

# Los ecos de las *spalliere* con la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli

## The impact of the *spalliere* illustrating the *Story of Nastagio degli Onesti* by Sandro Botticelli

DESDE 1941 EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO ATESORA uno de los ciclos pictóricos italianos más sugestivos de nuestro país: tres de las cuatro tablas con la *Historia de Nastagio degli Onesti* pintadas por Sandro Botticelli y su taller que reflejan todo el esplendor de la pintura florentina de las últimas décadas del *Quattrocento* (figs. 1, 2 y 3)<sup>1</sup>.

Estas *spalliere*<sup>2</sup> fueron realizadas para celebrar el enlace nupcial entre las familias patricias Pucci y Bini que tuvo lugar en los primeros meses de 1483. Junto a otras tipologías de mobiliario como los *forzieri* y los *lettucci* formaron parte de los enseres domésticos más preciados de los entornos palaciegos. Lucían en las paredes de las alcobas para orgullo de sus comitentes, pero al mismo tiempo despertaban la admiración de aquellos miembros de la flor y nata de la sociedad florentina que transitaban por esas residencias por negocios, motivos políticos o personales.

Artísticamente, la década de 1480 fue una de las más fértiles para Botticelli. Tras culminar los frescos de la Capilla Sixtina en Roma gozó de un gran prestigio en la ciudad de Florencia, donde los encargos pictóricos por parte de la oligarquía local no cesaban. El pintor florentino se encontraba en un momento álgido de su

trayectoria y supo aprovechar la coyuntura llamando a colaborar en su taller a algunos artistas notables como Bartolomeo di Giovanni y Jacopo del Sellaio<sup>3</sup>. La importancia de las *spalliere* con la *Historia de Nastagio degli Onesti* reside precisamente en ese componente participativo<sup>4</sup>. Bajo la dirección del maestro, y tras haber esbozado el diseño preliminar, los ayudantes aunaron sus talentos para llevar a cabo esta heterogénea y singular empresa artística<sup>5</sup>.

Pese a no conservar demasiada información acerca de estas obras, poseemos los valiosos testimonios de las *Vite* de Giorgio Vasari, que ofrecen una descripción *in situ* de estas cuatro tablas en el Palazzo Pucci<sup>6</sup>. La favorable acogida de su composición «*molto vaga e bella*»<sup>7</sup> repleta de pequeñas figuras pudo enorgullecer a su creador hasta el punto de incluir sutilmente algunas de sus escenas en los casetones de la *Calumnia de Apeles* (h. 1494-65)<sup>8</sup>.

No sabemos con exactitud hasta qué punto las tablas con la *Historia de Nastagio* influyeron en el medio artístico florentino, pero en las siguientes páginas se presentarán algunas analogías con respecto a varias obras posteriores con el mismo tema; especialmente dos pinturas que hoy se encuentran expuestas en los



1

museos de Brooklyn y Filadelfia (figs. 4 y 5). Ambas son un claro indicio de que el cuarteto inicial pintado por Botticelli no pasó desapercibido. Como se verá, tanto las pinturas originales como estas versiones que descendieron de ellas experimentaron una fortuna muy parecida, y, llegado el siglo XIX, incluso sufrieron las mismas censuras y repintes en sus correspondientes travesías inglesas.

#### LAS TABLAS DE BROOKLYN Y FILADELFIA

El concepto de originalidad tal y como se entiende actualmente resulta anacrónico en el medio pictórico cuatrocentista. En ese momento era habitual repetir fórmulas compositivas de éxito o incluso copiar las de otros artistas. Más allá de las variaciones que hacían algunos discípulos de las obras de sus maestros, la existencia de réplicas era algo recurrente, especialmente en el caso de Botticelli<sup>9</sup>. Se conocen, por ejemplo, varias pinturas de taller que replicaron literalmente la composición de la pintura *Venus y Marte* que realizó el maestro florentino<sup>10</sup>.

A menudo los miembros de la oligarquía florentina encargaban obras a los artistas bajo la indicación de que

Sandro Botticelli, serie de  
*La historia de Nastagio degli Onesti*  
del *Decamerón*, 1483. Técnica mixta  
sobre tabla;  
1. escena primera, 82,3 x 139 cm;  
2. escena segunda, 82,5 x 138,5 cm;  
3. escena tercera, 69,9 x 134,6 cm.  
Madrid, Museo Nacional del Prado  
(P-2838; P-2839 y P-2840)

debían ser idénticas a las que otros pintores habían realizado antes, lo que les servía también para evitar encontrarse con sorpresas en lo referente a la calidad y el precio<sup>11</sup>. La presencia de tales informaciones revela, pues, que las obras que ornaban los palacios no solo eran conocidas de oídas, sino que también eran vistas por aquellos que los visitaban y que eran consideradas objetos dignos de emulación.

En este sentido, uno de los indicios más evidentes del éxito de que gozaron las *spalliere* de los Pucci en el medio artístico florentino son, sin duda, las mencionadas tablas de Brooklyn y Filadelfia<sup>12</sup>. Por la consensuada exégesis de los escudos de armas que presenta la



2



3



4. David Ghirlandaio, aquí propuesta su atribución al Pseudo Bartolomeo di Giovanni, *Escena del bosque de la historia de Nastagio degli Onesti*, h. 1485. Temple sobre tabla, 69,9 x 134,6 cm. Nueva York, Brooklyn Museum, A. Augustus Healy Fund and Carll H. de Silver Fund, inv. 25.95

5. David Ghirlandaio, aquí propuesta su atribución al Pseudo Bartolomeo di Giovanni, *Escena del banquete de la historia de Nastagio degli Onesti*, h. 1485. Temple sobre tabla, 70,2 x 135,9 cm. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection, inv. 64

6. Atribuido a Jacopo del Sellaio, *Nastagio degli Onesti* (boceto para su figura en el segundo episodio de la serie), h. 1483. Punta de plata y albayalde sobre papel rosa anaranjado, 217 x 142 mm. Florencia, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 200 F r

pintura de Filadelfia<sup>13</sup>, y especialmente por la localización de ambas en varios inventarios de bienes, habrían sido encargadas pocos años después por la familia Del Nero, un ciclo que, a diferencia del de el Palazzo Pucci, constaba solo de estas dos tablas, la primera con la escena del bosque (fig. 4) y la segunda con la del banquete (fig. 5)<sup>14</sup>. Originaria de Génova esta saga se trasladó a Florencia en el curso del siglo XIV y se estableció en el barrio del Santo Spirito en Oltrarno. En el primer tercio del siglo XV prosperó hasta poseer varias casas en esa zona y un palacio en la Piazza dei Mozzi que desde finales del siglo XIX se conoce como Palazzo Torrigiani. Los Del Nero no solo compartían con los Pucci su afán favorecedor para con los Medici y la amistad entre Giannozzo Pucci y Bernardo Del Nero<sup>15</sup>, sino que también sus pinturas parecen descender de las que Botticelli pintó para la alcoba palacial del primero.

#### LOS PROBLEMAS DE ATRIBUCIÓN

Respondiendo nuevamente a un enlace nupcial cercano al año 1485<sup>16</sup>, las tablas de Brooklyn y Filadelfia han sido atribuidas a menudo al taller de Ghirlandaio, y más concretamente a David Ghirlandaio<sup>17</sup>. Durante mucho tiempo se creyó que el pintor Bartolomeo di Giovanni —más conocido como el «Alunno di Domenico»— habría sido el nexo 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<sup>18</sup>. Ello resulta factible porque, más allá de los vínculos laborales, en las fuentes de la época Bartolomeo di Giovanni aparece como un personaje clave en la familia Ghirlandaio. Con David empezó su formación en 1470, que finalizó en diciembre de 1472, y años después, en septiembre de 1481, acompañó en calidad de ayudante al maestro —y su hermano mayor— Domenico en la empresa pictórica de la Capilla Sixtina<sup>19</sup>.



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.

Una vez fue difuminándose el nombre de los Ghirlandaio, otras propuestas siguieron centrando su atención en Bartolomeo di Giovanni, pero no como difusor de fuentes iconográficas entre los talleres de los grandes maestros, sino directamente como el autor de las pinturas<sup>20</sup>. De hecho, el mismo Aby Warburg propuso su nombre al incluir la pintura de Filadelfia en la lámina 38 de su *Atlas Mnemosyne*<sup>21</sup>.

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 las *spalliere* originales. Jacopo del Sellaio también fue uno de los nombres sugeridos, y en ocasiones se le ha atribuido la autoría de un boceto cuya figura remite explícitamente al gesto de Nastagio en la segunda tabla de Botticelli (fig. 6)<sup>22</sup>. La asidua colaboración de Sellaio con Botticelli podría justificar la repetición del tema y servir para proponerle

como el posible autor de este *pendant* tan parecido al cuarteto del Palazzo Pucci<sup>33</sup>. 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<sup>24</sup>.

Otros asistentes que pasaron por el taller de Botticelli en la década de 1480 fueron los jóvenes Raffaello di Lorenzo di Fruosino Tossi y Giovanni di Benedetto di Giovanni Cifanini. Su labor principal fue asistir al maestro en los trabajos importantes, y durante ese tiempo centraron su atención en imitar su estilo<sup>25</sup>. Sin embargo, basta observar la producción pictórica de ambos y comparar su estilo con el de las dos pinturas aquí estudiadas para comprobar que las concomitancias o probables nexos son escasos e improbables.

La sombra de la confusión se cierne, pues, sobre estas dos tablas. Tanto, que entre las opciones posibles se llegaron a barajar nombres tan dispares como los de Francesco Botticini<sup>26</sup>, Cosimo Rosselli<sup>27</sup> o incluso Paolo Uccello<sup>28</sup>. Sin duda, resulta difícil proponer un nombre concreto para una personalidad artística tan particular y —en ciertos aspectos— deficiente. Sea como fuere, la propuesta más coherente tiene que ver con la construcción de una difusa personalidad artística conocida bajo el nombre de Pseudo Bartolomeo di Giovanni.

Tras la donación de la prolífica fototeca de pintura florentina que hizo Everett Fahy en febrero del 2017 a la Fondazione Federico Zeri, cada vez son más las investigaciones que intentan dar respuesta a los interrogantes que plantean algunas obras y pintores controvertidos cuatrocentistas<sup>29</sup>. En este sentido, cabe destacar la investigación que está realizando el historiador del arte Christopher Daly sobre el elenco de pinturas atribuidas al Pseudo Bartolomeo di Giovanni, en la que se apunta la posibilidad de que las tablas de Brooklyn y Filadelfia sean de su mano. Cuando se analiza 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. Su verosímil contacto con los principales talleres 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 Rucellai de Filippino 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*<sup>30</sup>. La atribución de las pinturas de Brooklyn y Filadelfia al Pseudo Bartolomeo di Giovanni ofrecería más pistas acerca de la trayectoria de este artista, al tiempo que confirmaría que el cuarteto de Botticelli fue un ciclo que gozó de un rotundo éxito.

#### DISTINTOS AZARES, MISMAS CENSURAS

A mediados del siglo XIX las obras de Botticelli empezaron a estar en boga en los círculos artísticos e intelectuales ingleses<sup>31</sup>. Muchos artistas y *connoisseurs* londinenses recorrían toda Italia y enviaban a su patria detalladas descripciones del arte del admirado pintor florentino<sup>32</sup>. Sin embargo, los comentarios que llegaban a la isla sobre las tablas con la *Historia de Nastagio degli Onesti* diferían bastante de los elogios que dedicaban a otras obras de Botticelli, lo que atenuó el fervor adquisitivo de algunos ávidos coleccionistas<sup>33</sup>.

Antes de abandonar el Palazzo Pucci en 1868 —donde estuvo casi cuatro siglos— el cuarteto de *spalliere* ya había estado en el punto de mira de sir Charles Eastlake, primer director de la National Gallery de Londres. Pocos años antes, en otoño de 1865, Eastlake y el polifacético Austen Henry Layard habían recorrido toda Italia en busca de obras de arte. Como muchos otros viajeros y marchantes ingleses se cartearon con frecuencia para intercambiar impresiones de los tesoros que hallaban en las nobles moradas italianas. Pero por culpa de una enfermedad Eastlake no pudo visitar ese año Florencia y nunca llegó a ver personalmente las pinturas del Palazzo Pucci<sup>34</sup>. Su decisión de no comprar las *spalliere* se vio profundamente influida por las ambiguas palabras de las cartas que Layard le había enviado a él y a su esposa lady Eastlake<sup>35</sup>. Tanto fue así que, persuadido por aquellas opiniones, reconsideró la temática truculenta —sobre todo de la segunda tabla— y decidió finalmente dejar pasar la venta. Tras el fallecimiento de Eastlake, le sucedió como director de la National Gallery sir William Boxall, quien tampoco las consideró demasiado acertadas para el gusto artístico de la época<sup>36</sup>. Era innegable que todo lo relacionado con Botticelli generaba una gran expectación en el medio inglés, pero las pinturas con la *Historia de Nastagio* eran la excepción a la regla. No fue hasta finales de abril de 1868 cuando el coleccionista inglés Alexander Barker, ignorando todos esos comentarios dubitativos

y despectivos sobre las pinturas, tuvo menos miramientos y se adjudicó el ciclo completo por cien mil liras<sup>37</sup>.

En octubre de ese mismo año prestó al menos dos de las cuatro pinturas para que fueran exhibidas en una de las galerías del South Kensington Museum de Londres<sup>38</sup>. Barker murió el 24 de octubre de 1873, y poco después el ingente y heterogéneo patrimonio artístico de su residencia del 103 de Piccadilly salió a subasta. Lo más relevante —y equívoco— de este acontecimiento celebrado por Christie's en junio de 1874 es que las *spalliere* no llegaron a venderse, puesto que en realidad lo hicieron en una segunda subasta celebrada en 1879<sup>39</sup>. Fue en ese momento cuando pasaron a manos de Frederick Richards Leyland. El coleccionista y armador británico advirtió que la segunda tabla de Botticelli había sido repintada con acuarela para cubrir la desnudez de la muchacha y ocultar sus entrañas devoradas por los perros. El proceso y resultado de la limpieza fue descrito por el pintor Dante Gabriel Rossetti en una carta que envió en julio de 1879 a su amigo Frederick Shields<sup>40</sup>. Una vez eliminados los repintes, Leyland mostró orgulloso las cuatro pinturas en la undécima exposición de antiguos maestros de la Burlington House de 1880<sup>41</sup>.

El objeto de la censura giraba en torno a las escenas de la matanza y al descuartizamiento narrado en el relato decameroniano<sup>42</sup>. Prueba de ello fueron precisamente los repintes que también sufrió al pisar tierras inglesas la pintura de Filadelfia, es decir, la segunda del ciclo de la familia Del Nero. La muchacha desnuda de la tabla que hoy se encuentra en el museo de Filadelfia fue vestida de pies a cabeza con un manto oscuro y opaco que nada dejaba a la imaginación. Los añadidos no solo servían para adaptar las pinturas a la sensibilidad del público londinense, sino que —en mi opinión— también respondían a los intereses económicos de las casas de subastas, que al revisar las obras suavizaron la intensidad del tema para asegurarse la venta del conjunto, como claramente sucedió en la mencionada segunda subasta (1879) de las *spalliere* del Palazzo Pucci.

Además, en la inauguración de la exposición titulada *Early Italian Art. From 1300 to 1550* celebrada en la New Gallery de Londres en 1893 también se produjo una situación curiosa que demuestra cuán elevado era el desconocimiento que se tenía sobre las obras con la *Historia de Nastagio degli Onesti*. En este acontecimiento coincidieron la última pintura del ciclo original de Botticelli con la tabla de la escena del banquete atribuida

al Pseudo Bartolomeo di Giovanni, ambas repintadas. Las dos pinturas, original y copia, lucían bajo el mismo techo, en la misma sala y, lo que es más insólito, ambas fueron consideradas autógrafas de Botticelli<sup>43</sup>. Tras finalizar el evento, cada pintura emprendió un rumbo distinto. El propietario de la tabla original de Botticelli, sir Georges Donaldson, la vendió a la colección Vernon Watney de Londres<sup>44</sup>, mientras que la pintura del supuesto Pseudo Bartolomeo di Giovanni, propiedad del conde Ashburnham, fue vendida como original de Botticelli a la colección Sedelmeyer de París. Allí fue fotografiada en 1901 para incluirse en el catálogo de pinturas de la galería con las decorosas impostaciones realizadas en tierras inglesas años atrás (fig. 7)<sup>45</sup>.

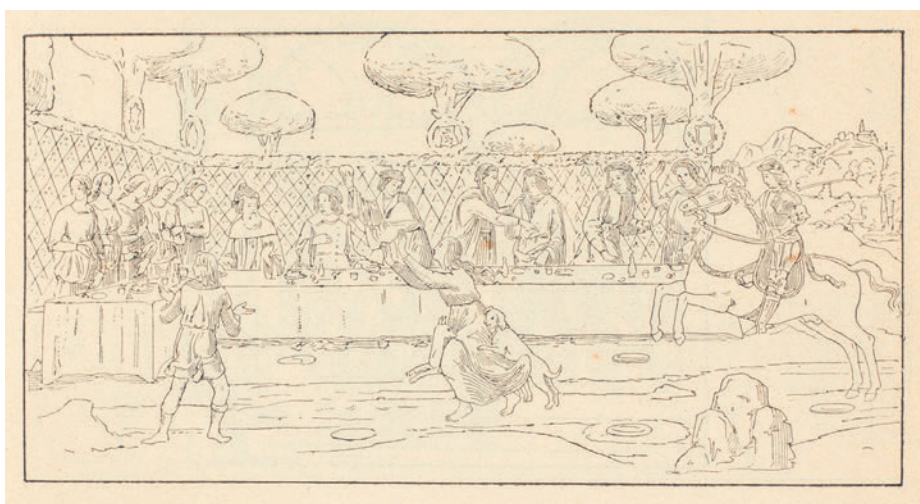
En 1904 fue comprada por John Graver Johnson, un importante abogado y gran coleccionista americano<sup>46</sup>. Años después, en uno de los catálogos dedicados a la pintura medieval y del Renacimiento de Salomon Reinach se produjo una confusión entre la tercera pintura del ciclo de Botticelli y la segunda del Palazzo Del Nero, esto es, la pintura de Filadelfia, al representar ambas la escena de un banquete<sup>47</sup>. Lo interesante de este asunto es que en 1905 esta última aún conservaba los repintes (fig. 8). Finalmente, tras los mencionados viajes, alteraciones, exposiciones y demás peripecias, esta obra ingresó en 1917 en el museo de Filadelfia, lugar en el que se encuentra en la actualidad y donde se puede volver a ver a la muchacha libre de repintes y desnuda como en su estado original<sup>48</sup>.

#### REFLEJOS LEJANOS DE LAS SPALLIERE DE BOTTICELLI

Junto a los dos ciclos pictóricos quattrocentistas con la *Historia de Nastagio* cabe sumar una pintura que debió decorar la parte frontal de un *cassone* (o arcón de bodas). Considerada de la escuela ferraresa fue atribuida a Antonio Solario, llamado «Zingaro» y más adelante al círculo de Ercole de' Roberti (fig. 9)<sup>49</sup>. El primer propietario conocido de esta tabla fue el barón Lazzarini, quien la vendió al coleccionista florentino Stefano Bardini en la década de 1870. A principios del siglo xx varias fuentes mencionan la venta de Bardini al señor Thomson de París<sup>50</sup>. Más tarde fue propiedad de las galerías John Levy de Nueva York, hasta que en 1926 fue comprada por Leicester B. Faust. Desde entonces la pintura permaneció en los depósitos del Saint Louis Art Museum hasta 1938. A juzgar por las fotos



7. Reproducción de la escena del banquete de *La historia de Nastagio degli Onesti*, con sus antiguos repintes, del aquí propuesto Pseudo Bartolomeo di Giovanni (fig. 5), en *Illustrated Catalogue of the Seventh Series of 100 Paintings by Old Masters of Dutch, Flemish, Italian, French, and English Schools*, París, Sedelmeyer Gallery, 1901



8. Dibujo de Messieur Paride Webber de la escena del banquete de *La historia de Nastagio degli Onesti* (fig. 5), en Salomon Reinach (ed.), *Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance* (1280-1580), vol. 3, París, Ernest Leroux Éditeur, 1905

9. Escuela ferraresa o Antonio Solario, escena con historias de la serie *Nastagio degli Onesti*, finales del siglo xv-principios del xvi. Óleo sobre tabla, 43,5 x 156,2 cm. Vendido en Christie's Nueva York el 4 de octubre de 2007, lote n.º 13





de la subasta, su deteriorado estado de conservación no permitía exponerla. En 1962 Mallon Wallace y Leicester B. Faust la regalaron al mencionado museo, y este la puso en venta el 4 de octubre de 2007 en la casa de subastas Christie's (lote n.º 13) con un precio de salida de 30.000-40.000 euros<sup>51</sup>. Entre los motivos más interesantes de esta versión, sorprenden la presencia de una arquitectura triunfal en el centro de la composición que recuerda a la última tabla de Botticelli, es decir, la del banquete nupcial, y la exactitud de algunas acciones con respecto a las que se describen en el *Decamerón*. La muchacha, una vez alcanzada por Guido degli Anastagi es descuartizada por el pecho, tal y como indica literalmente Boccaccio<sup>52</sup>. Pese a ello, también muestra divergencias con respecto a la fuente literaria como son el color del corcel, la ausencia de armadura del caballero y la adición de figuras como los dos jinetes montados a caballo que abandonan las murallas de una insinuada ciudad<sup>53</sup>. Aunque son muchos los puntos que alejan esta versión del cuarteto original pintado por Botticelli, no debería descartarse por completo la posibilidad de que su autor hubiese conocido las pinturas del Palazzo Pucci por bocetos o a través de alguna otra fuente artística.

Otra transcripción interesante de esta *novella* es el boceto que se encuentra en el British Museum de Londres, de cronología ya quinientista (fig. 10). El momento elegido parece coincidir con lo representado en los episodios primero y segundo de la historia, pues apare-

ce Nastagio intentando proteger a la indefensa mujer junto a un caballero que acaba de desmontar su corcel para ejecutar la pena infernal. Algunas de las diferencias más evidentes son los gestos, las expresiones y la disposición de los personajes<sup>54</sup>. En efecto, este dibujo — que era considerado además obra de Giorgione en el registro de obras que poseía sir Hans Sloane — poco se asemeja a las producciones florentinas previas. A su muerte en 1753, el médico, botánico y coleccionista irlandés legó a la nación el boceto y todo su vasto patrimonio artístico y natural, que se convirtió en la colección fundacional del British Museum de Londres. Poco se sabía del dibujo hasta que Alessandro Nova lo vinculó con el medio artístico lombardo, propuso como autor a Girolamo Romanino y lo dató entre los años 1535 y 1545. Nova dedujo esta fecha a partir de la comparación del desnudo femenino del boceto con algunas de las figuras monocromas de la *loggia* del Castello del Buonconsiglio en Trento<sup>55</sup>.

#### CONCLUSIÓN

Más allá de las variantes que puedan presentar los distintos ejemplos expuestos con la *Historia de Nastagio degli Onesti*, lo reseñable es que, de un modo u otro, la mayoría de las representaciones artísticas posteriores son deudoras de las pinturas de Botticelli. Él no fue el primero en transcribir esta *novella*, puesto que ya en cronología trecentista habían proliferado por toda Europa copias





del *Decamerón* repletas de coloridas miniaturas e ilustraciones. Pero sí fue pionero en trasladarla a un formato de dimensiones superiores como fueron las *spalliere* y en proyectar y plasmar las acciones más relevantes en cuatro escenas. Y, como se ha visto, su éxito fue celebrado y replicado casi de inmediato. No menos interesante es la coyuntura que se produjo a finales del siglo XIX, cuando coincidieron la pintura de Filadelfia con la última pintura de los Pucci. Ya sea porque algunas tablas de los conjuntos Pucci y Del Nero coincidieron en la exposición de 1893 en Londres o porque algunas de ellas sufrieron las mismas censuras en su vituperado contenido iconográfico, parece que la fortuna y la valoración de ambas —originales y copias— fue en paralelo. La atribución de estas últimas parece encaminarse de manera plausible hacia la figura del Pseudo Bartolomeo di Giovanni, pero aún queda mucho por confirmar y esperamos que pronto aparezcan pruebas fehacientes que corroboren esta teoría. En cualquier caso, de lo que no hay duda es de que, al igual que ha sucedido con

10. Girolamo Romanino, escena de la historia de *Nastagio degli Onesti* (boceto para el primer episodio), h. 1535-45. Pluma y tinta marrón sobre papel, 292 x 408 mm. Londres, The British Museum, inv. SL,5237.116

temas tan representados en la historia del arte como el Nacimiento de Venus, Sandro Botticelli consiguió dejar un sello indeleble en el imaginario colectivo, esta vez de un relato tremebundo e inusual ya en el *Quattrocento*.

ALEXANDRE VICO MARTORI se graduó en Historia del Arte en el año 2015 por la Universidad de Gerona y la Universidad Complutense de Madrid y obtuvo la máxima calificación en el trabajo de fin de grado así como el premio extraordinario de la promoción. Cursó un máster de Investigación en Humanidades y realizó las prácticas en el Kunsthistorisches Institut in Florenz. Recientemente ha defendido su tesis doctoral «*Quattro quadri, di pittura molto vaga e bella*». *Las spalliere con la Historia de Nastagio degli Onesti de Sandro Botticelli*», dirigida por Joan Molina y codirigida por Miguel Falomir. [alexandrevico748@gmail.com](mailto:alexandrevico748@gmail.com)

SUMARIO: Las *spalliere* con la *Historia de Nastagio degli Onesti* son un ejemplo fascinante de la influencia que ejercieron las pinturas de Sandro Botticelli en el medio artístico italiano del Renacimiento. En ellas se basaron las dos tablas que encargó la familia Del Nero en 1485 que actualmente se encuentran en los museos de Brooklyn y Filadelfia. Más tarde, con el fervor coleccionista inglés de finales del siglo XIX ambos ciclos pictóricos fueron adquiridos por compradores extranjeros y algunas de las pinturas se expusieron en Londres no sin pocas polémicas y errores de atribución. Por aquel entonces Botticelli era un pintor admirado por la alta sociedad inglesa e imitado, a su vez, por la hermandad de prerrafaelitas. Sin embargo, la *novella* del *Decamerón* suscitó reacciones adversas, hasta el punto de censurarse y obliterarse ciertos elementos de las representaciones artísticas con este tema.

PALABRAS CLAVE: Botticelli; Nastagio degli Onesti; *Decamerón*; *spalliere*; Brooklyn Museum; Philadelphia Museum of Art

SUMMARY: The *spalliere* depicting the *Story of Nastagio degli Onesti* are a fascinating example of the influence exerted by Sandro Botticelli's paintings in Italian Renaissance art. They served as inspiration for the two panels commissioned by the Del Nero family in 1485 that are currently in the Brooklyn Museum and the Philadelphia Museum of Art. Later on, due to fervour among English collectors in the late-nineteenth century, both sets of paintings were purchased by foreign buyers and some of the pieces were exhibited in London, not without controversy and mistaken accreditation. Botticelli as a painter was admired by English high society and imitated by the Pre-Raphaelite Brotherhood. However, the *novella* of *The Decameron* provoked negative reactions to the point that certain parts of the paintings representing the theme were censored or effaced.

KEYWORDS: Botticelli; Nastagio degli Onesti; *Decameron*; *spalliere*; Brooklyn Museum; Philadelphia Museum of Art

1 Francisco Cambó adquirió las tres primeras pinturas en la subasta que tuvo lugar el 31 de mayo de 1929 en Berlín. Procedente de la colección Joseph Spiridon de París, la tríada había sido comprada a su vez a Gustave Aynard, diputado del departamento del Ródano que en 1892 se hizo con las cuatro en la subasta póstuma de Frederick Richards Leyland. Fischel 1929, fichas 7, 8 y 9; Sánchez Cantón 1942, p. 7.

2 Es un mueble de formato oblongo realizado en madera con un uso decorativo a la par que práctico que, al igual que los tapices, se utilizaba para aclimatar las estancias. Su mayor desarrollo y éxito tuvo lugar entre los años 1470 y 1520. La terminología *spalliera* resultó ambigua a lo largo del *Quattrocento*, y se utilizó para referirse a estructuras vegetales y respaldos textiles utilizados en las construcciones efímeras en bodas y otras celebraciones. Véase Ruccellai 2013, pp. 107, 112, 142-44 y 181. Entrado el siglo XVI el término fue utilizado para referirse a producciones lignarias dotadas de decoraciones pictóricas y escultóricas. Vasari [1568] 1878-85, II, pp. 148-49; Lydecker 1987, pp. 43-45; Barriault 1994.

3 Frecuentemente se ha añadido a esos nombres el de Jacopo di Domenico di Papi, también llamado Iacopo Foschi o Iacopo di Sandro.

Vasari [1568] 1880-85, V, p. 24; VII, p. 175; IX, p. 258; Mesnil 1938, p. 203, nota 78; Sanminiatielli 1957; Zeri 1962, p. 316; Cecchi 2005, pp. 75 y 202-18.

4 Los enseres de las alcobas (también conocidos como *colmi da camera*) eran el resultado del trabajo conjunto de carpinteros (*legnaiuoli*), doradores, taraceadores, pintores, etcétera. Cada uno se ocupaba de una fase distinta para crear productos con una alta calidad artística. Paolozzi 2013, p. 224.

5 Como demuestran los estudios radiográficos y de reflectografía infrarroja, Botticelli no solo debió dar indicaciones para acometer las pinturas, sino que también delineó los motivos y elementos compositivos principales. Finaldi y Garrido 2006, pp. 138-47.

6 Vasari [1568] 1878-85, III, pp. 312-13.

7 «Embelesadora y bella».

8 Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 00285580. Cast 1981, pp. 29-54; Meltzoff 1987, pp. 99-273; Agnoletto 2013.

9 Son muchos los esbozos que Filippino Lippi estudió y copió de Botticelli. Un caso evidente son los bocetos de Chatsworth, que copian modelos figurativos de la pintura *El Juicio de París* (Venecia, Fundación Giorgio Cini, h. 1485, inv. 40015). Véase Zeri, Natale y Mottola 1984,

pp. 27-29; Goldner 1997, pp. 232-33; Spike y Cecchi 2017, pp. 126-27. 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* (Florencia, Galleria degli Uffizi, inv. 1890 n.º 1609). Olson 2015, p. 147.

10 Dos obras de taller proceden de la pintura *Venus y Marte*, en la que la diosa del amor aparece recostada en un prado en acto de esparcir rosas (Londres, National Gallery, inv. NG915; París, Musée du Louvre, inv. 1299). Horne 1980, pp. 141-42; Paoli 2017, p. 19.

11 Lorenzo di Matteo Morelli, personaje de discreta cultura y sobresaliente sensibilidad artística, encargó en 1466 a Giuliano da Maiano un *lettuccio* de grandes dimensiones con las imágenes de tres triunfos taraceadas, y daba la siguiente indicación a los artesanos: «*Fare in modo che sia di quella qualità che uno pocho tempo inanzi fe' a Nicholo di Luigi Ridolfi. E soprattutto ben lavorato e per pregio di fiorini d'oro in su e da 22 in giù*» [Hacer de modo que sea de aquella calidad que hace poco tiempo se le hizo a Nicholo di Luigi Ridolfi. Y sobre todo bien trabajado y con un precio de florines de oro, 22 más o

menos]; Lydecker 1987, pp. 115-17, nota 74; Paolozzi 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; véase Strozzi 1877, pp. 21-22.

12 Tras permanecer —como las originales de Botticelli— casi cuatro siglos en el lugar de origen, estas dos tablas fueron vendidas por separado. La pintura fue comprada por las fundaciones Aaron Augustus Healy Fund y Carl H. de Silver Fund cerca de la primera década del siglo XX hasta que en 1925 se vendió al Brooklyn Museum. O'Hara 1992 (documento proporcionado por cortesía de Joseph Shaikewitz del Brooklyn Museum). La segunda fue adquirida a finales del siglo XIX por el duque Ashburnham, vendida en 1901 a la colección Sedelmeyer de París, luego comprada en 1904 por Johnson (inv. 64) y finalmente donada al Philadelphia Museum of Art en 1917; Sweeny 1966, p. 70.

13 Una de las fuentes más completas sobre la heráldica de las familias florentinas es la *Raccolta Ceramelli Papiani* (Archivio di Stato di Firenze). Algunos de los autores que relacionaron el blasón de fondo azul con un animal cuadrúpedo rampante de la pintura de Filadelfia con la familia Del Nero fueron Berenson

1913, p. 37; Schubring 1923, I, pp. 314-15; Lightbown 1978, II, p. 50; Owen 1986, p. 13, nota 11; Grazzini 1988, pp. 315-16. No obstante, pese a tal aceptación por gran parte de la historiografía, Giovanni Battista Crollanza discrepó acerca del color del campo del blasón Del Nero, considerándolo originalmente de color rojizo en vez de azul; Crollanza 1888, II, p. 206.

14 Valentina Catalucci analizó pormenorizadamente los inventarios de la familia Del Nero y advirtió cómo, a medida que avanzaba el tiempo, las descripciones de estas dos pinturas eran cada vez más detalladas. En un inventario de 1606 se describen exigüamente como: «*due pezzi di spalliere storiata con cornice tocca d'oro all'antica*» [dos piezas de *spalliere* historiadas con marco dorado de aspecto antiguo]. Más adelante, la mención del tema en el inventario realizado a la muerte de Filippo Del Nero en 1648 afina más: «*due quadri in asse di braccia tre l'una con cornice tinte di color noche intagliate e dorate, dove è la favola di Boccaccio*» [dos cuadros en eje de tres brazos con marcos tintados en color nogal entallados y dorados, donde se representa la fábula de Boccaccio]. Finalmente, las descripciones de los inventarios de bienes muebles (*maserizie*) del siglo XVIII son esclarecedoras: «*quadri o casse bislunghe rappresentanti un fatto delle novelle del Boccaccio, una donna perseguita da un guerriero un cavallo*» [cuadros alargados que representan una escena de las *novelle* de Boccaccio, una mujer perseguida por un guerrero a caballo] y «*due quadri traversi in uno un Convito e nell'altro una Pineta con un'uomo a cavallo, e altre figure*» [dos cuadros horizontales, en uno se representa un banquete y en el otro una pineta con un hombre a caballo y otras figuras]. Catalucci 2013, pp. 161-69; Catalucci 2014, pp. 123-31.

15 Bernardo Del Nero fue el primer miembro de la familia en alcanzar un papel político de cierta importancia; véase Arrighi 1990. Tanto él como Giannozzo Pucci fueron ejecutados en agosto de 1497 junto a otros miembros de la oligarquía filomedicea como Giovanni Cambi, Niccolò Ridolfi y Lorenzo Tornabuoni por haber conjurado en favor del retorno de Piero II de Medici *Il Fatuo*. Landucci y Badia 1883, pp. 155-56; Sman 2010, pp. 123-57.

16 Tal y como advirtió Frank Jewett Mather en su estudio realizado a partir de los archivos florentinos, dos han sido las principales nupcias propuestas: la de Niccolò 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; véase Mather 1906-7; Sweeny 1966, pp. 70-71; Branca 1999, II, pp. 218-19; Catalucci 2013, 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 sobre campo de gules o sanguíneo, como sí sucede con el de la familia Guidotti, en mi opinión deberíamos decantarnos por la propuesta de la boda entre Piero Del Nero y Ginevra Guidotti (h. 1485). 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.

17 Mason-Perkins 1905, p. 117.

18 Berenson 1903a; Berenson 1913, pp. 36-37; Yashiro 1925, I, p. 244; Fahy 1973.

19 Pons 1990; Pons, 2004, pp. 11-30. Además de los vínculos y afinidades que pudieron surgir de sus actividades comerciales, Bartolomeo di Giovanni también estuvo presente en los bautizos de dos de los hijos de Domenico Ghirlandaio, que tuvieron lugar el 9 de agosto de 1485 y el 1 de agosto de 1494, siendo padrino en el primero junto al pintor Biaggio di Antonio Tucci. Venturini 2017, pp. 23, 61, 73 y 85.

20 Attilio Schiaparelli y Paul Schubring consideraron estas pinturas de la mano de Bartolomeo di Giovanni; Schiaparelli 1908, I, p. 175, nota 1; Schubring 1923, I, pp. 314-15.

21 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; véase Warburg 2010, pp. 66-67; Ohrt y Heil 2016. Pero en algún otro caso parece que el nombre propuesto por Warburg

es el de Bertoldo di Giovanni; Koos 1993; Warburg 2000, I, pp. 66-67. Nombre que quizás fue confundido con el de Bartolomeo di Giovanni, pues así lo deduzco de las posteriores atribuciones de la Photographic Collection del Warburg Institute de Londres ( lám. n.º 147, *Secular Iconography Literature*).

22 Berenson atribuyó este boceto a Lorenzo di Credi (1903) y más tarde a Francesco Granacci (1938). La conexión formal entre el esbozo y las pinturas de la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Botticelli fue indicada por Bernhard Degenhart. Véase Berenson 1903b, II, p. 38; Berenson 1938, p. 182; Degenhart 1930; Ragghianti 1975, pp. 100-1 y 183; Petrioli 1992-98, I, pp. 89-90.

23 Mather 1906-7; Grant 1908, p. 147.

24 Marceau 1941, p. 15; Sweeny 1966, pp. 70-71 y 139; Grazzini 1988, p. 316, nota 20.

25 Jacopo di Domenico di Papi también estuvo presente en el taller de Botticelli en 1480 y Alessandro Cecchi vio su mano en las dos primeras tablas del Museo del Prado. Sin embargo, su estilo y experiencia —superiores a los de los demás asistentes— lo alejan como posible autor de las tablas de Brooklyn y Filadelfia. Cecchi 2005, pp. 75-82; O'Malley 2013, p. 163-64.

26 Healy 1923, p. 144.

27 Horne 1980, p. 135.

28 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: «*una Donna perseguitata da un Guerriero*» [una mujer perseguida por un guerrero]. Catalucci 2014, p. 135.

29 Cabe matizar que Federico Zeri dio cierto impulso al desarrollo y la concreción de la figura artística del Pseudo Bartolomeo di Giovanni. Como se puede ver en el catálogo de la fototeca, Zeri asignó a este pintor varias pinturas que actualmente se están revisando y discutiendo (disponible en línea; último acceso 23 de julio de 2021).

Un detalle cuanto menos curioso es que en ningún momento Zeri relacionó las tablas de Brooklyn y Filadelfia con este artista, sino que las consideró obra de Jacopo del Sellaio.

30 *Madonna*, inv. 115; tondo, inv. 853; *San Jerónimo*, vendido en Sotheby's Nueva York el 14 de enero de 1988

(lote n.º 55); *San Agustín*, vendido en Christie's Londres el 2 de julio de 1965. 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 correo electrónico (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 artista y las dos tablas expuestas en Norteamérica. Quisiera agradecer aquí a ambos su amabilidad y la ayuda prestada en esta investigación.

31 La creciente estima hacia Botticelli por parte de la élite londinense quedó reflejada en los comentarios escritos por *lady* Eastlake tras observar en Italia algunas de las obras más importantes del pintor. Eastlake 1895, II, pp. 89, 108-9 y 266. Entre los estudios más interesantes sobre la fortuna artística de Botticelli a partir del siglo XIX en tierras inglesas están Bertram, 1950; Hale 1954; Evans 2016; Prettejohn 2016; Rehm 2016.

32 Algunas propuestas fundamentales para la creciente y óptima comprensión del pintor florentino fueron los estudios ochocentistas del francés Alexis-François Rio y de los ingleses Walter Pater y John Ruskin; véase Rio 1836, pp. 128-29, 198, 343 y 365; Pater 1870; Pater 1873, pp. 39-51; Ruskin 1875, pp. 53-61; véase también Weinberg 1987.

33 Para 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.

34 Charles Eastlake se encontraba en Milán padeciendo una enfermedad contraída poco antes. Falleció el 24 de diciembre de 1865 en Pisa. Ward 2016, p. 82.

35 El 13 de noviembre de 1865 Austen Henry Layard mandó una carta desde Florencia a *lady* Eastlake en la que, por un lado, loaba al maestro Botticelli y su capacidad de impresionar al pintor John Everett Millais, pero, por otro, describía el cuarteto pictórico del Palazzo Pucci de manera peyorativa. Layard 1865, II, p. 231; Levey 1960, p. 300; Lightbown 1978, II, p. 49; Lee 2007, pp. 358-59; 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 acontecimientos y colecciones de arte de la ciudad de Madrid mientras residió en ella (entre 1869 y 1877) con su marido como embajador; Symmons 2000.

36 Boxall, el segundo director de la National Gallery de Londres, consideró que las pinturas no encontraban el favor de los tiempos modernos. Levey 1960, p. 300; Baskins 1994, p. 2.

37 Barker fue miembro del Burlington Fine Art Club y uno de los más destacados coleccionistas ingleses del siglo XIX. En la minuta de una carta destinada a la Direzione delle Gallerie al Ministero dell'Istruzione Pubblica con fecha de 29 de abril de 1868 leemos: «*Il Sigr March Roberto Pucci ha venduto al Sigr Barker per lire Centomila 4 quadri in tavola di sua proprietà opera del Botticelli rappresentanti quattro novelle del Boccaccio [...]. Avendo richiesto il Sigr Barker il permesso di estrazione di questa Direzione domanda a cotesto Ministero di essere autorizzata a rilasciarglielo*» [El señor marqués Roberto Pucci ha vendido al señor Barker por cien mil liras 4 cuadros sobre tabla de su propiedad obra de Botticelli que representan cuatro novelle de Boccaccio [...]. Habiendo pedido el señor Barker el permiso de exportación de esta dirección, solicita que se autorice a este ministerio para emitirlo]; Florencia, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, 1868, A, 57. El día 1 de mayo de 1868 las autorizaciones estaban listas, pero tres días después Barker presentó una solicitud análoga para incorporar a la remesa la ya mencionada pintura *Venus y Marte*: «*Alessandro Barker ha pure comprato al Sigr Marchese Ridolfi un altro dipinto dello stesso autore per Lire 27000 rappresentante Marte e Venere*» [Alessandro Barker también ha comprado al señor marqués Ridolfi otra pintura del mismo autor por 27.000 liras que representa a Marte y Venus]; Florencia, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, 1868, A, 57; citado en Cinelli 1997, p. 89, nota 23.

38 Fueron varias 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 describen dos pinturas que se corresponderían con las tablas tercera y cuarta del ciclo del Palazzo Pucci. *The Athenaeum* 1869, p. 568.

39 Esta primera subasta concluyó con la liquidación de 709 lotes, que sumaban una cifra total de 65.764 libras. A pesar del bajo precio de salida —de 2.730 libras (muy inferior al que había pagado Alexander Barker en 1868 equivalente a cerca de 4.000— los lotes 92, 93, 96 y 97 fueron retirados. Sánchez Cantón, 1942, p. 12. Tras ese fiasco, John Erasmus Roe (ejecutor de la última voluntad de Barker y legatario residual) conservó las pinturas hasta que tuvo lugar la subasta del 21 de junio de 1879. Fue en ese momento cuando el cuarteto de tablas (con números 504, 505, 506 y 507) se vendió a Frederick R. Leyland por un precio inferior a la mitad del que había alcanzado en la primera subasta; *Catalogue of the renowned collection* 1874; *Catalogue* 1879; Roberts 1897, pp. 224-25; Davies 1961, pp. 100-1; Reitlinger 1961, I, pp. 99 y 127-28; *Highly Important Pictures* 1967, p. 20.

40 Mills 1912, p. 243.

41 El cuarteto fue expuesto en la galería 5 con los números 212, 213, 253 y 254. Fueron las únicas obras de Botticelli allí expuestas; *Exhibition of works* 1880, pp. 44-45 y 52.

42 Tal era el desconocimiento que se tenía de esta *novella* que llegó a ser confundida por el pintor prerrafaelita Valentine Cameron Prinsep con la fábula análoga, también de Boccaccio, de Teodoro y Honoria (traducida, por cierto, por el poeta y dramaturgo inglés John Dryden); Dryden 1822, pp. 175-91; Prinsep 1892, p. 252.

43 Se encontraban en la segunda sala de la galería oeste con los números 156 y 157; *Exhibition of Early Italian Art* 1893-94, pp. 28-30.

44 El periplo de esta *spalliera* no terminó aquí. Tras más de siete décadas en la colección Watney y varias exposiciones en Londres salió a la venta el 23 de junio de 1967. Fue comprada por 100.000 libras (lote n.º 29) por el diseñador de moda Emilio Pucci, marqués de Barsento, quien la conservó en su lugar de residencia, el Palazzo Pucci, donde

permanece hasta nuestros días; *Highly Important Pictures* 1967, p. 20.

45 En la ficha de este catálogo aparece una incorrección adicional: se propone a Botticelli como autor de la segunda tabla del Palazzo Del Nero; *Illustrated Catalogue* 1901, pp. 68-69.

46 Tampoco debe desestimarse la posibilidad de que Johnson la comprara creyendo que era una pintura de Botticelli, pues sabemos que fue un apasionado del maestro florentino y en aquellas décadas adquirió más obras atribuidas a él; Atkins 2018, pp. 40, 70, 140 y 194.

47 La tercera tabla de Botticelli fue considerada de la escuela de Ghirlandaio, creyéndose que aún estaba en la colección Donaldson, y la última del Palazzo Del Nero iba acompañada del nombre de Botticelli como su autor y de una también errónea localización de la pintura en la colección Spiridon de París. Reinach 1905-23, I, p. 654, y III, pp. 784-85. En lo que se refiere a los añadidos, incluso Yukio Yashiro dijo haber visto una fotografía de esta pintura antes de la limpieza con la muchacha aún vestida; Yashiro 1925, I, p. 244.

48 Tal y como indica el catálogo de pinturas italianas del museo de Filadelfia provenientes de la Johnson Art Collection, el proceso de restauración de la pintura se produjo durante los años en que la pintura estuvo en manos de John Graver Johnson. Calculamos pues, que fue entre 1905 (después de la publicación del catálogo de Reinach) y 1917. Sweeny 1966, p. 70-71.

49 La correspondencia de esta pintura con la tipología mobiliaria del *cassone* fue apuntada en Fredericksen y Zerl 1972, p. 216. También se menciona esta pintura en Colasanti 1904, p. 214; Schubring 1923, I, p. 315; Callmann 1995, p. 52; Branca 1999, I, p. 27.

50 En 1904 Arduino Colasanti informaba de la venta de la pintura al señor Thomson de París, que había tenido lugar pocos años antes; Colasanti 1904, p. 214. Casi dos décadas después Paul Schubring la registró en la colección Thomson de París y propuso la datación de 1490; Schubring 1923, I, p. 315.

51 *Old Master Paintings* 2007, p. 26.

52 Tal y como he podido comprobar al revisar algunas ediciones florentinas de los siglos XIV y XV del *Decamerón* (localizables en la Biblioteca Medicea Laurenziana y la Bibliothéque nationale de France), en el texto del relato de Nastagio degli Onesti puede detectarse una importante diferencia entre lo que Guido degli Anastagi dice a Nastagio que hará —«*aprola per l'ischiena*» [la abro por la espalda]— y el castigo divino que realmente le inflige eviscerándola «*per mezzo il petto*» [por el medio del pecho]. Estas dos acciones, una condicional y la otra real, pueden resultar equívocas y son el motivo de que existan transcripciones pictóricas distintas en lo que se refiere a la posición (dorsal o pectoral) de la muchacha. Biblioteca Medicea Laurenziana, Codice Mediceo Palatino, n.º 107, fol. 137v; Codice Plut. 42.4, fol. 138v; Bibliothéque nationale de France, Codice Italiano n.º 482, fol. 116v-117r; Codice Italiano n.º 487, fol. 151v; disponibles en línea (último acceso 23 de junio de 2021).

La apreciación de esta variante en la pintura de escuela ferrarese es también mencionada en Baskins 1994, p. 11.

53 Según la *novella* Guido monta un caballo negro y es descrito como «*un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventoli e villane minacciando*» [un caballero moreno, con un rostro fuerte y atribulado, con un estoque en mano, a ella le da muerte con espantosas y groseras palabras amenazadoras]. Sin embargo, Botticelli pinta un caballo blanco que simboliza la virtud, la pureza y la fuerza. Asimismo, el maestro florentino retrata a Guido con colores claros y una bella figura, lo que le confiere unas connotaciones diferentes, y prácticamente contrarias, a las que se desprenden de la narración de Boccaccio. Ricketts 1997, p. 75.

54 El sentido de la narración y la disposición de los personajes (Nastagio degli Onesti a la derecha y Guido degli Anastagi a la izquierda) contrasta con la propuesta por Botticelli, que sí fue respetada en las pinturas de Brooklyn y Filadelfia.

55 Nova 1995, p. 306; Nova 2006, p. 342.