



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

El mito de Venus en la pintura del Renacimiento. Botticelli y Tiziano.

Laia Cabanillas Goñalons

Grau de Historia de l'Art

Any acadèmic 2020-21

DNI de l'alumne: 41514421L

Treball tutelat per Mercè Gambús Saiz
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

| Autor | | Tutor | |
|-------|----|-------|----|
| Sí | No | Sí | No |
| x | | x | |

Paraules clau del treball:

Pintura, Renacimiento, Iconografía, Venus, Mitología, Botticelli, Tiziano.

Resumen

El presente estudio constituye una aproximación a la iconografía de la Antigüedad clásica centrada en la figura mitológica de Venus en la pintura del Renacimiento. Para ello, el estudio traza una visión general del momento en el que se produce la consolidación estilística, a partir del reconocimiento de los modelos iconográficos, en los que se fusiona la tradición de la antigüedad clásica y el cristianismo. La renovación iconográfica de Venus se analiza desde la codificación del mito, relacionando la tradición clásica con la renacentista de vertiente neoplatónica. Se ha tratado como referencia algunas de las obras de Sandro Botticelli y de Tiziano Vecellio, que tratan a Venus como iconografía principal de su composición temática. También ha sido argumentada la recepción e influencia de estas obras alegóricas en los períodos artísticos posteriores.

Palabras clave: Pintura, Renacimiento, Iconografía, Venus, Mitología, Botticelli, Tiziano.

Abstract

This study represents a classical iconography approximation focussed on Venus as a mythological figure in the Renaissance paintings. This study will provide an overview of the stylistic reinforcement's period, from the moment when the iconographic models from the Classical Antiquity were accepted through its blending with the Christian tradition. The iconographic renewal of Venus will be analysed from the myth's codification by linking the classical tradition with the Neoplatonic Renaissance culture. This study will reference some Sandro Botticelli and Titian Vecellio's art works, whereby they use the figure of Venus as the central iconography of their thematic composition. The reception and influence of these allegoric art works will be argued in the following artistic periods.

Key words: Painting, Renaissance, Iconography, Venus, Mythology, Botticelli, Titian.

Sumario

| | |
|---|----|
| Resumen/Abstract | 1 |
| Introducción | 3 |
| Hipótesis y objetivos..... | 3 |
| Metodología | 4 |
| Estado de la cuestión | 6 |
| Contenido | |
| 1. Uso del mito clásico en la pintura del Renacimiento | 9 |
| 2. Codificación de Venus como mito | 15 |
| 3. Venus en la pintura de Botticelli | 21 |
| 4. Venus en la pintura de Tiziano | 27 |
| 5. Recepción e influencia de la obra mitológica de Botticelli y Tiziano | 32 |
| Conclusiones | 37 |
| Bibliografía | 39 |
| Ilustraciones | 42 |

Introducción

La recreación de la figura de Venus significó uno de los momentos de máximo prestigio de la pintura del Renacimiento. Coincidiendo con la consolidación de una construcción formal caracterizada por la visión antropomorfa, definida por la perspectiva pictórica como mecanismo de cohesión entre la pintura y la realidad, la iconografía clásica representaba el reconocimiento de la Antigüedad y la unión con la cultura del mundo cristiano de tradición medieval. La historiografía del arte se ha interesado por el papel de Venus en el arte del Renacimiento a raíz de la divulgación de las teorías neoplatónicas, que usan la imagen de la diosa como aproximación a la idea de una alegoría moral cristiana. El papel de Venus en la pintura italiana del siglo XV ha fomentado una amplia tradición historiográfica desde diferentes perspectivas teóricas. La nueva corriente cristiana reivindica la figura de Venus como *Humanitas* y la convierte en un referente clásico del modelo ideal de belleza entendida como perfección.

Este tratamiento alegórico de Venus es especialmente significativo a través de la recreación mitológica de Sandro Botticelli, pintor toscano del Quattrocento, que a través de la visión moralizante de la figura de Venus, consigue una unidad estilística entre lo formal y lo iconológico. Por su parte, Tiziano Vecellio, pintor veneciano del Cinquecento influenciado por la confluencia estilística del norte de Italia, añade un fuerte componente sensual a la belleza espiritual de Venus. El estilo cortesano de Tiziano influirá notablemente sobre la estética e interpretación simbólica de las sucesivas generaciones.

Hipótesis y objetivos

Este trabajo se ha desarrollado en torno a la recuperación de los temas clásicos de la Antigüedad y su aceptación simbólica en la pintura del Renacimiento a partir del mito de Venus. Para ello, las hipótesis y los objetivos que se exponen a continuación son los siguientes:

1. Hipótesis: La pintura italiana de mediados del siglo XV ha reformulado una tradición iconográfica fundamentada en la cultura de la Antigüedad clásica posibilitando una consolidación artística, que se adaptaba a la mentalidad de la tradición cultural

cristiana de filiación tardomedieval.

- Objetivo: Analizar las fuentes historiográficas que permiten reconstruir el papel del mito clásico en la pintura del Renacimiento.

2. Hipótesis: Venus fue una de las figuras más destacadas del repertorio mitológico utilizado por la pintura del Renacimiento, por ende, su vinculación neoplatónica motiva el estudio de la resignificación de su figura.

- Objetivo: Estudiar el papel de la tradición clásica en la construcción iconográfica de la figura de Venus en la pintura del Renacimiento.

3. Hipótesis: Botticelli y Tiziano son dos pintores del Renacimiento que influirán en las soluciones formales de la iconografía de Venus. Pertenecen a dos cronologías sucesivas y dos geografías italianas diferentes, uno del territorio toscano y otro del veneciano. Ambos provocaron diferentes niveles de incidencia en autores de épocas artísticas posteriores.

- Objetivo 1: Analizar la información que nos proporcionan las fuentes bibliográficas y su aplicación a la iconografía de Venus en las obras de Botticelli.
- Objetivo 2: Analizar la aportación de las fuentes bibliográficas en el uso y transformación iconográfica de Venus en la pintura de Tiziano.
- Objetivo 3: Observar el comportamiento iconográfico del tratamiento de Venus en Botticelli y Tiziano a través de la influencia dejada en otros pintores de cronologías posteriores

Metodología

Desde el punto de vista de la construcción del presente estudio se ha procedido a la prospección analítica de las fuentes para la elección del tema, el cual se corresponde con el título del trabajo y define su objetivo principal. A partir de la consulta selectiva de la bibliografía, se ha procedido a fijar las fuentes de consulta, a establecer una propuesta de estructura de contenidos y, finalmente, a definir las tareas del cronograma para proceder al desarrollo de su contenido. La bibliográfica consultada abarca desde fuentes historiográficas consolidadas hasta aportaciones más recientes hoy disponibles en línea.

La primera actividad que integra el cronograma es la elaboración de un guión de trabajo, resultado de la valoración crítica de las fuentes, tras cuya lectura se extraen las hipótesis y objetivos que determinan los contenidos de cada apartado. En este caso, se presentan hasta tres hipótesis, la tercera de las cuales se despliega en otras tres hasta configurar cinco objetivos, que serán desarrollados en el correspondiente guión.

La segunda actividad, tras la selección bibliográfica y su consulta crítica, es la elaboración de contenidos de los cinco apartados propuestos. Esta actividad ha sido precedida por una valoración historiográfica que se presenta como un estado de la cuestión, en el que se valora la información de cada fuente y su aportación al discurso narrativo. La tercera actividad está vinculada a la redacción del apartado de conclusiones en el que se analizan el resultado de los objetivos planteados al inicio del trabajo.

La cuarta actividad se ha referido a la localización del material gráfico para dialogar con los argumentos de las fuentes empleadas en la redacción de los correspondientes apartados. Dicho material gráfico se encuentra recogido en el Anexo que acompaña este estudio, en el que se encuentran aquellas figuras que han sido comentadas en la estructura del estudio y acompañadas de una breve ficha técnica. Han sido extraídas de fuentes digitales de libre descarga y se ha respetado el copyright de la imagen mediante la citación directa de la fuente utilizada.

Por lo que respecta a las fuentes bibliográficas consultadas, la bibliografía accesible que no está digitalizada no incluye todas las fuentes que se deseaba consultar. Los motivos causados por las limitaciones provocadas por la excepcional circunstancia que se ha vivido, así como el tener la residencia permanente en otra isla, ha originado la necesidad de recurrir al préstamo interbibliotecario de los libros disponibles. De este modo, algunas de las obras cuya consulta resultaría imprescindible, lamentablemente no han podido ser utilizadas.

En cuanto al método de citación bibliográfica, se utiliza un sistema mixto en el que se combina el estilo Harvard y la 7ª edición del estilo APA. Esta combinación se percibe a primera vista en el uso de la referencia “autor-fecha” en el cuerpo del texto y la presencia de notas a pie de página, que introducen información complementaria. La citación de las fuentes en las que se han usado ediciones posteriores a la publicación

original, en cambio, en el texto aparece como “autor-fecha original/fecha de la edición”; mientras que en el apartado bibliográfico la fecha de publicación original aparece al final de la cita, de acuerdo con las normas de estilo APA señalizadas en la guía de la Universidad.

Finalmente la estructura del trabajo presentado incorpora los cinco ítem relacionados con los objetivos propuestos con anterioridad que son los siguientes: uso del mito clásico en la pintura del Renacimiento, codificación de Venus como mito clásico, Venus en la pintura de Botticelli y Tiziano y, finalmente, la recepción e influencia de la obra mitológica de Botticelli y Tiziano. El trabajo se cierra con un apartado de conclusiones, la bibliografía y un anexo de ilustraciones.

Estado de la cuestión

El estado de la cuestión constituye una valoración crítica de las fuentes utilizadas. Estas en origen pertenecen a la tradición histórica de la historiografía del arte, ya que una gran parte de las metodologías de la historia del arte se iniciaron y desarrollaron a través de estudios aplicados a la pintura del Renacimiento. A modo de comentario cabe mencionar la pionera teoría culturalista de Burckhardt (1860), en las que se une los conceptos de arte y cultura; igualmente nos podemos referir a la más reciente historia social de Burke (1972), para cuyo desarrollo se interrelacionan perspectivas teóricas diversas, como el formalismo, la iconografía, la psicología del arte, la antropología y la sociología.

De hecho, ha sido utilizada la obra de Burckhardt (1860) y también la de Burke (1972) como punto de partida para iniciar la redacción del primer apartado, a partir de la presentación del contexto histórico en el que surgió el Renacimiento como movimiento artístico, y los factores que facilitaron la recuperación del uso del mito clásico en la pintura, de entre los que destacamos la experimentación formal con la perspectiva pictórica, la proporción y las técnicas compositivas. Estos aspectos se desarrollan a partir de la consulta de otras fuentes historiográficas clásicas como las de Warburg (1932), Panofsky (1960) y Gombrich (1972), que también sirven de referencia para justificar la fusión de la temática de tradición clásica y la de tradición cristiana.

Asimismo, tanto Panofsky (1960), Wind (1968), Gombrich (1972) como Freedberg (1989) desarrollan teorías sobre las que se fundamenta la interpretación de la idea de Venus como *Humanitas* entre los pintores del Renacimiento.

De nuevo se recurre a los textos de Warburg (1932) y Gombrich (1972) para justificar la influencia de los textos clásicos y los grabados de época moderna a la hora de codificar la imagen de Venus. No obstante, son las obras de Panofsky (1960) y Wind (1968) las que nos ofrecen una mayor argumentación para fundamentar iconográficamente a Venus desde la perspectiva interpretativa neoplatónica, de ello resultará la comprensión conceptual acerca de la división de la naturaleza de Venus. En este apartado, no solo se utiliza la teoría iconológica de Panofsky (1960) y la más desarrollada de Gombrich (1972), sino también la visión más reciente proporcionada por Cohen (1996), que actualiza esta interpretación. La gran enciclopedia mitológica de R. Hard (2004), por su parte, constituye la principal fuente bibliográfica que se ha consultado en este trabajo para la comprensión del mito del nacimiento de Venus.

En lo que a Botticelli se refiere, Warburg (1932), Panofsky (1960) y Gombrich (1972) son de nuevo los autores clave a la hora de interpretar alegóricamente la figura de Venus. Sin embargo, se ha acudido a otras publicaciones más recientes como el artículo de Toste (2006) en la *Revista de Filosofía Laguna* y el artículo de Mykhailova (2020) en la revista de arte *Culture and Arts in the Modern World*, que ofrecen nuevas aportaciones al estudio iconológico de las alegorías de Botticelli. Asimismo, para los datos biográficos de Botticelli y su influencia sobre los pintores prerrafaelitas, se ha consultado la obra de Barbara Deimling (2000), quien facilita datos sobre la vida y carrera profesional de Sandro Botticelli.

La contextualización de la pintura del Cinquecento en Venecia y los cambios en la lectura simbólica de la iconografía de Venus en Tiziano ha sido trabajada a partir de los estudios teóricos de Wind (1968), Freedberg (1989) y Umberto Eco (2002). Mientras que Alcántara (1974), Sez nec (1980) y Chastel (1982) son los que se han sido consultados para introducir los datos biográficos de Tiziano Vecellio. La interpretación de las obras de Tiziano ha sido realizada a partir de la consulta de fuentes específicas de dichas obras como es el caso de Panofsky (1960), de la que destaca el estudio de la pintura *Amor sacro y amor profano* (c. 1515) y una interpretación simbólica de *La*

Educación del Amor (c.1565), en la que se presenta la teoría del amor ciego, a la que Edgar Wind (1968) dedicará exclusivamente un capítulo.

Finalmente, Chastel (1982) y, principalmente, Checa Cremades (1994) han sido las fuentes de referencia para trazar el recorrido artístico de Tiziano. En el caso de Checa Cremades, se ha consultado su estudio dedicado a la pintura veneciana en la monarquía hispánica publicado con motivo de la exposición “El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España” (1994), comisionada por el historiador en el Museo del Prado de Madrid. Este texto ha resultado de gran apoyo para estudiar la recepción e influencia del tratamiento mitológico en pintores sucesivos.

Ha resultado especialmente significativo la consideración iconográfica de Venus desde la perspectiva religiosa. Para ello se han tenido en cuenta las aportaciones de Freedberg (1989), pero muy particularmente del reciente seminario organizado por el Museo del Prado e impartido por María Córdor (2020), en la que presentó la reinterpretación de la imagen de Maria Magdalena como una Venus cristiana utilizada por pintores del siglo XIX. A nivel de recepción e influencia de Tiziano también se deben destacar los artículos de M. Blanco (2012) publicado en la revista *Criticón*, y el artículo de J. M. Morán (2014) publicado en la compilación de textos realizada por Víctor Mínguez, con motivo del IV Simposio Internacional de “Iconografía y forma”. Por otro lado, respecto a la recepción e influencia de Botticelli se utiliza nuevamente a Warburg (1932), que ha sido completado con una fuente bibliográfica actual que aporta información más específica sobre la influencia de Botticelli entre los pintores prerrafaelitas. En este caso ha sido empleado el artículo de C. Hernández (2014), en el que se trata de manera específica a uno de estos pintores y se explica dicha influencia formal.

1. Uso del mito clásico en el Renacimiento

Entendemos por Renacimiento, un movimiento artístico acontecido en Italia a lo largo de los siglos XV y XVI caracterizado por la recuperación de la Antigüedad Clásica, y por constituir un período de innovación y experimentación artística. Revalorizada a partir de la educación universitaria de los *Studia Humanitatis*¹, culminará en la Italia del siglo XV bajo el mecenazgo de la dinastía Médici. Esta vertiente humanista presente fundamentalmente en obras literarias de Francesco Petrarca (1304-1374), continuará en las de Marsilio Ficino (1433-1499) y Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), entre muchos otros (Burke, 1972/1995: 24-25, 55).

El Renacimiento no significó el rechazo de los modelos medievales, ni la ruptura con las tendencias de tradición gótica que predominan en el panorama europeo, sino la conciliación entre la cultura de la Antigüedad clásica y el cristianismo a través de la lectura de las fuentes en clave humanista. Ello demostró las analogías de ambas y definió el nuevo rasgo de la sociedad burguesa (Burckhardt, 1860/1985: 169). El estilo gótico, de acuerdo con Burke (1972/1995: 26, 28), tuvo una desigual acogida en los diversos territorios de la península itálica, lo que facilitó la interacción con otras opciones artísticas como aquella que representaba la tradición cultural de la Antigüedad clásica. De este modo, autores como Warburg (1932/2005: 112) y Panofsky (1960/1999: 64-65, 117) defenderán que, a lo largo del siglo XV, surge un nuevo fenómeno cultural interesado en la observación de la naturaleza e imitación de la realidad, la ciencia y los valores individuales del hombre ligados a la edad clásica, cuya influencia se visualizaría en la repetición del movimiento externo y en la serenidad expresiva.

La organización del sistema de producción artística del Renacimiento respondía a una estructura de mercado definida por los gremios y talleres, a partir de los cuales se organizaban los pintores del Renacimiento. En el Quattrocento, la concepción de los pintores como meros artesanos limitaba la libertad artística del autor que se veía condicionada al gusto y la voluntad de los promotores y clientes, quienes vieron en el arte un instrumento de promoción y demostración de poder. Con el objetivo de crear la obra que respondiera a las exigencias del mecenas, los pintores avanzarían en el campo

1 Los *Studia Humanitatis* integraron el sistema educativo medieval de las llamadas “Siete Artes Liberales” y, a través de la literatura clásica grecolatina, recuperaron la visión antropocéntrica, los modelos y facultades de la Antigüedad clásica (Santidrián, 1986: 13-14).

de la experimentación de la perspectiva lineal pictórica (Burke, 1972/1995: 52-53).

Durante el Quattrocento, Florencia constituyó el epicentro artístico en la que se produjeron los primeros ensayos en el ámbito de la perspectiva geométrica, que derivaba de las leyes matemáticas de orden, proporción y simetría. Posteriormente, Alberti se encargó de su difusión tras corregir una serie de premisas respecto a la proyección del plano pictórico, pues el sistema espacial se formaría a partir de la convergencia de las líneas paralelas en un denominado punto de fuga (Panofsky, 1960/1999: 191, 206).

Hasta entonces, la concepción realista de las pinturas se juzgaba según la veracidad de lo representado, que era comparado con el modelo real. Ello no significa que los pintores imitaran lo que veían, sino que lo tomaban como modelo para expresar su idea en una superficie plana sobre la que se intentaba crear una perspectiva ilusoria (Martínez, 2020: 101). A modo de ejemplo, los relieves de Ghiberti constituyen el testimonio de cómo los artistas utilizaron los encuadres arquitectónicos, valiéndose del orden y la proporción, para solucionar la problemática visual de la perspectiva lineal. Dicha idea de proporción responde al concepto de armonía musical de Pitágoras, según la cual la belleza era el resultado de la suma armónica de todas las partes que forman el conjunto de la obra (Burke, 1972/1995: 31, 143, 207).

Entre los artistas del norte de Italia encontramos a Antonio de Pollaiuolo quién, a través de la observación de la naturaleza como principio para conseguir un resultado pictórico lo más realista y dinámico posible, dominó la captación del movimiento agitado y fugaz, así como el modelado orgánico del cabello y ropajes de sus figuras, anticipándose a las formas del manierismo (Chastel, 1982/1988: 210). Esta técnica alcanzó su plena expresión y dominio en el siglo XV a partir de la descripción de la regla pictórica en el *Libro della Pittura* (1435) de Alberti, quien alude al concurso artístico entre Parrasio y Zeuxis contado por Plinio como argumento de perfección formal alcanzada en la Antigüedad clásica (Warburg, 1932/2005: 76-79; Panofsky, 1960/1999: 288-289).

Esta búsqueda de la perfecta síntesis entre realidad y arte alcanzará su punto de inflexión en el Cinquecento a través de las obras de Tiziano, en las que el pintor pondrá en práctica las experiencias de artistas del siglo XV como Masaccio, Paolo Uccello, Fra

Angélico, Mantegna, Piero della Francesca y Antonio de Pollaiuolo. Estos pintores consiguieron dominar las técnicas compositivas pictóricas para la representación de la realidad tridimensional, que serían perfeccionadas en el siglo XVI por artistas como Leonardo da Vinci y Giorgione Castelfranco (Gombrich, 1950/2009: 259-262; Cibellini, 2005: 11).

La pintura del Renacimiento fue el laboratorio de pruebas de las nuevas técnicas y nuevas iconografías emergentes. En general, la mayor parte de los encargos pictóricos eran de temática religiosa, no solo porque las imágenes tenían una función didáctica más efectiva que los sermones, sino porque la Iglesia, junto con el Estado, era uno de los clientes más importantes del mercado del arte. De este modo, a pesar de los numerosos encargos de contenido no religioso realizado en la segunda mitad del siglo XV por mecenas privados, la mayoría de las pinturas conservadas de ese período sí son de temática religiosa (Baxandall, 1972/1978: 60-61, Burke, 1972/1995: 160).

Los lienzos realizados para la Iglesia limitaban su temática a escenas marianas y cristológicas, que organizaban en diferentes registros compositivos. Así, mientras que la acción se exponía en un primer plano en el registro inferior, se aprovechaba el superior para plasmar la panorámica de un paisaje urbano y/o rural con elementos arquitectónicos de tradición clásica. Lentamente, la presencia de estos elementos se convirtió en una característica figurativa común en las pinturas del Renacimiento. Las ruinas italianas de la Antigüedad se formaban principalmente por restos arquitectónicos, escultóricos y algunas cerámicas de las que se extraían los pocos modelos pictóricos conservados. Consecuentemente, escultores y pintores como Donatello, Ghiberti y Mantegna, se sirvieron de las esculturas clásicas – *Venus de Milo* (c. 200 aC) o *Apolo de Belvedere* (c. 350) –, y de modelos vivos retratados por los pintores que, interesados en el estudio de la anatomía humana, solicitaban que posaran en actitudes específicas (Warburg, 1932/2005: 85; Panofsky, 1960/1999: 222-224).

De acuerdo con el historiador Ernst Gombrich (2009: 230-233), la suma de la plasmación pictórica y la aplicación de la perspectiva conseguía crear la sensación de una realidad aumentada, reforzada por la representación de figuras individuales. De esta manera, al centrarse en un solo sujeto, la identidad de cada personaje se resaltaba y despertaba en el espectador una gran variedad de emociones y estímulos. Estos iban

desde la calma y la empatía, al miedo y la excitación, llegando incluso a la vergüenza. Conviene recordar que en el Renacimiento lo clásico no reemplaza a lo medieval, sino que se asimila parte de la tradición iconográfica medieval y se reinterpreta desde los parámetros culturales del clasicismo.

Estas obras de simbolismo religioso se complementan con elementos de tradición clásica, que eran utilizados como metáfora poética cristiana. Bajo esta premisa, Baxandall (1972/1978: 69) argumentó que la combinación de elementos reforzó la idea entre los teólogos cristianos de que los mitos clásicos contenían un mensaje oculto. Ello facilitó la consolidación del pensamiento neoplatónico como expresión de armonización entre la Antigüedad y el orden cristiano, cuyos valores adquieren una perspectiva moral y la belleza cumple un nuevo papel (Chastel, 1982/1988: 87, 181; Burckhardt, 1860/1985: 256).

En este aspecto, el discurso de Marsilio Ficino (1433-1499), máximo representante de la Academia florentina, traductor e introductor de las obras de Plotino y Proclo, establecerá las bases neoplatónicas de la iconografía mitológica del Renacimiento en su obra *De Amore: Comentario al banquete de Platón* (1594), que fue clave para el estudio del amor, la naturaleza del hombre y la belleza espiritual (García Hernán, 2017: 38-39; Crosta, 2018: 5). La belleza espiritual entendida como *pulchitudine* se representa mediante la imagen de una figura clásica desnuda. Ello presentará una nueva problemática para Ficino quien es consciente la naturaleza susceptible del ser humano ante la sensual y erótica visión de un cuerpo femenino desnudo (Cohen, 1996: 122).

Por ello, Umberto Eco (2002/2005: 216) recalca que la libertad de los artistas y patronos, respecto a la elección estética de las obras de arte, estaba limitada por los gustos dominantes de la época, cuyas fórmulas humanistas, afines al concepto de belleza y naturaleza, se recogen en los tratados de Alberti, Savonarola y Vasari. Sin embargo, Burke (1972/1995: 141-145) señala que a principios del siglo XVI, a raíz de los tratados presentados por Durero y las pinturas de Miguel Ángel, las fórmulas artísticas basadas en la proporción y simetría fueron rechazadas y, en su lugar, se introdujo el término de “*grazia*”, que Pietro Bembo describiría como “la armonía de las partes que permite la concepción subjetiva de la belleza”.

Por lo que respecta a los aspectos iconográficos de los cuadros renacentistas, estos se

caracterizan por la narración de “istoriae” como método de estudio paradigmático. Las “istoriae” suponían un medio visual para la difusión de los textos clásicos a los que el autor les ha otorgado realidad histórica. Las formas culturales de estos poemas, que los *studia humanitatis* defienden como “suprema manifestación de verdad humana y divina”, se aplican en las obras de pasajes religiosos y escenas históricas (Baxandall, 1972/1978: 66). El requisito que marca el criterio de la recreación pictórica de las analogías descritas en las fuentes literarias es el tópico del *ut pictura poesis* de Horacio que, traducido como 'la pintura es poesía', defiende la fusión de la pintura y la literatura como recurso creador de belleza artística. Así pues, los pintores encontrarán en los textos clásicos una gran fuente de inspiración artística (Panofsky, 1960/1999: 44; Burke, 1972/1995: 26).

De este modo, a pesar del auge de los encargos privados respecto a pinturas de temática mitológica durante el último tercio del siglo XV, estas representaban una minoría frente a la demanda de temática mariana, cristológica y hagiográfica. Pues, aunque la burguesía se había convertido en un cliente habitual y ampliaba el repertorio temático, la Iglesia seguía siendo la principal potencia artística (Burke, 1972/1995: 98-99, 116). En el ámbito eclesiástico, algunos teólogos manifiestan la ética común entre los mitos clásicos y las leyendas hebreas, cuyos temas se combinan y utilizan como alegorías morales y filosóficas, transcribiendo imágenes cristianas a formas paganas y viceversa (Panofsky, 1962/1976: 153-154).

Esta contaminación alegórica quedaría neutralizada y oculta entre los pasajes cristianos del Antiguo y Nuevo Testamento, como en el caso de la fachada de la capilla Colleoni, en cuyos relieves se representan de manera alterna las escenas del castigo de Adán con los trabajos de Hércules (Wind, 1968/1972: 28-33; Gombrich, 1972/1986: 41). Según Ficino, “el cristianismo era la culminación de un lento proceso filosófico alimentado por las creencias de diferentes épocas y culturas”. Por ello, se admitía el uso de códigos en la representación de temas sagrados mediante signos ocultos en la narración de la escena clásica (Panofsky, 1960/1999: 240-241; Sez nec, 1980/1983: 34).

En algunas de estas escenas descritas en textos clásicos como los Ovidio y/o Petrarca, los motivos de origen mitológico se empleaban como método de alusión erudita. Pues, parafraseando los textos los artistas no solo extraían la mayor parte temas

representados, sino también el gusto por el ideal estético (Panofsky, 1960/1999: 119, 121; Sez nec, 1980/1983: 185). Según la teoría de Umberto Eco (2002/2005: 37, 41), “en la antigua Grecia no existía una teoría o definición de la belleza, sino que se asociaba a otras cualidades y valores que producían admiración y satisfacían los sentidos de la vista y el oído”.

En el ámbito artístico, las ideas filosóficas que ilustraban el pensamiento neoplatónico originaron la reproducción de una serie de imágenes cuyos programas, en ciertas ocasiones, eran inventados por los propios mecenas (Gombrich, 1972/1986: 18). En estos se representaba la paradoja entre la imaginación y la razón a través de las triada introducida por los filósofos pitagóricos y platónicos formada: *Pulchritudine-Amor-Voluptas*. La triada constituye el factor común entre la doctrina cristiana y la tradición clásica, y representa tanto las virtudes cristianas que reúne la Virgen como modelo de belleza por excelencia, como a las Gracias que formaban parte del séquito de Venus (Panofsky, 1960/1999: 265; Freedberg, 1989/1992: 363).

Como hemos señalado anteriormente, las imágenes despiertan emociones y estímulos en el espectador, por lo que cuanto más realista, material y carnal sea la imagen, más intensa es la reacción, confundiéndose la admiración y veneración por la pasión y el deseo que, a su vez, despierta el impulso sensual de posesión. Pues de acuerdo con el *Symposium* de Platón, “Amor es el Deseo despertado por la Belleza” (Wind, 1968/1972). Por su parte, Gombrich tomará el referente cristiano de la figura de la Virgen como '*Madonna Lactans*' para presentar el despertar del deseo sexual masculino ante la visión de una imagen a la que se le han atribuido connotaciones psicosexuales²(Eco, 2002/2005: 38).

Así pues, en el arte griego lo psicológico y lo cultural convergen en la representación de escenas protagonizadas por dioses y personajes fantásticos, cuya interpretación religiosa predetermina su lectura iconológica. En el arte judeocristiano estas imágenes fueron consideradas impuras y los desnudos pictóricos pasaron a ser motivo de

2 Freedberg (1989/1992) señala que el desnudo parcial en una mujer es interpretado con matices sexuales, por lo que despiertan interés sexual en el hombre. El desnudo masculino, en cambio, se relaciona con Cristo crucificado o algún santo, por lo que se desvincula de cualquier interpretación erótica. Esta afirmación nos recuerda a una escena de la *Iliada* mencionada en la obra *Andrómaca* de Eurípides en la que Menelao se abalanza para matar a su esposa Helena, 'casus belli' de la guerra de Troya, pero su acción queda entorpecida al ver el hermoso seno desnudo de la mujer (*Andrómaca*, Eurípides, Ep. 3).

vergüenza. De hecho, durante la Edad Media, los pasajes bíblicos de Adán y Eva se utilizaron para vincular el desnudo y la sensualidad con el sentimiento de culpa, tentación y pecado. De este modo, si recordamos la susceptibilidad y afección del hombre ante las figuras ya fueran total o parcialmente desnudas, la devoción de la imagen sagrada se torna en fetichización y estética erótica (Totoki, 2001, 23: 32-33).

No obstante, siguiendo el reciente estudio de Alejandra Val (2011: 53-54), se señala de nuevo que la elección del desnudo no es un tema por si mismo, sino que surge del proceso de normalización y demostración de la Belleza como Verdad. Los pintores del Renacimiento representan a la Virgen como prototipo universal de mujer ideal, tanto en belleza como en modelo de carácter y virtud social. Sin embargo, con el neoplatonismo la imagen sagrada y la clásica sufren un proceso de hibridación cuyo resultado es la adopción de la imagen de la '*Madona*', personificación de la piedad y virtud cristiana, en la imagen de la diosa Venus (Wind, 1968/1972: 33-34). Bajo estos parámetros, la primera pintura cristiana realizada bajo una iconografía completamente clásica es *El nacimiento de Venus* de Botticelli, la cual presenta uno de los dos únicos desnudos que configurará la obra del pintor florentino (Toste, 2006: 88).

2. Codificación de Venus como mito

La descripción de Venus se elabora mediante los textos clásicos y la poesía amorosa, cuyos relatos definen su figura y simbología. Por ello, frecuentemente las obras de arte que la toman a Venus como protagonista son más que alegorías. De acuerdo con los mitos clásicos, la figura de Venus – equivalente a la diosa griega Afrodita – es la deidad romana del amor, el deseo, la belleza, la fertilidad y el amor conyugal. El nombre griego de la diosa se traduce como “nacida de la espuma” que, según el mito recogido en la *Teogonía* de Hesíodo, describe cómo se produce el nacimiento de ésta (Panofsky, 1960/1999: 274; Martínez, 2020: 105). Su denominación latina, en cambio, toma su nomenclatura mitológica del homónimo astro y se presenta, según los filósofos de la Antigüedad, como el símbolo de la moral y la virtud (Gombrich, 1972/1986: 74).

Por lo que respecta a su percepción como astro, Venus es uno de los planetas menores más luminosos del sistema solar, lo que facilitó que fuera uno de los primeros

planetas en ser conocidos por las civilizaciones antiguas. Desde los aztecas a los romanos, estos coincidían en su identificación dual al poderse observar en los dos momentos más significativos del día: al amanecer y al atardecer³. Dos instantes simbólicos que se reconocen con el nacimiento y la muerte del día. Estas cualidades contrarias se le atribuyen también a la diosa quien protagoniza, ya sea directa o indirectamente a través de sus allegados, una gran variedad de mitos clásicos narrados principalmente por Ovidio en sus *Metamorfosis*, cuyo desenlace suele terminar con la muerte de uno de los protagonistas⁴ (Crosta, 2018: 6).

De hecho, las fuentes clásicas afirman que la muerte por un ser querido encarna la perfección del amor⁵. Esta fórmula poética griega del amor se vincula asimismo con el mito de Venus y Adonis, según el cual la diosa manifiesta su versión más humana y en la que adopta los rasgos de la Primavera (Hard, 2004/2008: 269). Por otro lado, de acuerdo con Wind (1968/1972: 160), en el Renacimiento, la idea de la muerte por amor se vincula al amor conyugal como preludio de la misma⁶ y, por ello, el mito de Venus supone desde el inicio una dicotomía constante.

Por un lado, según Hesíodo (*Teogonía*, versos 176-201), el nacimiento de la deidad se produce cuando esta surge de entre la espuma de mar en la costa de Chipre tras la castración de Urano, por lo que su nacimiento no precisa de unión carnal y se define, desde el punto de vista religioso, como una inmaculada concepción. Por otro lado, de acuerdo con el testimonio de Homero (*Iliada*, V, verso 342) en el que reza “La diosa Afrodita se refugió en el regazo de su madre Dione”; Venus era hija de Júpiter-Zeus y la

3 La estrella de la tarde ligada a Venus es denominada por los griegos como Factonte, mortal que fue divinizado tras su muerte y se relaciona su mito con la práctica funeraria del rey sacerdote. Factonte fue también uno de los nombres por el que se denominaba al Sol (Hesiodo, *Teogonía*: 38-39).

4 Según algunas fuentes como Barrigón (2002: 14-15) y Hard (2004/2008: 364), en la antigua Grecia el amor, o Eros, tenía una concepción negativa, ya que constituía un fenómeno en contra de la voluntad del individuo. Esta fuerza divina se apoderaba del individuo dejándolos indefensos a los deseos de los dioses. No fue hasta el período helenístico, cuando la concepción del Eros cambió y se introdujo la imagen del caprichoso dios niño arquero que se adopta en el Renacimiento.

5 Este tipo de relatos, generalmente protagonizados por un dios y un mortal, culminan en la justificación de la hierogamia. Wind (1968/1972:157-159) afirma que en las fuentes hebreas se argumenta este tipo de muerte a partir del “mors osculi” de la Cabala, también utilizada por los teólogos simbólicos quienes, haciendo referencia al mito clásico de Endimion y Diana, la identifican como “el beso”.

6 Las estancias de la mujer se denominan “thalamon”, cuya raíz etimológica es la misma que Thanatos, el genio alado que recoge las almas de los difuntos, cuya manifestación iconográfica coincide con la de Eros-Cúpido. En los siglos XV y XVI, el Eros fue uno de los temas paganos más representados por su carácter voluptuoso, sin embargo, al amor le acompañaban escenas de seducción, rapto, adulterio y/ embriaguez (Wind, 1968/1972: 160; Sez nec, 1980/1983: 12).

oceánide Dione. Por lo que, al tener madre, sí se ha precisado de unión carnal y, por lo tanto, Venus sí dispone de un cuerpo terrenal.

De todos modos, el nacimiento no sería el único mito vinculado a Venus con múltiples versiones. Hesíodo narra en su *Teogonía* (vv. 121-124) como la diosa engendró junto con Marte a varios dioses, entre los que destaca Eros-Cúpido, cuya genealogía varía según las fuentes literarias consultadas. Según las fuentes más antiguas, Eros surgió después de Caos y Gea, como uno de los grandes principios del universo, que encarna la Pasión y el deseo (Hard, 2004/2008: 231). Sin embargo, el poeta lírico Simónides lo presentará en el siglo V aC como hijo de Venus y Marte del siguiente modo: “Cruel hijo de Afrodita trenzadora de engaños, al que dio a luz para Ares traicionero” (Barrigón, 2002: 13).

No obstante, los textos clásicos coinciden en que Venus aparecía siempre acompañada por un séquito formada por las Gracias, las Horas, Eros e Hímero, configurándose como unidad de carácter amatorio (Wind, 1968/1972: 45). Los textos griegos fueron traducidos e interpretados en clave neoplatónica por Marsilio Ficino para la Academia de Florencia durante la segunda mitad del siglo XV. Esta nueva lectura de las fuentes literarias repercutió en la visión que tenían sobre la mitología, lo que originó una nueva visual del culto de Venus, percibida entonces como modelo de *Humanitas*. Consecuentemente, las descripciones literarias de su figura serían adaptadas a las necesidades pictóricas de la época con la finalidad de definir las bases de su iconografía (Casado, 2019: 95, 97, 100).

De este modo, la imagen de Venus fue utilizada como nexo entre la tradición clásica y la cristiana. En cuanto a las principales textos que servirían como fuente de inspiración para su representación clásica son *La Giostra* de Poliziano, *El Banquete* de Platón y *Las Metamorfosis* y *Los Fastos* de Ovidio. En estas obras se definen dos de las tres funciones principales de las que se encarga Venus como diosa: el Amor y el Amor como fuerza generadora. La tercera, en cambio, la Venus 'humana', se servirá de la descripción de la *Hypnerotomachia Polophili* como referencia pictórica (Warburg, 1932/2005: 80-82, 87; Gombrich, 1972/1986: 71).

Se precisa de un estudio desde la perspectiva neoplatónica, para observar cómo la figura clásica de Venus es interpretada desde el punto de vista religioso como ejemplo

de castidad. Esta reinterpretación se consigue a partir de la fusión de la versión tradicional de Venus con la de la Venus-Virgo descrita en la *Eneida* (Wind, 1968/1972: 83). El pasaje narrado por Virgilio⁷ presenta a la diosa ante su hijo Eneas – al que según Hesíodo concibió a partir de su unión amorosa con Anquises en las cimas del monte Ida (*Teogonía*, vv. 1009-1011) – bajo la apariencia de una sacerdotisa. Ello implica que Venus modifica su propia naturaleza para adaptarla a la de su antagónica divinidad, la virginal Diana/Artemisa. Así pues, la iconología de su figura puede cambiar con la inserción de un signo, con el que se altera el significado del sistema de atributos (Seznec, 1980/1983: 92).

Esta comunión entre dos personajes contrarios de la Antigüedad clásica encontrará su paralelo en las figuras cristianas opuestas de la Virgen y Eva, como representación de la virtud y la pasión respectivamente. En el fragmento de la *Eneida* se especifican las “virginis arma” como atributo de la diosa de la caza, no obstante, el arco y las flechas también son el distintivo propio de Cupido. Esta circunstancia permite la doble lectura iconográfica y la modificación de los principios platónicos, en los que la *Voluptas* queda desplazada por la *Castitas* (Warburg, 1932/2005: 94; Wind, 1968/1972: 80, 82).

Esta no sería la única versión compartida de Venus en el imaginario del Renacimiento, pues la filosofía de Ficino adopta la definición de belleza de Plotino entendida como “esplendor de la luz divina”, o bien “causa de la armonía y claridad en todas las cosas”, para afirmar que el Eros/Amor es el medio por el que se produce la comunión del hombre con Dios (Panofsky, 1960/1999: 265, 267; Val, 2011: 55). Burke puntualiza en su obra como Ficino señala en el *De Amore* los peligros de venerar las imágenes y confundirlas con la realidad, pues al proyectar sobre ellas el deseo carnal, las figuras se utilizan de tal manera que entran en contradicción con la moralidad y la ética social (1972/1995: 124). No obstante, Freedberg sostiene que algunas de estas pinturas mitológicas forman parte de un procedimiento mágico ajeno al mundo cristiano, que las utiliza como símbolo protector (1989/1992: 372).

7 “En medio del bosque le salió al encuentro su madre, bajo los rasgos y la vestimenta de una doncella y con las armas de una joven espartana, semejante a la tracia Harpálice cuando fatiga sus caballos y adelanta en su carrera al Euro veloz. Como una cazadora, había colgado de sus hombros, según era costumbre, un arco ligero, y había dejado que sus cabellos flotasen al viento; su rodilla estaba desnuda, y un nudo recogía los pliegues flotantes de su vestido” (Libro I, versos 314-320. En Warburg, 1932/2005: 96).

Vinculada a la visión cristiana de Venus, Marsilio Ficino elaborará en su obra *De Amore* (1594) una nueva concepción de Belleza mediante la mezcla de Venus y Psique, creando la próxima iconografía renacentista caracterizada por la diferenciación del amor físico-carnal y el amor espiritual-sacro. Esta visión de Venus, tomada del mito de 'Eros y Psique', narrado en *Las metamorfosis* de Apuleyo, se vincula con el concepto moralista de Platón y Jenofonte, que los filósofos humanistas recuperan junto con el resto de virtudes clásicas (Burke, 1972/1995: 151; Cohen, 1996: 127).

Desde la Antigüedad, entre los autores clásicos como Apuleyo, se distinguen dos versiones de Venus: la Venus vestida y la desnuda. La Venus desnuda o “celestial” gobierna en el amor casto, además de vincularse con la Verdad; y la vestida o “vulgar”, se relaciona con el amor conyugal. No obstante, en el Humanismo renacentista, tanto Ficino como Mirandola reconocen en Venus un tercer tipo de amor: el 'amor ferinus'⁸. (Panofsky, 1960/1999: 136, 266, 283-284; Gombrich, 1976: 201, 213).

En esta misma línea de pensamiento, autores como Burke (1972/1995: 166) señala que “las pinturas del último tercio del siglo XV y primera mitad del siglo XVI son el desenlace de un profundo estudio de los principios morales y físicos, de la conclusión de numerosos debates filosóficos y de la síntesis de los símbolos clásicos y cristianos definidos por los valores humanos”. La significación iconográfica de las imágenes clásicas presenta una concepción renovada de las narraciones bíblicas adaptadas al nuevo lenguaje metafísico, a través del que se plantean los diferentes tipos de problemática cultural.

Uno de los problemas que argumenta Panofsky es la limitación interpretativa establecida por las circunstancias del contexto que determinan el simbolismo de la imagen, cuyas interpretaciones se tornan complementarias con el realismo doméstico (1960/1999: 134, 274). El vínculo con lo doméstico se forja con la expiación de la tentación del desnudo mediante el uso del mito de Venus y Marte, a través de cuya imagen se desea reducir las cualidades eróticas de la figura asociándolas, de esta manera, al ámbito matrimonial. A su vez, la fusión de la figura de la diosa del amor con la diosa de la caza formulará la iconografía de la denominada Venus marcial (Freedberg,

8 De acuerdo con Wind (1968/1972: 149), el 'amor ferinus' define el sentimiento de amor irracional y desenfrenado, que surge cuando el ser humano se deja dominar por las pasiones y, de este modo, se ve sometido por sus vicios.

1989/1992: 393).

Según la teoría de Plutarco, la Venus marcial surge de la unión de las fuerzas contrarias⁹, originada de la idea de que “el Amor todo lo vence”. Consecuentemente, Venus incorporará la armadura, propia del dios Marte, a su lista de elementos identificativos. De este modo, la iconografía de la Venus marcial se relaciona con la '*Venus armata*', lo que fomentará la síntesis de la Venus-Diana, concebida como una variante de la Venus guerrera. Sin embargo, esta *Venus armata* se comparará con la otra diosa bélica del panteón clásico: Minerva/Atenea¹⁰, lo que causará que los artistas del Renacimiento opten por la iconografía de la Venus marcial como símbolo del triunfo del amor para ilustrar los ajueres nupciales (Wind, 1968/1972: 89, 94-99; Hard, 2004/2008: 245-246).

No obstante, a pesar del protagonismo de la Antigüedad clásica durante los siglos del Renacimiento, por lo que respecta a la representación pictórica de escenas mitológicas, no sería hasta la década de los 80 del siglo XV cuando, por encargo del gran mecenas Lorenzo de Médici, se realizan las primeras obras de contenido mitológico de la mano de Sandro Botticelli. Este se convertirá en el primer artista del Renacimiento en representar en un mismo lienzo a personajes de la Antigüedad, concebidos en clave neoplatónica. En el siglo XVI, en cambio, el artista que destacaría por su colección de obras mitológicas sería Tiziano Vecellio, pintor de la escuela veneciana (Warburg, 1932/2005: 123; Casado, 2019: 97).

Para los neoplatónicos, las obras de temática mitológica que tenían a la Venus celeste como personaje central se podían interpretar como representaciones paganas de la Virgen María, pues ambas personalidades compartían como nexos de unión su consideración como representación del ideal de Belleza, su imagen como mujer deseada e inalcanzable y su vinculación con una figura alada. Según Gombrich (1972/1986: 43), en el caso de la Virgen, esta última figura se corresponde con la del arcángel Gabriel, mientras que en el caso de Venus, dicho querubín pagano se identifica con Cupido que,

9 De la unión de Venus y Marte surgió la diosa Armonía, a quien Zeus-Júpiter, según el mito de la fundación de Tebas, ofreció como esposa a Cadmo, tras haber apaciguado este la ira del dios de la guerra. No obstante, algunos relatos afirman que Armonía no era hija de estos, sino que era la hija mortal de Zeus y Electra, hija también mortal de Atlas (Hard, 2004/2008: 232, 271, 391-392).

10 Debido a los mitos protagonizados por la virginal diosa, a lo largo del siglo XVI su identidad también se vinculará con el título homérico de Palas, cuyo significado más aceptado es “doncella”; y con el nombre de Camilla (Debenedetti, 2019: 58-59).

al ser hijo de esta, se podría interpretar como la representación pagana del Niño Jesús. La iconografía medieval resignificó la figura de Cupido como 'Amor carnalis', aunque conservó su imagen clásica de niño alado con arco y flechas, o bien una antorcha como símbolo del libido y el ardor pecaminoso (Panofsky, 1960/1999: 149-150).

Durante el Cinquecento, Cupido será el primer miembro del séquito de Venus a quien los neoplatónicos insistirán en presentar como ejemplo de castidad, invirtiendo su naturaleza clásica. Esta figuración respondía a los nuevos postulados del Renacimiento que, al sintetizar lo clásico con lo religioso, seleccionaban aquello que les interesaba y lo adaptaban satisfactoriamente a sus necesidades y pensamientos. De esta manera, las alegorías aceptaba a los dioses y los héroes clásicos como representación de los santos cristianos. En el caso de Venus, su hermosa imagen se convierte en un modelo que, gracias a la concepción dual propia del neoplatonismo, servía para personificar tanto la prudencia como el vicio (Panofsky, 1960/1999: 149-150, 170-171).

Sin embargo, existía una dicotomía entre los pintores de la primera y segunda mitad del siglo XV quienes, a pesar de fomentar la imitación de la Antigüedad y al estilo clásico, incluso escultores como Donatello y pintores como Paolo Uccello evitaron tratar de manera directa la iconografía cristiana. Aún así, la figura clásica más característica del Renacimiento fue la Venus *Humanitas*¹¹, considerada la versión neoplatónica de la Virgen María (Panofsky, 1960/1999: 245-246; Toste, 2006: 85).

3. Venus en la pintura de Botticelli

Sandro Botticelli nació en Florencia alrededor del año 1445 en el seno de una familia residente en un barrio cercano al monasterio de Santa María Novella – donde Masaccio completó en 1427 el fresco de *La Trinidad*¹² - y de la Iglesia de Ognissanti. En esa zona vivía también la familia Vespucci, íntimos amigos de los Medici y principales mecenas de las obras de Botticelli, cuyo período de formación se inició bajo el aprendizaje del oficio de orfebre, en el que coincidió con Andrea del Verrochio. Sin embargo, con 18

11 La primera mención de Venus en una ilustración del Renacimiento acontece en las escenas mitológicas, que decorarían la “Casa de las virtudes y los vicios” del proyecto de ciudad ideal de Filarete, diseñado diez años antes de la célebre pintura de Botticelli (Gombrich, 1945: 14).

12 La obra de Masaccio marcaría la bases técnicas y estilísticas de la pintura del Renacimiento. En esta obra el artista deja atrás el tradicional estilo tardo-gótico e incorpora las nuevas técnicas renacentistas afines al estudio de la perspectiva y el espacio (Deimling, 2004: 7).

años formalizó su aprendizaje como pintor en el taller de Filippo Lippi, donde descubrió las obras de los hermanos Pollaiuolo (Deimling, 2004: 7, 9, 15).

En las obras de la época de juventud (1475-1480) ya se evidenciaba la habilidad técnica, el marco conceptual y las premisas ideológicas definidas a partir de Masaccio. De hecho, al período de juventud pertenecen las dos obras en las que Botticelli incorpora algunas de las novedades artísticas, que ofrecen una posible solución a algunos de las dificultades estilísticas que trataban los pintores del Quattrocento: *La Virgen del Magnificat* (1481), con el que introdujo el nuevo formato de tondo para la pintura devocional, y *La Primavera* (1481), primera obra de carácter mitológico en escenificar el 'Jardín de Venus' (Deimling, 2004: 7-8).

A pesar de las numerosas ejecuciones pictóricas que llevó a cabo Sandro Botticelli, son las composiciones de carácter alegórico centradas en la belleza neoplatónica de la diosa Venus las que despiertan un mayor interés. Pues, según algunos autores como Gombrich, fiel a la literatura filosófica de Ficino entre otros autores, Botticelli se sirvió de sus cartas a Lorenzo de Pierfrancesco y las transformó en propuestas plásticas de carácter mitológico, como *La Primavera* (1481-82) y *El Nacimiento de Venus* (1484). Sin embargo, para la obra de *Venus y Marte* (1483) se inspiró en el soneto escrito por Lorenzo di Médici tras el fallecimiento de su esposa a causa de la tuberculosis en 1476 a la edad de 23 años (Gombrich, 1972/1986: 69-70; Mykhailova, 2020: 223). Mientras que para *La Calumnia de Apeles* (1495), Botticelli se inspiró en la descripción de Luciano de Samosata (160 dC) de la tabla de Éfeso Apeles (s. IV aC), que el artista conoció a partir de la traducción de Guarino Guarini, publicada en el año 1404 (Gombrich, 1945: 7, 15; Panofsky, 1960/1999: 256).

Las alegorías de Botticelli fueron ejecutadas por encargo de los Médici, y estarían destinadas al limitado círculo intelectual de los personajes más allegados de la familia. Así pues, *El nacimiento de Venus* y *La Primavera* fueron creadas con motivo de la conmemoración del matrimonio de Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis con Simonetta Vespucci, celebrado el 19 de julio de 1482, con la finalidad de ser expuestas en las paredes de la estancia marital (Gombrich, 1972/1986: 65; Mykhailova, 2020: 222). Otra de las obras de lectura conyugal es *Venus y Marte*, que constituye un claro ejemplo de la victoria del Amor sobre el deseo primario bajo la representación de la Venus marcial.

Siguiendo un esquema parecido, el pintor ejecuta la tabla de *La Calumnia de Apeles* como una alegoría religiosa de significado moral, cuyo reducido tamaño prueba los conocimientos adquiridos por Botticelli durante los primeros años de formación como orfebre (Gombrich, 1973: 117-118; Basta, 2005: 11, 15).

Sirviéndonos de autores más recientes como Toste (2006: 82-89) y Martínez (2020: 100), se aprecia como al observar los cuadros de Botticelli detenidamente, se aprecia como los elementos conectan las obras entre sí. En *La Calumnia de Apeles* (Fig. 1), por ejemplo, se presentan a diez personajes en un interior palaciego, además de las esculturas ubicadas individualmente en el interior de las hornacinas de los arcos. Asimismo, del conjunto de personajes solo nos interesa la figura aislada a la izquierda de la composición, identificada como la Verdad. Esta figura configura, a través de su gesto y apariencia, el nexo de unión con la figura de Mercurio de *La Primavera* y con la Venus de *El Nacimiento de Venus*, identificada con la Belleza celestial. La relación entre las obras se manifiesta a partir de la interpretación de la Verdad como '*Aléteia*', es decir, "la belleza sufrida del conocimiento". De este modo, al ser personificaciones de conceptos metafísicos, ninguna de las dos versiones puede ser contemplada como un estímulo sexual.

Toda la sensualidad física que no se manifestó en las castas obras de Botticelli, la encontramos en las obras de Tiziano en las que el mito de Venus tendrá una concepción mágica¹³ similar a un rito de fertilidad (Basta, 2005: 53-54; Crosta, 2018: 26). La iconografía de Venus presenta rasgos comunes con la Venus de Botticelli, pues ambas responden a la representación de la divina belleza como *Humanitas*, entendida como personificación de las virtudes, la dignidad y la gracia. Sin embargo, Botticelli desea recrear un modelo de sello platónico a partir de las figuras de Pico della Mirándola y Poliziano que, a su vez, intentan imitar los cánones de la Antigüedad clásica (Gombrich, 1945: 7, 17; Basta, 2005: 9).

La única diferencia entre la pintura del *Nacimiento de Venus* (1484) de Botticelli y la descripción realizada por Poliziano es el número de las Horas representadas. Según los textos de Poliziano, son tres las Horas que acuden a recibir a Venus, pero el pintor solo

13 Ficino resumía bajo el concepto de "magia" todo tipo de conocimiento científico, ya fuera de tipología médica como astral, que configurara una relación directa entre los símbolos y los elementos terrestres y los etéreos (Toste, 2006: 96; Crosta, 2018: 21).

materializa a una de ellas: la Primavera, presente tanto en la homónima obra de 1481 como en la obra de *El Nacimiento de Venus* (Fig. 2). La figura de la Primavera aparece vestida en ambos lienzos con una túnica floral prácticamente idénticas, acompañando a Venus como personaje central (Panofsky, 1960/1999: 276-277).

De acuerdo con Martínez (2020: 99), cada lienzo presenta una versión dual de las Venus. Por un lado, la desnuda responde a la Venus Urania, cuya denominación hace referencia a su nacimiento a partir de la castración de Urano. Por otro lado, la vestida se vincula con la figura de la Venus Pandemos, cuyo calificativo guarda relación con su vertiente común, vinculado a lo terrenal. Sin embargo, mientras que en *La Primavera* (Fig. 3), la Hora aparece entrando en escena como consecuencia de la transformación realizada por la ninfa Cloris, cuya metamorfosis es detallada en los *Fastos* de Ovidio (V, 183, p. 214) y, además, aparece representado el momento previo de su unión con Céfito en el grupo del extremo derecho del lienzo. Estos tres personajes aparecen también en *El Nacimiento de Venus*, acogiendo a la recién llegada Venus Urania, hacia quien se dirige la Hora Primavera con un manto con intención de cubrir su casta desnudez (Warburg, 1932/2005).

Por lo que respecta a las fuentes literarias, siguiendo a historiadores como Panofsky (1960/1999: 275-276, 279) o, una más reciente como Mykhailova (2020: 224), *La Primavera* (1481, Fig. 3) constituye una recopilación de diferentes programas iconográficos. Por un lado, la composición de la obra ha sido estructurada en cuatro grupos de personajes que, a pesar de formar grupos independientes, estos interactúan entre ellos a partir del diálogo preestablecido mediante el juego de gestos y miradas. La composición, junto con el modelo iconográfico, ha sido extraída de *La Giostra* y complementada con el *Rusticus* (1483) de Poliziano, mientras que la disposición simétrica de los motivos coincide con la descripción dada por Apuleyo en el mito del Juicio de Paris, narrado en *El Asno de Oro*. Por otro lado, Botticelli toma la escultura clásica de la *Venus de Médicis* como fuente de inspiración para realizar la pose de Venus, motivo central de la pieza. No obstante, para la figura de Mercurio, Botticelli toma como referencia la figura de Dionisio del relieve clásico de *Dionisio y el Sátiro* ilustrado por Campana¹⁴.

14 Ilustración en S. Reinach. (1912). *Répertoire de reliefs grecs et romains*, II, pág. 254/262. Paris: E.

Como se ha señalado brevemente en el apartado anterior, la asociación de la diosa con la Primavera parte del desenlace del mito de Venus y Adonis que, según *Las Metamorfosis* de Ovidio, desolada por la muerte del joven, la Citerea hizo surgir de entre la sangre del muchacho una anémona, sobresaliente por su color carmesí. No obstante, otras versiones afirman que es el propio Adonis quién se metamorfosea en rosa. De esta manera, la diosa de la belleza y el amor será considerada como un símbolo de la fuerza de la naturaleza (Hard, 2004/2008: 268-269). En el Renacimiento, esta reinterpretación como Primavera simboliza la juventud y el deleite que caracterizará los misterios de la paradójica expresividad pagana (Gombrich, 1945: 10-12). De esta manera, Eco (2002/2005: 91, 184) declara que la búsqueda de la belleza ideal suprasensible en la belleza terrenal entra en conflicto, pues la belleza mundana es tan fugaz y efímera como la primavera misma.

Por lo que respecta a la interpretación de las alegorías de Botticelli, el pintor introduce en la composición símbolos de codificación jeroglífica de naturaleza cristiana, que influirán en la lectura del conjunto (Gombrich, 1972/1986: 48). De esta manera, según una reciente contribución de Martínez (2020: 100-101), el pintor florentino personificará el motivo de la castidad en la diosa inmaculada, proyectada como 'Donna Angelicata', para cuyo gesto y pose se basará en el modelo escultórico de la *Venus de Cnido* de Praxíteles. El uso de símbolos codificados fue una táctica habitual en el catálogo del pintor, pues también los podemos observar en obras de naturaleza hebrea que tienen a Judith como protagonista.

De hecho, el mito de Judith fue uno de los temas recurrentes de la escuela de Florencia en cuanto a la representación del prototipo femenino de fuerza y coraje (Deimling, 2004: 15-16), para cuyas expresiones y rasgos faciales Botticelli utiliza la misma modelo que para la de todas sus Venus, la *Ninfa de Aqueloo* e, incluso, la Virgen María cuya única variante era el peinado que el personaje presentaba. La modelo era Simonetta Vespucci¹⁵, cuyos rasgos eran considerados como el ideal de Belleza renacentista por los propios artistas. El papel mitológico de la joven en las obras

Leroux. Disponible en: [Institut national d'histoire de l'art](#) [Consultado 25/04/2021].

15 La coincidencia exacta en los diferentes retratos idealizados de Simonetta Vespucci realizados por diversos pintores de la época se debe a las numerosas descripciones de la joven, documentada en epístolas (Gombrich, 1973: 69-70).

neoplatónicas de Botticelli es fundamental para comprender tanto el concepto de belleza del último tercio del siglo XV, como para la lectura iconológica de las composiciones (Warburg, 1932/2005: 107-109, 124; Mykhailova, 2020: 223).

En la línea de transferencia de significaciones, la historiografía más reciente como la de Crosta (2018: 11) y Mykhailova (2020: 225-226), han llevado a proponer que la lectura de Venus como Virgen María implica su definición como 'diva dearum', es decir, diosa de las diosas. Para ello, ambas figuras comparten diferentes atributos como la diadema de perlas que, estilísticamente, hace la función tanto de gargantilla como de corona. Las perlas constituyen uno de los símbolos codificados del Renacimiento y consideran tres funciones diferentes: 1) signo de lujo, juventud y placer; 2) señal de melancolía, virginidad y pureza; y 3) vínculo con la imagen de Venus debido a su nacimiento mitológico. De esta manera, las obras profanas de Botticelli representan la conversión de Simonetta en Venus, bajo la identidad de “Belleza Immortale”¹⁶.

De acuerdo con el testimonio de Gombrich (1973: 74), “la iconografía neoplatónica de Venus en la pintura de Sandro Botticelli conlleva un gran alcance metafórico. La interpretación místico-hermética de las obras del pintor, por ejemplo, simbolizan a través de una representación alegórica de la historia dos de las escenas más representativas de la Biblia: la Anunciación y el Bautismo”. *El Nacimiento de Venus* (Fig. 2) alude al viaje y ascenso espiritual, al estado de transición entre la forma humana y la etérea: el renacimiento como entidad sacra. La concha marina, elemento para verter el agua constituye entonces el signo del bautismo y el atributo biológico de Venus (Casado, 2018: 103).

La Primavera escenifica el mundo de las divinidades paganas, un espacio celestial en la Tierra formado a partir del poema de Marsilio Ficino, los textos de Poliziano y la Oda de Lorenzo di Medici, inspirada a su vez en una de Horacio. Un escenario primaveral presidido por el amor y la belleza como fuerza de la naturaleza, generadora de vida (Warburg, 1932/2005: 104-106). Al registrar este emplazamiento bajo la perspectiva cristiana, Gombrich (1973, 101) lo reconoce como el paisaje del Paraíso.

De este modo, seguimos con el testimonio de Mykhailova (2020: 226) para justificar

16 Simonetta Vespucci fue enterrada de blanco con su vestido de novia y, durante la procesión fúnebre hasta la Iglesia de Ognisanti, su ataúd permaneció abierto dejando ver su encantador y melancólico rostro, eternamente joven (Crosta, 2018: 11).

como la Venus Pandemos de *La Primavera*, representada como una escultura clásica, reemplaza la imagen cristiana de Eva, cuyo vínculo se percibe en el tratamiento del cabello de Venus, cuyo peinado no es casual, pues los pequeños rizos dorados se enredan alrededor del rostro de la muchacha como las serpientes de la Gorgona Medusa que, al igual que Eva, se dejó seducir y terminó siendo castigada por los dioses, convirtiéndose en la perdición del hombre (Warburg, 1932/2005: 108; Hard, 2004/2008: 102-103).

4. Venus en la pintura de Tiziano

Tiziano Vecellio nació hacia el año 1490 en Cadore, un pequeño pueblo del norte de Italia localizado en una región dominada por la República de Venecia, cuya escuela pictórica, según Chastel (1982/1988: 248), se caracteriza por los trazados y tonalidades brillantes de influencia bizantino-gótica. A las aportaciones artísticas flamencas referentes a las escenas domésticas, se le añade el espíritu clásico de Giorgione y la influencia que Alberto Durero ejerció sobre la cultura figurativa de la ciudad, cuya pintura sobresale por la rudeza de su realismo¹⁷ (Martin, 1931: 53; Sez nec, 1980/1983: 160).

Por lo que respecta a la influencia literaria y filosófica, Umberto Eco (2002/2005: 57) la relaciona con la cultura musical de concepción pitagórica de Pietro Bembo y Castiglione quienes, a partir de la teoría de la “armonía de las esferas”, defendieron que la música simboliza la armonía del amor espiritual. El ritmo de la música permite una fluidez infinita y constante que se relaciona con la belleza divina de la Venus celestial.

Durante el siglo XVI la concepción filosófica del mito de Venus cambió de un personaje simbólico de carácter moral, a ser concebida como signo de amor conyugal y fertilidad. Consecuentemente, su iconografía era utilizada entre las clases altas como metáfora del acto sexual. La principal diferencia de esta temática con la segunda mitad del siglo XV es que, durante el Quattrocento, el mito de Venus era utilizado como ejemplo de virtud, es decir, *Humanitas*, mientras que en el Cinquecento, las escenas

17 Por lo que respecta a las bases estilísticas del realismo de Durero, según Warburg (1932/2005: 404), a la influencia del estilo mixto de Poliziano, se le añadió el estilo exuberante del trabajo corporal de Pollaiuolo y la expresividad teatral que presentan las figuras de Mantegna. Durero sería el primer artista en preocuparse por el estudio de las proporciones en el cuerpo femenino.

eróticas no tenían un significado negativo ni inmoral, sino que eran símbolo de procreación y, por lo tanto, tenían una finalidad benefactora. De este modo, Umberto Eco (2005: 186) determina que las imágenes sensuales de belleza serena caracterizarán el catálogo iconográfico veneciano.

Los primeros años de formación del artista, transcurrieron en el taller de Giovanni Bellini y, aunque fue bajo la tutela de Giorgione cuando se define el estilo por el que se caracterizaría, fue a partir de Bellini que aprendió los principios de la “atmósfera tonal” que utilizará a lo largo de su carrera profesional (Alcántara, 1974: 9; Chastel, 1982/1988: 249). Además, en opinión de Eco (2002/2005: 57) Tiziano es uno de los pintores cuya esencia es la que más se asemeja a la de los antiguos griegos pitagóricos, quienes defendían que la belleza se expresaba y percibía a través de los sentidos de la vista y el oído.

Las pinturas del taller de Tiziano responden a la inspiración cromática, que marcará el cambio estilístico con la pintura de la escuela florentina de tradición lineal. Tiziano busca el equilibrio cromático como método definitivo del espacio y la unión de la elegancia objetiva y la naturaleza espiritual (Chastel, 1982/1988: 320). En sus obras mitológicas se hace patente la recuperación del lenguaje visual de la Antigüedad clásica, con cuyas leyendas realizaba su “poesía”, término que en el siglo XV se relacionaba con la *inventio* y/o la *historia* de los florentinos. La temática mitológica de la “poesía” de Tiziano presenta principalmente escenas de amor de vertiente erótica, que utilizan la naturaleza y el color como medio de evocación, aludiendo a la energía “mágica” y la poética “romántica” giorgionesca (Panofsky, 1960/1999: 156; Alcántara, 1974: 14).

Siguiendo la vertiente marcada por Giorgione¹⁸, el duque de Ferrara encargó a Tiziano la elaboración de una versión más alegre y dinámica de los mismos temas trabajados por su maestro. Bajo estas indicaciones, el veneciano pintó la *Ofrenda a Venus* (1538), *Baco y Ariadna* (1538) y la *Venus de Urbino* (Fig. 4) también en 1538 (Chastel, 1982/1988: 321). El interés de Tiziano por la relación entre los elementos

18 Tras la muerte del pintor se le encargó a su aprendiz la finalización de algunos de sus cuadros. El más célebre ejemplo es la pintura de la *Venus dormida* (1507), encargada por el matrimonio entre Gerolamo Marcelo y Morosina Pigionessa. Esta obra trata el tema de la Venus púdica que, presentada completamente idealizada, se vincula con el matrimonio y el tálamo. Consecuentemente, la finalidad del cuadro es resaltar el componente erótico de la imagen, acentuado por la pose reclinada en la que el cuerpo desnudo de la diosa está representado (Chastel, 1982/1988: 320; Cibellini, 2005: 28, 33).

figurativos y el paisaje resulta evidente al observar los claroscuros que componen el paisaje crepuscular, tal y como se refleja en el cielo rojizo y otoñal de *La Educación del Amor* (1565) (Alcántara, 1974: 12). Colantuono, en su obra *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation: Equicola's Season of Desire* (2010) explica como el pintor veneciano juega con los efectos lumínicos al mismo tiempo que resalta la distinción de planos y, de esta manera, tal y como se observa en obras como *Venus con organista, amorcillo y perrito* (c. 1550) y *Venus recreándose en la Música* (c. 1550), el paisaje pasa a ser un elemento iconográfico funcional.

La interpretación del paisaje como elemento combinado con la escena principal es uno de los elementos clave de la obra alegórica del *Amor Sacro y el Amor Profano* ejecutada por Tiziano en 1514. Realizada en honor a unas nupcias, el cuadro es considerado la obra cenit de la filosofía neoplatónica. La escena presenta de manera simbólica la oposición de las Venus Gemelas, encarnando de manera invertida los dos principios morales del cristianismo (Gombrich; 1976: 211-212; Eco, 2002/2005: 188).

Según un autor consagrado a nivel de interpretación iconográfico como es Panofsky (1962/1976: 210- 212), en *El Amor Sacro y el Amor Profano* (Fig. 5), las dos mujeres se muestran en cada punta del sarcófago que, ornamentado con relieves clásicos, ha sido transformado de manera simbólica en una fuente, cuyas aguas son agitadas por Cupido. En este caso, si la obra se lee desde una perspectiva bíblica en lugar de neoplatónica, la Venus vestida se identificaría con la Virgen María y la desnuda con Eva ya que, según la literatura romana, la desnudez no indicaba inocencia y humildad, sino pobreza e impudor. De esta manera, estas figuras se corresponden con las descripciones realizadas por Cesare Ripa sobre la “Felicità Eterna” y la “Felicità Breve”.

Las figuras de Tiziano resaltaban por el dinamismo de sus poses con el que ocupaban el espacio del cuadro con atrevidos escorzos y por la sensualidad de sus figuras adaptadas al gusto de la época. También se distinguía por fusionar de manera armónica las soluciones compositivas de las figuras, cuya belleza, tal y como se observa en *Venus Anadiomena* (1520-25), parece competir con los ideales de la Antigüedad expresados en las esculturas de Fidias, Praxíteles y los frescos de Apeles, conexos con la versión original del nacimiento de la Urania, emergiendo directamente de entre las aguas (Alcántara, 1974: 13,101; Cibellini, 2005: 30). Sin embargo, la Venus de Tiziano, a

diferencia del *Nacimiento de Venus* de Botticelli, presenta una actitud de indiferencia hacia su desnudez, pues a través del gesto de escurrirse el cabello empapado, se indica la pérdida del pudor aunque no de la inocencia (Morán, 2014: 64).

Esta pérdida de pudor se entrelaza con las imágenes de las Venus yacentes, para las que el pintor veneciano utiliza el modelo figurativo descrito por Francesco Colonna¹⁹ en el libro del *Sueño de Polifilo*, editado por Aldo Manuzio en 1499, para plasmar la pose de la *Venus de Urbino* (1538, Fig. 4). En esta Tiziano reemplaza el modelo de la belleza ideal elaborado por Giorgione en *La Venus dormida* (1510), en la que presenta una figura femenina sosegada, a favor de la imagen sensual de una mujer rodeada con los atributos propios de la diosa del amor – las rosas y el mirto –, y elementos cargados de simbolismo, con los que se crea una dimensión erótica vinculada al matrimonio mediante ciertos detalles realistas, como el perro²⁰ y las criadas sacando el ajuar nupcial del *cassoni* (Freedberg, 1989/1992: 360-361).

La *Venus de Urbino* (1538) configura una alegoría en la que la concepción moral y erótica no entran en conflicto sino que coexisten armónicamente, pues la finalidad del cuadro no es despertar los impulsos sexuales del hombre, sino ser conscientes de estos para entenderlos y dominarlos (Val, 2011: 58-59). Al igual que en las pinturas neoplatónicas propias de la escuela florentina de la segunda mitad del Quattrocento, los pintores de la escuela veneciana, afines a la corriente neopitagórica, también realizaron algunas pinturas de temática mitológica con las que se deseaba transmitir un mensaje moral (Cibellini, 2005: 36).

Así, las obras comprendidas en la etapa de madurez de Tiziano desarrollan un nuevo estilo en el que se sustituye la cromática compuesta por colores brillantes, a favor de composiciones dramáticas de temática trágica representadas con tonos ocre y marrones (Cibellini, 2005: 58, 61). Por lo que respecta al mito de Venus, es al principio de este

19 La novela supone una recapitulación de las descripciones de todo tipo de lugares y ruinas, entre los que se destaca la visión de una bellísima mujer desnuda (la ninfa Antíope), cubierta solamente por un fino paño, durmiendo. Dicha narración detallada será ilustrada por el grabador Giulio Campagnola, cuya estampa será difundida por toda Venecia y se convertirá en el modelo de la representación del tema del desnudo femenino por excelencia (Checa, 2005: 84-85).

20 El motivo del perro se ha utilizado tradicionalmente como símbolo de fidelidad, no obstante, en algunas variantes pictóricas en las que se trata la iconografía de Venus, como por ejemplo *Venus y Cupido* (c. 1550), *Venus recreándose en el amor y la música* (c. 1555) y *Venus and the Lute Player* (c.1565), Tiziano lo ha sustituido por un amorecillo (Cibellini, 2005: 134).

periodo cuando el artista pinta sus ‘poesías’. En *La Educación del Amor* (1565, Fig. 6), por ejemplo, la temática participa en el debate renacentista sobre la teoría negativa del amor ciego, tanteado en el primer cuarto del siglo XVI por el alemán Lucas Cranach y defendido por filósofos y eruditos como Platón, Pitágoras, Pseudo Dionisio Aeropagita, Nicolás de Cusa, Marsilio Ficino, Lorenzo de Médici, Giordano Bruno y Pico della Mirandola (Wind, 1968/1972: 61).

A priori debemos tener en cuenta que en la literatura esta expresión clásica no alude nunca a una ceguera física, sino a la emoción psicológica. De hecho, las fuentes clásicas nunca representan un Cupido ciego, por lo que el motivo de la venda no pertenece a la iconografía de la Antigüedad²¹, sino a una interpretación libre de los textos realizada posteriormente a partir de las adaptaciones medievales. La iconografía de Cupido con los ojos vendados surge de la sucesión de diferentes versiones medievales que Boccaccio dará forma en su *Geneologia Deorum* (1360), a partir de la descripción alégorica moralizante del Dios (Panofsky, 1962/1976: 141-143).

Acogiéndonos de nuevo a Panofsky (1962/1976: 148-169) y (Seznec 1980/1983: 195) para interpretar a Cupido que según la versión de Boccaccio, mantiene la apariencia del “putti” renacentista; sin embargo, a partir de su fusión con la personificación del ángel diabólico “*Dieu Amour*”, surgirá la imagen de Cupido “mitográfico”, como “amor poético”, símbolo de la pasión sensual, efímera y el adulterio, rivalizando con la figura polisémica de Venus.

En la obra de *La Educación del Amor* (Fig. 6) aparecen los dos hijos de Venus – Eros y Anteros, representando al amor ciego y al vidente – y tres figuras femeninas que, de acuerdo con la interpretación neoplatónica, se identifican como las Tres Gracias, cuyos nombres griegos originales eran Aglaya, Eufrosina y Talia. Estas personificaban las tres virtudes de la suprema Belleza moral definidas como *Pulchritudine*, *Amor* y *Castitas*, correspondiéndose la primera de ellas con la propia Venus²². De este modo, los elementos presentes en la composición de Tiziano evidencian el significado moral de la

21 De acuerdo con Panofsky (1962/1976: 147), la imposibilidad de que Cupido sea ciego se debe al principio platónico del Amor, que manifiesta la contemplación de la belleza como razón de existencia del amor.

22 La figura de Cupido ciego ya aparece hacia 1465 la ilustración de *Venus y las Gracias* de “Los Tarots de Mantegna”, en la que aparecen diferenciadas la diosa y las ninfas. Sin embargo, esta representación del arquero no responde al niño alado propio del Renacimiento, sino a la versión anterior del joven adolescente (Seznec, 1963: 169).

alegoría, como una alusión al matrimonio (Panofsky, 1962/1976: 223-225, 237; Gombrich, 1973: 97).

La iconografía de Venus en la pintura de Tiziano responde al principio de hedonista de Epicuro, según el cual el Bien se identifica con el placer sensorial inmediato. Por ello, la provocativa pose de Venus desnuda recostada en la cama dejándose mirar atrae la mirada a los genitales, zona en la que reside la vida, pero también la lujuria y el placer. En este cambio de interpretación, se le añaden los nuevos elementos introducidos por Tiziano en la iconografía de Venus, del que destacamos el expresivo telón rojo que, en sus poesías de la década de 1550, separa la escena principal del paisaje idílico y poético del fondo del cuadro, reafirmando la lectura simbólica y la escenografía teatral de los lienzos (Wind, 1968/1972: 146, 152; Freedberg, 1989/1992: 396, 398).

5. Recepción e influencia de la obra de Botticelli y Tiziano

Con el transcurso de los siglos las pinturas mitológicas de Botticelli se han convertido en célebres obras del arte especialmente admiradas por los artistas de épocas posteriores, que se veían atraídos por la fluidez y dinamismo de sus composiciones. No obstante, desde la muerte de este autor, las obras cayeron rápidamente en el olvido hasta su redescubrimiento en la segunda mitad del siglo XIX, cuando artistas de la Hermandad Prerrafaelita como Edward Burne-Jones (1833-1898), William Morris (1834-1896), John Stanhope (1829-1908) y Evelyn De Morgan (1855-1919), se interesarán por la estética de las Venus de Botticelli y su contenido esotérico. De esta manera, los pintores estudiarán y se servirán de la obra de Botticelli del mismo modo que el florentino se sirvió de la Venus de Praxíteles (Warburg, 1932/2005: 128; Deimling, 2004: 8; Basta, 2005: 9).

Los Prerrafaelitas se caracterizarán por la reproducción de la iconografía de la mujer dual asociada a la imagen de la *femme fatale* - característica de la pintura de finales del siglo XIX creada por los pintores a partir de los textos de Dante Alighieri - y a la Venus púdica. Al igual que Botticelli, los Prerrafaelistas se preocuparon por transmitir la doble naturaleza de sus Venus. Un claro ejemplo de la influencia de Sandro Botticelli, es el caso de uno de los miembros de la escuela decimonónica menos conocidos: la pintora

Evelyn de Morgan, hermana de John Stanhope (Hernández, 2014: 547).

De Morgan fue un paso más allá en la recuperación de la iconografía clásica de la Venus de Botticelli, la pintora modificó la lectura simbólica de su corpus alegórico a través del tratamiento del desnudo femenino al combinar elementos propios del espiritualismo, feminismo y pacifismo con el paradigma del “ut pictura poesis”. En obras como *The Christian Martyr* (1882) y *Fauna* (1894, Fig. 7), cuya figura principal supone una referencia directa a la ninfa Primavera de Botticelli, la artista pone de manifiesto la reinterpretación y transformación de la iconografía clásica del Renacimiento (Hernández, 2014: 547-549). Sin embargo, a pesar de la influencia que Botticelli pudiera llegar a tener sobre los artistas posteriores, esta fue algo escasa si se compara con la de su compañero veneciano.

Durante la primera mitad del siglo XVI, las obras de Tiziano se caracterizan por el dominio de la perspectiva, el limitado pero armónico cromatismo, la fuerza del claroscuro y sus amplias pinceladas cargadas de expresividad, con las que difumina la divisoria entre realidad y ficción. El artista esbozaba sus cuadros a partir de una amalgama de colores cuya masa extendía por la superficie del lienzo, formando con los dedos una base compositiva integrada por manchas y borrones que, gracias a las leyes de la óptica, se reagruparían en la retina y se convertirían en una figura. De esta manera, Tiziano realiza obras aparentemente abstractas para conseguir recrear la realidad del funcionamiento de la visión (Checa, 1994: 175-176; Martínez, 2014: 70-71).

Tal y como afirman autores como Alcántara (1974: 12) y Chastel (1982/1988: 319, 323), la pintura de Tiziano logrará unificar la cultura y el gusto tanto en el interior de la península italiana, como en territorio internacional como Flandes y la península hispánica. Además, gracias al trabajo del pintor veneciano en las Cortes, el arte se convertirá en un signo de distinción social. Estilísticamente, las formas experimentales de Tiziano suponen el precedente directo con el manierismo.

Según Cibellini (2005: 63), el pintor nunca formó un taller o una escuela propia, pero sí colaboró con diferentes artistas venecianos como Tintoretto, Bordone y el Greco, reconocidos por su estilo personal. Estos pintores aplicaron y dieron a conocer las enseñanzas del maestro por toda Europa influyendo en el estilo de grandes maestros del color como Annibale Carracci, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Velázquez y Delacroix.

La influencia de Tiziano llegaría hasta los impresionistas franceses del siglo XIX, quienes serían los precursores de las vanguardias europeas.

De hecho, autores recientes como Blanco (2012: 109) y Morán (2014: 65-66) afirman que uno de los rasgos compositivos que caracterizará a los artistas franceses de la segunda mitad del siglo XIX será la perspectiva poética del flâneur. Ello se refiere al enfoque de la pintura desde la mirada indiscreta del observador oculto, que no necesita de su apariencia física para hacerse notar. Este vistazo “accidental” del viajero definido por primera vez en el libro *Fleurs du mal* (1857) de Baudelaire, no supuso una novedad del Romanticismo, pues este tipo de escenas ya aparecían en las narraciones de la Antigüedad. Aún así, lo más destacado de Tiziano será la transición de una figura mansa, que se integra en el paisaje, propia de Giorgione, a *La Venus de Urbino* (Fig. 4), cuya protagonista, falta de inocencia, mira provocadora al espectador, provocando cierta incomodidad. La iconografía de esta Venus incitadora servirá como referente para la ejecución de *La maja desnuda* (1800) de Goya y la *Olympia* (1863) de Manet.

Asimismo, la iconografía de la *Venus de Urbino* no será la única iconografía del pintor veneciano que influenciará en conocidas obras posteriores. Pues, de acuerdo con el testimonio de Morán (2014: 66-67), el elemento del espejo, por ejemplo, era un recurso utilizado por los primitivos flamencos desde principios del siglo XV, pero a través de *La Venus del espejo* (c. 1555, Fig. 8), a la que Tiziano representa sentada frente a un espejo en el que se observa con admiración, este ofrecerá una nueva tipología iconográfica que, fusionada con la figura desnuda yacente, derivará en la modelo acostada de espaldas que observa calmada al espectador. La *Venus del espejo* se representa semidesnuda cubriéndose púdicamente sus partes íntimas y, para ello, Tiziano se sirve de la tradicional pose escultórica heredada de la *Venus de Medici*, también utilizada en las obras de Botticelli. Aunque, a diferencia del pintor florentino, la nueva figura no se presenta como un ente inalcanzable, sino que transforma la escena en un espacio doméstico del presente, presidido por la personificación humana de la diosa.

El resultado de esta iconografía híbrida lo encontramos en obras como *La Venus del Espejo* (1674, Fig. 12) de Velázquez y *La gran Odalisca* (1814) de Ingres, quien tomará inspiración del *Concierto campestre* (1510) de Tiziano, para realizar la pose de naturaleza escultórica clásica de *La bañista de Valpinçon* (1808, Fig. 9). En estas

representaciones, se interpreta tanto el concepto de belleza como la alegoría del tiempo a través de poesías de herencia bucólica, cuya esencia roza el erotismo²³. Las atrevidas imágenes venecianas provocaron una gran controversia entre la jerarquía eclesiástica, que las condenaba de idolatras y lascivias y, por ello, no es casual que algunas de las obras de Tiziano terminaran bajo la protección del monarca español Felipe IV. Los encargos más conocidos del soberano son las famosas “poesías” de temática erótica, de las que Rubens, fiel seguidor del veneciano, elaboró algunas copias (Wind, 1968/1972: 145; Blanco, 2012: 108-107, 115-116).

Los artistas del Renacimiento no fueron los únicos interesados en la iconografía clásica, pues la detallada información proporcionada por la representación visual a manera de *écfrasis* también estimuló la imaginación de los pintores posteriores. Sin embargo, ni siquiera estos pudieron prescindir del atributo identificativo de sus personajes. En la obra *Venus y Adonis* (c. 1628), por ejemplo, Rubens adopta para los personajes una postura bastante parecida a la que utilizó Tiziano para la representación del mismo tema. No obstante, mientras que en Tiziano el único elemento identificativo es la figura de Cupido, en la de Rubens se añaden los cisnes²⁴ (Gombrich, 1972/1986: 210, 221; Wind, 1972: 152).

Checa Cremades (1994: 16, 19) advierte que el territorio flamenco no será el único al que llegará el alcance de Tiziano, pues el Renacimiento italiano también penetró en la península española, aunque en un ya avanzado siglo XVI. Esta penetración fue posible gracias al contacto con las obras de los principales artistas que los nobles embajadores guardaban en sus colecciones privadas. Estos iniciaron en España un gusto que, posteriormente, pasaría a ser protagonista en la monarquía de los Reyes Católicos. Dentro de la colección de Isabel la Católica figuraban obras de Botticelli y Perugino, mientras que Tiziano formaba parte de la colección privada del cardenal Granvela.

Durante los años que el pintor veneciano estuvo bajo el mecenazgo de los Reyes

23 En este sentido, Freedberg (1972: 458) interpreta que la percepción de los desnudos femeninos, sobretodo a partir del siglo XX, afectaría directamente a la visión masculina hacia la figura de la mujer real, que pondría de manifiesto los fetiches comerciales y los traumas de las víctimas del deseo.

24 Aves que, según la mitología griega, tiraban del carruaje de la diosa, que también aparece en la obra, tapado con un manto dejando visible solamente la parte trasera del mismo. No obstante, también pueden inducir a error ya que también representan el elemento identificativo de Leda, madre de Helena y Pólux, a la que, de acuerdo con *Las Metamorfosis* de Ovidio, Júpiter-Zeus sedujo bajo la apariencia de un cisne.

Católicos y de Carlos V, las obras que realizó eran principalmente retratos de Corte mitificados y alegorías religiosas en las que también se podían observar elementos de tradición clásica. El evidente paganismo de las fábulas mitológicas no supuso una contradicción con los gustos de la Monarquía española, cuyo monarca le encargará al pintor que colabore en la decoración de las estancias de El Escorial, donde producirá su colección más devota (Checa, 1994: 19, 58, 89).

El auge de las alegorías cristianas parte del hecho que tras el Concilio de Trento (1545), la Iglesia, todavía principal mecenas del arte, prohibió el uso de la alegoría por considerarla manifestación de los falsos compromisos morales con los que la burguesía excusaba la ejecución de temas eróticos²⁵. A partir del auge del ascetismo y la mística, la Iglesia permitió cultivar el tema del desnudo en la figura de María Magdalena penitente como mensaje visual del dogma²⁶(Freedberg, 1972: 413; Sez nec, 1980/1983: 223).

De esta manera la Santa se representaba semidesnuda, cubierta por una sencilla túnica, o bien completamente desnuda pero cubierta por su propia cabellera (Cóndor, 2020). Esta iconografía no era una novedad pues, a principios del siglo XVI, el alemán Gregor Erhart tallaría en madera policromada a su *María Magdalena* (c. 1510) en un intento de ilustrar el éxtasis místico. Sin embargo, el cuerpo de la mujer presentaban un desnudo muy similar al del *Nacimiento de Venus* de Botticelli (Carnota, 2018).

Por otro lado, el propio Tiziano también presentaría los mismos rasgos en su *María Magdalena* (1533), incluyendo el atributo del frasco de perfume. El motivo de la conversión de Santa María Magdalena, patrona de las arrepentidas (las prostitutas), en una Venus cristiana parte de la nueva normativa de la Contrarreforma que no admite la iconografía desnuda de Venus, pues la Iglesia pasa a considerarla como signo de lascivia. No obstante, sí se admitirá la desnudez de la Santa al vincularse su desabrigo con la devoción y elevación mística, y no a la incitación sexual propia de la Venus

25 Coincidiendo con Freedberg (1972: 405-409), en el siglo XVI, los grabados de temática erótica fueron censurados ante la finalidad de evitar que cayera en manos de la multitud y se vulgarizara el contenido. La producción de estas imágenes iba acompañada por desaprobación e indignación de la sociedad. Esta misma censura fue la que afectó a los grabados de Miguel Ángel en *El Juicio Final* de la Capilla Sixtina, cuyos desnudos procedieron a ser cubiertos .

26 De acuerdo con el reciente estudio de Blanco (2012:102), el desnudo de María Magdalena era una iconografía usual en las representaciones eróticas de los libros miniados anteriores a la segunda mitad del siglo XV, en los que en ocasiones se representaba una segunda figura desnuda correspondida con la de Eva.

terrenal (Córdor, 2020).

La mezcla del ascetismo y la mística con el amor humano y el divino, sin embargo, terminará por formar un ambiguo cultivo conceptual y formal, que será utilizado por los artistas para satisfacer sus propios fines. Un claro ejemplo de la apropiación de la imagen del mito de Venus en un artista contemporáneo es el caso del pintor academicista francés Jules Joseph Lefebvre (1836-1911) – especializado en la belleza y desnudos femeninos – que utilizaría las escenas históricas, ya fueran de naturaleza bíblica o mitológica, como excusa para presentar sus desnudos de manera completamente realista y carnal (Córdor, 2020).

En la obra *Maria Magdalena en la gruta* (1876, Fig. 10) – cuya pose se asemeja a la ilustración de “The tomb of Philocapta” del manuscrito (1544) de Phillip Hofer, así como a la “Cleopatra del Vaticano” del dibujo de Francisco d'Ollanda²⁷ – se ha alejado tanto de la iconografía tradicional que, el único indicio de la identificación de la Santa es el propio nombre del cuadro. La inexactitud se debe a que la protagonista comparte las mismas características que las ninfas y diosas de tradición clásica, cuyos rasgos también están presentes en algunas otras de sus obras como *Pandora* (1882) y/o *El amor duele* (c. 1880) (Córdor, 2020).

Conclusiones

Las siguientes conclusiones son el resultado metodológico de las hipótesis planteadas como punto de partida y de los objetivos que han determinado el planteamiento del presente trabajo.

El Renacimiento supone la suma de diferentes procesos que buscan la manera de materializar una idea de naturaleza a partir de la observación de la realidad a la que pretende imitar. La conciliación de la cultura clásica con el cristianismo significará la inclusión de elementos paganos en escenas religiosas. Esta conjunción de ideas influirá en la mentalidad y gusto de los mecenas privados, que fomentarán la creación de un

27 La iconografía comparada entre Venus, Cleopatra y Ariadna es tratada en el artículo *Cleopatra o Ariadna: retorno a un debate superado* (2010) de M.A Elvira Barba. En este se presenta las similitudes de sus representaciones tratandola desde la evolución de la mentalidad. La figura de Filocapta es representada de manera alegórica como la Ariadna dormida que, en el siglo XVI, fue comparada con la iconografía de Cleopatra moribunda quien, continuamente ha sido asociada con la divina Isis, versión egipcia de la Venus romana.

código para la representación de los valores supremos del cristianismo, que adoptarán temáticas de la Antigüedad clásica como referente simbólico.

En cuanto a la codificación del mito son los mismos autores humanistas que proceden a la lectura simbólica del tema mitológico. Se combina en una misma imagen un significado sacro y uno profano, cuya interpretación cambia dependiendo de los símbolos presentes en la escena. Esta codificación se corresponde con la naturaleza dual de la figura clásica que, dependiendo de sus atributos se identifica con su vertiente terrenal o celestial. Sus variantes representativas se relacionan con la fusión de su carácter con el de las personalidades a las que se enfrenta en la narración del mito.

Se deduce de las alegorías de Botticelli el papel de Venus como representación de la belleza neoplatónica descrita por Marsilio Ficino. Las escenas mitológicas del pintor florentino suponen la plasmación visual de la descripción narrativa del pasaje en las fuentes literarias. Las Venus de Botticelli simbolizan el principio de la belleza ideal como valor moral.

Referente al empleo de Venus en la pintura de Tiziano, su imagen se ajusta a los ideales de una nueva sociedad en la que la Belleza es entendida como armonía musical alcanzada a través del oído, mientras que la vista percibe la belleza sensorial vinculada al placer físico. Las Venus de Tiziano, presentadas en un interior doméstico, manifiestan una actitud provocativa que enfrenta la castidad con el amor conyugal. La iconografía del mito será utilizado como una metáfora del acto sexual dentro del contexto marital.

El interés generado por las obras de los dos pintores deduce el grado de influencia a posteriori. Por un lado, la iconografía de la Venus de Botticelli se recupera en la segunda mitad del siglo XIX con la reinterpretación de su figura a mano de los artistas prerrafaelitas, quienes adaptan la doble naturaleza de Venus a la idea simbólica de la “femme fatale”. Por otro lado, la proyección de Tiziano será más inmediata y perdurable. La influencia del pintor veneciano es visible a nivel técnico, en cuanto al predominio del color y efectos ópticos; y a nivel formal, en la creación de una nueva iconografía que fusiona la imagen provocativa de la Venus yacente con la presencia del espejo. El resultado es una imagen psicológica que se desprende del carácter religioso propio del Renacimiento y se utiliza como modelo de belleza ideal para la representación del desnudo femenino.

Bibliografía

- Alcántara, F. J (tr.). (1974). *La obra pictórica completa de Tiziano*. Barcelona: Clásicos del arte – Noguer-Rizzoli.
- Basta, C. (2005). *Botticelli*. Madrid: Unidad Editorial.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. (Trad. H. Alsina) Barcelona: Gustavo Gili (Publicación original, 1972).
- Blanco, M. (2012). “El paisaje erótico entre poesía y pintura”. *Criticón*, n.º 114, pp. 101-137. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es> [Última consulta 18/05/2021].
- Burckhardt, J. (1985). *La cultura del Renacimiento en Italia*. (Trad. J. Ardal). Madrid: Sarpe (Publicación original, 1860).
- Burke, P. (1995). *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. (Trad. A. Feros). Madrid: Alianza (Publicación original, 1972).
- Casado Ballesteros, L. (2019). “Figura y significado de Venus en la obra de Botticelli”. *Mirabilia Ars*, n.º 10, pp. 93-108. Disponible en: <https://dialnet.es> [Última consulta 8/4/2021].
- Chastel, A. (1988). *El arte italiano*. (Trad. J. A. Calatrava). Madrid: Akal (Publicación original, 1982).
- Checa Cremades, F. (1994). *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Editorial Nerea.
- Checa Cremades, F. (2005). “Tiziano, Venus, la música y la idea de la pintura”. *Quintana*, n.º 4, ISSN 1579-7414, pp- 83-97. Disponible en: <https://minerva.usc.es> [Última consulta 17/4/2021].
- Cibellini, C. (2005). *Tiziano*. Madrid: Unidad Editorial.
- Cohen, E. (1996). “La Venus desdoblada: en torno a la filosofía del amor en Ficino”. *Acta poetica*, 17, n.º 1-2, pp. 121-142. Disponible en: <https://dialnet.es> [Última consulta 8/4/2021].
- Cóndor, M. (2020, 22 Febrero) *María Magdalena, la Venus cristiana*. Conferencia, Museo del Prado, Madrid. Disponible en: <https://www.museodelprado.es> [Última consulta: 8/5/2021].

- Crosta, M. (2018). "The astronomical garden of Venus and Mars-NG915: the pivotal role of Astronomy in dating and deciphering Botticelli's masterpiece". *History and philosophy of physics*. Disponible en: <http://arxiv.org> [Última consulta: 05/05/2021].
- Debenedetti, A. y Edam, C. (2019). *Botticelli Past and Present*. London: UCL Press. Disponible en línea: <https://library.oapen.org> [Última consulta 19 Abril 2021].
- Deimling, B. (2000). *Botticelli*. (Trad. M. Claridge). London: Taschen (Original en alemán, 1994). Disponible en: <https://scholar.google.es> [Última consulta: 01/05/2021].
- Eco, U. (2005). *Historia de la Belleza*. (Trad. M. Pons Irazazábal). Barcelona: Lumen (Publicación original, 2002).
- Ficino, M. (1989). *De Amore. Comentario a "El banquete" de Platón*. (Trad. R. De la Villa). Madrid: Tecnos (Publicación original, 1594).
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes*. (Trad. P. Jiménez y J. Bonafé). Madrid: Cátedra (Publicación original, 1989).
- García Hernán, D. (2017). *Humanismo y sociedad del Renacimiento*. Madrid: Síntesis.
- Gombrich, E. H. (1945). "Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, pp. 7–60. Disponible en: www.jstor.org [Última consulta 25/04/2021].
- Gombrich, E. H. (1986). *Imágenes simbólicas*. (Trad. R. Gómez Díaz). Madrid: Alianza (Original en inglés, 1972).
- Hard, R. (2008). *El gran libro de la Mitología Griega*. (Trad. J. Cano Cuenca) Madrid: La esfera de los libros (Publicación original, 2004).
- Hesíodo. (2008). *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. (Trad. Adelaida y M.^a Ángeles Martín Sánchez). Madrid: Alianza.
- Hernández González, C. (2014). "Al otro lado del Prerrafaelismo. Evelyn de Morgan, imágenes para la sororidad y la igualdad". En E. González de Sande (ed). *Mujeres en guerra / guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*. Sevilla: Arcibel, pp. 547-562. Disponible en: <https://dialnet.es> [Última Consulta: 19/05/2021].
- Martínez Moreno, S. (2020). "La representación de Venus en la pintura de Sandro

- Botticelli. Dimensiones estéticas, simbólicas y culturales en el arte del Renacimiento". *Historias del Orbis Terrarum*. ISSN-e 0718-7246, nº 25, pp. 96-131. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es> [Última consulta 05/05/2021].
- Morán Turina, J.M. (2014). "De cómo Venus se convirtió en mujer". *Visiones de pasión y perversidad*. (Coord. V. Mínguez y I. Rodríguez), pp. 58-73. Disponible en: <https://www.academia.edu> [Última consulta 11/05/2021].
- Mykhailova, R. (2020). "Simonetta Vespucci in the mirror of Renaissance Art: image or art image?". *Culture and Arts in the Modern World*, n.º 21, pp. 220-230. Disponible en <http://culture-art-knukim.pp.ua> [Última consulta 11/05/2021]
- Panofsky, E. (1976). *Estudios sobre iconología*. (2ª Ed.). (Trad. B. Fernández). Madrid: Alianza (Publicación original, 1962).
- Panofsky, E. (1999). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza (Publicación original, 1960).
- Santidrián, P. R (coord). (1986). *Humanismo y Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Seznec, J. (1983). *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. (Trad. J. Aranzadi). Madrid: Taurus (Publicación original, 1980).
- Toste Basse, I. (2006). "Venus y demás ninfas celestes". *Laguna: Revista de Filosofía*. ISSN 1132-8177, nº 18, pp. 77-98. Disponible en: <https://dialnet.es>
- Totoki, M. (2001). *Estética erótica: lenguaje y significados hasta el arte actual*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es> [Última consulta 3/3/2021].
- Val, A. (2011). "Imágenes en contexto: genealogía, representación social e imaginario pictórico del cuerpo femenino". *Aisthesis*, n.º 49, ISSN 0568-3939, pp- 53-66. Disponible en: <https://dialnet.es> [Última consulta 18/04/2021].
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. (Trad. E. Sánchez y F. Pereda). Madrid: Alianza Forma (Publicación original, 1932).
- Wind, E. (1972). *Los misterios paganos del Renacimiento*. (Trad. J. Fernández de Castro y J. Bayón). Barcelona: Barral (Publicación original, 1968).

Ilustraciones



Figura 1: *La Calumnia de Apeles*, Botticelli, 1495, óleo sobre tabla, 62 x 91 cm, Galería Uffizzi, Florencia (Italia). Fuente: <https://historia-arte.com>

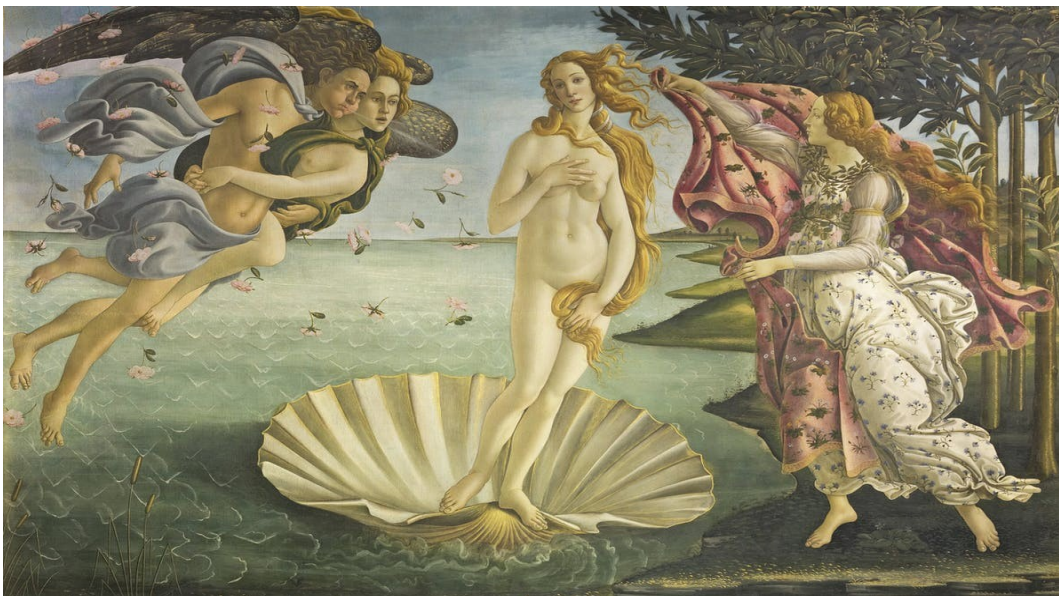


Figura 2: *Nacimiento de Venus*, Sandro Botticelli, 1484, Quattrocento, temple sobre lienzo, 278,5 x 172,5 cm, Galería Uffizzi, Florencia (Italia). Fuente: <https://www.uffizi.it>



Figura 3: *Alegoría a la primavera*, Sandro Botticelli, 1481-82, temple sobre lienzo, 207 x 319 cm, Galería Uffizi, Florencia (Italia). Fuente: <https://uffizi.it>



Figura 4: *Venus de Urbino*, Tiziano, 1538, óleo sobre lienzo, 119 x 165 cm, Galería Uffizi, Florencia (Italia). Fuente: <https://uffizi.it>



Figura 5: *Amor sacro y amor profano*, Tiziano, c. 1515, óleo sobre lienzo, 118 x 279 cm, Galería Borghese, Roma (Italia). Fuente: [Galleria Borghese](http://www.galleriaborghese.it)



Figura 6: *La Educación del Amor*, Tiziano, 1565, óleo sobre lienzo, 118 x 185 cm, Galería Borghese, Roma (Italia). Fuente: [Galleria Borghese](http://www.galleriaborghese.it)



Figura 7: *Flora*, Evelyn de Morgan, 1894, óleo sobre lienzo, 199 x 88 cm, De Morgan Museum, Cannon Hall (Reino Unido). Fuente: <https://demorgan.uk>



Figura 8: *Venus en el Espejo*, Tiziano, c. 1555, óleo sobre lienzo, 124'5 x 105'5 cm, National Gallery of Art, Washington (Estados Unidos). Fuente: <https://nga.gov>



Figura 9: *La Bañista de Valpinçon*, Ingres, 1808, óleo sobre lienzo, 144 x 97 cm, Museo del Louvre, París (Francia). Fuente: <https://museoteca.com>



Figura 10: *María Magdalena en la Gruta*, Jules Joseph Lefebvre, 1876, óleo sobre lienzo, 71'5 x 113'5 cm, Hermitage, San Petersburgo. Fuente: <https://epdlp.com>