in which the blood and entrails served simply to frighten and intimidate.

The third part of this doctoral thesis outlines the period following the creation of the *spalliere*. For almost four centuries, the works remained in the Palazzo Pucci, but with the passing of time their importance and the fame of their author became obscure, and we can see in a number of unpublished inventories that the

constancia ni sabían exactamente las pinturas que tenían. Sin embargo, a medida que discurría el siglo XIX, Florencia vivía un resurgir del arte gracias a los buscadores de obras que deambulaban por la ciudad y la fascinación por Botticelli experimentaba un renacer fundamentalmente inglés. En 1868 el marqués Roberto Orazio Pucci vendió las cuatro *spalliere* a Alexander Barker, y a partir de entonces las peripecias y viajes por toda Europa no cesaron. En tierras inglesas las pinturas fueron desdeñadas, censuradas, repintadas y vendidas una y otra vez. Ello se debía a un profundo desconocimiento sobre el tema y a la falta de profundidad en las observaciones o análisis del conjunto. Era evidente que para aquella sociedad victoriana una muchacha correteando en paños menores resultaba descarada.

Pero las pinturas de Botticelli con la Historia de Nastagio degli Onesti no se limitaban a las acciones planteadas en primera instancia. Encerraban un trasfondo de raíz platónica y muchas referencias mediceas que hacían de ellas toda una manifestación pictórica de carácter antirepublicano. Sin estos factores fundamentales no hubiera tenido sentido que Antonio Pucci eligiese esa *novella*. Eso es de lo que tratan básicamente las *spalliere*, de ideales políticos y filosóficos enaltecidos a través del matrimonio. Lo mismo puede aplicarse a las dos tablas que encargó Piero del Nero, amigo de Giannozzo y claro simpatizante mediceo,

owners of the palace were not always aware of exactly what paintings they possessed. However, during the course of the 19th century, Florence experienced a resurgence in art thanks to the art hunters that roamed the city, and the fascination for Botticelli experienced a fundamentally English rebirth. In 1868, the marquis Roberto Orazio Pucci sold the four *spalliere* to Alexander Barker, and from that moment on they underwent a constant chain of mishaps and movements around Europe. In England, the paintings were scorned, censored, repainted, and sold over and over again. This was primarily down to a profound ignorance regarding the theme and the shallow observations and analysis made regarding the series. It was clear that for Victorian society, a young woman running about half dressed was unacceptable.

But Botticelli's paintings portraying the Story of Nastagio degli Onesti were more than what they seemed. They included platonic nuances and were packed with references to the Medici family, thereby rendering them a pictorial expression of an anti-republican nature. Without these fundamental elements, it would have made no sense for Antonio Pucci to have chosen that novella. That is basically what the *spalliere* are about: political and philosophical ideals exalted through marriage. The same can be applied to the two panels commissioned by Piero del Nero, a friend of Giannozzo and clear Medici sympathizer, a few years after the

pocos años después de las originales y que hoy se encuentran en Brooklyn y Filadelfia. Es decir, la transcripción de la historia de Nastagio degli Onesti prácticamente se circunscribe al entorno florentino dominado por los Medici y a un período muy acotado como fueron las últimas décadas del siglo XV, concretamente tras la conjura de los Pazzi. Desde mi punto de vista, esto explicaría también la escasa fortuna del tema a lo largo de los siglos siguientes.

Sin embargo, la conclusión de todo ello es el claro triunfo y mérito por parte de las brillantes mentes de Sandro Botticelli, Antonio Pucci y Lorenzo de Medici de adoptar un tema literario para insuflarle una serie de significados adicionales en perfecta sintonía con la realidad histórica que estaban viviendo. Esa es una de las conclusiones fundamentales de esta tesis, comprender tras todo el análisis de la situación política, cultural y artística de la Florencia finisecular, que, en realidad, la elección del tema de Nastagio degli Onesti y su transcripción por parte de uno de los maestros más destacados y cultos de la ciudad, responde a una elaborada manipulación del relato literario original para crear una pseudohistoria perfecta para los Pucci y para los Medici.

Violencia y sangre como en las guerras entre ciudades-estado y las conspiraciones dirigidas contra los poderosos, amor y odio como la pulsión más instintiva del ser humano, superación de pruebas como la educación y la consecución de estadios formativos de la élite

originals and which today can be found in Brooklyn and Philadelphia. In other words, the portrayal of the Story of Nastagio degli Onesti is virtually confined to the Florentine milieu, which was dominated by the Medici, and to a very distinctive period, as was the last decades of the 15th century, specifically after the Pazzi Conspiracy. From my point of view, this would also explain the scant interest in the subject during the centuries that followed.

However, the upshot of all this is a clear victory for the brilliant minds of Sandro Botticelli, Antonio Pucci and Lorenzo de Medici in adopting a literary theme they could inject with a series of additional meanings, which was perfectly in keeping with the historical reality of the time. That is one of the fundamental conclusions of this thesis, to understand, after the full analysis of the political, cultural and artistic situation of Florence at the turn of the century, that, in reality, the choice of Nastagio degli Onesti's theme and its portrayal by one of the most remarkable and cultured masters in the city, responds to an elaborate manipulation of the original story to create the perfect pseudohistory for the Pucci and Medici families.

The violence and blood of the city-state wars and the conspiracies against the power, love and hate as the most instinctive impulse of the human being, passing tests like education and the social elite's passage through the formative stage, triumphal arches as glorious architecture

social, arcos de triunfo como arquitecturas gloriosas que ahora habían sido alcanzadas por florentinos tan célebres como Brunelleschi, retratos inolvidables como aquellas galerías de *uomini illustri* tan a la moda… He aquí todos los ingredientes de la Florencia de finales del *Quattrocento* interpretados por el pintor por antonomasia, el nuevo Apelles: Botticelli!

Así pues, después leer estas páginas, que aún representan la punta del iceberg de todo lo que queda por indagar, espero que nuestro querido lector haya podido disfrutar conociendo algo más sobre las tablas con la Historia de Nastagio degli Onesti. Esperemos que, fruto del azar o del arduo trabajo de la investigación, sigan apareciendo documentos o informaciones inéditas en archivos, bibliotecas, o donde sea…para que así cuando le pregunten sobre ¿cuál es la obra que más recuerda de Sandro Botticelli? llegué a dudar algunos segundos y finalmente responda:

which had by this time been created by such celebrated Florentines as Brunelleschi, unforgettable portraits like the galleries of *uomini illustri* that were so fashionable… Here we have all the ingredients of Florence at the end of the *Quattrocento*, interpreted by the painter par excellence, the new Apelles: Botticelli!

So, after reading these pages, which still only constitute the tip of the iceberg of what remains to be investigated, I hope the reader has enjoyed discovering something new about these panels that portray the Story of Nastagio degli Onesti. Let us hope that by chance or through arduous research work, unpublished documents or information will continue to emerge from archives, libraries, or wherever… so that when asked the question, "what works first come to mind when you think of Sandro Botticelli?" people may hesitate a few seconds before responding:

[1] Sman, 2010a, p. 104.

[2] Algunos de los autores que consideran que la obra de la *Fortezza* estuvo movida por un afán competitivo y de desafío al taller de los Pollaiuolo son - Some of the authors that believe the work of the Fortezza was driven by a competitive zeal and as a challenge to the workshop of the Pollaiuolo are: Mesnil, 1903a, pp. 43-6; Mesnil, 1903b, pp. 87-98; Mesnil, 1938, pp. 21-4; Cruttwell, 1907, pp. 137, 49; Lightbown, 1978, vol. I, p. 22.

[3] O'Malley, 2013, pp. 31-2.

[4] Recuérdense por ejemplo las palabras de Donatello cuando dijo que prefería trabajar en Florencia y ser criticado y reprochado, antes que recibir constantes lisonjas y loanzas en Padua. La cita original dice así - Remember, for example, the words of Donatello when he said that he would prefer to work in Florence and be criticised and reproached than be constantly flattered and lauded in Padua. The original quote is as follows: "*si deliberò di voler tornare a Fiorenza, dicendo che, se più stato vi fosse, tutto quello che sapeva dimenticato si avrebbe, essendovi tanto lodato da ognuno; e che volentieri nella sua patria tornava per esser poi colà di continuo biasimato, il quale biasimo gli dava cagione di studio, e conseguentemente di gloria maggiore*". Vasari-Milanesi, 1878 [1568], Vol. II, p. 413.

[5] La cita original de las *Carliades* I dice así - The original quote of the Carliades I goes as follows : "*Tuscus Alexander, Choi successor Apellis*". Verino, 1636, p. 45; Vasari-Milanesi, 1878 [1568], vol. III, p. 317; Chastel, 1982, pp. 113-4; Gombrich, 1985, pp. 24-8; Daneloni, 2000, vol. I, pp. 138-9; Clark, 2018, p. 26; Verino, 2016, p. 388.

[6] Lee Rubin, 2007, pp. 165-6; O'Malley, 2013, p. 64.


BOTTICELLI
Kenneth Clark Botticelli
Botticelli
Bredekamp Botticelli La Primavera
Botticelli
I GRANDI MAESTRI
Sandro Botticelli and Herbert Horne
PRESTEL
FRANK ZÖLLNER
BOTTICELLI
Botticelli
ALESSANDRO CECCHI
BOTTICELLI HEROINES + HEROES
Botticelli poète du détail
FILIPPINO LIPPI E SANDRO BOTTICELLI
Scuderie del Quirinale
BOTTICELLI REIMAGINED
V&A
Horne
BOTTICELLI
KE-449-932
ND 623 .B49 HOR

Bibliografía

AA. VV. 1990. AA.VV. (eds.), *Colección Cambó* [cat. exp. Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990.

Aceto 1998. Francesco Aceto, «Novità sull'"Incontro dei tre vivi e dei tre morti" nella Cattedrale di Atri», *Prospettiva* (1998), pp. 91-2.

Acidini 2009. Cristina Acidini Luchinat, *Botticelli nel suo tempo*, Milán, Electa, 2009.

Acidini *et al.* 2010. Cristina Acidini Luchinat *et al*., *Botticelli. Poète du détail*, Flammarion, París, 2010.

Addington Symons 2004. John Addington Symons, *Renaissance in Italy*, 7 vols., Project Gutenberg (eBook), 2004.

Ademollo 1845. Agostino Ademollo (ed.), *Marietta de'Ricci ovvero Firenze al tempo dell'assedio*, Vol. V, Stabilimento Chiari, Florencia, 1845.

Agnoletto 2013. Sara Agnoletto, «Botticelli. Orefice del detaglio. Uno status quaestionis sui soggetti del fondale della *Calunnia* di Apelle», *Engramma*, 104 (2013). Disponible en línea (consultado el 22/08/2020): http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1634#studi

Aguado 1951. Mercedes Aguado, «La industria de Nastagio degli Onesti», *Revista Semana*, 1951.

Ajmar-Wollheim, Dennis y Miller 2006. Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (eds.) y Elizabeth Miller (red.), *At home in Renaissance: Art and Life in the Italian House 1400-1600*, Londres, Victoria & Albert Museum Publications, 2006.

Albala 2007. Ken Albala, *The Banquet. Dining in the Great Courts of Late Renaissance Europe*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2007.

Alberini 1966. Massimo Alberini, *Storia del pranzo all'italiana*, Milán, Rizzoli Editore, 1966.

Alberti- Bartoli y Leoni 1739. Leon Battista Alberti, *Della Architettura di Leon Battista Alberti libri X. Della Pittura libri III. Della statua libro I,* Cosimo Bartoli (trad.) y Giacomo Leoni (ed.), 2 vols., Tomasso Edlin, Londres, 1739.

Alberti-Janitschek 1877. Leon Battista Alberti, *Kleinere kunsttheorische Schriften*, Hubert Janitschek (ed.), Viena, W. Braumüller, 1877.

Alberti- Romano, Tenenti y Furlan 1994. Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, Ruggiero Romano, Alberto Tenenti y Francesco Furlan (eds.), Túrin, Einaudi, 1994.

Alighieri—Echeverría-Alvar 2019. Dante Alighieri, *Divina Comedia*, 2 vols., Abilio Echevarría (versión poética y notas) y Carlos Alvar (prólogo), Madrid, Alianza Editorial, 2019.

Allen Gere 1953. J. Allan Gere, «William Young Ottley as a Collector of Drawings», *British Museum Quarterly*, vol. 18, nº 2 (Junio 1953), pp. 44-53.

Aloisi 1932. Piero Aloisi, «Alcuni diamanti Medicei», *Bollettino d'Arte*, nº 8, (1932), pp. 349-58.

Alonso Alonso 2009. Rafael Alonso Alonso, «La actuación del taller de restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil» en Isabel Argerich y Judith Ara (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) y Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 165-85.

Alonso Martín y Colorado Castellary 2010. Juan José Alonso Martín y Arturo Colorado Castellary, *Arte salvado: 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional* [cat. exp. Madrid, Valencia,

Barcelona, Figueras], Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010.

Altieri-Narducci 1873. Marco Antonio Altieri, *Li Nuptiali di Marco Antonio Altieri*, Enrico Narducci (ed.), Roma, Tipografia Romana G. Bartoli, 1873.

Altrocchi 1912. Rudolph Altrocchi, «The Calumny of Apelles in the literature of the Quattrocento», *PMLA*, 36 (1921), pp. 454-91.

Álvarez Lopera 2019. José Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2019.

Ames-Lewis 1979. Francis Ames-Lewis, «Early Medicean Devices», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42 (1979), pp. 122-43.

Ames-Lewis 2000. Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.

Ammirato 1615. Scipione Ammirato*, Delle familie nobili fiorentine*, Florencia, Appresso Gio: Donato e Bernardo Giunti & Compagni, 1615.

***An illustrated souvenir* 1930**. *An illustrated souvenir of the Exhibition of Italian Art 1200-1900* [cat. exp. Royal Academy of Arts, Londres], Londres, Royal Academy of Arts, 1930.

***Anonimo Magliabechiano* 1968.** *Anonimo Magliabechiano*, Annamaria Ficarra (ed.), Fiorentino Editore, Nápoles, 1968.

Antal 1969. Frederick Antal, *La pittura Fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Turín, Einaudi, 1969.

Ara Lázaro 2018. Judith Ara Lázaro, «Francisco Javier Sánchez Cantón y el Museo del Prado. Notas para su historia», en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Editorial Fragua, 2018, pp. 619-37.

Arasse 2004. Daniel Arasse (ed.), *Botticelli e Lippino: l'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento* [cat. exp. Palazzo Strozzi, Florencia], Milán, Skira, 2004.

Argan 1957. Giulio Carlo Argan, *Botticelli*, Milán, Skira, 1957.

Argerich y Ara 2005. Isabel Argerich y Judith Ara (eds.), *Arte Protegido* [cat. exp. Palais des Nations, Ginebra], Madrid, SEACEX, Museo Nacional del Prado, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2005.

Argerich y Ara 2009. Isabel Argerich y Judith Ara (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) y Museo Nacional del Prado, 2009.

Ariosto-Segre 1954. Ludovico Ariosto, Opere Minori, Cesare Segre (ed.), Ricciardi, Milán, 1954.

Arrighi 2016a. Vanna Arrighi, «Lorenzo Pucci», ficha biográfica en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016. Disponible en línea (consultado el 11/07/2020): http://www.treccani.it/enciclopedia/lorenzo-pucci_%28Dizionario-Biografico%29/

Arrighi 2016b. Vanna Arrighi, «Roberto Pucci», ficha biográfica en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016. Disponible en línea (consultado el 11/07/2020): http://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-pucci_%28Dizionario-Biografico%29/

Arsène 1929. Alexandre Arsène, *Botticelli*, París, Les Éditions Rieder, 1929.

Asleson 2018. Robyn Asleson, «Collecting "Primitive" and Modern Pre-Raphaelites in Britain and America», en Melissa, E. Buron (ed.), *Thuth & Beauty: The Pre-Raphaelites and Old Masters* [cat. exp. Legion of Honor, San Francisco], Munich y Nueva York, Delmonico Books y Prestel, Munich, 2018, pp. 221-3.

Aste 2002. Richard Aste, «Bartolomeo Bettini e la decorazione della sua "camera" fiorentina», en Franca Falleti y Jonathan Katz Nelson (eds.), *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, Florencia, Giunti, 2002, pp. 3-25.

Audap & Mirabaud 2017. Audap & Mirabaud, *Ventes aux enchères publiques. Dessins, Tableaux, Céramiques, Mobilier & Objets d'Art, París – Droutot, Mercredì 29 de novembre de 2017*, París, Droutot, 2017.

Auzias 1976. Jean-Marie Auzias, «La femme dans le Decamerón», en Paul Renucci y Georges Barthouil (dirs.), *La femme chez Boccace: Colloque International 22, 23 et 24 Janvier 1976*, Aviñón, Association Vauclusienne des amis de Petrarque et de l'Italie, 1976, pp. 17- 24.

Avery-Quash y Sheldon 2011. Susanna Avery-Quash y Julie Sheldon, *Art for the Nation: The Eastlakes and the Victorian Art World*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2011.

Avery-Quash 2016. Susanna Avery-Quash, «Botticelli and Victorian Art Collecting», en Mark Evans y Stefan Weppelmann (eds.), Botticelli Reimagined, Londres, Victoria & Albert Publishing, 2016, pp. 68-74.

Avery-Quash 2018. Susanna Avery-Quash, «"Pre-Van Eycks": The Influence of Early Netherlandish and German Art on the Pre-Raphaelites», en Melissa, E. Buron (ed.), *Thuth & Beauty: The Pre-Raphaelites and Old Masters* [cat. exp. Legion of Honor, San Francisco], Munich y Nueva York, Delmonico Books y Prestel, Munich, 2018, pp. 31-8.

Avril 1984. François Avril (ed.), Dix siècles d'enluminure italienne: VIe-XVIe siècles [cat. exp. Bibliothèque Nationale, París], París, Bibliothèque Nationale, 1984.

Aygon 2004. Jean-Pierre Aygon, *Pictor in fabula: l'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruselas, Éditions Latomus, 2004.

Baldi 1995. Andrea Baldi, «La retorica dell'exemplum nella novella di Nastagio (Decameron, V, 8)», *Italian Quarterely*, 32, 123-4 (1995), pp. 17-28.

Bambach 1999. Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice 1300-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Baricci 2015. Federico Baricci, «Dal Serventese del dio d'Amore a Nastagio degli Onesti. La punizione dell'amore negato nel Medioevo romanzo*», en Michaelangiola Marchiaro y Stefano Zamponi (eds.), *Boccaccio Letterato*, Florencia, Accademia della Crusca, 2015, pp. 437-51.

Barker y Cunninham 1999. Emma Barker y Colin Cunninham, «Art in the Provinces», en Gill Perry y Colin Cunningham (eds.), *Academies, Museums and Canons of Art*, Londres y New Haven, Yale University Press, 1999, pp. 208-38.

Barletti 2007. Emanuele Barletti, «Il Giardino di Palazzo Pucci», en Loredana Brancaccio (ed.), *Il Marchese Giuseppe Pucci. L'uomo e il collezionista*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 79-92.

Barlett 2011. Kenneth R. Barlett, *The Civilization of the Italian Renaissance: a sourcebook*, Ontario, University Toronto Press, 2011.

Baron 1966. Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton – Nueva Jersey, Princeton University Press, 1966.

Barriault 1985. Anne B. Barriault, *Florentine Paintings for "Spalliera"*, University of Virginia (PhD dissertation), 1985.

Barriault 1994. Anne B. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, Pensilvania, Pennsylvania University Press, 1994.

Barriault 2020. Anne B. Barriault, «Battening Spalliera Paintings: Reflections on Twenty-Five Years Research», *The Burlington Magazine*, Vol. 162, nº 1402 (2020), pp. 37-45.

Barthouil 1976. Georges Barthouil, «Le scandale et l'impossible ou le sentiment tragique de la vie dans le *Decameron*», en Paul Renucci y Georges Barthouil (dirs.), *La femme chez Boccace: Colloque International 22, 23 et 24 Janvier 1976*, Aviñón, Association Vauclusienne des amis de Petrarque et de l'Italie, 1976, pp. 25-34.

Bartoli 1999. Roberta Bartoli, *Biagio d'Antonio*, Milán, Motta, 1999.

Bartoli 2015. Roberta Bartoli, «Banchetti d'oro e d'argento: a tavole per le nozze nel Quattrocento», en Patricia Lurati (ed.), *Doni d'amore. Donne e rituali nel Rinascimento*, Rancate, Silvana Editoriale, 2015, pp. 88-97.

Baskins 1991. Cristelle Louise Baskins, «La Festa di Susanna: Virtue on Trial in Renaissance Sacred Drama and Painted Wedding Chests», *Art History*, 14 (1991), pp. 329-45.

Baskins 1993. Cristelle Louise Baskins, «Typology, sexuality, and the Renaissance Esther», en James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and gender in early modern Europe: Insititutions, texts, images*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 31-54.

Baskins 1994. Cristelle Louise Baskins, «Gender Trouble in Italian Renaissance Art History: Two Case Studies», *Studies in Iconography*, 16 (1994), pp. 1-36.

Baskins 1998. Cristelle Louise Baskins, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge Studies in New Art History and Criticism, 1998.

Baskins 1999. Cristelle Louise Baskins, «Il Trionfo della Pudicizia: Menacing Virgins in Italian Renaissance Domestic Painting», en Kathleen Coyne Kelly y Marina Leslie (eds.), *Menacing Virgins: Representing Virginity in the Middle Ages and Renaissance*, Newark y Londres, University of Delaware Press y Associated University Presses, 1999, pp. 117-31.

Baskins 2004. Cristelle Louise Baskins, «Jacopo del Sellaio», ficha biográfica en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, 2004. Disponible en línea (consultado el 31/08/2020): http://www.treccani.it/enciclopedia/jacopo-del-sellaio_(Dizionario-Biografico)/

Baskins 2008. Cristelle Louise Baskins, *The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance* [cat. exp. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston y The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota], Boston, Isabella Stewart Gardner Museum y Gutenberg Periscope Publishing, 2008.

Baskins 2017. Cristelle Louise Baskins, «"La casa va con la città: Lorenzo the Magnificent and the Arts, 1949», California Italian Studies, 7, 1 (2017), pp. 1-30.

Bauman 1984. Guy C. Bauman, «The Marriage Feast at Cana», ficha de catálogo en Kathleen Howard, Ellen Shultz y Emily Walter (eds.), *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1984, ficha nº20, pp. 59-64.

Bayer 2008. Andrea Bayer, *Art and Love in Renaissance Italy* [cat. exp. Metropolitan Museum of Art, Nueva York y Kimbell Art Museum, Fort Worth], Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2008.

Bayer 2009. Andrea Bayer, «El amor y el matrimonio en el arte italiano del Renacimiento», *Numen*, nº 7 (2009), pp. 18-37.

Bec 1975-6. Christian Bec, «Sur la lecture de Boccace à Florence au Quattrocento», en *Studi sul Boccaccio*, IX, 1975-76, pp. 247-60.

Bec 1984. Christian Bec, *Les livres des Florentins (1413-1608)*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1984.

Becherucci 1967. Luisa Becherucci, *Botticelli*, Florencia, Edizioni Arnaud, 1967.

Behrmann 2016. Carolin Behrmann, *Images of shame: infamy, defamation and the ethics of oeconomia*, Berlín, De Gruyter, 2016.

Bellingham 2010. David Bellingham, «Aphrodite deconstructed: Botticelli Venus and Mars in the National Gallery London», en Amy C. Smith y Sadie Pickup (eds.), *Brill's Companion to Aphrodite*, Leiden y Boston, Brill, 2010, pp. 347-74.

Bellosi y Folchi 1990. Luciano Bellosi y Monica Folchi, «Historias de Nastagio degli Onesti», ficha de catálogo (nº 17, 18, 19) en AA.VV. (eds.), *Colección Cambó* [cat. exp. Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, pp. 211-22.

Bellosi y Guidi 1999. Luciano Bellosi y Giovanni Guidi (eds.), *Lo Scheggia*, Florencia, Maschietto & Musolino, 1999.

Bellosi 2016. Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Milán, Abscondita, 2016.

Beltramini, Gasparotto y Manieri 2016. Guido Beltramini, Davide Gasparotto y Giulio Manieri Elia (eds.), *Aldo Manuzio. Renaissance in Venice* [cat. exp. Venecia, Galleria dell'Accademia di Venezia], Venecia, Marsilio, 2016.

Benporat 2001. Claudio Benporat, *Feste e banchetti: convivilità italiana fra Tre e Quattrocento*, Florencia, Leo S. Olschki, 2001.

Bensi 2009. Paolo Bensi, «Aspetti dei materiali e delle tecniche tintorie in Italia nel XV secono e agli inizi del XVI» en Chiara Buss (ed.), *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza* [cat. exp. Museo Poldi Pezzoli, Milán], Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 37-41.

Benuzzi de Canzionieri 2001. Mafalda Benuzzi de Canzionieri, «Nastagio degli Onesti e la metamorfosi del desiderio: Boccaccio-Botticelli», en Luigi Ballerini, Gay Bardin y Massimo Ciavolella (eds.), *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, Vol. II, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 1395-1406.

Berenson 1899. Bernard Berenson, «Amico di Sandro», *Gazette des Beaux-Arts*, 41 (Junio de 1899), pp. 459-71.

Berenson 1903a. Bernard Berenson, "Alunno di Domenico", *Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 1, nº1 (1903), pp. 6-20.

Berenson 1903b. Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine painters*, 2 vols., Londres, John Murray Albemarle, 1903.

Berenson 1913. Bernard Berenson, *Italian Paintings. Catalogue of a Collection of Paintings and some Art Objects*, Vol. I, Filadelfia, John G. Johnson, John Graver Johnson, 1913.

Berenson 1938. Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine painters*, 3 vols., Chicago, University of Chicago Press, 1938.

Berenson 1963. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with and index of places. Florentine School,* 2 vols., Londres, Phaidon Publishers Inc., 1963.

Bernils 2003. Josep María Bernils, *Darnius (Quaderns de la Revista de Girona, nº106)*, Girona, Diputació de Girona i Caixa de Girona, 2003.

Berti 1966. Luciano Berti, «Le prime illustrazioni del Decameron», en *Decameron*, Vol. I., Florencia, Sadea – Sansoni, 1966, pp. XIX-XXII.

Berti 2015. Luciano Berti, *Botticelli. Approccio nel nuovo millennio*, Florencia, Centro Di, 2015.

Bertini 1953. Aldo Bertini, *Botticelli*, Milán, Aldo Martello Editore, 1953.

Bertini 1968. Aldo Bertini, *Drawings by Botticelli*, Nueva York, Dover Publications, 1968.

Berto 2004-5. Omar Berto, *Palazzo Pucci: Architettura e decorazione pittorica*, Università degli Studi di Firenze, Facoltà' di Architettura. Restauro e conservazione dei beni architettonici A. A. (tesis doctoral), 2004-2005.

Bertone 2014. Giorgio Bertone, «L'eros, il dono, la donna nuda squartata (If. XIII, Dec. V, 8 e il Botticelli», *Dante e l'Arte*, Vol. I (2014), pp. 179-206.

Bertram 1950. Anthony Bertram, «The English Discover of Botticelli», *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol. 98, nº 4819 (21 abril 1950), pp. 468-84.

Bestor 1999. Jane Fair Bestor, «Marriage Transactions in Renaissance Italy and Mauss's Essay on the Gift», *Past & Present*, nº 164 (1999), pp. 6-46.

Bettini 1948. Sergio Bettini, *Botticelli*, Bérgamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948.

Béziat 2013. Fabien Béziat, *Paris, années folles. De Montmartre à Montparnasse* (documental), 2013.

Biagi 1899. Guido Biagi, *Due corredi nuziali fiorentini: 1320-1493; da un libro di Ricordanze dei Minerbetti*, Florencia, Carnesecchi, 1899.

Bianchi y Grossi 1999. Maria Luisa Bianchi y Maria Letizia Grossi, «Botteghe, economia e spazio urbano», en Franco Franceschi y Gloria Fossi (eds.) *La grande storia dell'artigianato. Il Quattrocento*, Vol. 2, Florencia, Cassa di Risparmio di Firenze, 1999, pp. 27-64.

Bidou 1930. Henry Bidou, «Les Millions de l'Amateur», *Le Temps* (miércoles 29 de enero de 1930), p. 3.

Billi-Frey 1892 [1481-1536/7]. Antonio Billi, *Il libro di Antonio Billi: Esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carl Frey (ed.), Berlín, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892.

Biscottini 2008. Paolo Biscottini, *Sandro Botticelli. La Giuditta*, Milán, Silvana Editoriale, 2008.

Bleatter 2001. Henry Richard Bleatter, *Adoration of the Medici: Fifteenth-Century Construction of a Princely Identity through the Expropiation of Magian Iconography*, Florida, Florida State University, 2001.

Bloedé 1996. James Bloedé, *Paolo Uccello et la représentation du mouvement. Regards sur la "Bataille de San Romano"*, París, École supérieure des Beux Arts, 1996.

Bo 1970. Carlo Bo, *La obra pictórica completa de Botticelli*, Barcelona y Madrid, Noguer, 1970.

Bode 1888. Wilhelm von Bode, «La Renaissance au Musée de Berlin. IV. Les Peintres Florentins du XVº siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVII (1888), pp. 472-89.

Bode 1921. Wilhelm von Bode, *Sandro Botticelli*, Berlín, Im Propyläen Verlag, 1921.

Bode 1926. Wilhelm von Bode, *Botticelli: Des Meisters Werke in 155 Abbildungen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1926.

Boccaccio-Branca 1966. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, 3 Vols., introducción de Vittore Branca, Florencia, Sadea – Sansoni, 1966.

Boccaccio-Branca 1976. Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Vittore Branca (ed.), Milán, Mondadori, 1976.

Boccaccio-Branca 2013. Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, introducción de Vittore Branca, Barcelona, Debolsillo, 2013.

Bocchi 1677. Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi e più preziosi si contengono*, Florencia, Gugliantini, 1677.

Bocchi-Frangenberg y Williams 2006. Francesco Bocchi, *The beauties of the city of Florence: A guidebook of 1591*, Thomas Frangenberg y Robert Williams (eds.), Londres, Harvey Miller Publishers, 2006.

Bologna 1986. Corrado Bologna, «Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani», en *Letteratura Italiana*, Vol. VI, Turín, Einaudi, 1986.

Bologna 2001. Ferdinando Bologna, «Contrasto dei vivi e dei morti, Cattedrale, Attri», *Documenti dell'Abruzzo Teramano* (2001), pp. 207-11.

Borghini 1584. Raffaello Borghini, *Il riposo di Raffaello Borghini, in cvi della pittvra, e della scultura si fauella, de' piu illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti à dette arti s'insegnano*, Florencia, Appresso Giorgio Marescotti, 1584.

Borroni Salvadori 1977. Fabia Borroni Salvadori, «L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XVI», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie III, Vol. VII, 2 (1977), pp. 595-734.

Boskovits y Brown 2003. Miklós Boskovits y David Alan Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century, National Gallery of Art, Washington D.C.*, Nueva York, Oxford University Press, 2003.

Bottari 1757. Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, vol. I, Roma, Appresso Niccolò e Marco Pagliarini, 1757.

Braham 1979. Allan Braham, «The Bed of Pierfrancesco Borgherini», *The Burlington Magazine*, vol. 121, nº 921 (1979), pp. 754-65.

Brajer 2013. Isabelle Brajer, *Conservation in the Nineteenth-Century*, Londres, Archetype Publications, 2013.

Branca 1986. Vittore Branca, *Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron*, Florencia, Sansoni, 1986.

Branca 1999. Vittore Branca (ed.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, 3 Vols., Turín, Giulio Enaudi editore, 1999.

Branca 1999b. Vittore Branca (ed.), *Decameron: con le illustrazioni dell'autore e di grandi artista fra Tre e Quattrocento*, Florencia, Le Lettere, 1999.

Brancaccio 2007. Loredana Brancaccio, *Il Marchese Giuseppe Pucci. L'uomo e il collezionista*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.

Bredekamp 1996. Horst Bredekamp, *Botticelli. La Primavera*, Módena, Franco Cosimo Panini, 1996.

Breuner 1947. L. Breuner, «Botticelli and Boccaccio's "Anastagio degli Honesti"» *Apollo*, 45 (1947), pp. 131-2.

Bridgeman 2013. Jane Bridgeman, *A Renaissance Wedding: The Celebration at Pesaro for the Marriage of Costanzo Sforza & Camilla Marzano d'Aragona (26 – 30 May 1475),* Londres, Brepols Publishers, 2013.

Brion 1932. Marcel Brion, *Botticelli*, París, Edition Georges Crès, 1932.

Brown 2001. Alison Brown, «Lucretius and the Epicureans in the Social and Political Context of Renaissance Florence», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 9 (2001), pp. 11-62.

Brown 2010. Alison Brown, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, Massachusetts y Londres, Harvard University Press, 2010.

Brucker 1969. Gene Brucker, *Renaissance Florence*, Nueva York, Wiley, 1969.

Brucker 1971. Gene Brucker, *The Society of Renaissance Florence: a documentary study*, Nueva York, Harper & Row, 1971.

Brucker 1977. Gene Brucker, *The Civic World of Early Renaissance Florence*, Princetown, Princetown University Press, 1977.

Brucker 1983. Gene Brucker, *Renaissance Florence*, Berkeley, University of California Press, 1983.

Brucker 2005. Gene Brucker, *Living on the Edge in Leonardo's Florence*, Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 2005.

Brucker 2016 [1988]. Gene Brucker, *Giovanni y Lusanna. Amor y matrimonio en la Florencia renacentista*, Barcelona, Stella Maris, 2016.

Bucci 1973. Mario Bucci, *Palazzi di Firenze. Quartiere della SS. Annunziata*, Florencia, Vallecchi Editore, 1973.

Bûché 1921. Joseph Bûché, «Essai sur la vie et l'œuvre d'Edouard Aynard, 1837-1913», *Mémoires de l'Académie de Lyon*, tomo 17 (1921), pp. 367-92.

Bulman 1971. Louisa M. Connor Bulman, *Artistic patronage at SS. Annuziata: 1440-1520*, Londres, Courtald Institute, 1971.

Buqueras 2018. Ignacio Buqueras y Bach, *Cambó. Memorias y biografías*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2018.

Burckhardt 2012. Jacob Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Akal, 2012.

Burke 2015. Jill Burke, «Il nudo femminile nella vita e nell'arte del Rinascimento», en, Patricia Lurati (ed.), *Doni d'amore. Donne e rituali nel Rinascimento*, Rancate, Silvana Editoriale, 2015, pp. 22-31.

Buron 2018. Melissa, E. Buron (ed.), *Thuth & Beauty: The Pre-Raphaelites and Old Masters* [cat. exp. Legion of Honor, San Francisco], Munich y Nueva York, Delmonico Books y Prestel, Munich, 2018.

Busignani 1965. Alberto Busignani, *Botticelli*, Florencia, Sadea-Sansoni, 1965.

Cabañas Bravo 1995-6. Miguel Cabañas Bravo, «Cambó y su legado artístico a través de la Prensa Española de Posguerra», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 7-8 (1995-6), pp. 229-56.

Cabañas Bravo 2018. Miguel Cabañas Bravo, «El Archivo Fotográfico de Arte del CSIC tras 1939. Herencia, continuidad y uso en el estudio y protección del patrimonio artístico español», en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 305-41.

Cadogan 2000. Jean K. Cadogan., *Domenico Ghirlandaio Artist and Artisan*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.

Caglioti 2001. Francesco Caglioti, «Nouveautés sur 'La Bataille de San Romano' de Paolo Ucello», *Revue du Louvre*, 51 (2001), pp. 37-54.

Caillois 1988. Roger Caillois, *I demoni meridiani*, Turín, Bollati Boringheri, 1988.

Calderai y Chiarugi 2006. Fausto Calderai y Simone Chiarugi, «The *Lettuccio* (Daybed) and *Capellinaio* (Hat rack)» en Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (eds.) y Elizabeth Miller (red.), *At home in Renaissance: Art and Life in the Italian House 1400-1600*, Londres, Victoria & Albert Museum Publications, 2006, pp. 122-3.

Callmann 1974. Ellen Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

Callmann 1977. Ellen Callmann, «An Apollonio di Giovanni for an historic marriage», *The Burlington Magazine*, 119 (1977), pp. 174-81.

Callmann 1979. Ellen Callmann, «The growing threat to marital bliss as seen in Fifteenth-Century Florentine paintings», *Studies in Iconography*, 5 (1979), pp. 73-92.

Callmann 1984. Ellen Callmann, «Botticelli's "Life of Saint Zenobius"», *The Art Bulletin,* 66 (1984), pp. 492-6.

Callmann 1991-2. Ellen Callmann, «Roman Virtue and Renaissance Marriage», *Register of the Spencer Museum of Art*, 6, (1991-2), pp. 21-36.

Callmann 1995. Ellen Callmann, «Subjects from Boccaccio in Italian Painting, 1375-1525», *Studi sul Boccaccio*, Vol. XXIII (1995), pp. 19-79.

Callmann 1999. Ellen Callmann, «Masolino da Panicale and Florentine Cassone Painting», *Apollo*, 150 (1999), pp. 42-9.

Callu y Avril 1975. Florence Callu y François Avril, *Boccace en France. De l'humanisme à l'érotisme* [cat. exp. Bibliothèque Nationale, París], Bibliothèque Nationale, París, 1975.

Calvo Poyato 2018. José Calvo Poyato, *El milagro del Prado. La polémica evacuación de sus obras maestras durante la Guerra Civil por el Gobierno de la República*, Arzalia ediciones, Madrid, 2018.

Cambó 1981-2. Francesc Cambó, *Memòries (1876-1936) - Meditacions. Dietari (1936-1940) – Meditacions. Dietari (1941-1946)*, 3 vols., Barcelona, Editorial Alpha, 1981.

Cambó 2008. Francesc Cambó, *Memòries (1876-1936)*, Barcelona, Editorial Alpha, 2008.

Campbell 2009. Caroline Campbell, *Love and Marriage in Renaissance Florence. The Courtauld Wedding Chests*, Londres, The Courtauld Gallery – Paul Holberton Publishing, 2009.

Campbell 2015. Erin J. Campbell, *Old Women and Art in the Early Modern Italian Domestic Interior*, Farnham, Ashgate, 2015.

Campbell, Miller y Carroll Consavari 2016. Erin J. Campbell, Stephanie R. Miller y Elizabeth Carroll Consavari (eds.), *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700: Objects, Spaces, Domesticities*, Londres y Nueva York, Routledge, 2016.

Caneva 1990. Caterina Caneva, *Botticelli*, Florencia, Cantini Editore, 1990.

Cappello 1995. Sergio Capello, «La punition de l'amour méprise (Judgement d'amour, 1529; Comptes amoureux [?])» en Martine Debaisieux y Gabrielle Verdier (eds.), *Violence et fiction jusq'à la Revolution*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tubinga, 1995, pp. 133-43.

Capponi 1876. Gino Capponi, *Storia della repubblica di Firenze*, Vol. III, Florencia, Barbera, 1876.

Cardini 1992. Franco Cardini, «Le insegne laurenziane», en Paola Ventrone (ed.), *Le Temps Revient: 'L tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, pp. 55-74.

Cardini y Larini 2017. Franco Cardini y Gloria Larini, *Lo spettro e la verità. Fantasmi, apparizioni, profezie dalla «Bibblia» al «Decameron» (Storie e linguaggi)*, Padua, Edizioni Libreriauniversitaria.it , 2017.

Cardini 2018. Franco Cardini, *Nastagio degli Onesti. Una storia archetipica, una novella del Boccaccio, un ciclo pittorico del Botticelli*, Libreria Editrice Fiorentina, Florencia, 2018.

Carl 1987. Doris Carl, «Das Inventar der Werkstatt von Filipinno Lippi aus dem Jahre 1504», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXI (1987), pp. 373-91.

Carrara 2015. Francesca Carrara, *Regesto. Lettere private e familiari 1487-1495. Archivio Pucci. Filza n. 2 Fascicolo 3* (Inventario de Archivo), 2015.

Cartwright 1904. Julia Cartwright, *The Life and Art of Sandro Botticelli*, Londres, Duckworth and Co., 1904.

Casotti 1983. Maria Walcher Casotti, *I Cassoni nuziali della Raccolta Petrarchesca alla Biblioteca Civica di Trieste*, Trieste, Zero Branco Unigrafica, 1983.

Cast 2003. David Cast, «Boccaccio. Botticelli y la Historia de Nastagio degli Onesti», en AA.VV. (eds.), *Historias Inmortales*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado - Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 71-85.

Cast 2014. David Cast (ed.), *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, Nueva York, Routledge, Oxfordshire - Nueva York, 2014.

Castelli 1977. Patrizia Castelli, «Le virtù delle gemme: Il loro significato simbolico e astrológico nella cultura umanistica e nelle credenze popolari del Quattrocento», en Maria Grazia Ciardi Dupre (ed.) *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Florencia, SPES, 1977, pp. 307-364.

Castellani 1992. Francesco di Matteo Castellani, Introducción en Giovanni Ciappelli (ed.), *Ricordanze I. Ricordanze A (1436-1459)*, Florencia, Istituto Nazionali di Studi sul Rinascimento, Leo S. Olschki Editore, 1992.

Casteras y Parkinson 1988. Susan P. Casteras y Ronald Parkinson (eds.), *Richard Redgrave 1804-1888* [cat. exp. Victoria & Albert Museum, Londres], Londres y New Haven y Londres, Victoria & Albert Museum y Yale University Press, 1988.

Castiglione 1822. Baldassare Castiglione, *Il Libro del Cortigiano*, Milán, Giovanni Silvestri, 1822.

Castilla Torrecillas 2013. Lorena Castilla Torrecillas, *El castigo de la amada ingrata: La Historia de Nastagio degli Onesti*, (Trabajo final de Grado), Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

Catalucci 2013. Valentina Catalucci, «La famiglia Del Nero di Firenze: proprietà, patrimonio e collezioni: Il Palazzo Del Nero (oggi Torrigiani in Piazza dei Mozzi), I parte», *Studi di storia dell'Arte*, nº24 (2013), pp. 147-80.

Catalucci 2014. Valentina Catalucci, «La famiglia Del Nero di Firenze: proprietà, patrimonio e collezioni: Il Palazzo Del Nero (oggi Torrigiani in Piazza dei Mozzi), II parte», *Studi di storia dell'Arte*, nº25 (2014), pp. 109-44.

Catterson 2017. Lynn Catterson (ed.), *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, Leyden y Boston, Brill, 2017.

Cecchi 1999. Alessandro Cecchi, «Maestri d'intaglio e tarsia», en Franco Franceschi y Gloria Fossi (eds.), *La grande storia dell'artigianato. Il Quattrocento*, Vol. 2, Florencia, Cassa di Risparmio di Firenze, 1999, pp. 215-49.

Cecchi 2005. Alessandro Cecchi, *Botticelli*, Milán, Federico Motta Editore, 2005.

Cennini-Mieli 1947. Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, Aldo Mieli (prefacio), Buenos Aires, Argos, 1947.

Chastel 1965. André Chastel, *I centri del Rinascimento. Arte Italiana 1460-1500*, Milán, Rizzoli Editore, 1965.

Chastel 1982. André Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982.

Cheney 2002. Liana Cheney, «Botticelli's 'Camilla/Minerva and the Centaur': a neoplatonic view of antiquity», en Liana Cheney y John Shannon Hendrix (eds.), *Neoplatonism and the Arts*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2002.

Chiesi 2014. Benedetta Chiesi, «Le pouvoir s'exerce à cheval», en Benedetta Chiesi, Michel Huynh y Marc Sureda (eds.), *Voyager au Moyen Age* [cat. exp. Musée national du Moyen Age-Thermes de Cluny, París], París, Flammarion, 2014.

Child 1890-91. Theodore Child, «A Pre-Raphaelite Mansion», *Harper's New Monthly Magazine*, vol. 82 (December 1890- June 1891), pp. 81-99.

Chitolina 2010. Armando Chiolina (ed.) *Emilio Pucci Fashion Story*, Milán, Taschen, 2010.

Christiansen y Weppelmann 2011. Keith Christiansen y Stephan Weppelmann (eds.), *The Renaissance portrait: from Donatello to Bellini* [cat. exp. Bode Museum, Berlín; Metropolitan Museum of Art, Nueva York], Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2011.

***Christie, Manson & Woods* 1874.** *Catalogue of the renowned collection of works of art formed by that distinguished connoisseur, Alexander Barker Esq. deceased. Late of 103, Piccadilly*, Londres, Christie, Manson & Woods, 1874.

***Christie, Manson & Woods* 1879.** *Catalogue of the whole of the remaining portion of the celebrated collection of pictures and works of Art and vertu, formed by that distinguished Connoisseur, Alexander Barker Esq. deceased. Late of 103, Piccadilly; also the Collection removed from his late residence, Hatfield, near Doncaster,* Londres, Christie, Manson & Woods, 1879.

***Christie, Manson & Woods* 1892.** *Catalogue of the very valuable Collection of the Ancient and Modern Pictures of Frederick Richard Leylands Esq., Late of 49. Prince's Gate, and Woolton Hall, Liverpool, deceased. Late of 103, Piccadilly,* Londres, Christie, Manson & Woods, 1892.

***Christie's* 1967.** *Catalogue of the highly important pictures by Old Masters. On Friday, 23 June, 1967. Illustrated Catalogue,* Londres, Christie's, 1967.

Ciappelli y Lee Rubin 2000. Giovanni Ciappelli y Patricia Lee Rubin (eds), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Ciardi Dupré 1966. Maria Grazia Ciardi Dupré, *I bronzetti del Rinascimento*, Milán, Fabbri, 1966.

Ciardi Dupré 1992. Maria Grazia Ciardi Dupré, «La miniatura alla corte di Urbino durante e dopo Piero», en Paolo dal Poggetto (ed.), *Piero e Urbino: Piero e le corti rinascimentali* [cat. exp. Palazzo Ducale y Oratorio di San Giovanni Battista, Urbino], Venecia, Marsilio, 1992, pp. 321-33.

Cinelli 1997. Carlo Cinelli, «Acquisti eccellenti mancati per conto delle gallerie fiorentine durante la direzione di Aurellio Gotti (1864-1978): Alcuni spunti per un contributo alla storia della tutela del patrimonio artistico nazionale all'indomani dell'unità italiana», *Bollettino della Società di Studi Fiorentini* (1997), pp. 85-95.

Clark 1957. Kenneth Clark, *The nude: a study of ideal art*, Londres, John Murray, 1957.

Clark 1977. Kenneth Clark, *Animals and Men. Their relationship as reflected in Western art form prehistory to the present day*, Londres, Thames and Hudson, 1977.

Clark 2018. Kenneth Clark, *Botticelli. The Nativity and all his paintings located in Florence*, Florencia, Lorenzo de' Medici Press, 2018.

Clifford Smith 1908. Harold Clifford Smith, *Jewellery*, Londres, Methuen & Company, 1908.

Cloulas 1986. Ivan Cloulas, *Lorenzo il Magnifico*, Roma, Salerno Editrice, 1986.

Cohen y Horowitz 1990. Esther Cohen y Elliott Horowitz, «In the search of the sacred: Jews, Christians, and rituals of marriage in the later Middle Ages», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, Vol. 20, nº2 (1990), pp. 225-49.

Collier Frick 2002. Caroline Collier Frick, *Dressing Renaissance Florence. Families, Fortunes & Fine Clothing*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 2002.

Colorado Castellary 1989. Arturo Colorado Castellary, «¡Salvad el Prado!», *Historia 16*, año XIV, nº 163 (noviembre de 1989), pp. 35-54.

Colorado Castellary, Lachenal y Pérez Sánchez 1989. Arturo Colorado Castellary, François Lachenal y Alfonso Emilio Pérez Sánchez (eds.), *Du Greco à Goya. Chefs-d'œuvre du Prado et des collections espagnoles. 50e anniversaire de la sauvegarde du patrimoine artistique espagnol, 1939-1989* [cat. exp. Musée d'Art e d'histoire, Genève], Ginebra, Musée d'Art e d'histoire, 1989.

Colorado Castellary 1991. Arturo Colorado Castellary, *El Museo del Prado y la Guerra Civil. Figueras-Ginebra. 1939*, Madrid, Museo del Prado, 1991.

Colorado Castellary 2009. Arturo Colorado Castellary, «El Tesoro Artístico y el fin de la guerra. De Catalunya a Ginebra», Isabel Argerich y Judith Ara (eds.), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) y Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 63-95.

Colorado Castellary 2018a. Arturo Colorado Castellary (ed.), *Arte, revancha y propaganda. La instrumentalización franquista del patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*, Madrid, Cátedra, 2018.

Colorado Castellary 2018b. Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio Cultural. Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Editorial Fragua, 2018.

Comitato promotore 1975. Comitato promotore (ed.), *Giovanni Boccaccio. Mostra di Manoscritti, Documento e Edizioni*, (2 vols.), Florencia, Biblioteca Medicea Ricardiana, 1975.

Connell 2002. William, J. Connell, *Society and Individual in Renaissance Florence*, Berkeley, University of California Press, 2002.

Cooper 1978. Robyn Cooper, «The Popularization of Renaissance Art in Victorian England: The Arundel Society», *Art History*, I, n. 3 (1978) pp. 263-92.

Corisande Anderson 2007. Caroline Corisande Anderson, *The Material Culture of Domestic Religion in Florence, c. 1480- c.1650*, 2 vols, (tesis doctoral), The University of York, 2007.

Cornini 1990. Guido Cornini, *Botticelli*, Florencia, Giunti, 1990.

Corti 1996. Gino Corti, «La collezione ottocentesca di quadri di Giuseppe Pucci», *Paragone Arte*, nº 5-7, año 47 (1996), pp. 192-9.

Costaras 2013. Nicola Costaras, «Richard Redgrave (1804-1888): first curator of paintings at the South Kensington Museum», en Isabelle Brajer (ed.), *Conservation in the Nineteenth-Century*, Archetype Publications, Londres, Archetype Publications, 2013, pp. 54-66.

Crabb 2000. Ann Crabb, *The Strozzi of Florence: widowhood and family solidarity in the Renaissance*, Michigan, Ann Arbor University of Michigan Press, 2000.

Crane 2017. Anna Crane, «Sandro Botticelli at Paris auction – how much of this paintings is by the hand of master?», *Antique Trade Gazzette* (entrada de blog, 8 de noviembre de 2017). Disponible en línea: https://www.antiquestradegazette.com/news/2017/sandro-botticelli-at-paris-auction-how-much-of-this-painting-is-by-the-hand-of-the-master/ (consultado el 22/03/2020).

Croce 1933. Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1933.

Crollalanza 1888. Giovanni Battista di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico dell famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, 3 vols., Pisa, Giornale Araldico, 1888.

Crum 2001. Roger J. Crum, «Controlling Women or Women Controlled? Suggestions for Gender Roles and Visual Culture in the Italian Renaissance

Palace», en Sheryl E. Reiss y David G. Wilkins (eds.), *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville, Truman State University Press, 2001, pp. 37-50

Cruttwell 1907. Maud Cruttwell, *Antonio Pollaiuolo*, Londres. Duckworth and co.,1907.

Currie 2006. Elisabeth Currie, *Inside the Renaissance House*, Londres, Victoria & Albert Publications, 2006.

D'Ancona 1983. Mirella Levi d'Ancona, *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including astrology, alchemy and the Medici*, Florencia, Leo S. Olschki, 1983.

D'Agostino 2005. Domenica d'Agostino, *L'Archivio Pucci*, Quaderni d'Archimeetings, nº5, Florencia, Associazione Nazionale Archivistica Italiana Sezione Toscana, 2005.

D'Arista 2020. Carla d'Arista, *The Pucci of Florence: patronage and politics in Renaissance Italy*, Turnhout, Harvey Miller, 2020.

Da Bisticci-Frati 1892-3. Vespasiano da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, Ludovico Frati (ed.), 3 vols., Bolonia, Romagnoli – Dall'Acqua, 1892-3.

Da Vinci-Della Bella 1792. Leonardo Da Vinci, *Trattato della pittura*, Stefano della Bella (ed.), Florencia, Giovacchino Pagani libraio e Iacopo Graziole stampatore, 1792.

Dal Pozzolo 2008. Enrico Maria dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, Edizioni Canova, 2008.

Dali Regoli 1992. Giggetta dali Regoli, «Il disegno nella bottega», en Mina Gregori, Antonio Paolucci y Cristina Acidini Luchinat (eds.), *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento* [cat. exp. Palazzo Strozzi, Florencia], Milán, Silvana Editoriale, 1992, pp. 61-9.

Daneloni 2000. Alessandro Daneloni, «Ugolino Verino», ficha de catálogo en Sebastiano Gentile (ed.), *Sandro Botticelli pittore della Divina Comedia* [cat. exp. Scuderie Papali del Quirinale, Roma], vol. I, Roma, Skira, 2000, pp. 138-9.

Dati 1735. Gregorio Dati, *L'Istoria di Firenze di Gregorio Dati: dal 1380 al 1405*, Florencia, Stamperia Giuseppe Manni, 1735.

Davey 1904. Richard Davey, *Botticelli*, Londres, Newnes, 1904.

Davies 1961. Martin Davies, *National Gallery Catalogues. The Early Italian Schools*, Londres, Publications Dept. National Gallery, 1961.

Davies 1998. Helen Davies, «John Charles Robinson's work at the South Kensington Museum, part I. The creation of the collection of Italian Renaissance objects at the Museum of Ornamental Art and the South Kensington Museum, 1853-1862», *Journal of the History of Collections*, 10, nº2 (1998), pp. 169-88.

De la Brosse 1929. Guy de la Brosse, «Nouvelles des Arts», *París-Soir* (5 de junio de 1929, pp. 1-6.

De Francovich 1925-6. Géza de Francovich., «Benedetto Ghirlandaio», *Dedalo*, 6 (1925-1926), pp. 708-39.

De Marinis 1946. Tammaro de Marinis (ed.), *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona celebrate a Pesaro nel Maggio 1475*, Florencia, Vallecchi, 1946.

De Medici-Zanato 1991. Lorenzo de Medici, *Comento de' miei sonetti*, Tiziano Zanato (ed.), Florencia, Leo S. Olschki, 1991.

De Nicola 1918. Giovanni de Nicola, «Notes of the Museo Nazionale of Florence –VI. Two Florentine Cassoni», *Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol, 32, nº 182 (1918) pp. 169-71.

De Riquer i Permanyer 2005. Borja de Riquer i Permanyer, «Biografía *versus* Memorias: El caso de Francesc Cambó», en J. C. Davis e Isabel Burdiel (eds.), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX),* Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2005, pp. 329-46.

De Riquer i Permanyer 2011. Borja de Riquer i Permanyer, «Francesc Cambó: Una biografía necesaria y compleja», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 8 (2011), pp. 1-40. Disponible en línea: https://journals.openedition.org/ccec/3769

De Robertis, Tanturli y Zamponi 2014. Teresa de Robertis, Giuliano Tanturli y Stefano Zamponi, *Boccaccio autore e copista*, Florencia, Mandragora, 2014.

Debaisieux y Verdier 1995. Martine Debaisieux y Gabrielle Verdier (eds.), *Violence et fiction jusq'à la Revolution*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Tubinga, 1995.

Debenedetti y Elam 2019. Ana Debenedetti y Caroline Elam (eds.), *Botticelli. Past and Present*, Londres, University College London Press y Victoria & Albert Museum, 2019.

Decaria 2006. Alessio Decaria, «Una copista di clasici italiani e i libri di Luca della Robbia», *Rinascimento*, nº 47 (2006), pp. 243-87.

Degenhart 1930. Bernhard Degenhart, «Un disegno botticellesco», *Rivista d'Arte*, XII (1930), pp. 417-20.

Dei-Barducci 1975. Benedetto Dei, *La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, Roberto Barducci (ed.), Florencia, Papafava, 1975.

Dei-Romby 1976. Benedetto Dei, *Descrizioni e rappresentazioni della città di Firenze nel XV secolo con la trascrizione inedita dei manoscritti di Benedetto Dei e un indice ragionato dei manoscritti utili per la storia di Firenze*, Giuseppina Carla Romby (ed.), Florencia, Libreria Editrice Fiorentina, 1976.

Deimling 2009. Barbara Deimling, «Who tames the Centaur? The Identification of Botticelli's Heroine», en Rab Hatfield (ed.), *Sandro Botticelli and Herbert Horne*, Siracusa, Syracuse University Press - The Villa Rossa Series, Vol. V, 2009.

Del Piazzo 1956. Marcello del Piazzo, *Protocolli del Carteggio di Lorenzo il Magnifico: per gli anni 1473-74, 1477-92*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1956.

Dello Russo 2009. William dello Russo, «Storie di Nastagio degli Onesti», en Cristina Acidini Luchinat (ed.) *Botticelli nel suo tempo*, Milán, Mondadori Electa, 2009, pp. 158-63.

Dempsey 1967. Michael Dempsey, «Sale of the Watney Collection», *Illustrated London News*, vol. 250 (sábado 10 de junio de 1967), p. 30.

Dempsey 1968. Charles Dempsey, «Mercurius Ver: The Sources of Botticelli's», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31 (1968), pp. 251-73.

Dempsey 1971. Charles Dempsey, «Botticelli's Three Graces», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34 (1971), pp. 326-30.

Dempsey 1999. Charles Dempsey, «Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's Stanze per la Giostra», *Renaissance Quarterly*, Vol. 52 (1999), pp. 1-42.

Dempsey 2016. Charles Dempsey, *Sandro Botticelli*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

DePrano 2018. Maria DePrano, *Art Patronage, Family, and Gender in Renaissance Florence. The Tornabuoni*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

Deruissau 1939. L. G. Deruissau, «Dress fashions of the Italian Renaissance», *CIBA Review* (enero), 1939, pp. 589-601.

Devonshire Jones y Murray 2013. Tom Devonshire Jones y Linda Murray (eds.), *The Oxford Dictionary of Christian Art & Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Di Bicci-Santi 1976. Nero di Bicci, Nero, *Le Ricordanze*, Bruno Santi (ed.), Pisa, Marlin, 1976.

Di Giorgio Martini-Maltese 1967. Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura ingegneria e arte militare*, 2 vols., Corrado Maltese (ed.), Milán, Il Polifilo, 1967.

Di Giorgio 2018. Roberta di Giorgio, «Sulla memoria boccacciana nell'Hypnerotomachia Poliphili: tra Nastagio degli Onesti, Fiammetta e Filocolo», *Studi sul Boccaccio*, vol. 46 (2018) pp. 275-324.

Didi-Huberman 2005 [1999]. Georges Didi-Huberman, *Venus Rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, Madrid, Editorial Losada, 2005.

Didi-Huberman 2017. Georges Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Abscondita, Milán, 2017.

Diehl 1906. Charles Diehl, *Botticelli*, París, Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1906.

Dolç 1974. Miquel Dolç, «Esbozo de una historia. El cincuentenario de la "Fundació Bernat Metge"», *Estudios Clásicos*, vol. 18 (1974), pp. 443-51.

Domènech Casadevall 2018. Gemma Domènech Casadevall, «La salvaguarda del patrimonio cultural catalán en imágenes», en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Editorial Fragua, 2018, pp. 559-73.

Doris 1987. Carl Doris, «Das Inventar von Filippo Lippi aus dem Jahre 1504», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, nº 31 (1987), pp. 373-91.

Dougall 2017. Harry Dougall, *Alexander Barker (1797-1873) and the South Kensington Museum: Private Serving Public in the Victorian Art World* (Master dissertation), Londres, Courtauld Institute of Art, 2017.

Dovizi da Bibbiena-Sanesi 2010. Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria, Commedie del Cinquecento*, Ireneo Sanesi (ed.), Roma, Editore Laterza, 2010.

Dryden 1822. John Dryden, *Fables from Boccaccio and Chaucer*, Chiswick, C. Whittingham, 1822.

Duby y Perrot 1990. Georges Duby y Michelle Perrot, *Storie delle donne in Occidente. Il Medioevo*, Bari, Laterza Editori, 1990.

Dunkerton, Christensen y Syson 2006. Jill Dunkerton, Carol Christensen y Luke Syson, «The Master of the Story of Griselda and Paintings for Sienese Palaces», National Gallery technical bulletin, vol. 27 (2006), pp. 4-71.

Dupuy-Vachey 1989. Marie-Anne Dupuy Vachey, *Les donateurs du Louvre* [cat. exp. Musée du Louvre, París], París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1980.

Dussler 1929. Luitpolt Von Dussler, «Die Italianischen Bilder der Sammlung Spiridon», *Pantheon* (1929), pp. 159-67.

Duval 1986. Susan, M. Duval, «F. R. Leyland: A Maecenas from Liverpool», *Apollo*, nº 124 (1986), pp. 110-5.

Eastlake 1895. Sir Charles Eastlake, *Journals of correspondence of Lady Eastlake*, 2 vols., Londres, John Murray, 1895.

Edgerton 1985. Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution in the Florentine Renaissance*, Nueva York, Ithaca, 1985.

Edwards 1987. Mark J. Edwards, «Locus Horridus and Locus Amoenus», en Michael Whitby, Philip Hardie y Mary Whitby (eds.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, Bristol, Bristol Classical Press, 1987, pp. 267-76.

***El Mundo* 2004**. «Florencia expone una colección única de Sandro Botticelli», *El Mundo* (miércoles 10 de marzo de 2004). Disponible en línea (consultado el 31/03/2020):
https://www.elmundo.es/elmundo/2004/03/10/cultura/1078931729.html

Elam 1978. Caroline Elam, «Lorenzo de' Medici and the Urban Development of Renaissance Florence», *Art History*, Vol. I (1978), pp. 43-66.

Elam 1988. Caroline Elam, «Art and diplomacy in Renaissance Florence», *Royal Arts Journal*, nº 136 (1988), pp. 813-20.

Emmerson 2006. Richard K. Emmerson (ed.), *Key Figures in Medieval Europe*, Nueva York, Routledge, 2006.

Esculies 2019. Joan Esculies, «Els quadres que la FAI va confiscar a Cambó», *El País*, 7 de noviembre de 2019. Disponible en línea (consultado el 28/06/2020): https://cat.elpais.com/cat/2019/11/07/cultura/1573115150_642491.html

Evangelisti 2000. Silvia Evangelisti, «Wives, Widows, and Brides of Christ: Marriage and the Convent in the Historiography of Early Modern Italy», *The Historical Journal*, 43 (2000), pp. 233-47.

Evans y Weppelmann 2016. Mark Evans y Stefan Weppelmann (eds.), *Botticelli Reimagined*, Londres, Victoria & Albert Publishing, 2016.

Evans 2016. Mark Evans, «Botticelli and the Georgians», en Mark Evans y Stefan Weppelmann (eds.), *Botticelli Reimagined*, Londres, Victoria & Albert Publishing, 2016, pp. 56-61.

Evans 2019. Mark Evans, «Whigs and Primitives: Dante and Botticelli in England from Jonathan Richardson to John Flaxman» en Ana Debenedetti y Caroline Elam (eds.), *Botticelli. Past and Present*, Londres, University College London Press y Victoria & Albert Museum, 2019, pp. 94-115.

***Excelsior* 1929**. *Excelsior. Journal illustré quotidien: informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances*, (martes 4 de junio de 1929), pp. 1-6.

***Exhibition* 1880**. *Exhibition of Works by the old masters, and by deceased Masters of the British School. Winter Exhibition. Eleventh Year*, Londres, William Clowes and Sons, 1880.

***Exhibition* 1882**. *Exhibition of Works by the old masters, and by deceased Masters of the British School. Winter Exhibition. Thirteenth Year,* Londres, William Clowes and Sons, 1882.

***Exhibition* 1885**. *Exhibition of Works by the old masters, and by deceased Masters of the British School. Winter Exhibition. Sixteenth Year*, Londres, William Clowes and Sons, 1885.

***Exhibition* 1886**. *Exhibition of Works by the old masters, and by deceased Masters of the British School. Winter Exhibition. Seventeenth Year*, Londres, William Clowes and Sons, 1886.

***Exhibition* 1930**. *Exhibition of Italian Art 1200-1900* [cat. exp. Royal Academy of Arts, Londres], Londres, Royal Academy of Arts, 1930.

***Exposition* 1939**. *Chefs-d'œuvre du Musée du Prado. Exposition Musée d'Art et d'histoire, Genève, Juin-Aout 1939* [cat. exp. Museo de Arte e Historia, Ginebra], Ginebra, Musée d'Art et d'histoire, 1939.

Fabbri 1991. Lorenzo Fabbri, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400. Studio sulla famiglia Strozzi*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1991.

Fabriczy 1893. Cornelius von Fabriczy, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano (Codice Magliabecchiano XVII, 17) nella Biblioteca di Nazionale di Firenze*, Florencia, Cellini, 1893.

Faenson 1983. Liubov Faenson, *Italian Cassoni from the Art Collections of Soviet Museums*, Leningrado, Aurora Art Publishers, 1983.

Fahy 1973. Everett Fahy, «Bartolomeo di Giovanni Reconsidered», *Apollo*, nº 135, Vol. XCVII (1973), pp. 462-9.

Fahy 1989. Everett Fahy, «The Argonaut Master», *Gazette des Beaux-Arts*, 114 (1989), pp. 285-300.

Falomir 2008. Miguel Falomir (ed.), *El retrato del Renacimiento* [cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.

Fantoni 2005. Marcello Fantoni, *Il Rinascimento Italiano e l'Europa*, Vol. I (Storia e Storiografia), Vicenza, Fondazione Cassamarca - Angelo Colla Editore, 2005.

Farina 2001. Rachele Farina, *Simonetta: Una donna alla corte dei Medici*, Turín, Bollati Boringhieri, 2001.

Farinella 2015. Vincenzo Farinella, «'Il dolce miele delle muse': Piero di Cosimo e la tradizione lucreziana a Firenze», en Elena Capretti, Anna Forlani Tempesti, Serena Padovani (eds.), *Piero di Cosimo 1462-1522: Pittore eccentrico fra Rinascimento e Maniera* [cat. exp. Galleria degli Uffizi, Florencia], Florencia, Giunti Editore, 2015, pp. 107-121.

Fennell 1978. Francis L. Fennell, *The Rossetti-Leyland letters: The correspondence of an Artist and his Patron*, Athens, Ohio University Press, 1978.

Fernández Santos 1966. Jesús Fernández Santos, *Fray Angélico y Botticelli*, documental, 1966. Disponible en línea (consultado el 1/7/2020): https://www.museodelprado.es/video/fray-angelico-y-botticelli/5defc75e-d680-4f57-86c2-514a8d9231a8

Fernández Santos 1968. Jesús Fernández Santos, *Tres horas en el Museo del Prado*, documental, 1968. Disponible en línea (consultado el 1/7/2020): https://www.museodelprado.es/video/tres-horas-en-el-museo-del-prado/05342ecc-ef3d-4bc1-a225-06ed39b1d39c

Ferracin y Venier 2014. Antonio Ferracin y Matteo Venier (eds.), *Giovanni Boccaccio: Tradizione, interpretazione e fortuna*, Udine, Forum, 2014.

Ferruolo 1955. Arnolfo B. Ferruolo, «Botticelli's Mythologies, Ficino's De Amore, Poliziano's Stanze per la Giostra: Their Circle of Love», *The Art Bulletin, 37* (1955), pp. 17-25.

Ficino 1994. Marsilio Ficino, *The Letters of Marsilio Ficino*, Londres. Shepheard-Walwyn, 1994.

Fischel 1929. Oskar Fischel, *Die Sammlung Joseph Spiridon, París,* Berlín, Paul Cassirer – Hugo Helbing, 1929.

Fleming 1979. John Fleming, «Art Dealing in the Risorgimento II*», *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, nº 917 (1979), pp. 492-508.

Fletcher 2012. Stella Fletcher, *Roscoe and Italy, The Reception of Italian Renaissance History and Culture in Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Londres y Nueva York, Routledge, 2012.

Fonio 2006. Filippo Fonio, «Dalla legenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio», *Cahiers d'études italiennes*, nº 6 (2006), pp. 127-81.

Fontana y Molà 2008. Giovanni Luigi Fontana y Luca Molà (dirs.), *Il Rinascimento Italiano e l'Europa*, 6 Vols., Vicenza, Fondazione Cassamarca, 2008.

Fornasari 2001. Liletta Fornasari, «Andrea del Verrocchio e le botteghe toscane: l'atelier del Rinascimento», en Liletta Fornasari y Claudio Starnazzi (eds.), *Leonardo e dintorni. Il Maestro, le botteghe, il territorio*, Florencia, Edizioni Polistampa, 2001, pp. 11-111.

Foster, 1978. Philip Ellis Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's Villa at Poggio a Caiano*, 2 vols. Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1978.

Frady 2001. Lisa Frady, *Constructing social identity in Renaissance Florence: Botticelli's portrait of Lady (Smeralda Brandini)*, (Tesis de Master), Arizona, University of Arizona, 2001.

Francastel 1952. Pierre Francastel, «Un mythe politique et social du Quattrocento: La Primavera», en AA.VV., *Mélanges d'éstetiche et de science de l'art offerts à Éttiene Souriau*, París, Nizet, 1952, pp. 81-94.

Frangenberg y Williams 2006. Thomas Frangenberg y Robert Williams (eds.), *The Beholder. The Experience of Art in Early Modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 2006.

Frank 1991. Eric Frank, «Antonio Pollaiuolo "il principale maestro de questa città"(?)», *Notes in the History of Art*, The University of Chicago Press, Vol. 11, No. 1 (1991), pp. 14-7.

Franklin 2001. David Franklin, *Painting in Renaissance Florence 1500-1550*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

Franklin 2006. Margaret Franklin, *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*, Aldershot, Ashgate, 2006.

Frederick Watson 1997. Margaretta Frederick Watson, *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, Aldershot, Ashgate, 1997.

Fredianelli 2007. Antonio Fredianelli, *I palazzi storici di Firenze. Dalle austere dimore dei banchieri e dei mercanti agli splendori degli edifici rinascimentali, dai "capprici" del Barocco all'eclettismo dell'Ottocento e oltre*, Roma, Newton Compton editori, 2007.

Fry 1920. Roger Fry (ed.), *Catalogue of an exhibition of Florentine painting before 1500* [cat. exp., Burlington Fine Arts Club, Londres], Londres, Burlington Fine Arts Club, 1920.

Frugoni 2000. Chiara Frugoni, «La coppia infernale di Andrea Orcagna in Santa Croce a Firenze: Proposta per una possibile fonte della novella di Nastagio degli Onesti», *Studi sul Boccaccio*, 28 (2000), pp. 99-104.

Fulford 1981. Roger Fulford (ed.), *Beloved Mama: private correspondence of Queen Victoria and the German Crown Princess. 1878-1885*, 5 vols., Londres, Evan Brothers, 1981.

Gallego 1990. Julián Gallego, «La Colección Cambó, al completo», *ABC* (jueves 11 de octubre de 1990), p. 124.

Gamba 1933. Carlo Gamba, «Filippino Lippi e l'Amico di Sandro», *Miscellania di storia dell'arte in onore di Iginio Benvenuto Supino* (1933), pp. 461-79.

Gamba 1936. Carlo Gamba, *Botticelli*, Hoepli, Milán, 1936.

Garcia Julliard 2003. Mayte Garcia Julliard, «1er juin – 31 aout 1939. L'eté espagnol du Musée d'Art et d'Histoire», *Geneva. Revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, vol. LI (2003), pp. 203-32.

García Muñoz, Álvarez Lopera y Colorado Castellary 2002. Manuel García Muñoz (guión), José Álvarez Lopera y Arturo Colorado Castellary (textos), *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* (documental), 2002. Disponible en línea (consultado el 20/09/2020): https://www.museodelprado.es/video/arte-protegido-memoria-de-la-junta-del-tesoro/77514321-843c-4e18-bc92-ae10866bd8c7

Garin 2012. Eugenio Garin, *El Renacimiento Italiano*, Barcelona, Ariel, 2012.

Garnier 1881. Édouard Garnier, *Catalogue de la collection Gasnault*, París, H. Champion, 1881.

Gaye 1839-40. Johann W. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV-XVI*, 3 vols., Florencia, Giuseppe Molini, 1839-40.

Gelli 1896. Giovan Battista Gelli, *Vite d'artisti*, Florencia, Vieusseux, 1896.

Geneste 1998. Sylvie Geneste, *Édourd Aynard, banquier, député, mécène et homme d'œuvres (1837-1913)*, (Tesis doctoral inédita) Université Jean-Moulin, Lyon III, 1998.

Gentile 2000. Sebastiano Gentile (ed.), *Sandro Botticelli pittore della Divina Comedia* [cat. exp. Scuderie Papali del Quirinale, Roma], 2 vols, Roma, Skira, 2000.

Gere 1989. Charlotte Gere, *Nineteenth-Century Decoration: The Art of the Interior*, Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1989.

Geronimus 2006. Dennis Geronimus, *Piero di Cosimo: Visions Beautiful and Strange*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2006.

Ghidini 1929. Luigi Ghidini, *La caccia nell'arte*, Milán, Hoepli, 1929.

Giacomotti 1974. Jeanne Giacomotti, *Catalogue des Maioliques des Musées Nationaux*, París, Editions des Musées Nationaux, 1974.

Giardini y Baggio 1961. Alfonso V. Giardini y Elena Baggio (eds), *Libro dei giorni italiani, La società del Rinascimento*, Roma, Ente Nazionale Industrie Turistiche, 1961.

Giazzon 2014. Stefano Giazzon, «Nastagio degli Onesti (Dec. V, 8): una lettura junghiana», *Strumenti Critici*, XXIX, 3 (2014), pp. 527-42.

Gibbs-Smith 1976. Charles Harvard Gibbs-Smith, *The History of the Victoria & Albert Museum*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1976.

Gill 1989. Michael Gill, *Image of the Body. Aspects of the Nude*, Londres, The Bodley Head Limited, 1989.

Gilson 2005. Simon A. Gilson, «Notes on the presence of Boccaccio in Cristoforo Landino's Comento sopra la Comedia di Dante Alighieri», *Italian Culture*, Vol. 23 (2005), pp. 1-30.

Giordano 2005. Luisa Giordano, *Soffitti lignei*, Pisa, Edizioni ETS, 2005.

Giovannin y Faust 2007. Joseph Giovannin y Marina Faust, «Emilio Pucci's Widow Refreshes Their Ancestral Home in Florence», *Architectural Digest* (21 de agosto de 2007). Disponible en línea (consultado el 1/04/2020): https://www.architecturaldigest.com/story/pucci-article

Giovio 1863. Paolo Giovio, *Ragionamento di M. Paolo Giovio sopra i molti e disegni d'arme e amore che comunmente chiamano imprese*, Milán, G. Daelli, 1863

Giovio-Doglio 1978. Paolo Giovio, *Dialogo delle imprese militari et amorose di Monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nucera*, Maria Luisa Doglio (ed.), Roma, Bulzoni Editore, 1978.

Gittes 2008. Tobias Foster Gittes, *Boccaccio's naked muse: Eros, Culture and the Mythopoeic Imagination*, Toronto, University Toronto Press, 2008.

Gnoli 1893. Domenico Gnoli, «Contratto per gli affreschi della Cappella Sistina», *Archivio storico dell'Arte*, 6 (1893), pp. 128-9.

Goffen 2002. Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2002.

Gombrich 1945. Ernst Gombrich, «Botticelli's Mythologies: a study in the neoplatonic symbolism », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945), pp. 7-60.

Gombrich 1955. Ernst Gombrich, «Apollonio di Giovanni. A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII (1955), pp. 6-34.

Gombrich 1994. Ernst Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1994.

González Zymla 2011. Herbert González Zymla, «El encuentro de los tres vivos y los tres muertos», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6 (2011), pp. 51-82.

Goldner 1997. George R. Goldner, *The drawings of Filipinno Lippi and his circle*, Nueva York, Abrams, 1997.

Goldthwaite 1972. Richard A. Goldthwaite, «The Florentine Palace as Domestic Architecture», *American Historical Review,* Vol. 77 (1972), pp. 977-1012.

Goldthwaite 1980. Richard A. Goldthwaite, *The Building of Renaissance Florence: An Economic and Social History,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980

Goldthwaite 1993. Richard A. Goldthwaite, *Wealth and Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.

Gracia y Munilla 2011. Francisco Gracia y Glòria Munilla, *Salvem l'Art! La protecció del patrimoni cultural català durant la guerra civil*, La Magrana – RBA Llibres, Barcelona, 2011.

Graham Robertson-Preston 1953. Walford Graham Robertson, *Letters from Graham Robertson*, Kerrison Preston (ed.), Londres, Hamish Hamilton Ltd. 1953.

Grant 1908. J. K. Grant, «Mr. Johnson's Collection of Pictures of Philadelphia. Part II», *The Connoisseur*, Vol. XXI (1908), pp. 143-8.

Grau 1966. Jorge Grau, *Conozca usted España. El Museo del Prado*, documental, Disponible en línea (consultado el 1/7/2020): https://www.museodelprado.es/video/conozca-usted-espaa-el-museo-del-prado/4946391d-2cfa-4d13-9cf6-52c4c4125988

Grazzini 1988. Filippo Grazzini, «Botticelli interprete di Boccaccio», en Antonio Franceschetti (ed.), *Letteratura Italiana e Arte Figurative*, Serie I, Vol. 208, Florencia, Leo S. Olschki, 1988, pp. 303-16.

Greenacombe 2000. John Greenacombe (ed.), *Survey of London: Volume XLV, Knightsbridge*, Londres, The Athlone Press, 2000.

Gregori, Paolucci y Acidini 1992. Mina Gregori, Antonio Paolucci y Cristina Acidini Luchinat (eds.), *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento* [cat. exp. Palazzo Strozzi, Florencia], Milán, Silvana Editoriale, 1992.

Grieco 2006. Allen J. Grieco, «Meals», en Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (eds.) y Elizabeth Miller (red.), *At home in Renaissance: Art and Life in the Italian House 1400-1600*, Londres, Victoria & Albert Museum Publications, 2006, pp. 244-53.

Gronau 1930. Georg Gronau, «Über zwei Florentiner Madonnen des Quattrocento», *Pantheon*, nº6 (1930), pp. 512-3.

Grubb 1990. James S. Grubb, *La famiglia, la roba e la religione nel Rinascimiento. Il caso Veneto*, Vicenza, Neri Pozza, 1999.

Guardans Vallés 1990. Ramón Guardans Vallés, «Origen y vicisitudes de la Colección Cambó», en AA.VV. (eds.), *Colección Cambó* [cat. exp. Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, pp. 49-66.

Guasch 1999. Maria Teresa Guasch, «Cronologia del trasllat de la pintura mural durant la Guerra Civil, 1936-1939», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 3 (1999), pp. 165-70.

Guasti 1859. Cesare Guasti, *Tre Lettere di Lucrezia Tornabuoni a Piero de' Medici ed altre lettere di vari concernenti al matrimonio di Lorenzo il Magnifico con Clarice Orsini*, Le Monnier, Florencia, 1859.

Guido Bruscoli 1997. Francesco Guido Bruscoli, «Politica matrimoniale e matrimoni politici nella Firenze di Lorenzo de' Medici. Uno studio del Ms. Notarile Antecosimiano 14099*», *Archivio Storico Italiano*, Vol. 155, nº 2-3 (1977), pp. 347-98.

Gurrieri y Fabbri 1995. Francesco Gurrieri y Patrizia Fabbri, *Palazzi di Firenze*, Venecia, Arsenale Editrice, 1995.

Guthmüller 2002. Bodo Guthmüller, «Christliches Inferno und Amor-Mythologie in der Novelle von Nastagio degli Onesti (Dec. V, 8)», *Studi Michelangelo Picone* (2002), pp. 161-74.

Guthmüller 2005. Bodo Guthmüller, «Inferno cristiano e mitologia di Amore nella novella di Nastagio degli Onesti ("Decameron" V. 8)», *Rassegna europea di letteratura italiana*, vol. 25 (2005) pp. 9-22.

Hagen 2003. Rose-Marie y Rainer Hagen, «Shock treatment for the intractable», en Rose-Marie y Rainer Hagen (eds.), *What great paintings say*, vol. I, Koln, Taschen, (2003), pp. 80-5.

Hale 1954. John Rigby Hale, *England and the Italian Renaissance: The growth of interest in its history and Art*, Londres, Faber and Faber, 1954.

Hall 2007. Michael Hall, «Bric-à-Brac: a Rothschild's Memoir of Collecting», *Apollo*, nº 545 (2007), pp. 50-77.

Haraszti-Takacs 1989. Marianne Haraszti-Takacs, «Fifteenth-Century Painted Furniture with Scenes from Esther Story», *Jewish Art*, 15 (1989), pp. 14-25.

Hart 2016. William Hart, «Alexander Barker's Sapi-Portuguese Oliphant», *African Arts*, Vol. 49, nº1 (Primavera 2016), pp. 78-81.

Hartt y Wilkins 2007. Frederick Hartt y David G. Wilkins (eds.), *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall, 2007.

Haskell 1999. Francis Haskell, «Botticelli, Fascism and Burlington House -the 'Italian Exhibition' of 1930», *The Burlington Magazine*, nº 141 (1999), pp. 462-72.

Haskell y Penny 1982. Francis Haskell y Nicholas Penny (eds.), *Taste and the Antique: Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Londres y New Haven, Yale University Press, 1982.

Hastings 1999. Robert Hastings, «Creation and Evaluation in the Tale of Nastagio: A Reading of the Eighth Story of Day Five of the Decameron», *Romance Studies,* 17 (1999), pp. 57-74.

Hatfield 1976. Rab Hatfield, *Botticelli's Uffizi "Adoration". A study in pictorial content*, Nueva Jersey, Princetown University Press, 1976.

Hatfield 2009. Rab Hatfield, *Sandro Botticelli and Herbert Horne, New Research*, Siracusa, Siracuse University Press – The Villa Rossa Series, Vol. V, 2009.

Haughey 1997. Aisslin Haughey, *The Frescoes of the Camera di Griselda*, Edmonton, Universtity of Alberta, 1997.

Healy 1923. Leo Healy, «Old masters in the Brooklyn Museum», *The Brooklyn Museum Quarterly, Brooklyn Institue of Arts and Sciences*, nº1, Vol. X (1923), pp. 141-6.

Heckscher 1956. William Sebastian Heckscher, «The Anadyomene in the Medieval Tradition (Pelagia-Clepatra-Aphrodite): a Prelude to Botticelli's Birth of Venus», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 7 (1956), pp. 1-38.

Helfenstein 2013. Eva Helfenstein, «Lorenzo de' Medici's Magnificent Cups: Precious Vessels as Status Symbols in Fifteenth-Century Europe», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, Vol. 16, nº 1/2 (2013), pp. 415-44.

Herlihy 1969. David Herlihy, «Viellir au Quattrocento», *Annales: Economie, Sociétés, Civilisations*, vol. XXIV (1969) pp. 1338-52.

Herlihy y Klapisch-Zuber 1978. David Herlihy y Christiane Klapisch-Zuber, *Les Toscans et leurs familles: une étude du catasto florentin de 1427*, París, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1978.

Herlihy 1985. David Herlihy, *Tuscans and their Families: A study of the Florentine Catasto of 1427*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1985.

Hernández Sánchez 2008. Domingo Hernández Sánchez, «La crueldad de lo real», *Miralls: Espai i Història*, nº 31 (2008), pp. 153-169.

Herrero Cortell 2019. Miguel Ángel Herrero Cortell, *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV-XVI). Una aproximación a través del paradigma Valenciano*, Tesis doctoral, Lérida, Universitat de Lleida.

Hind 1938-48. Arthur, M. Hind, *Early Italian Engravings*, 7 vols., Londres, Bernard Quaritch Limited, 1938-48.

Hirschauer, Walmsley *et al.* 2015. Gretchen A. Hirschauer, Elizabeth Walmsley *et alter*, *Piero di Cosimo: The Poetry of Painting in Renaissance Florence*, Farhnam, Lund Humphries Publishers, 2015.

Hochmann *et al*. 2008. Michel Hochmann et alter (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, París, Somogy Éditions d'Art, 2008.

Holberton 1982. Paul Holberton, «Botticelli's "Primavera": chi volea s'intendesse», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45 (1982), pp. 202-10.

Holberton 2019. Paul Holberton, «Classicism and invention: Botticelli's mythologies in our time and their time», en Ana Debenedetti y Caroline Elam (eds.), *Botticelli. Past and Present*, Londres, University College London Press y Victoria & Albert Museum, 2019, pp. 52-72.

Hollingsworth 2002. Mary Hollingsworth, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*, Madrid, Akal, 2002.

Holman 1997. Beth L. Holman (ed.), *Disegno: Italian Designs for the Decorative Arts*, Nueva York, National Design Museum, Smithsonian Institution, Cooper-Hewitt, 1997.

Holmes 2003. Megan Holmes, «Neri di Bicci and the Commodification of Artistic Values in the Florentine Painting (1450-1500)», en Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew y Sara F. Matthews-Grieco, (eds.) *The Art Market in Italy, 15th-17th Centuries / Il mercato dell'arte in Italia, secc. XV-XVII*, Módena, F.C. Panini, 2003, pp. 213-23.

Howe 1912. William Norton Howe, *Animal life in Italian painting*, Londres, George Allen & Company, 1912.

Howell Jolly 2012. Penny Howell Jolly, «Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art», en Sherry C. M. Lindquist (ed.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 183-206.

Hughes 1997. Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400-1550*, Londres, Art Books International, 1997.

***Italian Art and Britain* 1960**. *Italian Art and Britain: Winter Exhibition 1960* [cat. exp. Royal Academy of Arts, Londres], Londres, Royal Academy of Arts, 1930.

J. G. 1919. J. G., «Correspondance d'Angleterre. L'Exposition du Burlington Fine Arts», *La Chronique des Arts et de la curiosité. Supplément a la Gazette des Beaux-Arts,* (octubre-noviembre de 1919), pp. 243-4.

Jacquart y Thomasset 1988. Danielle Jacquart y Claude Thomasset, *Sexuality and Medicine in the Middle Ages*, Cambridge, Polity Press, 1988.

James 1998. Elizabeth James, *The Victoria & Albert Museum. A Bibliography and Exhibition Cronology, 1852-1996*, Londres, Fitzroy Dearborn, 1998.

James 2018. Henry James, *Florencia*, Madrid, Casimiro, 2018.

Jamet 1996. Christian Jamet, *Botticelli. Le sacré et le profane*, París, Éditions Herscher, 1996.

Jayne 1996. Emily Jayne, «Cassoni Dances and Marriage Ritual in Fifteenth-Century Italy», *Ceremony and text in the Renaissance* (1996), pp. 139-54.

Julienne 1929. Madamme de Julienne, «Les Grandes Ventes Étrangères. Collection J. Spiridon», *Le Gaulois Artistique*, nº36 (jueves 25 de julio de 1929), pp. 381-2.

Jung 1980. Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, Turín, Bollati Boringhieri, 1980.

Kamber 1967. Gerald Kamber, «Antitesi e Sintesi in "Nastagio degli Onesti"», *Italica*, Vol. 44, nº 1 (1967), pp. 61-8.

Kelso 1956. Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Illinois, University of Illinois Press, 1956.

Kennedy 1991. Shirley Kennedy, *Pucci: A Renaissance in Fashion*, Nueva York, Abbeville Press, 1991.

Kent 1977. Dale Kent, *Household and Lineage in the Renaissance Florence: The family Life of the Capponi, Ginori and Rucellai*, Princetown, Princetown University Press, 1977.

Kent 1978. Dale Kent, *The Rise of the Medici. Faction in Florence, 1426-1434*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

Kent 1981. Dale Kent, «The Making of a Renaissance patron of the Arts», en Alessandro Perosa (ed.), *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Vol. II, Londres, Studies of the Warburg Institute, 1960, pp. 9-95.

Kent 1987. Francis W. Kent, «Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century Florence», *I Tatti Studies 2* (1987), pp. 41-70.

Kent 2009. Dale Kent, *Friendship, Love, and Trust in the Renaissance Florence*, Cambridge y Massachusetts, Harvard University Press, 2009.

Kieckhefer 1991. Richard Kieckhefer, «Erotic Magic in Medieval Europe», en Joyce E. Salisbury (ed.), *Sex in the Middle Ages*, Nueva York, Routledge, 1991, pp. 33-50.

Kinch 2013. Ashy Kinch, *Imago mortis: meditating images of death in medieval culture*, Leiden, Brill, 2013.

Kirshner y Molho 1978. Julius Kirshner y Anthony Molho, «The Dowry Fund and the Marriage Market in Early Quattrocento Florence», *Journal of Modern History*, 50, nº3 (1978), pp. 403-38.

Kirshner 1978. Julius Kishner, *Pursuing Honor while Avoiding Sin: The Monte delle doti of Florence*, Milán, Giuffrè, 1978.

Kirshner 2002. Julius Kirshner, «Li Emergenti Bisogni Matrimoniali in Renaissance Florence», en William J. Connell (ed.), *Society and Individual in Renaissance Florence*, Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 79-109.

Kirshner 2015. Julius Kirshner, Marriage, *Dowry and Citizenship in Late Medieval and Renaissance Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

Klapisch-Zuber 1979. Christiane Klapisch-Zuber, «Zacharie, ou le père evince. Les rites nuptiaux toscans entre Giotto et le concile de Trente», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34 (1979), pp. 1216-43.

Klapisch-Zuber 1985a. Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy,* Chicago, University of Chicago Press, 1985.

Klapisch-Zuber 1985b. Christiane Klapisch-Zuber, «Les femmes dans les rituels de l'alliance et de la naissance à Florence», en Jacques Chiffoleau, Lauro Martines y Agostino Paravicini Bagliani (eds.), *Riti e rituali nelle società medievali*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medievo, 1994, pp. 3-22.

Klapisch-Zuber-Duby y Perrot 1992. Christiane Klapisch-Zuber (ed.), Georges Duby y Michelle Perrot (reds.), *A History of Women in West. Vol. II. Silences of the Middles Ages*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1992.

Klapisch-Zuber 1994. Christiane Klapisch-Zuber, «Les coffres de mariage et les plateaux d'accouchées à Florence: archive, ethnologie, iconographie», en Sylvie Rosa-Deswarte (ed.), *A Travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre. Actes du Séminaire*, París, 1994, pp. 309-23.

Klapisch-Zuber 1995. Christiane Klapish-Zuber, «Les Noces Feintes: Sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans les cassoni florentins», *I Tatti Studies*, VI (1995), pp. 131-70.

Kliemann 1972. Julian Kliemann, «Vertumnus und Pomona. Zum Programm von Pontormos Fresko in Poggio a Caiano», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVI (1972), pp. 293-328.

Knowles 1884. James Knowles (ed.), *The Nineteenth Century and after: a monthly review*, vol. 24, Londres, Henry S. King, 1884.

Knutsen 1984. Susan Knutsen, *Botticelli's Sistine Frescoes*, Arizona, University of Arizona, 1984.

Koekoe 2015. Jade Koekoe, «8 More Amazing Ancient Roman Mosaics», *Ancient History et cetera*, 6 de julio de 2015. Disponible en línea (consultado el 10/04/2020): https://etc.ancient.eu/photos/8-more-amazing-ancient-roman-mosaics/

Kolsky 2005. Stephen Kolsky, *The Ghost of Boccaccio. Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2005.

Koos 1993. Marianne Koos, «Tafel 38», ficha en *Begleitmaterial zur Ausstellung "Aby M. Warburg: Mnemosyne"*, Hamburgo, Dölling & Galitz, 1993.

Kovesi Killerby 2002. Catherine Kovesi Killerby, *Sumptuary Law in Italy, 1200-1500*, Londres, Oxford University Press, 2002.

Körner 2006. Hans Körner, *Botticelli*, Colonia, DuMont, 2006.

Kress 2004. Susanne Kress, «Die *camera di Lorenzo, bella* im Palazzo Tornabuoni. Rekonstruction und Künstlerische Ausstattung eines Florentiner Hochzeitszimmers des späten Quattrocento», en Michael. Rohlmann (ed.), *Domenico Ghirlandaio. Künstlerische Konstruktion von Identität im Florenz der Renaissance*, Weimar, VDG, 2004, pp. 245-85.

Kriesel 2016. James C. Kriesel, «Boccaccio and the Early Modern Reception of Tragedy», *Renaissance Quarterly*, vol. 69, nº2 (2016), pp. 415-48.

Kroeber 1910. Hans Timotheus Kroeber, *Die Einzelporträts des Sandro Botticelli*, Leipzig, Klinkhardt, 1910.

Kuehn 1982. Thomas Kuehn, *Emancipation in Late Medieval Florence*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1982.

***L'Écho* 1929**. *L'Écho d'Oran: journal d'annonces légales, judiciaires, administratives et commerciales de la province d'Oran* (domingo 2 de junio de 1929).

***L'Intransigeant* 1929**. «Pails du pinceau», *L'Intransigeant* (lunes 10 de junio de 1929), p. 5.

***La Gazette de Bayonne* 1929.** «Barcelone héritait des Botticelli et des Luini achetés par M. Cambo», *Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque* (miércoles 12 de junio de 1929), p. 2.

Lagarde 1929. Pierre Lagarde, «Barcelone hériterait des Botticelli et des Luini achetés par M. Cambo», *Comœdia*, año 23, (martes 11 de junio de 1929), pp. 1-5.

Landino-Procaccioli 2001. Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, Paolo Procaccioli (ed.), Salerno Editrice, Roma, 2001.

Landucci-Del Badia 1883. Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Iodoco del Badia (ed.), 4 vols., Florencia, Sansoni, 1883.

Lane-Spollen 2014. Eugene Lane-Spollen, *Under the Guise of Spring. The message hidden in Botticelli's Primavera*, Londres, Shepheard-Walwyn Publishers Limited, 2014.

***Larouse* 1929.** «Mois musical et artistique», *Larousse mensuel illustré: revue encyclopédique universelle*, nº 212 (octubre de 1929).

Lauts 1958. Jan Lauts, *Sandro Botticelli: Die Geburt der Venus*, Stuttgart, Reclam, 1958.

Lavin 1970. Irvin Lavin, «On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust», *Art Quarterly*, 33 (1970), pp. 207-26.

Lavin 2009. Marilyn Aronberg Lavin, *Artists' art in the Renaissance*, Londres, The Pindar Press, 2009.

Layard 1865. Sir Henry Austen Layard, *Autobiography and letters from his childhood until his appointment as H. M. ambassador at Madrid*, (2 vols.), Londres, John Murray Albermarle Street, 1865.

Lazzarini 2010. Elena Lazzarini, *Nudo, arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, Pisa, Pacini Editore, 2010.

Le Bourhis, Ricci y Settembrini 1996. Kate Le Bourhis, Stefania Ricci, Luigi Settembrini (eds.), *Emilio Pucci*, Milán, Skira, 1996.

***Le Grand écho* 1929**. «Trois tableaux de Botticelli sont vendus neuf millions de francs», *Le Grand écho du Nord de la France* (domingo 2 de junio de 1929), pp. 1-8.

***Le Journal* 1929**. «Trois tableaux de Botticelli sont vendus 9 millions de francs», *Le Journal* (sábado 1 de junio de 1929), pp. 1-7.

***Le Petit Parisien* 1929**. «Trois Botticelli, à Berlin sont vendus 1.500.000 marks», *Le Petit Parisien: journal quotidien du soir* (sábado 1 de junio de 1929), p. 3.

Ledogar 1984. Judith Wolfinger Ledogar, *Dress and Nudity in the Iconography of the Florentine Renaissance Woman*, Tesis doctoral, The University of North Carolina at Greensboro, 1984.

Lee Rubin y Wright 1999. Patricia Lee Rubin y Alison Wright, *Renaissance Florence: The Art of 1470s*, Londres, National Gallery Publications, 1999.

Lee Rubin 2007. Patricia Lee Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2007.

Leland 1895. Charles Godfrey Leland, *Legends of Florence, collected from people and Re-told by Charles Godfrey Leland (Hans Breitmann). First Series*, Nueva York, Macmillan and Company, 1895.

Leland 1895. Charles Godfrey Leland, *Legends of Florence, collected from people and Re-told by Charles Godfrey Leland (Hans Breitmann)*. *Second Series*, Londres, David Nuti, 1896.

Leppert 2007. Richard Leppert, *The Nude. The Cultural Rhetoric of the Body in the Art of Western Modernity*, Boulder, Westview Press, Boulder, 2007.

Leprieur 1892. Paul Leprieur, «Correspondance d'Angleterre. Les expositions d'été de la Royal Academy et de la New Gallery – La vente Leyland – Les Préraphaelites et les maîtres anciens du Guildhall – Les flamands du XVe et du XVe siècle au Burlington Fine Arts Club – Les ventes du Dudley e Magniac», *Gazette des Beaux-Arts de l'Art et de la curiosité*, (1892), pp. 160-76

Levey 1960. Michael Levey, «Botticelli and Nineteenth-Century England», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, n.3-4 (1960), pp. 291-306

Lightbown 1978. Ronald Lightbown, *Botticelli. Life and Work*, 2 vols., Londres, Paul Elek, 1978.

Lincio 2002. Fausto Lincio, «Un capitolo della fortuna della novella di Nastagio degli Onesti (Decameron V, 8): L'Innamoramento di Calisto e Giulia di Francesco Lancilotti», *Lettere Italiane*, 54 (2002), pp. 599-615.

Lindow 2016. James R. Lindow, *The Renaissance Palace in Florence. Magnificent and Splendour in Fifteenth-Century Italy*, Nueva York, Routledge, 2016.

Lindquist 2012. Sherry C. M., Lindquist, *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham, Ashgate, 2012.

Lippincott 1986. Kristen Lippincott, «The astrological vault of the Camera di Griselda from Roccabianca», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48 (1986), pp. 43-70.

Liscia Bemporad 2011. Dora Liscia Bemporad, «Gerarchie, privilege e lusso nelle leggi suntuarie fiorentine», en Ludovica Sebregondi y Tim Parks (eds.), *Denaro e bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità* [cat. exp. Palazzo Strozzi, Florencia], Florencia, Giunti, 2011, pp. 81-92.

Litta 1819-1883. Pompeo Litta, *Famiglie celebri di Italia*, 16 vols., Milán, 1819-1883.

***Londres* 1893-4.** *Exhibition of Early Italian Art. From 1300 to 1550*, [cat. exp., The New Gallery, Londres], The New Gallery, Londres, 1893-94.

López del Barrio 2013. Eva López del Barrio, «Nastagio (Decamerón V, 8) y Marcela (Quijote I, XII-XIV): Dos visiones en medio del bosque», en David González Ramírez e Isabel Colón Calderón (coords.), *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, pp. 81-96.

Lucarelli 1979. Giuliano Lucarelli, *Gli Orti Oricellai. Epilogo della política Fiorentina del Quattrocento e inizio del pensiero politico moderno*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1979.

Lucas-Dubreton 1985. Jean Lucas-Dubreton, *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici*, Milán, Rizzoli, 1985.

Luján 1951. Néstor Luján, «El legado de Don Francisco Cambó. Pequeña historia de una colección», *Destino*, nº 702 (20 de enero de 1951), pp. 16-21.

Luque Lacaze 2011-12. Alejandro Luque Lacaze, «La belleza física de la dama en El Decamerón de Boccaccio», *Boletín de Arte*, nº 32-33 (2011-2012), pp. 387-414.

Lurati 2007. Patricia Lurati, *Doni nuziali del Rinascimento nelle collezioni svizzere*, Lorcano, Armando Dadò Editore, 2007.

Lurati 2015. Patricia Lurati, *Doni d'amore. Donne e rituali nel Rinascimento* [cat. exp. Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, Rancate], Rancate, Silvana Editoriale, 2015.

Lydecker 1987. John Kent Lydecker, *The domestic setting of the arts in Renaissance Florence*, Baltimore, John Hopkins University, 1987.

Lynch 1994. Peter Lynch, «Narratives of marginalization: de-centering women in Tuscan domestic painting, ca. 1500», *Studies in Iconography*, vol. 16 (1994), pp. 139-63.

Macinghi Strozzi-Guasti 1877. Alessandra Macinghi Strozzi, *Alessandra Macinghi Strozzi, Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*, Cesare Guasti (ed.), Florencia, Sansoni Editore, 1877.

Macinghi Strozzi-Gregory 1997. Alessandra Macinghi Strozzi, *Selected Letters of Alessandra Strozzi*, Heather Gregory (trad.), Berkeley, University of California Press, 1997.

Maillard 1965. Elisa Maillard, *Botticelli*, París, Tournon et Cie, 1965.

Malinverni 2006. Laura Malinverni, «Gli Sforza e l'astrologia», en *La Chioma di Berenice*, 2006, pp. 30-6.

Malke 1972. Lutz Malke, *Die Ausbreitung des verschollenen Urbildziklus der Petrarcatrionfi durch Cassonipaare in Florenz*, Berlín, Freien Universität, 1972.

Mancini 1956. Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Adriana Marucchi y Luigi Salerno (eds.), 2 vols., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956.

Manetti 1976. Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi - Novella del grasso*, Domenico De Robertis y Giuliano Tanturli (eds.), Milán, Edizioni Il Polifilo, 1976.

Manfredini 1896. Mario Manfredini, *Contro i superflui ornamenti delle donne, 12 Maggio 1460*, Padua, Prosperini, 1896.

Marceau 1941. Henry Marceau, *John G. Johnson Collection: Catalogue of Paintings*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. John G. Johnson Art Collection, 1941.

Marchesi 2009. Simone Marchesi, «Intenzionalità tragica e intendimento comico in *Decameron*», *Humanistica 2* (2009), pp. 31-41.

Marcucci 1963. Luisa Marcucci, *Cassone Adimari*, Milán, Aldo Martello, 1963.

Marcucci 1964. Luisa Marcucci, «Bartolomeo di Giovanni», ficha biográfica en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 6, 1964. Disponible en línea (consultado el 31/08/2020): http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-di-giovanni_(Dizionario-Biografico)

Mariacher 1966. Giovanni Mariacher, «Bronzetti del Rinascimento al Museo Correr», *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, 11 (1966), pp. 10-30.

Marichalar 1942. Antonio Marichalar, «La pintura italiana en el Museo del Prado (Botticelli)», *Legiones y Falanges* (abril 1942).

Martelli-Pezzarossa 1989. Ugolino di Niccolò Martelli, *Ricordanze dal 1433 al 1483*, Fulvio Pezzarossa (ed.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1989.

Martelli 1992. Mario Martelli, «La cultura letteraria nell'età di Lorenzo», en Gian Carlo Garfagnini (ed.) *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1992.

Martelli 2016. Francesco Martelli, «Pandolfo Pucci», ficha biográfica en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, 2016. Disponible en línea (consultado el 12/07/2020): http://www.treccani.it/enciclopedia/pandolfo-pucci_%28Dizionario-Biografico%29/

Martín Patino 1987. Basilio Martín Patino, *Introducción al Museo del Prado*, documental, 1987. Disponible en línea (consultado 2/07/2020): https://www.museodelprado.es/video/introduccion-al-museo-del-prado/772fe8e4-e060-4e57-8015-936985a1d7b0

Martines 1963. Lauro Martines, *The Social World of the Florentine Humanists 1390-1460*, Londres, Routledge & Kegan Paul PLC, 1963.

Martines 1979. Lauro Martines, *Power and Imagination: City States in Renaissance Italy*, Nueva York, Knopf, 1979.

Martines 2003. Lauro Martines, *April blood: Florence and the plot against the Medici*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Martines 2004. Lauro Martines, *Sangre de abril: Florencia y la conspiración contra los Médicis*, Madrid y México, Turner - Fondo de Cultura Económica, 2004.

Martines 2004b. Lauro Martines, *An Italian Renaissance Sextet. Six Tales in Historical Context*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.

Martinez Puig 2014. Alfons Martinez Puig, «La Postguerra del Patrimoni Artístic a l'Alt Empordà febrer-setembre 1939», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 45 (2014), pp. 153-74.

Masi 1916. Gino Masi, «La ceroplastica in Firenze nei secoli XV-XVI e la famiglia Benintendi», *Rivista d'Arte*, 9 (1916), pp. 124-42.

Masi 1931. Gino Masi, *La pittura infamante nella legislazione en ella vita del comune fiorentino: secc. XIII-XIV*, Roma, Società editrice del Foro italiano, 1931.

Mason-Perkins 1905. Frederick Mason-Perkins, «Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia», *Rassegna d'Arte*, Año V, nº8 (1905), pp. 113-21.

Mather 1906-7. Frank J. Mather, «Art in America. Cassone-fronts in American Collections. III», *Burlington Magazine*, nº XLIII, vol. X (1906-7), pp. 205-6.

Mazzotta 1986. Giuseppe Mazzotta, *The World at Play in Boccaccio's Decameron*, Princeton – New Jersey, Princeton Legacy Library, 1986.

McDiarmid 2014. Lucy McDiarmid, *Poets & the Peacock Dinner. The Literary History of a Meal*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Mecatti 1755. Giuseppe Maria Mecatti, *Storia cronologica della Citta' di Firenze, o siano annali della Toscana, che possono servire d'illustrazione e d'aggiunta agli Annali d'Italia del Signor Proposto L. A. Muratori*, Parte Seconda, Nápoles, Stamperia Simoniana, 1755.

Melius 2018. Jeremy Melius, «Botticelli, Pre-Raphaelism, and the task of the translator», en Melissa, E. Buron (ed.), *Thuth & Beauty: The Pre-Raphaelites and Old Masters* [cat. exp. Legion of Honor, San Francisco], Munich y Nueva York, Delmonico Books y Prestel, Munich, 2018, pp. 127-34.

Meltzoff 1987. Stanley Meltzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 1987.

Menzies-Pike 2016. Catriona Menzies-Pike, *The Long Run. A memoir of Loss and Life in Motion*, Melbourne, Affirm Press, 2016.

Merkel 1893. Carlo Merkel, «Tre corredi milanesi del Quattrocento illustrati», *Bulletino dell'Istituto storico italiano*, vol. 13 (1893), pp. 97-184.

Merkel 1898. Carlo Merkel, *Come vestivano gli uomini del "Decameron": saggio di storia del costume*, Roma, Tipografia della Reale Accademia dei Lincei, 1898.

Merkel 1897. Carlo Merkel, «I beni della famiglia di Puccio Pucci. Inventario del sec. XV illustrato», en *Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss*, Bérgamo, Tip. dell'Istituto italiano d'arti grafiche, 1897, pp. 139-205.

Merrill 1998. Linda Merrill, *The Peacock Room. A Cultural Biography*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1998.

Mesnil 1903a. Jacques Mesnil, «Les Figures des Vertus de la Mercanzia: Piero del Pollaiuolo et Botticelli», *Miscellania d'Arte*, nº3 (marzo 1903), pp. 43-6.

Mesnil 1903b. Jacques Mesnil, «Quelques documents sur Botticelli», *Miscellania d'Arte*, nº5-6 (mayo-junio 1903), pp. 87-98.

Mesnil 1938. Jacques Mesnil, *Botticelli*, París, Albin Michel, 1938.

Milanesi 1873. Gaetano Milanesi, *Scritti vari sulla storia dell'arte toscana*, Siena, Sordo-muti di L. Lazzeri, 1873.

Mills 1912. Ernestine Mills, *The life and letters of Frederic Shields*, Nueva York, Longmans, green and Company, 1912.

Minarelli 2015. Stefano Minarelli, *Il ritorno dell'età dell oro: Pallade e il Centauro di Botticelli*, Roma, Simmetria edizioni - associazione culturale, 2015.

Miquel Vilanova 2019. Maria Àngels Miquel Vilanova, «El restaurador Joan Sutrà Viñàs (1898-1981) i la seva aportació a la conservació del patrimoni artístic», Tesis doctoral, Universitat de Girona, 2019.

Miziolek 1994. Jerzy Miziolek, «The Story of Lucretia on an Early Renaissance *Cassone* at the National Museum in Warsaw», *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 35 (1994), pp. 31-52.

Miziolek 1996. Jerzy Miziolek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Varsovia, Instytut Sztuki Polkeij Akademii Nauk, 1996.

Miziolek 2018. Jerzy Miziolek, *Renaissance Weddings and the Antique. Italian Domestic Paintings from the Lanckorońsky Collection*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2018.

Molho 1969. Anthony Molho, *Social and Economic Foundations of the Italian Renaissance*, Nueva York, Wiley, 1969.

Molho 1994. Anthony Molho, *Marriage Alliance in Late Medieval Florence*, Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1994.

Molmenti 1905. Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Bérgamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1905.

Montanelli y Gervaso 1975. Indro Montanelli y Roberto Gervaso, *Storia d'Italia, La Civiltà del Rinascimento*, Vol. XII, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1975.

Montellà 2007. Assumpte Montellà, *El setè camió. El tresor perdut de la República*, Ara Llibres, Badalona, 2007.

Montresor 2010. Carlo Montresor, *Botticelli*, Roma, ATS Italia Editrice, 2010.

Morelli y Gennari 1819. Jacopo Morelli y Giuseppe Gennari, Delle pompe nuziali già usate presso li veneziani e li padovani, Venecia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1819.

Morelli-Branca 1956. Giovanni di Paolo Morelli, *Ricordi*, Vittore Branca (ed.), Florencia, Le Monnier, Florencia, 1956.

Moreni 1821. Domenico Moreni, *Pompe funebri celebrate nell'imp. e real basilica di San Lorenzo dal XIII secolo a tutto il regno mediceo*, Florencia, Nella Stamperia Magheri, 1821.

Mormando 2008. Franco Mormando, «"Nudus nudum Christum sequi". The Franciscans and Differing Interpretations of Male Nakedness in Fifteenth-century Italy», *Fifteenth Century Studies*, 33 (2008) pp. 171-91.

Motture y Syson 2006. Peta Motture y Luke Syson, «Art in the Casa», en Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (eds.) y Elizabeth Miller (red.), *At home in Renaissance: Art and Life in the Italian House 1400-1600*, Londres, Victoria & Albert Museum Publications, 2006, pp. 268-83.

Municchi 1909. Alfredo Municchi, *Una provvisione suntuaria della Repubblica Fiorentina del 1459*, Florencia, Galileiana, 1909.

Murray 1963. Peter y Linda Murray, *The Art of Renaissance*, Londres, Thames & Hudson, 1963.

Murray 2012. Jacqueline Murray, *Marriage in Premodern Europe: Italy and Beyond*, Toronto, University of Toronto, 2012.

Musacchio 1999. Jacqueline Marie Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1999.

Musacchio 2008. Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage, & Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008.

Nadal 2016a. Joaquim Nadal, *Joan Subias Galter (1897-1984), dues vides i una guerra*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2016.

Nadal 2016b. Joaquim Nadal, *Joan Subias Galter, Girona Fotògrafs.* Gerona, Ajuntament de Girona, 2016.

Nadal 2018. Joaquim Nadal, «El escudo del arte. Protección e itinerancia durante la Guerra Civil en Catalunya (1936-1939)», en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Editorial Fragua, 2018, pp. 71-95.

Nadal 2020. Joaquim Nadal (dir. y coord.). *Guerra i Art. Les itineràncies convulses del Tresor Artístic Nacional. Repertori i transcripció de fonts, documents i dades sobre la incautació, concentració, catalogació, inventari, salvaguarda i trasllat del Patrimoni Artístic Català durant la Guerra Civil (1936-1939)*, Gerona, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), 2020.

Naldi 1487. Naldo Naldi, *Nuptiale carmen ad Laurentium Tornabonium Iohannis filium iuvenem primarium*, Florencia, 1487.

Nardi 1584. Iacopo Nardi, *Le storie della città di Firenze*, Florencia, Stamperia Bartolommeo Sermartelli, 1584.

Nardinocchi 1994. Elisabetta Nardinocchi (ed.), *Itinerari nella casa fiorentina del Rinascimento*, Florencia, Fondazione Herbert Percy Horne, 1994.

Nardinocchi 2010. Elisabetta Nardinochi, «Uno sguardo dentro al cassone», en Claudio Paolini, Daniela Parenti y Ludovica Sebregondi, (dirs.), *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino* [cat. exp. Galleria dell'Accademia, Florencia], Florencia, Giunti, 2010, pp. 60-7.

Najemi 2014. John M. Najemi, *Storia di Firenze. 1200-1575*. Turín, Einaudi, 2014.

Natali 2002. Antonio Natali, «Lo sguardo degli angeli. Sul Batesimo di Cristo», en *Leonardo. Il giardino di delizie*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2002, pp. 15-43.

Natali 2005. Antonio Natali, «L'affaccio sull'acqua. L'Allegoria sacra di Giovanni Bellini», en Nicoletta Baldini (ed.), *Invisibile agli occhi. Atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini*, Florencia, Fondazione Roberto Longhi, 2005, pp. 132-7.

Negri 1978. Renzo Negri, «Nastagio in un continuatore dell'Ariosto», en Francesco Mazzoni (ed.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Florencia, Leo S. Olschki, 1978, pp. 577-82.

Neilson 1900. William Allan Neilson, «The purgatory of cruel beauties. A note on the sources of the 8th novel of the 5th day of the», *Romania*, XXIV (1900), pp. 85-93.

Neilson 2019. Christina Neilson, *Practice and Theory in the Italian Renaissance Workshop. Verrocchio and the Epistemology of Making Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

Nelson 2005. Jonathan K. Nelson, «Putting Botticelli and Filippino in their place: The intended height of *spalliera* paintings and *tondi*», en Nicoletta Baldini (ed.), *Invisibile agli occhi. Atti della giornata di studio in ricordo di Lisa Venturini*, Florencia, Fondazione Roberto Longhi, 2005, pp. 53-63.

Nelson 2010. Jonathan K. Nelson, «Le rivoluzionarie composizioni di Botticelli e Filippino Lippi per i dipinti da cassone e da spalliera», en Claudio Paolini, Daniela Parenti y Ludovica Sebregondi (dirs.), *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino* [cat. exp. Galleria dell'Accademia, Florencia], Florencia, Giunti, 2010, pp. 139-47.

Nesi 2009. Antonella Nesi, *I bronzetti e gli oggetti d'uso in bronzo*, Florencia, Centro Di, 2009.

Nethersole 2018. Scott Nethersole, *Art and Violence in Early Renaissance Florence*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2018.

Nethersole 2019. Scott Nethersole, «Botticelli, Lucretia, and the Visualization of Violence», en Nathaniel Silver (ed.), *Botticelli. Heroines + Heroes* [cat. exp. Isabella Steward Gardner Museum, Boston], Boston y Londres, Isabella Steward Gardner Museum y Paul Holberton Publishing, 2019, pp. 57-77.

Newall 2016. Christopher Newall, *Pre-Raphaelites: Beauty and Rebelion*, Liverpool, Liverpool University Press, 2016.

Niccoli 2008. Bruna Niccoli, «Vesti dipinte e iconografia nel Quattrocento fiorentino: da una lettura del Cassone Adimari», *La Favola dell'Arte* (2008), pp. 125-37.

Niccolini di Camugliano 1933. Ginevra Niccolini di Camugliano, *The chronicles of a Florentine family: 1200-1470*, Londres, Jonathan Cape, 1933.

Normore 2015. Christina Normore, *A feast for the eyes. Art, Performance, and the Late Medieval Banquet*, Chicago y Londres, University Chicago Press, 2015.

Nuttall 2014. Paula Nuttall, *Face to Face: Flanders, Florence and Renaissance Painting*, California, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, 2014.

Nützzmann 1999. Hannelore Nützmann, *Alltag und Feste: Florentinische Cassone und Spallieramalerei aus der Zeit Botticellis*, Berlín, Gemäldegallerie Berlin, 2000.

O'Malley y Welch 2007. Michelle O'Malley y Evelyn Welch, *The Material Renaissance*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2007.

O'Malley 2013. Michelle O'Malley, *Painting under Pressure. Fame, Reputation and Demand in Renaissance Florence*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2013.

O'Neill 2010. Moran O'Neill, *Walter Crane: The Arts and Crafts, Painting and Politics. 1875-1890*, Yale University Press, Londres y New Haven, 2010.

Oesterling 2014. Sarah Oerterling, «All in the Family with Pucci and Botticelli», *The Sartler*, 7 octubre de 2014. Disponible en línea (consultado el 04/07/2020): https://blog.sartle.com/post/99460849284/all-in-the-family-with-pucci-and-botticelli

Ohrt y Heil 2016. Roberto Ohrt y Axel Heil, *Aby Warburg Mnemosyne Bilderatlas*, KZM, Karlsruhe, KZM, 2016.

Olsen 1992. Christina Olsen, «Gross Expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti Panels», *Art History*, Vol. 15, nº2 (1992), pp. 146-70.

Olson 1976. Roberta Olson, *Studies in the later works of Sandro Botticelli*, 2 vols. (Tesis doctoral), Princeton University, 1976.

Olson 2015. Roberta Olson, «Botticelli's Madonna of the Magnificat: New discoveries about its iconography, patron, and serial repetition», en Gert Jan van der Sman e Irene Mariani (eds.), *Sandro Botticelli (1445-1510). Artist and Entrepeneur in Renaissance Florence*, Florencia, Centro Di, 2015, pp. 121-55.

Onians 1971. John Onians, «Alberti and ΦΙΛΡΕΤΗ», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV (1971), pp. 96-114.

Ono 2003. Ayako Ono, *Japonisme in Britain. Whistler, Menpes, Henry, Hornel and Nineteenth-Century Japan*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003.

Origo 1963. Iris Origo, *The Merchant of Prato*, Hardmondsworth, Penguin, 1963.

Ortalli 2015. Gherardo Ortalli, *La pittura infamante: secoli XIII-XVI*, Roma, Viella, 2015.

Ortolani 1948. Sergio Ortolani, *Il Pollaiuolo*, Milán, Hoepli, 1948.

Ortner 1998. Alexandra Ortner, *Petrarcas "Trionfi" in Malerei, Dichtung und Festkultur*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenchaften, 1998.

Pabón 1999. Jesús Pabón, *Cambó. 1876-1947*, Barcelona, Editorial Alpha, 1999.

Pacioli 1494. Luca Pacioli, *Summa de Arithmetica, Geometria, Proportioni e Proportionalità*, Venecia, Paganino de Paganini, 1494.

Panofsky 1939. Erwin Panofsky, «The Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo», en *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939.

Panofsky 1972 [1960]. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Nueva York, Harper & Row, 1972.

Panofsky 2010. Erwin Panofsky, *La Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010.

Paoli 2017. Marco Paoli, *Venere e Marte. Parodia di un adulterio nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Pisa, Edizioni ETS, 2017.

Paolini 2004. Claudio Paolini, *I luoghi dell'intimità. La camera da letto nella casa fiorentina del Rinascimento*, Florencia, Edizioni Polistampa, 2004.

Paolini, Parenti y Sebregondi 2010. Claudio Paolini, Daniela Parenti y Ludovica Sebregondi, (dirs.), *Virtù d'amore. Pittura nuziale nel Quattrocento fiorentino* [cat. exp. Galleria dell'Accademia, Florencia], Florencia, Giunti, 2010.

Paolozzi Strozzi 1989. Beatrice Paolozzi Strozzi, *Bronzetti dal XV al XVII secolo: nuovo allestimento*, Florencia, SPES, 1989.

Paolozzi Strozzi 2013. Beatrice Paolozzi Strozzi (ed.), *La Primavera del Rinascimento. La scultura e la arti a Firenze 1400-1460*, [cat. exp. Palazzo Strozzi, Florencia y Musée du Louvre, París], Florencia, Mandragora, 2013.

Parenti-Marrese 1996. Marco Parenti, *Lettere*, Maria Marrese (ed.), Florencia, Leo S. Olschki, Florencia, 1996.

Parenti-Bonamici 1870. Piero Parenti, *Delle Nozze di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini nel 1469, informazione di Piero Parenti fiorentino*, Diomede Bonamici (ed.), Florencia, Tipografia Bencini, 1870.

Parma 2006. Michela Parma, «Una riduzione in ottava rima della novella di Nastagio degli Onesti (Decameron V, 8)», *Studi sul Boccaccio*, vol. 34 (2006) pp. 199-243.

Parronchi 1985. Alessandro Parronchi, *Botticelli. Fra Dante e Petrarca*, Florencia, Nardini Editore, 1985.

Pascale Guidotti Magnani 2019. Caterina Pascale Guidotti Magnani, *La "Collezione dei Carrè" di Rossi Selected Vintage*, Bolonia, Azetaprint, 2019.

Pasquini 2019. Luciana Pasquini, «Morti e sepolti. Percezione e rappresentazione della morte nel Decameron», *Studi Medievali e Moderni*, año XXIII, nº1 (2019), pp. 7-27.

Passerini 1865. Luigi Passerini, *Del pretorio di Firenze*, Florencia, Jouhaud, 1865.

Pater 1870. Walter Pater, «A Fragment on Sandro Botticelli», *Fortnightly Review*, vol. III (Agosto 1870) pp. 155-60.

Pater 1873. Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance*, Londres, Macmillan and Co., 1873.

Pedretti 1981. Carlo Pedretti (ed.), *Leonardo da Vinci. Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle*, Nueva York, Harcourt Place Jovanovich, 1981.

Pedrosa 2006. Juan Manuel Pedrosa, «La *Novella* de Nastagio (*Decamerón* V. 8) entre sus paralelos: un *exemplum* de Cesáreo de Heisterbach, una superstición andaluza, una leyenda irlandesa», *Mil Seiscientos Dieciséis*, Vol. XII (2006), pp. 179-86.

Pérez Carrasco 2018a. Yolanda Pérez Carrasco, *Patrimonio confiscado. La incautación y el éxodo de colecciones de arte privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Editorial Base, Barcelona, 2011.

Pérez Carrasco 2018b. Yolanda Pérez Carrasco, «El exilio del patrimonio artístico catalán durante la Guerra Civil: París y Ginebra. Análisis de las fuentes documentales», en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Editorial Fragua, 2018, pp. 431-56.

Perini 2012. Leandro Perini (ed.), *Angelo Poliziano. Coniurationis Commentarium / Commentario della Congiura dei Pazzi*, Florencia, Firenze University Press, 2012.

Perry y Cunninham 1999. Gill Perry y Colin Cunningham (eds.), *Academies, Museums and Canons of Art*, Londres y New Haven, Yale University Press, 1999.

Petrioli Tofani 1992. Anna Maria Petrioli Tofani, *Inventario. Disegni di figura*, (2 vols.), Gabinetto degli Uffizi, Florencia, Leo S. Olschki, 1992-98.

Philips 1955. John Goldsmith Philips, *Early Florentine Disegners and Engravers. Maso Finiguerra, Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Francesco Rosselli. A comparative Analysis of Early Florentine Nielli, Intarsias, Drawings, and Copperplate Engravings*, Cambridge y Massachusetts, Harvard University Press, 1955.

Pintor 1960. Fortunato Pintor, «Per la storia della biblioteca medicea nel Rinascimento», *Italia medievale e umanistica*, vol. III (1960), pp. 181-2.

Plunkett 1900. George Noble Count Plunkett, *Sandro Botticelli*, Londres, George & Sons, 1900.

Polidori Calamandrei 1924. Egidia Polidori Calamandrei, *Le vesti delle donne fiorentine nel Quattrocento*, Florencia, Soc. An. Editrice "La Voce", 1924.

Pommier 2007. Édouard Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Turín, Giulio Einaudi Editore, 2007.

Poncet 2012. Christophe Poncet, *La scelta di Lorenzo. La Primavera di Botticelli. Tra poesia e filosofia*, Roma, Fabrizio Serra Editore, Pisa, 2012.

Pons 1989. Nicoletta Pons, *Botticelli*, Milán, Rizzoli, 1989.

Pons 1990. Nicoletta Pons, «Precisazioni su tre Bartolomeo di Giovanni: il cartolaio, il sargiaio e il dipintore», *Paragone Arte*, XLI, 479-481 (1990), pp. 118-9.

Pons 1992. Nicoleta Pons, «Il "Tempio in Casa": Immagini, allegorie, mobili "storiati», en Mina Gregori, Antonio Paolucci y Cristina Acidini Luchinat (eds.), *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Florencia, Silvana, 1992, pp. 219-31.

Pons 2004. Nicoletta Pons, *Bartolomeo di Giovanni, un collaboratore di Ghirlandaio e Botticelli* [cat. exp., Museo di San Marco, Florencia], Florencia, Polistampa, 2004.

Pons 2009. Nicoletta Pons, «Domestic Art in Renaissance Florence», en Dóra Sallay, Vilmos Tátrai y Axel Vécsey (eds.), *Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces* [cat. exp. Szépmüvészeti Múzeum, Budapest], Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, 2009, pp. 99-111.

Porcelli 1995. Bruno Porcelli, «I nome in venti novelle del "Decameron"», *Rivista di letteratura italiana*, Vol. 24, nº 1 (1995), pp. 49-72.

Porcelli 1996. Bruno Porcelli, «Nomi in coppia nel Decameron», *Studi sul Boccaccio*, vol. 24 (1996), pp. 181-91.

Portigliotti 1930. Giuseppe Portigliotti, *Donne nel Rinascimento*, Fratelli Treves, Milán, 1930.

Prettejohn 2016. Elizabeth Prettejohn, «Botticelli and the Pre-Raphaelites» en Mark Evans y Stefan Weppelmann (eds.), *Botticelli Reimagined*, Londres, Victoria & Albert Publishing, 2016, pp. 76-81.

Preyer 1977. Brenda Preyer, «The Rucellai Loggia», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, vol. 21 (1977), pp. 183-98.

Preyer 1983. Brenda Preyer, «The chasa overo palagii of Alberto di Zanobi: a Florentine palace of about 1400 and its later remodelling», *The Art Bulletin*, vol. 65 (1983), pp. 387-401.

Preyer 2006. Brenda Preyer, «The Florentine *Casa*», en Marta Ajmar-Wollheim, Flora Dennis (eds.) y Elizabeth Miller (red.), *At home in Renaissance: Art and Life in the Italian House 1400-1600*, Londres, Victoria & Albert Museum Publications, 2006, pp. 34-49.

Prinsep 1892. Val Prinsep, «The Private Art Collections of London – The Late Mr. Frederick Leyland's in Prince's Gate», *Art Journal* (1892), pp. 129-34.

Prinsep 1802b. Val Prinsep, «A Collector's Correspondence», *Art Journal* (1892), pp. 249-52.

Prinz y Seidel 1996. Wolfram Prinz y Max Seidel, *Domenico Ghirlandaio 1449-1494*, Florencia, Centro Di, 1996.

Pucci 1909. Antonio Pucci, *La Poesia Popolare in Antonio Pucci*, Ferruccio Ferri (ed.), Bolonia, Libreria L. Beltrami, 1909.

Pugliese 2017. Guido Pugliese, «Nastagio degli Onesti ovverosia della lotta dei sessi», en Guido Pugliese (ed.), *Saggi di letteratura italiana. Da Dante a Manzoni*, Florencia, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 132-142.

Quiñones Costa 1992. Ana María Quiñones Costa, *La Decoración Vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral), 1992.

Ragghianti 1954. Carlo Ludovico Ragghianti, «Inizio di Leonardo», *Critica d'Arte nuova*, 3 (1954), pp. 302-16.

Ragghianti y Regoli 1975. Carlo Ludovico Ragghianti y Gigetta dalli Regoli, *Firenze 1470-1480. Disegni dal modello. Pollaiuolo, Leonardo, Botticelli, Filipinno*, Pisa, Istituto di Storia dell'Arte, 1975.

Rayney 1985. Ronald E. Rainey, *Sumptuary Legislation in Renaissance Florence*, Columbia University (tesis doctoral), 1985.

Reale 2001. Giovanni Reale, *Botticelli: la "Primavera" o le "Nozze di Filologia e Mercurio"?*, Rimini, Idea Libri, 2001.

Rebora 2000. Giovanni Rebora, *La civilità della forchetta. Storie di cibi e di cucina*, Roma, Editori Laterza, 2000.

Redford 1888. George Redford, *Art Sales: A history of sales of pictures and other works of art, with notices of the collections sold, names of owners, titles of pictures, prices and purchases, arranged under the artists of the different schools in order of date, including the purchases and prices of pictures for the National Gallery*, 2 vols., Londres, Bradbury, Agnew, & Co. printers, the "Whitefriars" Press, 1888.

Redgrave 1891. Frances Margaret Redgrave (ed.), *Richard Redgrave: A memoir, compiled from his diary*, Londres, Casell & Company Ltd.,1891.

Rehm 2016. Ulrich Rehm, «The Critical Fortunes of Vasari's Botticelli in the Nineteenth Century», en Mark Evans y Stefan Weppelmann (eds.), *Botticelli Reimagined*, Londres, Victoria & Albert Publishing, 2016, pp. 48-49.

Reinach 1910. Salomon Reinach, *Répertoire de peintures du moyen age et de la renaissance (1280-1580)*, (6 vols. 1905-1923), París, Ernest Leroux Éditeur, 1910.

Reinach 1929. Salomon Reinach, «La Vente Spiridon», *Revue Archéologique*, (1929), pp. 148-9.

Renucci 1976. Paul Renucci, *La femme chez Boccace: Colloque International 22, 23 et 24 Janvier 1976*, Aviñón, Association Vauclusienne des amis de Petrarque et de l'Italie, 1976.

Richter 1880. Jean Paul Richter, «Ausstellungvon Gemalde alter Meisterin London», *Kunstchronik*, XV (1880), pp. 444-5.

Ricketts 1997. Jill M. Ricketts, *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of The Decameron, from Giotto to Pasolini*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Righi 2008. Nadia Righi, «Note storico-artistiche su Il ritorno di Giuditta a Betulia e La scoperta del cadavere di Oloferne di Sandro Botticelli», en Paolo Biscottini (ed.), *Sandro Botticelli. La Giuditta*, Milán, Silvana Editoriale, 2008, pp. 17-23.

Rilke 1950. Rainer Maria Rilke, *Diario fiorentino*, Milán, Enrico Cederna, 1950.

Rinuccini-Aiazzi 1840. Filippo Rinuccini, *Ricordi Storici dal 1282 al 1460 colla continuazione di Alamanno e Neri suoi figli fino al 1506*, Giuseppe Aiazzi (ed.), Florencia, Dalla Stamperia Piatti, 1840.

Rio 1836. Alexis-François Rio, *De la poésie Chrétienne dans son principe dans sa matière et dans ses formes*, París, Debécourt, 1836.

Riutort y De la Nuez Claramunt 2017. Macià Riutort i Riutort y José Antonio de la Nuez Claramunt (eds. y trads.), *Historia de los descendientes de Volsungr (Vǫlsunga Saga)*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2017.

Roaf 1993. Christina Roaf, Cultura e conoscenze di un giovane del Cinquecento: Francesco Sansovino e le "Lettere sopra le diece giornate del Decamerone", en *Omaggio a Gianfranco Folena*, Vol. II, Padua, Editoriale Programma, 1993, pp. 1107-120.

Roaf 1995. Christina Roaf, «Francesco Sansovine e le sue “Lettere sopra le diece giornate del Decamerone”», *Quaderni di retorica e poetica*, I (1995), pp. 91-8

Roberts 1897. William Roberts, *Memorials of Christie’s. A record of art sales from 1760 to 1896*, II vols., Londres, George Bell and Sons, 1897.

Roberts 1995. Sasha Roberts, «Lying among the Classics: Ritual and Motif in Elite Elizabethan and Jacobean Beds», en Lucy Gent (ed.), Albion’s Classicism: The Visual Arts in Britain, 1500-1600, Londres y New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 325-57.

Roccasecca 1997. Pietro Roccasecca, *Paolo Uccello. Las Batallas*, Madrid, Electa, 1997.

Rochon 1963. André Rochon, *La jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*, París, Société d’Edition "Les Belles Lettres", 1963.

Rodeschini 2012. Maria Cristina Rodeschini Galati, *Sandro Botticelli. “Persona sofistica”. I dipinti dell’Accademia Carrara*, Bérgamo, Lubrina Editore, 2012.

Rodeschini y Zambrano 2018. Maria Cristina Rodeschini Galati y Patrizia Zambrano, *Le storie di Botticelli: tra Boston e Bergamo*, Milán, Officina Libraria, 2018.

Romagnoli 2003. Daniela Romagnoli, «La storia di Griselda nella “camera picta” di Roccabianca: un’ altro autunno del medioevo?», *Medioevo: Immagine e racconto, Centro Studi Medievali*, Milán, Università degli Studi, 2003, pp. 496-506.

Roscoe 1902. William Roscoe, *The Life of Lorenzo de’ Medici: Called the Magnificent*, Londres, George Bell, 1902.

Rosenfeld 2018. Jason Rosenfeld, «New Art from Old: The Pre-Raphaelites and Early Italian Art», en Melissa, E. Buron (ed.), *Thuth & Beauty: The Pre-Raphaelites and Old Masters* [cat. exp. Legion of Honor, San Francisco], Munich y Nueva York, Delmonico Books y Prestel, Munich, 2018, pp. 73-80.

Rosina y Chiara 2014. Margherita Rosina y Francina Chiara (eds.), *Emilio Pucci e Como. 1950-1980* [cat. exp. Fondazione Antonio Ratti, Como], Como, Nodo Libri, 2014.

Ross 1910. Janet Ross, *Lives of the Early Medici as told in their correspondence*, Londres, Chatto & Windus, 1910.

Rossi 1999. Massimiliano Rossi, «I dipinti – Introduzione: la novella di Sandro e Nastagio», en Vittore Branca (ed), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Vols. II, Turín, Giulio Enaudi Editore, 1999, pp. 153-89.

Rossi y Rossi 2010. Girolamo Rossi y Teodora Rossi (eds.), *Il corpo svelato: etica ed estetica del nudo nell'arte*, Roma, Città Nuova, 2010.

Röstel 2016. Alexander Röstel, «Sandro Botticelli. Berlín and London», *The Burlington Magazine*, vol. 158, nº 1359 (June 2016), pp. 477-8.

Rowlands 1980. Eliot, W. Rowlands, «Baldovinetti's Portrait of a Lady in Yellow», *Burlington Magazine*, 122 (1980), pp. 624-7.

Rubin 2008. Patricia Rubin, «Filippino Lippi "pittore di vaghissima invenzione": Christian poetry and the significance of style in late fifteenth-century altarpiece design», en Michel Hochmann et alter (dir.), *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, París, Somogy Éditions d'Art, 2008, pp. 227-46.

Rubin 2011. Patricia Rubin. «Understanding Renaissance Portraits», en Keith Christiansen y Stefan Weppelman (eds.), *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini* [cat. exp. Bode-Museum, Berlín y Metropolitan Museum, Nueva York], New Haven y Londres, Yale University Press, 2011, pp. 2-25

Rubinstein 1987. Nicolai Rubinstein, «Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio», *Journal of the Warburg and Courtald Institutes*, Vol. 50, 1987, pp. 29-43.

Rucellai-Perosa 1960-1981. Giovanni Rucallai, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Alessandro Perosa (ed.), 2 vols., Londres, Studies of the Warburg Institute, 1960-1981.

Rucellai-Battista y Molho 2013. Giovanni di Pagolo Rucellai, *Zibaldone*, Gabriella Battista (ed.) y prefacio de Anthony Molho, Florencia, Sismel Edizioni del Galluzo, 2013.

Ruggiero 1993. Guido Ruggiero, «Marriage, love, sex, and Renaissance civic morality», en James Grantham Turner (ed.), *Sexuality and gender in early modern Europe: Insititutions, texts, images*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 10-30.

Ruggiero 2004. Oreste Ruggiero, *Sandro Botticelli: Mito e verità (dai Medici a Giordano Bruno)*, Florencia, O.R.A.D. Editore, 2004.

Ruiz Díaz 1975. Adolfo Ruiz Díaz, «Narración y pintura: Nastagio degli onesti», en Alma Marani (ed.), *Giovanni Boccaccio, 1375-1975: Homenaje en el sexto centenario de su muerte*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1975, pp. 135-47.

Rusconi 1907. Arturo Jahn Rusconi, *Sandro Botticelli*, Bérgamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

Ruskin 1875. John Ruskin, *Mornings in Florence: Being Simple Studies of Christian art, for English Travellers*, Orpington, George Allen, 1875.

Saalman y Mattox 1985. Howard Saalman y Philip Mattox, «The First Medici Palace», *Journal of the Society Architectural Historians*, 44 (1985), pp. 329-45.

Saint 1976. Andrew Saint, *Richard Norman Shaw*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1976.

Sallay, Tátrai y Vécsey 2009. Dóra Sallay, Vilmos Tátrai y Axel Vécsey (eds.), *Botticelli to Titian. Two Centuries of Italian Masterpieces* [cat. exp. Szépmüvészeti Múzeum, Budapest], Budapest, Szépmüvészeti Múzeum, 2009.

Salvini 1958. Roberto Salvini, *Botticelli*, 2 vols., Milán, Rizzoli Editore, 1958.

Sampaio 2000. Luísa Sampaio, «Domenico Ghirlandaio. Portrait of young woman», en Katharine Baetjer y James David Draper (eds.), *"Only the Best". Masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon* [cat. exp., Metropolitan Museum, Nueva York], Metropolitan Museum, Nueva York, 2000, pp. 46-7.

San Juan 1992. Rose Marie San Juan, «Mythology, women, and Renaissance private life: the myth of Eurydice in Italian furniture painting», *Art History*, 15 (1992), pp. 127-45.

Sánchez Cantón 1942. Francisco Javier Sánchez Cantón, «El donativo de Cambó al Museo del Prado», *Archivo Español*, 14 (1942), pp. 7-14.

Sánchez Cantón 1955a. Francisco Javier Sánchez Cantón, *La Colección Cambó*, Barcelona, Alpha, 1955.

Sánchez Cantón 1955b. Francisco Javier Sánchez Cantón, «El legado de Cambó a Barcelona», *Goya* (1955), pp. 154-61.

Sanguineti White 2016. Laura Sanguineti White, *Seduzione e privazione. Il cibo nel Decameron*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2016.

Sanminiatelli 1957. Donato Sanminiatelli, «Foschi e non Toschi», *Paragone*, Año 8, nº91 (1957), pp. 55-7.

Sasso 1980. Luigi Sasso, «L'interpretatio nominis nel Boccaccio», *Studi sul Boccaccio*, XII, 1980, pp. 129-74.

Saunders 1993. Corinne, J. Saunders, *The Forest of Medieval Romance: Avernus, Broceliande, Arden*, Cambridge, D. S. Brewer, 1993.

Scarisbrick 1982. Diana Scarisbrick, «Forever Adamant: a Renaissance Diamond Ring», *The Journal of The Walters Art Gallery*, Vol. 40 (1982), pp. 57-64.

Scarisbrick 1998. Diana Scarisbrick, «The Diamond Love and Marriage Ring», en George E. Harlow, *The Nature of Diamonds*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 163-70.

Schedel 1493. Hartmann Schedel, *Registrum huius operis libri cronicarum cu figuris et imagibus ab inicio mundi*, 1493. (disponible en línea, consultado 21/04/2020): https://daten.digitale-sammlungen.de/0003/bsb00034024/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=1&pdfseitex=

Scherer 2018. Migael Scherer (ed.), *Life, Love and Marriage Chests in Renaissance Italy*, Florencia, Contemporanea Progetti y Museo Stibbert, 2018.

Schiaparelli 1908. Attilio Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, 2 Vols. Florencia, G. C. Sansoni, 1908.

Schiesaro 1985. Alessandro Schiesaro, «Il locus horridus nelle Metamorfosi di Apuleio, Met. IV. 28-35», *Maia*, 37 (1985), pp. 211-23.

Schiesaro 2006. Alessandro Schiesaro, «A Dream Shattered? Pastoral Anxieties in Senecan Drama», en Marco Fantuzzi y Theodore Papanghelis (eds.), *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden, Brill, 2006, pp. 427-450.

Schmiedecke 2011. Ralf Schmiedecke, *Berlin-Tiergarten. Die Reihe Archivbilder*, Erfurt, Sutton Verlag, 2011.

Schottmüller 1929-30. Frida Schottmüller, «Bilder der Sammlung Spiridon», *Zeitschrift für bildende Kunst*, 63 [=N. F. 39], (1929-30), pp. 23-8.

Schubring 1923. Paul Schubring, *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italianischen Frührenaissance*, 3 Vols., Leipzig, Hiersemann, 1923.

Schumacher 2009. Andreas Schumacher, *Botticelli. Likeness, Myth, Devotion* [cat. exp. Städel Museum, Frankfurt], Ostfildern, Hatje – Kantz, 2009.

Sciortino 2018. Cassandra Sciortino, «"The central man of all the world": Dante and the Pre-Raphaelites in the Nineteenth Century», en Melissa, E. Buron (ed.),

Thuth & Beauty: The Pre-Raphaelites and Old Masters [cat. exp. Legion of Honor, San Francisco], Munich y Nueva York, Delmonico Books y Prestel, Munich, 2018, pp. 81-3.

Scott 1991. Barbara Scott, «Letter from Paris. The Musée des Tissus in Lyons», *Apollo*, 134 (1991), pp. 280-2.

Sebregondi y Parks 2011. Ludovica Sebregondi y Tim Parks (eds.), *Denaro e bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità* [cat. exp. Palazzo Strozzi, Florencia], Florencia, Giunti, 2011.

***Sedelmeyer Gallery* 1901.** Sedelmeyer Gallery, *Illustrated Catalogue of the Seventh Series of 100 Paintings by Old Masters of Dutch, Flemish, Italian, French, and English Schools*, París, Rue de la Rochefoucauld, 1901.

Segre 1979. Cesare Segre, «La novella di Nastagio degli Onesti: I due tempi della visione», en *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 87-96.

Senesi 2007. Tiziana Senesi, «La collezione di Giuseppe Pucci (1764-1838)», *Studi di Storia dell'Arte,* 18 (2007), pp. 243-65.

Serra Armengol 2014. Maria de Lluc Serra Armengol, *Els museus catalans en els primers anys del franquisme. Análisi de la utilització dels centres museístics catalans en el període 1939-1947*, Gerona, Universitat de Girona, 2014.

Serra Armengol 2018. Maria de Lluc Serra Armengol, «Arte en tiempos de guerra. Los orígenes de los depósitos de arte en la Guerra Civil y su destino durante la posguerra en Catalunya», en Arturo Colorado Castellary (ed.), *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Editorial Fragua, 2018, pp. 151-65.

Serros 1999. Richard D., *The Verrocchio Workshop: techniques, production and influences*, Santa Barbara, University of California, 1999.

Shearman 1975. John Shearman, «The Collections of the Younger Branch of the Medici», *The Burlington Magazine*, 117 (1975), pp. 12-27.

Shemek 1992. Deanna Shemek, *Ladies Errant: Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*, Durham y Londres, Duke University Press, 1998.

Sheppard 1975. Francis Henry Wollaston Sheppard, «'South Kensington' and the Science and Art Department» en Francis Henry Wollaston Sheppard (ed.), *Survey of London*, Vol. 38, South Kensington Museums Londres, London County Council, 1975, pp. 74-96.

Silver 2019. Nathaniel Silver, «"Among the most beautiful works he made" Botticelli's *Spalliera* Paintings», en Nathaniel Silver (ed.), *Botticelli. Heroines + Heroes* [cat. exp. Isabella Steward Gardner Museum, Boston], Boston y Londres, Isabella Steward Gardner Museum y Paul Holberton Publishing, 2019.

Simcik Arese 1999. Marichia Simcik Arese, «I dipinti: Gli affreschi di Roccabianca (la novella di Griselda "Decameron", X)», en Vittore Branca (ed.), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medievo e Rinascimento*, vol. II, Giulio Einaudi, Turín, 1999, pp. 379-83.

Simons 1988. Patricia Simons, «Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture», *History Workshop*, nº 25 (Primavera, 1988), pp. 4-33.

Sinicropi 1988. Giovanni Sinicropi, «La cagna, la mula, la menade, e Nastagio degli Onesti», *Comunità: Rivista di Informazione Culturale*, 42, 189-190 (1988), pp. 380-429.

Slaney 2016. Hellen Slaney, *The Senecan Aesthetic: A Performance History*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Smalcerz 20120 Joanna Smalcerz, *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861-1909*, Leiden y Boston, Brill, 2020.

Sman 2009. Gert Jan van der Sman, *Lorenzo & Giovanna. Schoonheid en noodlot in Florence*, Leiden, Primavera Pers, 2009.

Sman 2010a. Gert Jan van der Sman, *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia* [cat. exp. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid], Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2010.

Sman 2010b. Gert Jan van der Sman, *Lorenzo and Giovanna, Timeless Art and Fleeting Lives in Renaissance Florence*. Florencia, Mandragora, 2010.

Smith 1975. Webster Smith, «On the original location of the Primavera», *The Art Bulletin*, 57 (1975), pp. 31-40.

Socias Batet 2017. Immaculada Socias Batet, «Vicissituds de la col·lecció d'art de Francesc d'Asís Cambó i Batlle durant el seu exili (1936-1947)», en Bonaventura Bassegoda, Francesc Quílez y Immaculada Socias (coords.) *Col·leccionistes que han fet Museus,* Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Universitat de Barcelona, 2017, pp. 30-61.

Socias Batet 2020. Immaculada Socias Batet, «Francesc d'Assí Cambó i Batlle», ficha biográfica en *Repertori de Col·leccionistes i Col·leccions d'Art i Arqueología de Catalunya*, 2020. Disponible en línea (consultado el 02/06/2020): https://taller.iec.cat/rcic/fitxa_una.asp?id_fitxa=62

Socias Batet 2019. Immaculada Socias Batet, «Un document extraordinari: l'assegurança de l'edifici de Francesc d'Assís Cambó i Batlle de la Via Laietana, nº30 abans de 1936», en Eva March y Carme Narváez Cases (coords.) *Los mundos del Arte: estudios en homenaje a Joan Sureda,* Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019, pp. 273-88.

Somogyvári 2017. Virág Somogyvári, *The Art of Love in Late Medieval Bone Saddles* (MA Thesis), Central European University Budapest, 2017.

***South Kensington Museum* 1870**. *A guide to the Art Collections of the South Kensington Museum*, Londres, Spottiswoode & Co., 1870.

Spallanzani 1978. Marco Spallanzani, *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*, Florencia, Casa di Risparmio di Firenze, 1978.

Spallanzani y Bertelà 1992. Marco Spallanzani y Giovanna Gaeta Bertelà, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Florencia, Associazione Amici del Bargello, 1992.

Spanllanzani 1990. Marco Spallanzani, «Maioliche con stemma Pucci e cappello cardenalizio», *Faenza*, 85 (1999), pp. 71-83.

Spallanzani 2005. Marco Spallanzani, «Antonio Pucci e le mattonelle spagnole di Leone X in Castel Sant'Angelo», *Faenza* (2005), pp. 79-87.

Spallanzani 2013. Marco Spallanzani, «Maioliche di Savona con stemma 'partito' Pucci-Castelli», *Faenza*, nº2 (2013), pp. 34-7.

Spike y Cecchi 2017. John T. Spike y Alessandro Cecchi (dirs.), *Botticelli and the search for the Divine: Florentine painting between the Medici and the bonfire of the vanities,* Williamsburg y Florencia, Muscarelle Museum of Art y Centro di, 2017.

Sprague 2018. Abbie N. Sprague, «Tempera and the true Pre-Raphaelites», en Melissa, E. Buron (ed.), *Thuth & Beauty: The Pre-Raphaelites and Old Masters* [cat. exp. Legion of Honor, San Francisco], Munich y Nueva York, Delmonico Books y Prestel, Munich, 2018, pp. 135-7.

Stapleford 1994. Richard Stapleford, «Intellect and Intuition in Botticelli's *Saint Augustine*», *The Art Bulletin*, Vol. 76, nº1 (1994), pp. 69-80.

Stapleford 2013. Richard Stapleford (ed. y trad.), *Lorenzo de' Medici at Home. The Inventory of the Palazzo Medici in 1992*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2013.

Steinmann 1901. Ernst Steinmann, *Botticelli, Monographs on Artists*, Londres, Grevel, 1901.

Stella 1976. René Stella, "Mythe et réalité de la condition féminine dans le «Decameron», en Paul Renucci (ed.), *La femme chez Boccace: Colloque International 22, 23 et 24 Janvier 1976*, Aviñón, Association Vauclusienne des amis de Petrarque et de l'Italie, 1976, pp. 91-100.

Stone 1982. Richard E. Stone, «Antico and the Development of Bronze Casting in Italy at End of Quattrocento», *Metropolitan Museum of Art Journal*, 16 (1982), pp. 87-116.

Strehlke 1999. Carl Brandon Strehlke, «San Giovanni Valdarno: Scheggia», *The Burlington Magazine*, 14 (1999), pp. 314-5.

Strehlke 2019. Carl Brandon Strehlke, *Botticelli Portrait Painting: Marullo Adventurer Poet*, Londres, Trinity Fine Art Limited, 2019.

Strocchia 1992. Sharon T. Strocchia, *Death and Ritual in Renaissance Florence*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

Strozzi-Guasti 1877. Alessandra Macinghi Strozzi, *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*, Cesare Guasti (ed.), Florencia, G. C. Sansoni Editore, 1877.

Sundaram 1983. Vinita Sundaram, *Frederick Richard Leyland: Patron and collector of art*, California, University of California, 1983.

Supino 1904. Iginio Benvenuto Supino, *Les deux Lippi*, Florencia, Alinari, 1904.

Sureda 1990. Joan Sureda, «La Colección Cambó. Notas para una valoración artística», en AA.VV. (eds.), *Colección Cambó* [cat. exp. Museo Nacional del Prado y Museu Nacional d'Art de Catalunya], Madrid, Museo Nacional del Prado, 1990, pp. 67-116.

Sweeney 1966. Barbara Sweeney, *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, Filadelfia, Pensilvania, George H. Buchanan Co., 1966.

Symmons 2000. Sarah Symmons, «The Spanish Diary of Enid Layard», *Boletín del Museo del Prado*, nº 36, vol. 18 (2000), pp. 85-100.

Syson y Thornton 2001. Luke Syson y Dora Thornton, *Objects of virtue: Art in Renaissance Italy*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 2001.

Syson 2008. Luke Syson, «Testimonio de rostros, recuerdo de almas», en Miguel Falomir (ed.), *El retrato del Renacimiento* [cat. exp. Museo Nacional del Prado, Madrid], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 23-40.

Sweeney 1966. Barbara Sweeney, *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, Filadelfia, Pensilvania, George H. Buchanan Co., 1966.

Tateo 1972. Francesco Tateo, *Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano*, Bari, Laterza, 1972.

Tátrai 1979. Vilmos Tátrai, «Il Maestro della storia di Griselda e una famiglia senese di mecenati dimenticata», *Acta Historiae Artium. Academia Scientiarum Hungaricae*, nº 25 (1979), pp. 27-66.

Testi Cristiani 1992. Maria Laura Testi Cristiani, *Botticelli*, Milán, Editoriale Giorgio Mondadori, 1992.

Tetel, Witt y Goffen 1989. Marcel Tetel, Ronald G. Witt y Rona Goffen (eds.), *Life and Death in Fifteenth-Century Florence*, Durham y Londres, Duke University Press, 1989.

***The Athenaeum* 1869**. «Fine-Art Gossip», *The Athenaeum, Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts*, Londres, nº2192 (30 octubre 1869), pp. 567-8.

***The Guardian* 2004**. «'Lost' Botticelli unveiled. Long unseen masterpiece goes on show in Florence», *The Guardian* (miércoles 10 de marzo de 2004). (Disponible en línea (consultado el 20/05/2020): https://www.theguardian.com/world/2004/mar/10/italy.arts

***The Times* 1893**. «Italian Art at the New Gallery», *The Times* (sábado 30 de diciembre de 1893), p.13.

***The Times* 1894**. «Italian Art at the New Gallery», *The Times* (jueves 4 de enero de 1894), p.7.

***The Times* 1894b**. «Italian Art at the New Gallery», *The Times* (lunes 22 de enero de 1894), p. 4.

***The Times* 1894c**. «Italian Art at the New Gallery», *The Times* (martes 20 de febrero de 1894), p. 3.

***The Times* 1919**. «Florentines and some moderns. Five Art Exhibitions», *The Times* (martes 24 de junio de 1919), p. 15.

Thermeau 2016. Gérard-Michel Thermeau, «Édouard Aynard: banquier, esthète et politique», *Contrepoints*, 29 de mayo de 2016. (Entrada de blog, disponible en línea: https://www.contrepoints.org/2016/05/29/251736-edouard-aynard-le-banquier-qui-aimait-les-belles-choses).

Thomas 1995. Anabel Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Thompson 1933. Daniel V. Thompson (ed.), *Cennino Cennini, The Craftsman's Handbook*, New Haven, Yale University Press, 1933.

Thornton 1984. Peter Thornton, «Cassoni, forzieri, goffani and cassette: teminology and its problems», *Apollo*, 120 (1984), pp. 246-51.

Thornton 1991. Peter Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1991.

Tietze-Conrat 1925. Erica Tietze-Conrat, «Botticelli and the antique», *The Burlington magazine for connoisseurs*, 47 (1925), pp. 125-9.

Tinagli 2000. Paola Tinagli, «Womanly Virtues in Quattrocento Florentine Marriage Furnishings», en Letizia Panizza (ed.), *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, Oxford, The European Humanities Research Center of the University of Oxford, 2000, pp. 265-84.

Tomei 2007. Paolo Emilio Tomei, «Giuseppe Pucci e la flora ornamentale dei giardini toscani», en Loredana Brancaccio, *Il Marchese Pucci. L'uomo e il collezionista*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 93-112.

Tormo 1942. Elías Tormo, «Estudios de los Botticellis de España», *Boletín de la sociedad española de excursiones*, 46 (1942), pp. 1-52.

Tournoy 1977. Gilbert Tournoy, *Boccaccio in Europe*, Lovaina, Leuven University Press, 1977.

Treneman 2013. Ann Treneman, *Finding the plot: 100 graves to visit before you die*, London, The Robson Press, 2013.

Trexler 1980. Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, Nueva York, Academic Press Inc., 1980.

Tripodi 2016. Claudia Tripodi, «Antonio Pucci», ficha biográfica en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 85, 2016. Disponible en línea (consultado el 19/08/2020): http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-pucci_res-e78db5b7-ed1c-11e6-b5f4-00271042e8d9_(Dizionario-Biografico)/

Tunesi 2017. Annalea Tunesi, «Stefano Bardini and C. F. Walker, his London agent», en Lynn Catterson (ed.), *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, Leyden y Boston, Brill, 2017, pp. 247-67.

Turner 1993. James Grantham Turner, *Sexuality and gender in early modern Europe: Insititutions, texts, images*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Turner 2004. Nicholas Turner, «Ottley, William Young (1771-1836)», *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004 (edición en línea; www.oxforddnb.com/view/article/20941)

Uccelli 1865. Giovanni B. Uccelli, *Il palazzo del podestà*, Florencia, Tipografia delle Murate, Florencia, 1865.

Ulmann 1893. Hermann Ullmann, *Botticelli*, Múnich, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenchaft, 1893.

Underhill 1910. Evelyn Underhill, «"The Fountain of Life": an iconographical study», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 17 (1910), pp. 99-109.

Uppenkamp 2007. Bettina Uppenkamp, «Ein Alptraum von Liebe. Botticellis Bildtafeln zur Geschichte des Nastagio degli Onesti», en Nicole Hegener, Claudia Lichte y Bertina Marten (eds.) *Curiosa Poliphili. Festgabe für Horst Bredekamp*, Leipzig, E. A. Seemann, 2007, pp. 230-8.

Urquízar 2004. Antonio Urquízar, «"Masserizia" y mayorazgo: la recepción andaluza de las ideas italianas sobre la casa del noble y su adecuación social», en María José Redondo Cantera (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid – Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2004, pp. 195-207.

Vannucci 1995. Marcello Vannucci, *Splendidi palazzi di Firenze*, Florencia, Casa Editrice La Lettere, 1995.

Vannucci 2006. Marcello Vannucci, *Le grandi famiglie di Firenze*, Roma, Newton Compton Editori, 2006.

Vannucci y Fredianelli 2006. Marcello Vannucci y Antonio Fredianelli, *La Firenze del Rinascimento. Gli evento storici, gli uomini illustri, gli artista e capolavori di un'epoca di glorie per la città del Giglio*, Roma, Newton Compton Editori, 2006.

Vasari-Milanesi 1878-85. Giorgio Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giogio Vasari, pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi* [1568], Gaetano Milanesi (ed.), 9 vols., Florencia, G. C. Sansoni, 1878-85.

Velasco 2019. Alberto Velasco, «Lamento por un Botticelli (o la historia de Marullo y Cambó», *Mirador de les arts*, 2019 (entrada de blog, 12 de septiembre de 2019, disponible en línea): https://www.miradorarts.com/es/lamento-por-un-botticelli-o-la-historia-de-marullo-y-cambo/

Ventrone 1992. Paola Ventrone, *Le Temps Revient: 'L tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992.

Venturi 1921. Adolfo Venturi, *Il Botticelli. Inteprete di Dante*, Florencia, Felice Le Monnier, 1921.

Venturi 1937. Lionello Venturi, *Botticelli*, Viena, Phaidon, 1937.

Venturini 2017. Lisa Venturini, *Ghirlandaria. Un manoscrittto di ricordi della famiglia Ghirlandaio*, Florencia, Leo S. Olschki, 2017.

Verde 1977. Armando Felice Verde, *Lo Studio Fiorentino, 1473-1503: Ricerche e documenti. Studenti «Fanciulli a scuola» nel 1480*, Vol. III, Tomo I, Pistoia, Presso Memorie Domenicane, 1977.

Verino-Audebert 1636. Ugolino Verino, *De illustratione urbis Florentiae, Libri tres*, Germain Audebert (ed.), Florencia, Tipographia Landinea, 1636.

Verino-Wilson 2016. Ugolino Verino, *Fiammeta – Paradise*, Allan M. Wilson (trad. Y ed.), Cambridge y Massachusetts, Harvard University Press y The I Tatti Renaissance library, nº 69, 2016.

Vertova 1979. Luisa Vertova, «Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Rafael», *Journal of the Warburg and Courtauld Insititutes*, Vol. 42 (1979), pp. 104-21.

Vettori 2004. Vittorio Vettori, *Sandro Botticelli*, Milán, Spirali, 2004.

Vico 2021. Alexandre Vico, «Los ecos de las *spalliere* con la Historia de Nastagio degli Onesti de Sandro Botticelli», Boletín del Prado (publicación en 2021).

Vinet 2017. Angelle M. Vinet, *James McNeill Whistler. An Evolution of Painting from the Old Masters. Identified by two Masterpieces*, Morrisville, Lulu Publishing Services, 2017.

Voghterr, Preti y Faroult 2016. Christoph Voghterr, Monica Preti y Guillaume Faroult (eds.), *Delicious Decadence – The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Londres y Nueva York, Routledge, 2016.

Waagen 1857. Gustav Friedrich Waagen, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain: Being an Account of more than Forty Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss.,& c. & c.*, Londres, John Murray, 1857.

Wackernagel 1997. Martin Wackernagel, *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: Obras y comitentes, talleres y mercado*, Madrid, Akal, 1997.

Wagner 1996. Peter Wagner (ed.), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1996.

Warburg 1999. Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles, CA Getty Research Institute, 1999.

Warburg 2000. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (2 vols.), Berlín, Akademie Verlag, 2000.

Warburg 2010. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne,* Madrid, Akal, 2010.

Warburg 2015. Aby Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina – Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, Milán, Aesthetica, 2015.

Ward 2016. Lucina Ward, *A translation of translation: Dissemination of Arundel Society's chromolithographs*, Australian National University (tesis doctoral), 2016.

***Warmbrunner* 1929**. «Große Berjteigerung von Gemälden», *Warmbrunner Nachrichten. Unparteiische Tageszeitung für das Riesengebirge*, Jahrgang 49, nº 131 (Viernes 7 de junio de 1929), p. 4.

Waterhouse 1962. Ellis Kirkham Waterhouse, «Some notes on William Young Ottley's collection of Italian primitives», en Charles Peter Brand, Kenelm Foster y Uberto Limentani (eds.), *Italian Studies presented to E. R.Vincent*, Cambridge, Heffer & Sons, 1962, pp. 272-80

Watney 1915. James Vernon Watney, *Catalogue of Pictures and Miniatures at Cornbury and 11 Berkeley Square*, Oxford, Horace Hart, 1915.

Watson 1970. Paul F. Watson, *Virtus and Voluptas in Cassone Paintings*, Ph.D. Yale University, Ann Arbor, 1970.

Watson 1985-6. Paul F. Watson, «A preliminary List of Subjects from Boccaccio in Italian Painting, 1400-1550», *Boccaccio visualizzato*, Vol. I, 1985-6, pp. 149-66.

Weinberg 1987. Gail S. Weinberg, «Ruskin, Pater and the rediscovery of Botticelli», *The Burlington Magazine*, 129, 1006 (1987), pp. 25-7.

Weinberg 1997. Gail S. Weinberg, «"Looking forward": Opportunities for the Pre-Raphaelites to see "Pre-Raphaelite art"», en Margaretta Frederick Watson (ed.), *Collecting the Pre-Raphaelites: the Anglo-American Enchantment*, Aldershot, Ashgate, 1997, pp. 51-64.

Weinberg 2004. Gail S. Weinberg, «Dante Gabriel Rossetti's Ownership of Botticelli's 'Smeralda Bandini'», *Burlington Magazine*, 146 (2004), pp. 20-6.

***Whistler* 1951**. *The Whistler Peacock Room*, Washington D.C., The Freer Gallery of Art of the Smithsonian Institution, 1951.

Whiteley 2016. Jon Whiteley, «Collectors of Eighteenth-century French Art in London: 1800-1850», en Christoph Voghterr, Monica Preti y Guillaume Faroult (eds.), *Delicious Decadence – The Rediscovery of French Eighteenth-Century Painting in the Nineteenth Century*, Londres y Nueva York, Routledge, 2016, pp. 43-58.

Wind 1958. Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Londres, Faber and Faber, 1958.

Witthoft 1982. Brucia Witthoft, «Marriage Ritual and Marriage Chests in Quattrocento Florence», *Artibus et historiae*, Vol. III, nºV (1982), pp. 43-59.

Wofford 1992. Susanne, L. Wofford, «The Social Aesthetics of Rape: Closural Violence in Boccaccio and Botticelli», en David Quint *et al.* (eds.), *Creative Imitation: New Essays on Renaissance Literature in Honour of Thomas M. Greene*, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1992, pp. 189-238.

Wohl 1980. Helmut Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano*, Nueva York, New York University Press, 1980.

Woods, Richardson y Lymberopoulou 2007. Kim W. Woods, Carol M. Richardson y Angeliki Lymberopoulou (eds.), *Viewing Renaissance Art*, Vol. 3, (Renaissance Art Reconsidered 3 vols.), New Haven y Londres, Yale University Press, 2007.

Wright 2000. Alyson Wright, «The Memory of Faces: Representational Choices in Fiftheenth-Century Florentine Portraiture», en Giovanni Ciappelli y Patricia Lee Rubin (eds), *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 86-113.

Wright 2005. Alyson Wright, *The Pollaiuolo brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven, Yale University Press, 2005.

Yarza 2003. Joaquín Yarza, «La historia de Nastagio degli Onesti», *Historias mortales. Fuentes, relatos y comentarios de las escenas de género en la colección del Museo del Prado*, Ciclo de conferencias organizado por la fundación Amigos del Prado, Madrid, 16 de diciembre de 2003.

Yarza 2004. Joaquín Yarza, «El "*Decamerón*" y la historia de Nastagio degli Onesti de Botticelli» en *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*, Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado - Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 139-56.

Yashiro 1925. Yukio Yashiro, *Sandro Botticelli*, 3 vols., Londres, The Medici Society, 1925.

Zeri, Natale y Mottola Molfino 1984. Federico Zeri, Mauro Natale, Alessandra Mottola Molfino, *Dipinti toscani e oggeti d'arte dalla collezione Vittorio Cini*, Venecia, Neri Pozza Editore, 1984.

Zambrano 2010. Patrizia Zambrano, «Ritratto di Giuliano de' Medici», ficha de catálogo, en Andrea di Lorenzo y Annalisa Zanni (eds.), *Botticelli nelle collezioni lombarde* [cat. exp. Museo Poldi Pezzoli, Milán], Milán, Silvana, 2010.

Zeri 1962. Federico Zeri, «Eccentrici Fiorentini II», *Bollettino d'Arte*, Año 47, nº1 (1962), pp. 314-26.

Zirpolo 1992. Lilian H. Zirpolo, «Botticelli's *Primavera*: A Lesson for the Bride», *Woman's Art Journal*, XII, nº2 (1992), pp. 24-8.

Zöllner 2005. Frank Zöllner, *Sandro Botticelli*, Munich, Prestel, 2005.

LA PINTU

A NOVELA DE LO
RES BOTTICEL
MUSEO DEL PR

Arte

NFORMACIONES 27 ENERO DE 1942

onación Cambó

E

USEO

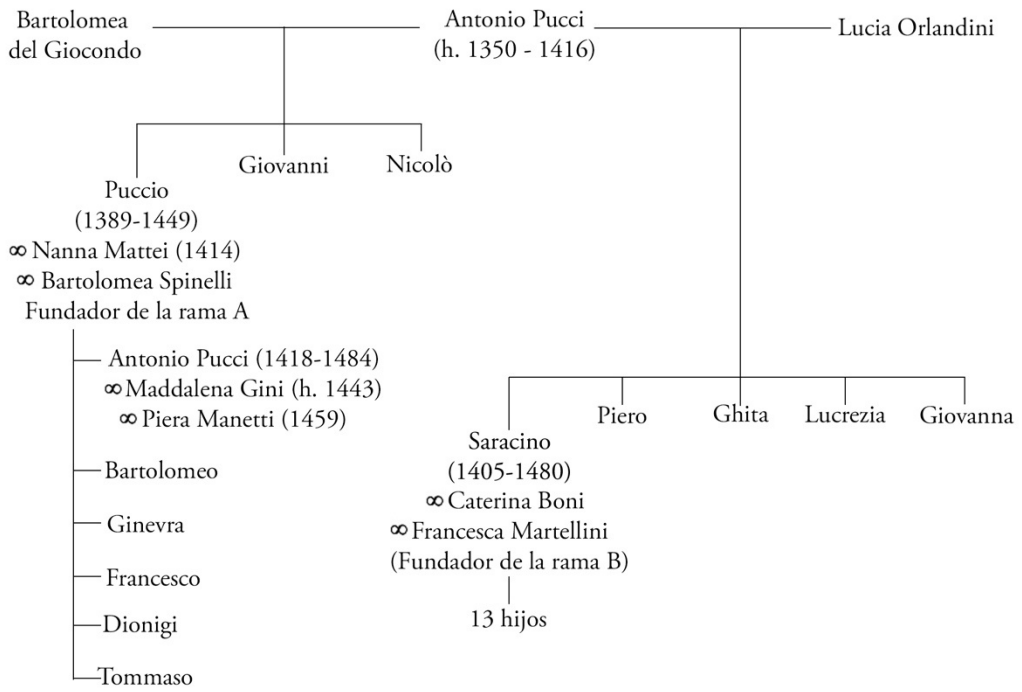
e tiene un
n Museo se
s el ojo fié-
i encerrado
o ha edita-
s referencias
ndadas a su
año 33 no se
o revisión e
seo español.
cia preliminar,
ca por qué se
más frecuentes
del mundo al
iéndolo por au-
una sección di-
nales para aque-
ecen a autores
libro un cicero-
entro de sus sa-
el silencio y el
itante aficionado,
as obras maestras
te.
cipal y significati-
osotros en la con-
nteriormente edita-
blicado en 1819, y
Luis Eu-

mañana, a las doce, el
to del Museo del Pra-
ecibido la importanti-
nación de don Fran-
mbó, que consta de
dros italianos, dos del
y cinco del siguien-
los que se hallan tres
pintados por el ge-

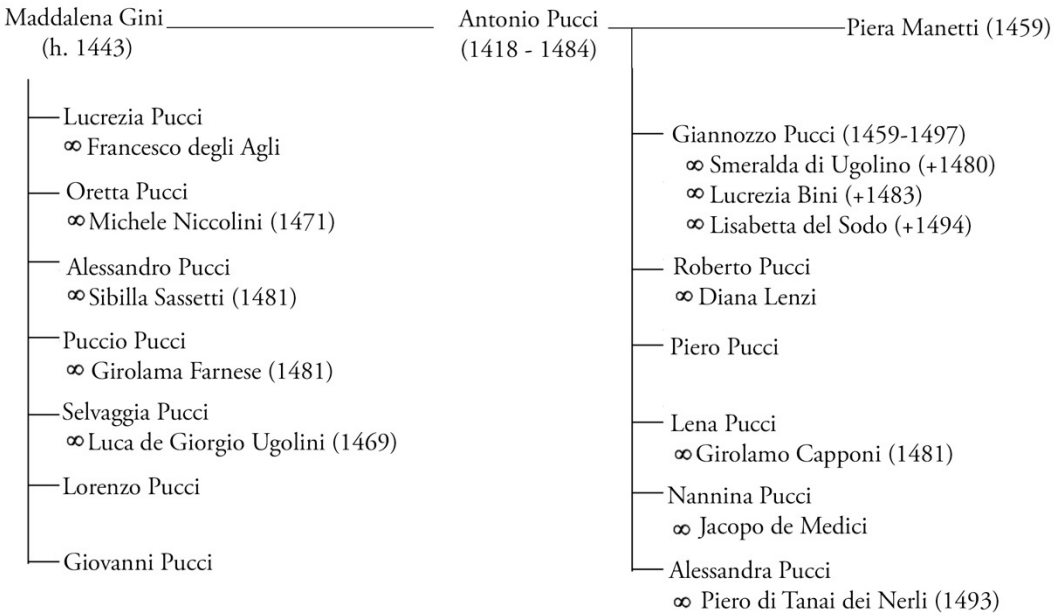
nio florentino con motivo de
un enlace de las familias Bini
y Pucci. Al acto asistieron re-
presentaciones oficiales, del
arte y la intelectualidad ma-
drileñas, que admiraron las va
liosas obras con las que, des
de hoy, se enriquece al caud
artístico del Museo del Prad

Anexos

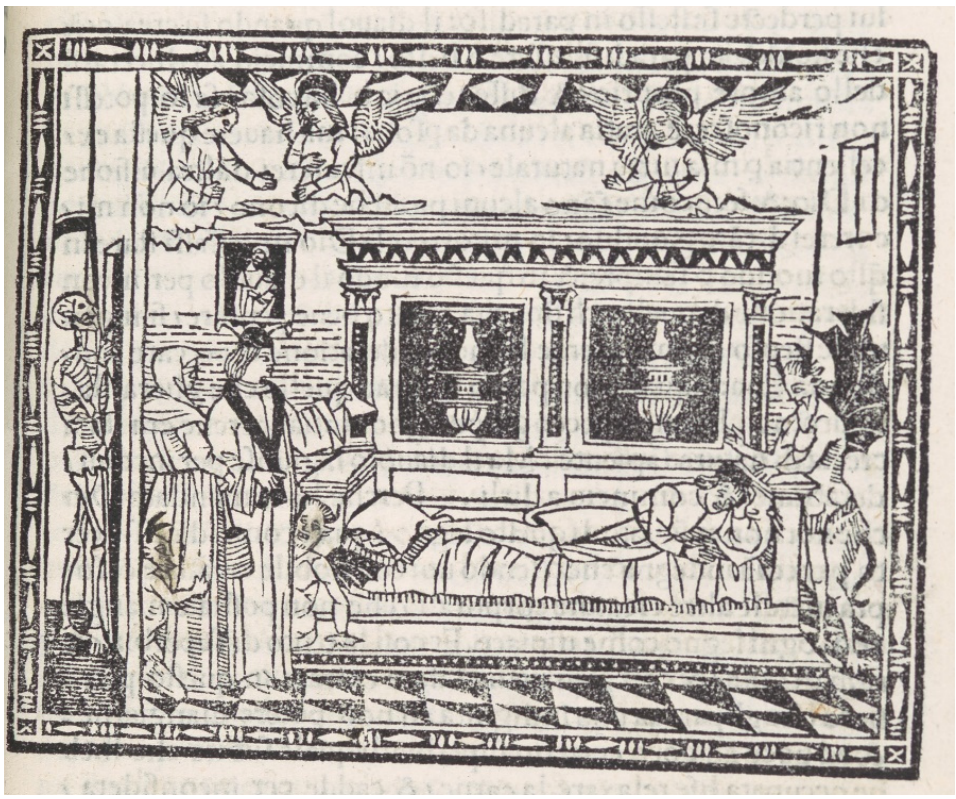
Anexo 1. Árbol genealógico de Antonio Pucci (h. 1350-1416)



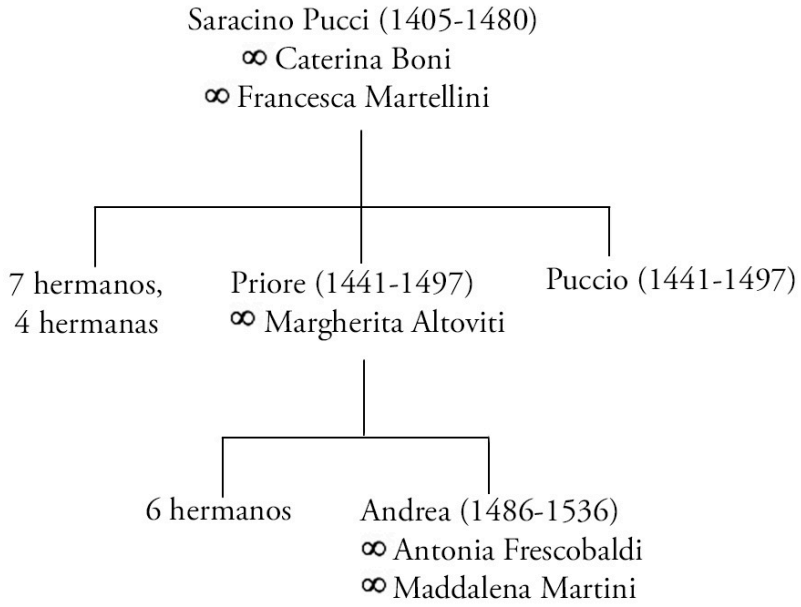
Anexo 2. Árbol genealógico de Antonio Pucci (1418-1484)



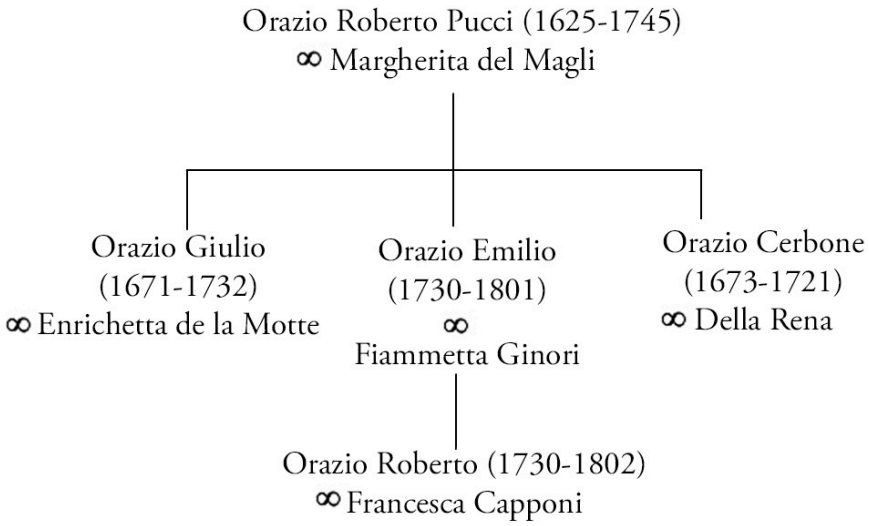
Anexo 3. Incisiones atribuidas a Bartolomeo de' Libri, *Predica dell'Arte del ben moriré*, h. 1496, Metropolitan Museum, Nueva York.



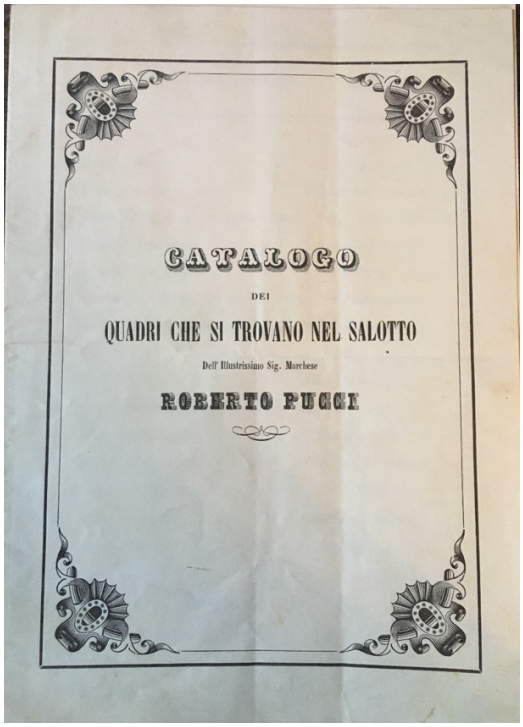
Anexo 4. Árbol genealógico de la segunda rama Pucci



Anexo 5. Árbol genealógico de Orazio Roberto Pucci



Anexo 6. Fotografías del Inventario/Catálogo que hizo escribir Roberto Orazio Pucci en una fecha cercana a 1850.



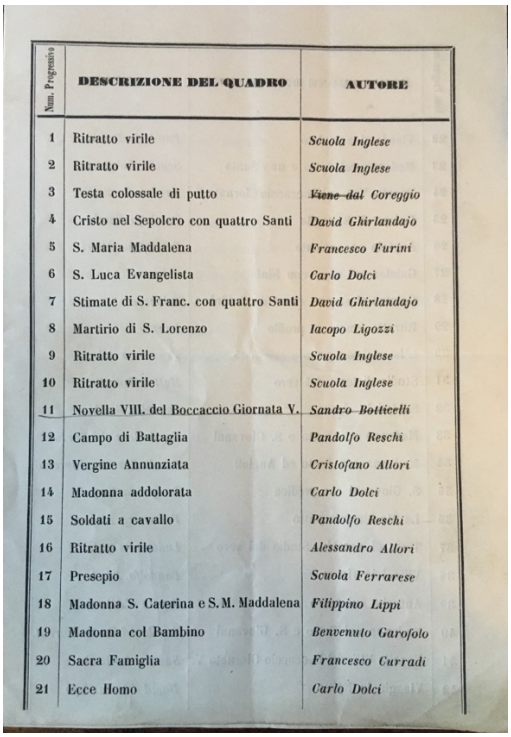
CATALOGO

DEI

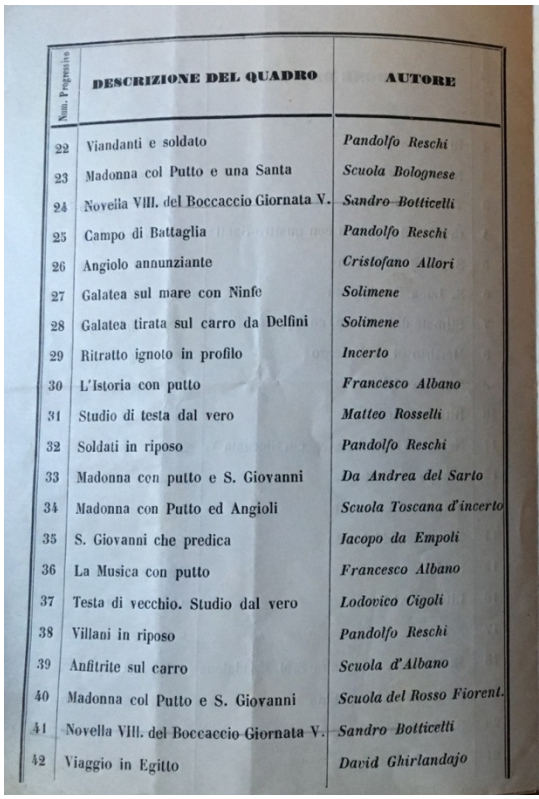
QUADRI CHE SI TROVANO NEL SALOTTO

Dell' Illustrissimo Sig. Marchese

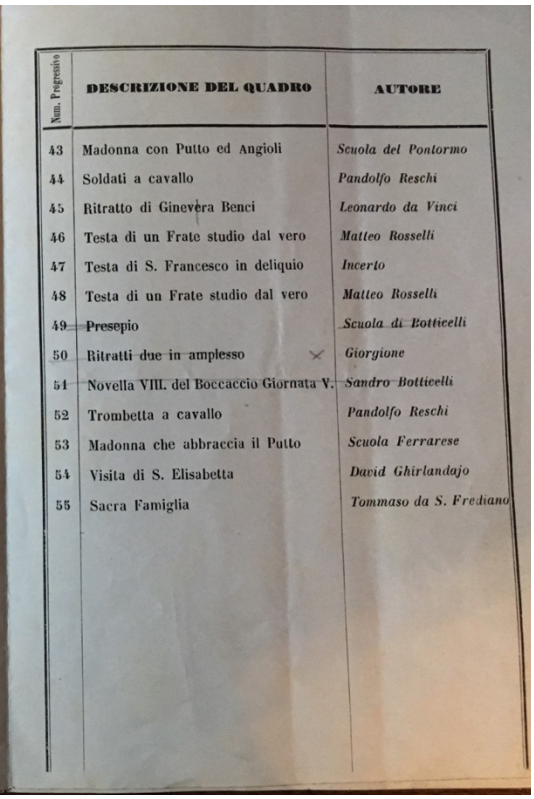
ROBERTO PUCCI



Num. Progressivo	DESCRIZIONE DEL QUADRO	AUTORE
1	Ritratto virile	*Scuola Inglese*
2	Ritratto virile	*Scuola Inglese*
3	Testa colossale di putto	*~~Viene dal~~ Coreggio*
4	Cristo nel Sepolcro con quattro Santi	*David Ghirlandajo*
5	S. Maria Maddalena	*Francesco Furini*
6	S. Luca Evangelista	*Carlo Dolci*
7	Stimate di S. Franc. con quattro Santi	*David Ghirlandajo*
8	Martirio di S. Lorenzo	*Iacopo Ligozzi*
9	Ritratto virile	*Scuola Inglese*
10	Ritratto virile	*Scuola Inglese*
11	Novella VIII. del Boccaccio Giornata V.	*Sandro Botticelli*
12	Campo di Battaglia	*Pandolfo Reschi*
13	Vergine Annunziata	*Cristofano Allori*
14	Madonna addolorata	*Carlo Dolci*
15	Soldati a cavallo	*Pandolfo Reschi*
16	Ritratto virile	*Alessandro Allori*
17	Presepio	*Scuola Ferrarese*
18	Madonna S. Caterina e S. M. Maddalena	*Filippino Lippi*
19	Madonna col Bambino	*Benvenuto Garofolo*
20	Sacra Famiglia	*Francesco Curradi*
21	Ecce Homo	*Carlo Dolci*

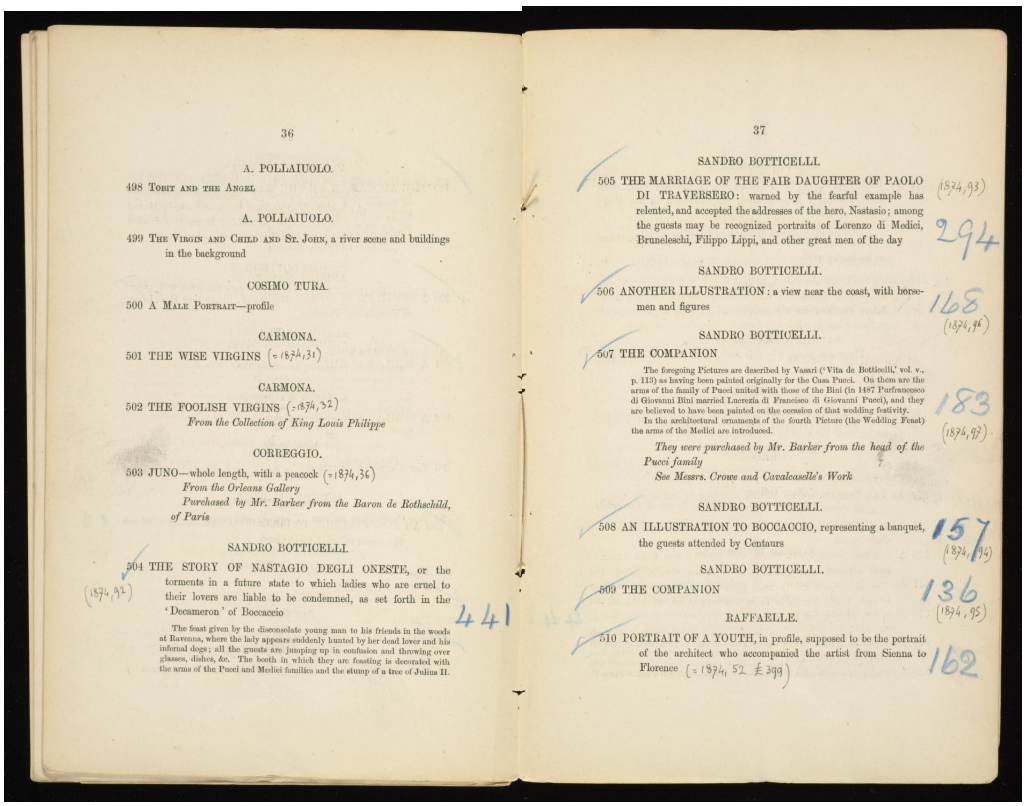


Num. Progressivo	DESCRIZIONE DEL QUADRO	AUTORE
22	Viandanti e soldato	*Pandolfo Reschi*
23	Madonna col Putto e una Santa	*Scuola Bolognese*
24	Novella VIII. del Boccaccio Giornata V.	*Sandro Botticelli*
25	Campo di Battaglia	*Pandolfo Reschi*
26	Angiolo annunziante	*Cristofano Allori*
27	Galatea sul mare con Ninfe	*Solimene*
28	Galatea tirata sul carro da Delfini	*Solimene*
29	Ritratto ignoto in profilo	*Incerto*
30	L'Istoria con putto	*Francesco Albano*
31	Studio di testa dal vero	*Matteo Rosselli*
32	Soldati in riposo	*Pandolfo Reschi*
33	Madonna con putto e S. Giovanni	*Da Andrea del Sarto*
34	Madonna con Putto ed Angioli	*Scuola Toscana d'incerto*
35	S. Giovanni che predica	*Iacopo da Empoli*
36	La Musica con putto	*Francesco Albano*
37	Testa di vecchio. Studio dal vero	*Lodovico Cigoli*
38	Villani in riposo	*Pandolfo Reschi*
39	Anfitrite sul carro	*Scuola d'Albano*
40	Madonna col Putto e S. Giovanni	*Scuola del Rosso Fiorent.*
41	Novella VIII. del Boccaccio Giornata V.	*Sandro Botticelli*
42	Viaggio in Egitto	*David Ghirlandajo*



Num. Progressivo	DESCRIZIONE DEL QUADRO	AUTORE
43	Madonna con Putto ed Angioli	*Scuola del Pontormo*
44	Soldati a cavallo	*Pandolfo Reschi*
45	Ritratto di Ginevera Benci	*Leonardo da Vinci*
46	Testa di un Frate studio dal vero	*Matteo Rosselli*
47	Testa di S. Francesco in deliquio	*Incerto*
48	Testa di un Frate studio dal vero	*Matteo Rosselli*
49	Presepio	*Scuola di Botticelli*
50	Ritratti due in amplesso	*Giorgione*
51	Novella VIII. del Boccaccio Giornata V.	*Sandro Botticelli*
52	Trombetta a cavallo	*Pandolfo Reschi*
53	Madonna che abbraccia il Putto	*Scuola Ferrarese*
54	Visita di S. Elisabetta	*David Ghirlandajo*
55	Sacra Famiglia	*Tommaso da S. Frediano*

Anexo 7. Catálogo de la subasta de Christie's con anotaciones (19 y 21 de junio de 1879).



36

A. POLLAIUOLO.

498 TOBIT AND THE ANGEL

A. POLLAIUOLO.

499 THE VIRGIN AND CHILD AND ST. JOHN, a river scene and buildings in the background

COSIMO TURA.

500 A MALE PORTRAIT—profile

CARMONA.

501 THE WISE VIRGINS (= 1874, 31)

CARMONA.

502 THE FOOLISH VIRGINS (= 1874, 32)
From the Collection of King Louis Philippe

CORREGGIO.

503 JUNO—whole length, with a peacock (= 1874, 36)
From the Orleans Gallery
Purchased by Mr. Barker from the Baron de Rothschild, of Paris

SANDRO BOTTICELLI.

504 THE STORY OF NASTAGIO DEGLI ONESTE, or the torments in a future state to which ladies who are cruel to their lovers are liable to be condemned, as set forth in the 'Decameron' of Boccaccio (1874, 92) 441

The feast given by the disconsolate young man to his friends in the woods at Ravenna, where the lady appears suddenly hunted by her dead lover and his infernal dogs; all the guests are jumping up in confusion and throwing over glasses, dishes, &c. The booth in which they are feasting is decorated with the arms of the Pucci and Medici families and the stump of a tree of Julius II.

37

SANDRO BOTTICELLI.

505 THE MARRIAGE OF THE FAIR DAUGHTER OF PAOLO DI TRAVERSERO: warned by the fearful example has relented, and accepted the addresses of the hero, Nastasio; among the guests may be recognized portraits of Lorenzo di Medici, Bruneleschi, Filippo Lippi, and other great men of the day (1874, 93) 294

SANDRO BOTTICELLI.

506 ANOTHER ILLUSTRATION: a view near the coast, with horsemen and figures 168 (1874, 96)

SANDRO BOTTICELLI.

507 THE COMPANION

The foregoing Pictures are described by Vasari ('Vita de Botticelli,' vol. v., p. 113) as having been painted originally for the Casa Pucci. On them are the arms of the family of Pucci united with those of the Bini (in 1487 Parfrancesco di Giovanni Bini married Lucrezia di Francisco di Giovanni Pucci), and they are believed to have been painted on the occasion of that wedding festivity. 183 (1874, 97)

In the architectural ornaments of the fourth Picture (the Wedding Feast) the arms of the Medici are introduced.

They were purchased by Mr. Barker from the head of the Pucci family
See Messrs. Crowe and Cavalcaselle's Work

SANDRO BOTTICELLI.

508 AN ILLUSTRATION TO BOCCACCIO, representing a banquet, the guests attended by Centaurs 157 (1874, 94)

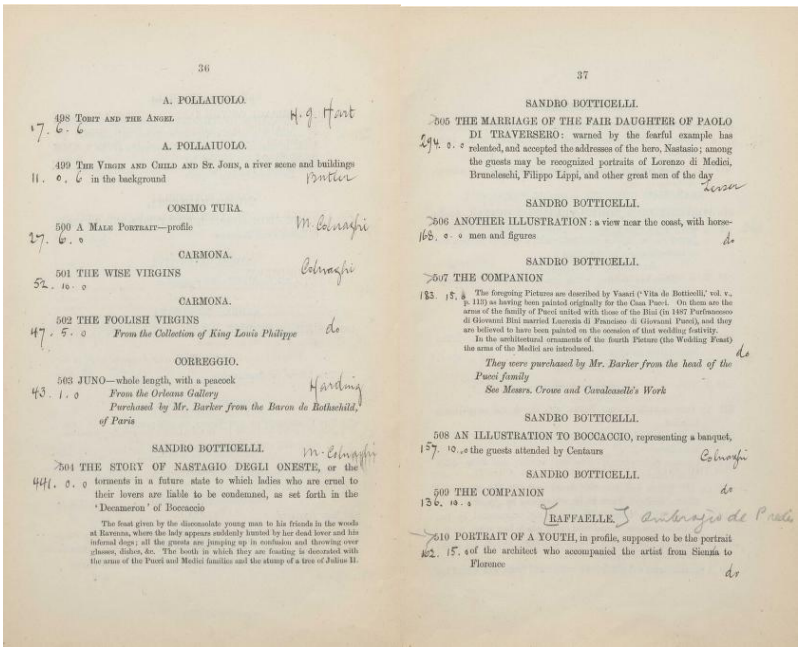
SANDRO BOTTICELLI.

509 THE COMPANION 136 (1874, 95)

RAFFAELLE.

510 PORTRAIT OF A YOUTH, in profile, supposed to be the portrait of the architect who accompanied the artist from Sienna to Florence (= 1874, 52 & 399) 162

Anexo 8. Catálogo de la subasta de Christie's con anotaciones (19 y 21 de junio de 1879).



36

A. POLLAIUOLO.

498 TOBIT AND THE ANGEL
17. 6. 6 H. G. Hunt

A. POLLAIUOLO.

499 THE VIRGIN AND CHILD AND ST. JOHN, a river scene and buildings
11. 0. 6 in the background Butler

COSIMO TURA.

500 A MALE PORTRAIT—profile M. Colnaghi
27. 6. 0

CARMONA.

501 THE WISE VIRGINS Colnaghi
52. 10. 0

CARMONA.

502 THE FOOLISH VIRGINS
47. 5. 0 *From the Collection of King Louis Philippe* do

CORREGGIO.

503 JUNO—whole length, with a peacock Harding
43. 1. 0 *From the Orleans Gallery*
Purchased by Mr. Barker from the Baron de Rothschild, of Paris

SANDRO BOTTICELLI. M. Colnaghi

504 THE STORY OF NASTAGIO DEGLI ONESTE, or the
441. 0. 0 torments in a future state to which ladies who are cruel to their lovers are liable to be condemned, as set forth in the 'Decameron' of Boccaccio

The feast given by the disconsolate young man to his friends in the woods at Ravenna, where the lady appears suddenly hunted by her dead lover and his infernal dogs; all the guests are jumping up in confusion and throwing over glasses, dishes, &c. The booth in which they are feasting is decorated with the arms of the Pucci and Medici families and the stump of a tree of Julius II.

37

SANDRO BOTTICELLI.

505 THE MARRIAGE OF THE FAIR DAUGHTER OF PAOLO
294. 0. 0 DI TRAVERSERO: warned by the fearful example has relented, and accepted the addresses of the hero, Nastasio; among the guests may be recognized portraits of Lorenzo di Medici, Bruneleschi, Filippo Lippi, and other great men of the day Lesser

SANDRO BOTTICELLI.

506 ANOTHER ILLUSTRATION: a view near the coast, with horse-
168. 0. 0 men and figures do

SANDRO BOTTICELLI.

507 THE COMPANION
183. 15. 0 The foregoing Pictures are described by Vasari ('Vita de Botticelli,' vol. v., p. 113) as having been painted originally for the Casa Pucci. On them are the arms of the family of Pucci united with those of the Bini (in 1487 Parfrancesco di Giovanni Bini married Lucrezia di Francisco di Giovanni Pucci), and they are believed to have been painted on the occasion of that wedding festivity. do

In the architectural ornaments of the fourth Picture (the Wedding Feast) the arms of the Medici are introduced.

They were purchased by Mr. Barker from the head of the Pucci family
See Messrs. Crowe and Cavalcaselle's Work

SANDRO BOTTICELLI.

508 AN ILLUSTRATION TO BOCCACCIO, representing a banquet,
157. 10. 0 the guests attended by Centaurs Colnaghi

SANDRO BOTTICELLI.

509 THE COMPANION do
136. 10. 0

RAFFAELLE. } Ambrogio de Preda

510 PORTRAIT OF A YOUTH, in profile, supposed to be the portrait
162. 15. 0 of the architect who accompanied the artist from Sienna to Florence do

Anexo 9. *Correspondencia de Francisco Cambó a Narciso de Carreras*, del 3 de julio de 1939 (ANC, 1-171, UC2, fol. 63).

63

Montreux, 3 de juliol de 1939. C/IF.

ANY DE LA VICTORIA.

Sr. En Narcis de Carreras.

B A R C E L O N A.

Benvòlgut amic:

La filla de Don Raimond d'Abadal serà a Barcelona a mitjans d'aquest mes. Es casa aquest estiu i jo desitjaria, com regal de boda, enviar-li 3,000 pessetes. Li prego s'informi per en Puig de la Bellacasa de la data de la seva arribada i, quan sia a Barcelona, hauria d'enviar-li en nom meu, la suma abans dita.

D. Felip Bertran em demana participar a unes despeses que es proposa fer l'Ajuntament de Gavà per tal d'acabar una avinguda que vagi fins el mar; pot dir-li que estic d'acord amb la seva proposta mentre els demés propietaris hi estiguin també. Quan sigui l'hora, ordenarà vosté que es faci el pagament que a mi em pugui correspondre.

Crec que ja es poden retirar els meus llibres que són a la Universitat per a col.locar-los a la Biblioteca de la Laietana. De la col.locació podrà cuidar bonament el personal que resti a casa fent-se ajudar si convé del de l'Editorial Alpha, ja que no presenta cap inconvenient. Adjunt li envio un plànol de la Biblioteca que ajudarà molt a fer aquesta col.locació. Els numeros indicats en el plànol són els de cada armari i cada llibre porta una etiqueta al llom amb un numero, la primera unitat del qual correspón al numero de l'armari, l'altre número que segueix és el de la sub-classificació. Exemple: Un llibre que en el llom porti una etiqueta amb el número 46. S'ha de llegir, armari 4, l'altre número, el 6, és el de la sub-classificació, que en aquest cas, vol dir "Historia Universal". Pel cas de que es trobés algún llibre en el qual hagués caigut l'etiqueta, en el darrer full del llibre hi ha anotada amb llapiç la mateixa anotació de l'etiqueta.

De tots els llibres que he perdut, els que més em requen són: la col.lecció en japó editada pel govern italià de les obres de D'Annunzio i els volums de la publicació alemanya d'art "Klassiker der Kunst". Tal volta seria convenient publicar anuncis fent oferta per la compra d'aquests llibres.

Tingui en compte que els primers m'interessarien a base de poder recobrar tots els que em falten.

Anexo 10. *Correspondencia de Francisco Cambó a Narciso de Carreras,* del 31 de diciembre de 1946 (ANC, 1-171, UC2, fol. 270).

270

Buenos-Aires, 31 desembre 1946.
C/MR. -Avda. Alvear, 4654-

Senyor Narcís de Carreras
Consell de Cent, 320
B a r c e l o n a.-

Benvolgut Carreras,

En la Revista d'Art "Dédalo" de l'any 1926 (que figura en la Vostra Biblioteca), el gran crític B. Berenson va publicar un extens article, acompanyat de fotografies, parlant del quadro d'Antonello de Messina, que és de la meva propietat. Segons Berenson, aquest quadro és un fragment del famós retaule de l'Església de San Cassiano, de Venècia, i representa el bust del Sant. Em convindria rebre la còpia del què diu Berenson. Per a la més fàcil recerca, li envio uns extractes de l'esmentat article, així com una fotografía del quadro, que li prego em retorni un cop l'hagi utilitzada.

Li envia un record ben afectuós,

-F. Cambó-

P.S.-
Rebo unes ratlles d'Isabel Agulló anunciant-me el casament de la seva filla. Després del que em digué vostè d'ella, no sé si enviar-li un regal de noces, encara que a la Isabel jo li havia tingut un gran afecte i que al seu pare jo me l'estimava com si fos de la família. Crec que el millor fóra que entregués a la filla, en nom meu, dues mil o dues mil cinc-centes pessetes.

Anexo 11. ABC, viernes 31 de julio de 1936, página 31.

organizarse en igual sentido puede pedirnos datos a las mismas señas, indicándonos por qué central sindical están controladas sus asociaciones respectivas.

¡Camaradas, que no falte vuestra adhesión en estos momentos!

Los batallones «Octubre» y «Largo Caballero»

La Inspección general de las Milicias ha determinado, en uso de sus atribuciones, constituir oficialmente dos batallones de Juventudes Socialistas Unificadas, que llevarán los números 11 y 12 y las denominaciones respectivas de "Octubre" y "Largo Caballero".

Han sido nombrados comandantes de los mismos los militantes Fernando de Rosa y Valeriano Marcos.

El cuartel de los referidos batallones está instalado en la Castellana, números 62 y 64, donde queda abierto el enrolamiento para la constitución definitiva de los contingentes que han de integrar estas nuevas entidades.

Para la inscripción es necesario presentar el *carnet* de cualquiera de los partidos políticos que integran el Frente Popular o de la U. G. T., estableciéndose como edad mínima la de dieciocho años, y un severo control sobre las susodichas peticiones de ingreso, ya que lo que se pretende es que estos batallones constituyan una fuerza de gran vigor combativo y de extraordinaria movilidad.

Para fiscalizar las operaciones bancarias

Se nos ruega la inserción de la nota siguiente:

"La Federación Española de Trabajadores del Crédito y las Finanzas (U. G. T.), se dirige a todas las organizaciones obreras y les invita a cooperar con ella en la fiscalización de las operaciones de Banca que realicen las Empresas mercantiles, industriales, etc., con el fin de evitar cualquier posible evasión de capitales o inversiones de fondos distintas de las autorizadas por los recientes decretos del ministerio de Hacienda. Sería conveniente, pues, que las referidas organizaciones obreras autorizarán con su firma y sello los libramientos y cheques, así como todo documento de pago extendido contra las cuentas corrientes que aquellas entidades tengan en los diferentes Bancos."

Grupo Socialista de Telégrafos

Se pone en conocimiento de todos los compañeros telegrafistas que en la secretaría del grupo Giro Telegráfico (Contabilidad), planta cuarta del palacio de Comunicaciones, se reciben los donativos, equivalentes a un día de haber, de la suscripción que este grupo tiene abierta para las familias de las víctimas que luchan contra el fascismo.

Los súbditos argentinos

La Embajada de la República Argentina nos anuncia que en la Cancillería de la misma, paseo de la Castellana, 42, se entregará a los ciudadanos argentinos que lo soliciten un distintivo rectangular con los colores nacionales (dos fajas azules y una blanca en medio) para que se coloque sobre un brazalete blanco. Este distintivo, debidamente sellado y numerado, servirá de comprobante de nacionalidad y para facilitar las tareas de identificación a las autoridades nacionales y milicias.

Incautación del Colegio Oficial de Matronas de Madrid

La Agrupación de Matronas de Madrid y limítrofes se ha incautado del Colegio Oficial de Matronas de esta provincia, designando, de acuerdo con las demás compañeras del Frente Popular, nueva Junta directiva, que constituyen las colegiadas siguientes:

Presidenta, Lutgarda Sánchez; vicepresidenta, Dolores Márquez; secretaria general, Pilar Pérez Ramos; secretaria de actas, Carmen Morales; tesorera, Rosa Mora; contadora, Marina Sarrión; vocales, Remedios Rincón, Purificación de Lafuente, Adelina Bullejos, Africa Biencinto y Felicidad Sáez.

Al propio tiempo se hace público que continúa facilitándose a las colegiadas el brazalete distintivo de la profesión.

Un telegrama al subsecretario de Comunicaciones

Los defensores del edificio de la Telefónica de Valencia han remitido a don Fernando Valera, subsecretario de Comunicaciones, el siguiente despacho:

"Los milicianos que representan al partido Unión Republicana Nacional en la defensa de la Central Telefónica de Valencia te saludan y felicitan por tu constancia en el cumplimiento del deber. Nosotros llevamos once días de constante actividad y guardia permanente, y desde este puesto de honor, sin desmayar en nuestro empeño, te saludamos prometiéndote: "¡No pasarán!" ¡Viva la República! ¡Viva el Frente Popular!

Por las Milicias Populares, Destacamento de la Telefónica. — El delegado de la U. R. N., Francisco Alita; el secretario, J. Jordán y Jover."

Constitución de una milicia andaluza

Izquierda Republicana ha facilitado esta tarde la siguiente nota:

"Milicia andaluza. Diputados a Cortes por las regiones andaluzas invitan a los andaluces que deseen prestar su colaboración a la defensa de la República a que se alisten en la milicia andaluza, en organización, para auxiliar la liberación de Sevilla. Las inscripciones han de hacerse personalmente, de cinco a siete de la tarde, en la oficina destinada al efecto en el local de Izquierda Republicana, calle Mayor, número 6."

Aviso a las enfermeras tituladas

Recibimos el siguiente aviso de la Federación del personal de ambos sexos al servicio de Hospitales, Sanatorios, Manicomios y similares de España:

"La Federación del personal de Hospitales ruega a las enfermeras tituladas se pasen por nuestra Secretaría de la Casa del Pueblo para un asunto urgente."

A las milicias de Málaga no cesan de afluir voluntarios

Málaga 30, 10 noche. Es tan grande el anhelo popular de contribuir al aplastamiento de los facciosos, que de todos los lugares de la provincia afluyen voluntarios para las milicias, cuyo efectivo alcanza ya proporciones verdaderamente considerables.

Por ello, sobre estar atendidos de modo perfecto los servicios interiores de Málaga, cuyo funcionamiento es irreprochable, se dispone de milicianos sobrados para enviar a las columnas en operaciones importantísimos núcleos de refuerzo, que van provistos de todo el material de guerra necesario.

Málaga está orgullosa de su aportación al esfuerzo nacional contra los invasores.—*C.*

No lo olvidéis, traidores políticos y militares: "A carrera larga, nadie se escapa".

Adhesión de intelectuales

Se ha facilitado la siguiente nota:

"Los firmantes declaramos que, ante la contienda que se está ventilando en España, estamos al lado del Gobierno de la República y del pueblo, que con heroísmo ejemplar lucha por sus libertades.—*Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, Gregorio Marañón, Teófilo Hernando, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Gustavo Pittaluga, Juan de la Encina, Gonzalo R. Lafora, Pío del Río Hortega, Antonio Marichalar* y *José Ortega y Gasset.*"

En casa del diputado tradicionalista Oriol se encuentran aparatos de señales

Las fuerzas leales que prestan sus servicios en la Sierra han practicado un registro en la casa que tiene en Villalba el diputado tradicionalista, José Luis Oriol, incautándose de documentos, armas y de unos valiosos aparatos con los que se hacían señales luminosas a los rebeldes.

El caballero Oriol, valiente él, como corresponde a todo buen dirigente del "Dios, Patria, Rey", no se hallaba en su domicilio.

Pero en su lugar había cinco individuos, que fueron detenidos.

Los aparatos fueron entregados al jefe de la fuerza.

El Consejo de Trabajo

El Consejo de Trabajo, en la primera reunión de su Comisión permanente, celebrada con la asistencia de las representaciones obrera, patronal y gubernamental, después de haber estallado el movimiento sedicioso que ensangrienta a la nación, declara, por unanimidad, condenarlo con la mayor energía; afirma su lealtad a las instituciones de la República y a los Poderes constituídos, conforme a la voluntad de la nación, y expresa su emocionada admiración hacia los que con derecho de heroísmo los defienden.

Al formular esta adhesión, ofrece su concurso para colaborar con su máximo esfuerzo en la obra social que exigen las circunstancias actuales. Continuador del glorioso Instituto de Reformas Sociales, el Consejo de Trabajo abriga la convicción de que, cualesquiera que sean los sacrificios que impongue con derroche de heroísmo los defienden, podrán ser alcanzadas por las vías que ofrece la legalidad republicana abierta a todas las posibilidades de justicia social.

LA BARBARIE DESATADA

Los traidores, cruelmente, realizan todo género de desmanes en La Roda

Hemos hablado con persona que, horrorizada, nos ha referido detalles espeluznantes de cómo los bárbaros facciosos castigaron despiadadamente a los vecinos del pueblo sevillano La Roda, para vengar la muerte de los aviadores traidores Queipo de Llano y Murube, que, como se recordará, fueron derribados del aparato en que bombardeaban a los leales.

Aviadores rebeldes, cobardemente, arrojaron desde otros aparatos varias bombas sobre la población civil, cayendo víctimas de la barbarie, que pretende ser purificadora nada menos, mujeres, niños y ancianos.

Pese a tanta atrocidad, el espíritu de los leales es cada día más elevado. Y las milicias aumentan los medios para aplastar definitivamente los focos rebeldes.

Anexo 12. *Correspondencia de Francisco Cambó a Narciso de Carreras,* 26 de enero de 1939 (ANC, 1-171, UC2, folio 42).

42

Montreux, 26 de Enero de 1939.
CI/.

Sr. Narcisode Carreras
Plaza del Buen Pastor
SAN SEBASTIAN

Mi querido amigo:

He otorgado poderes a favor de Vd., Llensa Torrèns, Mestre y Ribó, para que juntos y a solas puedan representarme en Barcelona, cuidando de recuperar, en mi nombre, de cuanto me usurparon los rojos. Un ejemplar de los poderes otorgados en Berna se envia a Trias de Bes en Burgos (para que cuide de su legalización) que encargo que lo entregue a Vd., llensa o Torrèns, aquel de los tres que se encuentre en San Sebastiàn y esté en condiciones de llegar antes a Barcelona.

Por si conviniere que actuase màs de uno de Vdes. pueden pedir a cualquier notario que les libre testimonio de la copia autèntica que recibiràn de Trias.

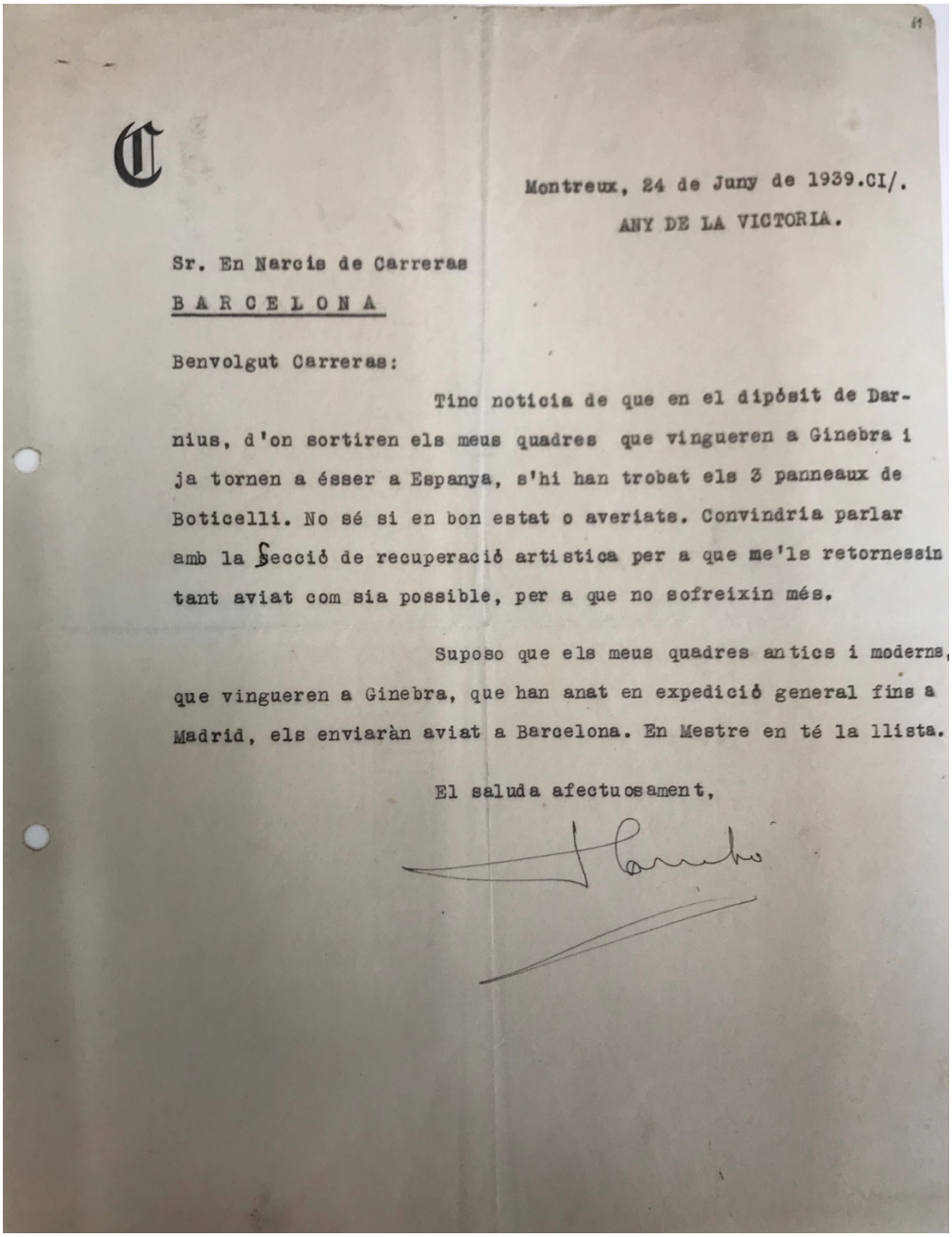
Adjunto una nota con instrucciones.

Al llegar a Barcelona y poder entrar en mi casa, le ruego que mande a "Villa Maryland" - TERRITET (Suiza) una relación de lo que en ella hayan dejado los rojos y de los destrozos que hayan causado.

Un recuerdo afectuoso de su amigo,

Cambó

Anexo 13. *Correspondencia de Francisco Cambó a Narciso de Carreras acerca del estado de los tres panneaux de Botticelli,* 24 de junio de 1939 (ANC, 1-171, UC2, fol. 61).



Montreux, 24 de Juny de 1939.CI/.
ANY DE LA VICTORIA.

Sr. En Narcis de Carreras
BARCELONA

Benvolgut Carreras:

Tinc noticia de que en el dipòsit de Darnius, d'on sortiren els meus quadres que vingueren a Ginebra i ja tornen a ésser a Espanya, s'hi han trobat els 3 panneaux de Boticelli. No sé si en bon estat o averiats. Convindria parlar amb la Secció de recuperació artistica per a que me'ls retornessin tant aviat com sia possible, per a que no sofreixin més.

Suposo que els meus quadres antics i moderns, que vingueren a Ginebra, que han anat en expedició general fins a Madrid, els enviaràn aviat a Barcelona. En Mestre en té la llista.

El saluda afectuosament,

Anexo 14. *Correspondencia de Francisco Cambó a Narciso de Carreras,* 8 de septiembre de 1939 (ANC, 1-171, UC2, folio 67).

67

C

Montreux, 8 de setembre del 1939. Any de la Victòria.
C/MR.

Senyor Narcís de Carreras
Rambla de Catalunya, 93
B a r c e l o n a (Espanya)

Benvolgut Carreras,

Ja sòm al mes de setembre en què havíem convingut veure'ns; jo ho desitjo molt per a resoldre tots els assumptes pendents. No sé si en l'actualitat li serà fàcil obtenir visat francès; visat suís és segur que no l'obtindria. En canvi, per a Itàlia, els espanyols no necessitem visat i tinc entés que s'estan restablint les comunicacions marítimes entre Barcelona, Tarragona i Gènova. Gènova o Milà fòra un lloc magnífic per a trobar-nos. Jo li prego que ho estudiï i que em telegrafiï si és possible. La setmana que va de l'11 al 17 no em seria possible perquè m'han de fer una operació que m'obligarà a passar-la a una clínica, però immediatament després jo podria anar a Gènova o a Milà. A Gènova podríem trobar-nos a l'Hotel Miramare i a Milà a l'Hotel Excelsior Gallia. Si vostè creu possible anar a Itàlia passat el dia 17 i abans del 25, a ésser possible, li estimaré m'ho vulgui telegrafiar.

Dintre poc es plantejarà un problema un xic delicat a la Immobiliària: és el problema de la calefacció. No pot demanar-se a la Societat,-que de l'immoble num. 30 no en treu res i del conjunt dels seus béns no en treu el preci per a pagar interessos d'hipoteques i impostos,- que pagui les despeses de calefacció. Crec que als ocupants els seria fàcil obtenir a bon preu el combustible i posant-hi molta cura podria reduïr-se força el seu consum. Crec que és problema que val molt més plantejar des d'ara i amb lleial franquesa.

Per tal de què jo pugui establir la nota d'ingressos i la de pagaments anuals de la Immobiliària convindria que vostè, amb Mestre, facin una nota-detall dels ingressos fixos. La que tenim de Mestre és del 19 de juliol i com posteriorment m'ha dit que hi havia possibilitat de llogar novament a Minerva la botiga que ocupava, és possible que hagi variat. Digui'm també la quantitat que es paga anualment per contribució territorial, així com seria convenient fer una nota dels diferents impostos i contribucions a pagar anualment.

Suposo que ja deuen haver rebut els quadros que anaren a Ginebra. Estic molt preocupat pels altres dels quals sols sé que els tres panneaux de Botticelli es trobaven a Darnius, i no

tinc noticies dels molts altres quadros, i de gran valor, que falten. Quant als tres panneaux de Botticelli si no se'ls col.loca en molts bones condicions, com són pintura molt vella i sobre fusta, poden sofrir perjudicis irreparables. He comunicat ja aquest problema al senyor Muguruza qui m'ha dit que escrivia sobre el particular al seu germà que és a Barcelona cuidant de tots els problemes de recuperació artística. Crec fóra óportú que vostè s'entrevistés amb ell. Cridi a Mestre perquè li entregui la llista dels quadros que anaren a Ginebra i que l'informi també de si ell ha començat ja alguna gestió.

Els quadros dels quals no tinc notícia i que no vingueren a Ginebra, ni sé que es trobin a Darnius ni en cap altre dipòsit, són els que figuren en la llista que li acompanyo.

Un record afectuós de son amic,

Anexo 15. *Correspondencia de Francisco Cambó a Narciso de Carreras,* 4 de noviembre de 1939 (ANC, 1-171, UC2, folio 68).

68

Montreux, 4 de novembre del 1939. ANY DE LA VICTORIA.
C/MR. -Villa Maryland-

Senyor Narcís de Carreras
Rambla de Catalunya, 93
B a r c e l o n a.-

Benvolgut amic,

Comprenc que l'ajornament de l'entrega que devia efectuar-se el dia 27,li ocasionés una decepció. Vull dir-li, però, que a mi no m'ha contrariat,car els quadros que van venir a Ginebra estan avui en bones mans i en perfecte estat d'embalatge. Els que em preocupen són els que poden trobar-se als dipòsits d'Olot i, sobretot, de Darnius, car la manera com la Generalitat tractà les obres d'art no ofereix la menor garantia.

El què m'interessa és poder-lo veure a vostè com més aviat millor i li poso aquestes ratlles per a dir-li que, encara que la seva absència signifiqués l'ajornament de l'entrega dels quadros, no doni a això prou importància per a retardar el seu viatge.

Un record afectuós de son amic,

F. Cambó

P.S.-
No deixi de telegrafiar la seva vinguda amb alguns dies d'anticipació.

Anexo 16. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 23 de febrero de 1940 (ANC, 1-171, UC15, folio 95).

95

Narciso de Carreras
Abogado

Barcelona, 23 de febrer del 1940.
NC/MR.

Senyor Francesc Cambó.
T e r r i t e t.

Estimat Don Francesc:

Des de la darrera carta que vaig enviar-li per Don Joan han passat coses ben interessants de les quals li he donat compte per correu normal. Seguint el costum de numerar cada punt vaig a precisar-li els aconteixements d'aquests darrers dies en relació amb les coses de Vœté. No li parlo de la Conferència del Senyor Ventosa perque ell, millor que ningú, podra explicar-li la importancia que ha tingut.

1. - El retorn dels quadres va costar Déu i ajuda. En Muguruza tenia por de retornar-los perque el Tribunal de Responsabilitats Polítiques li deia que no ho fes i per això anava passant temps i ajornant la ressolució de l'afer. Afortunadament el varen traslladar i nomenaren sucessor seu a un bon amic meu de Zaragoza, Lluís Monreal, de l'Antigua Federació Aragonesa d'Estudiants Catòlics. Des del primer moment es va posar a la meva disposició i va seguir pas a pas el camí que jo vaig traçar-li. Va anar al Tribunal de Responsabilitats Polítiques i va parlar amb el President. Aquest li va dir que no hi havia res contra el Senyor Cambó però que hi havia expedient de conformitat amb l'article quart, apartat m) de la LLei de nou de febrer de 1939 i que per això creia que era prudent retrassar el retorn dels quadres. Monreal va insistir demanant si en la actualitat hi havia expedient obert o no, prescindint del que pogués venir. I en contestar-li l'altre que no hi havia res, va procedir al retorn dels quadres. Vaig fer aixecar acta Notarial pel Notari Frederic Trias de Bes, el qual tractant-se de Vosté no ha volgut cobrar res per aquest treball.

2. - Vaig donar-me compte que en la caixa vuit hi faltava el quadre número 386 - 40395 a l'oli de l'escola flamenca. Monreal ha donat ordres de cercar-lo tot seguit; el que va passar és que a l'arribar de Ginebra no varen obrir més caixes que la vuit i la nou i els quadres d'aquestes dues els varen deixar en un recó del Palau de la Caixa de Pensions. Jo crec de totes formes que no haurà desaparegut i que el trobarem.

3. - Atribuits a la col.lecció de Vosté ens ha entregat: tres Anglades al carbó que representen tres caps de senyora amb capell i una tela a l'oli de Callicó que figura un paisatge amb un poblet. Ni la Maria Fiol, ni En Junyent recorden que perteneixin a Vosté. En aquest cas els retornaríem.

4. - De la relació de quadres d'ignorat parader que Vosté va enviar-me en la lletra del dia vuit de setembre de l'any passat, hem recuperat, a més dels quadres moderns, els dos últims que consten en l'esmentada relació de quadres antics o sigui una Taula del segle XV Escola Catalana i Santa Cecília de Tiepolo. Aquests dos estan ja en el nostre poder. Hem trobat també el retrat de Titus Rembrandt de Bol i un altre Cyp que no estava en l'esmentada relació.

5. - D'acord amb el telegrama que vaig enviar-li s'han trobat a Madrid "quinze o setze" quadres de Vosté. He estat a Madrid, al Museu del Prado, per veure'ls i per una sèrie de coincidencies adverses no fou possible que me'ls ensenyessin. De totes maneres Muguruza (que actualment està destinat a Madrid) va dir-me que hi havia dos bodegons de Zurbaran, un quadre atribuit a Tiziano, un altre atribuit al Greco i els retrats de vosté de Zulcaga. Aquests estant molt deteriorats. Van demanar-me autorització per acondicionar aquests retrats a l'objecte que no s'acabessin de malmenar per arribar a Barcelona i vaig donar-la. Tinc confiança de poguer tenir avui mateix la llista completa d'aquesta troballa de Madrid. En aquest cas ja li enviaria junt amb aquesta carta.

6. - El telegrama que vosté va rebre a Montecarlo anava signat per Josep Serra. Es tracta del meu cunyat que és advocat i que està al despatx amb mi, amb qui tinc tota la confiança i és qui es cuida de totes les meves coses quan jo estic absent. Li faig aquesta explicació perque sapiga de qui es tracta i no extranyi haver rebut un telegrama signat per ell.

7. - En relació amb el punt primer va preocupar-me força el referent al Tribunal de R.P.y Penso que la millor solució fora que no s'arribés a plantejar l'expedient, ja que en aquest cas podrien nomenar un interventor en les seves coses. Per això a Madrid he gestionat l'obtenció d'una autorització de residència a l'extrenger. Gamero va assegurar-me que me l'aconseguiria. Em preocupa tant això i ho considero d'un interes tan extraordinari que estic disposat a retornar a Madrid i no mourè-mé fins que ho tingui a la butxaca. Aleshores aniré personalment a veure el President del Tribunal per tal d'evitar que s'obri l'expedient. En el cas de vosté passa que a les altures se'ns porten relativament

RELACION DE LOS CUADROS PROPIEDAD DEL SR. CAMBO QUE SE HALLAN DEPOSITADOS EN EL MUSEO DEL PRADO DE MADRID/

Nº 40502 - Esmalte representando la Huída a Egipto. D: 0'085 x x 0'115.

,, 40503 - Miniatura. Dama vestida estilo Imperio. Firmado por P.V. D: 0'10 x 0'08.

,, 40504 - Retrato de caballero. Miniatura. D: 0'055 x 0'05.

,, 40507 - Acuarela anónima, Desnudo femenino de espalda. D: 0'485 x 0'255.

,, 40553 - Eva. Desnudo femenino. Por Correggio. D: 1'09 x 0'415.

,, 40555 - Pintura al óleo por El Greco. San Bautista y San Francisco de Asís. (rota). D: 0'996 x 1'07.

,, 40558 - Retrato del Sr. Cambó. Pintura al óleo. D: 1 x 0'87.

,, 40362 - Esmalte representando una ninfa. Copia de un original del S. XVI. D: 0'78 x 0'22.

,, 40383 - Interior con figuras y víveres, Escuela flamenca. Pintura al óleo. D: 0'28 x 0'40. S. XVII.

,, 40397 - Escena de género con mujer haciendo embutidos, unos niños y un grupo de hombres. Escuela flamenca. S. XVII Pintura al óleo. D: 0'29 x 1'41.

,, 40454 - Reproducción de un dibujo medio acabado y medio abocetado de PLorenzo de Credí. Mujer sentada con un espejo en la mano. D: 0'39 x 0'21.

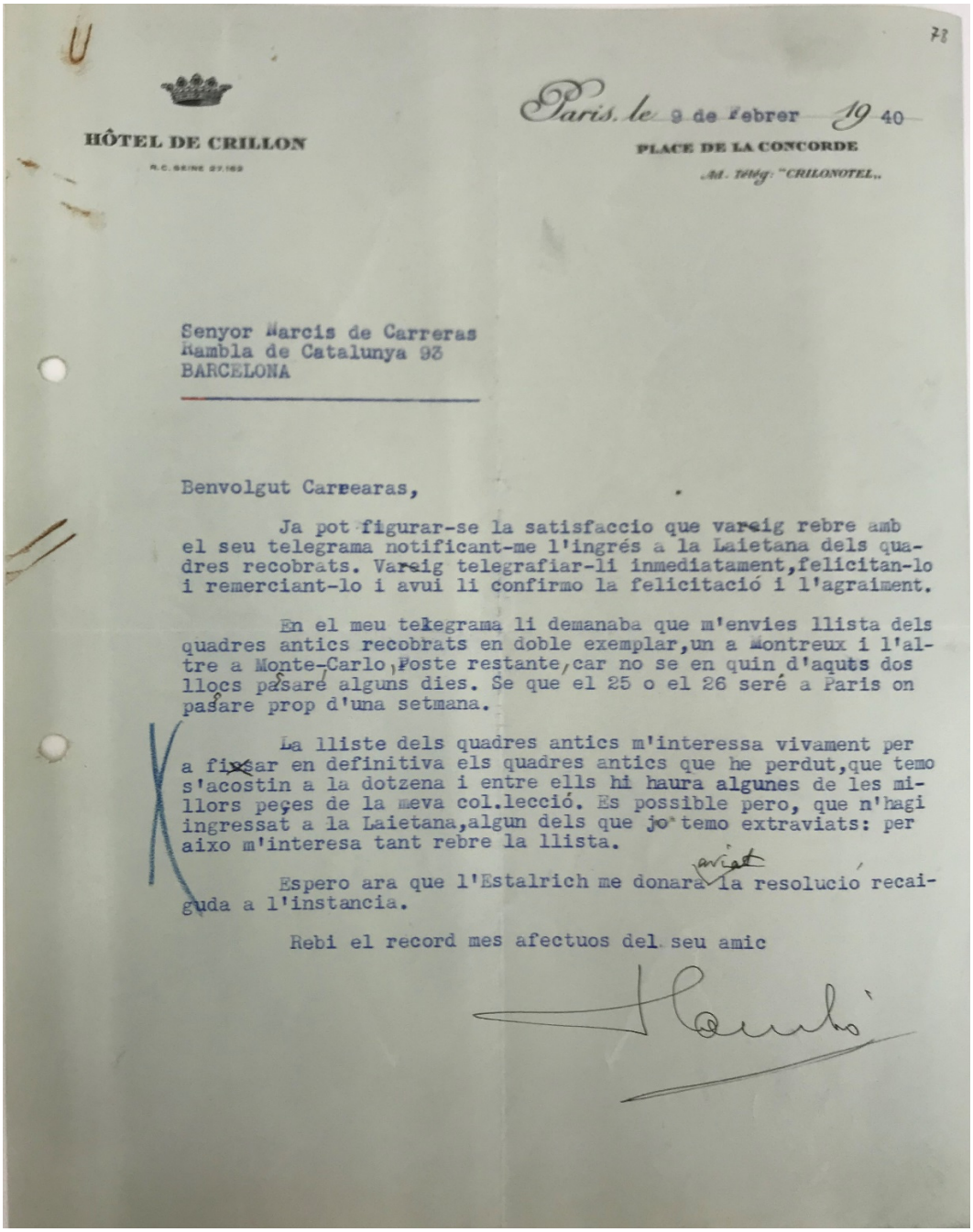
,, 40487 - Bodegón. Pintura de Zurbarán. S. XVII. d: 0'46 x 0'78

,, 40488 - Bodegón. Pintura de Zurbarán. S. XVII. d: 0'46 x 0'78

,, 40496 - Escena libidinosa con frailes y mujeres bebiendo. Pintura al óleo. S. XIX. D: 0'365 x 0'28.

,, 40497 - Pintura al óleo por T. Padró. Payés catalán. D: 0'35 x 0'30.

Anexo 17. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 9 de febrero de 1940 (ANC, 1-171, UC2, folio 78).



78

HÔTEL DE CRILLON

R.C. SEINE 27.163

Paris, le 9 de Febrer 1940

PLACE DE LA CONCORDE

Adr. Télég: "CRILONOTEL"

Senyor Narcis de Carreras
Rambla de Catalunya 93
BARCELONA

Benvolgut Carrearas,

Ja pot figurar-se la satisfaccio que vareig rebre amb el seu telegrama notificant-me l'ingrés a la Laietana dels quadres recobrats. Vareig telegrafiar-li inmediatament,felicitan-lo i remerciant-lo i avui li confirmo la felicitació i l'agraiment.

En el meu telegrama li demanaba que m'envies llista dels quadres antics recobrats en doble exemplar,un a Montreux i l'altre a Monte-Carlo,Poste restante,car no se en quin d'aquts dos llocs pasaré alguns dies. Se que el 25 o el 26 seré a Paris on pasare prop d'una setmana.

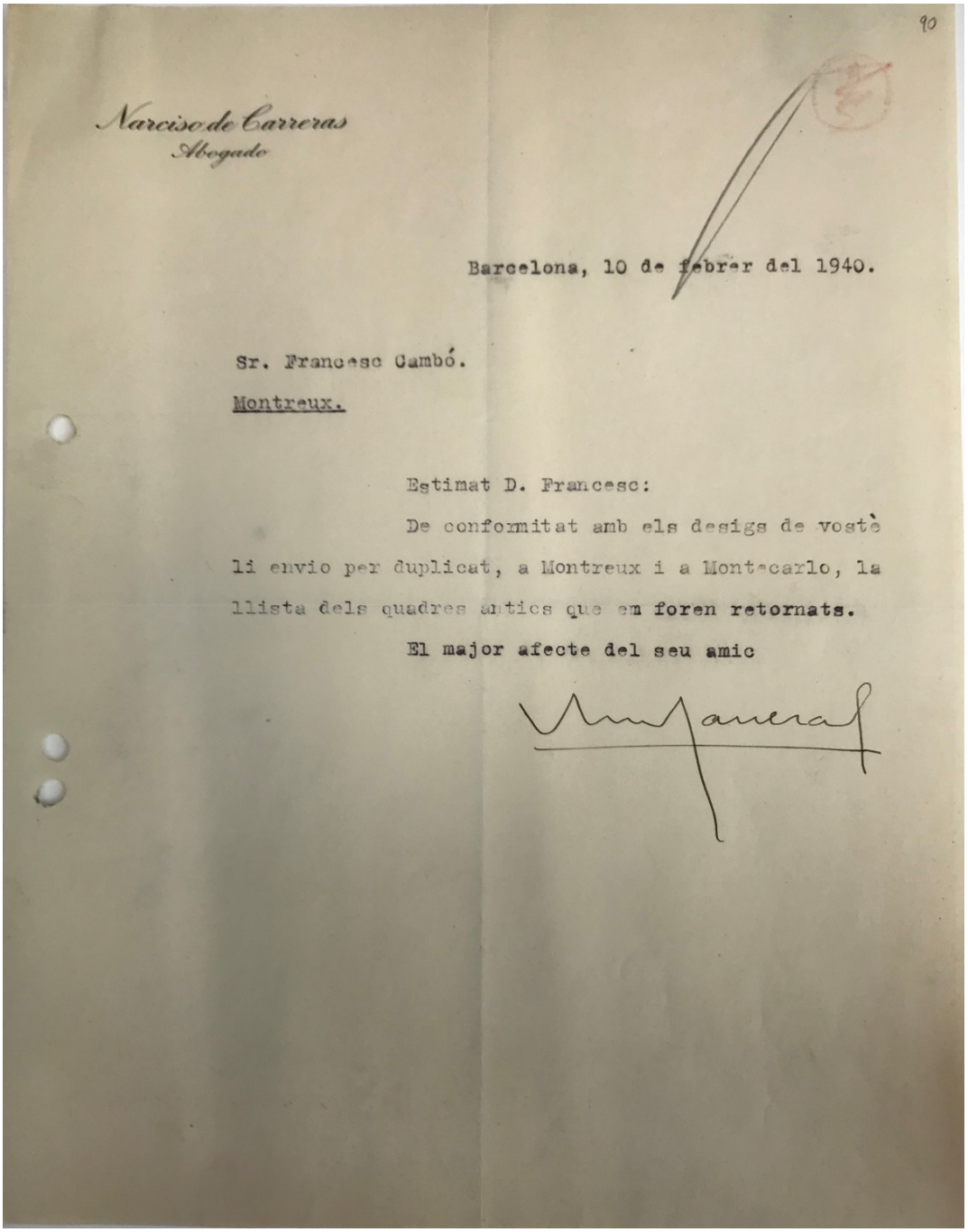
La lliste dels quadres antics m'interessa vivament per a fixar en definitiva els quadres antics que he perdut,que temo s'acostin a la dotzena i entre ells hi haura algunes de les millors peçes de la meva col.lecció. Es possible pero, que n'hagi ingressat a la Laietana,algun dels que jo temo extraviats: per aixo m'interesa tant rebre la llista.

Espero ara que l'Estalrich me donara variat la resolució recaiguda a l'instancia.

Rebi el record mes afectuos del seu amic

Cambó

Anexo 18. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 10 de febrero de 1940 (ANC, 1-171, UC15, folio 90).



90

Narciso de Carreras
Abogado

Barcelona, 10 de febrer del 1940.

Sr. Francesc Cambó.
Montreux.

Estimat D. Francesc:

De conformitat amb els desigs de vostè li envio per duplicat, a Montreux i a Montecarlo, la llista dels quadres antics que em foren retornats.

El major afecte del seu amic

Relació de quadres antics.

"Amor i Psiquis". - Tela, de Goya.

Retrat de Lady Thomas Arundell, de Rubens.
Retrat Mr. Laydeguive, de La Tour.
Fugida d'Egipte, de Patimir.
Verge amb el Nen i àngels, de Lippi.
Retrat de Lady Spencer, de Gainsborough.
Escena atribuida a Terbuig (procedent de Ginebra, caixa nº 7, num. 40398).
Santa Cecilia, atribuida a Tiepolo, deteriorada.
Les set arts liberals, escola florentina.
Les set virtuts, escola Florentina.
Cap d'home negre, de Albert Cuyp.
Retrat d'home públic, de Tintoreto.
Els tres quadres de Boticelli.
Taula italiana, preparada en guix, molt deteriorada, figurant un àngel que toca una bandolina, de Mellozi Da Forli.
Taula gòtica en quatre compartiments, atribuida a Borrell, figurant Sant Joan, Anunciació, Crucifixió i Santa Catalina, segle XV.
Dues taules de Tadeo Gaddi, figurant escenes de la vida de Sant Esteve.
Predela sobre taula de Neri di Bicci, figurant: mort de la Verge, Sant Miquel, Santa Catalina i altres sants.
Tela, retrat de la princesa N, vestida amb l'hàbit de Santa Catalina, de Veronesse.
Predela de les set ciencies, escola florentina, segle XV
38 gravats de Goya.
Tapiç. Legenda alusiva a Juli Cèsar. Brusel.les. M. D. Broe.
Molts altres gravats.

Anexo 19. *Correspondencia de Francisco Cambó a Francisco Javier Sánchez Cantón,* 21 de abril de 1940 (AMP, Caja 98, Legajo 16.02, nº exp. 7, nº doc. 34).

BUENOS AIRES, 21 de Abril de 1941.-

Sr. D. J. Sánchez Cantón
Sub-Director del Museo del Prado
M A D R I D.-

Mi querido amigo:-

Desgraciadamente la guerra se prolonga y mientras ella dure tengo el deber de residir en América, meses en Nueva York, meses en Buenos Aires, para poderme ocupar eficazmente de los negocios de la Chade.-

Me es muy penoso, durante este tiempo, no tener conmigo ninguno de mis cuadros, que me harían muy buena compañía en este destierro que ya se prolonga demasiado.-

Mi propósito es ceder buena parte de mi colección, desde luego mis primitivos italianos, al Museo del Prado.-

Yo estaría dispuesto a dar comienzo desde ahora a la realización de mi propósito, si pudiese conseguir que se me permitiera que, mientras yo esté en América, pudieran estar conmigo algunos de los cuadros que tengo en España.-

La propuesta que se me ocurre es la siguiente:- Yo entregaría desde luego al Prado, mi cuadro de Giovanni del Ponte, mis 3 grandes "panneaux" de Botticelli, 2 primitivos atribuídos generalmente a Taddeo Gaddi, y por muchos críticos, entre ellos Berenson, -a Pietro Nelli, y el fresco de Melozzo da Forli.- Yo cedería desde ahora estos cuadros en propiedad al Museo del Prado reservándome el derecho, que probablemente no haría efectivo, de poder tener en mi casa y compañía, cuando yo residiera en España, y por durante mi vida, los "panneaux" de Botticelli, los Taddeo Gaddi y el Melozzo: el Giovanni del Ponte no se movería ya del Prado donde podría hacer un magnífico "pendant" al Fra Angélico.-

Los cuadros que yo solicitaría se me autorizara para enviarseme a América, serían los siguientes:- El Ticiano, el Sebastiano del Piombo y el Correggio, que se han restaurado en el Prado; el pastel de Latour, un cuadrito de Cuyp y los retratos por Rubens, Tintoretto y Gainsborough.- Todos estos cuadros están en Barcelona y todos ellos fueron comprados por mí en el extranjero.- El valor de todos ellos es inferior al de los que me propongo ceder al Prado pues únicamente por los "panneaux" de Botticelli pagué en la famosa subasta pública de la colección Spiridion, que tuvo lugar en Berlín en Mayo de 1929, 1.500.000 marcos oro, más el 12 y 1/2 %, es decir, otros 197.500 marcos oro de derechos é impuestos. Puedo añadir que al día siguiente de la venta, la casa Duveen me ofreció comprarlos con una prima del 20%.-

Con esta propuesta mía, en nada se perjudica el patrimonio ar-

--//--

Bs.Aires, 21/4/41.

al Sr. J.Sánchez Cantón - Madrid

tístico español; el Museo del Prado se asegura una importante mejora en su sección de pintura florentina, y a mí se me da el consuelo de poder tener en mi compañía algunas de las obras de arte que he traído a España con sacrificio considerable de mi peculio personal.-

Yo le ruego, mi querido amigo, quiera Vd. plantear el asunto con la misma claridad y franqueza con qué se lo expongo en esta carta, a la persona o personas que tengan que resolver, y que tenga la bondad de comunicarme toda incidencia que pudiera producirse en la tramitación de este asunto, y naturalmente, la resolución que recaiga en el mismo, a mi apoderado en Barcelona, Sr. Narciso de Carreras (Consejo de Ciento 320).-

Le envía su más afectuoso recuerdo, su amigo:-

F. Cambó

P.D.-
Le ruego transmitir mis más afectúosos recuerdos al Sr. Director, Don Fernando Alvarez de Sotomayor.-

Anexo 20. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 9 de junio de 1941 (ANC, 1-171, UC15, folio 223).

223

C/A.

Barcelona, 9 de Juny de 1941

Senyor Don Francesc Cambó

Buenos Aires

Estimat Don Francesc:

En rellegir el telegrama que vaig adreçar-li el dia 30 de maig veig que va haver-hi un error de transcripció. En realitat tenía de dir: "ESCRITO CARTAS TRES SEIS SIETE QUINCE Y VEINTINUEVE MAYO NO RECIBIDAS CUATRO ABRIL DOCE Y CATORCE MAYO".

Posteriorment he rebut les lletres del dia 12 y 24 de maig. Em falten, doncs, rebre les del 4 d'abril i 14 de maig. A més, la que m'anuncia en el telegrama del dia 28. La darrera carta, doncs, que tinc de Vostè, per ordre de data, és la del 20 de maig. Avui vaig a dictar una lletra ben extensa resumint tot el que li he dit en cartes anteriors, encara que corri el risc de repetir conceptes.

ASSUMPTE QUADRES. En rebre la lletra de Vostè del 21 d'abril juntament amb una còpia de la que enviava a Sanchez Cantón, inmediatament vaig posar-me en contacte amb l'esmentat senyor. Seguidament va contestar-me en data 13 de maig, que en la Secció de la Junta del Museo del Prado del mateix dia, va donar lectura de la seva carta celebrant tots els reunits unànimament "su patriótico rasgo". Va demanar-me fés una instància dirigida a la Direcció General de Belles Arts sol-licitant autorització per a exportar els quadres, fent constar que foren adquirits a l'estranger i, a ésser possible, fixant les respectives dates d'entrada a Espanya. A la instància deu acompanyar-se tres proves fotogràfiques de cada un dels quadres que han de sortir d'Espanya i la indicació de les Duanes per on han d'exportar-se. Em deia que informarien la instáncia en sentit favorable i que creia que el Ministre resoldría en consecuència amb el que desitja el Patronat del Prado i l'opinió de la Junta de Valoracions. Em comunicava també haver rebut un telegrama de Vostè acusant rebut del que ell va posar-li. En una altra carta em deia que el Director General de Belles Arts havia parlat amb el Sr. Serrano Suñer i que parlaría també amb el Ministre d'Educació.

La noticia de que Vostè pensa fer aquesta donació al Museo del Prado ha estat feta pública jo no sé per qui. El cas és que el Sr. Xavier de Salas i el Sr. Lluis Monreal, el primer Director del Museu de Barcelona i el segon cap de Recuperació Artística de la zona de Llevant, m'han anunciat la seva visita per tal de tractar d'aquest afer avantant-me que lamentaven moltíssim que Vostè no hagués repartit els quadres, almenys, entre els Museus de Barcelona y Madrid. Això m'ho han dit en un moment que varen trobar-me en un Centre Oficial i ara em tenen anunciada la seva visita.

En la carta de Vostè del dia 12 de Maig hi ha un temor ben justificat. Estigui, però, tranquil; vetllaré aquest assumpte com a .....

a un dels més importants que Vosté m'ha confiat. A mí també em preocupa que en un moment donat vulguin complir únicament una de les condicions de la seva oferta. Jo no entregaré res que no tingui la certesa absoluta d'haver rebut Vosté l'expedició. Tal vegada això retardarà una mica el compliment del, diguem-ne, contracte. Però crec que es preferible, a que involuntariament s'ens enganyés. Li envio juntament amb aquestes lletres una copia de la instància que he presentat a Madrid. Escrit el que precedeix, he rebut la visita del Sr. Xavier de Salas el qual m'ha demanat la seva adreça ja que la Junta de Museus, l'Alcalde i el President de la Diputació volen escriure-li demanant-li que reparteixi el donatiu entre els Museus de Madrid i de Barcelona.

CASA LAIETANA 30. He presentat al nou Capitè General una instància demanant que el més ràpidament possible desallotgi la casa. Per tal que s'en faci càrrec li envio unacòpia de la instància. El Sr. Ventosa va facilitar-me una presentació pel General Kindelán. La impresió es que s'en aniràn aviat però ja fà massa temps que tenim aquesta impresió sense que acabi de resoldre's satisfactòriament l'afer. Crec, de totes maneres, que ara si que podrem desallotjar dels despatxos els llogaters actuals i retornar-los als antics.

REGISTRE ZURIC.- Em preocupo molt seriosament d'aquest afer que m'ha recomanat Jesús. Ja fà dies que tot està arreglat i si no m'enganyen aquesta mateixa setmana sortirà l'autorització en el Butlletí Oficial.

HIPOTECA.- Amb una oportunitat realment extraordinària ha arribat el seu telegrama aconsellant la suspensió de gestions per a fer la hipoteca. Si l'hagués rebut dos o tres dies més tard no hagués estat a temps. La solució que endevino en la seva lletra em sembla que és la millor. A més ens deixa les mans deslligades per qualsevol eventualitat que es pogués presentar cas de que ens incomuniquessin per massa temps.

VALORS.- No sería aconsellable procedir a la venta d'accions. En canvi fòra en aquests moments un bon negosi procedir a la venta de les 180 obligacions que tenim de Seda de Barcelona. Continuament van amortitzant-les per sorteig a la par; en canvi avui estan en el mercat a 110. Tingui en compte que aquestes obligacions ja han exercit el dret d'opció per a convertirse en accions i, per tant, no tenen altre sortida que la d'anar-se amortitzant.

SOCIETATS.- Tan l'Emporium com la C.E.L.O. marxen bé. En les dues sóc conseller en representació de les accions de Vosté. De l'Editorial Alpha puc dir-li que en tot lo que va d'any no m'ha demanat un cèntim per a sostenir-se. Sobre Inmobiliària si tenim la sort de poder llogar els despatxos ben aviat, encara podríem saldar el balanç amb poc dèficit.

ALTRES ASSUMPTES.- Varen arribar bé les senyores Verdaguer i Mallol. Jo vaig estar a esperar-les a l'estació. Estic en contacte amb elles en la forma que Vosté em té indicat.

El germà de la Senyora Parera està camí de Ginebra i s'entrevistarà amb Jesús. Així ho comunico a Jesús per conducte del Dr. Vilardell que demà marxa. Estem fent les gestions per tal d'obtenir els visats de l'Esperanza, la María i l'Antonio. Es necessiten la mar de firmes i de legalitzacions; almenys que poguem tenir la sort de poder-lo complaure.

Els assumptes del despatx van bé. Millet està contentíssim de que a Vosté l'interessin els seus treballs i li fà una

.....

Anexo 21. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 10 de julio de 1941 (ANC, 1-171, UC15, folio 125).

125

Barcelona, 10 de Juliol del 1941

C/R.

Senyor Francesc Cambó

Buenos Aires.-

Estimat Don Francesc:

Acabo de rebre del Sr. Sánchez Cantón, la copia de l'informe que la Secció d'Exportacions del Patrimoni Artístic Nacional ha enviat al Director General de Belles Arts i que és la següent:

"Ilmo. Sr.: Don Narciso de Carreras como mandatario de Don Francisco Cambó solicitó permiso de esta Sección para exportar ocho cuadros proponiendo, caso de concedérsele donar al Museo Nacional del Prado otros que en su escrito detalla. Y esta Sección en vista de la importancia de la propuesta, acordó elevar a conocimiento y resolución de la superioridad dicho escrito, que adjunto se acompaña, informando que, la propuesta que hace el Sr. Don Francisco Cambó no puede tramitarse aplicando los preceptos normales para la exportación de obras de arte y requiere una disposición especial. Que los cuadros cuya salida de España se solicita es evidente que no pueden considerarse parte integrante del Patrimonio Artístico Nacional, por cuanto fueron adquiridos en el Extranjero y, probablemente, dentro de un plazo menor de quince años, mínimo ~~que~~ señalado por la Ley de 1933. Este extremo si es difícil comprobar por la destrucción de los archivos del solicitante, no sería imposible de esclarecer en los casos de proceder las adquisiciones de ventas públicas en las que se harían catálogos o por diversas informaciones. Pero la Comisión estima que los términos de la proposición del Sr. Cambó son tan beneficiosos para España que no es preciso se aplique el principio legal aducido en el párrafo anterior. -- De las ocho pinturas que el Sr. Cambó desea tener consigo en el extranjero en tanto no regrese a la Patria, cinco se atribuyen a artistas representados en nuestros Museos por obras capitales y abundantes, su exportación no causaría detrimento apreciable en el Tesoro Artístico español. Tampoco puede prescindirse de la consideración de la solemne promesa de su retorno. -- Con arreglo a lo estatuido, los cuadros al salir de España deben pagar unos derechos ad valorem. Según la proposición del Sr. Cambó esta suma se compensará con la entrega inmediata de una tabla italiana del siglo XV atribuida a Giovanni del Ponte, con destino al Museo del Prado; y con la donación de otras seis obras, también italianas del mismo tiempo, sobre las que se reserva el derecho de tenerlas en su poder mientas viva, a su vuelta a España. -- La Comisión está en el deber de poner de resalte la importancia nacional del rasgo del Sr. Cambó, ya que sin merma para el Patrimonio Artístico Nacional enriquece notablemente el Museo del Prado en una de sus secciones menos nutridas y en la de mayor dificultad en colmar tanto por la rareza de pinturas

italianas primitivas en España, cuanto por los altísimos precios que alcanzan en el mercado mundial. Madrid, 30 de Junio de 1941".

Avui surto cap a Madrid reclamat per Sánchez Cantón per poder parlar extensament de la qüestió.

Ha quedat complimentat tot quan m'encomana en la seva carta del 26 de maig.

Un afectuós record del seu amic,

Anexo 22. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 23 de agosto de 1941 (ANC, 1-171, UC15, folio 128).

128

Barcelona, 23 d'Agost del 1941.

C/R.

Senyor Francesc Cambó.

Estimat Don Francesc:

Ha vingut a veure'm Ignasi Ventosa per ensenyar-me una carta que ha dirigit a Vosté per indicació de Miquel Mateu i de la Junta de Museus de Barcelona. Jo li he explicat el cas al nostre amic i ha quedat convençut.

M'ha cridat també l'Alcalde de Barcelona Sr. Mateu amb el qui he tingut una extensa entrevista. Crec que ell li escriurà directament a Vosté però no en el sentit que pensava fer-ho. Ell volia dirigir-se a Vosté demanant-li com a barceloní que no donés cap quadre al Museu del Prado i que els cedís al Museo de Barcelona. Jo vaig explicar-li quines eren les seves intencions, la finalitat en que feia aquesta cessió al Museu del Prado, les condicions que imposava, etc. Vaig dir-li també quines eren les intencions de Vosté respecte al Museu de Barcelona i va quedar totalment convençut. Va tenir paraules d'elogi i de simpatía per Vosté interessant-se molt per la seva salut, pels seus projectes i pel seu retorn. Va dir-me i repetir-me que l'afecte que per Vosté sentía no ha minvat gens ni mica, ans al contrari que amb el temps es va fent més intens.

El seu cosí de Besalú Dr. Vilardell demana que li envii deu mil pessetes per a realitzar unes obres de restauració en la paret de l'hort de Besalú. Jo li he contestat que em posaría en contacte amb Vosté i que tant bell punt Vosté donés la seva conformitat jo les hi enviaría.

Salvador Millet m'entrega un voluminós treball sobre la Història de l'Agricultura Espanyola que li enviaré amb la forma que em sembli més ràpida.

Josep Mª Trias de Bes m'ha entregat una carta per Vosté la qual copío a continuació al objecte de que el pes de la carta no sigui excessiu ja que li ha escrit en paper corrent. L'original li envio per correu ordinari.

"Molt estimat amic: Acabo de rebre la seva carta del 30 de maig, com pot veure amb un retras considerable. Li agraeixo de debó les seves afectuoses paraules, encar que ja sap que sempre tinc molt gust en ser li útil. -- L'afer d'En Jesús ha estat resolt favorablement amb tots els pronunciaments i n'estic contentíssim, car ell estaba força preocupat. Igual resultat he conseguit En Casabó; ara només falta en Vidal, en el qual, si bé no hi he intervingut personalment, confio en que s'assolirà idèntic fí, ja que la defensa va enfocada en el mateix sentit. Val a dir que tothom que hi ha intervingut -el d'en Jesús va ésser el primer- s'ha portat admirablement, en lo qual no hi era alié la consi-

deració a la persona de Vd.; pot tenir aquesta satisfacció ben llegítima. -- L'inscripció que interessava a Vosté va ésserfeta el dia 8 de juliol a Zurich i segons les instruccions que personalment vaig donar al Cónsul en el meu pas per Zurich el mes d'abril, i que s'han seguit al peu de la lletra. La referència va arribar al Ministeri el dia 4 d'agost i el 6 sortí cap al de Justicia, on el Subsecretari va prometre'm despatxar-ho inmediatament. Pot ser no estaría de més que escrivís una carta al Cónsul donant-li les gràcies i crec que ho estimaria molt: es diu Simon Marín i s'ha conduit magníficament. -- Comprenc l'estat d'ànim de Vosté i no cal dir cóm esperem tots la seva vinguda a Espanya novament. -- Amb l'afecte de sempre , el seu devot amic que l'abraça

Firmat : Josep Mª Trias - Barcelona 18 Agost 41

Les darreres lletres que li he escrit, i que no he rebut contesta, són amb data 10 i 28 de Juliol i 8 d'agost.

Passem un istiu de poca calor amb un temps molt variable. Amb la meva dona i el matrimoni Trias (Frederic), hem passat vuit dies a Andorra disfrutant de les delicies d'un fret gairabé hivernal. No vaig escriure-li desde Andorra perquè no tenái cap avantatge de rapides. De totes maneres aprofitaré la primera avinentesa que tingui per a poder-li escriure totes les coses que es fan dificil dir-los-hi per carta.

Rebi el millor afecte del seu devot amic,

Anexo 23. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 12 de septiembre de 1941 (ANC, 1-171, UC15, folio 132).

132

C/A

Barcelona, 12 de setembre del 1941

Senyor Don Francesc Cambó

Buenos Aires

Estimat Don Francesc: Suposo en el seu poder el telegrama que vaig enviar-li donant-li compte de les gestions fetes a Madrid per l'assumpte dels quadres i també crec que haurá rebut les noticies de Vidal. Tant el Marqués de Lozoya com Sanchez Cantón com el mateix Ministeri d'Educació Nacional, tenen un interés extraordinari en que s'aprovi la instància que tenim presentada. Per acabar de fer presió, jo els hi he dit d'una manera categórica que si no s'aprovava aquesta setmana, no ens interessava ja la seva resolució ja que els quadres havien de sortir amb un familiar de Vosté que anava a Buenos Aires. Tots ells m'han assegurat que redoblarien els esforços i que parlarien directament amb la persona que s'hi oposa. Vaig preocupant-me de l'embalatge i de l'assegurança i tinc confiança que en definitiva la resolució será satisfactoria.

Sobre la casa, vaig fer unes gestions a Madrid i ja li comunicaré el resultat en quan em diguin quelcom. Dilluns vinent tinc demanada hora al Capitá General pel mateix assumpte.

Ahir vaig rebre lletra de Vosté que es copia d'una de anterior, justament amb uns encàrrecs nous. He complimentat avui l'encàrrec de Enrique Peña i de Rafael Garcia a qui pot escriure Vosté a Via Laietana, 30 mateix.

Llensa que está de retorn a Montreux ja li comunicará la impresió que vaig donar-li sobre l'assumpte que en nom de Vosté em proposava.

He encarregat a Mestre que gestioni obtenir una primera i una turistica pel proper viatge del Cabo Buena Esperanza. Demà al mati té de donar-me la contesta definitiva. Si hi hagués dificultat, escriuria directament en nom de Vosté a la casa Ybarra a la cual en un moment donat varem enviar unes dades estadístiques que necessitaven i que es trobaven en el arxiu economic de Vosté. Interpreto el seu telegrama en el sentit de que els dos bitllets que demana son per l'Esperança i la Maria Rexach i per tant fem les mateixes gestions per En Calderó amb qui estic en contacte per arreglar-li els papers.

Res més per avui, el saluda amb el major afecte el seu bon amic,

.....
Signat: Narcís de Carreras

Anexo 24. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 16 de noviembre de 1941 (ANC, 1-171, UC15, folio 192).

C/A. Barcelona, 16 de Novembre de 1941

Senyor Don Francesc Cambó

Buenos Aires

Estimat Don Francesc:

En arribar de Madrid em trobo amb les seves lletres del 18 y 31 d'Octubre. Prenc nota de tots els encárrecs que em fa sobre l'envio de fotografies, la biblioteca, la Vidua Balcells i En Josep Mª Trias. Avui mateix entregaré a Don Joan la nota que m'adjunta i guardo per a quan vingui Esperança la cópia de la carta que Vostè li ha tramés.

Contrariament a les primeres notícies que teniem el "Cabo de Hornos" no sortirà per Càdiq sino per Bilbao, el dia 15 de Desembre. Crec que el millor per enviar-hi tot l'equipatge, àdhuc els quadres serà o bé prendre un vagó de ferrocarril directe fins a Bilbao, exclusivament per nosaltres (cosa que no veig gaire possible) o bé prendre un camió amb gent de tota confiança. Ja li comunicaré la decisió que hagim pres ja que depén de les circumstàncies que ho fem d'una manera o d'una altra.

Aquests darrers dies que he estat a Madrid he tingut la enorme alegria de veure favorablement resoltes dues coses que a Vostè el preocupaven molt.

QUADRES.- Gràcies a Déu, ho tenim resolt. El Consell de Ministres va tractar de l'assumpte i es veu que l'informe fet pel Duc de Alba va donar el seu resultat. Estic content d'haver tingut la gosadia d'anar a trobar l'esmentat senyor sense conèixer-lo ja que tinc la convicció absoluta que va ésser el cop definitiu. El mateix Sánchez Cantón em confessava abans d'ahir que l'ha sorprés molt agradablement la solució favorable que ha tingut aquest afer.

Tenim en el Museu del Prado el Tiziano, el Correggio i el Sebastiano dei Piombo que hem d'enviar a Vostè. Jo torno a Madrid demà mateix i penso emportarme'ls personalment ja que no em fio de facturar-los. Els que tenim a Barcelona estàn ja emmarcarts i els embalarem d'una manera perfecta. En quan, doncs, a les condicions en que s'enviaràn pot estar absolutament tranquil. He demanat a Serra Sallent que em faci un projecte de la prima que ens costarà l'assegurança dels quadres de Barcelona a Bilbao. Es clar que els hi haurem de donar la valoració que tenien abans de la guerra i que consta a la pólissa de seguros que el mateix Serra Sallent va proporcionar-me. Per telegrama li enviaré la xifra d'aquesta quantitat.

Vaig parlar amb Sánchez Cantón de la forma de fer la entrega al Museu del Prado. Vaig dir-li que a opinió meva s'havia de donar una certa solemnitat a la entrega i que era convenient que la premsa en parlés. Va dir-me que prepararía toda una campanya de premsa a base d'articles sobre els quadres i que inmediatament que estiguessin instal.lats es donarien conferències. De totes formes, vaig anunciar-li que la entrega no podría fer-se fins i tant no hagués sortit de Bilbao el barco que portés els quadres.

Vaig parlar també amb el Director General de Dua-

.....

Senyor Don Francesc Cambó - Buenos Aires

.....
nes sobre el permis que ens ha de fer la Direcció per a poder-los fer sortir d'Espanya, i va donar-me tota mena de facilitats.

He escrit ja al Duc de Alba donant-li les gràcies per la seva gestió i felicitant-lo pel seu restabliment.

COBERTS I PLATS.- Vaig demanar al Ministre d'Hisenda amb qui m'hi lliga una bona amistat, que volgués recomanar-me al Director General de Duanes per tal de resoldre aquest assumpte.

Don Gustavo Navarro y Alonso de Celada, que és el Director General va rebre'm amb una amabilitat exquisida. Va dir-me que havia saludat a Vostè l'any passat a Lisboa i va fer-me grans elogis de Vostè. Va donar-me instruccions sobre la forma que havia de fer la instància i va assegurar-me que des d'aquest moment podia considerar-la ja com a aprovada.

Vaig demanar-li també autorització per enviar-li una caixa de torrons i va dir-me que me la concederia fins a deu quilos. No sé si podrà Vostè tenir aquests torrons abans de Nadal però estic content de poder-li enviar com a obsequi meu aquesta llaminadura tan nostra.

Varem parlar també de l'assumpte dels quadres tal com li indico en l'apartat anterior d'aquesta carta.

La part de casa d'Inmobiliaria que ocupen oficines de l'Exercit, lentament pero de manera segura, va desallotjant-se. En canvi el que em té fondament preocupat és el pis primer que ocupen els Guàrdies de Seguretat. Com que això depén de la Direcció General de Seguretat i Vostè ja sap que en aquests afers s'hi ha d'estar constantment a sobre, he cregut que lo més convenient per a resoldre-ho amb rapidesa, és que s'en cuidi una persona que visqui constantment a Madrid. Per això he fet poders al Procurador Paulino Monsalve que Vostè ja coneix i que està molt ben relacionat, per tal que costi el que costi, el més rapidament possible obtingui de l'esmentada Direcció General el desallotjament del pis que ens tenen ocupat.

Molt agrait pels paquets que ens anuncia. En un altre paquet que tingui la gentilesa de fer-nos, jo li agrairé molt m'envii un parell de botelles de salsa Perrin's i un parell de frascos de mostassa anglesa. Jo soc un home que m'agrada molt menjar fort i les imitacions que fan aqui no valen res. Molt agrait.

El saluda amb l'afecte de sempre, el seu amic,

.....
Signat: Narcís de Carreras

Anexo 25. *Certificado de exportación de la mercancía de Francisco Cambó,* emitido el día 30 de diciembre de 1941 (ANC, 1-171, UC238).

Dn. ANTONIO ALCALDE Y BELLUGA, Jefe de Administracion en funciones de Segundo Jefe de la Aduana de Bilbao

30 DIC. 1941 A5427261 — 30 DIC. 1941 A5427256

CERTIFICO: *Que en la carpeta de* exportación *número* 659 *abierta en esta Aduana en* ____ *de* Diciembre *de 19*41 *al vapor* "CABO DE HORNOS" *con destino al puerto de* Buenos Aires *para seguir a* ____ *se halla una factura principal número* 1311 *de orden y* 1 *de expedición que justifica el embarque hecho por* BERGÉ Y COMPAÑIA *por cuenta de* Don Francisco Cambó ____ *de las mercancías que a continución se expresan:*

NÚMERO DE BULTOS	SUS CLASES	MARCAS	NUMERACIÓN	PESO BRUTO EN KILOGRAMOS	CANTIDAD Y CLASE DE MERCANCIAS SEGÚN LA NOMENCLATURA DE IMPORTACIÓN	VALOR DECLARADO Pesetas oro
					----------NACIONAL ----------	
5	cajas		1/5	600	En ocho cuadros artisticos que se relacio-	
					nan a continuación y que se exportan tem-	
					poralmente. "Retrato de mujer (0,94x0,72),	
					por Sebastiano del Piombo. Retrato de Lady	
					Spencer. mide 0,615x0,77. por Gainnsborough.	
					Retrato de Vicente Morsini. Mide 0,75x0,985.	
					por Tintoretto. Retrato de Laura Dianti.	
					Mide 0,70x0,90 por Tizziano. Retrato de	
					Lady Thomas Arundell. mide 1,05x0,75. por	
					Rubens. Retrato del Notario Mr. Laideguive.	
					mide 0,91x0,73. Pastel por Quintin Latour.	
					Busto de negro. Mide 0,21x0,23. por Benjamin	
					Cuyp. y Eva, por Correggio.	
					Partida del Arancel 1531.	
4	cajas		7/10	400	Trescientos kilos p.n. libros usados.	
					Partida de Arancel 1083.	
5	baules		12/14-17/18		Trescientos setenta y cinco kilos ropas	
7	maletas		15/16-18/21 y	500	y efectos de uso personal usados.-	
			23/24		Partida Arancel Doh. 2ª	
2	cajas		11 y 25		Diez kilos turrón.-	
23				1.500	Partida Arancel 1429	
					Bilbao, 11 de Diciembre de 1.941	

A0378037 — 30 DIC. 1941 — 1 peseta

Y para

Anexo 26. *Correspondencia de Narciso de Carreras a Francisco Cambó,* 24 de enero de 1942 (ANC, 1-171, UC15, folio 145).

Barcelona, 24 de Gener del 1942.

C/R.

Senyor Francesc Cambó.

Buenos Aires.-

Estimat Don Francesc:

En arribar avui de Madrid, on he anat per assumptes particulars, em trobo amb dues lletres seves arribades gairabó conjuntament: una del 10 de Desembre i l'altra del 10 de Gener. Com Vosté pot veure, aquesta darrera ha arribat amb una puntualitat sorprendent i desacostumada. Per això des de avui procuraré enviar-li la correspondència per la mateixa via per a veure si així la podrà rebre amb més rapidesa.

Li confirmo el telegrama que vaig posar-li ahir que deia:

"Martes próximo mediodía haré entrega oficial nombre usted cuadros Museo del Prado ante patronato invitados especiales Stop Recibidas cartas diez diciembre escrito cartas dieciseis diciembre doce catorce dieciseis enero".

A Madrid vaig entrevistar-me amb els Srs. Sotomayor i Sánchez Cantón. Varen donar-me compte de l'agraiment del Patronato del Museu on l'entusiasme va ésser extraordinari pel donatiu fet por Vostè. Es va acordar demanar al Ministeri d'Educació Nacional que li concedeixi la medalla d'Alfons X, El Savi, i a més per a cubrir una vacant que hi ha de "patrono" del Museu, l'anomenaríen a Vostè. De totes maneres, abans de fer la proposta oficial al Ministre, faran una gestió per tal de tenir la seguretat que s'accedirà a les dues peticions.

El dimarts, a les dotze del migdía, es celebrarà l'acte d'inauguració dels dos departaments on s'han col.locat els quadres de Vostè. Els tres Botticellis, junt amb el Fra Angélico, estan en un sol departament; jo li asseguro que fan impressió i que sense cap mena de dubte, seran de les coses que més s'admiraran en el Museu. Han estat a visitar-los ja diverses personalitats, tot i que estan encara tancats per tal de que el públic no els vegi fins després de la inauguració. Entre altres, hi han anat els Ministres de la Governació i Obres Públiques, que, segons va dir-me el Sr. Sotomayor, varen quedar encantats de la magnificència dels Botticellis. El mateix Caudillo ha promés que de retorn de Barcelona una de les primeres coses que faría, sería anar a visitar aquesta extraordinaria aportació que gràcies a Vostè s'ha fet al nostre primer Museu.

En l'acte d'inauguració hi assistirà jo en representació de Vostè per fer la ofrena; hi haurà, ademés, la Junta de Patronat, acadèmics, representants del Ministre d'Educació Nacional i altres diverses personalitats que s'han convocat expressament. Promet ésser un acta brillantíssim i de ressonància dintre dels anals de la cultura espanyola. Varen enterar-me dels telegrames que han posat a Vostè així com també el Duc d'Alba va dir-me que va telegrafiar-li. El que tots lamenten es que no sigui Vostè personalment el que assisteixi a aquest acte desitjant ben sincerament que ben aviat pugui venir a admirar la meravella que ha representat el seu gest.

Donaré compliment a tot el que Vostè em diu en lletres que li contesto i en quan retorni de Madri li escriuré per especificar-li tot el

Anexo 27. Imagen publicitaria del perfume Pucci, 1981.

Universitat de Girona