

Imágenes de mujeres, palabras de hombres. La belleza en Venecia entre finales del cuatrocientos y principios del quinientos

Images of women, words of men.

Beauty in Venice between last fifteenth and early sixteenth centuries

Dra. Luisa Accati

Universidad de Trieste

Recibido el 2 de abril de 1995.

Aceptado el 29 de junio de 1995.

BIBLID [1134-6396(1996)3:1; 59-72]

RESUMEN

Las imágenes depositan en nuestro subconsciente mensajes que nosotros dejamos no traducidos en palabras. Las imágenes comunican eludiendo las barreras de la vigilancia consciente. El cristianismo para evangelizar a los fieles usa las imágenes sagradas que tienen un valor simbólico normativo y son usadas deliberadamente para la persuasión inconsciente. El juego entre palabras e imágenes en los países católicos tiene una importancia que no posee en los países protestantes. El carácter normativo de la imagen de María influye en todas las demás imágenes de mujeres en los países católicos y constituye el parangón sobrentendido para la imagen de sí mismas que las mujeres desean dar. Se analizan los significados del cuadro de Tiziano "Amor sagrado y amor profano", Venecia 1515. Una mujer, desnuda, representa el amor sagrado, la otra (y la misma), vestida, el amor profano. Venus representa un sagrado femenino-materno estético erótico activo, junto a un sagrado femenino-materno teológico casto y pasivo. El planteamiento neoplatónico femenino fue distinto en Florencia que en Venecia.

Palabras clave: Palabras e imágenes. Significados de imágenes en el catolicismo renacentista y postridentino. Las Venus y el neoplatonismo. Tiziano y Miguel Ángel, Venecia y Florencia.

ABSTRACT

Images leave messages in our subconsciousness which are left without translation into words. Images are communicated by avoiding barriers of conscious watchfulness. In order to evangelize the faithful Christianity uses the sacred images which have normative symbolic value and are deliberately used to achieve unconscious persuasion. The dialectic of words and images has much more significance in Catholic countries than in Protestant ones. The normative nature of the image of Mary influences on any other women image in Catholic countries and constitutes the implicit pattern for the self-image that women wish to offer. Meanings of Tiziano's table "Sacred love and profane love" (Venice, 1515) are discussed. A woman —a naked one— represents sacred love, whereas the other (the same woman) —a dressed one— represents profane love. Venus embodies an active erotic aesthetic feminine-motherly form of

the sacred, along with a passive chaste theological feminine-motherly form of the sacred. The neoplatonic feminine outlining varies from Florence to Venice.

Key words: Words and images. Meanings of images in renaissance and post-renaissance catholicism. Venuses and neoplatonism. Tiziano and Michelangelo, Venice and Florence.

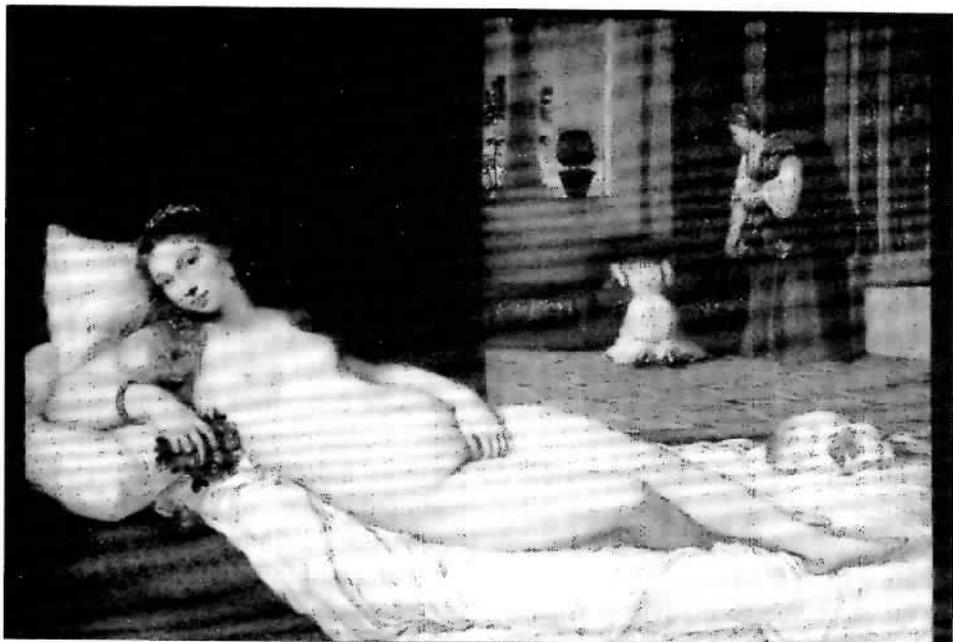
Las imágenes depositan en nuestro subconsciente mensajes que nosotros dejamos no traducidos en palabras. Las imágenes comunican eludiendo las barreras de la vigilancia consciente. Los antiguos, tanto griegos como latinos y hebreos, temían mucho a las imágenes porque pensaban que éstas podían manipular al alma y burlar a la razón, solicitando veladamente las emociones. La prohibición del Antiguo Testamento de representar a Dios y cualquier imagen sagrada, tendía precisamente a evitar que alguien pudiera alterar las relaciones de los fieles con Dios, las relaciones del individuo con su instancia moral, como diríamos hoy ¹.

En cambio el cristianismo, para evangelizar a los fieles, usa las imágenes sagradas, es decir, imágenes que tienen un valor simbólico normativo y son usadas deliberadamente para la persuasión inconsciente. A partir del Concilio de Trento, es decir, desde finales del Quinientos, las imágenes sagradas ya no son usadas por los protestantes, quienes las eliminan en las iglesias. Por el contrario, en los países católicos permanecen y son controladas por la autoridad eclesiástica con mucha mayor atención que antes ². Las imágenes son consideradas, por ejemplo por el cardenal Paleotti ³, la biblia de los ignorantes y de las mujeres, justamente porque, más que nunca, la educación religiosa de los ignorantes y de las mujeres no debe pasar por el pensamiento, sino sólo por las emociones. En la construcción de las imágenes, pues, los pintores deben atenerse al parecer de los teólogos, no son libres de hacer lo que les parece.

1. Sobre la base de FREUD, S.: *L'io e l'es* (1923) y *Nuove lezioni di psicanalisi* (1932); E. Panofsky *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Florencia, La Nuova Italia editrice, 1984 (1 ed. 1924 G.B. Teubner, Leipzig-Berlin). WIND, E.: *L'eloquenza dei simboli*, Milán, Adelphi, 1992 (1 ed. en "The Burlington Magazine", XCII (1950) pp. 349-350; Id., *Arte e anarchia*, Milán, Adelphi, 1968, pp. 15-34 y 82-102. KRIS, E.: *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Turin, Einaudi 1988 (1 ed. 1952). GOMBRICH, E. H.: *La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, en E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black (a cargo de) *Arte, percezione e realtà*, Turin, Einaudi, 1978.

2. Sesión XXV de las, *Atti del Concilio di Trento*, Friburg-Brisgoviae, 1923; PACHECO, F.: *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990; MALE, E.: *L'arte religiosa nel '600. Il barocco*, Milán, Jaca Book, 1984 (1 ed. 1932); BAROCCHI, P. (a cargo de) *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari Laterza, 1962 vol.I; PRODI, P.: *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. I, 1959, vol. II, 1967; Id. *Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984; BOLONIA, F.: *L'incredulità del Caravaggio*, Turin, Einaudi, 1992 pp. 18-137.

3. PALEOTTI, G.: "Discorso intorno alle immagini sacre e profane" (1582), In BAROCCHI, P. (a cargo de) *op. cit.* p. 230.



La Venus de Urbino, de Ticiano.

Cuando contamos un sueño las palabras explican las imágenes del sueño, pero nadie ve las imágenes del sueño, las palabras sirven para censurar las imágenes. Cuando pintamos un cuadro, hacemos una película o una fotografía, por el contrario, nadie conoce las palabras que componen nuestros pensamientos y son las imágenes las que censuran las palabras. El juego entre palabras e imágenes en los países católicos tiene una importancia que no posee en los países protestantes. Juegos entre palabras e imágenes también los hay en los países protestantes, pero el juego no se hace en ningún caso con imágenes sagradas: nada de santos, ni de Vírgenes, ni Cristos, ni Dios. En los países católicos, de hecho, las imágenes sagradas entran en el juego político, muy sensiblemente después de la Reforma.

Interpretando la discrepancia entre imágenes y palabras, podemos hallar el significado último de los equilibrios sociales: se hacen manifiestos el nivel más profundo de un fenómeno y su matriz social difusa; también se hace manifiesto el papel que representan las personas de las que sólo nos quedan testimonios indirectos, como en el caso de las mujeres; se hace manifiesta la diversidad entre un contexto católico y un contexto protestante.

Sabemos cuánto contaron los jesuitas con las imágenes vivas para controlar a los fieles⁴ y cómo, ya desde Ignacio de Loyola, insistieron en las

4. Sobre la discusión teórica de la relación luz y sombra, REDONDI, P.: *Galileo eretico*,

visualizaciones como ejercicio de autocontrol para quienes emprendían la carrera eclesiástica. Los ejercicios espirituales consistían en buena medida en el esfuerzo de pensar por imágenes⁵. Quien usa las imágenes para controlar a los demás, debe ejercitarse muy bien para defenderse de las imágenes. Sabemos lo que contaron los jesuitas, después del Concilio de Trento, con el uso sugestivo del ritual, y sabemos cuánto reflejan el barroco italiano y el español, sobre todo en las imágenes, el ansia de una religiosidad cada vez más autoritaria. En los países católicos existe, de cuatrocientos años a esta parte, una manera de comunicar que no existe desde hace cuatrocientos en los países de cultura protestante prevalente. Si es verdad que en los países católicos la Iglesia tiene en las imágenes un instrumento de manipulación de las conciencias, también es verdad que en los países católicos el ejercicio de comunicar por imágenes está desarrolladísimo, y por lo tanto las imágenes pueden convertirse también en un instrumento de defensa (expresión de palabras indecibles), o incluso en un instrumento de ataque: puedo dirigir el arma usada contra mí, contra los demás. En cualquier caso, la familiaridad con las imágenes estimulada por la religión católica hace girar alrededor de las imágenes una multiplicidad de significados en que aspectos normativos y aspectos trasgresivos se entrecruzan en un encendido pleito. La Contrarreforma y los jesuitas en particular han desarrollado enormemente el culto mariano⁶, de manera que la imagen femenina de la Virgen es uno de los aspectos fundamentales de este debate posttridentino, una imagen que desaparece en los países protestantes. El carácter normativo de la imagen de María influye en todas las demás imágenes de mujeres en los países católicos y, además, constituye un parangón sobrentendido para la imagen de sí mismas que las mujeres reales desean dar⁷. El anticlericalismo y el clericalismo de las mujeres se desarrollan en buena parte por imágenes. La imagen posttridentina de la Inmaculada Concepción pone de relieve especialmente la Virginidad de la Madre por excelencia, e introduce así, en lo imaginario, otro grado indicativo

Turín, Einaudi, 1983. Sobre la transformación de las tradiciones populares y sobre su integración en el discurso eclesiástico, CAMPORESI, P.: *La maschera di Bertoldo*, Turín, Einaudi, 1980; WACHTEL, N.: *La visión des vaincues*, Paris, Gallimard, 1971.

5. Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios Espirituales* da gran importancia a la capacidad de visualizar la plegaria, imaginando lugares, ambientes y colores, a medida que el pensamiento los evoca con palabras silenciosas. Esta manera de reflexionar por la mente crea una especie de defensa preventiva de las imágenes reales y fieles a las que se pueden ver en la realidad.

6. Para una síntesis de la vasta literatura mariológica contrarreformista ver entre otros: DU MANOIR, H.: *Maria. Études sur la sainte Vierge*, Paris, Beauchesne, 1949; FLACHÈRE, C.: *La devotion catholique dans la litterature catholique au commencement du xvii^e siècle*, Paris, 1957; MALE, E.: *op. cit.*

7. Un signo del acercamiento entre el modelo sacro de la Virgen y la esposa real es visible en las formas de los vestidos de las esposas, que, en la mitad del siglo XIX, imitan deliberadamente el hábito y los símbolos de la Inmaculada Concepción, BUTTAZZI, G.; MOTTOLA MOLFINO A.: (a cargo de) *Bianco e Nero*, Novara, De Agostini, 1991.



Venus y Cupido.

de lo paradójico de toda imagen femenina, mientras que, por otro lado, hace de las mujeres un instrumento de control de los eclesiásticos sobre los laicos, un elemento de control de la Iglesia sobre la Concepción, que concierne tanto a las mujeres como a los hombres no solteros.

Las mujeres y los hombres protestantes tienen la obligación de casarse. Las mujeres se han visto obligadas a desempeñar el papel de esposas como única solución socialmente aprobada para ellas: no tienen posibilidad de elección. La obligación del matrimonio para todos tiene un contenido de polarización de los papeles masculinos y femenino, así como un fuerte componente de inhibición de la homosexualidad.

En cambio las mujeres y los hombres católicos tienen como punto de referencia ejemplar un modelo monástico masculino de élite, compuesto por virginidad idealizada femenina (la imagen de María) y de castidad masculina (el celibato como condición de superioridad moral)⁸. Los hombres se tienen a ellos mismos como objeto de amor y las mujeres se tienen a ellas mismas como

8. La anulación de la distinción entre masculino y femenino que, según San Pablo (Epístola de los Corintios 10,25), sólo en Cristo se hace una, hace del celibato casto, una suerte de omnipotencia terrena masculina. Sobre la conexión entre omnipotencia, narcisismo y dificultad en el amor a los objetos, SANDLER, J.; SPECTOR PERSON, E.; FONAGY P.: (a cargo de) *Studi critici su Introduzione al narcisismo*, Milán, Raffaello Cortina, 1992.



Madonna de Giovanni Bellini.

ARENAL, 3:1; enero-junio 1996, 59-72

objeto de amor, está fuertemente inhibida la heterosexualidad y es fuertemente obstaculizado el amor objeto. La opresión de las mujeres en los países católicos consiste sobre todo en:

1) ser el soporte de las fantasías por parte de los hombres de ser mujeres (el abad que cree ser una madre que nutre⁹, el cura que piensa que es una madre grávida¹⁰ y también el papa que se identifica con el papel mediador de María¹¹);

2) la dificultad de los hombres y de las mujeres de aprender que en toda relación humana cada persona es contemporánea y alternativamente sujeto y objeto de la relación, también en el interior de relaciones entre desiguales, social y sexualmente¹².

Una minifalda, una maxifalda, un par de pendientes, un vestido rojo, en un país católico, antes de ser un medio para llamar la atención de los hombres, son un medio para decirse a sí mismas, delante de un espejo, "yo rechazo el modelo de la castidad pasiva". Sólo en un segundo momento pueden llegar a convertirse de instrumentos de afirmación personal en instrumentos de dependencia¹³, pero esta posibilidad es mucho más rara de lo que se cree.

Para comprender la diversidad del contexto en cuyo interior se mueven las mujeres de los países católicos con respecto a las mujeres del contexto protestante, y para remontarnos al tiempo inmediatamente anterior a la fractura, esto es, para remontarnos a los comienzos del Quinientos, partimos de una actualización relativa de un artista español. Un artista español que cursó estudios con los jesuitas, que fue anticlerical, que se preguntó qué representaba para él la religión y se autoanalizó mucho.

Luis Buñuel nos muestra con las imágenes lo que acabo de decir. En los países católicos el objeto de deseo se ha hecho oscuro: la misma mujer parece dos mujeres. Todo hombre, como Mathieu, el protagonista de "Ese oscuro objeto de deseo"¹⁴, se hace viejo llevando consigo desde la edad juvenil, una

9. WALKER BYNUM, C.: *Jesus as Mother, Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, 1987.

10. Entre otros: OLIER, G. G.: *Trattato dei santi ordini*, Turín, 1676; EUDES, J.: *Oeuvres sacerdotales. Mémorial de la vie ecclésiastique*, Lisieux, 1681.

11. COATHALREM, H. *Le parallélisme entre la Sainte Vierge et l'Eglise dans la tradition latine jusqu'au douzième siècle*, Roma, Università Gregoriana, 1954; LAURENTIN, R.: *Marie, l'Eglise, le Sacerdoce*, Paris, Nouvelles Editions, 1952.

12. Sobre el cambio en las relaciones desiguales y su significado de tolerancia-intolerancia en el psicoanálisis, SACERDOTI, G.; RACALBUTO, A. (a cargo de), *Tolleranza e intolleranza*, Turín, Bollati Boringhieri, 1995.

13. KERNBERG, O. F.: Una lectura contemporánea en "Introduzione al narcisismo", in SANDLER, J.; SPECTOR PERSON, E.; FONAGY, P. (a cargo de) *op. cit.* pp. 123-140.

14. BUÑUEL, L.: *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Turín, Einaudi, 1981 (I ed. 1977). Ver PÉREZ TURRENT, T. y COLINA, J. DE LA (a cargo de) *Buñuel secondo Buñuel*, Milán, Ubilibri, 1993.

enredada madeja de problemas no resueltos. Ni el dinero, ni el éxito en la vida profesional le ayudan a recomponer el contraste que le originan sus relaciones con una mujer. Una mujer le parece siempre dos mujeres, una demasiado casta y una demasiado sensual, ambas objetos imposibles de amor porque cada una de ellas es sólo la mitad de una mujer entera: una parte del objeto de amor oscurece a la otra y hace imposible comunicar con la persona entera. Según las palabras pronunciadas por el personaje femenino, en la mente de Mathieu se presenta, ora una (Ángela Molina) ora la otra (Carole Bouquet), las dos imágenes de la misma mujer. Estamos en una película surrealista y Buñuel, con imágenes paradójicas¹⁵ que interrumpen sin explicaciones el hilo del relato, nos advierte de que lo que es dicho y lo que es visto no se mueve en la realidad, sino más bien en la dimensión de la fantasía y de lo imaginario semiconsciente. No sólo las dos mujeres no son una sola mujer, sino que la única mujer a la que aluden no es verdaderamente una mujer, es más bien la creatividad del artista, es decir, esa parte de sí que también los hombres perciben como algo estrechamente unido a lo femenino. Luis Buñuel no logra establecer la comunicación con su propia fertilidad y su creatividad porque se ha alterado la comunicación con el objeto de referencia. Las mujeres no logran convertirse en personas enteras ante sus ojos y le mandan mensajes incomprensibles, de manera que su creatividad procede a saltos¹⁶ entre realidad y fantasía, entre destellos de comunicación, explosiones conflictivas y alteraciones emotivas. El sueño de Buñuel es ensamblar el objeto despedazado, encontrar una mujer entera para recomponer la capacidad creativa: restituir autonomía a la comunicación hombre-mujer quiere decir restituir sentido a la comunicación masculino-femenina (padre-madre) dentro de sí.

Si nos remontamos a antes de la Contrarreforma, encontramos la imagen que Luis Buñuel busca. La hallamos en Venecia en 1515 en el cuadro de Tiziano "Amor sagrado y amor profano"¹⁷. El cuadro de Tiziano representa lo

15. Imágenes paradójicas, oscuro objeto.

16. Las explosiones de los terroristas que, como contrapunto acompañan todo el film, no están para nada justificadas, forman parte del escenario, son cotidianas. Representan la señal social y pública de las relaciones interpersonales cada vez más incomunicadas, exacto correlativo del estado de ánimo individual, de las relaciones intrapsíquicas incomunicadas del autor con las partes de sí mismo. Es, sin duda, una doble contradicción insalvable y "explosiva". No por azar los guerrilleros sospechosos de los atentados se llaman guerrilleros del Niño Jesús y la última bomba explota justo después de que Mateo y Conchita ven a una remendona coser el ruedo de una camisa de noche blanca manchada de sangre. Como se trata de un hombre y una mujer incapaces de comunicarse, eternamente bloqueados por una primera sanguinosa, un poco torva y jamás resuelta noche de bodas, no podían nacer sino niños terroristas y en último extremo sólo explosiones en lugar de niños.

17. Tiziano, Amor sacro y amor profano, Roma Galería Borguense. Como resultado de una confrontación con las imágenes estereotipadas de los repertorios de imágenes (ver, por ejemplo, RIPPA, C.: *Nova Iconografia*, Padua, 1618) la antorcha en mano de la dama desnuda

opuesto a la película de Buñuel. También aquí hay dos mujeres, pero no son diferentes, son la misma mujer, vestida y desnuda. Y no sólo esto, sino que la vestida es percibida como la más sensual —de hecho representa al amor profano—, mientras que la desnuda es percibida como la más casta —de hecho la mujer desnuda representa al amor sagrado—. Las dos mujeres, tanto figurativa como moralmente, están en el mismo plano, en perfecta armonía. La capacidad de Ticiano de comunicar con las mujeres no conoce tropiezos narrativos, está en equilibrio y no sólo en este emblemático cuadro. Ticiano pinta mujeres sensuales, mujeres comunes, pero también mujeres sagradas, Madres sagradas, pinta numerosas espléndidas Vírgenes con el Niño, sin el Niño, Dolorosas. Representa también a la Virgen niña de la presentación en el templo y una Virgen adolescente, la Asunción de la iglesia de I Frari, síntesis audaz de seducción femenina y veneración de la figura materna: verdadero monumento masculino a la superación del Edipo¹⁸. La creatividad de Ticiano es la creatividad de un hombre adulto que se ha construido a sí mismo midiéndose con la alteridad de las mujeres y que ha alcanzado un equilibrio consigo mismo, con lo masculino y lo femenino que lleva dentro de sí; que además ha aprendido a distinguir a una mujer sagrada de una mujer profana, a una niña de una mujer adulta, a una mujer accesible de una inaccesible sexualmente. El objeto de deseo de Ticiano es claro, no es oscuro ni ambiguo. ¿De dónde procede tanta seguridad en sí mismo, tan expresada a través de figuras femeninas?

En Florencia y en Venecia, entre finales del Cuatrocientos y principios del Quinientos, desde Marsilio Ficino a Pico della Mirandola y a Bembo, el pen-

representa el carácter perpetuo del amor, la desnudez representa un valor de perfección y de eternidad frente a la caducidad de las personas singulares vestidas, para compensar con la elegancia de sus ornamentos las imperfecciones y el carácter no absoluto de la belleza humana. La belleza humana participa, sin embargo, armónicamente de la belleza perfecta. El cuadro en efecto está dedicado a una joven esposa como homenaje a su belleza y augurio de su fertilidad.

Tras la restauración de este cuadro se presentó una muestra cuyo catálogo constituye la más reciente puesta al día de los conocimientos histórico-artísticos sobre la tela. "Amor sacro e amor profano", Elemond Editori Associati, 1995, ver en particular STRINATI, C.: "Una donna in attesa delle nozze", pp. 17-20; Francesco Valcanover, *Tiziano 1510-1515*, pp. 35-50; Amedeo Quondam, "Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento", pp. 65-78; A. Gentili, "Amore e amorese persone tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali", pp. 82-103.

Confrontar con PANOFISKY, E.: *Tiziano. Problemi di iconografia*, Venecia, Marsilio, 1992 (I ed. 1969), pp. 111-140.

18. El cuadro está dividido en tres planos, una franja de nubes y *puttini* (es decir de hijos pequeños), separan a la madre de los hijos adultos que quedan en tierra, mientras ella vuela con los brazos abiertos hacia el Padre. El cuadro fue recibido con reservas por el escaso respeto a la alegoría teológica y por el abandono de la tradicional ojiva que encerraba, en una composición hierática, a la Virgen en las representaciones de la Ascensión. GOFFEN, R.: *Pietu and patronage in Renaissance Venice, Bellini, Titian, and the Fransiscans*, Londres, Yale University Press, 1986.



Amor sagrado y amor profano de Ticiano.

samiento neoplatónico se convierte en un dato cultural difuso¹⁹ que alcanza y nutre también a los artistas figurativos: tanto Ticiano como Miguel Ángel se ven influidos por él. Ahora bien, las imágenes que el discurso neoplatónico produce en Florencia y en Venecia son más bien diferentes²⁰.

En todas las discusiones y en los diálogos neoplatónicos sobre las facultades del alma y sobre el amor, se le atribuye una gran importancia a Venus, figura mediadora de la belleza, la fertilidad y el amor. La Venus terrena, o sea la belleza de la mujer real, es el trámite de la Venus celeste; las cualidades del alma humana están en armonía con el Amor divino. Venus es un símbolo sagrado clásico, entra en la recuperación de clásicos como Platón; pero es también un medio para hablar de los aspectos sagrados del arte, ampliando el discurso en la dirección del eros y de la seducción. Lo imaginario sagrado cristiano, en efecto, no admite el eros; es más, representa la fertilidad como una madre casta, símbolo a la vez de la Fertilidad, de la Belleza, de la Iglesia católica y del poder de la Iglesia católica sobre lo que es sagrado y lo que es materno. La maternidad esencialmente como *teotokos*, como nacimiento del hijo y no como capacidad activa, reproductiva de la madre. Venus pues representa un sagrado femenino-materno estético-erótico activo, junto a un sagrado femenino-materno teológico casto y pasivo.

El deseo de una relación directa con lo sagrado y con la inmortalidad que se expresará en la Reforma protestante en Florencia y Venecia, se manifiesta mucho antes, y se expresa en las imágenes todavía más que en las palabras.

19. Sobre la difusión del neoplatonismo, GARIN, E.: *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952; Id., *Umanisti artisti Scienziati*, Roma, Editori Riuniti, 1989; P. O., *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florencia, Le lettere, 1988.

20. PANOFSKY, E.: *Studi di iconologia. I Temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Turin, Einaudi, 1975 (I ed. 1939), pp. 184-235.

Imágenes diferentes en Florencia y en Venecia, una diversidad que se expresa, sobre todo, en la manera de representar la figura femenina y en la manera de interpretar la fertilidad y la creatividad.



La Sibila Delfica. Miguel Ángel. Capilla Sixtina.

Miguel Ángel incorpora lo femenino dentro del cuerpo masculino, sus mujeres son grandes, imponentes y musculosas. Hacer nacer una obra de arte es imitar a la madre y lo materno, pero produciendo frutos inmortales. El planteamiento neoplatónico florentino está lleno de Venus en los textos escritos y en las discusiones filosóficas en palabras, pero produce sobre todo y emblemáticamente Davides²¹. El artista pues entiende la creatividad como una sustitución de la madre. La relación con lo femenino y con lo materno, así como la relación con Venus, es muy competitiva, el artista es aquel que supera a la madre por la extraordinaria calidad de su producto: la creatividad es una manera más elevada de producir con respecto a la manera de las mujeres, es una superación de las mujeres.

El escenario neoplatónico, como el escenario clásico, donde Sócrates se atribuía a sí mismo el papel de comadrona, está lleno de imágenes mentales femeninas y lleno de productos artísticos que representan bellas figuras masculinas. La concepción neoplatónica del arte en Florencia, para más de un artista y para Miguel Ángel en particular (tanto más cuando se traslada a Roma), está en abierta competición con la supremacía de la Iglesia en materia de mediación con lo sagrado y de mediación con lo materno. El sacerdote, como una madre, hace nacer al Hijo en el altar y el artista, como una madre, genera a un David inmortal, el David precursor bíblico de Cristo, ambos símbolo del hijo por excelencia. El artista imita a Venus, el sacerdote imita a la Virgen. El artista, como el sacerdote, se pone en relación directa con lo sagrado asumiendo lo femenino dentro de sí.

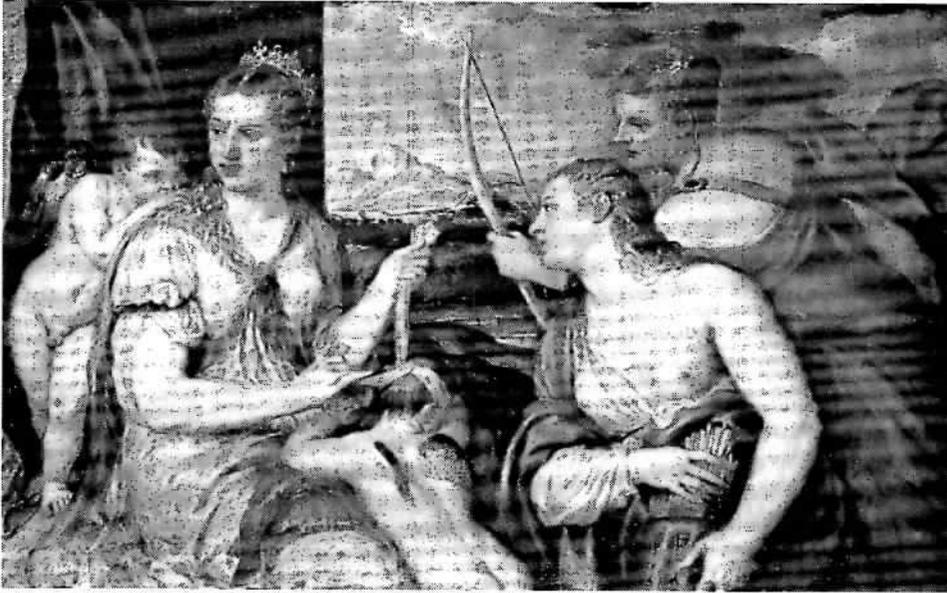
En cambio la pintura veneciana de influencia neoplatónica está llena de mujeres, de Venus y de Dánaes desnudas, muellemente sentadas, en las cuales resulta bien evidente la especificidad de las hechuras femeninas con respecto a las masculinas. Venus que viven junto a infinitas dulcísimas Vírgenes, como por ejemplo las de Giovanni Bellini²², otro tanto semejantes a tiernas madres con sus niños. La figura femenina no es alegórica y no está incorporada para nada en la masculina. Para manifestar su creatividad, Ticiano no incorpora dentro de sí la dimensión femenina, por el contrario define su creatividad a través de la confrontación con la alteridad del modelo. No sólo ve la diversidad del cuerpo femenino, sino que la pone de relieve e interpreta esta diversidad como un indispensable instrumento formativo de sí mismo. La armonía neoplatónica entre la belleza ideal de cada persona y la belleza como producto artístico, inducen a producir Venus del todo semejantes a las mujeres reales.

La Venus de Urbino²³, en efecto, no tiene nada de la divinidad griega, es una mujer véneta común, en una casa común, con unas flores de jardín en la

21. PANOFKY, E.: *Studi di iconologia, op. cit.*, pp. 236-314.

22. TEMPESTINI, A.: *Giovanni Bellini*, Florencia, Cantini, 1992.

23. TIZIANO, La venus de Urbino (1538), Florencia, Uffizi.



Ticiano. Venus vendando los ojos del Amor.

mano, unos cojines, un arcón y unas criadas; elegante, hermosa, tranquila sobre su lecho, dirigiéndose al pintor con una mirada segura, apenas un poco irónica. Las Venus ticianescas ilustran la idea neoplatónica de que Venus sabe educar a Marte, la belleza femenina ejerce sobre la tosquedad y la violencia masculinas un papel de educación y de civilización. Tanto la creatividad masculina del artista como la fertilidad masculina del padre no son facultades autónomas, una y otra necesitan a la fertilidad femenina para existir y para definirse. La asequibilidad, la abierta disposición y el erotismo de las Venus y las Dánaes tumbadas muestran como el pintor da confianza a la imagen que construye delante de él y con la cual se mide. La creatividad del artista no es abstracta voluntad de potencia como en Miguel Ángel, la creatividad de Ticiano está inscrita en un concreto concepto mercantil de creatividad: fastuosa acumulación de esposas opulentas, de amorcillos redonditos y de enseres preciosos²⁴. La fertilidad del artista, como la fertilidad de Venus o la de Dánae, convertida en madre por Júpiter a través de una lluvia de oro, forma parte de las variopintas mercancías venecianas. El artista no compite con el cura sino con el mercader, su idea de la inmortalidad no consiste tanto en una manera masculina de parir

24. Entre otros, GOZZI, G.: "Le donne, l'amore e Tiziano", in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, Vicenza, Neri Pozza, 1980; Id., *Repubblica di Venezia e Stati italiani. Politica e giustizia dal secolo XVI al secolo XVIII*, Turin, Einaudi, 1982.

objetos-hijos inmortales, como en la confianza en que la belleza tiene una inagotable capacidad de producir fertilidad, al infinito.

Ticiano era un hombre, Miguel Ángel también, las figuras femeninas pintadas por ellos no eran mujeres, sino tan sólo imágenes de mujeres, y, sin embargo, ciertamente no puede decirse que las mujeres estén ausentes en la pintura y en la escultura renacentistas. Se trata de una presencia indirecta, diferente de la que hoy concebimos nosotros, pero de una presencia importante. Detrás de las imágenes de las mujeres hay mujeres reales, su presencia está testimoniada por el valor estético de las obras de arte, por la belleza, signo de una comunicación acaecida. Una belleza dramática, cargada de rivalidad y de rechazo de la alteridad en Miguel Ángel, presagia la cercana tragedia de la Contrarreforma. Una belleza solar, cargada de reconocimiento de la alteridad en Ticiano, tan segura de la capacidad de comunicar entre personas diferentes como hombres y mujeres, que logra llegar, a pesar de todo, hasta Luis Buñuel y hasta nosotros.