

MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ



LXIII. BAND — 2021  
HEFT 3



LXIII. BAND — 2021

HEFT 3

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

## Inhalt | Contenuto

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,  
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos. I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

**Adresse des Vereins** | Indirizzo del Verein:  
c/o Schuhmann Rechtsanwälte  
Ludwigstraße 8  
D-80539 München  
foerdereverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerdereverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

### \_ Aufsätze \_ Saggi

\_ 295 \_ *Giampaolo Distefano*

Il reliquiario con angeli in età gotica: un modello orafico da Parigi all'Italia

\_ 325 \_ *Laura María Palacios Méndez*

¿Flora? de Tiziano. Virtudes y verdadera amistad en el retrato de una reciente esposa

\_ 359 \_ *Edoardo Rossetti*

Il testamento di Aurelio Luini e la sua eredità leonardesca (1593)

\_ 377 \_ *Stephanie Hanke*

Die Kunst der Verkleidung: Giovanni Benedetto Castigliones *Jupiter mit den Vögeln* als Allegorie der Malerei

### \_ Miszellen \_ Appunti

\_ 395 \_ *Giulio Dalvit*

Michelangelo's Florentine Patrons, 1501–1502

\_ 401 \_ *Maurizio Ricci*

Domenico Tibaldi critica Palladio: un parere inedito sulla facciata di San Petronio a Bologna

### \_ Nachrufe \_ Necrologi

\_ 409 \_ *Wolfgang A. Bulst (Wolfgang Loseries)*



---

1 Tiziano, *Retrato de reciente esposa*  
(conocida como *Flora*). Florencia,  
Gallerie degli Uffizi, Galleria delle  
Statue e delle Pitture

---

# ¿FLORA? DE TIZIANO VIRTUDES Y VERDADERA AMISTAD EN EL RETRATO DE UNA RECIENTE ESPOSA

---

Laura María Palacios Méndez

Vere viret tellus, placido perfusa Liquore  
A Zephyro, et blando turgida flore viget:  
Flora modo veris, Titiani pectus amore  
Implet, et huic similes, illaqueare parat.<sup>1</sup>

Estos versos del grabado de Joachim von Sandrart de 1641 (fig. 2) son una de las principales fuentes que nos legó el siglo XVII sobre la *Flora* de Tiziano (fig. 1). Al igual que otras estampas, vincula la obra con un sentido erótico dentro del ámbito de la prostitución y el amor carnal. El éxito de esta lectura desde el Seicento y la ausencia hasta la actualidad de documentos coetáneos a la realización de la pintura han contribuido a su pervivencia en la bibliografía sobre el cuadro del último siglo y medio. Asimismo, desde finales del siglo XIX, ésta y otras pinturas diversas de mujeres,

que comparten la valoración actual de considerarse damas hermosas, se han interpretado como imágenes ideales de *belle femme*. Sin embargo, desde 1960 ha ido tomando fuerza la corriente investigadora que la ha asociado iconográficamente con el contexto matrimonial, junto a otras obras semejantes. En ella se inscribe este estudio, que tiene por objetivo principal defender que la llamada *Flora* de Tiziano es un *Retrato de reciente esposa*. Para ello, entre otras cuestiones, se pretende demostrar que su pecho desnudo tiene un valor simbólico, en vez de erótico como se ha defendido en los estudios precedentes de la obra.

A tal respecto, ha sido principal el análisis de cómo y por qué en el siglo XVII se difundió la lectura de *Flora* como meretriz y amada de Tiziano. De forma paralela, a partir del estudio de la iconografía

<sup>1</sup> “En la primavera la tierra se vuelve verde / impregnada con un líquido beneficioso de Zéfiro, y [la tierra] turgente se enriquece con una flor tierna / Flora de primavera solamente llena de amor el pecho de Tiziano, / y a

otros como a él, se prepara a seducir.” A menos que se indique lo contrario, las traducciones de textos en latín citados a lo largo de este estudio son de la autora.



2 Joachim von Sandrart después de Tiziano, *Flora*. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. RP-P-OB-53.866

femenina y marital en el Cinquecento, propondremos una interpretación más profunda e integral de estas pinturas como retratos de representación pública de mujeres que ofrecen unas flores y muestran el pecho. En este ámbito, han resultado determinantes las investigaciones sobre el vínculo con el retrato romano antiguo y sobre la imagen y el concepto de

<sup>2</sup> “Flora flor de flores florece endulza a lo largo del mundo. / Flora, tu amas, y Amor se asombra, cuando quema a los amantes.” Existen dos versiones casi idénticas de esta obra, salvo una pequeña variación en la inscripción (“ama” en lugar de “amas”), en la colección del Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. FC 67712 y FC 37531. Agradezco a Giorgio Marini que haya consultado los dos ejemplares por mí. Ambos se han publicado en *Immagini da Tiziano: stampe dal sec. XVI al sec. XIX*, cat. de la exposición, ed. de Maria Catelli Isola, Roma 1976, p. 63, n.º 159, y p. 69, n.º 230,

la verdadera amistad aplicada al matrimonio en el siglo XVI.

### *Flora meretriz y amada de Tiziano*

A pesar de que Tiziano realizó la llamada *Flora* seguramente entre 1515 y 1520, la primera referencia que tenemos suya es la estampa citada de Sandrart. Unos años después Giacomo Piccini realizó otra versión, derivada probablemente del grabado de Sandrart, que seguía difundiendo una interpretación erótica del cuadro a través de los versos que apostillan el grabado: “Flos floris florescit dulcit Flora per Orbem / Flora amas, et miratur Amor, quando urit amantes.”<sup>2</sup> Si bien, como hemos visto, en la estampa de Sandrart se iba más allá al incluir al mismo Tiziano entre los amantes.

En el siglo XVII asociar el asunto de una pintura con temas en boga no era un proceder aislado. Por ejemplo, en el grabado del *Retrato de hombre* de Tiziano hoy en la National Gallery de Londres, realizado por Reinier van Persyn a partir de un dibujo del mismo Sandrart, se apostilló “Talis eras, Arioste”. La historiografía no sólo niega esta lectura, sino que actualmente se inclina por considerar que es un retrato de Gerolamo Barbarigo.<sup>3</sup> Estas licencias tomadas en el Seicento obviaban deliberadamente que estas obras fuesen el legado de la élite social véneta de inicios del siglo XVI, cuyos nombres propios habrían caído en muchos casos en el olvido. Si bien, se permitirían porque el interés prioritario que suscitaban estas obras era su autoría, especialmente la de Tiziano. Si un retrato suyo representaba a uno de los principales literatos de su contexto, tanto mejor para que creciese

donde sin embargo el primer caso, que carece de firma, fue atribuido (con medidas erróneas) a Pieter de Jode I. En realidad, se trata igualmente de una obra de Piccini, como lo demuestra la comparación con el ejemplar del British Museum (inv. I950,0211.I70), que está tomado de la misma plancha pero incluye la firma del artista ([www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1950-0211-I70](http://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1950-0211-I70); acceso el 6 de septiembre de 2021).

<sup>3</sup> Antonio Mazzotta, “A ‘gentiluomo da Ca’ Barbarigo’ by Titian in the National Gallery, London”, en: *The Burlington Magazine*, CLIV (2012),

su fama y su valor en el mercado del arte. Lo mismo consideramos que ocurrió en el caso de la *Flora*.

A finales de 1641 la *Flora* estaba en Ámsterdam a punto de ser vendida – al igual que el llamado *Ariosto* – como parte de la colección de Alfonso López, diplomático y hombre de negocios aragonés al servicio de la corona francesa.<sup>4</sup> En este contexto, Sandrart realizó el grabado de *Flora* y consideramos que la configuración de su mensaje tuvo por fin la promoción de la venta de la pintura, de la estampa y de las personas implicadas. Por un lado, como se indica bajo los versos, Sandrart dedica esta imagen de *Flora* a su primo, el orfebre, grabador y diplomático Michel le Blon, quien le había integrado en las redes de la élite artística de Ámsterdam. Embajador de Cristina de Suecia ante Carlos I de Inglaterra entre noviembre de 1631 y agosto de 1641, Le Blon además era marchante de arte al servicio de figuras clave como el duque de Buckingham.<sup>5</sup> Por otro lado, se reseña la figura de Alfonso López como propietario de la pintura en venta. En tales circunstancias, consideramos que detrás de la producción del grabado habría una voluntad compartida de hacer aún más atractiva la obra y aumentar su valor. Entonces debía resultar de poco interés el retrato de una joven de la élite veneciana de principios del Cinquecento. Tengamos en cuenta que en 1734 en el Alcázar de Madrid habría perdido su propia identidad incluso la emperatriz Isabel de Portugal frente a la importancia de la factura de Tiziano.<sup>6</sup> Este aspecto determinaba realmente su valor económico. Así, consideramos que se nutrió la obra de tópicos para aumentar su precio y promover la venta de sus estampas. A tal fin, debido a su parcial desnudo, al menos desde el segundo cuarto

pp. 12–19. Para la identificación como Ariosto a través el grabado véase Anna Schreurs-Morét, “Ariosts Gesichter in Deutschland – Inszenierungen eines Dichters”, en: *Ariost in Deutschland: Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, ed. de Achim Aurenhammer/Mario Zanucchi, Berlín/Boston 2020, pp. 15–42: 27–34.

<sup>4</sup> Vittoria Romani, en: *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, cat. de la exposición, ed. de Michel Laclotte/Giovanna Nepi, París 1993, p. 364, n.º 13.



3 Anton van Dyck, *Tiziano y su amante*. Washington, D.C., National Gallery of Art, inv. 2011.139.22

del Seicento se difundió como una erótica Flora, asociada a la prostitución bajo el filtro mitológico, modelo y amada del gran Tiziano.

Prueba de que este discurso es una invención del siglo XVII es que otras estampas mostraban el asunto de la amante de Tiziano. Un ejemplo es el grabado *Tiziano y su amante* de Anton van Dyck (fig. 3) apostillado

<sup>5</sup> Para el grabado véase John Roger Paas, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, XL, Rotterdam 1995, p. 15, n.º I. Sobre Le Blon y su relación con Sandrart véase Erna E. Kok, “Joachim von Sandrart, Aristocrat-Painter in Amsterdam, 1637–1645: His Friends, Art and Successes”, en: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, LXX (2020), pp. 258–293: 270–272.

<sup>6</sup> En el inventario realizado tras el incendio del Alcázar se menciona el retrato *La emperatriz Isabel de Portugal* de Tiziano del Museo Nacional del Prado como “retrato de una mujer original de Ticiano” (Miguel Falomir,

con los versos “Ecco il belveder! ô che felice sorte! / Che la fruttifera frutto in ventre porte. / Ma ch’ella porte, ô me! vita et morte piano / Demonstra l’arte del magno Titiano”. Encontramos el mismo texto en latín en la estampa *La amante de Tiziano* atribuida a Lucas Vorsterman II (fig. 4).<sup>7</sup> En este caso, la imagen reproduce un retrato de Tiziano y taller datado entre 1550 y 1560 conservado en la Apsley House (fig. 5). Así, el tópico de la amante de Tiziano fue aplicado en poco tiempo a obras de diferente apariencia a través de diversas estampas, lo que evidencia el gusto por esta leyenda.

En el retrato de la Apsley House consideramos que, de nuevo, la identidad de una mujer desconocida fue premeditadamente suplantada en la estampa. De hecho, el grabado se habría realizado a partir de una copia de Rubens, que ha sido reconocida como uno de los “Quatre portraits de Courtisanes Venetiennes” referidos en su inventario de 1640 entre sus copias de Tiziano.<sup>8</sup> Precisamente, otro retrato identificado como una de estas cuatro cortesanas venecianas es su copia de *Mujer con un abrigo de piel* del Kunsthistorisches Museum de Viena. En ambos casos, comparten con el de los Uffizi la parcial desnudez y su asociación con la prostitución en el Seicento. Además, en las estampas de *Flora* y *La amante de Tiziano*, consideramos que la polisemia del desnudo sirvió de parapeto a los versos que definen a las mujeres retratadas como amadas o amantes del cadavero. Finalmente, el pudor creciente que se desarrollaría en torno al desnudo en la men-

talidad postridentina pudo promover el desprestigio de estas damas. En contrapartida es elocuente comprobar que justo después de las citadas cuatro cortesanas venecianas, en el inventario de Rubens se hace referencia al “pourtrait d’une espousee”. En este caso, se ha identificado con la copia *Joven con abanico*, conservada también en el museo vienés, donde la dama está totalmente vestida. Por tanto, la clave para tildar a las otras jóvenes de prostitutas era el desnudo.

Pero, a este respecto, contamos con otros datos que nos permiten apreciar que en el siglo XVII inventaban deliberadamente estas fantasías sobre Tiziano y sus pinturas. Así en el inventario de bienes del tercer duque de Alcalá en la Casa de Pilatos de Sevilla, realizado entre 1632 y 1637, en la “Quadra quinta donde comia el Duq” se menciona “Una Veneciana desnudos los pechos los brazos y en la mano derecha unas yerbas”.<sup>9</sup> Aparte de por las flores, bien define esta descripción una imagen pareja a la dama de los Uffizi. Si bien su desnudez no llevó al escribano a anotar que se trataba de una prostituta, si estaba disfrazada de una diosa o si era la amante del autor.

No obstante, la historiografía ha buscado el nexo entre estas interpretaciones iniciadas en el siglo XVII, los atributos de Flora y el contexto cultural y artístico de la llamada *Flora* de Tiziano. Precisamente, bajo la influencia del Seicento, desde mediados del siglo XX diversos investigadores e investigadoras han mantenido que se trata de una prostituta idealizada.<sup>10</sup> Destaca el artículo de Julius Held, que defendió que las pin-

“Che, tacendo, parlava, e parlando, taceva: i ritratti dell’imperatrice Isabella di Tiziano”, en: *Labirinti del cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*, cat. de la exposición Roma 2017, ed. de Enrico Maria Dal Pozzolo, Nápoles 2017, pp. 119–129: 128).

<sup>7</sup> Para la estampa, véase Christiaan Schuckman, *Hollstein’s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700*, XLII, ed. de D. de Hoop Scheffer, Roosendaal 1993, p. 144, n.º 88.

<sup>8</sup> Todo lo referido sobre las copias de Tiziano de Rubens en su inventario de 1640 en Jeffrey M. Muller, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton 1989, pp. 108sg.

<sup>9</sup> Jonathan Brown/Richard L. Kagan, “The Duke of Alcalá: His Collection and Its Evolution”, en: *The Art Bulletin*, LXIX (1987), pp. 231–255:

251. Agradezco a David Mallén Herráiz que me diera a conocer toda esta información, vinculada con las investigaciones de su tesis doctoral *La colección artística y literaria de don Fernando Afán Enríquez de Ribera, III duque de Alcalá de los Gazules (1583–1637)*.

<sup>10</sup> Gian Alberto dell’Acqua, *Tiziano*, Milán 1955, p. 62; Julius S. Held, “Flora, Godness and Courtesan”, en: *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. de Millard Meiss, Nueva York 1961, I, pp. 201–218; Sydney Joseph Freedberg, *Pintura en Italia 1500–1600*, Madrid 1978 (1970), p. 683, nota 58; Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Londres 1969–1975, III, p. 154, n.º 17; Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*, Madrid 2008 (1986), p. 161; Lynne Lawner, *Courtesans: Portraits of the Renaissance*, Nueva York 1987; Filippo Pedrocchi, “Iconografia delle cortigiane di



4 Lucas Vorsterman II (atrib.) después de Tiziano, *La amante de Tiziano*. Londres, The British Museum, inv. X,1.20



5 Tiziano y taller, *Retrato de esposa*. Londres, Apsley House

turas de mujeres parcialmente desnudas como la *Flora* de Tiziano eran prostitutas venecianas disfrazadas de Flora, la rica meretriz romana, siguiendo la tradición recogida por Boccaccio en *De mulieribus claris*.<sup>11</sup> De este modo se habría definido una iconografía específica del retrato de prostitutas, donde el pecho más o menos desnudo sería el atributo que las identificaría como tales, expresión de su desvergüenza. En consecuencia, se entendería, como indicó Hans Ost, que ninguna

mujer respetable de la aristocracia querría ser vista y recordada parcialmente desnuda.<sup>12</sup>

Sin embargo, en los grabados que representaban los diversos modos de vestir en Venecia, las matronas y las *cortigiane* lo hacían exactamente igual, a excepción de los anillos nupciales (figs. 6, 7a). También Cesare Vecellio, pariente de Tiziano, en 1590 se quejaba de que apenas se podían diferenciar por su vestimenta a una matrona patricia de una meretriz.<sup>13</sup> Asimismo, las fuentes

Venezia”, en: *Il gioco dell’amore: le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*, cat. de la exposición Venecia 1990, Milán 1990, p. 81–93: 84.

<sup>11</sup> Held (nota 10), pp. 202–208.

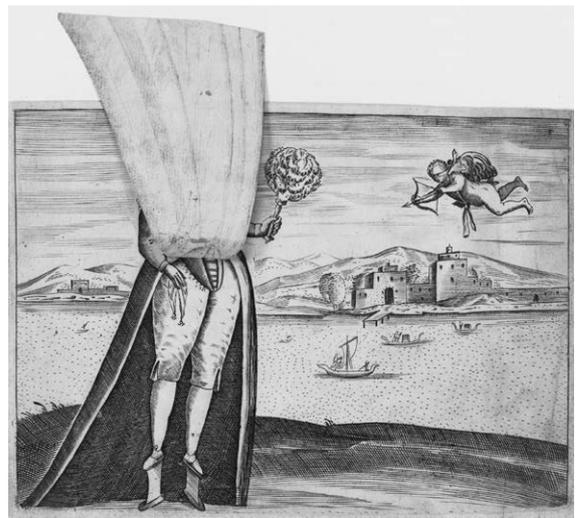
<sup>12</sup> Hans Ost, “Tizians sogenannte ‘Venus von Urbino’ und andere Buh-

lerinnen”, en: *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, ed. de Justus Müller Hofstede/Werner Spies, Berlín 1981, pp. 129–149: 137.

<sup>13</sup> “S’è detto fin qui, che quelle meretrici, che vogliono acquistar credito col mezzo della finta honestà, si servono dell’Habito vedovile, et di quello



6 "Matrona Veneta", en: Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus*, Padua 1594, p. 1. París, Bibliothèque nationale de France, 4-OB-15



7a, b Ferrando Bertelli, *Cortesana veneciana que se le levanta la falda*. Nueva York, The Metropolitan Museum, inv. 55.503.30

inciden en la opulencia de la ropa de las prostitutas, muy diferente a lo que vemos en el cuadro de Tiziano: "le Cortegiane, ò vogliamo dir meretrici di qualche ricchezza; lequali si vestono superbissimamente come lor pare".<sup>14</sup> Bajo estas premisas, asociamos la voluntad de las meretrices de confundirse con la aristocracia veneciana a que, probablemente, se hubiesen querido retratar como las mujeres de la élite, asumiendo los

códigos representativos de riqueza y poder. Por otro lado, en los citados grabados enseñar las piernas – no el pecho – fue un atributo de las imágenes prototípicas de las meretrices, a las que se les podía levantar la falda (fig. 7b). Como ya indicaba Alberto Magno, este gesto era propio de las prostitutas y por ello caracterizó a Venus en la Edad Media, como expresión de lujuria y concupiscencia.<sup>15</sup> En directa relación Ripa definió la

anchora delle maritate: et quelle specialmente, che hanno qualche colore di matrimonio. Già solevano la maggior parte d'esse andar in Habito di donzelle; usanza non anchora dismessa affatto, benché usata con modestia maggiore" (Cesare Vecellio, *Degli Habiti antichi, et moderni di Diverse Parti del Mondo libri due*, Venecia 1590, fol. I38r). De hecho, la república veneciana prohibió el uso de perlas a las meretrices y en 1578 el de pantalones de hombre (Matteo Mancini, "Di dame, di cavalieri, di amore e di morte,

di musica e d'armonia' en la pintura italiana del Renacimiento", en: *Arte y poesía: el amor y la guerra en el Renacimiento*, cat. de la exposición, ed. de José María Díez Borque, Madrid 2002, pp. 119–134: 132).

<sup>14</sup> Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane*, Venecia 1990 (facsimil de la primera ed. de ca. 1591–1610), ed. de Lina Urban, fol. 11r.

<sup>15</sup> Beryl Smalley, *English Friars and Antiquity in the Early Fourteenth Century*, Oxford 1960, p. 115.

imagen de la *Sfacciataggine* como una mujer que “sarà lascivamente vestita, et alzandosi i panni con ambe le mani, scuopra le gambe, et le coscie ignude”.<sup>16</sup>

Por otro lado, en la propia Ámsterdam de 1641, Rembrandt retrató a su esposa tomando de referencia la *Flora* de Tiziano en *Saskia con la flor roja* (fig. 8).<sup>17</sup> La inspiración es clara, pero consideramos que también lo fue su uso premeditado y congruente. Por encima de las deudas e influencias, de las citas y admiraciones artísticas por Tiziano, están los objetivos de la obra en sí misma como retrato representativo de su reciente esposa embarazada. A tal fin, el discurso simbólico de la *Flora* se muestra en Saskia que ofrece un clavel y desvela tímidamente su pecho tras la translúcida *camicia*.

Asimismo, del ámbito inglés de finales del XVI y del siglo XVII, se conservan múltiples retratos de damas casadas de la élite con un exagerado escote.<sup>18</sup> Tal es el caso del *Retrato de una joven mujer* de William Larkin considerada Lady Thornhaugh (fig. 9). En este contexto, hay otra obra, esta vez de Van Dyck de 1638, que se ha puesto en relación con la dama de los Uffizi: el *Retrato de Mary Hill, Lady Killigrew* (fig. 10).<sup>19</sup> Este ejemplar acompaña al de su esposo Sir William Killigrew en un *pendant* encomiástico del matrimonio. Si los Killigrew aceptaron que el retrato de Mary Hill reprodujera la iconografía de una obra que se estaba publicitando como una prostituta, entendemos que es porque eran conscientes de que su significado era diverso. Así defendemos que en los retratos de Saskia y de Lady Killigrew no tomarían de referencia el discurso de un cuadro interpretado como *Flora* sino como *Retrato de reciente esposa*, adaptándolo a su mentalidad, intereses, modas y tradición retratística. Pese a los mensajes difundidos en las estampas, este eco en la retratística de esposas del siglo XVII avala que se



8 Rembrandt, *Saskia con la flor roja*.  
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen,  
Gemäldegalerie Alte Meister

conocía el significado conyugal del pecho descubierto y las flores, y se seguían usando para ese mismo fin.

### La belleza ideal y el *Retrato de reciente esposa* de Tiziano

Desde el siglo XVII, la fama de *Flora* se sumó a la de otras representaciones de mujeres del autor y de colegas contemporáneos como Giorgione y Palma il Vecchio. Su apariencia física similar hizo que se empezaran a estudiar en conjunto a nivel formal, sin importar que sus iconografías fuesen diversas. Así, desde finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX,

<sup>16</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613, II, p. 232.

<sup>17</sup> Como se ha defendido desde Wolfgang Stechow, “Rembrandt and Titian”, en: *The Art Quarterly*, V (1942), pp. 135–148: 141–144.

<sup>18</sup> Agradezco a Manuel Parada que me enseñara algunos de estos retratos.

<sup>19</sup> Karen Hearn, “Sir Anthony Van Dyck’s Portraits of Sir William and Lady Killigrew, 1638”, en: *Tate Papers*, I (2004), [www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/sir-anthony-van-dycks-portraits-sir-william-and-lady-killigrew-1638](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/sir-anthony-van-dycks-portraits-sir-william-and-lady-killigrew-1638) (acceso el 4 de septiembre de 2021).



9 William Larkin, *Retrato de una joven mujer*, posiblemente *Lady Thornhaugh*.  
New Haven, Conn., Yale Center for British Art



10 Anton van Dyck, *Retrato de Mary Hill, Lady Killigrew*.  
Londres, Tate

se interpretaron como imágenes de mujeres ideales en formato de retrato cuyo objetivo principal era la representación de la belleza.<sup>20</sup>

A partir de la relación que hizo Giovanni Pozzi<sup>21</sup> de diversas obras – incluidas las denominadas *Flora* – con los tópicos literarios renacentistas de la belleza femenina, la historiografía ha profundizado al respecto,

<sup>20</sup> Joseph Archer Crowe/Giovanni Battista Cavalcaselle, *Tiziano: la sua vita e i suoi tempi*, Florencia 1974 (1877), pp. 238sg; Richard Ford, *Titian*, Londres 1881, p. 37; Georg Gronau, *Titian*, Londres 1911 (1904), pp. 44sg; Hans Tietze, *Titian: Paintings and Drawings*, Nueva York 1950, p. 13; Rodolfo Pallucchini, *Tiziano*, Florencia 1969, pp. 29–31; Charles Hope, *Titian*, Nueva York 1980, p. 62.

<sup>21</sup> Giovanni Pozzi, “Il ritratto della donna nella poesia d’inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione”, en: *Giorgione e l’umanesimo veneziano*, actas del congreso Castelfranco Veneto 1978, ed. de Rodolfo Pallucchini, Florencia 1981, pp. 309–341.

<sup>22</sup> Mary Rogers, “Sonnets on Female Portraits from Renaissance North

Italy”, en: *Word & Image*, II (1986), pp. 291–305; Elizabeth Cropper, “The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture”, en: *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, actas del congreso New Haven, Conn., 1982, ed. de Margaret W. Ferguson/Maureen Quilligan/Nancy J. Vickers, Chicago 1987, pp. 175–190; Mary Rogers, “The Decorum of Women’s Beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the Representation of Women in Sixteenth-century Painting”, en: *Renaissance Studies*, II (1988), pp. 47–88; Patricia Simons, “Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women”, en: *Language and Images of Renaissance Italy*, actas del congreso Londres 1990, ed. de Alison Brown, Oxford 1995, pp. 263–311:

de retrato, donde la modelo sería sólo un punto de partida hacia una imagen construida, sin identidad, deliberadamente idealizada para mostrar la belleza misma.<sup>23</sup> En palabras de Cropper, “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”.<sup>24</sup> Se trata de una corriente interpretativa que ha alcanzado gran éxito y aceptación, pues pone en relación estas pinturas con uno de los grandes temas de reflexión de la cultura renacentista: la belleza, en este caso aplicada al físico de las mujeres.

Sin embargo en nuestro caso consideramos que el formato de retrato de estas obras se debe a que son precisamente retratos de mujeres reales, como ya apuntó Augusto Gentili.<sup>25</sup> Su belleza, iconografía y desnudo parcial formarían parte de los usos del retrato femenino en el siglo XVI en torno al matrimonio, desligados de la figura de Flora, como explicaremos a lo largo del artículo. En primer lugar nos resulta subjetivo y anacrónico diferenciar por su apariencia corporal – con la mirada de los siglos XX y XXI – la imagen ideal de una mujer del retrato de una mujer real. Apreciamos que este hándicap, por un lado, ha promovido la segregación de todas aquellas obras donde la dama no fuese canónicamente hermosa, según unos parámetros hegemónicos en la actualidad. Por otro lado, ha llevado a aunar pinturas de diversa naturaleza e iconografía por su supuesta belleza ideal compartida.<sup>26</sup> A este respecto nos resulta particularmente elocuente



11 Bernardino Licinio, *Retrato de mujer que descubre el pecho*. Bérgamo, colección privada

la comparación de la *Flora* de Tiziano y el *Retrato de mujer que descubre el pecho* de Bernardino Licinio de 1536 (fig. II).<sup>27</sup> A parte de las flores, son pinturas iconográfica y compositivamente parejas donde varía la fisonomía de cada una de las damas. Consideramos que

288–302; Rona Goffen, “La donna nell’arte di Tiziano e nella società veneta del primo Cinquecento”, en: *Tiziano: Amor Sacro e Amor Profano*, cat. de la exposición Roma 1995, ed. de Maria Grazia Bernardini, Milán 1995, pp. 141–153; Alison Luchs, *Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice, 1490–1530*, Nueva York 1995, p. 91; Rona Goffen, *Titian’s Women*, New Haven, Conn./Londres 1997, pp. 45–106; Peter Lüdemann, *Virtus und Voluptas: Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlín 2008, p. 196; Christopher J. Nygren, “Stylizing Eros: Narrative Ambiguity and the Discourse of the Desire in Titian’s So-Called *Salome*”, en: *Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art around 1500*, ed. de Jeanette Kohl/Marianne Koos/Adrian W. B. Randolph, Berlín 2014, pp. 23–44: 31.

<sup>23</sup> “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 nobil-

ity 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” (Rogers 1986 [nota 22], p. 299). Véanse también: Pozzi (nota 21), p. 331; Cropper (nota 22), p. 190.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>25</sup> “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 presenza assolutamente topiche” (Augusto Gentili, “Amore e amorese persone: tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali”, en: *Tiziano* [nota 22], pp. 82–105: 98).

<sup>26</sup> Giovanna Baldissin Molli, *I beni di lusso nei ritratti del Quattrocento*, Cittadella 2010, pp. 33sg.

<sup>27</sup> Sobre la obra véase Francesca Cocchiara, en: *Labirinti del cuore* (nota 6), p. 274, n.º II 5.I.

ambas ejemplifican físicamente la diversidad de una sociedad en la que entonces, al igual que hoy, habría mujeres tenidas por canónicamente bellas y otras cuya apariencia no se ajustase a tales ideales. Sin embargo, en las últimas décadas esta variedad natural ha llevado a reconocer sólo en las segundas retratos genuinos, mientras que las ‘mujeres bellas’ como la *Flora* se han relegado al ámbito de pinturas creadas para estimular el deleite heterosexual masculino.

Asimismo, recordamos la incidencia de la idealización propia de los retratos en la apariencia de estas mujeres. En general, el concepto del *ritratto al naturale* se asentaba en la semejanza entre persona efigiada y retrato, si bien implicaba también su idealización.<sup>28</sup> De forma general, a tal respecto, el artista y teórico Francisco de Holanda en su *Do tirar polo natural* de 1549 – primer tratado específico sobre el retrato del Renacimiento – muestra esta armonía, hoy en día aparentemente contradictoria, entre imitación fiel e idealización asociada al retrato.<sup>29</sup> De hecho, se ha propuesto el término ‘imagen negociada’ para resumir la complejidad del *ritratto al naturale*.<sup>30</sup> Sobre ello, resulta particularmente elocuente la explicación de Francisco de Holanda de que para retratar del natural “si pudiera ser estar el mismo dibujador solo, sin ninguno otro, y tener en la fantasía y memoria la persona que ha de poner en obra y pintar, creed que sería mucho mejor que tenerla delante los ojos corporales si la viese con los espirituales”.<sup>31</sup> Esta postura se integra en el *topos* clásico del

retrato entendido como un elogio al individuo, del que debe mostrar no sólo su cuerpo sino especialmente su alma, como trató Luciano de Samosata en *Los retratos* y *En pro de los retratos*.<sup>32</sup> Dentro de este sentido laudatorio, Francisco de Holanda afirmaba que el retrato sacado al natural de una persona hermosa debía mostrarla aún más hermosa, y si era fea que no lo pareciera tanto.<sup>33</sup> Para el portugués, al sacar del natural el pintor imitaba el acto creador de Dios. De hecho, el retrato *al naturale* se entendía más allá de la copia, o *natura naturata*, como una creación, o *natura naturans*.<sup>34</sup> El retrato implicaba en sí mismo la idealización – mayor o menor –, si bien en equilibrio con la semejanza para que el retrato sirviera de metonimia sustitutiva de la propia persona.<sup>35</sup> Así en las llamadas *belle donne* apreciamos la idealización propia del retrato al natural dirigida a exaltar a las retratadas, máxime si tenemos en cuenta que desde el pasado grecorromano la búsqueda de la belleza integral era una característica específica del retrato femenino.<sup>36</sup> En este ámbito, la hermosura corporal también contribuía a la loa de las virtudes espirituales de la efigiada, como era propio del retrato.

La costumbre de pulir con el pincel los “errori della natura”<sup>37</sup> en los retratos de mujeres formaba parte de este sentido secular y no anulaba la identidad de la dama efigiada. Estas correcciones no sólo estarían determinadas por los tópicos de belleza vigentes y las modas – que determinaban y asemejaban la apariencia de las damas en su vida cotidiana –, sino también por

<sup>28</sup> Joanna Woods-Marsden, “‘Ritratto al Naturale’: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits”, en: *The Art Journal*, XLVI (1987), pp. 209–216: 209.

<sup>29</sup> Sylvie Deswarte-Rosa, “On *Portraiture from Life* (1549) by Francisco de Holanda”, en: *Do tirar polo natural: inquérito ao retrato português*, cat. de la exposición, ed. de Andrea Cardoso, Lisboa 2018, pp. 18–35: 30.

<sup>30</sup> Raphael Fonseca, *Francisco de Holanda: “Do tirar pelo natural” e a retratística*, tesis doctoral, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010, p. 77.

<sup>31</sup> Francisco de Holanda, *Del sacar por el natural*, ed. de John B. Bury, Madrid 2008, p. 48 (diálogo II).

<sup>32</sup> Luciano de Samosata, *Obras*, ed. de José Alsina Clota *et al.*, Madrid 1981–1992, II, pp. 427–443: 435–443 (*Los retratos*), III, pp. 159–176: 167–173 (*En pro de los retratos*).

<sup>33</sup> Francisco de Holanda (nota 31), p. 85 (diálogo X).

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 42 (diálogo I). Al respecto véanse Woods-Marsden (nota 28), p. 209; Deswarte-Rosa (nota 29), p. 30.

<sup>35</sup> Maurizio Bettini, *Il ritratto dell’amante*, Turín 1992, p. 57.

<sup>36</sup> Marina Beer, “Idea del ritratto femminile e retorica del classicismo: i *Ritratti* di Isabella d’Este di Gian Giorgio Trissino”, en: *Il ritratto e la memoria: materiali 3*, ed. de Augusto Gentili/Philippe Morel/Claudia Cieri Via, Roma 1993, pp. 253–269: 263.

<sup>37</sup> Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte de la pittura*, Milán 1584, p. 434. Tal es el notable caso de la nariz aguileña de Isabel de Portugal, que Carlos V pidió a Tiziano que retocase en su primer retrato de la malograda emperatriz (Miguel Falomir, en: *Tiziano*, cat. de la exposición, ed. de *idem*, Madrid 2003, p. 208, n.º 30).

la *maniera* de los pintores. En nuestro caso, apreciamos que la idealización demandada en los retratos tendería hacia los prototipos que Tiziano fue definiendo a lo largo de su carrera y que encontramos en sus imágenes de vírgenes, santas, diosas y alegorías. Consideramos que esta circunstancia explicaría que la apariencia de aquellos retratos especialmente idealizados tuvieran semejanzas entre sí e incluso con otras representaciones femeninas en obras de diferente asunto. Sin embargo, tradicionalmente se ha defendido que la similitud entre diversas protagonistas de las obras de Tiziano se debe a la inspiración en una misma modelo.<sup>38</sup> Respecto a la *Flora*, Goffen aseveró que la modelo sería la misma que la esposa del *Amor sacro y Amor profano* de la Galleria Borghese de Roma y que las damas de la llamada *Vanidad del mundo* de la Alte Pinakothek de Munich<sup>39</sup> y la *Mujer ante el espejo* del Musée du Louvre de París.<sup>40</sup> En nuestro caso, asociamos su parecido, especialmente notable con la obra del Louvre, a la *maniera* del cadorino y a la consolidación de sus prototipos femeninos, pero no creemos que muestren a la misma persona. Si bien, recordamos que también era posible que un pintor se inspirase en retratos de personas reales para hacer otras figuras en obras de otro género.<sup>41</sup>

Entendemos además que los prototipos femeninos de Tiziano estarían determinados por el patrimonio artístico véneto, particularmente el arte antiguo.<sup>42</sup> A tal respecto, apreciamos estilemas del autor en la forma de las cejas finas y arqueadas, la nariz recta

y mediana, los labios ligeramente carnosos con una marcada V en el superior, y el mentón sobresaliente y redondeado. Sin embargo, el contorno de la cara, el encaje del rostro y, sobre todo, la mirada diferencian a unas damas de otras.

Pero el papel de la idealización en el retrato femenino, que se enraizaba en los postulados de la *kalokagathía*, iba más allá del físico. Desde el siglo XV el principal objetivo y reto del retratista era dar vida a la imagen, a través de mostrar el espíritu de la persona. Así menciona el humanista veneciano Ulisse degli Aleotti que Jacopo Bellini ganó en su competición contra Pisanello en retratar a Lionello d'Este ya que “la sua vera efficie feze viva”.<sup>43</sup> La belleza materializada en actitudes como la gracia formarían también parte del discurso de propaganda pública y memoria de mujeres reales. Por ello incide Francisco de Holanda que en sus retratos se debe mostrar “La venustidad y mesura, que es una manera de resplandor inflamado que cae de los hermosos ojos por las mejillas de la mujer hermosa”.<sup>44</sup> Para que un retrato fuera considerado completo, como recuerda Gian Giorgio Trissino en su diálogo *I ritratti* de 1514 sobre el retrato poético, era preciso: dar el nombre de la dama, mostrar la belleza de su cuerpo — la *laus corpore* — y detallar asimismo la de su alma — el *habitus*.<sup>45</sup> Del mismo modo ocurría en el retrato pictórico. A ello alude el *cartellino* que contiene el final de un epigrama de Marcial en el *Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1489/90) de Ghirlandaio conservado en el Museo

<sup>38</sup> A tal respecto, destaca Louis Hourticq, *La jeunesse de Titien: peinture et poésie. La nature, l'amour, la foi*, París 1919, pp. 130–140, que asoció múltiples obras de Palma il Vecchio y de la juventud de Tiziano con la representación de una misma modelo: Violante, hija del primero y amante del segundo, según la tradición seicentista.

<sup>39</sup> Sobre una nueva interpretación iconográfica de la obra, véase Laura María Palacios Méndez, “Más virtud que vanidad: la esposa virtuosa ante la avaricia y la labor. Nuevas consideraciones sobre la *Vanidad del Mundo* de Tiziano”, en: *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, ed. de Alejandro Cañestro, Alicante 2018, pp. 423–437.

<sup>40</sup> Goffen 1995 (nota 22), p. 141; *eadem* 1997 (nota 22), p. 74.

<sup>41</sup> Por ejemplo, en la *Virgen con el Niño y santos* de Lorenzo Lotto, en el Palazzo Barberini en Roma, y su *Retrato familiar* del Hermitage de San Petersburgo,

la fisonomía de la Virgen y de la esposa es muy similar. Su similitud se ha justificado por estar ambas comisionadas por los Cassotti (Augusto Gentili, “Lotto, Cariani e storie di scoiattoli”, en: *Venezia Cinquecento*, X [2000], 20, pp. 5–38: 14–25).

<sup>42</sup> Desde Crowe/Cavalcaselle (nota 20), p. 240, se ha reconocido en la *Flora* de Tiziano la influencia de la estatuaría clásica.

<sup>43</sup> Cit. de Luciano Cheles, “Il ritratto di corte a Ferrara e nelle altre corti centro-settentrionali”, en: *Le Muse e il principe. arte di corte nel Rinascimento padano*, cat. de la exposición Milán 1991, ed. de Andrea Di Lorenzo et al., Módena 1991, II, pp. 13–24: 15.

<sup>44</sup> Francisco de Holanda (nota 31), p. 87 (diálogo X). Sobre la mirada de la *Flora* véase abajo, pp. 344sg.

<sup>45</sup> Beer (nota 36), pp. 255, 258, 260.

Thyssen-Bornemisza de Madrid: ARS VTINAM MORES ANIMVM QVE EFFINGERE POSSES PVLCHRIOR IN TERRIS NVLLA TABELLA FORET.<sup>46</sup> Con este elogio se muestra cómo el reto para Ghirlandaio era conseguir mostrar el alma, donde residía la verdadera belleza de Giovanna. Y, de conseguir mostrarla, también la de la pintura.

En tal contexto nos parece incongruente que hubiese un auge de pinturas – exclusivamente de mujeres – con aspecto de retratos en las que se buscara justo lo contrario, anular la identidad. Pinturas muy diversas entre sí que comparten la valoración actual de representar mujeres físicamente hermosas, pese a lo subjetivo del asunto. El desafío, incluso para los más grandes pintores, estaba en lograr el equilibrio oportuno entre mimesis y embellecimiento de la persona a retratar. Precisamente, el riguroso realismo había condenado al fuego algunos retratos de Mantegna por parte de Galeazzo Maria Sforza.<sup>47</sup> Pero también a Tiziano, además del notable caso del retrato de Isabella d'Este del Kunsthistorisches Museum de Viena,<sup>48</sup> el exceso de idealización en un retrato de Giulia Gonzaga le había costado su crítica años después: “M. Tiziano ha voluto mostrar la forza del suo ingegno formando una donna completamente bella, et come dovrebbe essere, non come io mi sia stata.”<sup>49</sup> La idealización en el retrato femenino era propia del pintor – dentro de los usos del momento, como venimos diciendo – y en este caso la efigiada lo valoró negativamente por excesiva al no identificarse con la obra.

<sup>46</sup> “¡Ojalá pudiera el arte reproducir la personalidad y el carácter! No habría en la tierra un cuadro más hermoso” (Marcial, *Epigramas*, ed. de Juan Fernández/Antonio Ramírez, Madrid 2001, II, p. 178). Se trata del epigrama XXXII del décimo libro, *A un retrato de Marco Antonio Primo*. Sobre el retrato, véase Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven, Conn., 2000, pp. 277sg.

<sup>47</sup> Cheles (nota 43), pp. 15sg.

<sup>48</sup> Woods-Marsden (nota 28), p. 214, nota 7.

<sup>49</sup> Carta del 25 de abril de 1562 de Giulia Gonzaga a monseñor Ippolito Capilupi (Beer [nota 36, p. 263]). Respecto a la obra: Paolo Bertelli, “Giulia Gonzaga (1513–1566): l’immagine di una signora del Rinascimento un approccio iconografico”, en: *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati*, 9ª s., VI (2016), pp. 25–48: 41–46.

Pero eso no supone que la obra dejase de ser tenida como un retrato de una mujer real desde su origen, ni que en otros casos no se valorase positivamente.

Sin embargo, a raíz de las numerosas referencias en los inventarios a *teste, figure, ritratti* de mujeres no identificadas, Patricia Simons ha llegado a considerar que en la Serenísima del Cinquecento fueron escasos los retratos de mujeres, frente a un notable auge de estas “portrait-like paintings” de *belle donne*.<sup>50</sup> En uno de los principales núcleos del desarrollo y demanda del retrato en Europa,<sup>51</sup> entendemos más coherente que parte de las damas de la aristocracia – incluyendo la persona retratada en la *Flora* – fuesen físicamente hermosas y retratadas como tal, con mayor o menor grado de idealización, y que solo el tiempo o el desinterés hayan relegado al olvido su identidad.

En definitiva, aseveramos la importancia de la belleza en estas obras, que entronca directamente con los tópicos clásicos del retrato femenino y su exégesis en la tratadística del siglo XVI. Si bien, consideramos que la belleza no anularía la identidad de estas mujeres ni el discurso iconográfico que las caracteriza, sino que formaría parte de la semiótica de sus retratos. Concretamente, a través del cuerpo representado y parcialmente idealizado – bajo los cánones valorados entonces como bellos y la *maniera* de los propios artistas – se incidiría especialmente en la belleza espiritual de estas damas.<sup>52</sup> Tal propuesta encajaría con el aparato simbólico compartido en muchos retratos de

<sup>50</sup> “[...] 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” (Simons [nota 22], pp. 292sg).

<sup>51</sup> Recordemos las palabras de Vasari en la vida de los Bellini sobre cómo en las casas venecianas proliferaban los retratos de antepasados, a veces remontándose a más de cuatro generaciones (Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. de Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florencia 1966–1997, III, pp. 438sg).

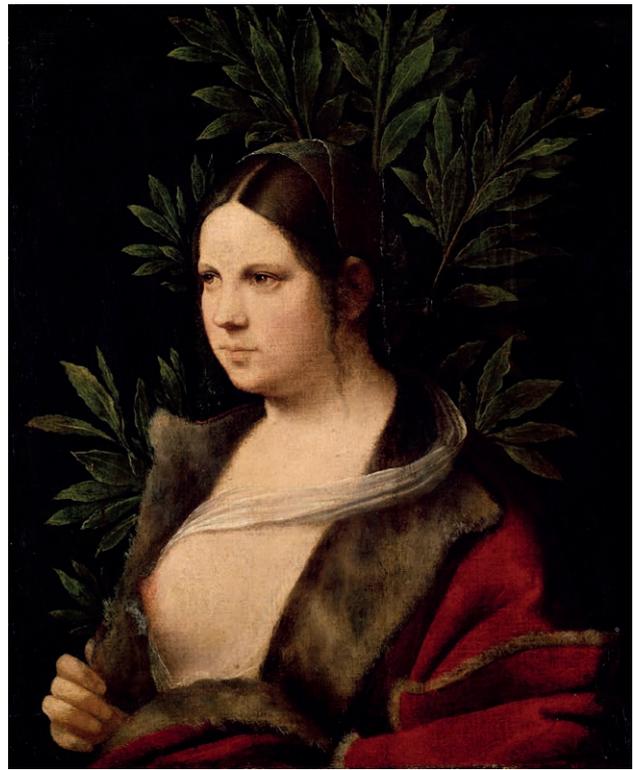
<sup>52</sup> Laura María Palacios, “Belleza, *venustà* y virtud: de la *bella donna anonima* al retrato de la esposa virtuosa en la Venecia de inicios del Cinquecento”, en: *Anales de Historia del Arte*, XXVIII (2018), pp. 87–111.

mujeres – consideradas o no bellas hoy en día – y se integra en los objetivos del retrato de la cultura cinquecentista. En el análisis de este aparato simbólico a partir de 1960 se abrió un nuevo camino: la interpretación de estos cuadros en un contexto matrimonial.

### Retratos de esposas con el pecho desnudo: recorrido historiográfico

Fue Helen A. Noë la primera en proponer que la iconografía de mujeres con una mama desnuda formaba parte del discurso marital, a partir del *Retrato de mujer* de Giorgione (fig. 12).<sup>53</sup> Años después, Egon Verheyen profundizó al respecto.<sup>54</sup> Propuso que la contraposición de un pecho cubierto y otro descubierto materializaba la *voluptas* y la *pudicitia* que debían caracterizar a la buena esposa, es decir, el ofrecimiento sexual a su esposo, y la castidad hacia el resto de hombres. En su caso añadió a la *Flora* de Tiziano en este contexto, aunque la consideró concretamente una alegoría del matrimonio.<sup>55</sup> Panofsky se sumó a sus conclusiones en su análisis del cuadro homónimo de Bartolomeo Veneto (fig. 13), considerándolo además el retrato de una joven travestida de Flora, diosa de la primavera y mujer de Céfiro.<sup>56</sup> Nos resulta, sin embargo, contradictorio que la dama se disfrazase de una diosa grecolatina y a su vez ostentase un colgante en forma de cruz.

Pero, la publicación que marcó un antes y un después en la interpretación de esta iconografía fue el artículo de Enrico Maria Dal Pozzolo donde justificó en detalle cómo la supuesta *Laura* de Giorgione era el retrato de una esposa.<sup>57</sup> Propuso que al mostrar el pecho enseñaría la puerta de su alma, además de aludir a su capacidad seductora y su fertilidad. Sin embargo, Dal Pozzolo consideró particularmente la



—  
12 Giorgione, *Retrato de mujer*. Viena, Kunsthistorisches Museum

*Flora* de Tiziano – y sus homónimas de Palma il Vecchio (fig. 15) y Bartolomeo Veneto – imágenes alegóricas de la belleza ideal.<sup>58</sup> Después, Augusto Gentili profundizó en el análisis de la iconografía marital y aplicó sus conclusiones sobre la obra de Giorgione a otros retratos de mujeres que compartían este parcial desnudo.<sup>59</sup> Pero, siguiendo a Panofsky, extendió sus consideraciones sobre la denominada *Flora* de Bartolomeo Veneto y mantuvo que también los ejemplos

<sup>53</sup> Helen A. Noë, “Messer Giacomo en zijn ‘Laura’ (een dubbelportret van Giorgione?)”, en: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XI (1960), pp. 1–35.

<sup>54</sup> Egon Verheyen, “Der Sinngehalt von Giorgiones Laura”, en: *Pantheon*, III (1968), pp. 220–227.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 226, nota 22. Conclusión mantenida recientemente por Paul Joannides, *Titian to 1518: The Assumption of Genius*, New Haven, Conn./Londres 2001, pp. 264–266.

<sup>56</sup> Erwin Panofsky, *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid 2003 (‘1969), p. 138.

<sup>57</sup> Enrico Maria Dal Pozzolo, “Il lauro di Laura e delle ‘maritate veneziane’”, en: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXVII (1993), pp. 257–292.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>59</sup> Gentili (nota 25), pp. 95–105.



13 Bartolomeo Veneto, *Retrato de reciente esposa* (conocida como *Flora*). Fráncfort del Meno, Städel Museum

de Tiziano y Palma il Vecchio serían jóvenes esposas disfrazadas de la diosa especialmente idealizadas. Sólo Sergio Bertelli, en un artículo publicado en 1997, consideró que estas obras no representaban a Flora y propuso que los ramilletes serían el ramo de flores de la novia,<sup>60</sup> pero su opinión quedó sin eco.

<sup>60</sup> Sergio Bertelli, “Cortigiane sfacciate e sposi voyeurs”, en: *Paragone*, XLVIII (1997), 567, pp. 3–33; para la interpretación de las flores, véase p. 7. Una versión revisada y ampliada fue publicada en *idem*, *Il re, la vergine, la sposa*, Roma 2002, pp. 65–112.

<sup>61</sup> Filippo Pedrocchi, *Titian: The Complete Paintings*, Londres 2001 (‘2000), p. 104, n.º 40; Giovanni Giusti, en: *Rinascimento: capolavori dei musei italiani*, cat. de la exposición Tokio/Roma, ed. de Antonio Paolucci, Milán 2001, pp. 184–186, n.º IV.2; Mancini (nota 13); Sylvia Ferino-Pagden, “Pictures of Women – Pictures of Love”, en: *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, cat. de la exposición Washington D.C./Viena 2006/07, ed. de *eadem*/David Alan Brown, New Haven, Conn./Londres 2006, pp. 189–236:

En los últimos años, otros historiadores e historiadoras han secundado algunas de estas conclusiones,<sup>61</sup> de suerte que la corriente marital se ha convertido en una de las más destacadas en la actualidad. Gracias al estudio del conjunto de elementos iconográficos de estas pinturas, cotejados con otras obras parejas del mismo contexto menos conocidas, se está construyendo una visión más completa de cómo y con qué fin los universos conyugal y femenino se materializaron en estos retratos. Sin embargo, destaca cómo particularmente la *Flora* de Tiziano es un ejemplo que todavía sigue marcado por los posos del siglo XVII, persistiendo su identificación con la diosa. Por otro lado, todavía no hay consenso acerca del significado específico del atributo más representativo de estos retratos: el desnudo del pecho. No obstante, toda la historiografía está de acuerdo en su sentido principalmente erótico, ya sea dentro de la prostitución, de la belleza ideal o del matrimonio.

### Las flores de la *Flora* de Tiziano

Un manojo de hojas de rosal, tres rosas – una prácticamente perdida – y una pequeña flor amarilla<sup>62</sup> han servido desde el siglo XVII para justificar la identificación de la pintura con Flora, sea la diosa de la primavera o la meretriz. Por ello, la historiografía ha tendido a no profundizar en su significado específico. Held propuso que para sus *Floras* los pintores venecianos habrían tomado de referencia las pinturas leonardescas de Flora (fig. 14).<sup>63</sup> Sin embargo, si comparamos el cuadro de Tiziano con la *Flora* de Melzi en

190–227; *El Renacimiento en Venecia: triunfo de la belleza y la destrucción de la pintura*, cat. de la exposición, ed. de Fernando Checa, Madrid 2017. Añadimos el reciente catálogo publicado cuando este artículo se encontraba ya en prensa: *Titian's Vision of Women: Beauty – Love – Poetry*, cat. de la exposición Viena/Milán, ed. de Sylvia Ferino-Pagden, Milán 2021.

<sup>62</sup> No es correcta la descripción “un pugno di rose, gelsomini e violette” que hicieron Crowe/Cavalcaselle (nota 20), p. 239, y que ha mantenido la mayoría de la historiografía posterior, a excepción de: Verheyen (nota 54), p. 226, nota 22; Wethey (nota 10), p. 26; Anne Christine Junkerman, *Bellissima Donna: An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-length Images of the Early Sixteenth Century*, tesis doctoral, University of California, Berkeley, 1988, p. 358.

San Petersburgo el único punto en común es el pecho desnudo. En el ejemplar del Hermitage la mujer se caracteriza como Flora a través de su entorno: la colombina, las plantas silvestres y el ambiente de gruta, húmedo y fecundo. En comparación, resultan exiguas las cuatro flores de la joven de los Uffizi para llegar a reconocerla como Flora.<sup>64</sup>

La corriente historiográfica que vincula el cuadro con el contexto del matrimonio considera la figura de Flora una alusión a la concordia marital. Se debe al pasaje de los *Fastos* de Ovidio donde la diosa afirma “inque meo non est ulla querella toro”, es decir “nunca hubo lamentos en mi tálamo nupcial”.<sup>65</sup> Gentili añadió que, al anunciarle Céfiro “Ahora que tú eres diosa, sé señora de las flores”, sería además símbolo de la fecundidad natural.<sup>66</sup>

A través de la diosa Flora se han integrado estos dos ideales conyugales en el discurso de estas obras. Sin embargo, pese a la importancia de Ovidio en la temprana Edad Moderna, entendemos que su breve mención de la diosa asociándola al contexto marital resulta exigua para justificar que múltiples novias se disfrazasen de Flora en sus retratos. Por ello, traemos a colación los epitalamios latinos y neolatinos, una fuente clave de la iconografía conyugal y los tópicos nupciales desarrollados desde la Antigüedad. En estos poemas la descripción de la primavera nupcial fue un *topos* común.<sup>67</sup> Era un *locus amœnus* por el que la naturaleza se ponía al servicio de los cónyuges y exaltaba su fecundidad. Pero Flora no formó parte de esta tradición. Resulta significativa su ausencia, teniendo en cuenta que era la explicación mítica de la estación y del fenómeno de la polinización. Las flores fueron un elemento principal de los epitalamios sin establecer ninguna relación con la diosa. Tanto en los ejemplos



14 Francesco Melzi, *Flora*.  
San Petersburgo, The State  
Hermitage Museum

clásicos como en los de los siglos XV y XVI, las flores simbolizaban el prelude de la unión sexual de los novios. Con ese sentido – arraigado en una larga tradición lírica, oral y de costumbres nupciales – proponemos que fueron incluidas también en los retratos de recientes esposas conocidos como *Flora* de Tiziano, Bartolomeo Veneto y Palma il Vecchio.

Por todo ello rechazamos la relación del retrato de los Uffizi con Flora, diosa o meretriz. Gran cantidad de mujeres fueron retratadas en el Quattro y

<sup>63</sup> Held (nota 10), pp. 210sg.

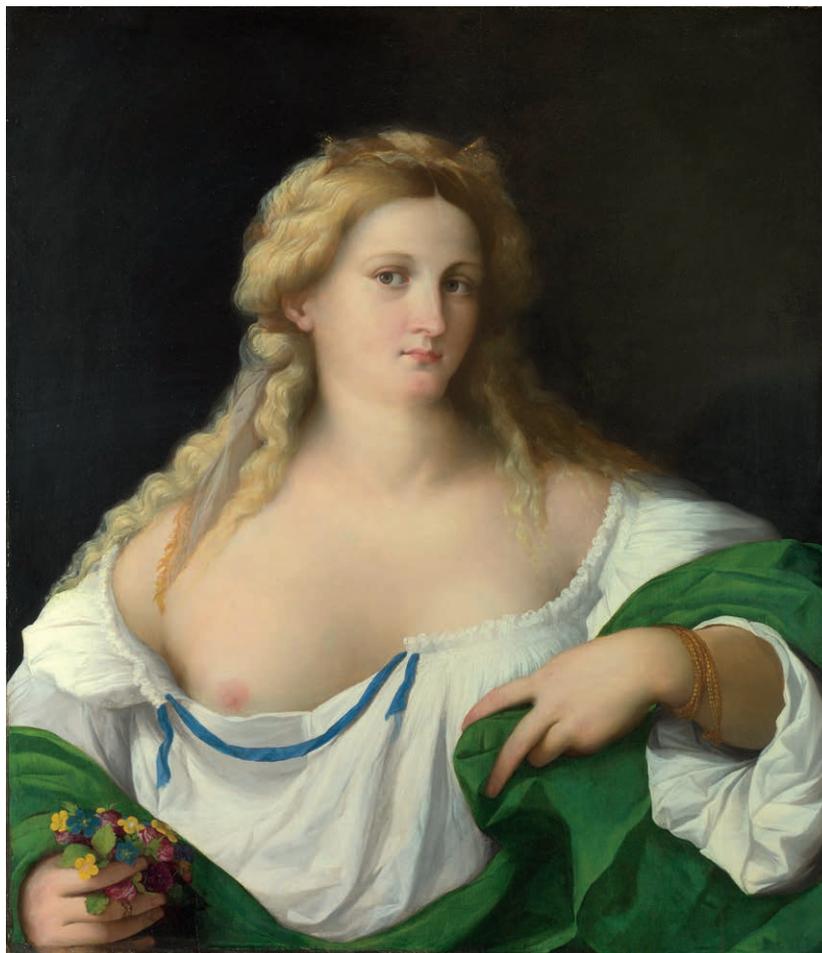
<sup>64</sup> Como apreció Junkerman (nota 62), p. 358.

<sup>65</sup> Ovidio, *Fastos*, V, 206. Cf. Verheyen (nota 54), pp. 223sg.

<sup>66</sup> “Arbitrium tu, dea, floris habe” (Ovidio, *Fastos*, V, 212); Gentili (nota 25), p. 96.

<sup>67</sup> Toda la información expuesta sobre el *topos* de la primavera nupcial en los epitalamios latinos y neolatinos como un *locus amœnus* ha sido extraída de: Antonio Serrano Cueto, “‘Vere novo florebat hymvs’: la primavera nupcial en la tradición del epitalamio latino”, en: *Calamus renascens*, 16 (2015), pp. 267–288.

15 Palma il Vecchio,  
*Retrato de reciente  
esposa*. Londres,  
The National Gallery



el Cinquecento acompañadas de flores, especialmente con un ramillete o un jarrón, y no por ello han sido consideradas Flora. Asimismo, como apreciaron Dal Pozzolo y Gentili,<sup>68</sup> se conservan múltiples ejemplos de esposas representadas con el busto más o menos desnudo, que no se han interpretado como diosas de la mitología clásica. En el *Retrato de reciente esposa* de Tiziano confluyen ambos atributos. Junto a otros elementos del cuadro, subrayarían las responsabilidades que asumía esa mujer como esposa, demostrando que estaba preparada para afrontar su ritual de paso hacia la madurez: la boda.

<sup>68</sup> Dal Pozzolo (nota 57), pp. 277–279; Gentili (nota 25), pp. 98–100.

#### **Las flores, el candor y la mirada de una novia: virginidad, fecundidad, castidad y amor**

Si cotejamos la *Iconologia* de Cesare Ripa comprobaremos que las flores eran esencialmente un testimonio de fertilidad y un anuncio de futura fecundidad. En resumen expresarían una serie de significados imbricados entre sí: esperanza, fecundidad, alegría, juventud y belleza. Este sentido compartido se amplía o acota dependiendo de la flor concreta que se represente. En nuestro caso, la dama de los Uffizi lleva especialmente rosas que, valoradas como la reina de las flores, se relacionaron con Venus a partir del Juicio de Paris.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Ripa (nota 16), I, p. 146.

Por ello, se consideraban símbolo de la belleza, de los placeres amorosos y de la gracia femenina.<sup>70</sup>

En los retratos de recientes esposas acompañadas de rosas proponemos que estarían subrayando – más o menos deliberadamente – cada uno de estos aspectos. A ello se añadiría otro significado derivado de las ideas precedentes: la identificación de la rosa con la amada. Así se muestra en el *Roman de la Rose* en el siglo XIII, como parte de la tradición de la *fin'amor*.<sup>71</sup> Pero es más, la rosa llegó a ser una metáfora del sexo de la dama. Así, Federico Luigini en su discurso pictórico de cómo sería la mujer perfecta, describió los genitales femeninos como un jardín florido: “un giardinetto, quale à gli occhi nostri, ove la dolce, candida, et vermiglia primavera à noi ritorna”.<sup>72</sup> Este tópico, metáfora de la fecundidad femenina, alude precisamente a la virginidad: la flor virginal, concepto que aún hoy permanece en el verbo *desflorar*. De ello trata el lamento de Sacripante en el *Orlando furioso* de Ariosto:

La verginella è simile alla rosa,  
ch'in bel giardin su la nativa spina  
mentre sola e sicura si riposa,  
né gregge né pastor se le avvicina; [...].  
Ma non sì tosto dal materno stelo  
rimossa viene e dal suo ceppo verde,  
che quanto avea dagli uomini e dal cielo  
favor, grazia e bellezza, tutto perde.  
La vergine che 'l fior, di che più zelo  
che de' begli occhi e da la vita aver de',  
lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti  
perde nel cor di tutti gli altri amanti.  
Sia vile agli altri, e da quel solo amata  
a cui di sé fece sì larga copia.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>71</sup> Guillaume Lorris/Jean de Meun, *El Libro de la Rosa*, Madrid 2003, pp. 45, 67.

<sup>72</sup> Federico Luigini, *Il libro della bella donna*, Venecia 1554, p. 54.

<sup>73</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, I, 42–44.

<sup>74</sup> Según subraya Luigini (nota 72), p. 96.

<sup>75</sup> “[...] así la doncella, mientras permanece intacta, es querida por los

Como era notorio, Ariosto se había inspirado para este llanto en el poema LXII de Catulo.<sup>74</sup> En los versos 39–48 de este epitalamio se comparaba a la novia con una flor que perdería su hermosura tras el encuentro conyugal. Precisamente, al final se describe cómo los muchachos y muchachas cantaban sobre la pronta consumación del matrimonio: “sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est; / cum castum amisist pol-luto corpore florem, / nec pueris iucunda manet, nec cara puellis.”<sup>75</sup>

Por todo ello interpretamos las rosas del *Retrato de reciente esposa* de Tiziano especialmente como símbolo de virginidad, en referencia a la virtud por excelencia de la novia: la castidad.<sup>76</sup> Asimismo, dado que el retrato materializa la transición de doncella a esposa, anunciarían también su futura fecundidad. Esta responsabilidad clave de la consorte como *mater familias* se refuerza con la pequeña flor amarilla que acompaña a las rosas. En el *Retrato de reciente esposa* de Palma il Vecchio (fig. 15) vemos más claramente esta flor: entre rosas y violetas, hay unas pequeñas flores amarillas de cuatro pétalos y hojas espigadas. Por su apariencia y tamaño, similares en ambas obras (figs. 16, 17), se pueden identificar con la tormentilla o *potentilla erecta*. Entre los múltiples usos medicinales de esta poderosa planta mencionados en el *Tractatus de virtutibus herbarum* – publicado repetidas veces en Venecia a finales del Quattrocento e inicios del Cinquocento –, el principal era favorecer la concepción.<sup>77</sup> Además, el hecho de que en ambas pinturas, coetáneas y semejantes en formato e iconografía, aparezcan las mismas variedades de flores confirma que no son una alusión genérica a la diosa de la primavera, sino que tienen un significado más preciso: las rosas y la tormentilla conformaban

suyos; / cuando mancillado su cuerpo, ha perdido su flor casta, / no es agradable para los jóvenes ni querida para las muchachas” (Cayo Valerio Catulo, *Poesía completa: edición bilingüe*, trad. por Lía Galán, Buenos Aires 2013, pp. 138sg.).

<sup>76</sup> Para la importancia de la castidad véase la literatura citada en las notas 82, 83 y 142.

<sup>77</sup> *Tractatus de virtutibus herbarum*, Venecia 1499, cap. CXLV.



16, 17 Detalles de las manos diestras de las figuras 1 y 15

una simbiosis perfecta de virginidad, castidad, fecundidad, juventud, alegría, belleza, amor y gracia.

Todos estos significados entrelazados quedarían reforzados por el gesto que hace la joven. La iconografía de una mujer entregando a un hombre una o varias flores es propia del discurso del amor y de los desposorios. En una estampa usada en libros impresos para ilustrar escenas de amor (fig. 18),<sup>78</sup> la dama ofrece una flor y pone la otra mano sobre su costado a la altura del seno, al igual que en los retratos de Florencia y Londres. Se aprecia cómo esta combinación formaba parte de la cultura visual del amor. Asimismo, la rosa era un atributo propio de la *novella sposa*, como se muestra en la ilustración de la “Donzella da marito” veneciana (fig. 19) en *Degli Habiti antichi, et moderni di Diverse Parti del Mondo* de Cesare Vecellio, publicado en 1590 y de nuevo (con título ligeramente diferente) en 1598. En la estampa la dama se abre y alza ligeramente el vestido con la izquierda, mientras que en la derecha

lleva una rosa. El primer gesto alude al rito del fingimiento público del encuentro conyugal, testimonio de la próxima consumación privada.<sup>79</sup> La presentación de la rosa se refiere a su custodiada virginidad que solo habrá de entregar tras convertirse en esposa.

Consideramos que este mensaje se potencia si la joven se pone la mano sobre el pecho o costado. Este gesto, combinado con el ofrecimiento, concuerda precisamente con la descripción de la *Promissione* que hizo Ripa:

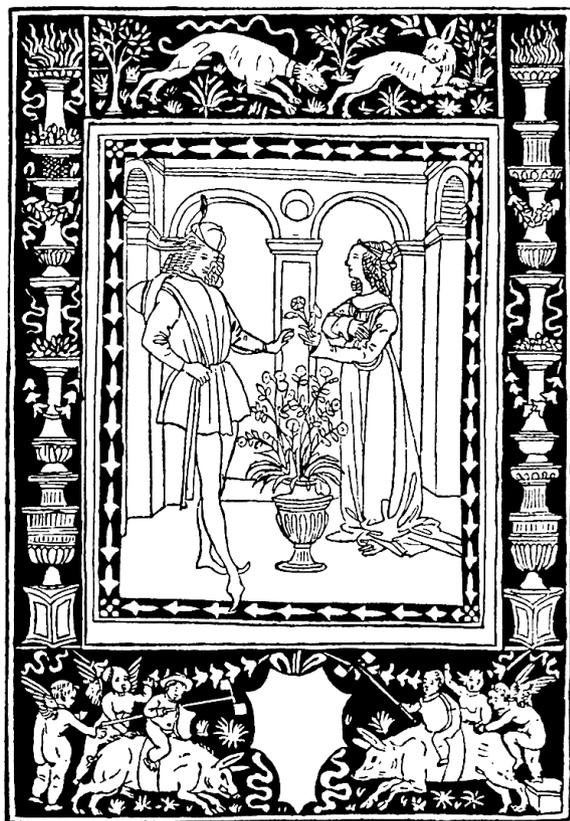
Donna, che stia col braccio, et con la mano dritta stesa, tenendosi la sinistra al petto. Il braccio dritto steso, è indicio di promettere alcuna cosa, con la sinistra al petto si mostra di assicurare altrui sopra la sede propria col giuramento.<sup>80</sup>

Por tanto, los citados *Retrato de reciente esposa* de Tiziano y Palma muestran a mujeres prometiendo

<sup>78</sup> Held (nota 10), p. 201, la cita en una edición florentina de inicios del siglo XVI de la *Storia di due amanti* de Enea Silvio Piccolomini, y Paul Kristeller la extrajo de una publicación de la *Storia di Uberto e Filomena* (Paul Kristeller, *Early Florentine Woodcuts: With an Annotated List of Florentine Illustrated Books*, Londres 1897, p. 11).

<sup>79</sup> Dal Pozzolo (nota 57), pp. 275–277.

<sup>80</sup> Ripa (nota 16), I, p. 164. Tanto el gesto de la mano en el pecho como la posición de los dedos en paralelo haciendo una ‘V’, entre el índice y el medio especialmente, fueron recurrentes en el Renacimiento. Al respecto se profundizará en futuras publicaciones.



18 Ámbito florentino, ca. 1500, *Escena de dos enamorados*



19 Christoph Krieger después de Cesare Vecellio, "Donzella da marito", en: Cesare Vecellio, *Habiti antichi, et moderni di tutto il Mondo* (nota 13), Venecia 1598, fol. 62v

— es decir, entregando por su propio deseo y voluntad — aquello que llevan en la mano: las flores, símbolo principalmente de su preservada virginidad y su futura fecundidad.<sup>81</sup> El valor de estas flores radicaba en la castidad de las damas, como defendía Sacripante. Ésta era la virtud que debía tener una mujer antes, durante y después del matrimonio.<sup>82</sup> Tal importancia tenía que se asociaba directamente con su

belleza, como comentó Alessandro Braccesi en una poesía dedicada a Bernardo Bembo: "Nec formosa tibi, nisi quae sit casta, videri / Ulla potest, nisi sit clara pudicitia".<sup>83</sup> Así, la representación simbólica de la castidad a través de elementos iconográficos era un modo de incidir en la belleza espiritual de la retratada, al ser una de las principales virtudes solicitadas a las mujeres.

<sup>81</sup> Ya Held (nota 10), p. 213, indicó que la dama retratada por Tiziano con ese gesto se entregaba a sí misma, pero como una prostituta que ofrece el "piacere del suo bellissimo corpore", tomando las palabras de la biografía de Flora en el *De claris mulieribus* de Boccaccio publicado en Venecia en 1506.

<sup>82</sup> Como enfatizó el humanista y político veneciano Francesco Barbaro

en su tratado *De re uxoria* escrito en 1416 y publicado varias veces en el Cinquecento; véase la versión italiana *Prudentissimi et gravi documenti circa la eletion della moglie*, trad. por Alberto Lollo, Venecia 1548, fol. 16r.

<sup>83</sup> Cit. de John Walker, "Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci", en: *Report and Studies in the History of Art*, I (1967), pp. 1-38: 37 ("Ninguna mujer puede parecerse bella, a menos que sea pura y famosa por su castidad").

En los ejemplos de Tiziano y Palma asociamos la voluntad de subrayar su castidad con el protagonismo del blanco: en su piel y en la *camicia*. Pues la *Pudicitia*, según Ripa, viste de blanco,<sup>84</sup> e incluso se consideraba que el pecho de la mujer “vuol essere bianco soprattutto”,<sup>85</sup> como testimonio de su castidad y su pureza incólume. Estas ideas se enfatizan con el cabello suelto, propio sólo de las doncellas.<sup>86</sup> Si bien, en el caso de la obra de Tiziano, se ha defendido que con la *camicia* se mostraba a la joven vestida como una ninfa, según se hacía en fiestas y mascaradas.<sup>87</sup> A nuestro parecer, la joven muestra su blanca piel y *camicia* – con el mencionado significado simbólico – tras quitarse el vestido de novia, que asociamos al paño damascado de color carmesí que porta.

En conclusión, defendemos que en ambos retratos se suscribe iconográficamente cómo las novias habían preservado el honor familiar con su castidad como doncellas vírgenes. Pero, con el ofrecimiento de las flores, daban fe de estar ya preparadas para convertirse en esposas fieles y futuras madres. Precisamente, adoptando el gesto propio de la *promissione*, incidían en la promesa sincera de su fidelidad marital. Así, con la entrega de las flores se iba más allá de simbolizar el encuentro sexual en el tálamo. Apreciamos que principalmente se subrayaba el sentido ritual y sentimental de esta consumación y sus consecuencias legales: la culminación del rito de paso femenino por el que la novia dejaba de ser doncella para someterse definitiva-

mente a su marido y unirse a él en el lazo indisoluble del amor marital.<sup>88</sup>

Finalmente, consideramos que la intensa mirada de ambas mujeres asevera su seguridad en esta entrega al marido – a quien estarían mirando – en el compromiso vital de amor del matrimonio.<sup>89</sup> A través de ella, estos retratos se llenan de un pathos que otorga tal profundidad dramática que los convierte en escenas, nutridas por todo su aparato gestual y simbólico.<sup>90</sup> En esa combinación de mirada profunda y desnudo parcial vemos una nobleza carente de lascivia y “qualcosa della purezza”,<sup>91</sup> que encaja en los discursos de atracción honesta de la mujer y de amor recíproco de los esposos, sobre los que trataremos al ahondar en el significado del pecho desnudo. Así, bien sea con el marido como espectador o con un retrato contiguo suyo – como en la pareja de retratos de Palma il Vecchio en Budapest (fig. 24) – hoy disociado, defendemos que esta honda mirada incidiría en el tópico de los amantes que al mirarse se muestran los secretos de su corazón, un aspecto clave en la relación de verdadera amistad que debía unir a los cónyuges.<sup>92</sup> Particularmente, en el caso del *Retrato de reciente esposa* de Tiziano se enfatizó el papel de su mirada pues, como se aprecia en su radiografía, en origen era frontal (fig. 20).<sup>93</sup> En un momento de la ejecución se decidió que fuese marcadamente lateral, subrayando cómo la joven se dirige a alguien a su lado.<sup>94</sup> Por ello entendemos muy probable que junto

<sup>84</sup> “Vestitasi di bianco, perche sotto di tal color si figura la purità, et integrità della vita, dalla quale deriva la pudicitia” (Ripa [nota 16], II, p. 170).

<sup>85</sup> Agnolo Firenzuola, *Dialogo delle bellezze delle donne*, Venecia 1552, fol. 42r.

<sup>86</sup> Joanna Woods-Marsden, “Portrait of the Lady, 1450–1520”, en: *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, cat. de la exposición, ed. de David Alan Brown, Princeton 2001, pp. 63–89: 79.

<sup>87</sup> Emma H. Mellencamp, “A Note on the Costume of Titian's *Flora*”, en: *The Art Bulletin*, LI (1969), pp. 174–177.

<sup>88</sup> El cambio de la dependencia legal de la mujer de su padre a su marido era uno de los aspectos clave del matrimonio desde la antigua Grecia. Por ello, en el contexto marital, y concretamente en los retratos de esposas, múltiples eran los símbolos que aludían a este sometimiento al esposo, que se consideraba que debía ser la cabeza de la esposa (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VIII, II60b, 30–35).

<sup>89</sup> Con este mismo sentido interpretó Goffen 1995 (nota 22), p. 142, la mirada frontal de la joven vestida de blanco asociada a Laura Bagarotto en el *Amor sacro y Amor profano*.

<sup>90</sup> Este aspecto forma parte del interés de los pintores por integrar los movimientos del alma en el retrato. A tal respecto, en el ámbito del retrato masculino coetáneo, destaca el estudio de Marianne Koos, *Bildnisse des Begehrens: Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emsdetten 2006.

<sup>91</sup> Así definió Goffen 1995 (nota 22), p. 152, la mirada de la *Flora* de Tiziano, si bien considerando la obra una bella figura femenina inventada que se estaría ofreciendo sexualmente dentro de una clave mitológica.

<sup>92</sup> Respecto a mostrar los secretos del corazón véase Alessandro Piccolomini, *De la institutione di tutta la vita de l'homo nato nobile e in città libera [...]*, Venecia 1545, fol. 217r; y sobre la verdadera amistad *ibidem*, fol. 189v–190r.

<sup>93</sup> Ferino-Padgen (nota 61), p. 224, que por su parte consideró que, al

a ella estuviere el retrato del esposo, a quien mira y ofrece sus flores con la mano que porta el testimonio de pertenencia a su nueva familia: el *sigillo*.

### Más que una promesa de amor: el *sigillo* y el anillo *gemellus*

Todavía hoy el anillo de bodas es el símbolo por excelencia del pacto de unión y fidelidad entre los cónyuges. Desde la antigua Roma, el *anulus pronubus* era considerado un regalo de compromiso que, sin tener una carga legal implícita, era fundamental a nivel simbólico.<sup>95</sup> Sobre el rito nupcial del *anelamento* en la Roma de inicios del Cinquecento, Marco Antonio Altieri nos da información puntual en su diálogo *Li nuptiali* escrito hacia 1506–1509. Se realizaba en casa de la familia de la novia, un día acordado tras el *abbocamento* — el beso en la boca en público — y el *tocco della mano*, la tradicional *dextrarum iunctio*. Suponía la culminación de los esponsales, previa a los desposorios con la *deductio uxoris in domum mariti*. Así el novio regalaba diferentes anillos a la novia para sellar el compromiso de futuro matrimonio:

Tale, vòì per legitima tua sposa la tale [...] Et tu, madonna tale, medesamente vòì per legetimo marito el tale? Et respondendose volerlo, pigliatase la sposa per la mano, adoprarse che in nel penultimo deto della man sinistra el marito mettali lo anello, insignito col sigillo over arme della soa propria famiglia, suggiugnendoce quos *Deus coniunxit homo non separet*. Et restandose a sedere, el sposo pigliase per la mano la sua sposa, et dunali doi altre anella, [...] extimate preciose, cioè el zafiro e 'l balascio.<sup>96</sup>

En este fragmento se mencionan los dos anillos nupciales principales, el *sigillo* y el anillo *gemellus*, que

ladear la mirada de la joven, Tiziano había convertido a la meretriz Flora en una diosa clásica.

<sup>94</sup> Goffen 1997 (nota 22), pp. 75, 79, subrayó que su mirada lateral indica que entrega sus flores a una figura a su lado que no veríamos; el comprador sería entonces un *voyeur* y a la pintura la fuente y el fin de sus fantasías eróticas.



—  
20 Radiografía del *Retrato de reciente esposa* de Tiziano (fig. 1)

encontramos recurrentemente también en retratos de mujeres del Véneto. Ambos coinciden precisamente con los que llevan los retratos de Tiziano y de Palma respectivamente (figs. I6, I7).<sup>97</sup> El *sigillo* era el sello con las armas familiares del novio. Lo identificamos con el anillo de oro que se engrosa en el centro de la joven de los Uffizi. Lamentablemente, al ser un detalle pequeño representado de forma esencial, no se detalló el escudo. En él recaía el principal peso simbólico de la ceremonia del *anelamento*. Tras el acuerdo mutuo de futuro matrimonio, sellaba el pacto de unión de las dos familias por la próxima conversión de los dos cónyuges en uno solo:

Del Sigillo rascionete, tengo nen [*sic*] essere altro, se non certo legame sì constrecto, che vinti insieme et de

<sup>95</sup> Carla Fayer, *La familia romana: aspetti giuridici ed antiquari*, Roma 1994–2005, II, pp. 69–73.

<sup>96</sup> Marco Antonio Altieri, *Li nuptiali*, ed. de Enrico Narducci, Roma 1873, p. 51.

<sup>97</sup> Gentili (nota 25), p. 97, ya reconoció de modo genérico los anillos que

doi, aspirandoce Dio, incontinente factise uno, demustrise dunandoli le insegne della casa, e quel fedel legame de certo et confidato anello de oro [...].<sup>98</sup>

Además, este anillo no era propiedad de la esposa, sino que en el futuro sería devuelto a los descendientes de la familia que se lo entregó.<sup>99</sup> Era una suerte de préstamo por el que se subrayaba la pertenencia de la novia a su nueva familia. En contraste, el anillo *gemellus* era un regalo opcional. Se compone por dos anillos juntos o enlazados, como metáfora de la unión en uno solo de los esposos. Su uso era exclusivo de este contexto, caracterizando a las mujeres como comprometidas, sino ya esposas. Tal es el caso del *Retrato de reciente esposa* de Palma il Vecchio, donde el anillo lleva, como menciona Altieri, un zafiro y un balaje. A pesar de que careciera del sentido protocolario del *sigillo*, el anillo *gemellus* aparece con bastante frecuencia en la retratística véneta. Concretamente Altieri explicó cómo con este regalo el novio incidía en su amor por la novia, entregándole simbólicamente su alma y su corazón enamorado:

[...] cioè che per dunarli lo zaffiro del color celeste, ce denoti la anima nostra, qual da quello se deriva; e'l balascio poi, come de ignea materia, denoti lo corpo, receptaculo del core, infocato da amorevil fiamma, et per questo dimostrase dunarli la anima ello core.<sup>100</sup>

Por tanto la presencia de estos dos anillos en las pinturas de Tiziano y Palma supone un argumento clave para aseverar que son retratos de esposas. Asimismo, sus usos rituales y sus significados inciden en el discurso marital que define todo el aparato iconográfico que las caracteriza, en el que se inscribe también su parcial desnudo.

Llevar los retratos de recientes esposas de Tiziano y Palma como “l’anello della promessa”.

<sup>98</sup> Altieri (nota 96), pp. 52sg.

### El pecho desnudo: belleza, virtudes y amor

Un elemento simbólico más en los retratos de mujeres desposadas es el pecho – más o menos – descubierto. Como hemos visto, en el caso del *Retrato de reciente esposa* de Tiziano ha condicionado desde el siglo XVII la lectura de todo el cuadro. Las diversas interpretaciones coinciden en que su pecho parcialmente desnudo – y el de otros retratos parejos – materializa el ofrecimiento sexual femenino en el ámbito privado. Frente a ello, proponemos que se trata de retratos de representación pública. En ellos el desnudo participaría del discurso marital y caracterizaría a la joven como una esposa virtuosa, en coherencia con el resto de elementos simbólicos.

Si el acto de enseñar las piernas era el símbolo de la lujuria femenina y se asociaba iconográficamente con la prostitución, queda por profundizar qué sentido tenía entonces mostrar el pecho en el retrato de una mujer. A este respecto, es elocuente un pasaje del *Dialogo delle bellezze delle donne* escrito por el poeta florentino Agnolo Firenzuola (1493–1543) y publicado póstumamente en Florencia (1548) y en Venecia (1552). Cuenta cómo unos jóvenes se entretienen en el jardín de la Badia di Grignano en Prato, un espacio público de encuentro social. Allí Selvaggia, Amorriscia, Verdespina, Lampiada y Celso reflexionan sobre la belleza de las mujeres. Cuando Celso habla del pecho ocurre de forma paralela un hecho que le hace parar su discurso:

Il quale oltre alla utilità di stillare il nutrimento a' piccioli fanciullini, da un certo splendore, con si nuova vaghezza, che forza ci è fermarvi sù gli occhi à nostro dispetto, anzi con gran piacere, como fo io che guardando il bianchissimo petto d'una di voi: eccoci à coprir gli altari: se voi non racconciate quel velo, come si stava, io non seguirò piu oltre.

<sup>99</sup> Elena Rossoni, “Anelli nuziali nel XVI secolo”, en: *Annuario della scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'università di Bologna*, I (2000), pp. 11–23: 13.

<sup>100</sup> Altieri (nota 96), p. 53.

M[onna] LAM[piada]. Deh levalo Selvaggia, che ci hai stracco hormai. O come hai fatto bene à toglielo dal collo: vedi tu, così si fa. Horsu Messer Celso, seguitate l'oratione, che le reliquie sono scoperte.<sup>101</sup>

Selvaggia, doncella de indudable reputación, delante de sus amigas y en medio de un jardín abarrotado descubre la parte superior de su pecho. Pero, cuando la joven se vuelve a cubrir, Lampiada le pide que vuelva a mostrar su pecho porque sino Celso no seguirá su explicación. Según se entiende, Selvaggia habría retirado el velo de tal modo que se verían sus dos pechos, *le reliquie*. Así, mientras Celso explica las virtudes del *petto* de las mujeres, Firenzuola muestra usos y símbolos con él relacionados. Precisamente Celso, que ama a Selvaggia, al inicio del diálogo detalló cómo su amor es puro y casto, basado en la virtud, que se complace con contemplar a su amada.<sup>102</sup> Por tanto en la escena la dama está mostrando su pecho a su enamorado. Posteriormente, Celso definirá el pecho ideal como sede simbólica de todas las virtudes espirituales de las mujeres y pondrá de ejemplo el de Selvaggia.<sup>103</sup> Estas virtudes eran valoradas como la belleza verdadera, como menciona el poeta de Parma Enea Hirpino (antes de 1495–1520) en su soneto sobre un retrato de mujer perdido realizado por Leonardo: “questo è 'l bel collo e 'l petto, ove già finse / la propria immensa sua bellezza il cielo”.<sup>104</sup> En este sentido, contemplar el pecho – metonimia de las virtudes – espoleaba el deseo puro: “quella bellezza che con una sembianza di divinità rapisce la virtù visiva alla sua contemplatione, et per gli occhi lega

la mente al desiderio di quella, la quale comincia dal petto, et finisce con tutta la perfettione del viso”.<sup>105</sup>

Dentro de este contexto cultural entendemos el atractivo reconocido por la historiografía en estos retratos, donde el parcial desnudo se focaliza del pecho al rostro. Un atractivo sensorial que se enfatiza en la obra de Tiziano, por su excepcional naturalismo en la representación del cuerpo femenino, pero no por ello perdería su sentido simbólico. Como hemos referido, de forma general los retratos de mujeres buscaban encomiar a las efigiadas a través de exaltar su belleza, principalmente espiritual. El pintor podía expresarla a través del físico – más o menos idealizado –, de la actitud – llena de gracia, *venustà, leggiadria*<sup>106</sup> – y de diversos atributos simbólicos. Entendemos que el atractivo físico de la joven efigiada en el cuadro de los Uffizi, sus gestos dulces y serenos, su tranquilidad y seguridad, potenciados por la fuerza táctil del pincel de Tiziano, buscan inspirar en el espectador la estima honesta, el amor casto. Así proponemos que se promovía el objetivo principal de cualquier retrato: provocar admiración y reconocimiento social hacia la persona efigiada. Para ello, en el ámbito femenino, la imagen de las retratadas debía espolear ese amor platónico – por lo general meramente retórico – que en las loas a mujeres ilustres casadas constituía un tópico muy recurrente para la sociedad y la literatura del siglo XVI, herencia de los usos del amor cortés.<sup>107</sup>

A tal respecto traemos a colación los poemas XXXIII y XXXIV del poeta florentino Giovanni Della Casa,<sup>108</sup> en los que hizo una alabanza nutrida de

<sup>101</sup> Firenzuola (nota 85), fol. 24v. En una edición miscelánea de 1622 se dice literalmente: “Hor tu Messer Celso, seguitate, che le belle mamelle sono scoperte” (Agnolo Firenzuola/Alessandro Piccolomini, *Le Bellezze, le lodi, gli Amori, & i costumi delle donne; con lo discacciamento delle lettere [...]*, Venecia 1622, p. 39).

<sup>102</sup> Firenzuola (nota 85), fol. 15r.

<sup>103</sup> *Ibidem*, fol. 42r–v.

<sup>104</sup> Cit. de Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma/Bari 2008, p. 185.

<sup>105</sup> Firenzuola (nota 85), fol. 11r.

<sup>106</sup> Como la *sprezzatura* para los varones, estas actitudes entre otras formaban parte de los ideales de belleza femeninos (*ibidem*, fol. 25v–30v).

<sup>107</sup> Georges Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid 1988, pp. 43sg., 71sg. En el ámbito pictórico, un caso notable de alabanza de la belleza de una ilustre mujer casada es el retrato de Isabel de Requesens de Rafael y Giulio Romano – conservado en el Musée du Louvre – encargado por el cardenal Bibbiena para regalarlo a Francisco I de Francia: Michael P. Fritz, *Giulio Romano et Raphaël: la vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mythique*, Paris 1997.

<sup>108</sup> Cit. de Bolzoni (nota 104), pp. 92–98.

ese amor platónico a Elisabetta Querini – esposa de Lorenzo Massolo y musa de Pietro Bembo – a partir de uno de los retratos que le hizo Tiziano.<sup>109</sup> Primero exalta la extraordinaria capacidad de Tiziano de dar vida a la imagen y pide a Amor que guíe su pluma para gloria de tan alta dama. En el segundo poema alude a su amor inspirado por las partes del cuerpo de Elisabetta que contempla en el retrato. Por un lado describe el rostro (“Deh chi ’l bel volto in breve carta ha chiuso?”<sup>110</sup>), profundizando en sus pestañas y sus ojos. Si bien, inicia el poema preguntando:

Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde,  
tra fresche rose e puro latte sparte  
ch’i prender bramo, e far vendetta in parte  
de le piaghe ch’i’ porto aspre e profonde?

Como indicó Pozzi, era común referirse o comparar el pecho o el busto de la mujer con la leche.<sup>111</sup> Asimismo, la analogía concreta de las mamas con dos frescas rosas ya la había hecho Angelo Poliziano.<sup>112</sup> Por ello entendemos que este retrato de Tiziano mostraba el busto de Elisabetta Querini, con sus trenzas esparcidas por su pecho descubierto. En los poemas, el sentido laudatorio se manifiesta en el amor que inspira en el poeta la imagen de esta esposa virtuosa, admirada por su belleza, educación y cultura. Junto al retrato del cadorino, servirían de propaganda al exaltar la naturaleza superior de esta mujer.

Este valor del pecho desnudo en relación con la belleza, la virtud y el amor contrasta con las palabras de

Celso sobre el cuerpo femenino de cintura para abajo: “Delle altre parti insino alla GAMBA, percioche elle van coperte, come di sopra si disse, non conferiscono alla nostra bellezza, se non come tutte insieme, mi pare honesto tacere.”<sup>113</sup> El mismo personaje que se niega a continuar hablando a no ser que su amada vuelva a mostrar su pecho, reconoce que no describirá el vientre, los genitales y las piernas porque sobre aquello que no se ve no es honesto hablar. Una vez más se aprecian las connotaciones sexuales peyorativas asociadas a mostrar el cuerpo de la mujer más allá del busto. Tal contraste también se muestra en la biografía de Elisabetta Querini, quien en 1538 criticó el borrador de un soneto de Bembo en su honor por identificarla con la integralmente desnuda Venus tras ganar el juicio de Paris.<sup>114</sup>

### El pecho desnudo de la esposa y el retrato marital romano conmemorativo

Antes del auge de los retratos de esposas que estudiamos, la representación del pecho desnudo era recurrente en el contexto religioso a través de imágenes de la *Madonna lactans*,<sup>115</sup> de heroínas del Antiguo Testamento, de santas como María Magdalena y Ágata y de alegorías. Además, la tolerancia de la sociedad véneta a la representación del desnudo se incrementaría en el Quattrocento por su estrecha relación con el pasado grecorromano. En este ámbito, encontramos los retratos nutridos del *revival* clásico, en los que, como ha sido profundamente estudiado, destacaron los Lombardo. Nos interesa concretamente el *Retrato de matrimonio* de Tullio Lombardo (fig. 21).<sup>116</sup> Sarah Wilk ya resaltó el

<sup>109</sup> Sobre Elisabetta Querini como musa y sobre los diversos retratos – ninguno de ellos conocido actualmente – que Tiziano le hizo: Catherine Whistler, “Uncovering Beauty: Titian’s *Triumph of Love* in the Vendramin Collection”, en: *Renaissance Studies*, XXVI (2012), pp. 218–242: 235–242.

<sup>110</sup> Consideramos que esta alusión a la “breve carta” al igual que otra anterior a “vostre vive carte”, indican que se trataba de un dibujo y no de una pintura como apunta Bolzoni (nota 104), p. 98.

<sup>111</sup> Pozzi (nota 21), pp. 323, 325sg.

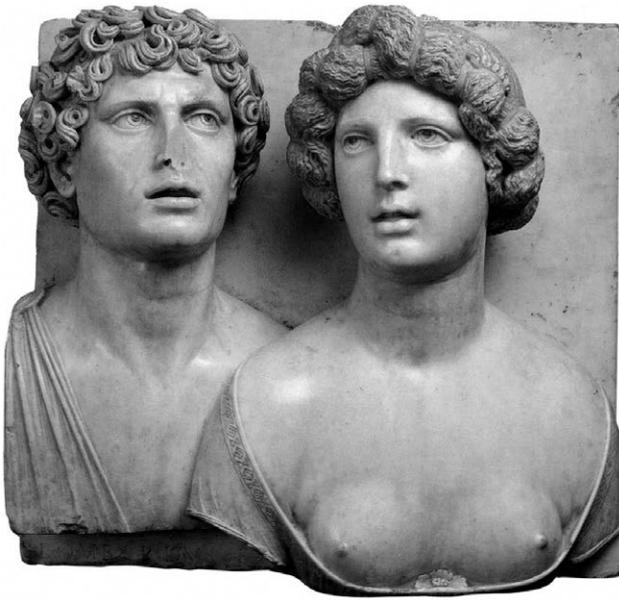
<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 322, que cita el poema de Poliziano *La Brunettina mia* donde se dice literalmente: “Le piccole mammelle / Paion due fresche rose” (Angelo Poliziano, *Le stanze e L’Orfeo ed altre poesie*, Milán 1808, p. 267).

<sup>113</sup> Firenzuola (nota 85), fol. 24v.

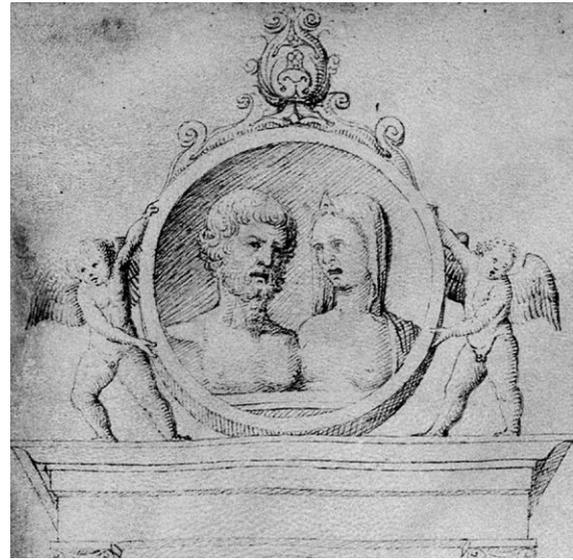
<sup>114</sup> Whistler (nota 109), p. 238.

<sup>115</sup> Dal Pozzolo (nota 57), pp. 271sg.

<sup>116</sup> Alison Luchs defendió que este retrato *all’antica* mostraría un doble retrato conyugal. La imagen de la esposa con el pecho desnudo sería previa a los ejemplos conocidos en pintura y no descartaba que pudiera ser una invención promovida por el propio Tullio (Alison Luchs, “Tullio Lombardo’s Ca’ d’Oro Relief: A Self-Portrait with the Artist’s Wife?”, en: *The Art Bulletin*, LXXI [1989], pp. 230–236: 235). Si bien, defensora más recientemente de la corriente de las *belle donne*, en 1995 ha considerado que en la pintura, este tipo de retratos de Tullio “had less impact on contem-



21 Tullio Lombardo, *Retrato de matrimonio*. Venecia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro



22 Jacopo Bellini, hoja de estudios de monumentos antiguos, detalle de la tumba de Metelia Prima. París, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. RF 1512, 52

papel cardinal de las fuentes romanas antiguas en este tipo de retratos dobles, además de su paralelo con un dibujo de Jacopo Bellini incluido en uno de sus cuadernos (fig. 22).<sup>117</sup> Estos retratos de mujeres *all'antica* que descubren el pecho fueron también comunes en el ámbito pictórico. Ejemplo de ello son el *Retrato de mujer* ya atribuido a Giovanni Bellini y más recientemente a Vincenzo Catena<sup>118</sup> o los atribuidos a Bernardino Licinio – más bien de artistas de su ámbito de segunda y tercera fila – que podemos encontrar bajo el título de *Figura femminile* en la fototeca online de la Fondazione Federico Zeri de Bolonia.<sup>119</sup> Estos retratos demuestran cierta cotidianidad en la representación de mujeres que descubren el pecho en el siglo XVI. Para

ello se establece una conexión directa con la Antigüedad, a través de la recuperación y reinterpretación del retrato romano.

Aunque desconocemos en qué obra u obras concretas del pasado romano se inspiraron los artistas del Renacimiento, consideramos el *Clípeo con esposos* de 250–270 conservado en el Museum of Fine Arts de Boston (fig. 23) un ejemplo del tipo iconográfico que debió servir de referente en el Quattrocento veneto.<sup>120</sup> En él, la esposa deja su pecho descubierto hasta casi mostrar totalmente la mama derecha. Se trata de una tipología recurrente en el retrato funerario conmemorativo de los esposos en la producción de sarcófagos de Ostia Antica en el siglo III.<sup>121</sup> Entendemos que ésta

porary portraiture than on fantasy images, whether religious or secular” (*eadem* [nota 22], pp. 79sg.). De hecho, se inclinó por considerar la obra de la Ca’ d’Oro la imagen ideal de una pareja de héroes antiguos bajo una estética antiquizante (*ibidem*, pp. 57–61).

<sup>117</sup> Sarah Wilk, “Tullio Lombardo’s ‘Double-Portrait’ Reliefs”, en: *Marsyas*, XVI (1972/73), pp. 67–86. Véase también Luchs (nota 22), pp. 55–59.

<sup>118</sup> George Martin Richter, “A Portrait of a Lady by Giovanni Bellini”, en:

*The Burlington Magazine for Connoisseurs*, LXIX (1936), pp. 3sg.; Anichse Tempestini, *Giovanni Bellini e i pittori belliniani*, Florencia 2021, p. 172, no. 403.

<sup>119</sup> Véase <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/cerca/opera>, las fotos n.ºs 39446, 39454 y 39457 (acceso el 22 de septiembre de 2021).

<sup>120</sup> Aprovecho para agradecer de nuevo a Manuel Parada que me diera a conocer esta obra, fundamental para la presente investigación.

<sup>121</sup> Laura María Palacios/Manuel Parada, “Pechos, amor y poder: retra-



23 Anónimo del Lazio de mediados del siglo III, *Clipeo con esposos*. Boston, Museum of Fine Arts

es una pieza clave que justifica cómo el retrato de la esposa enseñando el pecho en el Renacimiento italiano es otro préstamo clásico, asociado a los intereses anticuarios de la élite cultural. Pero a su vez demuestra cómo el desarrollo de esta particular iconografía estaba integrada desde su raíz en el ámbito marital.

Tomando de referencia el clipeo de Boston, es importante subrayar el contraste entre la esposa parcialmente desnuda y el marido vestido de magistrado. Esta dicotomía también existía en las obras renacentistas, como podemos comprobar en el ejemplo de dos retratos afortunadamente conservados juntos de dos recientes esposos realizados por Palma il Vecchio (fig. 24).<sup>122</sup> Por un lado, él queda retratado como

tos maritales de Roma al Renacimiento”, en: *Barcino-Tarraco-Roma: poder y prestigio en mármol*, actas del congreso Barcelona 2019, ed. de Diana Gorostidi/Anna Gutiérrez (en prensa).

<sup>122</sup> Gentili (nota 25), p. 99, ya subrayó la significativa importancia de conservar todavía juntos estos dos retratos para justificar que esta iconografía es parte del discurso marital. Por su parte, Luchs (nota 22), p. 78,

caballero, exaltando las virtudes entonces asociadas con el sexo masculino, garante del patrimonio. Por su parte, la dama se muestra parcialmente desnuda, con una iconografía compartida con los retratos que analizamos. Consideramos que sus atributos también la estarían caracterizando como dama virtuosa preparada para convertirse en esposa, responsable de la prosperidad del matrimonio. Asimismo entendemos que estos dobles retratos matrimoniales formaban parte del aparato de representación familiar, al igual que la *imago clipeata* de los cónyuges en el sarcófago.

En ambos casos el pecho parcialmente desnudo de la esposa formaría parte de ese discurso encomiástico. Sin embargo, en las interpretaciones del pecho desnudo como atributo de una esposa ha prevalecido la connotación sexual y su asociación a lo privado. Destaca la lectura que hizo Dal Pozzolo del *Retrato de mujer* de Giorgione: “[...] il seno inteso quale porta dell’animo, luogo metaforico d’intimità. In tale luce va per noi interpretato – oltre che in segno di seduzione e di fertilità – il ‘cenno’ della donna.”<sup>123</sup> Este sentido simbólico se complementaría con una carga erótica, pues contemplar el retrato sería “come se assistessimo alla più dolce e pudica delle seduzioni: un invito d’intimità, quasi un accompagnare lo sposo nel segreto del proprio animo”.<sup>124</sup> Esta escena de incitación íntima necesitaría sin embargo el laurel de sus espaldas para aclarar que se desarrolla en un contexto de “verginità e pudicizia, integrità e somma virtù”.<sup>125</sup> Por tanto, el desnudo de la dama *per se* – aunque entendido como puerta del alma – sigue siendo considerado como un acto consciente de provocación sexual.

El poder físico asociado a estos desnudos ha llevado a la historiografía a relegar estos retratos a la privacidad conyugal, donde se admite que la espo-

ha aceptado su iconografía conyugal, pero como una pareja legendaria asociada al discurso de las *belle donne*.

<sup>123</sup> Dal Pozzolo (nota 57), p. 279.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 275.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 279. Por su parte, Gentili (nota 25), p. 96, se sumó a estas conclusiones.



24a, b Palma il Vecchio, pareja  
de *Retratos de recientes esposos*.  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

sa muestre esa potencia sexual. De hecho, el propio Dal Pozzolo ha interpretado estas obras como “spose o promesse tali, presentate in chiave erotizzante per richiamare il concetto di *voluptas* (piacere anche carnale) che assieme alla *virtus* si riteneva sostenesse le sorti del buon matrimonio”.<sup>126</sup> Posteriormente, Sergio Bertelli compartió estas conclusiones, aunque entendió el pecho descubierto como símbolo de la virginidad prometida.<sup>127</sup>

Sin embargo hace replantearse esta postura que, en el referente romano – ejemplificado en el *Clípeo con esposos* de Boston – y en la pareja de Palma il Vecchio, solo las esposas se muestren parcialmente desnudas.

<sup>126</sup> Enrico Maria Dal Pozzolo, *Colori d'amore: parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008, p. 14.

Así, el contexto sexual, íntimo y privativo se contradice con la imagen del esposo vestido de magistrado o de caballero. A ello se le añaden otros retratos de mujeres que muestran el pecho en un medio cuya naturaleza transgrede el contexto de la privacidad del tálamo: la medalla. Destacan además porque en estos casos conocemos la identidad de las efigiadas. Un ejemplo notable es la medalla de Caterina Riva de Antonio Abondio (fig. 25) realizada hacia 1560. La dama, de cuyo origen aristocrático no hay duda,<sup>128</sup> a través de este retrato publicitaba sus virtudes como esposa, con elementos como el perrito en su regazo. Entendemos su mama desnuda como parte de este discurso. Del

<sup>127</sup> Bertelli 2002 (nota 60), p. 91.

<sup>128</sup> Se ha considerado que podría ser familiar de Polidoro Riva, canceller



25 Antonio Abondio, medalla de Caterina Riva.  
Washington, D.C., National Gallery of Art,  
Samuel H. Kress Collection



26 Giovanni Battista Cambi, medalla de Leonora Cambi.  
Washington, D.C., National Gallery of Art,  
Samuel H. Kress Collection

mismo modo ocurre en la medalla de Leonora Cambi (fig. 26). La leyenda *LEONORAE CAMB. VXORIS* especifica que la persona retratada es la esposa del propio artista Giovanni Battista Cambi, y su pecho descubierto atestigua definitivamente el uso de esta iconografía en las imágenes representativas de las consortes. Otro ejemplo notable es el de los Marqueses de Pescara conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 27). En él Vittoria Colonna – con un atuendo antiquizante – muestra un pecho, en contraste con Fernando de Ávalos, que está guarnecido como general.

En estos ejemplos se hace evidente el uso entre la élite del retrato de los esposos para exaltar las virtudes propias de su rol. En el caso de la esposa, el vestido está conscientemente colocado para que se vea concretamente parte del pecho o una mama. No se desnudan en la intimidad. Por todo ello, consideramos preciso buscar un nuevo significado para este gesto que concuerde con un discurso de representación pública y encomiástica de las novias y esposas.

de Turín, o quizás hija de Giulio Riva, chambelán del archiduque Fernando I de Habsburgo (Philip Attwood, *Italian Medals c. 1530–1600 in British Public Collections*, Londres 2003, I, p. 457).

### El corazón desnudo: el amor sincero de la verdadera amiga

Como es notorio, el desnudo femenino en la temprana Edad Moderna tuvo un papel importante en el contexto alegórico de la virtud. El propio Bertelli recordó cómo, en los *Hieroglyphica* de Valeriano, la Virtud se representaba con una joven con el vestido abierto hasta el pubis.<sup>129</sup> Asimismo Dal Pozzolo resaltó este uso del desnudo femenino en contextos virtuosos en el Quattrocento.<sup>130</sup> Para el estudio del *Retrato de mujer* de Giorgione trajo a colación la explicación de ‘abrir el seno’ que hizo Giovanni Bonifaccio en *L’arte de’ cenni*:

Aprir il seno. Quest’apertura di seno accenna voler alcuna cosa caramente, come nel core, ricevere. [...] Et il Petrarca disse che lo spirito della sua Laura morendo ella dal suo seno si partì. / Lo spirto per partir da quel bel seno / Con tutte sue virtuti in sé romito, / Fatt’havea in quella parte il ciel sereno.<sup>131</sup>

<sup>129</sup> Bertelli 2002 (nota 60), p. 73.

<sup>130</sup> Dal Pozzolo (nota 57), p. 274.

<sup>131</sup> Giovanni Bonifaccio, *L’arte de’ cenni con la quale formandosi favella visibile*,



27a, b Anónimo romano del siglo XVI, medalla de Vittoria Colonna y Fernando de Ávalos, marqueses de Pescara. Viena, Kunsthistorisches Museum

La conclusión al respecto de Dal Pozzolo fue considerar que — aparte de las connotaciones estrictamente físicas — la esposa enseñaba así al marido la puerta de su alma, su más honda intimidad.<sup>132</sup> Sin embargo, Bonifaccio en esta cita explicó además que el gesto significaba querer, tener amor o afecto respecto a algo o alguien. Asimismo, aclaramos que con la palabra *seno* no estaba refiriéndose a los senos femeninos — como supuso Dal Pozzolo al servirse de este pasaje para explicar la mama desnuda de la obra de Giorgione —, sino a la parte del cuerpo que se encuentra entre la boca del estómago y el ombligo.<sup>133</sup> En este espacio sería donde “si raccolgono, e tengono le cose che ci sono care, come quasi nel core riponendole”.<sup>134</sup> Si bien no muchas damas fueron retratadas llegando a mostrar el seno (figs. 5, 12), es muy común que lo indiquen (figs. 1, 5, 15, 18, 25), incidiendo en este significado de amor. Se trata de un gesto equivalente a señalar el costado que, como trataremos

abajo, tenía justo el mismo significado. Por su parte, la mayoría de estas damas muestran parcialmente el pecho o busto, lo que en algunos casos suponía mostrar un escote pronunciado (figs. 9, 10), una mama — por lo general la izquierda — entera (figs. 5, 12, 13, 25–27a) o casi (figs. 1, 11, 15, 23, 24b) o los dos pechos (figs. 21, 22). Entendemos que en todos se comparte el mismo significado,<sup>135</sup> que Bonifaccio expuso en su descripción de “Mostrar il petto aperto”:

Perche il petto è la sede del cuore, et il parlare veramente, et sinceramente è detto da noi esser fatto col cuore, che i Latini dicono aperto pectore: perciò l'aprirsi i panni dinanzi al petto, sarà gesto di voler mostrar il cuore, e così di realtà, et sincerità [...].<sup>136</sup>

Así, por un lado el pecho descubierto — tanto femenino como masculino — hacía alusión al cora-

*si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio*, Vicenza 1616, pp. 364sg.

<sup>132</sup> Dal Pozzolo (nota 57), pp. 275–279.

<sup>133</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venecia 21623 (1612), p. 777; Bonifaccio (nota 131), p. 362.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Apreciamos que a nivel iconográfico no había diferencia si llegaba a verse la areola o el pezón. En ninguna fuente que hayamos consultado hemos encontrado ninguna distinción al respecto. Consideramos que al *mostrar il petto* se valoraba que — tanto el de mujer como el de hombre — de forma natural podía incluir el pezón.

<sup>136</sup> Bonifaccio (nota 131), p. 353.



28 "Amicitia", en:  
Cesare Ripa, *Iconologia*,  
Siena 1613, I, p. 24

zón y en consecuencia al alma, sede de las virtudes. Por ello se entiende que Firenzuola en su diálogo, al introducir dónde residía la belleza verdadera de una dama, insistiera en que ésta comenzaba en el pecho y culminaba en el rostro.<sup>137</sup> Además de forma general, Bonifaccio indica que este gesto era un modo de aseverar que algo era cierto, sincero. Con ese sentido se muestra en la *Iconologia* de Ripa como un atributo específico de la *Sincerità*<sup>138</sup> y de la *Realtà*: "Donna, che aprendosi il petto, mostri il cuore; perche all' hora si dice un' huomo reale, quando ha quelle medesime cose nell'opre, et nella lingua le quali porta nel cuore,

<sup>137</sup> Firenzuola (nota 85), fol. IIr.

<sup>138</sup> Ripa (nota 16), II, p. 237.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>140</sup> "Donna [...] che aprendosi il petto, mostri il propio core per esser' ella una corrispondenza dell'animo, con le parole ò con l'attioni, acciò le sia intieramente prestata fede" (*ibidem*, p. 2).

<sup>141</sup> *Ibidem*, I, p. 28.

<sup>142</sup> "Divenuta la giovane nuova sposa, è di bisogno, che fra tutte le virtù pertinenti alla Maritata, ve n'habbia due: [...] queste sono, castità in lei, et

et nell'intentione."<sup>139</sup> Bajo estas premisas este gesto simbólico materializaba la voluntad y los sentimientos sinceros, por ello lo encontramos en imágenes como la *Lealtà*<sup>140</sup> y otras asociadas al amor, como el *Amore verso Iddio*.<sup>141</sup> Así, proponemos que — junto a lo defendido en los dos apartados anteriores — se integró el atributo de *mostrar il petto* en los retratos de esposas para simbolizar que su amor por su consorte era verdadero, sincero.

Tras la castidad, el amor hacia el marido era la segunda virtud que debía caracterizar a la esposa.<sup>142</sup> Si bien, la relación que se creaba entre los cónyuges no se denominaba amor, sino verdadera amistad. La definición de la verdadera amistad la asentó Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, tras diferenciarla de aquellas amistades basadas en la utilidad o el placer.<sup>143</sup> Se trata del vínculo entre hombres buenos que se quieren recíprocamente por sus virtudes, que también podía darse entre los cónyuges si ambos eran virtuosos.<sup>144</sup> La importancia de esta amistad conyugal se mantuvo desde entonces hasta el siglo XV, cuando se intensificó y difundió.<sup>145</sup> Así en el Renacimiento se consideraba la relación más excelente posible entre dos personas, un vínculo honesto de amor mutuo inspirado por la virtud de ambos y que les convertía en un solo ser. De ello son muestra las siguientes palabras de Dolce:

Laonde [...] affermo cosa esser ragionevole, che la moglie ami il marito, quanto se medesima [...]. Noi veggiamo la vera amicitia haver tanta forza, che' ella puo fare di due animi un solo: questa forza convien che habbia il matrimonio molto piu: il qual vince di

amore verso il marito" (Lodovico Dolce, *Della institution delle donne*, Venecia 1560, fol. 40r).

<sup>143</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VIII, II56a 5–II56b 30.

<sup>144</sup> *Ibidem*, II62a, 15–25.

<sup>145</sup> Para un primer acercamiento a la amistad conyugal en el Renacimiento véase Amyrose Joy McCue Gill, *Vera Amicitia: Conyugal Friendship in the Italian Renaissance*, tesis doctoral, University of California, Berkeley, 2008. Al respecto hemos profundizado en: Laura María Palacios Méndez, *Verdadera amistad: el amor conyugal desde Pitágoras hasta el Renacimiento* (en prensa).

gran lunga tutte le altre amicitie. Percioche non pur tra il marito et la moglie due animi et due corpi un solo divengono: ma di questi due mescolamenti un solo huomo si forma [...].<sup>146</sup>

Así se entiende que la descripción de la *Amicitia* de Ripa, y no las múltiples que hizo sobre el amor, sea la que se corresponda con el concepto clásico de la verdadera amistad y con nuestro concepto actual de amor. Su imagen es una mujer vestida de blanco que “mostri quasi la sinistra spalla, et il petto ignudo, con la destra mano mostri il cuore” (fig. 28); incluso en su segunda descripción porta un ramo de flores.<sup>147</sup> Por tanto se caracteriza con elementos recurrentes en los retratos que estudiamos, entre los que destacan mostrar el pecho – símbolo principalmente de sinceridad, como la vestimenta blanca – y señalar el corazón – símbolo de amor. Su significado se había concretado en el *Fulgentius metaforalis*, texto más antiguo conocido en el que se menciona la “Ymago vere amicitie” (fig. 29). Fue escrito en torno al 1331 por el franciscano John de Ridevall, lector de teología en la universidad de Oxford. Poco después, entre el 1334 y el 1342, Robert Holkoth la incluyó en su *Moralitates*, pero no concretó el significado de mostrar el costado abierto.<sup>148</sup> Ambos pertenecieron a un grupo de frailes mendicantes ingleses de mediados del siglo XIV denominado por Beryl Smalley “classicing friars”, debido a su marcado interés por el mundo clásico y su notorio conocimiento de la literatura latina.<sup>149</sup> De hecho, esta deuda con la Antigüedad se incluye en el inicio de la propia imagen de la Amistad de Holkoth:

<sup>146</sup> Dolce (nota I42), fol. 42v–43r.

<sup>147</sup> Ripa (nota I6), I, pp. 23–25.

<sup>148</sup> Xavier Renedo, “Una imatge de la memòria entre les *Moralitates* de Robert Holcot i el *Dotzè* de Francesc Eiximenis”, en: *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, XXXI (1990), pp. 53–61: 54. Erna Mandowsky, *Ricerche intorno all’Iconologia di Cesare Ripa*, Florencia 1939, pp. 113sg., reconoció que Ripa tomó el texto de Holkoth de referencia para definir la imagen de la *Amicitia*. Sin embargo confundió el autor del *Fulgentius metaforalis*, considerando que habría sido el propio Fabio Planciades Fulgencio en vez de John de Ride-



29 Anónimo de Bayern, 1424, “Ymago vere amicitie”, miniatura en un manuscrito del *Fulgentius metaforalis* de John de Ridevall. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1066, fol. 237r

“Narrat Fulgentius in quodam libro *De gestis romanorum* quod Romani verum amorem sive veram amicitiam hoc modo descripserunt.”<sup>150</sup>

Los dos textos son un compendio de imágenes moralizantes con fin catequético no destinadas a ser representadas, si bien supusieron el cimiento de la iconografía de la amistad. Por su parte, Ridevall especificó que esta imagen tenía el costado abierto y estaría señalando el corazón con el dedo como materialización de la correspondencia entre sus obras, sus palabras y su corazón, es decir, la sinceridad.<sup>151</sup> Destaca cómo en este caso se refiere particularmente al *latus*,

vall. Sobre la “Pictura Amoris sive Amicitia” descrita por Holkoth y su influencia: Beatriz Antón, “La (vera) amicitia en los *Emblemata* (1596) de Denis Lebey de Batilly”, en: *Studia classica et emblematica caro magistro Francisco J. Talavera Esteso dicata*, ed. de Virginia Alfaro et al., Zaragoza 2019, pp. 107–157.

<sup>149</sup> Smalley (nota I5).

<sup>150</sup> Cit. de Antón [nota I48], pp. 110sg. (“Cuenta Fulgencio en cierto libro *De las gestas de los romanos* que éstos describieron el verdadero amor o la verdadera amistad de este modo”).

<sup>151</sup> Este resumen se basa en la versión del códice de 1424 realizado en

demostrando que indicar el costado aludía igualmente al corazón y a los sentimientos. De hecho, expresaba *per se* el amor por alguien, como explica Bonifaccio en la entrada “Tocarsi il proprio fianco”:

Il fianco è molte volte preso per lo cuore [...]. Questa adunque è la cagione, che toccandosi con la mano destra il fianco sinistro accenna amore, et effetto singolare, quasi con questo gesto dir vogliamo, che quella persona ci stà nel cuore: ovvero che à lei bramiamo di far il proprio cuore manifesto [...].<sup>152</sup>

Así, entendemos que indicar el costado y el seno fueron equivalentes al referirse a la misma parte del cuerpo y, al igual que el pecho o busto, ser sinónimos metafóricos del corazón mismo.

En definitiva, proponemos que a inicios del siglo XVI, la iconografía de la verdadera amistad fue integrada en los retratos de mujeres casadas o comprometidas. Apreciamos que el gesto simbólico de mostrar el pecho desnudo y, en algunos casos, señalar el costado aludirían al propio corazón, metonimia del alma, dando testimonio del amor sincero de la esposa al marido como su *vera amica*. Así, pese al sentido erótico que se ha apreciado en esta iconografía, proponemos que en el siglo XVI se integraba en un discurso espiritual más potente: el sentimiento de amor recíproco y honesto que une en un vínculo de verdadera amistad a los cónyuges. Desvelando el pecho, por un lado la dama como amada mostraba la sede de sus virtudes, de su belleza verdadera, lo que estimularía el amor puro del enamorado – el esposo – y la admiración social. Pero al mismo tiempo, especialmente si se señalaba simbólicamente el corazón, incidía en que como esposa estaba preparada para cumplir con una de sus principales responsabilidades y virtudes: amar a su marido “con tutto lo affetto, et con tutto lo intrinseco del suo core”.<sup>153</sup>

Bayern, hoy en un volumen de miscelánea conservado en Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. I066, fol. 237r.

<sup>152</sup> Bonifaccio (nota I31), pp. 371sg.

## Conclusiones

A lo largo de este estudio hemos querido dar una nueva lectura más detallada e integral de la llamada *Flora* de Tiziano. Con la interpretación de la pintura bajo un discurso marital como *Retrato de reciente esposa*, todos sus atributos se refuerzan y complementan entre sí coherentemente. Continuando la tradición romana del retrato femenino, su mensaje y apariencia se habrían configurado con el objetivo general de encomiar a la efigiada a través de su belleza, es decir, de sus virtudes. Bajo este *topos* se explicaría la idealización física y el énfasis en sus actitudes llenas de esa *leggiadria* que se demandaba a las mujeres de la élite. Precisamente, en el tiempo en que los retratos habían dejado de ser algo exclusivo de la *nobilitas* y ésta se había visto en la necesidad de introducir elementos diferenciadores de su *status*,<sup>154</sup> entendemos la exaltación de la belleza en los retratos de mujeres como un modo más de materializar su superioridad en la sociedad. La belleza, en tanto que *virtus*, comprendida como un privilegio de la dama aristócrata, alcanzada gracias a su educación y cultura, núcleo de su reconocimiento social. Una belleza integrada con su identidad en su retrato, con un equilibrio entre mimesis e idealización que supuso un reto para grandes pintores como Tiziano. Asimismo, este sentido diferenciador de *status* se reforzaría a través de una elaborada iconografía arraigada en el conocimiento y reinterpretación del arte clásico a través del retrato marital romano conmemorativo del siglo III y de la iconografía de la verdadera amistad recuperada en el siglo XIV. A ello se añade el testimonio simbólico de las virtudes asociadas a la esposa ideal, de tal modo que la dama se convierte en su retrato en un *exemplum* de castidad, fidelidad y amor.

Muchas son las obras conservadas que muestran esta iconografía marcada por el parcial desnudo dentro del retrato marital. El *Retrato de reciente esposa* de Tiziano

<sup>153</sup> Barbaro (nota 82), fol. 39v.

<sup>154</sup> Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge 1987, p. 165.

conservado en los Uffizi es uno de los ejemplos más conocidos, pero también más controvertidos por su asociación desde el siglo XVII con Flora y su valoración como meretriz, amada y modelo del pintor. Sin embargo, elementos como el *sigillo* y su iconografía compartida con otros ejemplos coetáneos inscribirían la obra en el ámbito matrimonial y en el discurso de exaltación pública de las esposas, materializando visualmente las virtudes que se les demandaban. En los casos de las llamadas *Flora* concretamente hemos defendido que en realidad representan jóvenes esposas que estarían ofreciendo un pequeño ramo de flores a su marido, posiblemente representado en un retrato contiguo. La entrega de las flores – es decir, el ofrecimiento simbólico de su custodiada virginidad – expresaría el cumplimiento de su promesa de darse como consorte, como amada, y su deseo de pronta fecundidad marital. Pero a su vez al descubrir abiertamente el pecho, mostrarían las virtudes que se alojan en su alma, especialmente su profundo amor sincero que habría de sostener la felicidad y el bienestar familiar, al unir a los esposos en uno solo como sólo podía hacer la verdadera amistad.

*Este artículo se basa en mi tesis doctoral Diventando vera amica: la vera amicitia y el retrato de la esposa virtuosa en el Cinquecento italiano, defendida a la Universidad Complutense de Madrid en 2018. Mi investigación no habría sido posible sin el apoyo constante de varias personas a lo largo de los últimos años. Por ello, toda mi gratitud a mis padres José Ángel y Piedad, a mi hermano José Ángel, a mi tía Sagrario, a Manuel Parada, a Samuel Vitali, a José Manuel Cruz Valdovinos, a María Teresa Cruz Yábar y a Ortensia Martínez Fucini. Finalmente gracias a las montañas en cuyas sendas ha avanzado y sigue haciéndolo esta investigación. Dedico esta obra a mi tía Sagrario, por su entrega y su amor.*

## Abstract

Titian's so-called *Flora* is a picture that is as well-known as it is controversial for its iconography, characterised by the nude breast and a handful of flowers. Thus, in the seventeenth century the woman portrayed in this masterpiece was related to the realm of prostitution under the name of Flora, an interpretation that has been maintained by some scholars until today. More recently, in the late twentieth and twenty-first centuries, researchers are mainly divided between those who consider it a portrait-like image of an ideal beauty and those who associate it with the context of marriage. This article explores in greater depth the marital symbolism of the painting, especially the nude breast, and argues that it should be considered a portrait, like other similar contemporary works. To this end, I review the origins of its interpretation as Flora *meretrix* or goddess, the importance of beauty in the cinquecento and its relation with the *ritratto al naturale*, the marital iconography rooted in Renaissance nuptial rituals and its debts to Roman antiquity, and the Aristotelian concept of true friendship as an essential element of the Renaissance ideal of marriage. The aim is to propose an interpretation of *Flora* that integrates all of its attributes and allows us to reconsider the painting as the portrait of a *novella sposa* who shows herself as a virtuous wife, a *vera amica*.

## Créditos fotográficos

© Le Gallerie degli Uffizi, Florencia: figs. 1, 16. – Rijksmuseum, Amsterdam: fig. 2. – Courtesy National Gallery of Art, Washington, D.C.: figs. 3, 25, 26. – © The Trustees of the British Museum, Londres: fig. 4. – © English Heritage, Londres: fig. 5. – gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France, París: fig. 6. – The Metropolitan Museum of Art, Nueva York: fig. 7a, b. – © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Foto Elke Estel/Hans-Peter Klut): fig. 8. – The Yale Center for British Art, New Haven, Conn.: fig. 9. – © 2021 Tate, Londres: fig. 10. – *De Labirinti del cuore* (nota 6): fig. 11. – © KHM-Museumsverband, Wissenschaftliche Anstalt öffentlichen Rechts, Viena: figs. 12, 27a, b. – © CC BY-SA 4.0 Städel Museum, Fráncfort del Meno: fig. 13. – © State Hermitage, San Petersburgo: fig. 14. – © 2021 The National Gallery, Londres: figs. 15, 17. – *De Kristeller* (nota 78): fig. 18. – *Autora*: figs. 19, 28. – *De Ferino-Pagden* (nota 61): fig. 20. – © Polo Museale del Veneto, Venecia: fig. 21. – *De Jacopo Bellini: The Louvre Album of Drawings*, ed. de Bernhard Degenhart/Annegrit Schmitt, Nueva York 1984: fig. 22. – © 2021 Museum of Fine Arts, Boston: fig. 23. – © 2021 Szépművészeti Múzeum, Budapest: fig. 24a, b. – © Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma: fig. 29.

Umschlagbild | Copertina:

Romolo di Sennuccio, Reliquiar des Heiligen Kreuzes (heute des Schleiers  
der Jungfrau) | reliquiario della Vera Croce (oggi del velo della Vergine).  
Pistoia, Museo della Cattedrale di San Zeno  
(Detail aus S. 317, Abb. 22 | particolare di p. 317, fig. 22)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze  
aprile 2022