



Un invento muy refinado

A most delicate invention

■ Tim Parks*

■ En 1237 Florencia fundó su Casa de la Moneda y acuñó el florín de plata. Hasta entonces en la ciudad se había estado utilizando el *denaro* (denario) del decadente Sacro Imperio Romano, pero se devaluó tanto que tuvo que ser complementado con monedas de más valor, procedentes de ciudades más grandes como Siena y Luca. Comenzaba a tomar cuerpo la idea de monetizar todas las transacciones; esto es, transformar la riqueza en dinero para redistribuirlo o invertirlo sin impedimento alguno. El florín de plata equivalía a un *soldo*, es decir, a 12 denarios. Con él se podían comprar algunos huevos, una barra de pan o un litro de vino. Por lo tanto, resultaba insuficiente. En 1252 la Casa de la Moneda de Florencia acuñó el florín de oro, fabricado con 3,53 gramos de oro de 24 quilates y que hoy equivaldría a unos 132 euros. Era una moneda destinada a transacciones importantes, por lo que los florentinos se aseguraron de que su peso y su pureza permanecieran inalterables durante los casi 300 años que la estuvieron acuñando. A tal fin, registraron meticulosamente los cambios en su diseño y establecieron un sistema de control de calidad que contemplaba que cada superintendente permaneciera en el cargo únicamente seis meses para así evitar la corrupción. A finales del siglo XIII, el florín se utilizaba en operaciones comerciales por toda Europa occidental y como divisa para la contabilidad. Un hecho extraordinario para lo que entonces era un pequeño centro comercial.

* El autor (Manchester, 1954) es novelista, traductor y ensayista. Tras estudiar en Cambridge y Harvard se trasladó a Italia en 1981, donde reside con su familia. Es colaborador habitual del *New York Review of Books* y de la *London Review of Books*. Sus últimas novelas traducidas al español han sido *Sueño con ríos y mares* (Alfaguara, 2010) y *El silencio de Cleaver* (Punto de Lectura, 2010). El presente artículo (*A Most Delicate Invention*) se publicó en la *London Review of Books* el 22 septiembre de 2011 (Vol. 33, No. 18, pp. 21-23), revista que amablemente ha autorizado —junto con el autor— su traducción y publicación. El artículo describe el propósito de la exposición *Denaro e Bellezza. I banchieri, Botticelli e il rogo delle vanità* («Dinero y belleza: los banqueros, Botticelli y la hoguera de las vanidades») que ha tenido lugar en el Palazzo Strozzi (Florencia) entre el 17 de septiembre de 2011 y el 22 de enero de 2012, de la que han sido sus comisarios la historiadora del arte Ludovica Sebregondi y el propio Tom Parks. La traducción es de Assumpta Mauri.

En el florín no se troquelaba la cabeza del rey o del duque, ya que hacía mucho que en Florencia se le había prohibido a la nobleza formar parte de su gobierno. En esa época era una república en la que los nueve miembros electos eran escogidos por sorteo entre la comunidad de patricios cada dos meses y así nadie acumulaba demasiado poder. Además, los partidos políticos estaban prohibidos. La cara de la nueva moneda mostraba la flor de lis, emblema de Florencia, y la cruz a San Juan Bautista, el santo patrón de la ciudad. De este modo, el cumplimiento de las leyes y la observancia religiosa se hallaban elegantemente fundidas en oro.

Cuando los fariseos lanzaron a Jesús la pregunta: «¿Es legítimo dar tributo al César?», tomó una moneda en su mano, señaló la cabeza del César y contestó: «Dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios». De este modo el mundo quedó dividido: por un lado, la política y la economía, y, por otro, la metafísica. Pero en la Florencia del siglo XIII, en la que la jerarquía social, como en los demás estados medievales, estaba respaldada supuestamente por la voluntad divina, los dirigentes de la ciudad y los banqueros (que con frecuencia eran los mismos) sentían la necesidad de acabar con dicha división. No estaban dispuestos a aceptar que era «más difícil que un rico entrara en el reino de los cielos que un camello pasara por el ojo de una aguja».

En el libro que recoge los estatutos de la Casa de la Moneda, redactados en 1341, vuelve a presentarse a San Juan Bautista. De acuerdo con el relato bíblico, aparece vestido con una camisa de crin, como signo de su vida de pobreza, pero el artista florentino le añadió un manto rojo alrededor de sus hombros, símbolo de riqueza y autoridad. Su aureola de santo es dorada y, a ambos lados de la misma, hay tres discos dorados que curiosamente parecen monedas, como si el dinero fuera sagrado, o el halo de un crédito que puede hacerse efectivo. En 1372 la Casa de la Moneda encargó un retablo enorme que mostraba la coronación de la Virgen. El costoso y profuso uso del pan de oro sobre la base del mismo y la corona dorada colocada sobre la cabeza de la *Madonna* volvían, de nuevo, a sugerir la ausencia de conflicto entre dinero y santidad.

Pese a la reconciliación entre lo sagrado y lo profano que se representa en la moneda, el libro de estatutos y el retablo mencionado (tres de los objetos que se muestran en la exposición realizada en el Palazzo Strozzi¹ de Florencia), muchos vieron que la monetización constituía una seria amenaza para otros valores de la sociedad. Sobre todo, porque la maravillosa utilidad del dinero creaba desconcierto. Todo —una pintura, un cerdo, una oración para los muertos, una prostituta— constituían una unidad de valor, que podía por este medio ser adquirida.

El retrato del célebre mercader de Prato, Francesco Datini (1335-1410), realizado por Tommaso di Piero Trombetto (1464-1529) tiene indudablemente un aspecto piadoso, con la mano alzada otorgando una bendición. Datini, quien dejó un legado de más de 120.000 cartas comerciales, pagó más por la toga roja que viste

¹ Véase: www.palazzostrozzi.org/SezioneDenaro.jsp?idSezione=1214.

en el cuadro que por la esclava que le dio el único hijo reconocido. A pesar de ser un adicto al trabajo e inmensamente rico, encontró tiempo para realizar una breve peregrinación con una fraternidad de penitentes de la época, los *Bianchi*. «Todos iban descalzos —recuerda Datini— y se azotaban con una vara». También hizo notar que un rosario costaba 14 sueldos y 8 denarios, pero «Dios le había otorgado un beneficio para nuestras almas».



Como el comercio se había extendido a lo largo de los dos siglos anteriores y con frecuencia era necesario realizar pagos en países lejanos, los primeros bancos se desarrollaron al mismo tiempo que los mercaderes. O, más bien, fueron los propios mercaderes los que comenzaron a ofrecer servicios bancarios. En este sentido, la invención de la *letra de cambio* resultó decisiva, pues permitía a un comerciante pagar en un banco local para que su acreedor dispusiera del dinero en Brujas, Barcelona, Londres o Nápoles. De este modo, se obviaba la necesidad de llevar dinero en los viajes largos, exponiéndose a ser atracado por salteadores y piratas. Sin embargo, siguió siendo un problema hacer los apuntes en los libros de contabilidad después de mover el dinero por varios bancos. Por otro lado, cuando se acuñaba moneda que no tenía fácil salida en el comercio, una manera obvia de hacerla producir un rédito consistía en prestarla, especialmente a un mercader que estuviera dispuesto a devolverla en un lugar más adecuado. Aunque existía un inconveniente: la Iglesia había condenado categóricamente todo préstamo con intereses o usura, que era como se le denominaba entonces.

Hoy podríamos pensar que esta ley nació de la preocupación por proteger a los pobres contra prestamistas sin escrúpulos. Sin embargo, no fue así. Bancos como el de los Médici, los Strozzi o los Combini nunca prestaron a los pobres. Pese a ello, fueron objeto de un examen permanente por parte de los teólogos que estudiaban sus prácticas financieras. Al respecto se pueden dar varias explicaciones. En el *Inferno* de Dante descubrimos que la usura es algo *contra natura*, porque Dios dispuso que nos ganásemos el pan con el sudor de la frente, y la usura no es un trabajo. Por lo tanto, los usureros acabaron en el tercer foso del séptimo círculo del infierno, junto con los sodomitas y los blasfemos, cuyos pecados también atentan contra la naturaleza. Asimismo produce perplejidad la vehemente retórica de la época contra la usura y el hecho de que solo podía obtenerse la absolución (por el pecado de usura) tras la completa restitución del rédito recibido y la prohibición de un entierro cristiano a los usureros «conocidos».

Un deteriorado fresco de Orcagna (c. 1315-1368) (figura 1) muestra a los ávidos ricos —obispos y cardenales incluidos— en el infierno, donde demonios horribles les golpean con sus propias bolsas de dinero. En el cuadro titulado *Muerte y miseria* de Jan Provoost (1465-1529), un ansioso banquero extiende una factura a un esqueleto groseramente animado. En *Los dos prestamistas* de Marinus van Reymerswaele

(1493 o 1497-c. 1546) se presenta una imagen familiar de la avaricia y la obsesión por la riqueza: dos hombres con la pluma en la mano aparecen sentados frente a sus libros de contabilidad y rodeados de monedas. Datini, que con el tiempo creó un imperio comercial, que se extendía desde Aviñón a Alejandría, se lamentaba —o se vanagloriaba— de que tenía que escribir sin descanso durante todo el día para no quedarse atrasado con sus innumerables transacciones.

Al contemplar estas curiosas pinturas que giran alrededor del mundo mental de personas totalmente absortas en la acumulación de riquezas, uno puede imaginarse que existía una genuina objeción de la Iglesia a la usura. Pero el asunto era otro. Una vez que a los individuos se les permitía «poner el dinero a trabajar», esto es, prestarlo, multiplicarlo, hacerlo «copular» y reproducirse —según la denuncia de San Bernardino de Siena (1380-1444)—, apenas les quedaba tiempo para Dios y terminaban por perder el respeto a la posición social que les correspondía por



FIGURA 1.— *Triunfo de la muerte* (fragmento) de Andrea Orcagna, c. 1350. El fresco se encuentra en la Iglesia de la Santa Croce de Florencia. Esta imagen no aparece en el artículo original (cortesía de Wikimedia Commons, Zenodot Verlagsgesellschaft mbH, GNU Free Documentation License).

cuna. La usura, las transacciones bancarias y los préstamos eran instrumentos que propiciaban la movilidad social, que manipulaban artificialmente la sociedad, y, por lo tanto, suscitaban el caos.

Las imágenes de usureros consumiéndose en el infierno no podían resultar gratas a la vista de los florentinos acaudalados, y su desasosiego tampoco se veía apaciguado con los interminables sermones sobre estos asuntos, que constituían un intento más por mantener el orden social establecido por Dios. Pero, ¿cómo podían estos cristianos dedicarse a la banca y, a la vez, autoconvencerse de que no estaban incurriendo en la usura? El visitante de la exposición del Palazzo Strozzi, junto a los cuadros del arcángel Rafael protegiendo a un joven viajero de Francesco Botticini (c. 1446-1498) y de un barco de vela que se salva milagrosamente de una tormenta (pintado por Fra Angelico, c. 1395-1455), ha podido encontrar también una bala de lana sin cardar, cierta cantidad de alumbre (sulfato de aluminio y potasio, un elemento que en la época resultaba fundamental para el comercio de la piel y de la lana), maquetas de veleros, cajas de caudales, cerraduras, cajas de documentos, valijas para el envío de documentos, letras de cambio, seguros, básculas y pesas, cartas náuticas, libros de cuentas... Entre toda esta parafernalia, propia de una atareada vida mercantil, los banqueros lograban hacer desaparecer sus prácticas usureras, o casi. Pero el *quid* estaba en la letra de cambio.

En lugar de imaginarnos a un mercader entregando dinero a un banco para que realizara un pago en el extranjero, imaginémosnos que el banco le daba el dinero a él. Oficialmente el banquero le pedía al comerciante que cambiara este dinero en moneda extranjera. Dado que no era costumbre guardar divisas, el banquero (o su apoderado) tenía que hacerse cargo de la divisa deseada en el lugar apropiado: libras en Londres, *groats* en Brujas, ducados en Venecia. Y, dado que se tardaba bastante en viajar desde Florencia a estas ciudades, existían normas que establecían el período máximo durante el que podía llevarse a cabo la transacción: 30 días para Aviñón, 60 días para Brujas, 90 días para Londres. En estos 90 días el comerciante disponía de tiempo suficiente para comprar especias, seda o alumbre en Italia, enviar sus mercancías por barco a Londres, venderlas y devolver el dinero en libras al representante del banco en Londres, habiendo disfrutado de un crédito libre de intereses durante tres meses a cambio de convertir florines en libras.

Y ¿qué ganaban los banqueros con todo esto? Entonces, al igual que hoy, el cambio de divisas se establecía de modo que resultaba favorable para la moneda local. Sin embargo, como la tasa de cambio para la transacción que estamos considerando se fijaba en Florencia y el dinero se entregaba en Londres, el mercader acababa devolviendo una cantidad ligeramente superior a la que había recibido. Si, además, este pedía al banquero en Londres moneda local, ateniéndose a las tasas de cambio vigentes allí (para comprar, por ejemplo, lana y enviarla a Italia), y devolvía el dinero en Florencia, el banquero podía obtener —por las dos transacciones y en tan solo seis meses— un beneficio próximo a un 15 o 20%.

Benedetto Cotrugli² (1416-1469) dejó escrito en 1458 que la letra de cambio era «un invento muy refinado» y «una actividad muy sutil», «imposible de comprender para un teólogo». Pero estos trataron de comprenderla, dedicando infinitas horas a dilucidar si era o no usura. Si existía, por ejemplo, el riesgo de que las tasas de interés fluctuaran drásticamente, la mayor parte de los teólogos concluían que no existía usura. No obstante, cuando los banqueros comenzaron a hacer estas transacciones de cambio sin recibir ninguna divisa en el extranjero, sino simplemente acogiéndose a las tasas de cambio en un día y un lugar concretos, girando una letra de cambio al propio cliente, pero de tal modo que ni las dos personas involucradas (librador y librado), ni el dinero, ni siquiera un documento, abandonaban Florencia, los prebostes de la Iglesia se levantaron y pusieron el grito en el cielo. Obviamente se trataba de un préstamo, aunque el riesgo, determinado por las tasas de cambio, seguía siendo exactamente el mismo.

El veto a la usura hizo que las prácticas bancarias quedasen íntimamente ligadas al ámbito comercial, porque para que el dinero produjera más dinero tenía que moverse. Para ello resultó crucial —aprovechando la realidad engañosa del comercio— la creación de un aura de ambigüedad alrededor de lo que exactamente se estaba haciendo. Esto permitió a los banqueros llevar a cabo sus operaciones, aunque nunca se libraron de la mala sensación de que realmente eran usureros. Así, la donación comenzó a ser una práctica normal como penitencia para quedar absueltos de los posibles pecados de usura. No es difícil imaginar lo ansiosos que estaban por conseguir que la Iglesia cambiara de postura y aceptase que el enriquecimiento por financiar el comercio no era pecado en absoluto. He aquí una clave para comprender el porqué de las muchas obras de arte que encargaron para la Iglesia.



Una vez que habían logrado tener dinero, no lo pudieron gastar sin cierta dificultad. Al acumular riquezas y así poder disponer de más bienes, buscaban la visibilidad vistiendo finas prendas y encargando bodas y funerales lujosos. Pero el *ethos* de los estados medievales se caracterizaba por la sobriedad y por una clara distinción entre las clases sociales, que se manifestaba justamente por la forma de vestir. Por ello, en 1330 la Comuna florentina tuvo que introducir las primeras leyes suntuarias para determinar qué tipo de telas podían usarse, en qué circunstancias, de qué manera y por quiénes. También se llegó a regular el número máximo de botones, el vestido hecho con estampados delicados, la cantidad de joyas, el número de platos que podían servirse en las cenas y las expensas apropiadas para las bodas y los funerales. Como resultaba difícil encontrar ciudadanos dispuestos a hacer cum-

² *N. de la R.*- Comerciante, economista y humanista. Nació en Dubrovnik (actual Croacia) y falleció en el Reino de Nápoles, donde formó parte de la Corte. Escribió en 1458 la obra *l'Arte de la Mercatura* («Libro del arte del comercio»).

plir la ley, se trajo a seis agentes de otras ciudades para que patrullasen las calles e inspeccionasen el atuendo de las mujeres. No era tarea fácil: tan pronto se prohibía un tipo de paño, los sastres localizaban algo semejante, quizá incluso mejor, que aún no hubiera sido clasificado. Y, como siempre, la retórica no faltó: ¿un botón sin ojal, puede considerarse como tal? Giovanni Villani³ (c. 1275-1348) se quejaba de que «al prohibir la ropa estampada, las mujeres ansiaban telas a rayas o prendas extranjeras, enviando a por ellas a lugares tan lejanos como Flandes o Brabante, sin reparar en gasto alguno».

Los cinturones, los bolsos y los peinados indican lo avanzada que estaba Florencia en la creación de productos y servicios de lujo. En verdad, las restricciones suntuarias aceleraron los cambios en la moda, ya que los diseñadores y los consumidores no hacían otra cosa que buscar novedades por todos lados. También las pinturas resultan reveladoras al respecto: el *Nacimiento y desposorios de la Virgen*, de Fra Angelico, encargado como retablo para el altar de una iglesia, muestra una boda decididamente florentina, en la que las gentes observan las leyes suntuarias. Sin embargo, una *Madonna*, de Scheggia (1406-1486), pintada para un cliente privado, lleva todos los ropajes de lujo que la Comunidad prohibía (era fundamental refrenar la «indomable bestialidad de nuestras mujeres», afirmó un miembro de la Comunidad en un debate sobre las leyes suntuarias). Otras pinturas de banquetes y funerales muestran que, en esa época, el espacio de la pintura podía ser utilizado para legitimar una exhibición de riquezas si las usaban personajes bíblicos respetables. Pocos iban a quejarse de que la Virgen vistiera con excesiva elegancia.

La frecuente actualización de las leyes suntuarias llevada a cabo a lo largo del siglo xiv (por ejemplo, una ley se llamaba «Aclaración acerca del uso de las perlas», y otras «Aclaración sobre el uso de los botones» o «Aclaración acerca del uso de los collares») indica lo difícil que resultaba evitar que los ciudadanos disfrutaran de esos objetos. Y ello precisamente en una ciudad cuya riqueza empezaba a depender de la producción y exportación de artículos de lujo. En el siglo xv, los duros castigos por el quebrantamiento de la ley fueron sustituidos por multas y las regulaciones comenzaron a tener más bien forma de impuestos —sobre el consumo manifiesto— que de prohibición. El dinero había comprado los principios.

Alrededor del siglo xv los banqueros que financiaban obras de arte lograron desdibujar la línea existente entre lo que adornaba las paredes de la iglesia y de sus casas. Un primer Botticelli (1445-1510) que muestra una *Madonna* espléndidamente vestida, apoya la tesis sostenida por Richard A. Goldthwaite, en *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600* («Riqueza y demanda de arte en Italia, 1300-1600»)⁴, de que los pintores creaban deliberadamente la demanda de imágenes piadosas al

³ *N. de la R.*—Comerciante, político e importante historiador florentino, al que se le debe la *Nuova Cronica* que trata sobre la historia de su ciudad desde sus orígenes.

⁴ *N. de la R.*—Se refiere a la obra: Goldthwaite RA. *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. 266 pp.

ir cambiando la iconografía y el estilo de las pinturas. Compradas en teoría para mejorar la profundidad de la oración, acabaron por convertirse en un ejemplo de producto de consumo y moda. En este caso, Botticelli estaba jugando obviamente con el deseo de su cliente de imaginar que la Sagrada Familia era tan rica como él.

La Adoración de los Magos, de Cosimo Rosselli (1439-1507), representaba —de manera colorista— un tema muy grato a los clientes florentinos. Pues, después de todo, la visita de los tres Reyes era uno de los pocos episodios del *Evangelio* en el que tres hombres ricos eran contemplados de forma positiva, además sus regalos se veían como mágicos y oportunos. Parece ser que la obra de Rosselli fue encargada por la llamada Compañía de los Reyes Magos, una de las fraternidades religiosas más importantes de Florencia, a cuyos miembros les gustaba desfilar en la fiesta de la Epifanía atravesando las calles disfrazados para presentar su opulencia a la Virgen. Durante muchos años, el jefe de la Compañía también fue el director del banco de los Médici, por lo que, durante la mayor parte del siglo xv fue la figura política más importante de la ciudad. Nuevamente quedaba claro que la imagen piadosa era explotada para celebrar la riqueza local: junto a un magnífico despliegue de estilosos ropajes de vivos colores, el imponente caballo blanco, situado a la izquierda en el cuadro de Rosselli, tiene su redondeada grupa vuelta hacia el espectador con el fin de mostrar sobre su arnés los cinco roeles de gules del escudo de armas de la familia Médici. De este modo, Florencia y Tierra Santa quedaban elegantemente sobrepuestas, al tiempo que el dinero conseguía que el arte acercase a la gente a Dios. Florencia era «la repubblica de' Magi», como afirmó el escritor y humanista Donato Acciaiuoli (1429-1478).

Los roeles del escudo de armas de los Médici aparecen de nuevo —esta vez acompañando a dos lascivos sátiros que hacen juegos malabares— en la portada de un comentario profusamente ilustrado a las *Sátiras* de Juvenal (60-128) entregado a Giuliano de Médici (1453-1478), hermano de Lorenzo el Magnífico (1449-1492). A mediados del siglo xv, una costosa educación humanista permitía a las personas adineradas estudiar el mundo clásico, en el que se admitían valores distintos a los estrictamente cristianos. Sin duda, esto constituía para esos hombres un alivio. Al haberse iniciado en una erudición más amplia, en ocasiones esotérica, disfrutaban del placer de pertenecer a una reducida élite que comprendía las alusiones que encerraban los elaborados cuadros que encargaban. De este modo se reinstituyó una superioridad jerárquica, que dependía más de la riqueza y la educación que de la cuna y la voluntad divina.

Botticelli inició sus asombrosas pinturas del llamado período platónico de acuerdo con las exigencias de sus clientes y puede que también por la satisfacción de explorar nuevos temas (figura 2). En la muestra del Palazzo Strozzi una Venus desnuda trata de convencernos —como patentizaban los estudios de Marsilio Ficino⁵ (1433-1499)

⁵ *N. de la R.*—Filósofo florentino que impulsó el renacimiento del neoplatonismo, gracias a sus traducciones de Platón. Formó parte, junto con destacados humanistas de la segunda mitad del siglo xv, de la Academia platónica florentina.



FIGURA 2.— *La primavera* (1481-82) de Botticelli, realizada al temple sobre tabla, está expuesta en la *Galleria degli Uffizi* (Firencia). La obra se halla ya totalmente imbuida de la cultura humanística y neoplatónica, al recrear una fábula mitológica de probable inspiración ovidiana, que rompe con la larga tradición de la pintura religiosa cristiana. Esta imagen no aparece en el artículo original (cortesía de The York Project/Wikimedia Commons).

patrocinados por los Médici— de que la belleza constituye la entrada a un nivel superior de conocimiento y de ser. Al aceptar esta premisa, un cuadro ya no tenía para recibir una calificación moral positiva que recrear un tema cristiano. Las pinturas de desnudos de los artistas florentinos Maso Finiguerra (1426-1464) y Piero del Pollaiuolo (c. 1443-1496) indican que esta práctica comenzaba a difundirse.

No obstante, *Retrato de una joven mujer*, uno de los diez de Botticelli expuestos en la muestra *Dinero y Belleza*, es una pintura más austera que aún la obra piadosa tradicional y la platónica al uso. En ella aparece una mujer joven, bella pero sobria, modestamente vestida, que nos muestra su perfil izquierdo en el interior de una casa sombría, en la que la claridad que entra por la ventana que hay detrás de ella confiere a su cabello una evanescencia celestial. El mostrarse de perfil, como un ideal de la Antigüedad estampado en un medallón romano, constituía, al mismo tiempo, una imagen creíble de esposa y de *madonna* perfecta. Era un milagro que estos hombres acomodados —que estaban explorando la capacidad del arte para proyectar visiones nuevas y más tranquilizadoras de su papel en el mundo— encontrasen artistas de tanto talento que trabajasen para ellos, como si la emoción de romper con la mentalidad medieval establecida resultara de gran inspiración para todos, aunque por las implicaciones del proyecto nunca podían ser articuladas o confesadas de forme deliberada.

Pero, semejante armonía no podía durar. La prohibición de los partidos políticos y su elaborado sistema de reparto del poder en la República florentina resultó ser una ingenuidad. Cuando se abole la transmisión hereditaria del poder, solo las más estrictas regulaciones poden impedir que el dinero ocupe ese vacío. La Comunidad, con frecuencia inmersa en guerras y siempre necesitada de dinero, dependía en gran medida de los préstamos de banqueros y mercaderes. Los Médici habían explotado esta circunstancia; y, sin mayor esfuerzo, se habían convertido en árbitros de los destinos de la ciudad. Para explicar lo sucedido, Maquiavelo pone en boca de Niccolò da Uzzano⁶ (1351-1431) estas palabras: «Las hazañas de Cósimo [de Médici] nos hacen sospechar de él, pues proporciona a todos ayuda económica, no solo a individuos concretos, sino al Estado, y no únicamente a florentinos, sino a los *condottieri*⁷; ayuda a este o aquel ciudadano que necesita de los magistrados; y por la buena voluntad que muestra con casi toda la gente promueve a un amigo u otro a los más elevados honores»⁸.

En la época en que el nieto de Cósimo, Lorenzo el Magnífico, se hizo con el poder (1469), empezaba a disiparse la idea de que este no fuera ejercido por un solo hombre. Los Pazzi, otra familia de banqueros florentinos, al verse excluidos de

⁶ *N. de la R.*—Político florentino que ocupó el cargo de *gonfaloniere di Giustizia*, máxima autoridad judicial de la República.

⁷ *N. de la R.*—Los condottieros (en italiano *condottieri*) eran los capitanes de tropas mercenarias al servicio de las ciudades-estado italianas.

⁸ *N. de la R.*—El episodio se recoge en la *Historia de Florencia* (1520-1525) de Maquiavelo, Libro IV, capítulo VI.

las prebendas políticas y rivalizar con los Médici por la administración del monopolio establecido por la Iglesia con relación al comercio de alumbre, vieron en el asesinato el único modo de liberar a la ciudad de los que eran, *de facto*, sus dueños. En connivencia con la Iglesia, el 26 de abril de 1478 prepararon un atentado en el *Duomo*, del que se libró Lorenzo, aunque resultó muerto su hermano Giuliano. Los autores fueron linchados o ejecutados.

Otra vez, banqueros y clérigos acabaron confundiendo; una vez más, se pagó a los artistas para que representaran una versión aceptable de los hechos. Un admirable medallón elaborado por Bertoldi di Giovanni (c. 1435-1491) muestra cómo aconteció el asesinato. Y parece ser que un imponente busto de Lorenzo, realizado por Torrigiano (1472-1528), se inspiró en las figuras de cera de tamaño real mandadas colocar por aquel en diversas iglesias para recordar su carisma a los florentinos. Asimismo, se encargó a Botticelli y Andrea del Castagno (c. 1421-1457) que pintasen frescos en las fachadas para ilustrar las ejecuciones de los conspiradores. A este respecto, Giorgio Vasari⁹ (1511-1574) escribió lo siguiente: «Colgados por los pies cabeza abajo y en posiciones extrañas, todos [los frescos eran] distintos y *bellissimi*». Un uso tan inmediato del arte y los artistas con fines políticos, nos indica que los banqueros siempre supieron reconocer el valor propagandístico de lo que encargaban.



Tal vez, fuese ese exceso de confianza, este desplazamiento del poder hacia los banqueros y humanistas, lo que provocó la reacción violenta de Savonarola¹⁰ (1452-1498), quien había sido llevado a Florencia como otra pieza interesante para añadir a la ecléctica colección de un rico. Impresionado con sus sermones, Pico della Mirandola¹¹ (1463-1494) convenció a Lorenzo de Médici para que le otorgase la dirección del Convento de San Marcos, cuya lujosa restauración había costado 30.000 florines a la familia Médici medio siglo antes. Aunque el mensaje que subyacía detrás de este gasto suntuario era la inexistencia de conflictos entre la piedad y el dinero, entre la Iglesia y una educación que permitiera el estudio de Juvenal y de Catulo, Savonarola no veía las cosas de esta forma. Así, llegó a afirmar que «el auténtico predicador no puede congratularse con un príncipe; solo debe atacar sus vicios».

⁹ *N. de la R.*—Arquitecto, pintor y escritor, que destacó, principalmente, por sus biografías sobre artistas italianos.

¹⁰ *N. de la R.*—Fraile dominico y teólogo, hijo de un famoso médico de Ferrara, donde nació, gozó de gran influencia en la política florentina. Organizó las célebres «hogueras de las vanidades» (*falò delle vanità*), donde se invitaba a los florentinos a arrojar sus objetos de lujo, junto con los libros considerados dañinos para la moral. Sus prédicas fueron dirigidas contra la ostentación y suntuosidad de los poderosos y la Iglesia.

¹¹ *N. de la R.*—Humanista y pensador, autor del conocido opúsculo *Discurso sobre la dignidad del hombre*, texto programático de los ideales renacentistas.



FIGURA 3.— *La calunnia de Apeles* (c. 1497) de Botticelli, pintura al temple sobre madera, se conserva actualmente en la *Galleria degli Uffizi* de Florencia (cortesía de LRB Ltd.).

El fraile era la antítesis de Lorenzo, de los Médici y, en general, de los banqueros; no mercadeaba, no admitía transacciones con el arte, no se dejaba seducir. Sus aterradores sermones, que profetizaban el juicio final y emplazaban a una radical renovación espiritual, transformaron la Florencia de Lorenzo y los últimos años de la banca de los Médici. En 1494, cuando arribó a Florencia la armada francesa de Carlos VIII y se percibió como una expresión de las predicciones catastróficas de Savonarola, los Médici fueron expulsados y la hegemonía de los banqueros fue usurpada, brevemente, por la de los predicadores.

Un cambio en el estilo del arte florentino nos indica la precariedad del compromiso entre fe y riqueza que había caracterizado las décadas anteriores. *La calunnia de Apeles* (figura 3), de Botticelli, donde una personificación de la calumnia arrastra por los cabellos a una víctima hasta el trono del rey Midas para que sea juzgada, nos muestra el tipo de alusión oculta al clasicismo de este período platónico. Pero, esta vez, pese al trasfondo erudito que da el elegante arte estatuario, la intranquilidad

emocional que suscita la escena difícilmente puede tener más intensidad. Pues el rey Midas está flanqueado por la *Ignorancia* y la *Sospecha*, señales de mal agüero. La vida no resultaba nada fácil con Savonarola. Un retrato anónimo suyo nos muestra la austeridad de su imagen; el fuerte contraste entre la luz y la oscuridad, la cabeza afeitada, la mirada intensa y los labios firmemente apretados captan maravillosamente la psicología de este piadoso extremoso, que declamaba con gran vehemencia:

«¡Mercaderes, abandonad la práctica de la usura! Devolved lo que hayáis tomado en forma ilícita... porque si no lo hacéis, lo perderéis todo... Los que tengáis vuestras casas repletas de vanidades, de imágenes deshonestas y de libros perversos... traéd-melos, para que sean quemados como sacrificio a Dios. Y tú, madre, que adorna a tus hijas con tanta vanidad, con ornamentos lujosos y con pelucas, trae todos esos objetos aquí y entrégalos a las llamas, de modo que, cuando descienda la ira de Dios, no se hallen estas cosas en vuestras casas».

No extraña, pues, que el martes de carnaval de 1497, Savonarola ordenara que se encendiera la hoguera de las vanidades, y muchas obras de arte y objetos de lujo se convirtieran en humo.

Dada la mala fama de la hoguera y su fuerza simbólica, llama la atención que existan tan pocas imágenes de la misma. Aunque se puede presumir que los ricos difícilmente desearan encargar un cuadro acerca de la destrucción de obras de arte financiadas por ellos. Incluso la Iglesia se distanció rápidamente de Savonarola, que fue colgado y quemado en la misma plaza en la que había ordenado encender la hoguera. Nadie quiso recordarle. El enorme lienzo titulado *Savonarola predicando contra el lujo y disponiendo la hoguera de las vanidades*, pintado en el siglo XIX por Ludwig von Langenmantel (1854-1922) y traído del interior del Estado de Nueva York, constituye el mayor anacronismo de la exposición en el Palazzo Strozzi. De pie en un pedestal en la Piazza dei Signori, frente a un montón de telas caras y pilas de ornamentos, Savonarola alza su brazo en actitud de denuncia ante una multitud que incluye a Maquiavelo, Pico della Mirandola, Fra Bartolomeo (1472-1517), Filippino Lippi (c. 1457-1504) y Sandro Botticelli. La exposición se cierra con tres cuadros de un Botticelli muy cambiado y, aparentemente, escarmentado.

Uno de estos cuadros, *La Virgen con el niño y San Juan Bautista joven* (figura 4), fue pintado para un cliente privado. Sabemos que los puntos de vista de Savonarola sobre el arte fueron tratados en el taller de Botticelli. El predicador prefería a los pintores del siglo anterior que se centraban en los sufrimientos de Cristo, sin necesidad de introducir en el cuadro al mecenas y su suntuosidad. Los últimos cuadros de Botticelli —al compararlos con sus obras previas— apuntan a estilos anteriores al *Trecento*, evitando voluntariamente el empleo de las leyes del espacio y las normas de la perspectiva con las que se lograba una mayor intensidad dramática. Así, vemos a la estilizada Virgen inclinada para caber en el cuadro, dando la sensación de constricción y ansiedad al confiar un Niño Jesús durmiente a los brazos del joven San Juan Bautista, como si aquel estuviese muerto.



FIGURA 4.— *La Virgen con el niño y San Juan Bautista joven* (c. 1500) de Botticelli, Galleria Palatina (Palazzo Pitti) de Florencia (cortesía de LRB Ltd.).

La mayor parte de los historiadores del arte creen que este cambio de estilo del pintor refleja una crisis religiosa. Señalan, para justificar tal afirmación, la pérdida del mecenazgo por parte de la familia Médici, tras su expulsión, y la afirmación de Vasari, que ha resultado ser falsa, de que arrojó algunos de sus cuadros a la hoguera de las vanidades. No estoy convencido de que Botticelli sufriera una crisis religiosa. Me pregunto por qué tenemos que asociar —estas pinturas con movimiento— a una motivación más personal y atribuirles una mayor «sinceridad» que a las precedentes. La *Madonna* expresa realmente un ensimismamiento que nos recuerda a la antigua fuerza dramática, pero también es, sin duda, un objeto de lujo. La delicadeza de los tres rostros queda enmarcada por los espléndidos colores de los ropajes que, aunque no pueda decirse que sean suntuosos, sin embargo, son de un intenso azul, rojo y dorado. ¿No podría ser que, frente a las circunstancias cambiantes y adversas, Botticelli, junto con su cliente, buscasen una nueva expresión, algo menos condescendiente con esa idea de reconciliación entre piedad y dinero, que todavía se troquelaba en las pilas de florines de oro a varios cientos de metros de donde Savonarola fue quemado en la hoguera?