

## AMOR SACRO Y AMOR PROFANO



Marta Castells Iniesta

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

### *Localización*

La obra que vamos analizar es la titulada *Amor sacro y amor profano*, encargada por Nicolo Aurelio, secretario del Consejo de los Diez de la República de Venecia, en ocasión de su matrimonio con Laura Bagarotto en la primavera de 1515. Este trabajo se vincula con las alegorías neoplatónicas realizadas en los años iniciales de la década de 1510, de acuerdo con Triadó (2003: 30-31). El título de la obra no fue dado por Tiziano sino que se bautizó después. Tuvo varios nombres: *Belleza sin ornamento y belleza ornamentada* (1613), *Tres amores* (1650), *Mujer divina y profana* (1700), y, finalmente, *Amor sacro y amor profano* (1792 y 1833). La primera mención de la obra con el nombre *Amor profano y amor divino* se produce en el inventario de 1693, aunque los críticos contemporáneos desacreditan la teoría de que se tratan de las personificaciones de los conceptos neoplatónicos de Amor sacro y Amor profano.

La obra fue comprada en 1608 por el mecenas del arte Scipione Borghese, debido a lo cual actualmente se exhibe junto a otras piezas de la Colección Borghese en la Galería Borghese en Roma<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> <<http://www.galleriaborghese.it/borghese/en/eamor.htm>> 8-11-2012.

En 1995 la pintura fue restaurada, y durante este proceso se reveló que el manto blanco de la figura semidesnuda era originalmente de color rojo. También se conoce por *Venus y la doncella*.

### ***Análisis formal***

El soporte utilizado para esta obra es el lienzo y es una pintura al óleo, técnica que se utiliza cuando los pigmentos están disueltos en aceite. Se suelen utilizar aceites grasos, y tiene la virtud de fijar los colores y protegerlos con una capa transparente. Debido a la acción del aceite mantiene el brillo y ópticamente no varía la secar. Es más lento de secar pero permite hacer veladuras, rectificar, repintar y fundir los colores. Su inconveniente es que, con el tiempo, se produce un eventual amarilleo y oscurecimiento del aceite.

Sus dimensiones son de 118 x 279 cm.

Si nos centramos en su composición, podemos dividir el cuadro en tres planos. En el primero de ellos, se encuentran dos figuras femeninas. Una desnuda, cubriendo su sexo con un paño blanco y se observa cómo sobre su hombro izquierdo porta una tela roja, color característico de nuestro pintor. En su mano izquierda lleva un objeto. La otra figura, totalmente contraria, aparece vestida con un cinturón y sobre su cabeza lleva una corona de flores. En sus manos porta una jarra y unas flores, y lleva un velo. Ésta mira al espectador con rostro sereno. Por su disposición se puede decir que son dos figuras antagónicas, que marcan conceptos opuestos. También en este primer plano aparece un relieve. En el segundo plano, encontramos a un ángel metiendo la mano en la fuente donde se apoyan las dos figuras anteriormente citadas, y donde también aparece un escudo. En último término, se encuentra el paisaje, típico en los cuadros de Tiziano, con un campanario a lo lejos y varios campos y a la parte izquierda unos conejos. La composición es equilibrada y simétrica.

El color predominante es el rojo que da a las figuras ese aire de contemplación. Después del rojo también destaca el negro, sobretodo en la parte del paisaje. En cuanto a la luz se ve cómo el color blanco es el que la da. Ello lo podemos ver en el vestido de

la figura del primer plano y un poco en el paño de la otra desnuda. Se ven algunos claroscuros y toques de luz sobre las cabezas de los personajes también.

Se observa cómo Tiziano ha abandonado la línea gruesa de los contornos de los frescos de su primera etapa para dedicarse por completo al color y dibujar con él la silueta de las figuras, incluso el paisaje a veces es un simple borrón. Esto lo utilizará posteriormente, sobretodo en su etapa final. Se puede observar un gran detallismo sobretodo si nos fijamos en el tallado del sarcófago y en los pliegues del vestido.

En general el cuadro nos transmite una sensación de reposo y tranquilidad, de contemplación, aunque la figura desnuda parece un poco inestable, apoyándose en una de las esquinas del sarcófago, dispuesto a modo de fuente.

La profundidad se consigue con un leve escorzo de la figura femenina desnuda y disminuyendo el tamaño de los objetos que se encuentran más alejados.

### ***Aproximación al significado***

El personaje que encargó la obra fue Nicolo Aurelio con motivo de su matrimonio con Laura Bagarotto, se piensa que fue un regalo de bodas. Según nos cuenta Kennedy, Nicolo Aurelio era miembro del Consejo de los Diez de Venecia y tomó parte en la ejecución del padre de la novia y del primer esposo, por traición tras la pérdida temporal de Padua que sufrió Venecia durante la guerra de la *Liga de Cambrai* en 1509-1510. (Kennedy, 2006: 20).

El título del cuadro se le atribuyó en el siglo XVII, cuando el concepto del antagonismo entre los dos amores tenía una gran aceptación. Se trata de dos figuras femeninas parecidas, una vestida y la otra desnuda. Según Peter Burke «cierto pasaje de *El Banquete* de Platón, nos proporciona una pista fundamental para descubrir la identidad de las dos mujeres: se trata del discurso de Pausanias acerca de las dos Afroditas, la celeste y la vulgar, interpretadas por el humanista Marcilio Ficino como símbolos del espíritu y la materia, el amor intelectual y el deseo físico» (Burke, 2001: 48). Ambas figuras serían Venus. La figura desnuda sería la Venus celestial, que exhorta al amor a la mujer vestida, ya que aparece observándola. Este personaje aparece con una lámpara en la mano, un manto rojo y un trapo tapando su sexo. El personaje

vestido sería la otra Venus, la Venus vulgar, con una vasija de oro y un ramillete de rosas. En su cabeza lleva una corona de mirto que, menos precedero que la rosa, simboliza las alegrías duraderas y legítimas del matrimonio. El cinturón que porta también es símbolo del matrimonio la igual que el velo que cubre su cabeza. La Venus celeste se nos presentaría sin ningún velo puesto que en el Renacimiento la figura femenina consiguió una valoración diferente a la Edad Media. Esta Venus nació sin participación femenina, puesto que vino al mundo cuando los testículos cortados de Urano cayeron al mar. Sin embargo, la Venus terrenal nació como fruto de los amores entre Zeus y Hera.

Aunque ambas figuras simbolizan diferentes grados de perfección y belleza, las dos son nobles y dignas y reina entre ellas la armonía, razón por la que Cupido, el niño del centro, mueve el agua de la fuente, que es un sarcófago, para homogeneizar los dos amores. En esta fuente también aparece el escudo del comitente. En palabras de Ficino podemos afirmar que «las dos Venus son nobles y dignas de ser veneradas, pues las dos engendran la belleza, cada una a su manera». (Ficino, en Panofsky, 2003: 120<sup>2</sup>).

A partir de esta representación se le han atribuido muchas interpretaciones: se dijo que era Medea instigada a seguir a Jasón en la *Argonáutica* de Valerio Flacco; otros, Elena instigada a abandonar a Menelao para seguir a Paris según la *Iliada* e incluso se dijo que era Violante, hija de Palme el Viejo, a quien Venus exhorta a amar a Tiziano.

Panofsky explicó el mismo concepto que Ficino pero aportando cosas nuevas. Se basó en el concepción renacentista del neoplatonismo, el cual decía que Venus o Afrodita está formada por dos seres opuestos, Venus Urania y Venus Pandemos, que a su vez generan dos Eros, uno celeste y el otro terrenal. Por lo tanto, ambas figuras representan un mismo principio pero en grados diferentes: la mujer desnuda sería la Venus celestial, principio de belleza eterna; la vestida, la Venus vulgar, no entendido en sentido peyorativo sino como símbolo de la fuerza generadora que crea las imágenes de belleza sobre la tierra. Por lo tanto, eran los dos tipos de amor que se creía que había en aquella época. (Panofsky, 1972: 209-210).

---

<sup>2</sup> Del original de FICINO, M. *De Amore. Commentarium in Convivium Platonis*, II, 7 y VI, 7, *Opera omnia*, 1326 y ss, 1344 y ss.

A parte de estos personajes humanos, aparecen otros tallados en piedra en el sarcófago, que hace alusión al arte clásico. Aquí, Tiziano no renuncia a representar un tercer tipo de amor, el Amor *Ferinus*, irracional y que esclaviza a través de las pasiones, simbolizadas mediante el caballo desbocado y la flagelación, según Panofsky. Como Panofsky, Wind estudió esta escena decorativa y llegó a la conclusión de que el caballo «es una imagen platónica de la pasión sensual o *libido*, de lo que Pico della Mirandola llamaba *amore bestiales*, las feroces escenas de flagelación en la fuente del amor muestran cómo la pasión animal debe ser castigada y refrenada». (Wind, 1972: 149).

Con esta alegoría se pone de manifiesto la relación de nuestro pintor con la filosofía de su tiempo y con el arte clásico, que introdujo a lo largo de todas sus obras y que sin duda estudió a lo largo de toda su vida admirándolo desde sus inicios. (Panofsky, 1972: 210).

Así, observamos cómo el tema principal en el sarcófago lo constituye un enorme caballo sin bridas al que trata de domar, agarrándolo por las crines, un personaje más bien indistinto. A la izquierda se ve un hombre que tira de los cabellos a una mujer como para tomarla por la fuerza. A la derecha, un adolescente regordete, que en realidad no es un sátiro, ya que no tiene pies de cabra, así que puede que sea el propio Amor *Ferinus*, que está siendo salvajemente golpeado. Cerca del borde derecho, se ve a los personajes que llevan una estaca o un palo, para atar en él a su víctima y seguir torturándola. Sobre el sarcófago aparece representado un escudo que hace referencia a Nicolo Aulerio.

Sin embargo, a partir de 1940 – 1960, Giulio Argan y Bonicatti, leyeron esta obra con una nueva metodología, poniendo de relieve la dependencia entre la cultura literaria que se había ido formando alrededor de Aldo Manuzio y de Pietro Bembo, y la cultura figurativa representada por el último Giovanni Bellini, Giorgione y el primer Tiziano. Argan decía que «podemos afirmar que este cuadro de Tiziano si ciertamente no es un ‘misterio’, es con certeza una ‘poesía’. Aquí la poesía no penetra en misteriosas verdades por los caminos ocultos de las alusiones y de los símbolos, sino que es una plena revelación luminosa de la realidad en la ‘belleza’ de la forma». (Argan en Triadó, 2003: 31).

Considerando en qué circunstancias fue encargada la obra, Rona Goffen aporta otra lectura: la conciliación de la castidad y el amor de los sentidos del ámbito del

matrimonio, considerando a la mujer vestida como esposa que con su mirada y sensualidad, vestida de blanco, con los guantes, el cinturón, la corona de mirto, los cabellos sueltos, la vasija con monedas de oro y las rosas, envía una promesa de amor al propio marido. Por este motivo, últimamente ha sido interpretada como una obra de matrimonio. La zona izquierda, correspondiente a la mujer vestida, representaría la vía de moderación y de la virtud, y donde, en el bosque que se ve detrás de ella, aparecen unos conejos como símbolo de la fecundidad; la zona de la derecha, con un paisaje más bucólico y a campo abierto, simbolizaría el placer y la lujuria y donde la mujer desnuda ensalza ese mismo amor en otro plano, concretamente en el de amor ideal y eterno, simbolizado por la lámpara que sostiene en la mano.

En el centro de la obra se encontraría un elemento moderador: Cupido, que sería la templanza, que atenúa la oposición entre el amor de los sentidos y el espiritual. Este debate se encuentra presente en los *Asolanos* del Bembo, amigo de Tiziano y del comitente, y cuya obra se basa en la búsqueda de la verdad, las doctrinas clásicas y cristianas y la especulación neoplatónica del amor.

Aquí Tiziano utilizó las influencias de Giorgione para del paisaje y se aprecian claras influencias de Bellini en el tratamiento de los pliegues de a ropa de la Venus terrenal.

Utilizó una técnica propia de sus años de madurez, creando la composición con el color que esparce en tres estratos, uno básico, uno que intensifica o aclara y un esmalte, con una pincelada veloz, con cuerpo y luminosa, todo supeditado a un tema mitológico que estaba tan de moda en aquella época.

En cuanto a las influencias que pudo tener Tiziano para realizar este cuadro, a parte de las ya nombradas cogidas de sus maestros, se dice que pudo tomar el cuadro de *Parnassus* [fig. 1] (1497, témpera y óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Louvre, París) de Andrea Mantegna. (Panofsky, 1982: 211).



Fig. 1. ANDREA MANTEGNA, *Parnassus*. París, Museo Nacional del Louvre.

De acuerdo con Chantel, la pintura fue la primera de una serie de decoraciones para el estudio de Isabella d'Este en el Castillo de San Giorgio en Mantua. Después de su muerte en 1506, el cuadro fue repintado parcialmente para actualizar los colores. (Chantel, 1988: 328).

El lienzo, con los demás del estudio, fue regalado en 1627 por el cardenal Richelieu a París, donde en la época de Luis XIV entró en las colecciones de regalos. A partir de ahí, después de la Revolución Francesa, se donó al Louvre.

La interpretación tradicional se basa en un poema de Battista Fiera de finales del siglo XV, donde identificó la imagen como una representación del monte Parnaso, montaña de piedra caliza situada en el centro de Grecia, que se alza sobre la población de Delfos, al norte del golfo de Corinto, que culminó con la alegoría de Isabella como Venus y su marido Francesco Gonzaga como Marte, bajo cuyo reinado aparecen las artes simbolizadas por Apolo y las Musas.

En general, la obra muestra el amor adúltero entre Venus y Marte, representada con un arco hecho de roca natural por detrás. La pose de Venus está tomada de estatuas antiguas, pero en general se ve como una mujer de verdad, con toda su belleza voluptuosa: la piel blanca de su desnudez se destaca sobre todo por la combinación de la

armadura de Marte. Junto a ellos se encuentra Anteros, o Amor en el Cielo, que bendice su unión. Venus sostiene la flecha de oro de Cupido desarmado, con la que engendra amor. Es una exaltación de la voluntad divina, opuesta a la carnal, que genera armonía.

Otra de las influencias recibidas pudo ser también las dos pinturas pintadas por Botticelli: *El nacimiento de Venus* y *La primavera*, ya que ambas abordan el tema del neoplatonismo [fig. 2] [fig. 3].



Fig. 2. BOTTICELLI. *El nacimiento de Venus*. Florencia, Galeria Uffizi.



Fig. 3. BOTTICELLI, *La Primavera*. Florencia, Galeria Uffizi.

En este cuadro Panofsky vio un cierto parecido entre el manto que lleva Hora en *El nacimiento de Venus* [fig. 4] y el manto rojo que cubre una parte del cuerpo de la Venus celeste en el cuadro de Tiziano [fig. 5]. (Panofsky, 2003: 121).



Fig. 4. BOTTICELLI, *El nacimiento de Venus* (detalle).



Fig. 5. TIZIANO, *Amor sacro y Amor profano* (detalle).

No podemos dejar de lado la época en la que se hizo el cuadro y que fue tan importante, tanto por la forma de las figuras como para su significado e interpretación.



En la Venecia de los primeros años del *Cinquecento*, el foco de la tradición artística se desplazó a Roma como consecuencia de la importancia de papado en aquella época.

En esos momentos, Italia no formaba una unidad política, y se encontraba fragmentada en varios territorios. De todos estos pequeños territorios, el que más destacó sin lugar a dudas fue Florencia y con él la familia de los Médicis, que se convirtieron en grandes mecenas de la época y para los que Tiziano pintó algún que otro cuadro. Otro gran centro de importantes obras artísticas fue Roma, y fue allí donde sus pontífices actuaron de comitentes.

El florecimiento cultural y artístico tuvo sus raíces en el *Trecento* italiano. A la caída del Imperio Bizantino y a la ampliación del mundo conocido a través de los nuevos descubrimientos geográficos como América en 1492, se le unió el desarrollo económico de Europa y el auge de la burguesía, quien a partir de ahora se interesaría por la cultura y el arte, encargando cuadros de difícil comprensión y que escondían grandes ideas y alegorías entendibles solo para los intelectuales de la época.

A todo ello se le añadió la ruptura de la Iglesia Católica, la reforma protestante y la contrarreforma católica, aspecto que fue determinante del arte religioso, puesto que serían los grandes obispos y papas los que encargarían grandes cuadros a artistas famosos.

Por lo general, el Renacimiento era una recuperación del mundo clásico, y el hombre se convirtió en el centro del mundo, dejando todo lo demás en segundo plano. Para la creación de las obras se aplicaron las matemáticas y la geometría y se volvió a la figura del canon. Los objetos se representaron con mayor naturalismo y el artista dejó de ser un mero artesano para convertirse en un artista creador, ya conocido por su nombre y apellido, como es el caso de nuestro autor. Se optó por un arte naturalista pero en la mayoría de las veces idealizando a las figuras representadas, lo que dio paso un amor por lo bello, y las figuras representadas en los cuadros eran por lo general bastante hermosas. Por último, se utilizó una temática mitológica y los temas religiosos se tornaron más humanos. Muy vinculado a nuestro pintor, podemos decir que se abrió paso al paisaje como un tema independiente, y en la mayoría de sus obras mitológicas había una clara alusión a él como fondo del cuadro que enmarcaba la escena donde se encontraban los personajes y que participaba de ella.

También tenemos que decir que en el *Cinquecento*, la representación de los mitos clásicos dio un paso más y sirvió para escenificar ideas y actitudes explícitas y modelos de belleza anatómicas que, difícilmente, podrían llevarse a cabo fuera de estas coordenadas.

## ***Bibliografía***

BURKE, P. [2001]. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 48.

CHANTEL, A. [1988]. *El arte italiano*, Madrid, Akal, 328.

KENNEDY, I. G. [2006]. *Tiziano hacia 1490-1576*, Köln, Taschen, 19-20.

MORÁN TURINA, M. [2005]. *Tiziano*, Madrid, Arlanza, 32-33.

PANOSKY, E. [1972]. «El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia», *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Ed., 208-217.

PANOSFY, E. [2003]. *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 117-122.

PANOFKY, E. [2004]. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Ed., 198.

PEDROCCO, F. [1993]. *Tiziano*, Firenze, Scala, 15.

TRIADÓ TUR, J.R. [2003]. *Tiziano (Genios del arte)*, Madrid, Susaeta Ediciones S.A., 30-31.

WIND, E. [1972]. *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza Ed., 149.

<<http://www.galleriaborghese.it/borghese/en/eamor.htm>> 8-11-2012.

<<http://www.louvre.fr/>> 25-11-2012.