



Belleza, *venustà* y virtud: De la *bella donna anonima* al retrato de la esposa virtuosa en la Venecia de inicios del Cinquecento

Laura María Palacios Méndez¹

Recibido: 28 de febrero de 2018 / Aceptado: 21 de mayo de 2018

Resumen. Algunas imágenes femeninas de inicios del Cinquecento veneciano han sido objeto de diversas interpretaciones. Por un lado la apariencia física de cuadros como la *Flora* o la *Bella* de Tiziano, ha llevado a algunos investigadores a defender que son una materialización de la Belleza misma. Por otro lado, se ha interpretado su iconografía específica como propia de una joven esposa, considerándolas en su mayoría retratos pero eludiendo el papel de su apariencia considerada hermosa. En el presente artículo se detallará la pluralidad semántica de la belleza femenina representada, como parte clave del discurso de virtud del retrato de una perfecta esposa.

Palabras clave: Belle donne; retrato femenino del Renacimiento; Belleza; Virtud; Venecia; Tiziano; Giorgione; Palma el Viejo.

[en] Beauty, *Venustà* and Virtue: From *bella donna anonima* to virtuous wife's portrait in the Early Cinquecento Venice

Abstract. Some female images of the Early Cinquecento Venice have been subject to various interpretations. On the one hand the physical appearance of pictures as Titian's *Flora* or *La Bella*, has led some researchers to consider them the materialization of Beauty itself. On the other hand others specialists have interpreted their own specific iconography as images of young brides, mostly portraits, but eluding their appearance considered pretty. In this article the semantic of the represented feminine beauty will be detailed as a key part of the virtue's message of a perfect wife's portrait.

Keywords: *Belle donne*; Renaissance female portrait; Beauty; virtue; Venice; Titian; Giorgione; Palma il Vecchio.

Sumario. *Belle donne*. / *Novelle spose*. / *De las belle donne anonime al retrato de la joven esposa*. / *Belleza, venustà y virtud*.

Cómo citar: Palacios Méndez, L.M. (2018) Belleza, *venustà* y virtud: De la *bella donna anonima* al retrato de la esposa virtuosa en la Venecia de inicios del Cinquecento, en *Anales de Historia del Arte* nº 28 (2018), 87-111.

El arte véneto del Cinquecento y la imagen pictórica de la mujer constituyen un binomio casi inseparable en la historia del arte del siglo XVI europeo. Pintores como Tiziano, Palma il Vecchio, Giorgione o Cariani entre otros, fueron parte fundamental de una nueva propuesta de representar el cuerpo femenino resaltando sus singularidades físicas y su

¹ Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte.
laurapalaciosmendez@hotmail.es
código ORCID: 0000-0002-2884-7516

materialidad más carnal. En sus pinturas nutridas de figuras femeninas bien mitológicas, de la historia sagrada, hagiográfica o del campo de la historia, de la virtud o del saber; la imagen de la mujer que definieron –dentro de su notoria revolución pictórica– fue un crisol del legado de la Antigüedad grecorromana y los perfilados tópicos literarios –promovidos desde la cultura de la *fin' amor* y definidos y asentados con Petrarca y Boccaccio– que eran entonces motivo de grandes debates y escritos. Su impacto e importancia se aprecia en que fueron referente clave al respecto en el siglo XVII y en que configuraron un sustrato principal del prototipo de representación femenino de las futuras Bellas Artes, manteniendo por ello su vigencia hasta finales del siglo XIX. Fue precisamente entonces cuando la naciente historiografía artística en sus estudios de Tiziano aunó diversos cuadros de mujeres –que se denominarían *half-length women*–, por ver en ellas una apariencia física común. Así obras de Tiziano como la *Flora* de los Uffizi (Fig. 1), la *Mujer mirándose en el espejo* del Louvre, la *Salomé* de la Doria Pamphilj de Roma o la *Vanitas* de la Althe Pinakothek de Munich; se estudiaron juntas por motivos formales obviando los usos y objetivos singulares de cada una de ellas en la sociedad del momento. Esta inclinación por dar prioridad al aspecto de estas figuras femeninas y apreciar en su similitud una supuesta idea de la belleza, está ya presente en la monografía del cadorino de Richard Ford. Así, tratando de la mencionada *Flora* y la *Venus Anadiomena* de la National Gallery of Scotland, afirmó que en ellas «the old conception of Greek mind is produced in the form of perfect natural beauty»². Esta idea nació apoyándose a su vez en desmixtificar la tradición –entonces vigente– que desde el siglo XVII había visto en alguna de estas damas el retrato de la amante del artista, como en la mencionada *Flora* o en la *Mujer mirándose en el espejo*. Para ello se sustituyó su mítica identidad por el concepto de la representación ideal: «nor is there any ground for believing that the several faces which have been accepted as those of his mistresses are more than ideal»³. El valor de lo ideal vinculado a una supuesta belleza femenina común fue tomando progresivamente una prioridad mayor dentro de la crítica historiográfica. Así se redujo a la belleza y la imagen ideal el discurso de obras tan diversas que bien podían estar en una capilla, en una sala de un palacio con un mensaje moral o mitológico, o incluso ser retratos representativos de personas reales. Son concretamente los retratos el objeto de estudio del presente artículo. Éstos fueron integrados en esta lectura al desconocerse el nombre propio de las retratadas y ser conocidas por apodos desde los primeros datos que de ellas se tienen todavía en la actualidad. Así, por sus títulos como *Laura* (Fig. 2), *Bella* (Fig. 3) o *Flora* pudieron incluirse en esta anacrónica lectura de una supuesta representación autónoma de la belleza ideal de la mujer en el Véneto de siglo XVI.

La importancia que se empezó a dar a la belleza ideal femenina no tardó en desbanicar la posibilidad de que estemos ante retratos de mujeres reales. De este modo Gronau en 1904 aportó una nueva definición que consideraba más ajustada para estas obras en las que aún se reconocía una apariencia de retrato⁴: «Here, in place of the portrait, we have the fancy portrait, and many of these creations, closely related to each other, show how Titian cultivated a particular type of female beauty»⁵. Así pues, si bien por el formato se vincularon estas obras con el género del retrato, por su apariencia física

² Ford, R. (1881). *Titian*. Londres: R. Clay, Sons and Taylor, 37.

³ *Ibidem*.

⁴ De hecho el propio Ford pese a sus consideraciones definió la *Flora* de los Uffizi como «Portrait of a Lady. (*La Flora*.))» (*Ibidem*, 90).

⁵ Primera edición francesa de 1904. Consultada la edición inglesa: Gronau, G. (1911). *Titian*. Londres: Duckworth and Co., 44.

sólo podrían pertenecer a la fantasía. En consecuencia, estas mujeres fueron consideradas fruto de la imaginación y destreza del pintor que materializaría en el cuerpo femenino la Belleza ideal. Precisamente en 1950 Tietze recuperó esta sesgada idea y la llevó más allá al afirmar «The real subject of Titian's picture is the representation of female beauty»⁶. Con estas palabras la belleza femenina se reconoció como un objetivo en sí mismo para la pintura veneciana de inicios del siglo XVI. De este modo Tietze desestimó toda posibilidad de que estemos ante retratos, de hecho continuó diciendo: «If the external attributes were to be omitted, it would be difficult to give these young women name. Many of them have, in fact, been given improvised names or a subjective explanation of their allegorical meaning»⁷. Así los elementos que acompañan a estas mujeres se convirtieron conscientemente por la historiografía en un mero adorno, una excusa iconográfica para que el pintor afrontase su verdadera preocupación: ser capaz de materializar la belleza femenina. Por su parte, en 1969 Rodolfo Pallucchini se unió a estas conclusiones⁸ e incidió en la deuda con la estatuaría griega ya apreciada por Ford, aunque a través de la palabras de Longhi⁹. Poco después Charles Hope tuvo el desatino de rebajar incluso esta supuesta búsqueda de la belleza ideal femenina del cadorino a la representación de prosaicas pin-ups¹⁰. Igualmente, pese a la vulgarización del asunto, reafirmó así que la belleza sería la razón exclusiva de estas obras.



Fig. 1. Tiziano, *Retrato de mujer* conocido como *Flora* (1515-1520).
Gallerie degli Uffizi, Florencia.

⁶ Tietze, H. (1950). *Titian: Paintings and drawings*. Nueva York: Phaidon Publishers Inc., 13.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Así afirmó que Tiziano en estos años de juventud buscaba la belleza «nella scelta e nella invenzione di particolari soggetti, come il tema delle mezze figure femminili [...] in ogni caso è sempre il mito della bellezza femminile che commuove la vena pittorica di Tiziano» Pallucchini, R. (1969). *Tiziano*, v. I. Florencia: G. C. Sansoni Editore, 30.

⁹ *Ibidem*, 31.

¹⁰ Hope, Ch. (1980). *Titian*. Nueva York: Icon Editions, 62.



Fig. 2. Giorgione, *Retrato de mujer* conocido como *Laura* (1506). Gemäldegalerie Alte Meister. Dresde.

Quizás la contribución clave hasta el último tercio del siglo XX haya sido que Tietze reconociera en la belleza femenina un objetivo autónomo en sí mismo de la pintura veneciana de inicios del siglo XVI. Este *tour de force* sobre la importancia de la belleza constituyó el germen de unas investigaciones que, entre los ochentas y noventas del siglo XX, tuvieron un particular éxito. Se trata de una corriente principalmente anglosajona que asentó definitivamente esta lectura de las *belle donne anonime* como un género genuino de la pintura cinquecentista.

De forma paralela, en la segunda mitad del siglo XX estos retratos de mujeres —que compartían una apariencia considerada bella y a veces un parcial desnudo— se han integrado en otras interpretaciones por la historiografía: ser la imagen de una cortesana o la de una joven esposa. Si bien la primera ha sido bastante difundida y ha tenido una repercusión incluso en la cultura popular, comparto las conclusiones que han llevado a algunos historiadores del arte a ver en estas mujeres retratos de desposadas¹¹. Las aportaciones de los investigadores que consideran

¹¹ La más reciente exposición al respecto fue celebrada en 2017 en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid: Checa, F. (Dir.) (2017). *El renacimiento en Venecia: triunfo de la belleza y destrucción de la pintura*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza. En esta publicación, respecto a la interpretación de estos cuadros, se ha seguido principalmente las conclusiones de Augusto Gentili de 1995 (véase nota 36).

estas obras retratos femeninos del contexto marital se han fundamentado en el estudio iconográfico y gestual de estas damas, caracterizadas por un aparato simbólico inequívoco del matrimonio pretridentino. De este modo destacan por fundamentar sus argumentos centrándose en el conocimiento del lenguaje visual de finales del Quattrocento e inicios del Cinquecento, en vez de dar prioridad a un discurso historiográfico basado en sus propios –y veces anacrónicos– intereses. Sin embargo, se debe reconocer que el concepto de la belleza femenina tuvo en el siglo XVI un valor particularmente notorio dentro de la cultura del momento, como demuestran los tratados que se escribieron al respecto. Por ello es preciso recordar que los ideales de belleza jugaron un papel particular en el tiempo que se definió la imagen de la mujer moderna a nivel europeo y en consecuencia de su retrato. Así, aunque no como un objetivo en sí mismo, estos retratos de esposas realizados por artistas venecianos estuvieron también determinados por ellos. De este modo, el presente artículo tiene por objetivo integrar dentro del discurso representativo de estos retratos femeninos del ámbito marital el valor simbólico de la belleza. Una belleza femenina que no objetualiza a la mujer hasta robarle su identidad, sino que exalta la excelencia de su singular virtud en su retrato como una perfecta esposa.



Fig. 3. Tiziano, *Retrato de mujer* conocido como *La Bella* (1536).
Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina en el Palazzo Pitti, Florencia.

Belle donne

La corriente interpretativa de ver –en estos retratos de esposas– imágenes de mujeres anónimas que materializarían la belleza ideal cobró relevancia a partir del artículo de Giovanni Pozzi en 1981¹². El filólogo italiano vinculó la supuesta primacía de la belleza femenina en estas pinturas con el interés paralelo de los poetas petrarquistas por los cánones físicos de la mujer considerada perfecta. Así se preguntó: «esistono ritratti i quali vogliono non già riprodurre i tratti di una donna individua, bensì rivestire di linee e colori quella donna ideali che i poeti venivano per conto loro dipingendo nei versi?»¹³. Bajo esta pregunta retórica como premisa, el artículo desgranó las características de la mujer ideal de la literatura italiana desde Petrarca y Boccaccio, y concluyó que las pinturas conocidas como *Flora* de Bartolomeo Veneto (Fig. 4) y *Laura* de Giorgione (Fig. 2) no hacían otra cosa que materializar estos *topoi* literarios. Poco después, los estudios de Mary Rogers y Elizabeth Cropper pusieron en común este legado literario con el patrimonio artístico. En primer lugar, en 1986 Rogers¹⁴ amplió notablemente el campo de influencia de esta teoría al afirmar: «painters in the circle of Leonardo in Milan, and Giorgione, Titian, Palma Vecchio and Paris Bordone in Venice, produced numerous portrait-like images of such female beauties, which might represent mythological, historical or allegorical characters, as well as contemporary personages, more or less idealized, the taste for which owed much to the fashionable literary cult of feminine beauty»¹⁵. Por otro lado, aseveró que el objetivo de los pintores sería reproducir la belleza ideal a través de estas obras con *aspetto de retrato*. Pero además profundizó al respecto, pues para ello el pintor *puliría* a una modelo real hasta el extremo hasta desterrar su identidad¹⁶. Este propósito vendría acordado a su vez con el cliente, cuyo interés sería deleitarse en la contemplación íntima de la pintura de una mujer intencionadamente anónima¹⁷. Para llegar a estas conclusiones se sirvió de la cita de Lomazzo en su *Trattato dell'arte de la pittvra*, donde afirmaba respecto al género del retrato: «Nelle femine maggiormente v'è osseruato, con esquisita diligenza la bellezza, leuando quanto si può con l'arte gli errori della natura; & cosi imitar i poeti quando cantano inuerso le lodi loro»¹⁸. De hecho, la desviada interpretación de esta frase por parte de Rogers le llevó también a sentenciar que incluso aquellas obras que sí consideraba retratos femeninos «were seen as less concerned with individuality or identity in a full sense, more about presenting an ideal of beauty or grace»¹⁹.

¹² Pozzi, G. (1981). Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquencento e la pittura di Giorgione. En R. Palucchini (Coord.), *Giorgione e l'Umanesimo veneziano* (pp. 309-341). Florencia: Leo S. Olschki.

¹³ *Ibidem*, 311.

¹⁴ Destaca asimismo el artículo de Rogers de 1988 en el que trata sobre la belleza femenina en el Cinquencento italiano, aunque sin abordar directamente este asunto: Rogers, M. (1988). The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting. *Renaissance Studies*, 2 (1), 47-88.

¹⁵ Rogers, M. (1986). Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy. *Word & Image*, 2 (4/October-December), 294.

¹⁶ «the beautiful female sitter for the Renaissance buyer of portraits, like the beloved mistresses for Renaissance readers of verse, could well have remained anonymous» *Ibidem*, 299.

¹⁷ «Here the sitters need have no history, no biography, need have performed no great deeds, and in art, if not in poetry, need possess no nobility of soul. Their only essential characteristic is their beauty, experienced as if living by the spectator who is encouraged to enjoy an imaginary intimacy with them» *Ibidem*, 299.

¹⁸ Lomazzo, G. P. (1584). *Trattato dell'arte de la pittvra*. Milán: Paolo Gottardo Pontio, 434.

¹⁹ Rogers 1986, 299.



Fig. 4. Bartolomeo Veneto, *Retrato de mujer* conocido como *Flora* (ca. 1520).
Städel Museum, Frankfurt.

Por su parte Cropper fue más allá del sensual deleite del comitente y consideró que el otro objetivo principal era medirse con los poetas. De este modo se desarrollaría un *paragone* entre pintura y poesía por la reproducción de la Belleza ideal a través de perfeccionar la belleza terrena de una mujer²⁰. Esta explicación se sumaría a consideraciones como que, frente a los retratos masculinos individualizados, «many images of women are not truly portraits, to be considered in relation to an individual sitter, but rather unproblematic objects made for simple delectation»²¹. De este

²⁰ «In the Renaissance *paragone* of painting and poetry, the portrayal of a beautiful woman is not merely an example. It is the test the poet sets the painter, and the primary figure for the truthfulness of the representation of beauty itself. Not all portraits of beautiful women were painted in direct response to the changing arguments of this debate, but, given the inextricability of the image of the beloved from the problem of the *paragone*, so firmly established by Petrarch, few paintings of women stand completely outside it» Cropper, E. (1987). *The beauty of Woman: Problems in the Rethoric of Renaissance Portraiture*. En Ferguson, M. W., Quilligan, M., Vickers, N. J. (Coords.), *Rewriting the Renaissance. The discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe* (p. 190). Chicago: The University of Chicago Press.

²¹ *Ibidem*, 178. Esta idea se vincularía especialmente –que no exclusivamente– por esta corriente con las imágenes de damas parcialmente desnudas. A este respecto, destaca la crítica de Matteo Mancini –aunque a propósito de las denominadas *Poesías* de Tiziano para Felipe II– sobre la tendencia usual a justificar la creación de obras con desnudos femeninos para estimular el placer masculino (Mancini, M. (2014). *El desnudo decoroso: la moda del Renacimiento y su migración hacia las colecciones españolas de la Edad Moderna*. VV.AA. *Los gustos y la moda a lo largo de la historia* (p. 87). Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid).

modo, Cropper asentaría que, en estos cuadros donde se venía apreciando sólo una apariencia de retrato y valorando una supuesta belleza femenina, el discurso sería la Belleza de la pintura misma, «a distinct discourse from which the woman herself is necessarily absent»²². Se puede apreciar por ello hasta qué punto ha sido determinante que estos retratos de esposas realizados por pintores vénetos hayan sido descontextualizados de su ambiente original. Al ser olvidados sus nombres e ignorada su propia iconografía, la ambigüedad ha permitido a los estudiosos elucubrar teorías condicionadas notablemente por las leyendas del siglo XVII y las modas imperantes de la propia historiografía.

En los años siguientes las conclusiones de Rogers y Cropper tuvieron una notable aceptación, y encontraron su estela en las tesis doctorales de Anne Christine Junkerman²³, Cathy Santore²⁴ y Lucie Anne Herbert Wehn²⁵. Incluso investigadoras como Rona Goffen, tan influyentes respecto al estudio de la mujer en Tiziano y Giovanni Bellini, se sumaron a la teoría de los *portrait-like de belle donne anonime*²⁶. Asimismo en el siglo XXI esta lectura ha mantenido su vigencia, como por ejemplo se aprecia en las publicaciones de Jaffé²⁷ y Nygren²⁸. Aunque quizás la renovación y actualización de esta interpretación la encarna Sylvia Ferino. La investigadora integró con acierto esta teoría dentro de la evolución del retrato femenino del norte de Italia, desterrando la posibilidad de que estemos ante *corteggiane honeste* y aceptando que en algunos casos estemos ante virtuosas esposas. Sin embargo, reconoció en las obras de Giorgione y el joven Tiziano –especialmente aquellas con un desnudo parcial– una búsqueda prioritaria de la belleza ideal y de la sensualidad sobre el retrato, influenciada por los usos de la poesía. Esta primacía de la belleza ideal visual se justificaría en que suponía un reto de mayor interés para el artista frente a la reproducción mimética. A su vez sería más estimulante para el espectador-comitente masculino. De este modo explicaría la supuesta escasez de retratos femeninos en la Venecia de principios de siglo frente al éxito de las *belle donne*, pues «in the search for the female image, the Venetians declared themselves for poetry and, by analogy with the poetry of love, for the “picture of love”»²⁹.

²² *Ibidem*, 190.

²³ «perhaps the long tradition capped by Charles Hope, of seeing these pictures as “just pretty girls” is rather close to the mark. The half-lengths are pictures of beautiful women (Hope’s demeaning diminutive requires restatement) –and as Elizabeth Cropper puts it, the portrayal of beautiful women was “the primary figure for the truthfulness of the representation of beauty itself» Junkerman, A. Ch. (1988). *Bellissima donna: An interdisciplinary study of Venetian sensuous half-length images of the early sixteenth-century*, (Tesis doctoral). University of California, Berkeley, 369.

²⁴ Santore, C. (1990). *La Bella, the painted beauty in Renaissance art and society* (Tesis doctoral). New York University, Nueva York.

²⁵ When, L. A. H. (1990). *Icons of Beauty: The sensuous half-length images of Early Sixteenth Century Venice*, (Tesis doctoral). The University of Arizona, Tucson.

²⁶ Goffen, R. (1995). La donna nell’arte di Tiziano e nella società veneta del primo Cinquecento: due mogli, due madri e alcune fantasie. En C. Strinati (coord.), *Tiziano Vecellio. Amor Sacro e Amor Profano* (p. 148). Milán: Electa. Posteriormente, también bajo esta perspectiva analizó con detalle las singularidades de diversas obras femeninas de Tiziano: Goffen, R. (1997). Ladies & Other Beautiful Women. En R. Goffen, *Titian’s women* (pp. 45-106). Londres y New Haven: Yale University Press.

²⁷ Jaffé, D. (2003). Flora. En VV.AA., *Titian* (p. 96). Londres: National Gallery Company.

²⁸ Nygren, Ch. J. (2014). Stylizing Eros: Narrative Ambiguity and the Discourse of the Desire in Titian’s so-called *Salome*. En J. Kojl, M. Koos, A. W. B. Randolph (Coords.), *Renaissance Love. Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 31.

²⁹ Ferino-Pagden, S. (2006). Picture of Women – Pictures of Love. En D. Alan Brown, S. Ferino-Pagden (Coords.), *Bellini · Giorgione · Titian and the Renaissance of Venetian Painting* (pp. 190-199). New Haven: Yale



Fig. 5. Bernardino Licinio, *Retrato de mujer que se descubre el seno* (1536). Colección privada, Bérgamo.

Novelle pose

De *belle donne* a *picture of love*, un gran número de investigadores ha secundado hasta la actualidad que una supuesta belleza ideal femenina triunfó en la Venecia de inicios del Cinquecento sobre los postulados del retrato y los objetivos de representación de mujeres individuales. Sin embargo, pese a su éxito, esta interpretación convierte a la pintura en un mero instrumento de la poesía, haciendo de obras notables una suerte de ilustración. De este modo, como consecuencia directa, se desvirtúan sus propios fines y contribuciones a las artes figurativas y, especialmente, a las necesidades de la cultura cinquecentista. De hecho, si su fin fuese servir de estímulo sexual a los hombres, seguramente el comitente hubiera preferido encargar al pintor una escena mitológica y no simplemente un busto de mujer semidesnuda, o incluso vestida. Igualmente, habría que estudiar qué obras de este tipo habrían sido encargadas bajo este fin prioritario. Lo mismo se podría aducir sobre la teoría de Cropper acerca del uso específico de estos cuadros como *paragone* entre poetas y pintores. Por un lado, el topos *ut pictura poesis* fue uno de los grandes campos de batalla –y apoyo común– de estas artes. Sin embargo, en relación con el género del retrato, no se centraron precisamente en la capacidad de los artistas para modificar una mujer

real hasta el punto de alcanzar una Belleza ideal que la hiciera inidentificable. Más bien, el discurso en torno al retrato radicaba en la habilidad para mostrar las cualidades personales e incluso dar vida al retratado, especialmente si estaba ausente; lo cual podía incluir la belleza personal de una mujer concreta³⁰. Por otro lado seguramente los pintores –para manifestar la Belleza de la pintura en general y medir sus capacidades con los poetas al respecto– habrían preferido servirse de otras *pinturas de amor*, como una *Venus* o las conocidas *poesías*. Con ellas habrían defendido mejor su arte a través de sus habilidades para pintar desnudos completos, integrar las figuras en un espacio y desarrollar el vínculo dramático entre los personajes.

Además, estos estudios restringen la lectura iconográfica particular de cada uno de estos retratos femeninos. Bajo la definición de *bella donna* se aúnan una gran cantidad de obras diversas que confluyen en la puesta en valor de la apariencia considerada bella de sus protagonistas y en su formato. De este modo, sólo se destacan las características que les hace comunes y se anula todo el discurso simbólico individual que está minuciosamente descrito, a través de: su apariencia física, vestido, gestos, actitudes y objetos. Un discurso que ha sido estudiado con detalle por los estudiosos que han vinculado estas obras con el ámbito marital. Si bien en los años sesentas Helen A. Nöe y Verheyen³¹ iniciaron esta novedosa vuelta de hoja, el artículo clave al respecto fue sin duda «Il lauro di Laura e delle ‘maritate veneziane’» de Enrico Maria Dal Pozzolo³² sobre la conocida como *Laura* de Giorgione (Fig. 2). Dal Pozzolo hizo un detallado estudio sobre las particularidades semánticas de los elementos que configuran la obra. Especialmente se centró en el laurel –que había condicionado su título durante siglos– y el pecho que se desnuda ante el espectador. Así defendió que estamos ante «un ritratto di ambito coniugale, dove i vari attributi esibiti concorrono ad una presentazione assolutamente innalzante e nobilitante della donna.»³³ La importancia cardinal de sus aportaciones tuvo un eco directo en Augusto Gentili, quien en 1995 aportó la visión de conjunto definitiva³⁴. Gentili incluyó a este discurso marital más obras que habían permanecido en el limbo de la ambigüedad utilitaria por la supremacía de la belleza. En primer lugar refutó tajantemente que estemos ante prostitutas³⁵, para concluir que estas damas son prometidas preparadas para desposarse, como demuestran los anillos que llevan en el anular la mayoría. Estaríamos en definitiva ante retratos más o menos individualizados «a seconda delle intenzioni del committente e delle qualità del pittore». Concluye de este modo que «Le belle donne di Giorgione e di Tiziano, del Palma e del Cariani, del Licinio e di Paris Bordon non son utopiche “bellezze ideali”, ma presenze assolutamente tipiche»³⁶. Hasta la actualidad, ha ido creciendo progresivamente

³⁰ Sobre la relación entre la poesía y el retrato en el Cinquecento, destacan las investigaciones de Bolzoni y Pich: Bolzoni, L. (2010). *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Turín: Giulio Einaudi; Pich, F. (2010). *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.

³¹ Nöe, H. A. (1960). Messer Giacomo en zijn “Laura” (een dubbelpoortret van Giorgione?). *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 11, 1-35; Verheyen, E. (1968). Der Sinngehalt von Giorgiones »Laura«. *Pantheon*, XXVI (III), 220-227. Éste último secundado por Panofsky en 1969: Panofsky, E. (2003). *Tiziano: Problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 138.

³² Dal Pozzolo, E. M. (1993). Il lauro di Laura e delle ‘maritate veneziane’. *Mitteilungen des Kunsthistorisches Insitut in Florenz*, XXXVII (2/3), 257-291.

³³ *Ibidem*, 259.

³⁴ Gentili, A. (1995). Amore e amoroze persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali. En C. Strinati (Coord.), *Tiziano Vecellio. Amor Sacro e Amor Profano* (pp– 82-105). Milán: Electa.

³⁵ *Ibidem*, 95-96. A esta crítica se sumó elocuentemente Sylvia Ferino-Padgen: Ferino-Padgen (2006), 195-196.

³⁶ Ambas citas pertenecen a: Gentili (1995), 98.

la aceptación entre los investigadores de estas conclusiones –dentro de esta expuesta disparidad interpretativa que ha caracterizado las últimas décadas–, considerándose cada vez más que estamos ante retratos de esposas que tuvieron un auge especial en los territorios de la Serenísima en el Cinquencento³⁷.



Fig. 6. Tiziano, *Retrato de mujer con vestido negro* (ca. 1520).
Kunsthistorisches Museum, Viena.

De las *belle donne anonime* al retrato de la joven esposa

Planteémonos por un momento que esas mujeres que han sido interpretadas como imágenes de la Belleza ideal, por su apariencia considerada atemporalmente hermo-

³⁷ A este respecto destacan las más recientes publicaciones: Bertelli, S. (2002). *Il re, la vergine, la sposa*. Roma: Donzelli Editore; Mancini, M. (2002-2003). «Di dame, di cavalieri, di amor e di morte, di música e d'armonia» en la pintura italiana del Renacimiento. En J. M. Díez (Coord.), *Arte y Poesía. El amor y la guerra en el Renacimiento* (pp. 119-133). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Dal Pozzolo, E. M. (2008). *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*. Treviso: Canova; Mancini (2014), 87-106; Arroyo, S. (2017). Imágenes venecianas de la mujer. En F. Checa (Coord.), *El Renacimiento en Venecia. Triunfo de belleza y destrucción de la pintura* (pp. 171-195). Madrid: Museo Thyssen Bornemisza; Dal Pozzolo, E. M. (2017). *Labirinti del cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*. Nápoles: arte.m.

sa, fueran cada una de ellas mujeres reales que pudieron considerarse *bellas*³⁸ en su contexto. *Demos un paso más*. Propongamos que además de ser hermosas tuvieron la intención de ser así retratadas. *Sigamos un poco más*. Imaginemos que al contemplar la obra y reconocer su propia apariencia materializada y –como en cualquier retrato de un hombre– idealizada, se complaciese; y no sólo ella, sino también su marido, su familia y sus allegados. *Hagamos un último esfuerzo*. Pensemos que estas mujeres tenían el mismo derecho, e intención, que los hombres a encontrar en sus retratos la exaltación de su propia virtud. *Ya casi terminamos*. Supongamos que esa complacencia colectiva se debiese a que las virtudes espirituales de una mujer encontraban su materialización principal –dentro y fuera del retrato– en su apariencia física integrada en los ideales de belleza del momento. Unas mujeres que, por ello, buscaban encarnar en su vida real las vigentes modas de belleza femenina, que se venían gestando desde antes del siglo XIV. Un interés que querrían extender a su memoria y por ello los artistas se afanaban en representar en sus retratos. *Basta de imaginar*. Aceptemos que, lamentablemente, las damas de la clase alta veneciana³⁹ de comienzos del siglo XVI fueron tan poco agraciadas que apenas fueron retratadas y los hombres se vieron forzados a recurrir a los artistas más capacitados para estimular su lujuria a través de la construcción de *belle donne* intencionadamente anónimas.

Sin duda, los pintores tendrían como objetivo propio evolucionar en su arte y en sus capacidades. Si además eran jóvenes querrían generar su estilo, único y reconocible, para lo cual entre otras cosas configurarían sus estilemas y arquetipos esenciales de figuras femeninas y masculinas. Estos objetivos reales debían, sin embargo, estar al servicio de los motivos por los que un artista podía recibir el encargo específico de pintar una Salomé, una Virgen anunciada, una Venus o el retrato de una dama. El pintor irremediamente aplicaría su estilo a cada una de estas representaciones femeninas. De hecho quizás precisamente por ello habría recibido el encargo. Por un lado, en las tres primeras tendrá plena libertad para desarrollar su búsqueda personal de la belleza pictórica –en estos casos específicamente a través de la mujer– y crecer como artista, del mismo modo que lo haría en

³⁸ Llamo la atención sobre la licencia de calificar de “bellas” a algunas de estas damas. Es preciso apuntar que la belleza es una cualidad plenamente subjetiva. Cada cultura tiene sus ideales propios de la Belleza ideal que se concretan, pluralizan y adaptan a lo largo de las coordenadas espacio-tiempo. Supeditada por tanto a las modas y la subjetividad individual, resulta aventurado afirmar qué retratos fueron valorados en su momento por la belleza o no de la efigiada. Este artículo no busca desvelar tal enigma, sino destacar cómo gran número de los retratos de esposas en el siglo XVI –centrándonos específicamente en aquellos denominados por la historiografía *belle donne* del contexto veneciano y otros no incluidos pero de iconografía pareja, que demuestran esa diversidad propia de los retratos– estuvieron determinados por el amplio y polisémico imperio de la belleza, más allá de cumplir unos fluctuantes cánones físicos de la mujer perfecta.

³⁹ Es preciso mencionar que desconocemos el origen concreto de las damas representadas, una cuestión que no siempre se corresponde con la vestimenta. Sin embargo, como trataremos inmediatamente, se ha llegado a afirmar que en Venecia apenas hubo retratos de damas frente al éxito de las supuestas *belle donne anonime*. Igualmente, pese al desconocimiento de su origen, los retratos conservados pertenecen a pintores activos en el contexto véneto y especialmente en el ámbito lagunaro en el Cinquecento, por lo que muchas pudieron ser oriundas de la república. La iconografía que se desarrolló en sus talleres –particularmente incluyendo el desnudo parcial– si bien no definió por supuesto una *imagen de la mujer veneciana*, sí se promovió una iconografía en el ámbito de la Serenísima que luego se extendió en otros muchos retratos de mujeres fuera de sus dominios y que incluso llegó a reproducirse en un relieve en bronce perdido de la misma emperatriz Isabel de Portugal con el pecho descubierto, un pañuelo y rodeado de flores con retratos del emperador y su hijo Felipe, realizado por los Leoni (Citado por: Coppel, R. (1998). *Catálogo de la escultura de época moderna. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Fundación Marcelino Botín y Museo del Prado, 82). La importancia cardinal de este retrato perdido la trataremos de forma específica en futuras publicaciones.

un Cristo resucitado o en un San Sebastián⁴⁰. Por otro lado, en el retrato aplicaría sus habilidades sobre la belleza ideal a la representación de un individuo concreto, el cual siempre debería reconocer su efigie dentro de la manera propia del artista. La idealización se daba por sentada y hoy no hay sombra de duda al respecto. Siempre y cuando el retratado tenga un nombre propio o su apariencia no nos recuerde demasiado a nuestros propios ideales, especialmente si es una mujer⁴¹. Bajo esta perspectiva vemos a Carlos I sujetando dulcemente el collar de un mastín sumiso. Con esta premisa también el emperador edulcoró su propio recuerdo de la nariz aguileña de su preciosa, y difunta, esposa. Incluso, extremando la legitimidad de esta conocida ley, Isabella d'Este se rejuveneció unos treinta años. No importa. Su identidad pervive en la memoria colectiva y en ella su apariencia será siempre indulgentemente idealizada. Pero Tiziano no sólo retrató emperatrices y marquesas que la historia habría de recordar más allá del arte; sino también muchas mujeres, y hombres, que el olvido y el tiempo –y no el interés de un comitente ávido de sensualidad y un pintor ansioso de belleza ideal– relegaron al anonimato.



Fig. 7. Palma il Vecchio, *Retrato de mujer con vestido azul y abanico* (1512-1514).
Kunsthistorisches Museum, Viena.

⁴⁰ En estas obras, y no en los retratos condicionados por los intereses de representación de un sujeto, el artista podría tratar de superar a la misma Naturaleza. En palabras de Dolce: «dimostrar col mezo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfettion di bellezza, che la natura non suol dimostrare a pena in mille. Perche non si troua un corpo humano cosi perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte» Dolce, L. (1557). *Dialogo della pittura*. Venecia: Giolito de' Ferrari, f. 29r.

⁴¹ Particularmente si está medio desnuda.

Quizás uno de los hándicap de la corriente de las *belle donne* es que ha partido originalmente de una lectura formalista de unas obras, cuyo objetivo no era tanto estudiar un fenómeno retratístico sino estructurar la evolución de un artista, concretamente Tiziano. De este modo da la sensación de que sólo cuando la mujer representada no era evidentemente agraciada –al parecer de los investigadores– se podía considerar que realmente era un retrato. Si reunimos las pinturas que Dal Pozzolo y Gentili sacaron a colación en sus artículos podremos apreciar una variedad propia de los retratos de mujeres. Como observó Gentili, muchas son damas perfectamente terrenales. Por ello, se podría decir que bajo el concepto *belle donne* se aunaron diversos cuadros femeninos de figuras que sólo tenían en común su apariencia, y entre estas obras se habrían seleccionado también una serie de retratos femeninos. Tal es el caso de la *Flora* de Tiziano (Fig. 1) que se ha tenido como el prototipo por excelencia por su aspecto y por su parcial desnudo. Sin embargo hay otros retratos similares que nos muestran mujeres también desvelando su cuerpo cuyo rostro manifiesta una fisonomía genuina (Figs. 5 y 6). Del mismo modo, el *Retrato de mujer* conocido como *La Bella* de Tiziano (Fig. 3) ha sido una parada obligada en el discurso de las *belle donne*. Tanto en la dama de los Uffizi como la de la Galleria Palatina, se aprecia que los cuadros particularmente conocidos son los que se han integrado en la corriente de la idealización femenina. Sin embargo, son ejemplos de retratos femeninos y su estudio debe desarrollarse en relación con aquellos menos notorios de esposas con los que comparten su iconografía, aunque no siempre su excelsa fisonomía⁴².

Sin embargo, como hemos visto, se ha llegado a aceptar que en la Venecia de comienzos del siglo XVI apenas hubiese retratos de mujeres reales frente al gran éxito de bustos femeninos ideales bajo apariencia de retratos. A este propósito Patricia Simons⁴³ hizo una detallada reflexión sobre la amplitud del término *ritratto*, a partir de referencias en descripciones e inventarios. Simons defendió la buena acogida de estos cuadros de figuras de mujeres bellas anónimas y aseveró que hubo una mayoría de estas obras frente a retratos canónicos, ya que los inventarios en Italia «identify paintings as heads of men or women rather than as named portraits. [...] Yet by the sixteenth century, Venetian documents indicate a high preponderance of anonymous female ‘portraits’. The presence of objects named as portraits, but of unspecified women, suggests that anonymous referentiality was to the fore [...] we could call them ‘portrayals of examples of femininity’ rather than portraits of distinct entities»⁴⁴. Además, Simons puso como argumento al respecto *La Bella* (Fig. 3) de Tiziano⁴⁵. El hecho de que Francesco Maria della Rovere en su conocidísima carta de 1536 solicite al pintor «quel’ retratto di quella Donna che ha la veste azzurra», le sirvió para defender el uso general de pagar por el cuadro de una mujer totalmente desconocida. Además Simons puntualizó que el duque de Urbino no usó con precisión el término *retrato* y debido a su «restrictive notion of portraiture [...] fail to distinguish between the sitter and the painting»⁴⁶. Sin embargo quizás fuese oportuno dar un voto de

⁴² Me remito particularmente al artículo de Gentili (véase nota 33) como muestra de la diversidad de retratos de esposas, especialmente del pincel de Palma il Vecchio.

⁴³ Simons, P. (1995). *Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women*. En A. Brown (Coord.), *Language and Images of Renaissance Italy* (pp. 288-302). Oxford: Clarendon Press.

⁴⁴ *Ibidem*, 292-293.

⁴⁵ *Ibidem*, 288-291.

⁴⁶ *Ibidem*, 290.

confianza a uno de los grandes coleccionistas y admiradores de Tiziano del momento, en vez de cuestionar si sabía cómo en su propio tiempo se debían llamar los cuadros. En primer lugar, es un hecho que Francesco della Rovere se interesó particularmente por el retrato de una mujer que le era desconocida, es más insistió a su vez en la carta al artista que la terminara. Pero eso no justifica que existiera un comercio en auge de retratos de mujeres desconocidas y que Tiziano pintara esas damas idealmente anónimas para atender tal demanda⁴⁷. Sin embargo, un hecho importante a tener en cuenta es que el duque no encargó la obra en un origen, sólo la compró. Se trata de un matiz determinante y como afirmó Fausta Navarro: esta dama conocida como *La Bella* es bastante probable que fuese un retrato en curso⁴⁸. Esta obra se encargó con los fines comunes de un retrato de representación femenino y no como parte de un supuesto mercadeo de *belle donne anonime*. Así aquello que sedujo más bien a Francesco Maria della Rovere no fue la mujer *per se*, sino la maestría que el pintor estaba demostrando al pintarla. Se trata de un retrato soberbio, una obra excepcional y por eso mismo pagó por ella un duque –consciente de que era un *retrato* personal de una mujer– al que poco le importó quién era en realidad *quella Donna*.

Por otro lado, para refutar la paradoja del género del *ritratto anonimo*, creo oportuno defender que aunque en los inventarios se describen *teste, ritratti, figure...* de mujeres sin nombre propio, no significa que no se hayan hecho en su origen como retratos de personas específicas con el objetivo concreto de representarlas. Parece más coherente que en muchos de estos casos, quizás por el paso del tiempo, se pueda haber olvidado –u obviado– su identidad. Podría ocurrir de infinidad de formas, por ejemplo por el descuido e indiferencia al respecto de los sucesivos herederos y propietarios de la obra, vinculados o no con la representada. Además hay que decir que quizás los inventarios no sean documentos concluyentes al respecto. Debemos tener en cuenta el probable desinterés del escribano por la identidad de los retratados, pues su cometido era resumir los bienes de una familia de un modo rápido y sencillo. Así pues, se usaban términos generales y básicos que sirvieran indiscutiblemente de referencia. Es decir, seguramente el escribano no sabía si la tía abuela de la madre del propietario se llamaba María y tenían un retrato suyo, pero haciendo su sumario por cada habitación tuvo claro que era el busto de una mujer. Así pues, no era su cometido hacer una descripción precisa sobre la naturaleza de las obras. De hecho es muy probable que muchos de ellos no fueran sensibles respecto a las artes y no dominasen sus términos específicos. Por otro lado, hay que tener en cuenta que no todos eran efectivamente retratos. Muchas de estas *teste* de mujeres –y hombres– podrían referirse a efigies de personajes notorios de la historia como parte, o no, de un grupo de *exempla*. Finalmente, resulta incongruente que se conservasen retratos de mujeres bellas y anónimas y no damas reales en aquella Venecia que había sorprendido a Vasari porque «in tutte le case di Vinezia sono molti ritratti, e in molte de' gentil'huomini si veggiono gl'aui, e padri loro insino in quarta generazione, & in alcune piu nobili, molto piu oltre; vsanza certo che è stata sempre lodeuolissima, eziandio appresso gl'Antichi»⁴⁹.

⁴⁷ De hecho Simons planteó si era importante que los clientes de este particular mercado tuviesen la consciencia de que esas mujeres anónimas podía ser reales, pues «Like many pin-ups, the fantasy of power and arousal depended on the imaged figure being both anonymous and plausible» (*Idem*).

⁴⁸ Navarro, F. (2013). *La Bella* di Tiziano alla ricerca di un'identità. En F. Navarro, G. Manieri (Coord.), *La Bella di Tiziano a Palazzo Grimani* (p. 15). Venecia: Marsilio Editori.

⁴⁹ En la vida de los Bellini: Vasari, G. (1568). *Le Vite de' piv eccellenti pittori, Scvltori, e Architettori*, v. I. Florencia: I Giunti, 435.

En esa Venecia en la que se valoró tan particularmente la dignidad e importancia del retrato, también las mujeres tuvieron cabida. Así, como parte clave de los linajes y alianzas familiares⁵⁰, también se desarrolló en torno a ellas una iconografía específica para loar sus virtudes propias. Algunas de estas damas han sobrevivido –aunque a alguna le ha costado algún *apodo*– en las telas de Tiziano, Giorgione, Palma il Vecchio, Cariani y Bernardino Licinio. Muchas fueron retratadas por estos artistas en su juventud y compartieron la belleza propia del final de su adolescencia. Pero ante todo, la mayoría tenían en común que estaban afrontando el ritual de iniciación femenino por excelencia: casarse. La importancia familiar, económica, patrimonial, social, ciudadana, pero también de sí mismas como individuo, bien merecía un retrato. Un retrato que manifestase hasta qué punto estas damas de la élite estaban preparadas para comenzar este rito de paso. Durante toda su vida habían sido educadas para ello. Múltiples tratados enseñaban cómo debían ser en su vida como vírgenes, casadas y viudas, para así ser honorables hijas, esposas y madres de hombres virtuosos. El hecho de que su vida pivotara sobre este momento explica que desde mediados del Quattrocento la iconografía de los retratos femeninos también lo hiciera, y no sólo en Venecia. Parte de la iconografía femenina integró el desnudo parcial, particularmente del pecho. Seguramente en origen se desarrolló bajo una perspectiva antiquizante. Además, Dal Pozzolo ya evidenció cómo el seno desvelado era parte de la semiótica de la esposa virtuosa⁵¹. Por ello no profundizaré al respecto, aunque considero importante señalar cómo precisamente este tipo de desnudo ha condicionado particularmente a la crítica. Seguramente el desnudo parcial de algunas de estas mujeres ha sido determinante para acabar definiendo la teoría de las *belle donne* –y por supuesto de las *cortigiane honeste*– pues ¿qué mujer de honor se retrataría orgullosa de esta guisa?⁵² Parece claro que el germen de estas corrientes es la tensión que aún hoy nos produce, más o menos conscientemente, ver a una mujer exhibiendo su cuerpo abiertamente y con la intención de quedar así para la memoria. Una tensión tan aparentemente inevitable que hemos prejuzgado que también sintieron en la Europa del siglo XVI.

Dentro de estos retratos de mujeres parcialmente desnudas, quisiera llamar brevemente la atención sobre los cuadros comúnmente llamados *Flora*, de Bartolomeo Veneto (Fig. 4), Palma il Vecchio y Tiziano (Fig. 1). Estas damas manifiestan una iconografía pareja al *Retrato de mujer* conocido como *Laura* de Giorgione (Fig. 2), con la diferencia de que ofrecen unas pocas flores en vez de tener detrás un arbusto de laurel. Pese a la cercanía entre estas obras, el peso de la diosa y la tradición han sido tan fuertes que el mismo Dal Pozzolo afirmó «“Flore”, o delle “Ninfe” come in

⁵⁰ Sobre el papel principal de la mujer en la Serenísima en este tiempo: Grubb, J. (1996). *Provincial Families of the Renaissance. Private and Public Life in the Veneto*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; Chojnacki, S. (2000). *Women and men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; A. Bellavitis, N. M. Filippini, T. Plebani (Coords.) (2012). *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*. Verona y Bolzano: QuiEdit. Y en general en la península itálica sigue siendo fundamental: Klapisch-Zuber, Ch. (1985). *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*. Chicago: The University of Chicago Press.

⁵¹ Dal Pozzolo 1993, 269-282. Asimismo también han sido muy importantes las reflexiones de Sergio Bertelli al respecto: Bertelli 2002, 65-112. Sin embargo, este tipo de desnudo sigue siendo un aspecto controvertido y de notoria importancia. Por ello, será tratado en profundidad en próximas publicaciones.

⁵² Como apuntó Hans Ost al defender que el desnudo sólo podía ser parte de la imagen de una meretriz, en: Ost, H. (1981). Tizians sogenannte »Venus von Urbino« und andere Buhlerinnen. En J. Müller, W. Wener Spies (Eds.), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtsatg* (p. 137). Berlín: Gebr. Mann Verlag.

molti casi è meglio dire: delle belle donne cioè che non sono ritratti, ma solo vaghe, vaporose allegorie di bellezza. Sono, in esenza, pittura»⁵³. Asimismo Augusto Gentili aisló a este grupo de imágenes fuera del retrato canónico de *novelle spose* y las consideró jóvenes desposadas disfrazadas de la diosa Flora, como manifestación de la concordia marital. De este modo no serían retratos totalmente, pues «Il riferimento mitologico, in particolare, impone un quoziente variabile di travestimento idealizzante: Flora non può essere troppo individualizzata, perché il ritratto deve lasciare spazio al *modello*.»⁵⁴. Debido a la importancia del asunto, será objeto de una publicación específica donde se tratará con detalle las peculiaridades que han determinado la fortuna crítica de estas obras hasta la actualidad y su significado. Sin embargo, por el momento, quisiera proponer al lector que vea estas obras y juzgue si algo las diferencia de la obra de Giorgione aparte de unas pocas flores. Bajo mi perspectiva son también retratos femeninos de jóvenes desposadas, y esas flores –del mismo modo que unos anillos o un perrito– un elemento semántico más del discurso marital.



Fig. 8. Neroccio de' Landi, *Retrato de mujer* (ca. 1490).
National Gallery of Art, Washington.

⁵³ *Ibidem*, 279. Así Dal Pozzolo en este caso específico se suma a la interpretación de las *belle donne* como búsqueda de la belleza misma de la pintura a través de la figura femenina.

⁵⁴ Gentili 1995, 96. Se suma así a las conclusiones de Panofsky respecto a la *Flora* de Veneto (Fig. 4): «no representa ni a una cortesana ni a la diosa Flora *tout court*, sino a una joven desposada bajo el disfraz de Flora.» (Panofsky 2003, 138).

Belleza, *venustà* y virtud

Anillos, flores, seno descubierto, perrito, joyeros, cadenas, pulseras, trenzas deshechas. Todos son detalles del rico universo de significación femenino del final del Quattrocento y el Cinquecento, particularmente de la esposa. Integrar la apariencia de la dama retratada en unos cánones de belleza vigentes –tanto a nivel real como representativo– era solamente una característica más de la imagen que se construyó de su persona para la ostentación y el recuerdo. La intención de mostrar a la mujer bella es una característica, no un fin. Desde los orígenes de la cultura mediterránea, una cualidad fundamental que se buscaba en la esposa era la belleza. Así canta el esposo del *Cantar de los Cantares* «*Ecce tu pulchra es amica mea ecce tu pulchra*»⁵⁵ y luego se regodea en describir la hermosura de su cuerpo⁵⁶. Estas descripciones físicas responden a modas cambiantes de los ideales de belleza femenina, y en la Italia del siglo XVI se configuraron no uno, sino múltiples prototipos femeninos. A este respecto ha sido muy importante el artículo de Pozzi, al aunar las características físicas de mujeres bellas de la literatura del Quattro y Cinquecento⁵⁷. Por su parte Rogers resaltó el ejemplo de *Il libro della bella donna* de Federico Luigini de 1554, en el que *pintan* la mujer perfecta entre un grupo de hombres. Del mismo modo lo había hecho Cropper previamente con el pasaje de los prototipos las diversas complejiones femeninas en comparación con formas de vasijas en *Delle belle donne* de Firenzuola de 1542 y con las columnas de Vitruvio. Sin embargo, habría que analizar más en profundidad qué implicaba la belleza entonces para entender qué suponía exactamente esta característica en los retratos de estas mujeres; para comprender qué querría encontrar ahí la dama y buscar el pintor.

Según Dolce en su *Dialogo della Pittura*, la belleza sería básicamente «una conueneuole proportione, che comunemente ha il corpo humano, e particularmente tra se ogni membro»⁵⁸. Sin embargo, esta básica lección iba a ser de poca utilidad a los maduros pintores de la Italia de mediados de siglo. Consciente de ello, el veneciano páginas después les explicó qué hacer si querían pintar a una mujer bella. En este momento podría haber hecho una apología de pintar al natural una de estas modelos/meretrices para luego pulir su figura hasta la idealización. Incluso podría haber hecho mención del modo en que se realizaban las famosas *belle donne anonime*, como un género exitoso y particularmente característico de su patria. Sin embargo *preferió* darles otro consejo: «se uogliono i Pittori senza fatica trouare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discriue mirabilmente le bellezze della Fata Alcina»⁵⁹. Los cánones culturales sobre la belleza física femenina tenían un gran peso sobre la sociedad; determinaban los gustos y en consecuencia la apariencia de las personas. La literatura era uno de los vehículos más exquisitos de su difusión, perpetuación y modificación. Además desde la *fin'amor* y el *Dolce stil nuovo*, la amada ideal se convirtió en una de las excusas por excelencia para que los poetas alzasen sus plumas. Es elocuente entonces que Dolce se detenga en describir la apariencia de Alcina como referencia para los pintores. De este modo, nos brinda un prototipo físico femenino que debió tener una particular aceptación:

⁵⁵ Cantar de los Cantares 1, 15.

⁵⁶ Cantar de los Cantares 4, 1-5; 7, 1-10.

⁵⁷ Pozzi (1981), 311-330.

⁵⁸ Dolce (1557), f. 14r.

⁵⁹ *Ibidem*, f. 29r.

bien formada, largo cabello rubio, mejillas sonrosadas, frente blanca como marfil, finas cejas negras arqueadas, ojos negros pero claros como el sol, nariz como la de los retratos *delle belle Romane antiche*, cuello blanco, pechos pequeños y blancos, manos blancas, pies pequeños y redondeados⁶⁰.

Esta descripción coincide con muchos de los cuadros que nos competen. Las características que quizás sean más identificativas son el cabello rubio y los ojos y cejas oscuros. De este modo los vemos por ejemplo en la *Flora* de Tiziano (Fig. 1) o el *Retrato de mujer con vestido azul y abanico* de Palma il Vecchio (Fig. 7). Pero, aunque lo encontramos en una mayoría de cuadros, no es una constante. Por ejemplo, la conocida como *Laura* de Giorgione (Fig. 2) o la *Bella* de Tiziano (Fig. 3) muestran mujeres más bien castañas. Sin embargo no podemos pasar por alto que no sólo los pintores se fijarían en estas descripciones y prototipos, las mujeres principalmente las tendrían muy en cuenta e incluso adaptarían su naturaleza para encarnarlos. Así Dolce, entre muchos otros, criticó cómo las mujeres se teñían el pelo: «Che diremo noi anchora di tante tinte di Capelli: con liquali amano le giouani, alcune di farsegli biondi, & altre negri»⁶¹. La apariencia física de la mujer era muy importante socialmente, así afirma en *Il Cortigiano* Messer Federico «Gran desiderio universalmente tengon tutte le donne di essere e, quando esser no possono, almen di parer belle; però dove la natura in qualche parte in questo è mancata, esse si sforzano di suplir con l'artificio»⁶². Es importante reseñar este hecho⁶³. La moda podía hacer semejantes a las mujeres en el norte de Italia del Cinquecento en la vida real, la idealización hacia unos cánones estipulados y la *maniera* de los artistas las acercaría incluso más en las telas de estos pintores activos en el Véneto.

Como hemos visto, Rogers resaltó la importancia de las conclusiones de Lomazzo cuando afirmó que en el retrato femenino se corregían en lo posible los errores de la naturaleza, como hacían los poetas en sus versos⁶⁴. Sin embargo, como es sabido, se trata de un hábito que también se aplicaba al retrato masculino: «al pittore conuiene che sempre accresca nelle faccie grandezza, & maestà, coprendo il difetto del naturale, como si vede che hanno fatto gl'antichi pittori, i quali soleuano sempre dissimulare, & anco nascondere le imperfettioni naturali con l'arte»⁶⁵. De este modo, aunque es cierto que en el retrato masculino se aprecia un realismo más patente, eso no significa que la idealización en la mujer le robe su identidad. Cada sexo tiene sus paradigmas de idealización. En el caso de la mujer la apariencia física bella era un objetivo y por ello Lomazzo hizo énfasis al respecto. No pretendió con ello espolear a los pintores a construir una figura irreconocible, sólo incidió en el *topos* de que la mujer de corte –en la vida y en la tela– debía ser bella. Asimismo los poetas, cuando dedicaban sus versos o un libro a una mujer concreta, loaban su persona al extremo pero no la anulaban; el fin era precisamente el contrario⁶⁶.

⁶⁰ *Ibidem*, ff. 29v-30v.

⁶¹ Primera edición publicada en Venecia en 1547. Se ha consultado la segunda edición de 1622: Dolce, L. (1622). *De gli ammaestramenti pregiatissimi, Che appartengono alla Educatione, & honoreuole, e virtuosa vita virginnale, maritale e vedovile*. Venecia: Barezzi Barezzi, f. 43r.

⁶² Primera edición de 1528. Consultada la edición a cargo de Giulio Carnazzi: Castiglione, B. (2010). *Il libro del Cortigiano*. Milán: BUR rizzoli, 98.

⁶³ Igualmente las modas –como ahora– eran fluctuantes, aunque en la diversidad de los retratos se aprecia que no había un prototipo absoluto de belleza ni una intención de los pintores por representarlo a través de éstos.

⁶⁴ Véase nota 17.

⁶⁵ Lomazzo (1584), 433.

⁶⁶ Incontables son los libros que literatos dedicaban a grandes mujeres de la aristocracia para tener su favor. En sus dedicatorias, y a lo largo del mismo libro, hacían grandes loas de sus virtudes, entre las que se contaba la belleza

Por tanto, era preciso que los artistas hicieran alusión directa a su hermosura como virtud propia de su sexo. De hecho, es una de las primeras características de la cortesana perfecta que en *Il Cortigiano* modeló Giuliano de' Medici: «Parmi ben che in lei sia poi più necessaria la bellezza che nel cortegiano, perché in vero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza»⁶⁷.

Sin embargo, cuesta creer que el joven Tiziano, Palma o Giorgione, se frustrasen al pintar una mujer por decidir si pintarla rubia o castaña, con los ojos claros u oscuros; particularmente en el caso de un retrato. Es más, probablemente no necesitaron leer la descripción de Alcina o de Angelica para saber que la piel de una mujer honorable debía ser pintada blanca como el marfil (Fig. 7), lo fuese o no en realidad. De hecho, este tipo de detalles se darían más bien por sentados, cuestiones obvias derivadas de la cultura que ha formado al pintor y de la que es parte activa. Por ello seguramente sus preocupaciones, en el momento de poner su pincel al servicio de la belleza femenina, iban más allá de una descripción física superficial de cánones establecidos.

¿Dónde estaba entonces el reto para el pintor que quería materializar en un retrato la belleza de una mujer real? A este respecto es elocuente el sienés Neroccio de' Landi en su *Retrato de mujer* hacia 1485 (Fig. 8). Salvando las distancias de época, habilidad y estilo, se puede apreciar cómo comparte con damas como la *Flora* de Tiziano sus características fisionómicas. Se trataría de una mujer real que encajaba con los cánones de belleza femenina del momento. Sin duda pintarla fue un desafío para el sienés ¿pero por pintarla rubia, con finas cejas y tez cándida? Podemos asegurar que no, pues estamos ante el hecho insólito de que un artista manifestó sus propias preocupaciones a la hora de retratar la hermosura de una mujer. El pintor dejó por escrito en la base del retrato: '*QVANTVM HOMINI FAS. EST MIRA. LICET. AS SEQVAR. ARTE NILAGO: MORTALIS EMVLOR.ARTE.DEOS*'; es decir «Todo lo que al ser humano se le permite hacer, puedo conseguirlo a través de mi arte prodigioso. Pero, un mortal compitiendo con los dioses, mi esfuerzo es inútil». La perspicacia del sienés le permitió manifestar el orgullo que sintió al terminar su obra y a su vez mostrar la humildad debida a la representada. El retrato de esta mujer se ha convertido en el soporte de la vanagloria de un pintor, y eso se debe sin duda a la importancia que en el momento tenía saber representar la belleza femenina, también de una mujer real. Sin embargo, en el largo discurso sobre la mimesis y la capacidad de los artistas para imitar la naturaleza, en la Siena de finales del Quattrocento se entendía que el arte no podía hacer justicia a su beldad. El hombre no puede superar lo que ha creado Dios.

La importancia del vínculo de la hermosura femenina, la idea de la Belleza y la pintura vuelve a ser tratada en *Il Cortigiano*. El Conde defendió que el cortesano por excelencia debía tener conocimientos de dibujo e incluso saber pintar. Así, finalizó su apología afirmando que el dominio de este arte:

fa conoscere ancor la bellezza dei corpi vivi, non solamente nella delicatezza de' volti, ma nella proporzion di tutto il resto, così degli omini come di ogni altro animale. Vedete adunque come lo avere cognizione della pittura sia causa di grandissimo piacere. E questo pensino quei che tanto godono contemplando le bellezze d'una donna che par lor essere in paradiso, e pur non sanno dipingere; il che se

física.

⁶⁷ Castiglione (2010), 209.

sapessero, arian molto maggior contento, perché più perfettamente conosceriano quella bellezza, che nel cor genera lor tanta soddisfazione⁶⁸

En la escala hacia alcanzar la visión beatífica de la Belleza, la pintura se convierte en un instrumento de ascenso más, por los conocimientos que aporta sobre el cuerpo humano incluyendo el femenino. Sin embargo, del mismo modo que el sienés podía hacer grande su arte pero no superar a la naturaleza, la pintura no muestra al cortesano la Belleza ideal sino que le ayuda a valorar la belleza terrena de una mujer real. Retrato de una mujer, beldad de una mujer real, idea de la Belleza: este es el orden. De este modo, la belleza femenina era una preocupación para los artistas, sí. Comparto que la capacidad para representarla suponía un medio para manifestar la valía del pintor. Es más, como se ha evidenciado y es notorio, la belleza femenina era considerada por la corriente neoplatónica un estímulo para que el hombre pudiera llegar a imaginar la idea de la Belleza misma. Por ello, se puede afirmar la importancia cultural de que el artista consiguiera materializar –puliendo, como era usual– la hermosura terrena de una mujer concreta. Así ya lo manifiesta Neroccio hacia 1485 al retratar a una joven del momento. Pero, casi treinta años más tarde, quizás los pintores decidieron aceptar el reto de creer *que el esfuerzo de competir con los dioses no era inútil*.

Este reto no se quedaba en la mimesis del físico de una joven –cuya capacidad habían demostrado sobradamente– y mucho menos en la reproducción de unos meros cánones físicos haciendo de una persona real una figura anónima; sino en intentar integrar en la figura la divinidad de una persona, materializar el alma de una mujer real. Si bien el físico femenino tenía como referente la belleza aparente de los cánones y modas imperantes, el alma encontraba su correspondiente belleza en las virtudes asociadas a su género. Así, debido a su importancia, el término fue más allá del físico e integró en sí mismo la belleza del alma siguiendo los postulados griegos de la *καλοκαγαθία*. Plutarco fue claro al respecto incluso cuando había un valor prioritario sobre la belleza del cuerpo masculino:

Por otra parte, en cuanto a esos hermosos y sagrados recuerdos que nos conducen a aquella belleza divina, verdadera y olímpica, merced a los cuales el alma consigue sus alas ¿qué inconveniente hay en que al igual que proceden de los muchachos y los jóvenes, provengan también de las muchachas y de las mujeres? Sin duda se producen siempre que un alma pura y armoniosa se muestra transparente en la belleza y en la gracia de un cuerpo joven [...] siempre que bajo formas corporales hermosas y puras, alguien que sea capaz de apreciarlas detecta las huellas seguras, claras e indelebles de una alma espléndida⁶⁹

La belleza del alma de la mujer era la prioridad, y lo demás una consecuencia. La educación esmerada y exigente que recibían era el fruto de la importancia cardinal de su comportamiento. En ellas –al igual que en los hombres– residía la garantía del honor familiar como futuras esposas y madres, vehículo de unión, pervivencia y

⁶⁸ Castiglione (2010), 111.

⁶⁹ Así lo describe en su *Sobre el amor*, parte del compendio de escritos *Moralia*, datados entre el 90 y el 117. Consultada la edición: Plutarco, L. M. (1990). *Sobre el amor*: Madrid: Espasa Calpe, 109-110.

gloria de los linajes ciudadanos. Sin embargo además las mujeres tuvieron la particular responsabilidad de proteger su nombre más aún que los hombres y mantener el reconocimiento de su virtud. La razón nos la da con suma claridad Castiglione al afirmar que la perfecta dama de corte «Deve ancor esser più circunspecta ed aver più riguardo di non dar occasion sia macchiata di colpa, ma né anco di suspizione, perché la donna non ha tante vie da diffendersi dalle false calunnie, come ha l'omo»⁷⁰. La dificultad de ser una mujer virtuosa y además parecerlo era notoria. Por ello merecían reconocimiento. Así no debe extrañarnos que el mismo Jenofonte sobrepusiera el placer de contemplar las delicias de una mujer virtuosa a las apariencias pintadas de una mujer sencillamente guapa, aunque la hubiera retratado el mismo Zeuxis: «me gusta más conocer la virtud de una mujer de carne y hueso que si Zeuxis me mostrara el retrato pintado de una mujer hermosa»⁷¹. De hecho, la necesidad de que la mujer ideal fuese íntegramente bella constituyó la idea de la novia asimismo *bella*, es decir, virtuosa. En primer lugar, la belleza física por sí sola no va más allá de la apariencia y no atiende a las obligaciones de la esposa. Pero además estas obligaciones desde Grecia habían determinado cuáles serían las virtudes propias de la consorte, para lo cual eran educadas las mujeres desde que nacían. Así se entiende el *topos* marital de que la belleza física no basta para garantizar la felicidad del hogar conyugal: «Porque no es gracias a la hermosura como florecen la bondad y la felicidad, sino con la práctica cotidiana de las virtudes»⁷². La virtud es el fundamento del ser humano ideal. Cada persona individual tiene su propia ascesis dependiendo de su rol y género. Esa virtud acerca al ser humano a la divinidad, es decir, le hace bello. Pero en la apariencia no reside la virtud, de ahí las innumerables críticas a las mujeres que se maquillaban y teñían el pelo. La falsedad que implicaban los afeites ya fue criticada por Jenofonte en una conversación entre el virtuoso Iscómaco y Sócrates. En ella, aquél cuenta al filósofo cómo tuvo que explicar a su joven esposa la vanidad y lo contraproducente de estas prácticas para intentar ser bella. Finalmente, Iscómaco le confiesa la reacción de su esposa: «me preguntó si yo podría aconsejarla para ser hermosa en realidad y no sólo parecerlo»⁷³. Este tipo de escritos sobre la belleza de la esposa perviven y se retroalimentan a lo largo del tiempo, adaptándose a las circunstancias culturales, pero manteniendo sus máximas. Por ello, hagamos un salto temporal para solventar las dudas de la joven sobre cómo ser una bella esposa de verdad. Así, podría decirle con claridad lacónica san Bernardo de Claraval: «La belleza de la esposa depende de sus buenas obras, de sus costumbres y de su moderación»⁷⁴.

Precisamente esa belleza, la del alma, es la que llena los versos, tratados, ensayos, novelas, diálogos... que desde Grecia configuraron la esposa virtuosa, la esposa realmente bella. Así pues, la belleza que se requería a la mujer era más bien una referencia a la perfección de su alma, que se manifestaba también a través de su cuerpo

⁷⁰ Castiglione (2010), 209.

⁷¹ Según Jenofonte parece que ni siquiera Zeuxis se había planteado la posibilidad de retar a los dioses con su arte para materializar el alma. En: Jenofonte, *Económico*, X, 1-2. Consultada la edición: Jenofonte (1993). *Recuerdos de Sócrates · Económico · Banquete · Apología de Sócrates*. Madrid: Gredos, 254.

⁷² Así concluye Iscómaco su primera conversación con su esposa sobre el matrimonio y sus roles como esposos en el gobierno del hogar. En: Jenofonte, *Económico*, VII, 43. Según la edición: *Ibidem*, 245.

⁷³ Jenofonte, *Económico*, X, 9-10. Según la edición: *Ibidem*, 256.

⁷⁴ Hay que decir que más o menos esto le aconsejó también su esposo, pero he decidido servirme de las palabras del monje cisterciense por su exquisita brevedad. Escribió estos sermones entre 1134 y 1153. Ha sido consultada la edición: San Bernardo de Claraval (1987). *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*. En San Bernardo de Claraval, *Obras completas de San Bernardo* (p. 959). t. V, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

bello. En tanto que el momento de casarse era el ritual de paso femenino, este momento suponía la manifestación de que una niña había cerrado el ciclo de la infancia y se había convertido en una mujer. La novia ya virtuosa era la imagen de la madurez tras el aprendizaje. Así abalaba que estaba preparada para ser la *mater familias* y ennoblecer con sus actos su linaje. Por ello la *novella sposa* debía ser íntegramente *bella*, y así se la debía representar para la admiración de todos. De este modo su retrato materializaba dentro de las leyes de la cultural visual que estaba preparada para garantizar el matrimonio. Del mismo modo los retratos de sus maridos centraban su iconografía en las virtudes masculinas y en demostrar que podían asegurar el patrimonio. La suma de la virtud de ambos, materializada a través de una iconografía específica, suponía el recuerdo perenne de la prosperidad de su hogar común y de la grandeza de su dignidad personal. De este modo ambos podrían aspirar, a través de sus retratos, a que aquellos que viendo:

tante diuerse fisionomie d'huomini, & di donne, che rauuiuando ne gl'animi nostri la memoria delle virtù de gli antecessori grandi, & illustri, ci vengono à seruire non solamente per essemplio, mà anco per vno stimolo d'emulare i fatti, & le imprese loro⁷⁵

Para ello, a comienzos del Cinquencento, los pintores aceptaron el reto de intentar pintar el alma, como vehículo de esta virtud y garantía de la fama del individuo. En el caso del retrato femenino, y especialmente de la esposa, el reto supondría sublimar la belleza física de la mujer en la verdadera belleza de su alma. Lamentablemente, *no era tan sencillo competir con los dioses*. El propio Luigini, que decidió *pintar con palabras* la mujer perfecta con sus *dos bellezas*, llamó la atención sobre dónde estaba el verdadero desafío para el artista:

Due sono le bellezze, delle quali si uede qualch'huomo andare adorno, L'una è dell'animo, l'altra è del corpo. Quale sia quella dell'animo, uoi lo sapete, quale parimente quella del corpo egli ui è pur troppo chiaro. Adunque imitiamo qui l'arte, scimia della Natura, la quale s'attacca per lo più in sul principio alle cose men perfette, et men difficili, et così pian piano trapassa alle piu perfette, et piu difficili: Voler ritrarre una beltà esteriore, pare à me che ui sia un peso molto piu lieue assai, che non è quello di uoler ritrarre una interiore. Et però se piace à uoi, piacerà à me dal bello di fuori incominciare à formar questa Donna⁷⁶

En los retratos de esposas de inicios del siglo XVI realizados en los notorios talleres venecianos de Palma, Giorgione o Tiziano, entre otros, se materializaron esas virtudes a través de diversos símbolos pertenecientes a la cultura visual y a las tradiciones nupciales. Cuestiones como mostrar un seno, tener un anillo tipo *gimmel*, ofrecer unas flores, llevar un perrito y unas pulseras... formaban parte, como decía, de ese universo femenino. Como explicó Lomazzo, la belleza tuvo un papel principal también en la configuración del retrato de la mujer, del mismo modo

⁷⁵ Lomazzo (1584), 435.

⁷⁶ Luigini, F. (1554). *Il libro della bella donna*. Venecia: Plinio Pietrasanta, 16-17.

que determinó también la imagen de la perfecta dama de corte, como mencionó Castiglione. Pero esta hermosura física era una embajadora de la virtud del alma de la representada: las dos bellezas. La belleza íntegra –suma de ambas– era una de las claves precisamente dentro de la iconografía de la esposa, pues atestiguaba la veracidad del resto de las virtudes descritas detalle por detalle en su retrato. Todo este lenguaje de la novia ideal existía antes que estos cuadros y de hecho se encuentran –aisladamente– en retratos de la segunda mitad del Quattrocento. Sin embargo, estas obras destacaron sobre sus precedentes porque los pintores tomaron el desafío de representar la belleza *verdadera*, la del alma humana, a través de la materialización de la actitud.

Estas damas están demostrando una actitud específica que determina el movimiento de su cuerpo y su mirada. Sin embargo, como es sabido el interés por mostrar los movimientos del alma es un camino iniciado tiempo antes en el retrato y en general en la pintura del Quattrocento. En verdad, la singularidad de éstos respecto a los precedentes reside en que se produce un cambio de paradigma de la imagen de la mujer. Da Vinci nos explica cómo dibujar una mujer: «Las mujeres se representarán siempre con actitudes vergonzosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baxa, y vuelta hacia un lado»⁷⁷. El recato, la modestia, el pudor, la sumisión... eran –y seguían siendo– virtudes fundamentales de una mujer de la alta sociedad. Los retratos femeninos de Francesco Laurana son un claro ejemplo de ello, como el *Retrato de mujer*, posiblemente Isabella d’Aragona (1470-1524), conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Se trata de imágenes eminentemente pasivas, llenas de silencio. Sin embargo a comienzos de siglo se gira a tres cuartos a la figura y se levanta la mirada de la retratada. Se inicia un vínculo directo con el espectador. Entonces se produce el paso siguiente que se cumple en estos retratos femeninos: la dama actúa. No basta entonces con una mirada más o menos cómplice o más o menos recatada. Aquí está la clave: no son figuras reposadas que contemplan al espectador, son damas realizando gestos y mirando con la viveza del instante. Como es bien sabido, este hecho es parte de la evolución común del retrato, femenino y masculino. Se produce la ruptura con la dignidad del hieratismo y la revaloración de la expresión del alma humana, que resume su grandeza en la acción de un momento, aparentemente, concreto.

Así estas damas destacaron por manifestar la belleza de su alma no sólo a través del testigo de su físico sino además a través del movimiento, rompiendo con la imagen de la mujer en actitud pasiva y distante. Por su parte, el retrato masculino se había dirigido a mostrar a ese cortesano que manifestaba la belleza de su alma uniendo sus conocimientos, su belleza física y su educación con la famosa *sprezzatura*. Del mismo modo, los pintores más notables tuvieron como objetivo ser capaces de mostrar también su paralelo femenino: la *venustà*. Se trata de la gracia femenina que nutre el movimiento, el comportamiento y la actitud de una dama. Ripa nos brinda una detallada definición de la complementariedad de la belleza física y la *venustà*: «La Venustà è vna certa gratia, che arrega perfetto condimento alla bellezza: perche non ogni persona bella ha venustà»⁷⁸; y asimismo al describir a Venus:

⁷⁷ Da Vinci, L. (1986). *El tratado de la pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautistas Alberti*. Madrid: Dirección general de Bellas Artes y Archivos, 27.

⁷⁸ Ripa, C. (1613). *Iconologia*, t. II. Siena: Heredi di Matteo Florimi, 325.

Venere, come Dea delle bellezze, & capo delle gratie, oltra la bellezza del corpo hebbe in se tutte le gratie, che si ricercano ad vna perfetta Venustà la quale contiene due doti principali: la gratia dell'aspetto, & la gratia della voce; circa l'aspetto consiste nel grato, & gratioso colore, nel gratioso moto, nel gratioso riso, & nel gratioso sguardo⁷⁹

La *venustà* es una suerte de belleza femenina viva, en ella se transciende el físico y se cautiva a quien la contempla. Se podría decir que si bien la hermosura era una evidencia de la virtud del alma, y un alma virtuosa era asimismo bella, la *venustà* era la belleza misma entre las virtudes del alma. La esposa perfecta debía tener las tres y el pintor ser capaz de representarlas para la admiración de todos. De hecho, sobre esta fuerza de admiración y atracción de la *venustà* nos habla Dolce al tratar sobre las obras de Rafael:

si troua in loro quella parte, che haueuano, como scriue Plinio, le figure di Apelle: e questa è la uenustà, che è quel non so che, che tanto suole aggradire, cosi ne' Pittori, come ne' Poeti, in guisa, che empie l'animo altrui d'infinito diletto, non sapendo da qual parte esca quello, che a noi tanto piace⁸⁰

De este modo el retrato de la esposa encontraba en la representación de su belleza física la materialización de su virtud. En esa belleza del cuerpo representada se daba testimonio perenne de la honestidad espiritual de la dama, de la virtud sobre la que pivotaba su rol como esposa. Sin embargo, los pintores de inicios del siglo XVI quisieron dar el paso de integrar en sus telas el origen mismo de la virtud. Entre ellos destacó un joven que supo fundir una insólita capacidad mimética con los usos de representación del retrato. Un joven que vio y convirtió en color la esencia de la belleza del corazón humano. Así Tiziano rompió el *topos*, en el momento en que imitó hasta el alma del individuo y por ello mereció el elogio de sus contemporáneos de haber superado a la misma Naturaleza. Quizás por eso subyugó a aquellos que contemplaron estas damas –en su origen y a lo largo del tiempo–, porque a partir de sus telas sí pudieron llegar a imaginar la idea de la Belleza como lo habrían hecho de ver a las admirables esposas que representaban. En ellas fue capaz de materializar la belleza de la virtud femenina dentro de la belleza física de una joven. En ellas fue capaz de sublimar la *bellezza* en la virtud y la *venustà*.

⁷⁹ *Ibidem*, 327.

⁸⁰ De hecho mencionaba inmediatamente después cómo la *venustà* de madonna Laura inspiró al mismo Petrarca. En: Dolce (1557), f. 50r. En este encanto que tanta admiración causaba a los hombres, reside también la seducción que la crítica percibió en estas obras, aunque su lectura se haya dirigido actualmente hacia la atracción de la lujuria en vez de hacia la admiración de la virtud.