

LAURENTIUS LOTUS [LORENZO LOTTO]. *DE AMORE*

LAURENTIUS LOTUS
[LORENZO LOTTO]. *DE AMORE*

Jesús María González de Zárate
Universidad el País Vasco

ABSTRACT: In the study presented here of some portraits by Lorenzo Lotto, I have attempted to establish a reading of the image, of the details that the artist offers us in his canvas which, to my way of thinking, orient us towards the semantic meaning of the painting. In this concrete case I deal with the theme of love. This entails, therefore, an in-depth exploration of the story that the artist wishes to consider through his work, with the aim of recording and classifying the image by analyzing both its graphic as well as literary precedents.

KEYWORDS: Lorenzo Lotto, Portrait, Love, Allegory, Iconography.

RESUMEN: En el estudio presentado aquí sobre algunos retratos de Lorenzo Lotto, se ha tratado de establecer una lectura de la imagen, de los detalles que el artista nos ofrece en el lienzo y que, a nuestro parecer, orientan el sentido semántico de la pintura. En este caso considerando el argumento del amor. Supone, por lo tanto, adentrarse en la búsqueda de la historia que desea considerar el artista a través de su obra y, todo ello, en función de historiar la imagen analizando sus precedentes tanto gráficos como literarios.

PALABRAS CLAVES: Lorenzo Lotto, retrato, amor, alegoría, iconografía.

En los albores del Renacimiento, León Battista Alberti, en su tratado *Della Pittura*, repara en un aspecto muy singular en nuestra disciplina iconográfica: llegar al sentido final que el artista ha querido conferir a su creación¹. El tratadista considera el propósito fundamental de la pintura que poco dista del señalado en Filostrato en el siglo III cuando precisaba: «[...] la sabiduría que contiene, o la oportunidad de lo representado que es, a mi entender, lo más importante de la pintura» (*Imágenes* I,9,5). En este sentido leemos en el libro II del citado tratado:

La mayor obra de un Pintor no es hacer una figura colosal, sino un cuadro de historia; pues para esto se requiere mucho más ingenio que para lo otro. Las partes de la historia son las figuras, las partes de estas son los miembros, y las de estos son las superficies; porque de estas se hacen los miembros de los miembros las figuras, y de las figuras una historia que constituye la última y mas excelente obra de un Pintor.

Añade:

Todas las figuras deben tener suficiente espacio para el oficio a que se destinan y según su tamaño; y para que un cuadro historiado sea digno de alabanza y de la admiración de cuantos le miren, es menester que tenga tal gracia y belleza, que complazca y deleite los ojos y el ánimo de los que no lo entienden.

Finalmente es necesario que todo lo que hacen entre sí las figuras, y entre ellas y los espectadores, concurra a manifestar y declarar la historia.

En su libro III establece una relación entre pintura y literatura considerando sin duda el tradicional *ut pictura poesis*:

También debe leer con atención las obras de los Poetas y Retóricos, pues los ornatos de ellas tienen mucha conexión con los de la Pintura: además le dará muchas luces, y le

servirá de no poco auxilio para inventar y componer una historia la conversación de los hombres literatos y abundantes de noticias, pues es evidente que el principal mérito consiste en la invención, la cual tiene la virtud de agradar y deleitar por si sola sin el auxilio de la Pintura.

Y siendo la principal obra de un Pintor la historia, en donde se ha de encontrar la abundancia y la excelencia de todas las cosas, es preciso absolutamente saber pintar con perfección de todo, en cuanto alcance el entendimiento, no solo la figura humana, sino la de todos los animales, y demás objetos que percibe la vista y son dignos de mirarse, para que nadie eche de menos en un cuadro aquella variedad y abundancia, sin la cual ninguna obra tiene estimación.

Por lo tanto, para Alberti el principal objetivo de la pintura es contar una historia, la enseñanza que se deduce en el espectador. Para ello seguiremos el método iconográfico que describe, identifica y clasifica la imagen en función de sus precedentes temporales, de sus fuentes visuales o escritas. En consecuencia, nuestro comentario se ha centrado en describir cada uno de los detalles que componen la sencilla y a la vez enigmática pintura de Lorenzo Lotto, a su vez identificarlos para encontrar la historia, el argumento principal del que nos habla Alberti. Con todo ello intentamos establecer una lectura iconográfica que no solamente tiene como propósito la historia que nos ofrece la pintura, también queremos «historiar la imagen», es decir, analizar sus precedentes tanto gráficos como literarios en los que se ha fundamentado.

El pintor veneciano Lorenzo Lotto (1480-1556), a quien Vasari en la primera edición de sus *Vidas* dedica unas pocas palabras considerando su técnica colorista, destacó en su pintura por los singulares retratos alegóricos que se acompañan de variados detalles, es en este aspecto donde nos vamos a detener con-

1. De 1436 data el tratado *De Pictura*, que el propio Alberti tradujo al toscano con el título *Della pittura*, obra que dedica a Brunelleschi. Seguimos la edición facsímil que publicó la Imprenta Real en 1784.

siderando sus lienzos en los que se da cita de manera precisa el componente amoroso. Hemos de recordar que la obra del veneciano Lotto fue estudiada por Bernard Berenson, conocido investigador en el método atribucionista, con el título *Lorenzo Lotto; An essay in constructive art criticism* (1895).

Por su enigmática pintura, André Chastel considera al artista de temperamento anárquico, turbado y como un fantástico soñador (Chastel, 1988: 323). Sin duda, la reflexión de Chastel, considerándolo un artista complejo, se ve refrendada por el manuscrito que en su vida escribió, ya retirado como hermano lego en Loreto, que conocemos con el título: *Libro di spese diverse* (libro de los diversos gastos) donde al margen de diferentes notas contables se manifiestan sus inquietudes, pensamientos y otros aspectos a modo de diario entre los años 1538 a 1556².

Pope-Hennessy es concreto al precisar claros aspectos alegóricos en los retratos de Lotto. Nos dice: «Los retratos de Lotto están llenos de emblemas [...] El objetivo de Lotto era desarrollar el retrato romántico de Giorgione en un retrato literario donde el modelo pudiera mostrar alguna característica específica o algún estado de ánimo, y su empleo de los emblemas procede directamente de la necesidad de que el significado de sus retratos sea más preciso y más claro» (Pope-Hennessy, 1985: 256). Debemos entender por el término «emblemas» aspectos alegóricos fundamentados en una lectura intelectual, no precisamente figuraciones

de la literatura emblemática que, como tal, nacerá con Andrea Alciato en 1531, y la mayoría de los retratos de Lotto quedan fechados con anterioridad a este momento. Y así, serán los detalles y su consideración semántica a través de las fuentes donde podremos analizar las características precisas en el efigiado que el artista quiere destacar.

MICER MARSILIO Y SU ESPOSA

Entre los años 1523 a 1525 Lotto fijó su residencia en Bérgamo, ciudad en la que compuso el retrato matrimonial que en la actualidad se conserva en el Museo del Prado [fig. 1]. La figura que define el Amor, en este caso expresado por el tradicional Cupido, centra el argumento. Fechado y firmado en 1523 (*L. Lotus pictus 1523*), representa a *Micer Marsilio Cassotti y su esposa Faustina*.³ Pirovano nos dice sobre la pintura: «El doble retrato remite al momento solemne y forzado de la oficialización del matrimonio, fijado en el instante en que el esposo dispone el anillo a la amada en el que las consecuencias son aludidas irónicamente por el juego del cupido que esta a espaldas de los protagonistas» (2002: 79).

Ciertamente, la composición remite a una alegoría del matrimonio como podemos explicar a través de los elementos que se manifiestan en el lienzo.⁴ Sabido es que el yugo es imagen de la servidumbre, obe-

2. En la portada reza la fecha de 1540, pero comenzó su redacción en Ancona en el año 1538. El manuscrito fue publicado Venturi 1895 y se conserva en el archivo de la santa casa de Loreto. Tuvimos ocasión de comentar la primera edición en castellano sobre el *Diario de Durero en los Países Bajos 1520-21* donde y de igual manera se registran los gastos del artista en su viaje junto a comentarios personales de diversa índole, artística, religiosa...

3. Giordana Mariani (1974: 78, n. 71) nos dice que es la única pintura firmada en la retratística bergamesca de la época. Carlo Pirovano (2002: 79) recoge la nota autográfica del pintor: *il Cunto de li quadri facti de pictura per mi Lorenzo Loto a miser Zanin Casoto*.

4. Leemos en la catalogación del Museo del Prado: Retrato de Micer Marsilio Cassotti, natural de Bérgamo, y de su esposa Faustina en el momento de su matrimonio. La pintura fue encargada por el padre del novio, Zanin Cassotti, y representa una tipología poco usada en Italia, el retrato matrimonial. El significado queda, además, subrayado por el Cupido que, en segundo plano, abraza a la pareja con ramas de laurel. En 1664, procedente de la colección del marqués de Serra, pasó a formar parte de la Colección Real. Fue inventariada en el Alcázar de Madrid en 1666 y también en el Palacio del Buen Retiro. En el siglo XIX pasó al Museo del Prado. La pintura está firmada y fechada en el extremo izquierdo del yugo: «L. Lotus Pictor / 1523».



Fig. 1. Lorenzo Lotto. *Micer Marsilio y su esposa*. Museo del Prado. Madrid.

diencia, paciencia y también de matrimonio por cuanto une a dos personas en un mismo fin, así lo señalan Cesare Ripa y Typotius con el lema: «*Amore tamtum*» proponiendo, en referencia al matrimonio, el yugo y dos aves, para precisar lo que sujeta pero no libera (1601: I, H. VIII y II, 70). Boudard sigue sin duda esta fuente en su *Iconologie* (1766: 172). Pero el Cupido que, a modo de Himeneo, une al matrimonio por el yugo, se acompaña de un lazo en pecho, clara re-

ferencia al amor, como lo apreciamos, entre otros, en la conocida *Venus del espejo* de Velázquez y en el *Jardín del amor* de Rubens.⁵ El lazo, en este sentido amoroso, se explica en los *Hieroglyphica* de Horapolo tan conocidos en la época cuando precisa: «Cómo expresan 'Amor' [...] un lazo significa 'Amor' como caza de muerte [...]». Petrarca, de igual manera, establece por el lazo la idea de amor: «Mi loco afán está tan extraviado/ de seguir a la que huye tan resuelta,/ y de

5. Velázquez, entre los años 1649 a 1651, compuso la conocida *Venus del espejo*, hoy custodiada en la National Gallery. El artista español sigue, en esta iconografía, el modelo anterior de Rubens que llevara a la pintura hacia 1615 y que podemos contemplar en la Collection of the Prince of Lichtenstein de Viena. En la pintura observamos la figura de Cupido que porta un lazo en referencia al amor, un amor que muy bien podría unir al artista con la modelo por cuanto ya Enrique Harris apuntó documentalmente la posibilidad de estas relaciones cuando residió en Italia fruto de las cuales el pintor sevillano tuvo un hijo.

lazos de Amor ligera y suelta/ vuela ante mi correr desalentado (Canc.VI)». Ripa se ajusta a esta lectura siguiendo los versos de Coppetta donde nos habla de un amor del que el poeta quiere ser liberado:

Tú das cumplimiento a los votos de mi
venganza
y derribas en tierra la altivez y el orgullo,
sólo tú fuerzas a Amor y puedes ordenarle,
que desate los indignos e impíos lazos que
me aprietan.

Y es que el lazo remite a la unión que se debe en el matrimonio. Así, Otto Vaenius en sus *Amoris divinis Emblemata* presenta a dos cupidos unidos por una lacería señalando en el lema: «*El fin del amor consiste en la unión*» [fig. 2]. Horapolo nos habla del lazo como «caza de muerte», con ello su significado se acrecienta en el sentido amoroso pues el lazo une hasta la muerte del amado como precisa La Feuille, concretamente en su Emblema 185 para decirnos en su mote: «La muerte solamente desata» (emb. 185, p. 63). Verien (1696), remite por el lazo a la fuerza del amor que nunca se desatará, pues dura hasta la muerte.⁶ El compromiso queda fijado en la pintura mediante el anillo que el esposo Marsilio trata de disponer en el dedo anular de su esposa Faustina.

Vaenius, en su *Amorum Emblemata* (1608: 27) también presenta a Cupido con el yugo y pisando un gorro para significar por el yugo la unión de los enamorados que nunca esclaviza pues el citado pileo es expresión de la libertad como explica Antonio Agustín.⁷ Con ello, se renuncia a una libertad personal para compartirla en común, así lo vemos en otro de sus emblemas donde nos ofrece a Cupido tratando de uncir el yugo al buey para explicar que se precisa tiempo y paciencia en la sumisión amorosa. Con este mismo pro-



Fig. 2. Vaenius, O. *El fin del amor consiste en la unión*. *Amoris divinis Emblemata*.

pósito repite la imagen del yugo en sus Emblemas de *Amoris Divini et Humani Antipathia*.

Por el yugo se remite en la *Iconología* al Matrimonio, a la Obediencia y a la Paciencia que obliga a los cónyuges, término que no significa otra cosa sino: «los dos bajo el mismo yugo». Erasmo en su *Elogio de la Locura* así lo indica: «yugo del matrimonio» (Elog. 11). En estos términos nos habla Daniel La Feuille para decirnos que por aquél se expresa el Matrimonio y propone el lema: «Gustoso el yugo del amor»⁸. Petrarca considera por el yugo su dolor por la separación de la amada: «¿por qué no se me quitan los gemidos, / cuando sea, ni el yugo me es quitado?» (Canc. L).

Cupido queda coronado por unas hojas que se han considerado de laurel y que responden al mirto. En sus manos dispone

6. Verien, 1696: Plancha XV en el Emblema 12. También dispone el lazo en su Plancha XLI en el Emblema 2.

7. Con el mote: *Pedetentim* Cupido intenta uncir el yugo al buey. El emblema de su p. 73 dispone el mote: *Gratum amanti iugum* y presenta a Cupido sobre un gorro frigio con el yugo en sus manos. El gorro frigio es alegoría de la libertad como lo explica Ripa y se presenta en diferentes tratados de medallas. Agustín, 1736: Diálogo II., p. 82.

8. La Feuille, 1705: Emblema 313, p. 107. Presenta a Cupido con el yugo en sus manos.

una rama que descansa sobre los hombros de ambos amantes. Por el mirto se ha considerado el temperamento sanguíneo y sensual, es decir, lo propiamente venusiano y voluptuoso. Así lo señala Virgilio aludiendo a «los sanguíneos mirtos» (Georg. 309). En las *Bucólicas*, al reparar en el amor de Galo nos dice también este poeta: «Aún los laureles y mirtos han llorado a aquél» (Egloga X. Galo). El poeta de Verona precisa: «[...] para la hermosa Venus el mirto [...]» (Egloga VII,61-62). Y así lo expresa Horacio: «Ponedme aquí, muchachos, un montón de césped tierno; poned mirtos, incienso y una pátera con vino puro de dos años, Venus se ablandará con el sacrificio de una víctima» (Od. XVIII). Louis de Caseneuve en su *Emblemata Medica* presenta el mirto como atributo del amor y de los amantes y así lo propone en su entalladura sobre el temperamento sanguíneo.⁹ La corona de mirto, por cuanto esta planta conserva durante mucho tiempo su verdor, ya fue utilizada en la antigüedad como corona conyugal, así lo relata Catón en el siglo II a.C: «Procura que se cultive en las afueras de la ciudad toda clase de productos de jardín; todo tipo de flores para coronas, bulbos de Megara, mirto conyugal, blanco, negro, laurel de Delfos, de Chipre y silvestre, nueces de cáscara lisa de Abella, de Preneste y griegas» (*De agricultura*, cap. X). Basilio Sebastián al proponer la representación de Venus recoge su tradicional disposición icónica y nos dice: «Esta diosa, desnuda, coronada de rosas y de mirto [...]», y en referencia a la alegría del amor añade: «Joven gracioso coronado de mirto» (1850: 464 y 280). En este sentido no extraña que entre los regalos amorosos en la Florencia del siglo XV, como estudia Aby Warburg, se representaran a los enamorados con sus coronas.

Esta relación del mirto con Venus no es causal, así lo explica Filóstrato en *Imágenes*, concretamente en su Libro II titulado *Coro de*

muchachas donde una de las esculturas de la diosa preside un bosque de mirtos: «Tiernas muchachas entonan un himno a Afrodita de marfil, en un bosque de tiernos mirtos» (Imágenes, II, 1). Es bajo esta disposición visual como la describe Boudard en su *Iconologie*. También Ovidio en *Amores* lo recuerda: «Que el vulgo admire lo deleznable, y el rubio Apolo me permita apurar los vasos llenos del agua de Castalia, y mi cabellera resplandezca con el mirto, que aborrece las escarchas, y sea leído una y mil veces por la solicitud del amante» (Am. XV). Así mismo Virgilio señala en la *Eneida*: «Aquí a los que duro amor de cruel consunción devoró / ocultan senderos escondidos y un bosque de mirto / los envuelve; ni en la muerte les dejan sus cuitas» (En. VI, 442-445). En este sentido no extraña que el mirto se relacione con el humor sanguíneo expresando la sensualidad como lo podemos observar en diferentes láminas, es el caso del grabado que nos ofrece Pieter de Jode, donde las hojas de mirto, también rosas y frutos, reposan sobre la mesa de los amantes. Joaquín Bastus, recogiendo la Empresa XII de Gómez de la Reguera con el mote: «*Has habet et superat*» que dedicó a la emperatriz Isabel, nos habla, por las Gracias, de los desposorios de Carlos V con Isabel; da cuenta del regalo que el monarca hizo su esposa, se trataba de las Gracias y nos dice:

Carlos e Isabel vivieron en la unión más perfecta, tratándola siempre con la mayor delicadeza y distinción. Y como efecto de su amor y galantería dio el emperador a la emperatriz las tres gracias por divisa. Con la circunstancia que una de las gracias llevaba una rosa, otra un ramo de mirto, y la tercera uno de encina con su fruto.

Este bello grupo era un ingenioso Emblema de las especiales dotes que concurrían en la princesa. La rosa simbolizaba la hermosura, el arrayán o mirto el amor que tenía por su esposo, y el ramo de encina con su fruto, la

9. Cfr. Valeriano, 1626: última parte.

fecundidad de la emperatriz; con un lema que decía: *Haec habet, et superat, esto tiene y mucho más* (Bastus, 1862: 92).

El emblema lo recoge Typotius con el mismo lema presentando a las Gracias (1601: I, XXI). Con este propósito nos habla del mirto Basilio Sebastián en su *Compendio*, nos dice que la figura de la Voluptuosidad, de la Delicia o el Placer se ha de representar por una joven hermosa acostada en un lecho de mirto y de rosas, de mirar lánguido, invitando a las caricias del amor, pero su tez pálida anuncia que la tristeza sigue paso a paso a los placeres (1850: 526). Este aspecto se manifiesta, como señalamos, en la pintura de Lotto pues observamos a Cupido coronado por el mirto portando en cada una de sus manos unas hojas por las que une a los esposos. Se remite con ello a la expresión de Catón: «el mirto nupcial». También lo recuerda Ovidio en *Amores* cuando le dice

a Cupido: «Corona tus cabellos de mirto» (Am. II). El lazo, el yugo y el mirto son los elementos, los detalles que se dan cita y explican la pintura. El suceso matrimonial responde, como lazo, a la unión entre los esposos. Por el yugo a un caminar juntos en renuncia de la libertad individual. Por el mirto a lo propiamente venusiano, al humor sanguíneo, a la unión amorosa entre los esposos.

VENUS Y CUPIDO

Pintura de difícil estudio iconográfico es la titulada *Venus y Cupido* que hacia 1540 realizara Lorenzo Lotto establecido en la ciudad de Venecia y que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de New York gracias a la donación de Mrs. Charles Wrightsman en 1986 [fig. 3]. Pirovano comenta la pintura



Fig. 3.
Lorenzo Lotto.
Venus y Cupido.
Metropolitan
Museum of Art
de New York.

en su descripción considerando sorprendentes los elementos que la configuran, lo que entiende como dificultosa simbología: «de las rosas deshojadas a la serpiente, desde el bastoncillo a la caracola, de la hiedra hasta el cupido que irrespetuoso orina a través de la corona de mirto que se mantiene por el incienso que arde, compone un verdadero y propio epitalamio de explicitas alusiones sexuales, alegre y bienaventurado, invención alegre hasta lo grotesco, una vez más contracorriente, casi irreverente» (2002:120). Y es así, pues son variados los elementos semánticos que el artista nos ofrece. Observamos nuevamente la corona de mirto en la figura de Cupido que ya consideramos como «corona nupcial».

Cupido, coronado, se encuentra orinando. La micción se dirige hacia el sexo de Venus. Un detalle llama la atención: otra corona de mirto sostiene en su mano a la vez que Venus la toma mediante un lazo. Con ello se establece la idea que vamos comentando sobre la unión amorosa, unión que se manifiesta, por otra parte, entre el sexo de ambos a través de la orina de Cupido, aspecto de complicada lectura y que quizás pudiera responder a la llamada «lluvia dorada», es decir, cierto tipo de fetichismo donde la orina se convierte en motivo de placer y satisfacción sexual. Se trataría de la urofilia. No obstante, Cupido orinando tiene precedentes iconográficos tales como el caso de la plancha abierta por Alaert du Hamel donde esta acción, también protagonizada por Cupido, se dispone junto a unos amantes y rodeado de cepas con abundantes racimos, imagen de la fecundidad [fig. 4]. Con el mismo propósito se observa un Cupido orinado en el argumento de Tiziano sobre la *Bacanal de los Andrios* conservada en el Museo del Prado y en Francesco Albani y su *Flora con putti* en referencia a la abundancia y fecundidad primaveral (Roma, Galleria Nazionale D'Arte Antica Di Palazzo Barberini) [fig. 05].



Fig. 4. Alaert du Hamel. *Pareja junto a la fuente*. 1478-1492.

Estas relaciones semánticas que establecemos no resultan extrañas. Se ha explicado por parte de Lucia Impelluso que la pintura responde a unos esponsales, aspecto a no desdeñar si seguimos las fuentes antiguas. Pirovano precisa sobre la composición, siguiendo a Christiansen, que posiblemente se trata de un regalo matrimonial. Siguiendo en los detalles, por el árbol al que se une la hiedra se puede entender tal considera-



Fig. 5. Francesco Albani. *Flora con putti*. Roma, Galleria Nazionale D'Arte Antica Di Palazzo Barberini. Siglo XVII.

ción pero en un sentido muy concreto. Los tratadistas en emblemas consideran, por la unión de la hiedra y el árbol, entre otros conceptos, la muerte, pues aquella ocasiona su final.

Juan de Horozco relaciona la hiedra con la mala mujer, la prostituta, que procura la destrucción del hombre: «[...] a la comparación con la yedra ninguna cosa puede ser en el mundo más propia, pues todos ven de la manera que gasta la virtud, y consume del todo a cualquier árbol que se deja acompañar de ella, por grande y crecido que sea» (l. III, emb. XIV). Mantegna dispone el árbol con la cepa para explicar similar intención, leemos en el tronco: «FOEMINA / DIABOLO TRIBUS / ASSIBUS EST / MALA PEIOR» [Una mala mujer es tres veces peor que el diablo]. En consecuencia, esta com-

posición puede ser entendida como imagen del enamorado, pero de un enamorado muy distinto que desea, como veremos, «morir de amor».

En este sentido fue muy común en la pintura del Renacimiento, especialmente en Francia, la representación de la nobleza a modo de diosas desnudas, Diana o Venus. Los frescos del castillo de Tanlay, como explicó Sez nec, son fiel ejemplo. María Ruvoldt, analizando esta pintura y otras de Giorgione y Tiziano, explica que la disposición de la mujer desnuda en la cámara matrimonial era frecuente en la Italia del siglo XVI como medio en relación con la sexualidad en el matrimonio (2004: 93). Recordemos también que Alberti en *De Re Aedificatoria* ya precisaba en la centuria anterior: «A donde se juntan las mujeres amonestan que no

pintéis sino rostros dignísimos de hombres y hermosísimos, porque dicen que esto es de mucho momento para el concebir de las matronas, y para que haya de ser la figura de lo que quieren hermosa» (IX,IV).

En la pintura se manifiestan otros elementos que nos invitan a detenernos. Venus parece presentar un leve pronunciamiento de su vientre, un embarazo. El escarabajo y la serpiente que se disponen en la composición se pueden relacionar con este asunto. El ofidio explica la fecundidad ya que penetra en la tierra; también la eterna juventud por sus cambios de piel, es decir, una perpetua edad de oro en el amor. Eliano explica la fábula: «Cuando Prometeo robó el fuego, Zeus encolerizó y dio a los delatores del robo una droga que preservaba de la vejez. La pusieron sobre el asno, el cual se paró para beber pero la serpiente dipsas no la dejaba y a cambio de que la dejara beber le dio la droga que la despojó de la vejez» (Hist. An. VI, 51). La pintura de Rosso en la Galería de Francisco I en Fontainebleau así lo recuerda.

Como diosa de la juventud, no extraña que Filóstrato en sus *Imágenes* disponga a Venus con la serpiente en uno de sus brazos, como lo figura Antoine Caron en sus estampas. Se nos señala con ello la eterna juventud del amor. Por otra parte, Ripa relaciona la serpiente con el Matrimonio para explicar que la unión amorosa es algo más que un goce sensual, pues en el matrimonio: «apartándose y rehuyendo las perversas costumbres de las víboras que, dan muerte a sus maridos en medio del deleite de los placeres amorosos».

El escarabajo se dispone bajo el pétalo de la rosa. Por el coleóptero se puede precisar la imagen del varón, del unigénito y, por lo mismo, entender el fruto de la unión

que entre los esposos se espera, es decir, el primer nacimiento y, como no era extraño en la época, se deseaba fuera varón. Horapolo nos dice: «Cuando quieren representar unigénito, nacimiento, padre, universo o varón, pintan un escarabajo [...] unigénito porque el animal nace de sí mismo... varón porque no tienen género femenino» (1991: 68).¹⁰ Volvemos otra vez a Eliano por cuanto en él podemos encontrar otros sentidos a la figuración que vamos considerando.¹¹ El tratadista nos habla del escarabajo para precisar: «Si alguien derrama perfume sobre escarabajos, que son animales malolientes, éstos no pueden soportar la fragancia, sino que mueren» (I,38). En su libro IV añade: «Se mata a un escarabajo echándole encima rosas» (IV,18).

Picinelli, en su *Mundus Symbolicus*, recoge esta idea en su tratado para decirnos que así como la paloma disfruta y toma fuerzas con la suavidad del perfume de las rosas, para el escarabajo aquel se convierte en arma mortífera y por esto, señala, lo pintaron cerca de una rosa con el mote «*Suavis effugat odor*» [lo ahuyenta el olor suave] (VII,IX). Con anterioridad, en las Divisas de Claudio Paradine (Lyon 1551), se presenta al escarabajo muerto en el centro de una rosa con el mote «*Turpibus exitium*» [repugnante destrucción] [fig. 6], señalando así a quienes viven solamente para la lujuria (1567: 228). La estampa de Joris Hoefnagel de 1598 en la que observamos a un putto con la calavera en su mano junto a unas rosas, habla de la vida y la muerte, de lo pasajero y efímero de la existencia; rodeando este tipo iconográfico de la emblemática se dan cita una secuencia de animales, entre ellos el escarabajo huyendo de la rosa.

10. En esta edición se señalan las fuentes clásicas y emblemáticas que hacen corresponder con esta lectura sobre el escarabajo.

11. Las ediciones y comentarios a la obra de Eliano para la fecha y entre otras: Las versiones latinas y los comentarios a las obras de Eliano Claudio son de: Conrad Gesner, Pierre Gilles (1490-1555), Justus Vultejus (ca. 1528-1575), John Cheke (1514-1557), Bartolomeo Fazio (1400-1467), Teodoro Gaza (1398-1478), Sebastian Guldenbeck.



Fig. 6. Claudio Paradine., *Symbola Heroica*. *Turpibus exitium*.

Esta composición fue muy repetida en la literatura emblemática como apreciamos en los ejemplos de Whitney (*A Choice of Emblemes*, Leiden, 1586), también Joachim Camerarius (*Symbolurum et Emblematum*. III. 1597) y Sebastián de Covarrubias, entre otros, pues en su *Tesoro de la lengua castellana* (1610), señala: «el escarabajo en medio de una rosa significa la virtud del varón enervada y atenuada por los deleites: así por el olor de la rosa cae repentinamente muerto este animalillo al suelo».

No hemos de olvidar que la rosa es la flor de Venus. Ripa propone la corona de rosas como alegoría del *Encanto* ya que es la flor de Afrodita. En su comentario sobre el Juicio de París nos dice que tanto Minerva como Juno se pusieron la citada corona de rosas y se vieron bellas, pero cuando descansó en la cabeza de Venus quedaron asombradas de tanta hermosura, añade:

«[...] la rosa, por el encanto que posee, es reina de las flores, adorno de la tierra, esplendor de las plantas y florido ojo que inspira amor y concilia las delicias de Venus entre los amantes» (Encanto).

Así, la rosa, junto al mirto, se convierte en el tradicional atributo de Venus pues resume la suprema belleza. Es por lo tanto la rosa expresión de Venus, imagen de la belleza y del amor; toma su precedente en la Antigüedad clásica como lo observamos en Ovidio (*Fastos* IV, 138). A modo de ejemplo podemos reparar en el citado texto *Imágenes* de Filostrato. El tratadista, considerando el amor entre Baco y Ariadna, nos dice: «[...] aquí, Dionisio sólo está representado por su amor [...] Dioniso se ha echado encima un manto de púrpura y ha puesto rosas en su cabellos para acercarse a Ariadna, ebrio de amor, como dice el poeta de Teos de quienes han sido vencidos por la pasión amorosa» (I,15).

En consecuencia, que el pétalo de rosa repose sobre el escarabajo se ajusta a la lectura propuesta por Eliano y explica el sentido final de la pintura: morir ante el oloroso perfume del amor, sucumbir a la belleza.

RETRATO DE UN CABALLERO

Este retrato [fig. 7], se considera realizado hacia 1535 y se custodia en la Galería Borghese de Roma. En el inventario de 1682 de la colección Aldovrandini podemos leer: «un quadro di tela ritratto di Lorenzo Loti [...] di mano dil medesimo» (Mariani, 1974: 113, n.197). En la actualidad se viene a considerar que el efigiado responde al Condottiero Mercurio Bua fallecido en Treviso hacia 1542, ciudad en la que Lorenzo residió y se le conoce ya en el año 1532. Bua nació en el Peloponeso, destacó en el campo militar y por ello alcanzó la distinción de conde de Aquino y Roccasecca. En 1519, se casó con Maria Boccali, quien fa-



Fig. 7. Lorenzo Lotto. Retrato de un caballero. Condottiero Mercurio Bua? Colección Aldovrandini. 1535.

llecó en 1524. Contrajo nuevo matrimonio en 1525 con Elisabetta Balbi de quien tuvo cuatro hijos. Elisabetta murió hacia el año 1528. Mercurio Bua falleció en Treviso, siendo enterrado en la iglesia de Santa Ma-

ría la Mayor de la misma ciudad. Antonio Lombardo levantó su monumento fúnebre en el año 1562 en el que reza el siguiente epitafio:

*Mercurio Bua Comiti E. Principibus Peloponnesi
Epirotarum Equitum Ductori,
Anno Salu. MDCXXXVII.*

El poema épico que escribiera Coroneos Tzanes hacia 1519 recoge la vida de Bua y sus logros militares, se compone de unos 4.500 versos.

Centrados en la pintura, observamos un personaje que destaca en la composición y dispone su mano derecha sobre una mesa. Un espacio abierto a modo de ventana presenta un paisaje donde parece figurarse la tradicional representación de san Jorge matando al dragón, aspecto para nada extraño por cuanto se desea establecer una significación militar en el efigiado. Pero la composición ofrece otra lectura, pues se trata de una alegoría de la Fortaleza como observamos en la lámina para la edición de Francisco de Kinschot titulada *Virtutes Cardinales*, editada en Amberes por Plantino, en donde aparece también al fondo el tipo de san Jorge [fig. 8].

Con todo, el detalle que procura nuestra atención se manifiesta en la señalada mano ya que reposa sobre diferentes pétalos de rosas que rodean una pequeña calavera. También la flor –en general, no solo la rosa– y la calavera supone todo un recurso visual muy generalizado a fines del siglo XVI y XVII para remitir a la idea sobre carácter efímero de la vida, así lo apreciamos en diferentes estampas que ilustran el lema «*Memento mori*» entre las que podemos citar el buril abierto por Crispijn de Passe y en el emblema 47 de la obra anónima titulada *Nieuwen ieucht spieghel* (1617). Por tanto la calavera como clara expresión de la muerte se acompaña de las rosas, reflejo de la belleza por ser la flor de Venus. León Hebreo moraliza sobre la flor de Venus, dice que la rosa explica la belleza del amor por sus pétalos y, a su vez, el dolor amoroso en las espinas (II, 76), comentario que toma su precedente en Fulgencio (Myth. II, 4). Así en los emblemas de amor se dispone la rosa



Fig. 8. Francisco Kirschot. Alegoría de la Fortaleza.

para precisar que «no hay placer en el amor sin la amargura» (Anónimo, 1690: e. 20). Si bien san Jorge pudo liberar a la princesa venciendo al dragón, no ocurre lo mismo con la muerte, pues ante ella el valiente militar nada puede hacer, simplemente conservar el recuerdo de su amada: entre las rosas, la fortaleza ante la muerte.

Fue general la representación de la calavera en los retratos europeos del siglo XVI y XVII, así lo apreciamos en artistas como Bruyn, Carracci, Eworth y Andrea del Sarto, entre otros. Quizá el precedente lo encontremos en la difusión que, para la fecha, tuvo la estampa de Alberto Durero sobre san Jerónimo en su estudio. Así, el príncipe del Humanismo, como fue considerado el santo de la Vulgata, se convierte en modelo para explicar la caducidad de la vida, el *Homo Bulla* que relatará Varrón en el prólogo a su libro de *De Re Rustica*, y que es la única realidad en el hombre, su carácter efímero, la muerte.

En este sentido encontramos la relación calavera y la flor, lo efímero de la segunda explica la primera. Así, en ilustraciones de las *Danzas Macabras*, las pequeñas calaveras se rodean de flores. Hoefnagel, Jacob de Weert, Matham, Goltzius y Callot siguen este mismo esquema iconográfico que tiene precedentes en entalladuras del siglo XVI que observamos en Hans Abel y Hans Beham quien, como vemos en el monogramista B(A)D, nos presenta junto a los amantes el sentido efímero del amor por cuanto la muerte todo lo cambia [fig. 9]. Este carácter efímero del amor, la idea de la muerte que todo lo cambia, «*Mors Omnia*

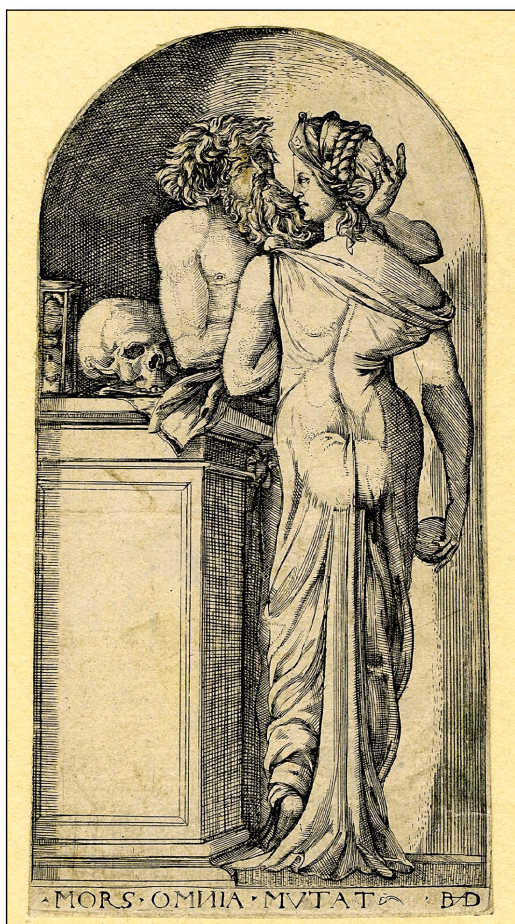


Fig. 9. Monogramista B(A)D. *Los amantes y la muerte*. Siglo XVI.

Mutat» como dice la estampa, se convierte en la finalidad de la pintura. La melancolía del efigiado, Mercurio Bua, se explica por la muerte de su esposa Elisabetta. Nada puede hacer como gran militar, tan solo contemplar los pétalos de las rosas, la flor de Venus ya deshojada, que rodea una belleza ya caduca. En sentido petrarquista, se trata de la victoria de la muerte sobre la vida que deja como único testigo el también efímero recuerdo.

Represente la pintura a Mercurio Bua o al propio Lotto, es clara en sus detalles al presentarnos la idea de la fugacidad de la vida, de la belleza pasajera y de la muerte triunfadora, de la fortaleza ante esta luctuosa e irremediable coyuntura. Así lo propuso el propio artista en la pintura atribuida que conocemos como el *Amor coronando a la muerte* (c. 1521. Bergamo Londres, Alnwick Castle) donde establece un claro contraste entre ambos siendo la muerte la verdadera triunfadora [fig.10].



Fig. 10. Lorenzo Lotto. *Amor coronando a la muerte*. c.1521. Bergamo Londres, Alnwick Castle.



Fig. 11. Lorenzo Lotto. Retrato conyugal de Niccolò Bonghi y de su esposa. Ca. 1523. San Petersburgo, Ermitage.

RETRATO CONYUGAL DE NICCOLÒ BONGHI Y DE SU ESPOSA

Residiendo, como hemos comentado, en Bérgamo hacia 1523, el artista recrea una pareja, se trata de un retrato conyugal [fig.11] conservado en el Museo del Ermitage. La pintura se encontraba en Amberes pasando en el siglo XVIII a la colección del Zar. Pirovano comenta sobre el lienzo: «La interpretación del significado emblemático de la imagen es extremadamente intrigante, se fundamenta en el gesto del hombre que, teniendo en la mano izquierda un trozo de papel con el escrito HOMO NVMQVAM, indica con la derecha a un animal exten-

dido en la mesa, tal vez en contraposición con el perro blanco que sostiene la mujer. Si este último figura la fidelidad, el animal durmiente (una ardilla) responde evidentemente a un atributo moral del cual el hombre no debe rehuir» (Pirovano, 2002: 80).

Podemos identificar al efigiado por cuanto su rostro es similar al que observamos en el lienzo pintado en la misma fecha sobre las Bodas místicas de santa Catalina que se custodia en la Academia de Carrara de la ciudad de Bérgamo. Se trata de Niccolò Bonghi, para algunos el casero donde el artista residió durante un año y consideran la pintura como pago de su estancia. Siendo así, Lotto conocería suficientemente el comportamiento matrimonial de Niccolò y quizá la pintura suponga con claridad una crítica.

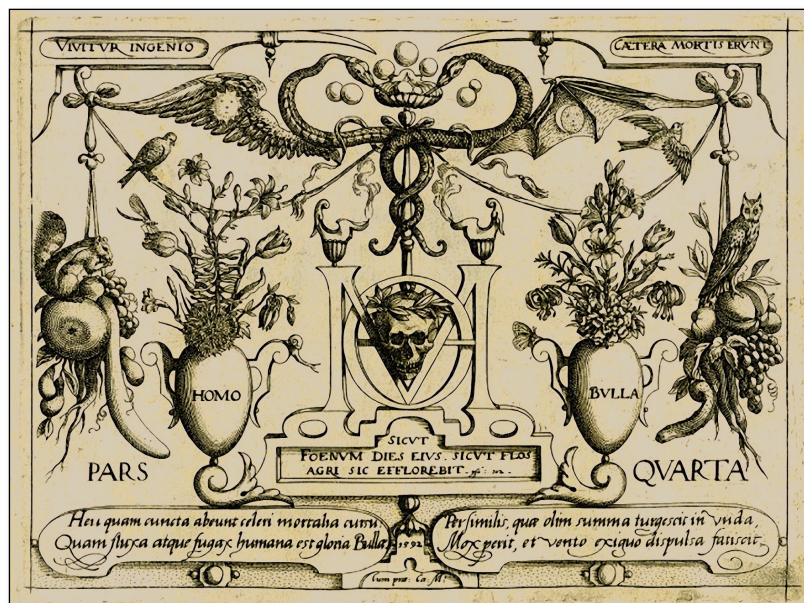


Fig. 12. Joris y Jacob Hoefnagel. Frontispicio Archetypa. 1592.

El perro que acompaña a la mujer es un tradicional signo de la fidelidad que se debe en todo tiempo, en la fortuna y en la adversidad, aspecto este último que parece manifestarse en el huracán que mueve los árboles y que visualizamos en la zona superior de la pintura. El animal que el marido señala con su derecha parece que responde a la ardilla. Se conserva, como cuenta Berenson, el dibujo preparatorio de la composición en el Rijksprentenkabinet de Amsterdam en que se puede leer «Giorg(i) one», así como una copia de la pintura en la colección Fagioli de Bérgamo. La ardilla, en su tradicional lectura iconográfica, fue entendida como imagen del ingenio y habilidad, también de la diligencia, así lo explica el citado emblemista Camerarius al considerar que el animal hace provisión de alimentos para el invierno (cent. II, 88). Con este sentido la apreciamos en la alegoría que presenta el maestro alemán Aldegrever en el año 1522. Picinelli se fundamenta en los padres de la Iglesia para precisar que tiene un gran ingenio ya que atraviesa los ríos sobre un madero (V, 44).

En el anterior comentario consideramos la flor y la calavera, la fugacidad de la vida. Hoefnagel así lo reflejaba añadiendo en su lámina de 1592 dos elementos significantes, la ardilla y el búho, ambos bajo la ya citada expresión Homo Bulla. Por la primera explica que en la vida se debe actuar con talento, ingenio y prudencia preparándose para el futuro espiritual como recuerda Picinelli; por el segundo, como ya explicamos en otro estudio, remite a la muerte imprevista que puede llegar en cualquier tiempo (González de Zárate, 2011) [fig. 12]. Pero la ardilla en su moralización, como es general en la iconografía de los animales, presenta otros valores, también negativos. Por ello es referencia a la avaricia y la misoginia, también al egoísmo, ya que en su comportamiento el macho expulsa a la hembra de la madriguera al principio del invierno para consumir él solo las provisiones de nueces (Wolff-Quenot, 1983: 102).

En el sentido citado, al historiar la imagen, debemos preguntarnos por la procedencia y origen del argumento aquí figurado por Lotto. La respuesta no la encontramos

en el mundo clásico, supone una creación medieval que podemos centrar en el siglo XIV como precisa Reau (1955, 129). De la generalidad, leyenda medieval, podemos concretar su origen que encontramos en el dominico polaco Peregrinus d'Opole (1260-1335) y sus *Sermones* que fueron muy conocidos en el siglo XIV.¹² En estos sermones moralizantes, se considera en la ardilla su ingenio, y se nos dice que cuando se acerca el invierno el roedor con su compañera buscan un hueco donde almacenar las nueces en previsión de tiempos difíciles. Cuando la nieve cubre la tierra y no hay para comer, el macho entra en la cueva sin permitir el paso a la hembra y come las nueces. La hembra cede a la fuerza y para poder subsistir, roe las raíces del árbol.

La fábula fue considerada ejemplo del matrimonio egoísta donde el esposo se convierte en un «ladrón» para la esposa. Es aquí donde se encuentra el sentido de la pintura en Lotto expresando que en la vida del matrimonio se debe mantener la fidelidad y nunca la avaricia, el pensar y vivir en uno, pues no ha de ser otra cosa sino un hacer en conjunta comunión. Así entenderemos el cartelino: *Homo numquam*, pues el hombre nunca debe comportarse igual que la ardilla sumido en un egoísmo irresponsable.

Con propósito diferente observamos la pintura de Hans Holbein el joven, fechada entre 1526-28 y conservada en la National Gallery de Londres [fig. 13]. En ella se presenta la figura femenina con vestido negro acompañada de una ardilla encadenada a su mano y, sobre una rama a la altura de su hombro, se dispone el estornino negro, el mirlo, imagen de la viuda como estudiamos en la pintura *Mujer con paloma* de Francesco Boner conservada en el Museo del Prado (González de Zárate, 2011). Marcial nos habla del ave en relación con el amado (IX, 54) y Picinelli entiende por el mirlo la imagen de quien teniendo delante el sufrimiento



Fig. 13. Hans Holbein el joven. *Retrato de mujer con ardilla*. National Gallery de Londres. 1527.

trata de corregirlo y superarlo con industria (IV, XXXXVI), es decir, como se deduce del comportamiento de la ardilla. Con ello, se explica el sentido de la pintura. En este caso la mujer, viuda, debe procurarse el sustento con el ingenio necesario para dicho fin.

RETRATO DE UN HOMBRE EN SU ESTUDIO

La pintura, realizada hacia 1530, se custodia en la Galería de la Academia en Venecia desde el año 1930 tras ser adquirida por el conde Rover de Trento [fig 14]. Leemos en el estudio de Pirovano: «Este intrigante retrato de joven, parece casi una panti-

12. 128 sermones escritos hacia el año 1300 repartidos en el año litúrgico entre los que se precisan algunas vidas de santos. Su traducción: *Sermones de tempore et de sanctis* en ed. Tatarzynski R., Varsovia 1977.



Fig. 14. Lorenzo Lotto. *Retrato de un hombre en su estudio*. Galería de la Academia en Venecia. 1530.

llosa reafirmación poética autónoma y casi también alternativa, sobretudo en el tratamiento atonal de las partes cromáticas respecto a la dominante ticianesca. Según la práctica conocida del Lotto, los objetos que acompañan la figura (el cuerno y el laúd a la izquierda en alto, el pájaro muerto que pende del lado opuesto, el libro, los pétalos de rosa, la lagartija) esconden ciertamente significados simbólicos que refieren a acciones del personaje o a su carácter; pero no existiendo noticias precisas sobre el joven, cualquier deducción arriesga de llegar a conclusiones simplemente fantasiosas. Da la impresión de un personaje atormentado, frío y enigmático» (Pirovano, 2002: 123).

Plurales son los elementos que se disponen en el lienzo donde destaca un joven hojeando un libro. Bajo éste apreciamos una carta abierta sobre varios pétalos de rosa, también un anillo y lo que más nos sorprende, la figura de un lagarto. Una llave destaca sobre el armario. El joven presen-

ta un aspecto lánguido, melancólico. Por el anillo podemos entender la figura de un compromiso que, de seguro, se relaciona con lo amoroso ya que los pétalos de la flor de Venus, de la rosa como ya estudiamos, así parece indicarlo. El laúd y el cuerno de caza son clara referencia al humor sanguíneo como lo apreciamos en diferentes estampas como las de Virgil Solis o Pieter de Iode (González de Zárate, 2011) [fig 15]. Así lo observamos también, entre otros ejemplos, en los Emblemas anónimos editados en 1613 con el título *Cupido's luthof* donde, en su composición V, estos instrumentos presentan una clara relación con la lujuria.

La clave semántica de la composición, a nuestro entender, se centra en el lagarto y concretamente en la explicación que proponen por una parte Eliano en su comentario sobre «el lagarto y su vitalidad regeneradora», y por otra en Aristóteles en referencia a la frialdad del reptil. Leemos en Claudio Eliano: «Si se golpea intencionalmente o por azar a un lagarto en medio de su cuerpo con un palo, se divide en dos partes, ninguna de las cuales muere, sino que cada una se mueve independientemente y cada mitad vive arrastrándose con dos patas. Luego, cuando se encuentran las dos mitades (este encuentro se realiza frecuen-



Fig. 15. Pieter de Iode. *Humor Sanguíneo*.

temente), se juntan y se acoplan después de haber estado separadas. Rehecha su unidad corporal, queda una cicatriz como huella indicadora del accidente; pero el lagarto corretea y lleva el mismo género de vida que antes, como cualquier otro que no ha sufrido semejante experiencia» (II, 23). Francisco Vélez de Arciniega en su *Historia de los Animales más recibidos en el uso de Medicina*, recoge la narración de Eliano a la que no da crédito considerando más acertada la opinión de Aristóteles según la cual, partida la cola, les vuelve a crecer (1613: 214; I, II, VII). Y es así que el lagarto, en la pintura, sobre sus patas traseras, parece disponer algunas líneas, una especie de superposición que se dilata hasta la cola quizá como recordatorio de la nueva reunión en las partes separadas que nos ha narrado Eliano.

La flor de Venus se encuentra deshojada, incompleta. La carta quizá pueda remitir a este contenido pues el anillo de compromiso queda sobre la mesa. La llave, imagen de la fidelidad como presenta, entre otros, Lombardelli en la antigua Sala de los guardias suizos del Vaticano, nos explica el mantenimiento del compromiso pese a la ruptura, como hace el lagarto que, en su mitad, vive en espera de la unión y reencuentro con la parte ausente.

Pero al reptil ofrece otra lectura que muy bien puede coincidir con el propósito del artista. Federico II Gonzaga, duque de Mantua, como nos cuenta Louis Dominique, tomó como divisa el lagarto, pues no entra en asuntos de amor como lo hacen el resto de los animales (1561: 166).¹³ La fuente se encuentra en Aristóteles cuando precisa que el reptil es de naturaleza fría. Con ello se justificó una frigididad amorosa de la que el filósofo no da cuenta (Aristoteles, 1848-1878: III, 530). En consecuencia, el lienzo daría cuenta de un sentido contrario al propuesto siguiendo a Elian y, de la esperanza en la unión amorosa, se expresaría el



Fig. 16. Blooteling hacia 1670. *Mujer con lagarto*. Invención de Tiziano.

distanciamiento de los amantes por la frialdad en las relaciones.

Variadas son las lecturas sobre el reptil, Picinelli en su *Mondo simbolico* lo considera imagen del amor constante porque muere y no suelta, de ahí el mote que propone: «*Aut morte, aut nunquam*» [O la muerte o nada] (1669: VIII, XVI). Quizá encontremos este sentido amoroso en retratos donde se da cita el lagarto. Así lo apreciamos en el reptil encadenado a la dama que, bajo invención de Tiziano, llevará al buril Blooteling hacia 1670 [fig. 16] y con anterioridad Lucas Vorsteman II.

13. No obstante, Otto Vaenius (1618) en su emblema sobre el poder Venus dispone a hombres y mujeres, a varios animales y, entre ellos el lagarto, todos ellos heridos por la flecha del amor.



Fig. 17. Lorenzo Lotto. *Retrato de un hombre de treinta y siete años*. Galería Doria de Roma. 1542.

RETRATO DE UN HOMBRE DE TREINTA Y SIETE AÑOS

El retrato, realizado hacia el año 1542, se conserva en la Galería Doria de Roma [fig. 17]. Presenta la figura de un hombre que con el índice de su mano derecha señala el anillo dispuesto en el meñique de su izquierda. A la derecha leemos: ANN. AETATIS SVE XXXVII. A la izquierda se presenta un *putto* o Cupido a modo de bajo-relieve antiguo que, con sus manos, toma el fiel de una balanza, reposando sus pies en ambos platillos. Pirovano precisa en su comentario: «En la galería de los melancólicos protagonistas de la humanidad lottesca, ya de por sí de gran contraste con la felicidad, este joven dibujado contra un muro que cae, parece indicar a sí mismo como quinta esencia de los humores más tétricos, que consiguen incluso esterilizar la vivacidad de la obra del maestro veneciano. No faltan las

tentativas de una identificación como autorretrato, pero no obstante las ingeniosas marcas interpretativas, la edad biológica del pintor no se adecua a la edad indicada, que llevarían al cuadro al 1517, evidentemente demasiado antes por el estilo del cuadro, que hace referencia al quinto decenio: destaca grandemente la evocación simbólica que debe tener obviamente el angelito que se mantiene sobre un plato de una balanza, un motivo que se encuentra en una tarsia del duomo de Bergamo, acompañado del escrito: *Nosce te ipsum* [conóctete a tí mismo] y que observamos también en una gema o borchia que pende de la Santa Catalina del *Sposalizio mistico* de la Galería Nacional Romana. Este original motivo iconográfico ha sido interpretado como emblema de equilibrio entre las pasiones, o como referencia a la señal astrológica de una constelación, la Balanza, o también como símbolo alquimista del hombre melancólico» (2002: 164).

Bernard Berenson ya consideró que la composición del Cupido es similar a la realizada por Lotto en el año 1524 para el coro de santa Maria la Mayor en Bergamo, y es aquí donde nos vamos a detener. La complejidad de Lotto en sus creaciones queda en estos diseños claramente manifiesta. La Cofradía de la Misericordia le encargó el trabajo, una treintena de historias sobre el Antiguo Testamento para el coro del Duomo en Bérgamo. El artista realizó los diseños entre los años 1524 a 1532 acompañando sus invenciones con diferentes explicaciones. En este sentido escribió: «respecto a los dibujos de las cubiertas, sabed que son cosas que no están escritas, es preciso que la imaginación les de luz». El coro presenta varios paneles en madera, una labor de incrustaciones que conocemos como taracea. Lotto elaboró los diseños que fueron llevados a la madera por el marquetista Giovan Francesco Capoferri (Carmine Mario Muliere, 2008). Aquí observamos el precedente de la pintura que analizamos ya que se dispone el Cupido alado tomando con sus



Fig. 18. Lorenzo Lotto, diseño y Giovan Francesco Capoferri, taracea. Coro del duomo de Bérghamo. 1524-1542.

manos el fiel de la balanza y reposando sus pies en ambos platillos [fig. 18]. Sabido es que por Cupido se entiende la imagen del amor, de la tensión que experimenta el ser humano en sus deseos y proyectos y que Platón explica al relacionar la etimología de *eros* (amor, tensión) con *ptéros* (alado) considerando que lo bello (deseo y proyecto) despierta en el hombre las alas, la elevación espiritual como recuerdo del mundo superior: «Y aquí es, precisamente, a donde viene a parar todo ese discurso sobre la cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro» (*Fedro* 252b).

Lotto titula su composición como «Amor en la balanza», «Amor de la sabiduría». En la zona inferior dispone el mote: «*Nosce te ipsum*» [Conócete a ti mismo], es decir, la expresión máxima del conocimiento o sabiduría como se presentaba en el antiguo oráculo de Delfos y se recoge en los *Emblemas* de Barthélemy Aneau, quien como cuerpo

de la composición presenta a Apolo en el oráculo de Delfos acompañado de varios hombres que lo observan, a la derecha del dios se figura un bóvido. Con esta recreación se nos dice que quien no se conoce a sí mismo se encuentra en la misma condición que el animal (Aneau, 1552: 60).

El comentario nos lleva a la pintura. En ella, el efigiado señala el anillo, el compromiso que se define mediante el Cupido alado, la sublimación del amor. Cupido reposa sus pies en una balanza y sostiene el fiel en claro equilibrio. Se explica de esta manera el «Amor Sabio» que, conociéndose a sí mismo, se debe procurar estable, armonioso, ecuánime y moderado. La idea de equilibrio entre los amantes es una constante entre los emblemistas que tratan el asunto amoroso. Así lo apreciamos en Vaenius donde la balanza con Cupido queda sustituida por el nivel, la plomada, para decirnos en el lema: «Exactamente, ni aquí, ni allá», es decir, siempre en equilibrio sin llegar a los extremos (1608: XXXIX).¹⁴ Incluso, en este sentido podemos considerar la pintura de Vermeer titulada *la mujer y la balanza* (1662-65) donde la dama sostiene el fiel y los platillos quedan equilibrados. El espejo, como figura de la Prudencia, conforma su sentido con la balanza al remitir a una vida armoniosa y moderada en espera del figurado Juicio Final que observamos en la composición (González de Zárate, 2012).

Cupido, en referencia a la justa medida, lo apreciamos en composiciones del siglo XVII como se observa en el relieve de Jacques Sarazin para Ana de Austria como regente de Luis XIV, en estampa de Torte-bat explicando la misma idea para el magistrado y, con un sentido más ajustado al propuesto por Lotto, en el *retrato de mujer con balanza* de Thomas Keyser (Collection of Rita and Frits Markus, Bequest of Rita Markus) [fig. 19].

14. Vid. también: Vaenius, 1615: IV y Vaenius: 1618: XXIV. Así mismo Feuille, 1697: 46, n. 10.



Fig. 19. Thomas Keyser. *Retrato de mujer con balanza*. Collection of Rita and Frits Markus, Bequest of Rita Markus. S. XVII.

Un pequeño repertorio de retratos realizados por Lorenzo Lotto ha ocupado este estudio. Desde la monografía de Berenson en 1895 hasta la más reciente de Pirovano en 2002, los estudios sobre el artista se han caracterizado por un análisis descriptivo de su pintura. Carlo Pirovano llega a señalar considerando la iconografía en la pintura sobre el *retrato de un joven en su estudio* que: «no existiendo noticias precisas sobre el joven, cualquier deducción puede llevar a conclusiones simplemente fantasiosas». La opinión que aquí consideramos difiere con claridad. A través de un análisis estético de la pintura no llegamos al suceso principal del que nos hablaba Alberti, es decir, al asunto o argumento de la obra de arte. Mediante el estudio iconográfico describimos e identificamos los elementos, los detalles,

que se clasifican en función de sus fuentes gráficas o escritas. El método, en consecuencia, nos permite conocer significados, historiar la imagen en sus detalles y con ello, proponer lecturas que, en su conjunto, ayudan y aproximan al sentido final que el artista quiso ofrecer a sus composiciones.

Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura* (IV), nos remite a Platón para señalar que la poesía es imitadora de todo lo que se puede oír, mientras que la pintura de aquello que se puede ver. La primera construye imágenes por medio de las palabras; la segunda establece palabras, significados, por las figuras. Es aquí donde centramos todas nuestras consideraciones tratando de llegar al significado, en palabras, propuesto por el artista en imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, A. [1587]. *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Tarragona. Ed. consultada: *Dialoghi di D. Antonio Agostini Arcivescovo di Tarragona sopra le medeglie, inscrizzioni, ed altre antichita*, Roma, 1736.
- ANEAU, B. [1552]. *Imagination poétique*, Lyon.
- ANÓNIMO, [1690]. *Emblemata amatoria*.
- ARISTÓTELES, (1848-1878). *Opera*, E. Firmin Didot, V tomos, Paris.
- BASTUS, J. [1862]. *El Trivio y El Cuadrivio o la Nueva Enciclopedia*, Barcelona.
- BOUDARD, J.B. [1766]. *Iconologie tirée de divers auteurs. Ouvrage utile aux gens de lettres. Aux poètes, aux artistes, et généralement à tous les amateurs des Beaux-Arts*, Viena.
- CARMINE MARIO MULIERE (Ed.) [2008], «Lorenzo Lotto e Giovanni Francesco Capoferri. Il Coro della Basilica di Santa Maria Maggiore – Bergamo», en *Equipèco* n.15.
- CHASTEL, A. [1988], *El arte italiano*, Madrid, Akal.
- DOMINIQUE L., en GIOVIO P. [1561]. *Dialogues*, Lyon.
- GÓMEZ DE LA REGUERA, F. [ca. 1632], *Empresas de los Reyes de Castilla y de León*.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. [2011]. «De algunas pinturas en el Museo del Prado. Mitos en Metáforas», en *Los Dioses Cautivos*, Madrid, Museo del Prado.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., «Pietro della Vecchia en el Museo del Prado. Sócrates y dos discípulos. Entre el ver y el mirar», *Trasdós*, 2012.
- HARRIS, E. [1991]. *Velázquez*, Vitoria, Ephialte.
- HORAPOLO, [1991]. *Hieroglyphica*, Ed. González de Zárate J.M., Madrid, Akal.
- HOROZCO, J. [1589], *Emblemas morales*, Segovia.
- LA FEUILLE, D., et al. [1705], *Symbola et Emblemata Selecta*. Amsterdam.
- MARIANI G. [1974]. *L'Opera completa del Lotto*, Milán, Rizzoli.
- PARADINE, C. [1567]. *Symbola Heroica*, Amberes.
- PICINELLI, F. [1669]. *Mondo simbolico*, Milán.
- PIROVANO, C. [2002]. *Lotto*, Milano.
- POPE-HENNESSY, J. [1985]. *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal.
- RUVOLDT, M. [2004]. *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and dreams*, Cambridge University Press.
- SEBASTIÁN CASTELLANOS DE LOSADA, B. [1850]. *Compendio del sistema alegórico, y diccionario manual de la iconología universal*, Madrid.
- TYPOTIUS, J. [1601]. *Symbola divina et humana...*, Praga.
- VAENIUS, O. [1608]. *Amorum Emblemata*, Amberes.
- VAENIUS, O. [1615]. *Amoris divinis Emblemata*, Amberes.
- VAENIUS, O. [1618]. *Emblemata aliquot selectiora amatoria*, Amsterdam.
- VALERIANO, P. [1626]. *Hieroglyphica*, Lyon.
- VÉLEZ DE ARCINIEGA F. [1613]. *Historia de los Animales más recibidos en el uso de Medicina*, Madrid.
- VERIEN, N. [1696]. *Recueil d'Emblemes, Divises, Medailles, et figures Hieroglyphiques*, París.
- WHITNEY, G. [1586]. *A Choice of Emblemes*, Leiden.
- WOLFF-QUENOT M.J. [1983]. *Le bestiaire mystérieux de la Cathédrale de Strasbourg*, 1983.