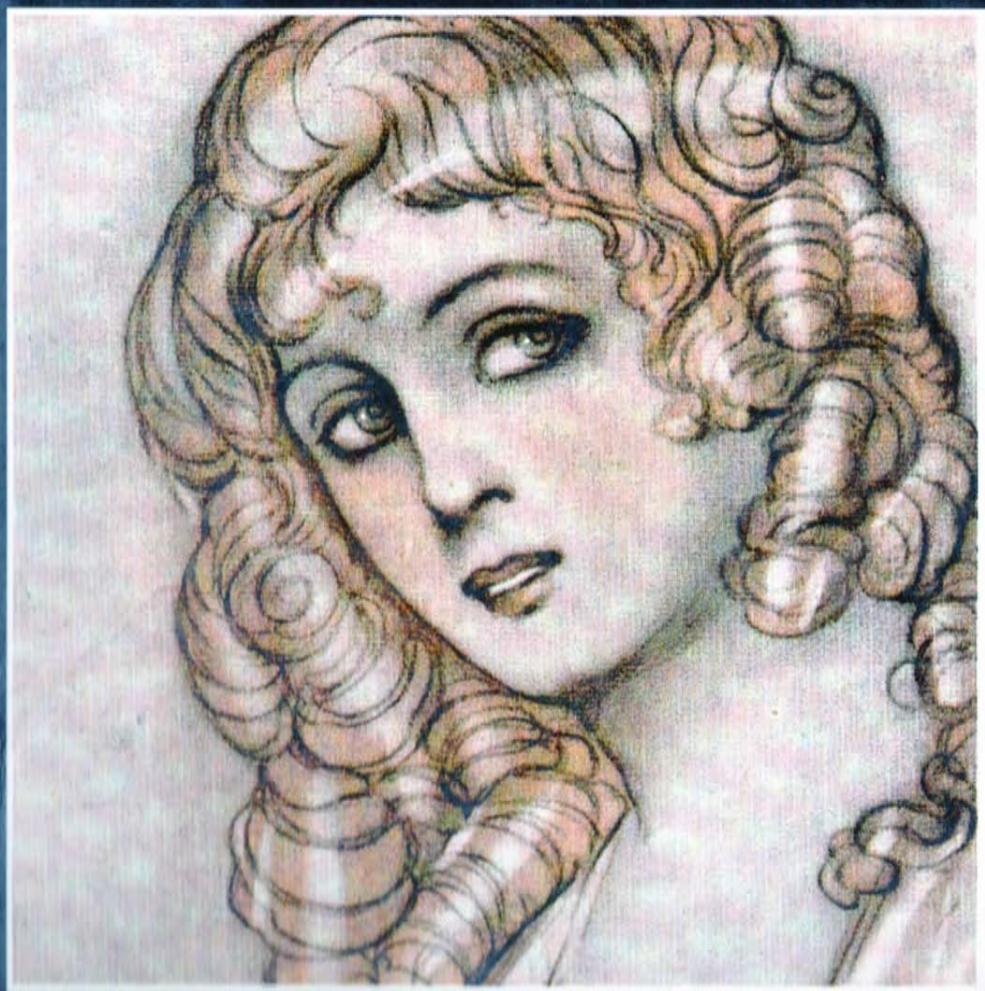


Georges Vigarello

Historia de la belleza

**El cuerpo y el arte de embellecer
desde el Renacimiento
hasta nuestros días**



Primera parte

LA BELLEZA REVELADA (SIGLO XVI)

¹ Véase, por ejemplo, *Las mujeres de la corte de Felipe II*, de María de la Cruz Rodríguez, Madrid, 1984, pág. 141.

² Véase, por ejemplo, *Las mujeres de la corte de Felipe II*, de María de la Cruz Rodríguez, Madrid, 1984, pág. 141.

³ Véase, por ejemplo, *Las mujeres de la corte de Felipe II*, de María de la Cruz Rodríguez, Madrid, 1984, pág. 141.

⁴ Véase, por ejemplo, *Las mujeres de la corte de Felipe II*, de María de la Cruz Rodríguez, Madrid, 1984, pág. 141.

...de las bellas artes...
CUERPO...
...de un conocimiento...

En tanto "pura y simple claridad de la que proceden todas las demás",¹ hacia los comienzos de la modernidad la belleza se encuentra en el centro de innumerables diálogos y discursos. Una certeza los acompaña, la de una perfección instalada en el corazón del mundo. Esa belleza sería también modelo único, conjunto acabado, "signo de las cosas celestes",² "ángel que ha descendido del cielo".³ Por supuesto que se trata de principios teóricos, aparentemente alejados de cualquier comportamiento concreto. Sin embargo, influyen en la manera cotidiana de mirar el cuerpo, privilegian sus partes "superiores", el busto, el rostro, la mirada y su fermento divino, las partes consideradas como las que manifiestan la única y verdadera belleza, la más perfecta también, porque es la más "elevada". Otra consecuencia. lo absoluto no podría ser corregido, la belleza no podría ser "retrabajada" Por ejemplo, ¿el afeitado no miente al comprometer la perfección revelada? De ahí la inevitable ambigüedad de embellecer el cuerpo, la interminable impugnación de cualquier artificio. Dificultad proclamada, a la que se agregan sordos indicios de dominación que alejan la primera belleza moderna de la belleza actual. la mujer, en particular, con su "carne tierna y su tez de una blancura resplandeciente",⁴ se concibe como modelo de belleza al no

¹ C. Ripa, *Iconologie, ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus*, París, 1643 (1ª ed., 1593), pág. 30.
² A. Firenzuole, *Discours de la beauté des dames*, París, 1578 (1ª ed. italiana, 1552), "Vuestra belleza es un signo de las cosas celestes y una semejanza con los bienes del paraíso", pág. 17.
³ M. Bandello, "Un homme exemplaire", *Nouvelles* (1554), en *Conteurs italiens de la Renaissance*, París, Gallimard, col. La Pléiade, 1993, pág. 508.
⁴ H. C. Agrippa, *De la supériorité des femmes*, París, 1509, pág. 42.

poder escapar a las estéticas de la modestia, las de las siluetas fijadas en sus escenarios y en la inmovilidad.

Una visión de las perfecciones, una visión de las diferencias sexuales mezclan aquí confusamente la experiencia de la extrema excelencia con la certeza de un sometimiento.

Capítulo 1 CUERPO DESCRIPTO, CUERPO JERARQUIZADO

Esta belleza moderna impone en principio un descubrimiento decisivo. Los personajes de las escenas de la Pasión representados por Simone Martini en 1340, con sus volúmenes hundidos en el ropaje,¹ son muy diferentes de los personajes de la Crucifixión representados por Mantegna en 1456, con las siluetas estructuradas y los relieves modulados.² Estos últimos revelan una "invención del cuerpo"³ De pronto, la belleza gana en consistencia y en inmediatez. Masaccio fue el primero en inventar, alrededor de 1420, esa nueva manera de restituir la presencia carnal,⁴ el juego con los volúmenes físicos, el color, el espesor de las formas y de las redondeces. La belleza ingresa a la modernidad. En la historia ya se instala esa "mutación del pensamiento figurativo"⁵ en el Renacimiento, con ese brusco realismo de las formas adoptadas por los cuerpos pintados en la Toscana del siglo xv, con la manera en que los aspectos se aguzan en los cuadros.

Por lo tanto, resulta imposible ignorar la jerarquía de lo visible y del cuerpo en la vida cotidiana, el privilegio que se les otorga a las partes superiores, el intenso cuidado del rostro, esa orientación muy focalizada, impuesta por numerosas presiones, en la mirada.

¹ Simone Martini, *Le Christ portant sa croix*, hacia 1340, Museo del Louvre, París.

² Andrea Mantegna, *La crucifixión*, 1456, Museo del Louvre, París.

³ Véase el libro de N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme, du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, París, Flammarion, 1997.

⁴ Masaccio, *La Santa Trinidad con san Juan*, hacia 1425, iglesia Santa Maria Novella, Florencia.

⁵ Véase P. Francastel, *La Figure et le Lieu. L'Ordre visuel du Quattrocento*, París, Gallimard, 1967, pág. 25.

La fuerza de una presencia, el límite de las palabras

Ante todo hay que insistir en el trabajo de los pintores, aunque esos nuevos enfoques entre los siglos xv y xvi van mucho más allá de las empresas pictóricas. Desde fines del siglo xv en los talleres se acumulan retratos de mujeres seleccionadas no tanto por su prestigio o por su estatus social, sino por su belleza. *La Bella*, ilustrada por Ticiano,⁶ pertenece a ese género inédito. Personaje sin nombre, pero de "belleza perfecta", la mujer es pintada por esa misma razón, la que lleva al duque de Urbino a comprar el cuadro para admirar a una "Belleza ideal".⁷ El duque ignora hasta el nombre de la mujer, a la que denomina "dama del vestido azul", pero confiesa experimentar un goce nuevo ante esa belleza elegida "sólo por su propio interés".⁸ Por otra parte, las colecciones de los primeros aficionados al arte cambian de objetivo: su propósito deja de ser solamente la acumulación de las grandes escenas religiosas, las curiosidades, los retratos de personajes privados o públicos, como ocurre en la excepcional colección del florentino Paul Jove alrededor de 1520-1530,⁹ que se componía de interminables series de rostros de emperadores, sabios o reyes; su objetivo comenzaba a ser también el de ilustrar los propios principios de la belleza.

Esa "intensidad" de la presencia no podía dejar de tener efectos en las descripciones del cuerpo. Sus efectos vuelven caducas de pronto las expresiones medievales con sus breves alusiones, donde se oponía, sobre un fondo de blancura, la densidad de los senos a la delgadez de los costados: "las caderas delgadas y estrechos los flancos",¹⁰ para la joven d'Élie de Saint Gilles, las "caderas delgadas"¹¹ también para Blanchefleur en el siglo xiii, o "el seno firme, blanco el cuello, claro el rostro"¹² para Beatriz en Raoul de Cambrai en el siglo xii. Muy evidentemente, existe una belleza medieval. rostro simétrico y blanco, senos marcados, talle ajustado. Por el contrario, los cuerpos que evocan las palabras del siglo xvi parecen

⁶ Ticiano, *La Bella*, hacia 1530, Palacio Pitti, Florencia.

⁷ Véase E. Cropper, "The beauty of woman. Problems of the rethoric of Renaissance portraiture", M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers, *Rewriting the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pág. 179.

⁸ Ídem.

⁹ Véase F. Haskell, *L'Historien et ses images*, París, Gallimard, 1995 (1ª ed. norteamericana, 1993), pág. 74.

¹⁰ J. Houdoy, *La beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du xii au xvi siècle. Analyse du livre de Niphus: "Du Beau et de l'amour"*, París, 1876, pág. 27.

¹¹ Citado por J. Houdoy, *ibíd.*, pág. 22.

¹² Ídem. Véase también R. Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Chicago, Illinois Press, 1957, "Love and beauty", pág. 136.

reiterativos: se enfatiza la carne, los términos se diversifican. En particular el cuerpo femenino cobra allí una densidad y una encarnadura que no tenía. La apariencia se vuelve más pulposa, el perfil más consistente. Una discreta sensualidad delata el "vigor"¹³ que aflora hasta la piel, insinuando los "buenos jugos", la "leche y la sangre".¹⁴

En lo profundo de esos procedimientos se encuentra la importancia que se otorga a lo sensible, que —hay que señalarlo— ha crecido, generando una afición más estrecha y, sobre todo, más aceptada a la estética y al placer. Los valores mundanos son los que se han impuesto más, los de los acuerdos cotidianos, los de la vida, de lo inmediato, esa densidad que la Pléyade supo transponer en profundidad poética. Inevitablemente, las palabras se hechizan. En 1560 las mujeres de Ronsard tienen "senos blancos como alabastro",¹⁵ las de Louis le Jars, en 1575, una "amplia frente de marfil pulido".¹⁶ Materiales preciosos, sustancias purísimas predominan en las comparaciones. "la perla de Oriente", la "nieve inmaculada",¹⁷ el "lirio encerrado en el cristal"¹⁸

Estas palabras también tienen sus límites. A comienzos de la modernidad, muestran toda la dificultad que existe para expresar la belleza del cuerpo. Las descripciones resultan amenazadas por los estereotipos. La palabra *embonpoint* ["gordura", literalmente, "en buen punto"] es el mejor ejemplo. En el siglo xvi se la empleaba habitualmente para indicar el estado de equilibrio entre "delgadez" y "gordura"; pero comienza a resultar evidente entonces que la propia palabra, al igual que los adjetivos que de ella derivan, antes que establecer más bien sugieren formas definitivas: "muy hermosa y en buen punto"¹⁹ es la mujer amada por el "hermano predicador" en un relato de las *Cent Nouvelles nouvelles*; "muy hermosa y en gran punto"²⁰ es la mujer de los baños en otro relato; "cada día" "en mejor punto" se encuentra la "joven zagala" albergada y "mantenida"²¹ por un procurador en un relato de *Bonaventure des Périers*; fea, finalmente, y en "mal punto" es la mujer

¹³ H. C. Agrippa, *De la supériorité des femmes*, París, 1509, "cada uno de sus miembros se encuentra pleno de vigor", citado por J. Houdoy, *op. cit.*, pág. 79.

¹⁴ P. Fortini, "Antonio Angelini et la Flamande", *Nouvelles* (siglo xvi), *Conteurs italiens de la Renaissance*, París, Gallimard, 1993, col. La Pléiade, pág. 846.

¹⁵ P. Ronsard, *Le Second Livre des Amours* (1560), en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1993, col. La Pléiade, t. I, pág. 232.

¹⁶ L. le Jars, véase *Précis de littérature française du xvi siècle: la Renaissance*, dir. R. Aulotte, París, PUF, 1991, pág. 98.

¹⁷ P. Fortini, *op. cit.*, pág. 846.

¹⁸ P. Ronsard, *Le Premier Livre des sonnets pour Hélène* (1578), *Œuvres. ., op. cit.*, t. I, pág. 153.

¹⁹ *Les Cent Nouvelles nouvelles* (1462), *Conteurs français du xvi siècle*, París, Gallimard, 1956, col. La Pléiade, pág. 328.

²⁰ *Ibid.*, pág. 258.

²¹ Bonaventure des Périers, *Récréations et joyeux devis* (1558), *Conteurs français. ., op. cit.*, pág. 389.

“ya avejentada”²² descrita en la decimoquinta *nouvelle* del *Heptameron*. Se trata, por supuesto, de jerarquías poco discernibles, que van de lo peor a lo mejor, de menos a más, sin indicios precisos a partir de los cuales unas y otras puedan distribuirse.

Son palabras que, junto con sus correspondientes prácticas, deberán ir precisándose con el tiempo, insensiblemente enriquecidas y referidas a objetos más situados y definidos

El triunfo de la “parte superior” del cuerpo

Todavía nos falta agregar en qué medida la belleza social, la que aquí nos interesa, la de los espacios cotidianos, obedece, en el siglo XVI, a normas perentorias que rigen la apariencia. La mirada manifiesta una orientación. está sometida a un código de moralidad. Esto limita la belleza a esferas circunscriptas del cuerpo. Sobre todo, se impone un criterio, el de lo que queda al descubierto y lo que queda oculto. No para subrayar algún misterio de lo oculto, sino más bien para enfatizar su carácter abyecto, la existencia de zonas envilecidas y de zonas ennoblecidas. En tanto lógica completamente virtuosa, pone “en evidencia los miembros honorables” y coloca “fuera de la mirada”²³ los miembros despreciables. En sus *Discours sur la beauté des dames*, Firenzuole, por ejemplo, destaca la inutilidad de las áreas inferiores para designar la belleza, y describe largamente lo desnudo: “La naturaleza induce a las mujeres y a los hombres a descubrir las partes superiores y a ocultar las partes inferiores, porque las primeras, en tanto natural sede de la belleza, deben verse, mientras que no ocurre lo mismo con las otras, ya que son solamente el cimientto, la base y el apoyo de las superiores”²⁴. O Jean Liébault, quien, en su tratado sobre la belleza, también pretende “ocuparse solamente de las partes descubiertas”, después de explorar, sin embargo, el conjunto del cuerpo. Lo que vuelve más aguda esta observación discurrida entre madre e hija en un diálogo de fines del siglo XVI: “¿Qué necesidad hay de preocuparse por las piernas, si no es algo que haya que mostrar?”²⁵

²² M. de Navarre, *L'Heptaméron* (1559), *Conteurs français*, op. cit., pág. 819.

²³ P. Bouaystuaud, *Bref Discours sur l'excellence et dignité de l'homme*, Ginebra, Droz, 1982 (1ª ed., 1558), pág. 14.

²⁴ A. Firenzuole, *Discours de la beauté des dames*, París, 1578 (1ª ed. italiana, 1552), pág. 27.

²⁵ M. de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597), París, Nizet, 1992, pág. 71.

Algo más importante aún ocurre con los vestidos del siglo XVI, que agregan a sus formas encubridoras un intenso ensanchamiento. Casi escapan a la horizontal por debajo del talle, sostenidos por “polisonos”²⁶ asentados sobre láminas de metal o de madera, que convierten más que nunca la falda en el pedestal del busto, realzando de manera no vista antes la importancia de la parte “superior”. Esto no significa que la parte “inferior” escape a toda preocupación. Puede ser incluso un objeto suntuario, pero para mejor borrar la forma física sucede como en los grabados de Vos de Galle, en 1595, donde las telas burguesas se derraman y se enriquecen, cada vez más trabajadas, hasta el piso. Lo “inferior” sigue siendo ante todo soporte, zócalo casi inmóvil de lo “superior”, como en las efigies de las “damas inglesas” de Holbein²⁷ o en las de las patricias italianas de Bronzino.²⁸ Al respecto, no existe más que una alteración de la línea anatómica, para mejor desplegar bajo la cintura una base horizontal ampliada que sirva de apoyo,²⁹ efigie escultórica donde el busto corona su anónima base de sustentación. Es lo que muestra también la imagen de Firenzuole, en su tratado de belleza, al proyectar la parte superior del cuerpo como fina copa de loza, cuyo perfil ilustraría el tronco, el zócalo representaría las piernas y las asas representarían los brazos.³⁰

Otra lógica refuerza también esa visión jerarquizada. el orden estético orientado por el orden cósmico. La belleza del mundo, cuyas regiones etéreas representarían la perfección, sirve en este caso de modelo a la belleza del cuerpo; en el siglo XVI, el cielo cósmico y el cielo corporal se corresponden. El busto, el rostro, las manos serán los únicos lugares que apelarán a la estética física, al descubrirse “principalmente en una parte, a saber, la parte superior, que mira hacia la luz del sol”³¹. Tienen una “proximidad con la naturaleza de los ángeles”³². Se imponen únicamente por su emplazamiento, ese cuya eminencia permite “con-

²⁶ Véase C. Saint-Laurent, *Histoire imprévue des dessous féminins*, París, Herscher, 1986, “la locura de los polisonos”, pág. 66.

²⁷ J. Boucher, *Deux Épouses et reines à la fin du XVI siècle*, Saint-Étienne, PUSE, 1995, pág. 236.

²⁸ *Ibid.*, pág. 232.

²⁹ Véase S. M. Newton, “The body and high fashion during the Renaissance”, *Le Corps à la Renaissance*, dir. J. Céard, M.-M. Fontaine, J.-C. Margolin, coloquio de Tours (1987), París, Aux amateurs de livres, 1990.

³⁰ R. Baillet, “Le corps féminin dans la littérature italienne de la Renaissance: du cours magistral aux travaux pratiques”, *Le Corps de la femme: du blason à la dissection mentale*, actas del coloquio, 18 de noviembre de 1989, Université de Lyon-III, “Le dessin des vases”, pág. 17.

³¹ A. Romei, *La Sepmaine ou sept journées*, París, 1595 (1ª ed. italiana, 1552), pág. 12.

³² A. Le Fournier, *La Décoration d'humaine nature avec plusieurs souveraines recettes*, París 1582, pág. 2. Véase también J. Hale, *La Civilisation de l'Europe à la Renaissance*, París, Perrin, 2003 (1ª ed., 1993), pág. 566.

templarlos mejor”³³ De ahí esos comentarios y retratos que juegan con los peinados “nubosos”, con los rostros solares, con su “orden geométrico”³⁴ enfatizado. A comienzos del siglo xvii también existen referencias idénticas, el *Art d'embellir* de Flurance Rivault orquesta un aspecto físico jerarquizado como nunca antes. partes bajas convertidas en “pilotes”, partes intermedias convertidas en “oficinas y cocinas”, partes altas hechas para la contemplación y la pompa, únicas otorgadas a la belleza, que restituyen el rostro como un “fruto”,³⁵ para completar una plenitud que proviene de las sombras. Esto confirma la lógica del edificio, cuyas subdivisiones elevadas serían de lejos las más logradas y también confirma la visión moral. la anatomía se halla orientada,³⁶ en pendiente desde lo noble a lo menos noble, de lo delicado a lo grosero. Resulta imposible de golpe evocar la verticalidad sin señalar el ascenso y la caída, la grandeza y la indignidad.

Esta opción muy moralizada instaure retratos casi truncos. El propio Ronsard sólo cita las partes “elevadas” del cuerpo: “Los ojos, la frente, el cuello, los labios y los senos”³⁷ a menudo se juntan con la garganta y el rostro:

“El seno blanco como alabastro
Y tus ojos, dos soles,
Tus hermosos cabellos”³⁸

En el encargo versificado que el enamorado de Casandra gira a Jean Clouet para pintar a la joven, 140 de los 170 versos se ocupan solamente del rostro.³⁹ La concentración resulta aun más marcada en Maurice Scève, en 1544. en las 450 décimas que consagra al alma y al cuerpo “perfectos”⁴⁰ de Pernette du Guillet, más de cien evocan los ojos, mientras que casi ninguna describe el cuerpo. La silueta permanece apenas esbozada, como si estuviera borrada.

De todos modos, de esta mirada muy focalizada emerge un modelo formal. La imagen del rostro es tradicional se considera que basta con

³³ A. Firenzuole, *op. cit.*, pág. 10.

³⁴ E. Chirelstein, “Lady Elisabeth Pope: The Heraldic Body”, *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture, 1540-1660*, dir. L. Grent y N. Llewellyn, Londres, Reaktion Books, 1990, pág. 38.

³⁵ D. de Flurance Rivault, *L'Art d'embellir*, París, 1608, pág. 27

³⁶ L. Van Delft, *Littérature et Anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, París, PUF, 1993, “L'anatomie moralisée”, pág. 183.

³⁷ P. Ronsard, *Le Second Livre des amours* (1557), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, pág. 272.

³⁸ *Ibid.*, pág. 232.

³⁹ P. Ronsard, “Élégie à Janet peintre du roy”, *Le Premier Livre des amours* (1552), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, pág. 152.

⁴⁰ M. Scève, *Délie, objet de plus haute vertu* (1544), *Poètes du xvi siècle*, París, Gallimard, 1985, col. La Pléiade, pág. 216.

mezclar en un óvalo el color “de la rosa y del lirio” La del busto es más destacada. basta con mantener en “campana” líneas que se adelgazan fuertemente mientras bajan. “El conjunto del pecho tiene la forma de una pera invertida, pero algo comprimida, cuyo cono es estrecho y redondeado en su sección inferior”⁴¹ La simetría y la levedad prevalecen. Como resulta muy evidente, no es que la forma sea nueva, sino que, en compensación, se hace más marcada con la amplitud de los hombros, con la inflexión de los costados, con la delgadez de los flancos. La concentración caracteriza la modernidad. El talle cobra tanta mayor importancia en la medida en que su “pesadez” muy pronto se convierte en modelo: los “pesados de talle” de las *Cent Nouvelles nouvelles* del siglo xv son los torpes y los tontos, sea cual fuere su apariencia física, lo que refuerza aun más el sentido de la expresión. En otra parte, la mujer de un caballero de Haynau es calificada como “un poco pesada en el talle”, sencillamente porque no era “la más sutil del mundo”⁴²

La mano y el brazo también participan de ese prestigio de lo “superior” y son objeto de una mirada a veces fascinada, tan intensa que incluso puede sorprender al lector actual. Resultan innumerables los estudios al respecto en los dibujos del siglo xvi. Muy abundante resulta también su presencia en las descripciones literarias. Es preciso tener la mano alargada, blanca, liviana. Brantôme se demora recordando a María Estuardo y “el laúd que tan bien tocaba con su mano blanca y sus hermosos dedos, tan bien formados que nada le debían a los de la Aurora”⁴³ Se demora evocando a Catalina de Médicis y estudiando la semejanza entre las manos de la reina y las de su hijo.⁴⁴ Más aún se demora Enrique VIII encargándoles a varios emisarios que evalúen la belleza de la duquesa de Nápoles, con la que se va a casar: “Le verán la mano desnuda y repararán muy exactamente en cómo está formada, si es robusta o fina, si es gorda o delgada, larga o corta. Tomarán nota de cómo son los dedos, si son largos o cortos, gruesos o delgados, anchos o finos en la punta”⁴⁵

En el siglo xvi, la mano, como el rostro, sigue siendo un prioritario objeto de belleza. Se encuentra emplazada en la parte “superior”, por supuesto. Además, revela un estado del cuerpo que se mantiene oculto tras la ropa. Sugiere, devela, como lo hacen las mangas arremangadas

⁴¹ A. Niphus, *Du Beau et de l'amour* (siglo xvi), citado por J. Houdoy, *op. cit.*, pág. 97.

⁴² *Les Cent Nouvelles nouvelles, op. cit.*, pág. 178.

⁴³ Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Trois Vies illustres, Marie Stuart, Catherine de Médicis, le Duc de Guise* (manuscrito del siglo xvi), París, Gallimard, 1930, pág. 74.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 34.

⁴⁵ “Instructions donées par Henri VIII roi d'Angleterre à ses serviteurs de confiance...”, 1504, A. Cabanès, *Les Cabinets secrets de l'histoire*, París, 1900, t. IV, pág. 156.

de Isotta, la rica granjera en una *nouvelle* de Straparole, “al descubrir sus dulces brazos, redondeados y blancos como la nieve”⁴⁶ Al respecto los emisarios de Enrique VIII no se equivocan cuando destacan la mano “suave al tacto” de la princesa napolitana, de una “redondez muy prometedor”⁴⁷ Como indicio, o incluso como promesa, la mano expresa bien en este caso lo que no se ve, revelando de paso toda la ambigüedad de no evocar explícitamente más que lo “superior”

El amontonamiento de las partes

Esa anatomía moralizada y jerarquizada por los tratados de belleza del siglo XVI también influye en la visión del vínculo entre las partes. el cuerpo se ha presentado hasta aquí como un agregado, como un “montón” de elementos cuyo conjunto los superpone. La consideración de las piernas como simples columnas de soporte no lleva a revelar las curvas de la pelvis o el arqueado y las flexiones de la espalda. El ensanchamiento de la falda, presentada como simple zócalo, no lleva a privilegiar las continuidades posibles entre lo superior y lo inferior

La única imagen magnificada es la del ensamblado, la única referencia, la del amontonamiento. La apariencia de la belleza en lo cotidiano —hay que reiterarlo— se asimila a la de una fachada con sus soportes. “magnífico edificio”⁴⁸ o incluso “adorno esculpido”, vaso o estatua, cuyas piernas y muslos serían el único basamento o pedestal. De ahí la imagen siempre transitada de la columnata, de la edificación⁴⁹ y de su basamento:

“Ventre que se eleva sobre dos columnas gruesas y sólidas de mármol blanco”⁵⁰

El tema del edificio tiene por consecuencia que impone el triunfo de la estática frente a la dinámica. Borra cualquier combinación entre fuerza y tensión. los niveles no tienen más que agregarse, las partes, amontonarse, las dos “columnas que sostienen la hermosa edificación”⁵¹

⁴⁶ G. Straparole, “Isotta et Travaglino”, *Les Facétieuses nuits* (1560), en *Conteurs italiens*, op. cit., pág. 392.

⁴⁷ “Instructions donées par Henri VIII”, op. cit., pág. 158

⁴⁸ G. de Minut, *De la beauté, discours divers*, Lyon, 1587, pág. 261.

⁴⁹ Sobre esa “belleza arquitectural” y sus metáforas, véase J. Castarède, *Les femmes galantes du XVII^e siècle*, Paris, France-Empire, 2000, pág. 19.

⁵⁰ Anónimo, “Le ventre”, *Blasons du corps féminin*, en *Poètes du XVI^e siècle*, Paris Gallimard, col. La Pléiade, 1953, pág. 334.

⁵¹ Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Les dames galantes* (siglo XVI), Gallimard, col. Folio, 1981, pág. 290.

resultan intuitivamente paralelas y erguidas, o incluso el propio conjunto del cuerpo no es más que una “recta columna”⁵² sobre la que se encuentra “colocado el todo” Es lo que, de paso, confirman los anatomistas del siglo XVI, quienes guardan silencio acerca de la oblicuidad de los muslos femeninos, apenas alusivos acerca de la disposición de la pelvis. Andrea Vesalio describe las caderas como más amplias en las mujeres que en los hombres, sin mencionar las fuerzas que entran en juego para ello. Ambrosio Paré se atiene a los lineamientos generales de los huesos “del ilion y del isquion”⁵³ sin distinguirlos. No trata el papel de la curvatura lumbar ni la de los muslos. El mantenimiento del cuerpo se limita a los añadidos verticales. dicho de otra manera, el esqueleto garantiza la verticalidad por el solo alineamiento de los huesos.

La verdad de esa primera belleza moderna invocada en el siglo XVI reside en la asociación de las partes una contigüidad de objetos que componen la perfección.

El singular poder de los ojos

Una última consecuencia del privilegio acordado a las partes superiores es el papel decisivo que desempeñan los ojos. ¿Acaso no son la luz del cuerpo?⁵⁴ Ya sean considerados como relámpagos o antorchas, los ojos encarnan a los astros, al sol, al centelleo del cielo: “deslumbramiento de claridad plana”⁵⁵ Semejanzas tanto más repetidas por cuanto los anatomistas del siglo XVI conciben al propio ojo como una especie de fuego, como una “linterna”⁵⁶ activa que proyecta su llama según la vieja imagen de Plinio, no como un espejo pasivo que refleja los rayos según la imagen más moderna de Laurent o de Kepler.⁵⁷ Los ojos tienen un poder propio, un resplandor brillante como el de los gatos o el de los lobos. No son más que un “fanal” que “conduce un navío”⁵⁸ Baldassare Castiglione se aventura en una larga disquisición sobre las partículas de fuego “emitidas por los ojos”, las que son susceptibles de operar sobre

⁵² S. Guazzo, *La Civile conversation*, Paris, 1582 (1^a ed. italiana, 1574), pág. 391.

⁵³ A. Paré, *Œuvres diverses en 28 livres*, Paris, 1585, pág. 233.

⁵⁴ Para un estudio sistemático de la mirada en el Renacimiento, véase C. Havelange, *De l'oeil et du monde, une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

⁵⁵ M. Scève, op. cit., pág. 110.

⁵⁶ Plinio Segundo, *Histoire naturelle*, libro XI, cap. XXXVII.

⁵⁷ *Dictionnaire d'histoire des sciences*, dir. D. Lecourt, Paris, PUF, 1999, art. “Kepler”, pág. 596.

⁵⁸ Le Delphyen, *Défense en faveur des dames de Lyon*, Lyon, 1596, pág. 12.

el espectador hasta paralizarlo, “vapores muy sutiles hechos con la parte más clara y más pura de la sangre”⁵⁹ Aun en 1550, Fracastor cuenta que “los tesalios y ciertas familias de Creta acostumbran a practicar el mal de ojo y son capaces de enfermar a los niños con sólo mirarlos”⁶⁰ Los textos en los que se inspira hablan incluso de “las exhalaciones perniciosas que salen del ojo”⁶¹ de una persona infectada para penetrar en el del observador y, a su vez, infectarlo. Los anatomistas también cuentan la anécdota tomada de Galeno, la del “soldado que de a poco se fue volviendo ciego, quien todos los días sentía salir de sus ojos algo así como una luz que lo abandonaba”⁶² Châtelard puede, pues, un día de 1561 jugar con esa característica y poetizarla. El hombre, que acompañaba a María Estuardo a Escocia, apoya el elogio a la reina haciendo de sus ojos la mejor defensa contra la densa bruma de la Mancha. “No necesitaremos ni fanal ni antorcha para iluminarnos en el mar, pues los ojos de esta reina son lo suficientemente refulgentes como para iluminar con su hermoso fuego todo el mar, incluso para abrasarlo si fuera preciso”⁶³ Dicho de otra manera, el dardo y el fuego mezclan sus imágenes para hacer de la belleza una irradiación específica que atraviesa el espacio y al espectador

“Tus miradas fulminantes atravesándome con sus dardos
La piel, el cuerpo, el corazón, como puntas de dardos”⁶⁴

La nobleza de los ojos tiene que ver también con el interminable intercambio de luz que hace posible su proximidad con el cielo, “mirando hacia él como si fuera un espejo”⁶⁵ La poesía de Maurice Scève es, al respecto, característica, con sus ojos omnipresentes, portadores de “flechas”, de “dardos”, de “rayos”, de “veneno”, de “enojo” y parecidos al “sol”, a las “estrellas celestiales”, a las “estrellas resplandecientes”, a los radiantes zafiros” Las propias cejas, al imitar a “arcos de estructura en belleza no igualada”,⁶⁶ son portadoras de destellos y de aceradas flechas, mientras que las demás partes del cuerpo siguen estando para el poeta –repitámoslo– ampliamente desdibujadas. Por otra parte, la pintura del siglo XVI explota esas miradas manejadas como objetivos para perforar

⁵⁹ B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, París, Garnier-Flammarion, 1991 (1ª ed. italiana, 1528), pág. 395.

⁶⁰ M. Blay, R. Halleux, “Attraction/affinité”, *La Science classique*, dir. M. Blay, R. Halleux, París, Flammarion, 1998, pág. 449.

⁶¹ H. de Mondeville, citado por Y. Knibiehler y C. Bouquet, *La Femme et les Médecins*, París, Hachette, 1983, pág. 57.

⁶² A. du Laurent, *Œuvres anatomiques*, en *Les Œuvres*, París, 1639, pág. 566.

⁶³ Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Trois Vies illustres*, op. cit., pág. 30.

⁶⁴ P. Ronsard, *Le Premier Livre des sonnets pour Hélène*, op. cit., pág. 342.

⁶⁵ J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement des femmes*, París, 1582, pág. 10.

⁶⁶ M. Scève, op. cit., pág. 165.

la profundidad del cuadro, esas “líneas de tensión introducidas por la dirección de la mirada”;⁶⁷ cursos siempre proyectados, dirigidos, entrecruzados, donde el espacio encuentra su volumen y el espectador su lugar, directamente interpelado por esos rayos orientados.

En este caso, recordar la belleza física corresponde ante todo a evocar la fisonomía o, en última instancia, la fuerza de una mirada, sobre todo el negro brillante, que obliga, ante sí, a “bajar los ojos”⁶⁸ Se trata de una fascinación inicial, de una focalización que sólo el tiempo podrá volver más compleja al dar a las demás partes del cuerpo una importancia que hasta aquí no tienen.

⁶⁷ P. Chastel, *Le Mythe de la Renaissance, 1420-1520*, París, Skira, 1969, pág. 148.

⁶⁸ J. Liébault, op. cit., pág. 8.

Capítulo 2 EL "SEXO" DE LA BELLEZA

Esta inicial belleza moderna sólo se define en femenino, combinando inevitablemente debilidad y perfección, aguzando aun más su especificidad. "Divina corpulencia",¹ "gestos deliciosos",² "perfumado aliento"³ Se trata de las muchas expresiones que promueve esa estética hasta el "deslumbramiento",⁴ signos que orientan las comparaciones y valorizan un "brillo que ha optado por encarnarse en las mujeres antes que en los hombres, colmándolas con sobreabundancia"⁵ La belleza valoriza el género femenino hasta el extremo de parecer su culminación, lo que profundiza el nuevo auge de lo sensible y del gusto. Lo que, también, confirma un cambio de cultura. el fortalecimiento del estatus de la mujer en la modernidad, a pesar de que ese fortalecimiento no pueda superar la oscura y reiterada certeza de una inferioridad.

¹ J. Lemaire, *Les Illustrations de Gaules et Singularités de Troye* (siglo XVI), citado por J. Houdoy, *La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art du XII au XVI siècle Analyse du livre de Niphus: "Du Beau et de l'amour"*, París, 1876, pág. 82.

² P. Aretino, "La belle et le vieux comte", *Raisonnements* (1534), en *Conteurs italiens de la Renaissance*, París, Gallimard, 1993, col. La Pléiade, pág. 797

³ P. Ronsard, *Le Second Livre des Amours* (1560), en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1993, col. La Pléiade, pág. 214.

⁴ M. Bandello, "La Courtisane fouettée", *Nouvelles* (1554), en *Conteurs italiens*, *op. cit.*, pág. 725.

⁵ H. C. Agrippa, *De la supériorité des femmes*, París, 1509, pág. 42.

El símbolo de la belleza femenina

Las palabras son, ante todo, las del ideal. "Ella es el espectáculo más admirable, la más rara maravilla y, a menos que se sea ciego, todos podrán coincidir en que Dios juntó en la mujer lo que el universo posee de hermoso"⁶ Las imágenes confirman las palabras, multiplicando las Venus de formas fluidas y espiritualizadas, con actitudes nobles, interiorizadas. "Venus remplazó a la virgen"⁷ en la pintura del Renacimiento, sostiene Pierre Francastel. Por otra parte, desde mediados del siglo XVI la mujer se halla instalada en el centro de triunfos muy estudiados. Juana de Aragón, por ejemplo, cuyo retrato quiere adquirir Francisco I, es considerada tan bella que es objeto de varias "apoteosis poéticas", tan "*excellantissima*" que en 1551⁸ la academia veneciana de *Dubbiosi* redacta un decreto para dedicarle un templo, honor absolutamente particular rendido a su esplendor y a su virtud. En un largo poema de 1552, Jacomo Ruscelli hace de ella el ejemplo arquetípico, el *criterium sacrae*,⁹ aquel con el que todas las demás bellezas debían ser comparadas, hasta el extremo de fascinar, un siglo después, a Bayle.¹⁰ Templo de palabras, sin duda, no de piedras, pero que sirve para mostrar lo variado de los nuevos elogios que se hacen a esa belleza deliberadamente feminizada. Juana "parece surgida de una raza divina antes que de una cepa humana",¹¹ es la "revelación" de una belleza que proviene de otra parte.

Resulta importante esa promoción mediante la estética, al menos en la elite: "En la Europa del Renacimiento, el segundo sexo se convierte en el bello sexo"¹² Por primera vez, la mujer se acerca a la perfección, parcialmente liberada de una tradición que la diabolizaba. El prestigio de Venus en la iconografía, el prestigio de la "corte de damas" que rodeaba a los príncipes, el predominio de la belleza femenina en los tratados de belleza se parecen a una rehabilitación. Es nada menos que la primera forma moderna de un reconocimiento social. De ahí el comienzo de nuevas certezas. por ejemplo, la importancia que se otorga

⁶ *Ibid.*, pág. 73.

⁷ P. Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, París, Gallimard, 1967, pág. 280.

⁸ P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 1715, art. "Jeanne d'Aragon", t. I, pág. 302.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ La insistencia de Bayle a comienzos del siglo XVIII muestra la fuerza del tema de una "belleza única" en el mundo clásico.

¹¹ A. Niphus, *Du Beau et de l'amour* (siglo XVI), citado por J. Houdoy, *op. cit.*, pág. 95.

¹² G. Lipovetsky, *La Troisième Femme. Permanence et révolution du féminin*, París, Gallimard, 1997, pág. 114.

al matrimonio, el insistente elogio que de él hace Erasmo en sus coloquios, o el que hace La Boétie, al asimilar a su mujer con su "viva imagen",¹³ mientras que el cristianismo medieval exaltaba la existencia contemplativa. O el gusto hasta entonces desconocido por la "soeur d'alliance", esa relación por completo espiritual que une a Montaigne con Marie de Gournay antes de convertirla en su heredera espiritual, en editora de sus obras en 1595.¹⁴ Los comentarios sobre la *donna di palazzo* en la literatura cortesana ilustran el conjunto de estas renovaciones. ella es "la alegría y el esplendor de las cortes",¹⁵ confiere "gracia" al diálogo y "dulzura"¹⁶ a las cosas, confirma el cambio de relaciones entre los sexos, el advenimiento de un arte de la conversación, el desarrollo de un goce estetizado. Es preciso ese nuevo privilegio de la belleza femenina para acentuar, sin ninguna duda, el de la feminidad.

El hombre, más "temible" que hermoso

Un reparto se establece aquí, orientando claramente, y durante mucho tiempo, a los géneros hacia dos cualidades opuestas. la fuerza para el hombre, la belleza para la mujer; para uno "el trabajo en la ciudad y en el campo",¹⁷ para la otra "las tareas de la casa"¹⁸ Son fronteras decisivas entre los roles, fronteras decisivas entre los respectivos aspectos. El hombre no podría estar "preocupado por su tez"¹⁹ y, al mismo tiempo, afrontar "trabajos e intemperies"; por el contrario, la mujer debe cuidar esa tez para mejor "recrear y regocijar al hombre cansado, exhausto"²⁰ No se trata de que en sí mismo carezca de belleza. la imagen de la majestad divina ya "reluce en él, incomprendible para el espíritu humano"²¹ Es su réplica hasta el extremo de ser también un modelo dominante, "más perfecto que el de cualquier otro animal"²² El repaso

¹³ É. de La Boétie, *La Mesnagerie de Xénophon, Les Règles de mariage de Plutarque, Lettre de consolation à sa femme*, París, 1571.

¹⁴ Véase Marie de Gournay et l'édition de 1595 des "Essais" de Montaigne, Actas del coloquio organizado en la Sorbonne el 9 y 10 de junio de 1995, París, Champion, 1996.

¹⁵ B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, París, Garnier-Flammarion, 1991 (1ª ed. italiana, 1528), pág. 233.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 234.

¹⁷ J. Liébault, *Trois Livres de l'embellissement des femmes*, París, 1582, pág. 15.

¹⁸ Véase también A. Croix, "De la différence à l'intolérance", *Histoire culturelle de la France*, t. II, *De la Renaissance à l'aube des Lumières*, dir. J.-P. Rioux y J.-F. Sirinelli, París, Seuil, 1997, pág. 139.

¹⁹ J. Liébault, *op. cit.*, pág. 15.

²⁰ *Ibid.*

²¹ A. Paré, *Œuvres diverses en 28 livres*, París, 1585, pág. 82.

²² *Ibid.*, pág. 80.

de los antiguos relatos del siglo XVI confirma por sí solo una evidente atención a la belleza masculina. Ahí está, por ejemplo, Demetrio, el hijo de Antígona, al que ningún pintor o escultor "se atrevía a retratar" de tan "hermoso que era su aspecto"²³

Pero Demetrio agregaba a esa belleza precisamente la diferencia que constituye toda la especificidad masculina en el mundo moderno: "Tenía en sí, juntos, una elegancia y un terror unidos a una mansedumbre y gravedad que parecía nacido para hacerse amar y venerar simultáneamente"²⁴ El hombre debe ser dominante, "terrible y bello", dice Romei, "a los efectos de que al combatir con furia resulte terrible a sus enemigos"²⁵ Es preciso impresionar antes que seducir, "engendrar el terror"²⁶ antes que el amor, la "gracia", sin duda, como en los cortesanos, pero también la austeridad e incluso la dureza. Lo que lleva a oponer las cualidades masculinas y femeninas, acentuando en el hombre otros imperativos que los de la belleza. "Los hombres tienen el cuerpo robusto, hecho de poder, el mentón y gran parte de las mejillas cubiertos de pelos, la piel ruda y gruesa, porque las costumbres y condiciones del hombre van acompañadas por la gravedad, la severidad, la audacia y la madurez"²⁷ La galería de capitanes descrita por Brantôme sugiere bastante bien esa mezcla de nuevo refinamiento y rudeza, de "buena gracia" y robustez, de la que las "maneras completamente marciales"²⁸ de Cosme de Médicis se proponen como modelo.

Esto conmueve también las referencias medievales que ligaban desde hacía tanto valores estéticos y virtudes caballerescas. Froissart, por ejemplo, podía demorarse en la estética del conde de Foix, en "su bello rostro, sanguíneo y sonriente",²⁹ podía asimilar fuerza y belleza, como lo hacía Guy de Bourgogne en la novela medieval, podía acentuar los rasgos masculinos como modelo de belleza, su "carne [que es] más blanca que la plata y el cristal"³⁰ En cambio, otras observaciones lo arrastran a la modernidad, al acentuar a veces hasta el desafío el rostro de un hombre "hirsuto y marcial"³¹ De ello Liébault da una imagen última, casi caricaturesca, claramente opuesta al criterio de lo bello: "El

²³ A. du Verdier, *Les Diverses Leçons*, Lyon, 1592, pág. 472.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ A. Romei, *La Semaine ou sept journées.*, París, 1595 (1ª ed. italiana, 1552), pág. 13.

²⁶ *Ibid.*, pág. 12.

²⁷ J. Liébault, *op. cit.*, pág. 5.

²⁸ Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Grands Capitaines, Œuvres complètes*, París, 1886, t. II, pág. 14.

²⁹ S. Froissart, *Les Chroniques* (siglo XV), en *Historiens et chroniqueurs du Moyen Âge*, París, Gallimard, col. La Pléiade, 1952, pág. 530

³⁰ Guy de Bourgogne, L. Gautier, *La Chevalerie*, París, 1895, pág. 205, n. 11.

³¹ R. Burton, *Anatomie de la mélancolie* (1ª ed. inglesa, 1621), París, José Corti, 2000, pág. 1303.

hombre, horrible, de pelos en la cara y en todo el cuerpo, lleva un rostro altivo, ceñudo e inhumano”³² La excelencia de la estética física se ha feminizado definitivamente: la fuerza y la belleza se han disociado.

El orden de los temperamentos

Se trata de cualidades que recortan la diferencia de los temperamentos, reinterpretados según las especificidades definitivas de la fuerza masculina y de la belleza femenina. Las mujeres son frías y húmedas, su frialdad las vuelve débiles, su humedad las hace tiernas. Los hombres son cálidos y secos, su calor los vuelve vigorosos, su sequedad los hace consistentes. Las primeras son “más regordetas y más blandas”³³ Los segundos son más firmes y “sólidos” Las unas viven en el descanso, los otros tienen que “soportar el trabajo y las dificultades con invencible coraje”³⁴ La frialdad impide en ellas la aparición de pelos, lo que acentúa su ternura y transmite ese aspecto bruñido a la piel, el calor aumenta en ellos la abundancia de pelos, acentúa su dureza, les eriza la piel. Los humores discriminan los cuerpos. También discriminan a la belleza, volviendo a la fragilidad graciosa como nunca antes.

De esos líquidos que fabrican los cuerpos provienen, además, colores y formas. Las jóvenes pelirrojas, por ejemplo, resultan sospechosas de poseer humores viciosos, mientras que a las rubias se las sospecha de tener humores demasiado pálidos, por más que agraden incuestionablemente al multiplicar “trenzas resplandecientes” o “rayos de sol”³⁵ Las primeras son malas, las segundas, débiles. Las morenas, por el contrario, serían más fuertes, de “mejor calor que las rubias para cocinar y digerir los alimentos”,³⁶ para “calentar” a los niños también. Tendrían la fecundidad de las tierras rojizas.

De nuevo es preciso matizar la aparente novedad que propagan los médicos que han leído a Aristóteles y a Galeno. La visión de esos temperamentos humorales tiene un extenso pasado en el que se jerarquizan las cualidades, se asimila la blandura a una enfermedad. la hembra es más imperfecta “por una principal razón, a saber, porque es más fría”³⁷ Una

³² J. Liébault, *op. cit.*, pág. 15.

³³ A. du Laurens, *Œuvres anatomiques*, en *Œuvres*, París, 1639, pág. 369.

³⁴ *Ibid.*, pág. 370.

³⁵ Véase P. Gerbod, *Histoire de la coiffure et des coiffeurs*, París, Larousse, 1995, pág.

69.

³⁶ A. Paré, *op. cit.*, pág. 952.

³⁷ C. G. Galien, *De l'usage des parties du corps humain* (siglo II), Lyon, 1566, libro XIV, cap. VI, pág. 833.

temperatura mediocre provocaría la indigencia, la incompletitud, bien ilustrada por el emplazamiento de los órganos sexuales, “visibles” en el hombre, “invisibles” en la mujer, anatomía dictada por el destino de los humores. “El calor dilata y amplía todas las cosas y la frialdad las contiene y las comprime”.³⁸ De ahí esa disparidad posible entre la “imbecilidad” femenina y las cualidades “del alma y del cuerpo con las que [el hombre] es abundantemente adornado”,³⁹ certeza que acompañará hasta la modernidad el imaginario de los humores. La sobreabundancia acuosa es también la que volvería los muslos de las mujeres más anchos y más pesados que los de los hombres, debido a la cantidad de humores que tienden a ir hacia abajo.

Sin embargo, la cultura del siglo XVI supera ese tema de las fragilidades y transpone “delicadeza y gracia”⁴⁰ en perfección de belleza. Los humores dilatarán la apariencia de la mujer. Su ternura le atravesará el cuerpo hasta transfigurar sus ojos. esa “sangre de un líquido gracioso e inexpresable, cuyo brillo al acercarse a veces llega a mortificar a la pupila, vivifica todo corazón dispuesto a amar”⁴¹ También su blancura, vinculada con su frialdad, impregna su piel “Su carne, entre las más tiernas, su tez de una blancura engeguedora”⁴² El viejo tema de la imperfección femenina pierde en “evidencia” Se vuelve inevitable la certeza de La Primaudaye en 1580, al oponerse a la opinión de los “médicos”, para quienes “la generación de la mujer sería un achaque e imperfección de la naturaleza”⁴³ Entonces se vuelve inevitable la dificultad para “admitir la imperfección de la mujer sin cuestionar la obra del creador”⁴⁴ Sin duda que estamos ante una cuestión de médicos moralistas o de letrados, la que sin embargo da comienzo a una ruptura mental, pese a que la respuesta que aporta no se opone en absoluto a las jerarquías tradicionales. “Pues resulta tan perfecta una pequeña hormiga en su especie, que es el menor de todos los animales, como un elefante en la suya, que es de los más grandes”⁴⁵ La más pequeña,

³⁸ J. Huarte, *Examen des esprits propres et naiz aux sciences*, París, 1631 (1ª ed., 1580), pág. 484.

³⁹ L. Lemne, *Les Ocultes Merveilles et secrets de nature avec plusieurs enseignements des choses diverses*, París, 1574, pag. 154.

⁴⁰ M. de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597), París, Nizet, 1992, pág. 65.

⁴¹ F. de Billon, *Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin*, París, Mouton, 1970 (1ª ed., 1555), pág. 133.

⁴² H. C. Agrippa, *op. cit.*, pág. 42.

⁴³ La Primaudaye, *Suite de l'Académie française en laquelle est traitée en quatre livres de la philosophie de l'homme et comme par une histoire naturelle du corps et de l'âme*, París, 1580, pág. 16. Véase el cap. II, “De la création de la femme”

⁴⁴ E. Berriot-Salvadore, *Un corps, un destin. La femme dans la médecine de la Renaissance*, París, Honoré Champion, 1993, pág. 33.

⁴⁵ J. Liébault, *Thrésor des remèdes secrets pour les maladies des femmes*, París, 1585, págs. 2-3.

incluso la más débil, no sería por eso menos "perfecta" Dicho de otro modo, las cualidades de la mujer son al mismo tiempo excelentes y subordinadas.

La mujer sigue siendo inexorablemente "inferior",⁴⁶ tanto más dominada en cuanto su belleza está hecha para "regocijar" al hombre o, mejor aun, para "servirlo" Creada para el otro, sigue siendo pensada para él. sin duda que es promovida, pero en la literatura más que en la sociedad.⁴⁷

El orden de las moralidades

Desde el sometimiento, esa moralidad es aun más profunda, cada vez más específica también. ¿acaso la imagen en un todo divina de lo bello no declina un espectro de perfecciones? La visión jerarquizada del universo, la distancia imaginaria entre las regiones cósmicas etéreas y las regiones terrestres degradadas tiene una marcada consecuencia, la de enlazar sordamente entre ellas los signos de lo absoluto. La excelencia de los rasgos supone entonces la de las virtudes. las zonas celestes suponen correspondencia y unidad.

Es una equivalencia que el cortesano considera en los orígenes como casi sobrenatural. "Diría que la belleza proviene de Dios y que es como un círculo cuyo centro es la bondad [.] De ese modo, resulta raro que un alma mala habite en un hermoso cuerpo y por eso la belleza exterior es el verdadero signo de la belleza interior"⁴⁸ La belleza no puede escapar todavía a las viejas jerarquías espirituales que escalonan tierra y cielo, sombra y luz, profano y sagrado. Es una manera de reemplazar en el camino de los grandes místicos esa exigencia más moderna de un absoluto basado en la estética y el saber. Además, una manera de transponer las formas inteligibles de Platón, la Belleza, lo Verdadero, el Bien, en las del paraíso cristiano, ese neoplatonismo del siglo XVI cien veces estudiado.⁴⁹ Miguel Ángel lo evoca como un descubrimiento progresivo y luminoso en uno de sus poemas más espiritualizados: "Mis ojos, prendados de cosas hermosas, y mi alma, prendada por su salvación, no tienen otro medio de elevarse hacia el cielo que la contemplación de todas esas bellezas"⁵⁰

⁴⁶ D. Godineau, *Les Femmes dans la société française, XVI-XVIII siècles*, París, Armand Colin, 2003, véase "La hiérarchie demeure entre eux", pág. 12.

⁴⁷ Véase G. Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 127; véase también "Sans doute cette promotion de la femme est-elle plus littéraire que sociale"

⁴⁸ B. Castiglione, *op. cit.*, pág. 386.

⁴⁹ A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, París, PUF, 1961, véase "L'hellénisme", pág. 184.

⁵⁰ Citado por J. Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, París, Arthaud, 1967, pág. 508.

Lo que lleva más profundamente aún a jerarquizar las bellezas según criterios de moralidad, a precisar la perfección estética ligándola al Bien. De ahí esa inevitable pregunta. ¿qué decir de las figuras "bellas" pero animadas por orientaciones viciosas? ¿Qué decir de las presencias "seductoras", pero pertenecientes a seres maléficos? Es preciso que indicios notorios delaten la inmoralidad en la belleza. Es preciso que el mal se inscriba en los rasgos. Es preciso que lo bello, el rostro, los ojos, puedan jerarquizarse a partir de valores morales completos. Gabriel de Minut arriesga la respuesta en un laborioso intento de clasificación. las bellezas no morales serían falsas bellezas. De ahí esas tres categorías ampliamente evocadas, la "sediciosa", la "remilgada", la "religiosa", catalogadas desde la más vil a la más noble, estética cuyos efectos en los contornos corporales deben ser adivinados puesto que no son precisados.

La primera de estas figuras, la "belleza sediciosa" es la del escándalo y la seducción, la que revelarían la amante o la prostituta. Gabriel de Minut, alimentado por la literatura antigua y la literatura religiosa, la ilustra mediante la imagen de la hija de Herodes en el Nuevo Testamento,⁵¹ bailando frente al rey, "incrustada en toda clase de afeites", agregando gestos "impúdicos" y actitudes lascivas para que el príncipe pueda "experimentar placer"⁵² Orientaciones viciosas y movimientos "disolutos" alteran los contornos del cuerpo. La voluntad de seducir descalifica esa belleza hecha para "amarrar" y retener a los hombres, convertidos en simples "animales de la tierra"⁵³

Más inocente sin duda, pero secretamente comprometida en la seducción, desbordada en sí misma por sus impulsos y sus movimientos, es la "belleza remilgada", la que "mediante una mirada intensa y atrevida [.], mediante un andar semigrave y semiagitado atrae a las personas hacia el señuelo del amor"⁵⁴ "Peligrosa" también, porque atrapada en la trampa de la apariencia, permanentemente corre el riesgo "de ofender a Dios" Una y otra son sigilosamente cómplices del mal. Una y otra influyen de manera inexorable en la apariencia, en los rasgos, en las maneras de ser y de mostrarse.

La tercera figura es la "belleza religiosa", la que "resulta tanto o más bella en lo interior como en lo exterior"⁵⁵ Se trata, ni más ni menos, que de las cualidades morales que se esperan en la mujer del siglo XVI: "Toda humildad, toda modestia, toda sencillez, sabiduría, santidad, castidad y prudencia"⁵⁶ Paula, promovida al centro del tratado de Gabriel de Minut de 1587, es objeto simbólico de un "Templo de gloria", como Juana

⁵¹ San Mateo, 14, 1-11.

⁵² G. de Minut, *De la beauté, discours divers.*, Lyon, 1587, pág. 173.

⁵³ *Ibid.*, pág. 159.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 178.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 205.

⁵⁶ *Ibid.*, págs. 204-205.

de Aragón lo fue en su tiempo.⁵⁷ Oscura mezcla de lo divino y lo humano, Paula puede contar con los favores de los hombres porque tiene “los favores de los cielos” Ella mezcla hasta confundir los criterios de la estética y de la virtud, es la imagen de la excelencia física tanto como de la excelencia moral, por no decir de la sumisión. Esa belleza sería “religiosa”⁵⁸ en el sentido de una estética moralizada.⁵⁹ la imposibilidad de “ver a una persona bella que sin embargo sea viciosa”⁶⁰ De ahí la consecuencia en los rasgos, el rostro siempre ovalado y “sereno”, la frente lisa, “en alto”, la boca “pequeña”, “llena de perlas”,⁶¹ raramente entreabierta, la garganta “delicada, blanca como la nieve”, la “voz y el habla dulces”,⁶² los gestos, finalmente, discretos y mesurados. Un símbolo: la boca, delgada, estrecha, cerrada, para mejor marcar todo lo que podría sugerir algún “interior”, incluso algún “impudor”

Las maneras, el aspecto, la gracia

El sentido de las actitudes y de las maneras revela la medida en que la belleza feminizada es necesariamente una belleza sometida o, por lo menos, muy controlada. Esto fortalece aun más el prestigio de la parte superior: pocos movimientos, “extrema dignidad en los gestos”,⁶³ riguroso comedimiento en la “figura de la cara”,⁶⁴ un zócalo casi inmóvil, una parte superior discretamente “luminosa” Es el triunfo de una trilogía sistemáticamente recordada en el tratado de belleza de Liébault, “modestia, humildad, castidad”,⁶⁵ la risa, sobre todo, debe ser limitada y “moderada”,⁶⁶ para mejor testimoniar “el esplendor y la serenidad del alma”⁶⁷ o la “moderación”, todavía rigurosamente recomendada por

⁵⁷ Véase pág. 29.

⁵⁸ En otro registro, en el del amor, véase la comprobación de J.-L. Flandrin, *Le Sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*, París, Seuil, 1981, “Resulta claro que el amor profano era considerado –al menos en una parte de la sociedad de fines de la Edad Media– como una conducta insensata frente al amor celestial”, pág. 52.

⁵⁹ Véase también M. Lazard, *Les Avenues de Féminie, les femmes à la Renaissance*, París, Fayard, 2001, pág. 309, “La religion omnipresente”

⁶⁰ G de Minut, *op. cit.*, págs. 206-207

⁶¹ *Ibid.*, pág. 245.

⁶² J Liébault, *Trois Livres. .*, *op. cit.*, pág. III.

⁶³ H. C. Agrippa, *op. cit.*, pág. 43.

⁶⁴ F de Billon, *op. cit.*, pág. 139.

⁶⁵ J Liébault, *Trois Livres. .*, *op. cit.*, pág. IV

⁶⁶ F de Billon, *op. cit.*, pág. 138.

⁶⁷ A. Firenzuole, *Discours de la beauté des dames*, París, 1578 (1ª ed. italiana, 1552), pág. 24.

Leonardo da Vinci en la “pintura de las mujeres”⁶⁸ Cada desplazamiento debe sugerir pudor y fragilidad. El conjunto de la dinámica corporal debe mostrarse dominado para garantizar la belleza. Se trata del cuidado que pone Louise de Lorraine en su aspecto durante los estados generales de 1576, el que es destacado por un emisario inglés. “En verdad tiene un comportamiento femenino y modesto”⁶⁹ Por otra parte, las palabras vuelven, nuevas, indefinidamente escrutadas en los tratados, el aspecto, la nobleza, el modo de ser, la gracia, todos ellos recordando la estabilidad arquitectónica de las formas, todos contribuyendo tanto a la definición de lo bello como a la dificultad para lograrlo. “Sin gracia no puede haber belleza perfecta”⁷⁰ Por ejemplo, para Vasari la “gracia” singulariza los retratos de Rafael.⁷¹ es una belleza por completo espiritual, consistente en las “virtudes del alma”, que dan forma a la materia para darle “todas las perfecciones que en ellas se encuentran”⁷² Caracteriza también la sonrisa de la Gioconda, “tan agradable que esa pintura es más bien una obra divina que humana”⁷³ Las categorías expresivas de la modernidad se inventan en esos nuevos índices, sin duda balbuceantes, pero que llevan a la belleza mucho más allá del solo enunciado de los rasgos.

También los colores, para ser bellos, deben revelar algo más que su simple enunciado. Es preciso un rubor en las mejillas, “el momento en que el pudor se posa sobre ellas”,⁷⁴ un súbito encarnado, “velo natural de la vergüenza inocente”⁷⁵ En cambio, es precisa una intensa blancura, la de una “débil palidez”,⁷⁶ conseguida para revelar una similar blancura del alma. Tonos y formas convergen para magnificar una belleza cuyo sentido sería el de quedar sometida al poder del hombre.⁷⁷ Lo confirma Enrique VIII a comienzos del siglo XVI en el mensaje a sus embajadores, donde inquiría sobre la belleza de la duquesa de Nápoles, con la que encaraba un posible matrimonio: “Observarán [.] si tiene la

⁶⁸ Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture* (siglo XVI), París, 1796, págs. 45-46.

⁶⁹ Un testigo citado por J. Boucher, *Deux Épouses et reines à la fin du XVI^e siècle*, Saint-Étienne, PUSE, 1995, pág. 88.

⁷⁰ A. Romei, *op. cit.*, pág. 13.

⁷¹ Véase D. Arasse, “L'atelier de la grâce”, *Raphaël, grâce et beauté*, París, Skira, catálogo de exposición, dir P. Nitti, M. Restellini, C. Strinati, 2001, pág. 57

⁷² G. Vasari, *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens* (1ª ed., 1568), citado por D. Arasse, *op. cit.*, pág. 58.

⁷³ G. Vasari, citado por A. Dayot, *L'image de la femme*, París, 1899, pág. 73.

⁷⁴ H. C. Agrippa, *op. cit.*, pág. 42.

⁷⁵ F de Billon, *op. cit.*, pág. 139.

⁷⁶ H. C. Agrippa, *op. cit.*, pág. 42.

⁷⁷ Véase J. Solé, *Être femme en 1500, la vie quotidienne dans le diocèse de Troyes*, París, Perrin, 2000, pág. 34. Las “mujeres víctimas, menores o humilladas” también tienen reacciones y defensas que pueden alejarlas de los modelos absolutamente teóricos de los tratados. Cf. más abajo, págs. 53-54.

fisonomía animada y amable o bien desagradable y melancólica, si es pesada o liviana, si tiene el aspecto descarado o bien si el pudor pone un afeitado en su rostro”⁷⁸ El descaro, sobre todo, descalifica la belleza, por ejemplo, el de las prostitutas, sistemáticamente denunciado por Vecellio en sus *Costumes anciens et modernes* de 1590,⁷⁹ mientras que las cualidades de las mujeres de Ferrara radica en que ellas saben “cubrirse el rostro con un velo cuando se dan cuenta de que son miradas”⁸⁰ o la belleza de las mujeres inglesas consistiría en “la gracia y la modestia”⁸¹ que saben mostrar en todo momento.

Ser “finito”, inmóvil y cerrado, la mujer es la perfección del decorado: “suficiente en sí misma”,⁸² ella también resulta “entregada” por completo. Por su parte, “el hombre es aquello en lo que se convierte”,⁸³ superación, empresa, incluso enfrentamiento. Se trata de diferencias que cimientan la visión de los géneros en la modernidad.

Lo social y la pesadez

La distancia social se traduce también en las maneras, jerarquía diferente pero igualmente importante. La libertad del rostro y de los gestos, entre otros elementos, es socialmente despreciada y queda condenada en las bellezas populares, como esas “actitudes características de su condición” que hacen perder todas sus “ventajas” a la joven “puta de Verona”, a pesar de su “carita mona”, en una *nouvelle* de Bandello.⁸⁴ Mientras tanto, la “nobleza de maneras” en Giulia, muchacha “de baja condición”, le confiere, por el contrario, “una maravillosa belleza”⁸⁵

Más oscuramente, la diferencia social se imprime en las formas mal disimuladas. lo pesado, la ropa mal arreglada. Es lo que Durero⁸⁶ ilustra

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ C. Vecellio, *Costumes anciens et modernes*, París, 1891 (1ª ed. italiana, 1590), t. I, pág. 218.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 213.

⁸¹ *Ibid.*, pág. 282.

⁸² G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, París, PUF, 1989 (1ª ed., 1923), pág. 147

⁸³ *Ibid.* Véase sobre todo “Beauté et féminité”, pág. 146 y s.

⁸⁴ M. Bandello, “Vision céleste”, *Nouvelles* (1554), en *Conteurs italiens*, *op. cit.*, pág. 592.

⁸⁵ G. Cinzio, “Oronte et Orbecche”, *Les Cents Récits* (1565), en *Conteurs italiens*, *op. cit.*, pág. 1012.

⁸⁶ A. Durero, *Les Quatre Livres, de la proportion des parties et portraits du corps humain*, París, 1613 (1ª ed., 1523), págs. 21 y 35. Véase E. Panofsky “L’histoire de la théorie des proportions du corps humain envisagée comme un miroir de l’histoire des

al distinguir a “la mujer aldeana” de contornos redondeados, indicadores del abandono popular, de la mujer “delgada”, de contornos menudos, indicadores de refinamiento: por un lado, la carne ajada, por el otro, la carne firme. Es lo que también ilustra Brueghel con sus bailes aldeanos, en sus siegas, en sus cosechas, en sus juegos:⁸⁷ campesinas de hombros redondeados, con el rostro enrojecido, pesadas en sus amplios vestidos, mientras que la “mujer adúltera” del cuadro de Londres, de origen más noble, tiene el talle rigurosamente estrangulado por una faja.⁸⁸ La cintura, y la opresión que se ejerce alrededor ella, denota una diferencia que separa las aguas. Ambrosio Paré sistematiza esas distancias al recordar a las mujeres campesinas que mendigan en el París de la segunda mitad del siglo XVI: “esa gorda rolliza, culona y haragana que pide limosna en la puerta de un templo” en 1565, o esa otra “gorda, carnosa y granuja”, o esa otra “golfa gorda, culona, y en bon point”, de unos treinta años más o menos, la que dice ser de Normandía”⁸⁹ El cirujano parisino confirma doblemente la norma. define a la campesina por su físico y la estigmatiza por su pesadez. Es una diferencia que se vuelve decisiva en el momento en que la disparidad entre una cultura popular y una cultura distinguida se establece definitivamente.⁹⁰ Lo que también confirma los antiguos proverbios, en tanto resulta difícil captar la expresión directa del gusto de los más humildes “Grande y gorda me hizo Dios, blanca y rosada me haré yo”⁹¹

La prioridad otorgada a la parte superior del cuerpo no puede disociarse de otra atención más amplia, la conferida al aspecto de conjunto, a la liviandad y a la pesadez.

styles”, *L’Œuvre d’art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, París, Gallimard, 1969 (1ª ed. inglesa, 1955), planchas.

⁸⁷ Véase P. Brueghel, *La Danse des paysans*, 1568, Viena, Kunsthistorisches Museum, o *La Fenaison*, 1565, Praga, Galería Nacional.

⁸⁸ Véase P. Brueghel, *Jésus et la femme adultère*, circa 1560, Londres, col. Count A. Seilern.

⁸⁹ A. Paré, *op. cit.*, págs. 1001, 1002, 1005.

⁹⁰ Véase A. Croix, *op. cit.*, pág. 135.

⁹¹ Citado por J.-L. Flandrin, *op. cit.*, pág. 132.

Capítulo 3 UNA SOLA BELLEZA

La opción central de las perfecciones, las interminables referencias a los orígenes divinos, la repetida alusión a los indicios casi sobrenaturales tienen otra consecuencia sobre la visión de la “estética” física en el siglo XVI: la de hacer exclusiva esa belleza. Su descripción debe ilustrar un absoluto. De ahí la constante tensión entre la evidencia de los rasgos variables en lo cotidiano y la más abstracta voluntad de evocar rasgos definitivos; en tanto privilegio temible, debe imponerse como señal “revelada” e indiscutible, como arquetipo siempre idéntico, siempre ideal. De ahí también la dificultad para expresar esa perfección, la que, según todas las evidencias, proviene de Dios. Lo que instala un dispositivo fundamental, que orienta el sentido del espectáculo, su implacable dirección y la dificultad para juzgar, su balbuceo.

La inexplicable irradiación

Es preciso detenerse en esa visión de una belleza única, modelo impuesto al espectador sin que él tenga participación. La escena es casi inicial en la modernidad. En tanto belleza que proviene de otra parte, sería una materia incandescente, una fuerza viva, una fuente de fuego, “la que encandila los ojos de quienes la ven relucir y los de quienes están dotados de ella”.¹ Congregaría los recursos más misteriosos de los

¹ F de Billon, *Le Fort Inexpugnable de l'Honneur du sexe féminin*, París, Mouton, 1970 (1ª ed., 1555), pág. 138.

elementos. Ni más ni menos que el principio de los poderes oscuros evocados por los sabios de fines de la Edad Media: “Es una atracción, una virtud latente, una fuerza más que elemental, un quinto cielo, bastión de oro blanco que atrae hacia sí”.² La belleza existiría de golpe, en la propia textura de los cuerpos, objeto “tan bien incorporado en nosotros por todas partes”.³ Se impondría a quien mira, habitándolo pese a sí: luz “divina que se injerta en las cosas, atravesando los cuerpos con su reflejo”.⁴ Hasta aquí no existe nada que dependa del espectador. La belleza existiría de la misma manera que existe lo “verdadero”, obstinándose en quien “ve” para fijarlo y arrastrarlo: es un absoluto al que nadie podría oponerse.

La escena es de sentido único. El juicio no tiene que ser trabajado, invalidando la apelación a algún pensamiento estético. Espectáculo y encantamiento son equivalentes.⁵ Nada podría impugnar esa belleza cerrada en sí misma, desde siempre acabada, revelada como podría serlo lo divino. En cambio, ese arrebatado tiene consecuencias; su contenido es intraducible. Desafía las precisiones y las palabras. Choca, deslumbra. En tanto ejemplo de una promoción de la estética física, esa primera belleza moderna es también el ejemplo de un obstáculo muy específico, el de una impotencia del lenguaje enfrentado a la idea de una forma absoluta. Incluso cuando esa belleza existe por sí sola, convenciendo al espectador e imponiéndose pese a él.

Las “sedes” de belleza

Sea como fuere, existen intentos para definir ese absoluto, los que recurren, entre otros expedientes, a interminables juegos literarios centrados en los indicios físicos de lo bello. En realidad se trata de juegos formales, donde la verdad es ante todo retórica; en ellos no se encuentra ninguna prueba concreta. Son arcaicos juegos medievales sobre los “puntos de la belleza” que persiguen esos textos del siglo XVI para sistematizarlos. A los nueve puntos de Jacobo Alighieri,⁶ por ejemplo, discutidos en el siglo XVI (“juventud, piel blanca, cabellos rubios, brazos

² J. Liébault, *Trois livres des maladies et infirmités des femmes*, Rouen, 1549, pág. III.

³ G. de Minut, *De la beauté, discours divers.*, Lyon, 1587, pág. 269.

⁴ H. C. Agrippa, *De la supériorité des femmes*, París, 1509, pág. 42.

⁵ Véase M. Massin, *Les Figures du ravissement, enjeux philosophiques et esthétiques*, París, Grasset-Le Monde, 2001.

⁶ Véase E. Rodocanachi, *La Femme italienne à l'époque de la Renaissance*, París, Hachette, 1907, pág. 91.

y piernas bien delineadas...”), Jean Névizain propone treinta, revelando de paso el aumento cuantitativo de la exigencia, para la que toda la verdad residiría en la lógica aparente de las cifras y en el equilibrio, también aparente, de las categorías. Son las treinta “sedes” retomadas por Cholières o Brantôme:

“La que quiere engalanarse entre las bellezas como la más bella
Estas treinta, muy hermosas, muy largas, muy cortas, muy blancas,
Muy rojas y muy negras, muy pequeñas y muy grandes
Muy estrechas y muy robustas, muy menudas, tendrá en ella”.⁷

La “lista de cánones se ha multiplicado”⁸ reconoce Marie-Claire Phan en su descripción de la belleza en el Renacimiento. “Alargados”, por ejemplo, serán el talle, el pelo y la mano. “Breves”, las orejas, los pies, los dientes. “Rojos”, las uñas, los labios y las mejillas. “Estrechadas”, la pelvis, la boca y la cintura. “Pequeñas”, la cabeza, la nariz. Dicho de otra manera: diez cualidades, cada una de ellas observadas en tres lugares anatómicos diferentes, para que la dama obedezca al “molde de la perfección”⁹

Por supuesto que resulta imposible lograr dimensiones claras a partir de esas comparaciones formales. Manifiestan impresiones generales, el estrechamiento de las caderas, senos pequeños. Pero sobre todo traducen la voluntad de enunciar fórmulas definitivas, la intención de condensar las armonías en un lenguaje aparentemente exclusivo y cifrado.

El canon y el ideal

En esta búsqueda también existe una versión más concreta del cifrado, la del canon que traduce el ideal en un código. Lo perfecto existiría en la “divina proporción”,¹⁰ en las “reglas del cuerpo”,¹¹ en esos rostros

⁷ N de Cholières, “Des laides et belles femmes. S’il faut mieux prendre à femme une laide qu’une belle”, *Les Matinées* (1585), en *Œuvres*, París, 1889, t. I, pág. 182.

⁸ M.-C. Phan, “La belle Nani, la belle dans l’Italie du XVI^e siècle”, *Autrement, fatale beauté, une évidence, une énigme*, dir. V. Nahoun-Grappe, N. Czechowski, 1987, pág. 76.

⁹ Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Recueil des dames* (siglo XVI), *Œuvres complètes*, París, 1873, pág. 404.

¹⁰ L. Pacioli, *Divina Proportione*, Milán, 1497

¹¹ Piero della Francesca, *De corporis regularibus*, Venecia, 1509. Véase A. Chastel, *Renaissance méridionale, Italie 1460-1500*, París, Gallimard, col. “L’Univers des formes”, 1965; véase: la exposición de Piero “permite poner a punto los conocimientos teóricos en este campo”, pág. 46.

sometidos al dibujo geométrico de Piero della Francesca, en esas especulaciones sobre las líneas donde los cálculos de Leonardo y de Durero parecen su prolongación, en la reasunción del número áureo antiguo, el de Vitrubio o de Fidias. El propósito consiste en alcanzar una cifra que sea como un cómputo: la voluntad de relacionar cada dimensión parcial del cuerpo con su dimensión total, la de establecer las fracciones ideales. La altura de la cabeza, por ejemplo, siempre “debe” ser equivalente a la octava parte de la altura total del cuerpo, o la unidad de la cara (entre frente y mentón) siempre “debe” corresponder a tres unidades del tronco, dos de los muslos, dos de las pantorrillas.¹² De ahí también ciertas igualdades notables: el cuerpo humano inmortalizado por Leonardo se inscribe en un círculo, como en un cuadrado, cuyo centro coincide siempre con el ombligo.¹³ No es que esas cifras hayan salido de la experiencia: lo perfecto no podría provenir de los sentidos, sino de la idea, ya que el modelo se impone en la reflexión más que en el comportamiento. En el siglo XVI se considera que sólo el mundo de lo inteligible¹⁴ permite acceder a esa belleza “revelada”

Sin embargo, muy pronto Durero o da Vinci comprueban la dificultad de lograr proporciones unívocas. Las cifras de Leonardo se vuelven numerosas, contradictorias.¹⁵ Las de Durero se muestran igualmente diversas, presentadas en tipos “característicos”, desplegadas desde la “mujer aldeana” hasta la “mujer delgada”,¹⁶ formas todas diferentes entre sí, pero “bellas” a su manera, en tanto bien proporcionadas. Durero intenta incluso poner en cifras los desplazamientos de las proporciones que permiten pasar “de lo más grueso a lo más delgado”,¹⁷ poniendo, de paso, en el mismo plano las proporciones del hombre y las de la mujer, lo que resulta decisivo. Por el contrario, las proporciones siguen siendo múltiples: cinco tipos en el libro I, trece tipos en el libro II, a los que todavía se agregan otras variables.¹⁸ Dicho de otra manera, resulta imposible la unidad, lo que no quita nada al postulado de una belleza ideal. Más bien la imperfección humana es lo que explicaría esos

¹² Véase E. Panofsky, *Le Codex Huygens et la théorie de l’art de Léonard de Vinci*, París, Flammarion, 1996 (1^a ed. inglesa, 1940), pág. 19.

¹³ *Ibid.*, fig. 91.

¹⁴ Véase L. Ferry, *Le Sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, París, Éditions Cercle d’art, 1998 (1^a ed., 1990), pág. 28.

¹⁵ C. F. Biaggi, “L’anatomie artistique de Léonard”, *Léonard de Vinci*, París, Cercle du Bibliophile, 1958, t. II, pág. 447. Véase también D. Arasse, *Léonard de Vinci*, París, Hazan, 1997, “La culture de Léonard”, pág. 35.

¹⁶ A. Durero, *Les Quatre Livres, de la proportion des parties et portraits du corps humain*, París, 1613, (1^a ed., 1523), págs. 4-20.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 22.

¹⁸ Véase D. Arasse, “La beauté de la chair”, *Histoire du corps*, dir. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, París, Seuil.

resultados dispersos. "Dios es quien posee semejante saber y a quien se lo revelara también lo poseería"¹⁹ Durero dice incluso que a veces comprueba la existencia de una belleza sorprendente y extrema en la naturaleza, ejemplo tan perfecto que el pintor no puede pretender reproducirla. "En ciertas criaturas visibles se encuentra una belleza que sobrepasa tanto nuestro entendimiento que ninguno de nosotros puede hacerla pasar totalmente a su obra"²⁰ La nueva experiencia de la belleza instala claramente la de la perfección, con la insuperable dificultad de restituirla en su totalidad.

Esas cifras consideradas ante todo por el pintor seguramente carecen de impacto en la percepción social de la belleza. Recuerdan una realidad anatómica ausente en los juicios cotidianos, estudian poco los volúmenes concretos, sus circunferencias, privilegian los indicadores verticales frente a los laterales. Su destino es sobre todo el trabajo de los dibujantes, no consideran el peso del cuerpo ni los efectos de los contornos físicamente experimentados. Finalmente, jerarquizan poco lo "superior y lo "inferior", cuando esa disparidad sigue siendo central en la cotidianidad de los vestidos y de los aspectos. Pero, por el contrario, confirman la certeza de que el canon ideal sería la encarnación de la armonía celeste. Estamos ante una correspondencia cósmica cuya teoría de las proporciones imprime al siglo XVI su "prestigio inaudito".²¹ revelarían en las reglas matemáticas de la belleza física el principio del gesto divino, reunido por entero en una cifra absoluta. Aunque sea parcial, esa belleza encarnaría bien un modelo tan único como exclusivo, incluso pese a que la duda acerca de la imposibilidad de su captación se hubiera instalado entre los propios pintores: "La medida no tiene un lugar perfecto en el cuerpo humano, pues desde el comienzo hasta el fin es móvil [a diferencia de la arquitectura] y por lo tanto no comporta una proporción estable"²²

¹⁹ A. Durero, *op. cit.*, pág. 191.

²⁰ *Ibid.*, pág. 195.

²¹ E. Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, París, Gallimard, 1969 (1ª ed. inglesa, 1955), pág. 86.

²² V. Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, Florencia, 1567, citado por D. Arasse, "Présentation", E. Panofsky, *Le Codex Huygens.*, *op. cit.*, pág. 8.

Capítulo 4 EL FUEGO DEL ROSTRO Y LOS HUMORES

El amontonamiento orienta la visión de lo bello, la perfección la constriñe aun más, manteniendo una relación ambigua con el artificio. Esa perfección es independiente de los cuidados. Existe sin "ayuda", eternamente cerrada y concluida. De ahí esa desconfianza hacia el artificio, esa suspicacia ante el recurso a los cosméticos, a la tez mejorada. sólo la belleza natural se consolida.

Sin embargo, existen precauciones, astucias, que oponen su realismo al tema de esa perfección revelada. Por otra parte, esta existencia sugiere qué es lo que cuenta en la belleza, las atenciones de las que es objeto. El rostro, las manos, el busto aparecen también aquí como las preocupaciones iniciales. Sin embargo, otras prácticas que retocan la silueta, que buscan la delgadez, demuestran en qué medida la visión focalizada en la parte superior del cuerpo implica ya matices y añadidos. El modelo intangible, natural, limitado a las partes superiores, se vuelve más complejo y más difundido en el tratamiento cotidiano de lo bello.

El artificio y la duda

Sea como fuere, numerosos textos se niegan en un principio a transgredir lo natural, rechazando los afeites, oponiéndose al artificio. En su tratado sobre los trajes, Vecellio se burla de las prostitutas que se "pintan el rostro y el pecho de blanco"¹ En *La mujer silenciosa*, de 1609,

¹ C. Vecellio, *Costumes anciens et modernes*, París, 1891 (1ª ed. italiana, 1590), t. I,

resultados dispersos: "Dios es quien posee semejante saber y a quien se lo revelara también lo poseería".¹⁹ Durero dice incluso que a veces comprueba la existencia de una belleza sorprendente y extrema en la naturaleza, ejemplo tan perfecto que el pintor no puede pretender reproducirla: "En ciertas criaturas visibles se encuentra una belleza que sobrepasa tanto nuestro entendimiento que ninguno de nosotros puede hacerla pasar totalmente a su obra".²⁰ La nueva experiencia de la belleza instala claramente la de la perfección, con la insuperable dificultad de restituirla en su totalidad.

Esas cifras consideradas ante todo por el pintor seguramente carecen de impacto en la percepción social de la belleza. Recuerdan una realidad anatómica ausente en los juicios cotidianos, estudian poco los volúmenes concretos, sus circunferencias, privilegian los indicadores verticales frente a los laterales. Su destino es sobre todo el trabajo de los dibujantes, no consideran el peso del cuerpo ni los efectos de los contornos físicamente experimentados. Finalmente, jerarquizan poco lo "superior y lo inferior", cuando esa disparidad sigue siendo central en la cotidianidad de los vestidos y de los aspectos. Pero, por el contrario, confirman la certeza de que el canon ideal sería la encarnación de la armonía celeste. Estamos ante una correspondencia cósmica cuya teoría de las proporciones imprime al siglo XVI su "prestigio inaudito":²¹ revelaría en las reglas matemáticas de la belleza física el principio del gesto divino, reunido por entero en una cifra absoluta. Aunque sea parcial, esa belleza encarnaría bien un modelo tan único como exclusivo, incluso pese a que la duda acerca de la imposibilidad de su captación se hubiera instalado entre los propios pintores: "La medida no tiene un lugar perfecto en el cuerpo humano, pues desde el comienzo hasta el fin es móvil [a diferencia de la arquitectura] y por lo tanto no comporta una proporción estable".²²

¹⁹ A. Durero, *op. cit.*, pág. 191.

²⁰ *Ibid.*, pág. 195.

²¹ E. Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, 1969 (1ª ed. inglesa, 1955), pág. 86.

²² V. Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*, Florencia, 1567, citado por D. Arasse, "Présentation", E. Panofsky, *Le Codex Huygens*, *op. cit.*, pág. 8.

Capítulo 4 EL FUEGO DEL ROSTRO Y LOS HUMORES

El amontonamiento orienta la visión de lo bello, la perfección la constriñe aun más, manteniendo una relación ambigua con el artificio. Esa perfección es independiente de los cuidados. Existe sin "ayuda", eternamente cerrada y concluida. De ahí esa desconfianza hacia el artificio, esa suspicacia ante el recurso a los cosméticos, a la tez mejorada. sólo la belleza natural se consolida.

Sin embargo, existen precauciones, astucias, que oponen su realismo al tema de esa perfección revelada. Por otra parte, esta existencia sugiere qué es lo que cuenta en la belleza, las atenciones de las que es objeto. El rostro, las manos, el busto aparecen también aquí como las preocupaciones iniciales. Sin embargo, otras prácticas que retocan la silueta, que buscan la delgadez, demuestran en qué medida la visión focalizada en la parte superior del cuerpo implica ya matices y añadidos. El modelo intangible, natural, limitado a las partes superiores, se vuelve más complejo y más difundido en el tratamiento cotidiano de lo bello.

El artificio y la duda

Sea como fuere, numerosos textos se niegan en un principio a transgredir lo natural, rechazando los afeites, oponiéndose al artificio. En su tratado sobre los trajes, Vecellio se burla de las prostitutas que se "pintan el rostro y el pecho de blanco" ¹ En *La mujer silenciosa*, de 1609,

¹ C. Vecellio, *Costumes anciens et modernes*, Paris, 1891 (1ª ed. italiana, 1590), t. I,

Ben Jonson se burla de la mujer del capitán Otter, cuya "abominable cara, subida como un péndulo alemán" está recompuesta por "afeites al mercurio"² y, además, tiene cabellos postizos. La modernidad prolonga a su manera las viejas críticas religiosas, asociando masivamente el afeite a la impureza. Las de san Jerónimo y de Tertuliano, entre otros, distinguen la estética natural, "obra de Dios", de la estética artificial, "obra del diablo"³ Los tratados de belleza del siglo XVI, las memorias, los relatos reiteran de hecho el muy antiguo rechazo religioso a los cosméticos, a los polvos, a los aceites sublimados. La belleza no puede ser "buscada", puesto que es "dada" por Dios.

Sin embargo, existen cambios en relación con las certezas medievales. ya no es la mujer quien resulta denunciada en primerísimo lugar, la que se convierte -hay que repetirlo- en un valorizado ejemplo de belleza, igualmente, ya no son los artificios los destinatarios de las denuncias, sino su empleo, su abuso desordenado. A fines del siglo XVI, Benedicti sólo ve "pecado venial" en el comportamiento de la mujer o de la joven "que usa afeites solamente para parecer más bella"⁴ Jean Liébault va más allá e insiste en la importancia, incluso en la necesidad, de las estratagemas para compensar "alguna deformidad de muy mal aspecto en el cuerpo"⁵ También legitima el recurso al afeite si éste facilita la "búsqueda" de marido, lo que significa reconocer a la "belleza" Teólogos y confesores coinciden en definitiva sobre la misma diferencia, distinguiendo un propósito "honesto" de otro "deshonesto". "La que se viste o se engalana con el fin de parecer más bella a alguien, si es amada carnalmente peca mortalmente; pero si es con el fin de ser amada tanto honesta como carnalmente, peca venialmente; si es con el fin de ser amada con un fin honesto o para casarse, no peca"⁶ Por otra parte, Olivier de Serres, al regular el orden de los trabajos rurales a fines del siglo XVI, insiste en la necesidad para la dama de su "casa rústica", de tener la "cara blanqueada y la tez bien conservada",⁷

pág. 118. Véase también G. Calvi, "Le recueil des habits de Cesare Vecellio", Coloquio internacional en memoria de Jean-Louis Flandrin, París, Université de Paris-VIII, 2003.

² B. Jonson, *The Silent Woman* (1609), citada por C. Bernard-Cheyre, *La femme au temps de Shakespeare*, París, Stock, 1988, pág. 103.

³ Tertuliano, citado por G. Bechtel, *Les Quatre Femmes de Dieu*, París, Plon, 2000, pág. 220.

⁴ P. F. I. Benedicti, *Somme de péchés*, París, 1602 (1ª ed., 1584), pág. 246.

⁵ J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement des femmes*, París, 1582, pág. V.

⁶ P. Alogana, *Abrégé du docteur Martin Azpilcueta, Navarrois*, París, 1602 (1ª ed., 1590), cap. XVI, n° 14 y 15, citado por J.-L. Flandrin, *Les amours paysannes*, París, Gallimard-Juliard, col. "Archives", 1975, pág. 81.

⁷ O. de Serres, *Le Théâtre d'agriculture et le mesnage des champs*, Arles, Actes Sud, 1996 (1ª ed., 1600), pág. 1368.

mezclando en sus fórmulas de pomadas y ungüentos el trigo candeal, la clara de huevo, las flores de "nenúfar", la leche de cabra o la harina de arroz, recomendando "frotar con ellas el rostro, de noche y de mañana"⁸ Mientras tanto, la mayoría de los libros del siglo XVI dedicados a la salud agregan a los consejos médicos los consejos "para embellecer el rostro"⁹

De todos modos, a pesar de las resistencias y de los rechazos, el empleo de cosméticos se difunde durante el Renacimiento. Los tratados de belleza, las grandes colecciones de secretos se propagan desde Italia, cuna de la estética "renaciente", según una distribución pronto "muy igual en los diferentes países"¹⁰ Los inventarios realizados luego de la desaparición de gente de fortuna multiplican los ejemplos de "frasquitos", de "potecitos", de "copitas"¹¹ que sirven para poner el perfume, los polvos o el blanco. En 1553, el inventario de Anne de Laval comprende hasta una "caja de plata para poner polvos, dentro de la cual hay una pequeña cuchara de plata"¹² También surgen nuevas referencias a los modelos. en las historias y en los relatos, Venus resulta más que antes engalanada, perfumada, con afeites.¹³ Esta costumbre atraviesa las barreras sociales. Piccolomini asegura que no hay mujer en Siena "que no utilice algún afeite, unas con más refinamiento, otras más groseramente"¹⁴ Por otra parte, la comadre de una *nouvelle* de Nelli promociona sus productos para el consumo cotidiano, asegurando que sabe "preparar diferentes lociones, tan claras como el cristal. unas conservan el rostro bello y fresco como el vuestro, otras lo hacen brillar como el marfil, otras vuelven a estirar la piel"¹⁵ Incluso las diferencias de precio separan las prácticas. esas jerarquías observadas por los comerciantes de "secretos" entre la cera "fina" y la cera "común", el "polvo sutil" y el "polvo de arroz", el "litargirio de oro" y el "litargirio de plomo" Lo "brillante" se instala entre los criterios valorizados, transponiendo al propio producto el prestigio de una belleza luminosa, que irradia resplandor

⁸ *Ibid.*, pág. 1369.

⁹ H. de Monteux, *Conservation de la santé et prolongation de la vie*, París, 1572, pág. 279.

¹⁰ J.-L. Flandrin, "Soins de beauté et recueil de secrets", *Les Soins de beauté*, Actas del III coloquio internacional, Grasse, 26-28 de abril de 1985, pág. 21.

¹¹ Véase "Inventaire après décès des biens meubles, demeurés du décès de haulte et puissante dame Madame Anne de Laval, estant au chasteau de Craon" (1553), A. Jaubert, *Histoire de la baronnie de Craon de 1382 à 1626*, París, 1888, pág. 470.

¹² *Ibid.*, pág. 472.

¹³ Véase Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Recueil des dames* (siglo XVI), *Œuvres complètes*, París, 1873, pág. 402.

¹⁴ A. Piccolomini, *Dialogo della creanza delle donne* (siglo XVI), citado por M.-C. Phan, "Pratiques cosmétiques et idéal féminin dans l'Italie des XV^e et XVI^e siècles", *Les Soins de beauté*, op. cit., pág. 119.

¹⁵ G. Nelli, "Giulio et Isabella", *Nouvelles* (siglo XVI), en *Conteurs italiens de la Renaissance*, París, Gallimard, col. "La Pléiade", 1993, pág. 788.

En cambio, con la modernidad se impone una crítica sensata: la de los productos que contienen albayalde, dicho de otra manera, clorato de plomo, sublimado, dicho de otra manera, clorato de mercurio, bismuto, dicho de otra manera, sub nitrato de bismuto, todas ellas composiciones cuyo contenido garantiza el blanco, pero que perjudican a la piel.¹⁶ El efecto nocivo del plomo que compone el albayalde, el del arsénico, que compone el sublimado, el del nitrato, que compone el bismuto, es claramente denunciado, a pesar de que su composición química resulte desconocida. El sublimado vuelve “hediondo el aliento, ennegrece los dientes y al fin los hace caer”¹⁷ El plomo arruga la piel, la reseca, la ennegrece. Esos hechos son comprobados mucho más allá del ambiente médico. Franco, cuyo diario da cuenta de la vida cotidiana de las cortesanas de mediados del siglo XVI, lo dice con disgusto mientras evoca el rostro de sus amigas: “Voy hacia donde escucho que están las de más bella reputación [. . .] No veo más que albayalde, pasta blanca, cochinita, cejas peladas, rostros despellejados, dientes arruinados”¹⁸ Sin duda que Lucinge lo dice con más dureza al evocar la apariencia de Margarita de Navarra en 1586: “Tenía el rostro venido a menos y estragado a fuerza de afeites y de diversos artificios”¹⁹

Todo esto no implica, ni mucho menos, el abandono de esas sustancias. Jean Liébault recomienda a lo sumo “masticar almendras o tener en la boca aceite de almendras o algún objeto de oro”²⁰ El albayalde continúa omnipresente en las recetas de Le Fournier de 1552, como “lavado”, “veneciano”, “muy blanco”, “dulce”, de “plomo común”, y también el sublimado o “plata viva” o incluso la “cal viva”,²¹ que vehiculiza alguna agua perfecta y “angelical” El sublimado permanece omnipresente en las recetas de Nostradamus, según quien tornaría “la cara de una belleza tirando al color de la plata fina”²² No existe aún ninguna contención de esas sustancias, pese a la conciencia de su peligro.

Nuevamente hay que subrayar que todas esas pastas, cosméticos y afeites sólo valorizan la parte superior del cuerpo, confirmando su intenso valor

¹⁶ Para esta crítica, véase la tesis de C. Lanoë, *Les Jeux de l'artificiel. Culture, production et consommation des cosmétiques à Paris sous l'Ancien Régime, XVI-XVIII siècle*, París-I, 2003, págs. 27-30.

¹⁷ J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement*, op. cit., citado por C. Lanoë, op. cit., pág. 28.

¹⁸ Citado por M.-C. Phan, “Pratiques cosmétiques”, op. cit., pág. 120.

¹⁹ Citado por J. Boucher, *Deux Épouses et reines à la fin du XVI siècle*, Saint Étienne, PUSE, 1995, pág. 90.

²⁰ Citado por C. Lanoë, op. cit., pág. 30.

²¹ A. Le Fournier, *La Décoration d'humaine nature avec plusieurs souveraines recettes*, París, 1582, pág. 18.

²² M. Nostradamus, *Le Vraye et Parfaict Embellissement de la face et conservation du corps en son entier*, Amberes, 1557, pág. 37

El universo de las anomalías

Los cuidados y prácticas de restauración vuelven a confirmarlo. La parte “superior” continúa prevaleciendo, sobre todo el rostro, afectado por infinitos matices del color, por manchas, fisuras, asperezas, disfunciones que amenazan la belleza. Su sola enumeración confirma la extrema curiosidad que concita el rostro. La letanía de las perturbaciones es un signo de interés. síntomas brusca y masivamente más ricos que los consignados en los tratados medievales de Arnould de Villeneuve o de Albert le Grand.²³

Ante todo, el color, que puede “ser negruzco o rojizo, o pálido o lívido, o morocho o macilento, o plumizo, o tostado, o azulado o cambiante según las ocasiones, como la cresta de un gallo de la India, y otras cosas que aparecen son la lividez de la sangre muerta, los fuegos volcánicos, los fuegos salvajes, las gotas rosas, las manchas del sol, los colores pálidos, amarillos, marrones, las sufusiones, las ebulliciones, las picaduras, las manchas verdes, rojas y varias otras máculas del rostro”²⁴ Luego, el estado de la superficie, “la aspereza y rudeza del cuero, tal que se pueden ver grietas, arrugas, pruritos, pústulas, sarna, escabrosidades, herpes, lepra, granos, pecas, callosidades, sarpullidos, escamas, verrugas, cicatrices, marcas de la viruela o del sarampión, y varias otras anomalías”²⁵ La “transparencia” y la limpieza de esa superficie, en suma, con todos los riesgos, igualmente numerosos. Realidad alusiva, sin ninguna duda, pero signo indiscutible de una nueva curiosidad con respecto al rostro en el siglo XVI; el conjunto de esas anomalías revela dos orígenes posibles. los desórdenes externos y los internos, dicho de otra manera, los ataques del aire y los ataques de los humores.

Éstos obligan ante todo a lavados de la superficie y a depuraciones que se aplican a la piel, los que llegan a más de ochenta recetas solamente en el tratado de Liébault:²⁶ las aplicaciones externas son infinitas. Por supuesto, con las debidas escalas sociales, las que diferencian el agua con garbanzos y raíces de lirios, que se vende a “reducido precio para la gente común”²⁷ de esa agua mezclada con polvo de piedras preciosas y laminillas de oro, que “no es para todos”,²⁸ según Nostradamus. Deben agregársele también las máscaras que se aplican durante la noche, como esos “lienzos”²⁹ impregnados de una mezcla previamente

²³ Véanse, entre otros, *Albert le Grand, Le Secret des secrets de nature, extraits tant du Petit et du Grand Albert, que d'autres philosophes*, Épinal, s/f.

²⁴ J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement*, op. cit., págs. 63-64.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement*, op. cit., págs. 75-185.

²⁷ M. Nostradamus, op. cit., pág. 39.

²⁸ *Ibid.*, pág. 26.

²⁹ J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement*, op. cit., pág. 39.

destilada en la que prevalecen el alumbre, naranjas y "limones"; o esas máscaras de las que se considera que hacen desaparecer los enrojecimientos del rostro, compuestas de "sangre caliente de pollo o de paloma o de gallina o de capón recién sacado de debajo de las alas de la madre"³⁰ La máscara sangrienta, al atraer lo mismo con lo mismo, borraría la excesiva sangre de la nariz y de las mejillas, alejando el rojo para garantizar el blanco.

Se trata de otras tantas anomalías que son tratadas como accidentes o enfermedades, mientras que el envejecimiento de la piel es poco tomado en cuenta o poco estudiado. No es que se descuide la necesidad de mantener "la persona largamente bajo la forma de adolescente"³¹ o incluso, en algunos casos, la de "quitar las arrugas del rostro"³² No es que las aguas de Juventa no sean objeto de inversiones socialmente distintivas, compuestas, en los casos más costosos, por oro, perlas o plata. Pero los efectos de la vejez son mucho menos analizados en la medida en que parecen irrefrenables y definitivamente discriminatorios

Los humores y la tez

Más socialmente selectivas resultan las precauciones que se adoptan contra el aire y el sol, el intenso rechazo del bronceado y de la tez morena en la sociedad distinguida. de ahí, por ejemplo, ese ancho parasol de mango plano encontrado en el inventario de Diana de Poitiers.³³ Diana, cuya figura inaugura en el siglo XVI la imagen de las grandes matronas reales, camina protegida por el parasol que sostiene un paje

La máscara que se utiliza durante el día desempeña un papel mayor en la distinción del siglo XVI; se vuelve tan habitual que Margarita de Navarra asombra a Brantôme al descuidarla. "Ella no ocultaba en absoluto el rostro con una máscara, como todas las demás damas de nuestra corte; pues la mayor parte del tiempo iba con el rostro descubierto"³⁴ Sin duda, la moda favorece esa costumbre tan particular de preservar la piel. es lo que muestra la escena de 1614 evocada por Malherbe, donde la reina, que llegaba con máscara a Les Tuileries, lo

³⁰ *Ibid.*, pág. 78.

³¹ M. Nostradamus, *op. cit.*, pág. 43.

³² A. Le Fournier, *op. cit.*, pág. 18.

³³ Véase S. Melchior-Bonnet, *L'art de vivre au temps de Diane de Poitiers*, París, Nil, 1998, pág. 45.

³⁴ Véase Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Recueil des dames* (siglo XVI), *op. cit.*, pág. 36.

hace también para ocultar la "pasión en su rostro"³⁵ La sociedad de la corte acentúa el control emotivo, la necesidad de evitar cualquier manifestación que delate indicios sobre sí misma, la de disimular cualquier confusión, cualquier desconcierto. Esto también explica ese nuevo recurso de las máscaras. Pero la atención a la tez no puede ser ignorada en ese comportamiento que Brantôme asegura comienza en la segunda mitad del siglo XVI: antes "las máscaras todavía no se usaban"³⁶ Este papel protector es lo que el autor de la colección de *Dames* tiende a destacar. "A veces varias damas se ven obligadas a recurrir a ellas, y lo hacen para no researse, por miedo a estropearse la tez"³⁷

El juego con los humores es el otro método para dominar la tez: ya no la piel, sino sus fuentes subterráneas, ya no la superficie, sino la profundidad. Mejores regímenes así como "mejores comidas" garantizan el estado del rostro al actuar sobre él. Diana de Poitiers emplea incluso la finura del oro potable para asegurar la pureza de sus humores. "Tenía una gran blancura, sin emplear clase alguna de afeites, pero se dice que todas las mañanas usaba algunos caldos compuestos por oro potable y otras drogas, que no puedo especificar porque no sé como saben los médicos y sutiles boticarios"³⁸ Innumerables son, en verdad, las causas susceptibles de alterar los líquidos del cuerpo: enfriamientos, malas digestiones, taponamientos, pero también "por especial falta de hacer las necesidades secretas y por hemorroides atajadas"³⁹ Innumerables son también las recetas de depuración en consonancia con los procedimientos más banales de la medicina tradicional. sangrías, purgaciones, frotación de las extremidades del cuerpo, ventosas en la nuca o en los hombros, escarificaciones, colocación de trompetillas o de sanguijuelas en las mejillas, en la punta de la nariz, en el extremo de los labios o en la frente.⁴⁰ Nada indica que esos consejos fueran sistemáticamente seguidos. Numerosas recomendaciones del siglo XVI todavía se limitan a las "purgas" que deben hacerse en "primavera o en otoño"⁴¹ Parece también que las sangrías sobre el rostro, recomendadas en la Edad Media, o incluso por Du Mont Vert todavía en 1538, en las venas de las sienes o en "la punta de la nariz",⁴² son rarísimas en el siglo XVI, por ser juzgadas sin duda como demasiado

³⁵ F. de Malherbe, carta a Peiresec, 10 de junio de 1614, *Œuvres*, París, Gallimard, col. "La Pléiade", 1971, pág. 647

³⁶ Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Les dames galantes* (siglo XVI), Gallimard, col. "Folio", 1981, pág. 224.

³⁷ *Ibid.*, pág. 232.

³⁸ P. Erlanger, *Diane de Poitiers, déesse de la Renaissance*, París, Perrin, 1976, pág. 335.

³⁹ A. Le Fournier, *op. cit.*, pág. 3.

⁴⁰ J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement*, *op. cit.*, pág. 77

⁴¹ A. Le Fournier, *op. cit.*, pág. 3.

⁴² R. du Mont Vert, *S'ensuyt les Fleurs et Secrets de medecine*, París, 1538, s. p.

brutales cuando no groseras. Jean Liébault en 1582 y Louis Guyon algunos años después ya no las mencionan.

La parte superior del cuerpo remodelada

Sin embargo, resulta imposible desconocer otros intereses "correctivos" Imposible desconocer la voluntad de adelgazar. Numerosas estrategias la avalan. Numerosos recuerdos la precisan. Regímenes de alimentación también pueden dar su testimonio. En 1609, Fabio Glissenti distingue la manera en que las mezclas empleadas para adelgazar difieren entre las venecianas y las napolitanas. "Las primeras se procuran nueces de la India, almendras, pistachos, piñones, semillas de melón, carne de perdiz y de capón, las muelen juntas y les agregan azúcar, de modo de hacer una especie de mazapán, todas las mañanas comen una cierta cantidad y luego beben un gran vaso de Chipre"⁴³ Las segundas utilizan más bien el arroz, el sorgo, el sésamo, las habas, todas ellas plantas del sur. Por su parte, Jean Liébault describe a las mujeres de la corte de Francia "sorbiendo caldo de leche de burra o de cabra al despertarse para tener buena tez y estar en buen punto"⁴⁴ En verdad, poco importa la diversidad de sustancias, sino que mezclan muy intuitivamente perfumes, dulzuras y ternuras en las carnes para mejor convencer de su liviandad. Así hasta que llegamos a algunas prácticas extremas donde se supondría un verdadero resecamiento interior: la de las jóvenes fustigadas por "mezclar a veces tiza o pizarra pulverizadas, a fin de que con esa manera de vivir dura y desecante puedan volverse delgadas y con el cuerpo esbelto"⁴⁵ Sin duda resulta difícil evaluar la extensión concreta de esas prácticas de adelgazamiento, por lo general ignoradas por las memorias y los relatos, pese a que estén muy presentes en los tratados. También resulta difícil evaluar la forma precisa de esa delgadez, incluso en momentos en que predominan una liviandad global y el estrangulamiento de los costados.

Por el contrario, el papel de la ropa es regularmente reafirmado, con la inevitable insistencia en el corsé: "bien ajustado" en Brabante, para

⁴³ Citado por E. Rodocanachi, *La femme italienne à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1907, págs. 110-111.

⁴⁴ J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement*, op. cit., págs. 25-26.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 22.

⁴⁶ C. Vecellio, op. cit., t. I, pág. 246.

dar "al busto una forma graciosa y esbelta",⁴⁶ tan "estrecho a los lados" en España que "apenas se entiende que pueda contener el cuerpo"⁴⁷ Sea como fuere, insistente adelgazamiento, con esos fajamientos del busto, "cortos", "rígidos", "apretados", a menudo criticados, por supuesto, al igual que los afeites, pero siempre presentes. Anne de Beaujeu se burla de una mujer "tan apretada y constreñida en sus vestimentas que el corazón le falló"⁴⁸ Montaigne se burla de las mujeres que "sufren, tiesas y ceñidas con tan gruesos instrumentos que les oprimen los flancos que les dejan la carne viva. Algunas han llegado a morir"⁴⁹ La norma sigue siendo la de apretar el talle "esbelto",⁵⁰ el ajustador firmemente colocado,⁵¹ solamente una circunstancia excepcional hace desaparecer la cintura, la del traje de duelo, en el que las formas pueden ser flotantes.⁵² Todavía no existe nada que contradiga el privilegio acordado a las partes superiores. La lenta invención del corsé, el que llevaban los bailarines en la boda del duque de Joyeuse en 1585, el usado por la joven hija de Marot, con la tela "de un fino azulado, atado con un cordón",⁵³ el utilizado por Margarita de Navarra a fines de siglo, compuesto de "hojalata a ambos lados [para] hacer más hermoso el talle",⁵⁴ confirma el interés que se presta a las formas que están por encima de la cintura. Se trata de un adelgazamiento tan importante que sólo un instrumento corrector parece en condiciones de aplicarlo.

También es preciso señalar un valor furtivo, casi robado, a veces fulgurante, el que se otorga a las piernas. opone un secreto deseo a la mirada más académica, que se posa en la parte superior del cuerpo, hace triunfar la oscura atracción por lo oculto, por los "lugares" que las referencias dominantes ignoran. Esto es lo que revelan las mujeres maliciosamente traicionadas por sus vestidos en los comentarios de Baldassare Castiglione: "Suele ocurrir que, en la iglesia, en la calle o en cualquier otra parte, una mujer se alza el vestido tan alto que sin proponérselo muestra el pie y a veces parte de la pierna. ¿No os parece que revela una gracia extrema si así se la mira?"⁵⁵ Por supuesto que

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 266.

⁴⁸ A. de Beaujeu, *Les Enseignements d'Anne de France à sa fille Suzanne de Bourbon* (1505), Marsella, Laffite reprints, 1978, págs. 40-41.

⁴⁹ M. de Montaigne, *Essais* (1580), Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 1958, pág. 81.

⁵⁰ C. Vecellio, op. cit., t. I, pág. 213.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 185.

⁵² Véase C. Vecellio y el aspecto "sin cintura" de las damas francesas en duelo, op. cit., t. I, pág. 242.

⁵³ C. Marot, *Dialogue des amoureux* (1514), citado por F. Libron y H. Clouzot, *Le Corset dans l'art et les mœurs du XIII au XX siècle*, Paris, 1933, pág. 9.

⁵⁴ G. Tallemant des Réaux, *Historiettes* (siglo XVII), Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 1967, t. I, pág. 60.

⁵⁵ B. Castiglione, *Le Livre du courtisan*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 (1ª ed. italiana, 1528), pág. XXIX.

existe una belleza de las partes "inferiores", poco mencionada por los tratados y que los relatos a veces dejan surgir. Allí está la anécdota de la mujer enamorada de un "gran señor", que pretexta la caída de su liga para "ponerse algo aparte, levantar la pierna, sacarse el zapato y arreglarse la liga. ese gran señor la vio bien y encontró muy bella la pierna, y se prendó tanto que aquella pierna operó en él más de lo que había hecho el hermoso rostro"⁵⁶

El brusco desarrollo poético de los "blasones del cuerpo", entre los años 1520-1550, produce poemas consagrados a las distintas partes —la oreja, la uña, el ombligo, la rodilla—, los que también confirman una "estetización" de las partes inferiores del cuerpo. Los versos de Gilles d'Aurigny, Victor Brodeau o Maclou de la Haye sobre la garganta, el vientre o el pezón, "enseñan a divisar el cuerpo femenino como diversas y deliciosas maravillas que parecen bastarse provisoriamente por sí mismas"⁵⁷ El procedimiento del blasón revela una cultura simultáneamente libertina, irónica y erudita, incluso refinada, elaborada en los márgenes de lo cotidiano.

No se trata de que haya sido conmovido el privilegio de la mirada y de la fisonomía o que se resquebrajaran las descripciones de una belleza verticalmente jerarquizada. Por el contrario, un realismo muy particular encuentra lugar en los comentarios y en los relatos del siglo XVI, mucho más allá de las laboriosas analogías cósmicas que regulaban los ascendientes entre las partes: un juego a propósito de lo cubierto y lo oculto, una atracción por lo que se hurta a la vista, un deseo enunciado por los hombres también, empujando a veces las demasiado lisas alusiones a las conveniencias estéticas. Lo que lleva a una vigilancia de las partes que emergen de los vestidos, como en el caso del ballet de 1571, cuando los asistentes experimentan un "muy grande placer" al ver a las bailarinas "manejar sus piernas tan gentilmente y mover y agitar los pies con tanta afectación"⁵⁸ Los tratados de danza del siglo XVI, sobre todo los de la corte, multiplican las alusiones a los pies, pero guardan silencio —o casi— acerca de las partes ocultas, piernas, pelvis, caderas, diversificando en mucho los verbos de apoyo: "arrastrarse, descansar, retirar, sostener, deslizar, adelantar, juntar, cruzar, hacer cabriolas"⁵⁹

⁵⁶ Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Les Dames galantes* (siglo XVI), *op. cit.*, págs. 290-291.

⁵⁷ A.-M. Schmidt, "Les blasons du corps féminin", *Poètes du XVI siècle*, Paris, Gallimard, col. "La Pléiade", 1953, pág. 294.

⁵⁸ Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Les Dames galantes* (siglo XVI), *op. cit.*, pág. 304.

⁵⁹ Véase la tesis de T. Moubayed, *La Danse conscience du vivant. Danse et éducation*, Paris, Université de Paris-VIII, 1988; en particular, "La danse ou l'histoire d'un corps que émerge", pág. 69.

De pronto, los consejos estéticos ya no pueden limitarse a la parte superior del cuerpo. Marie de Romieu reclama a su hija que preste atención "a los piecitos y a las hermosas piernas"⁶⁰ Jean Liébault recuerda el empleo de "ligas bien ceñidas" para que "la pierna sea hermosa y bien formada"⁶¹ Catalina de Médicis establece una "gran diferencia" entre las mujeres que la asisten en el palacio según el modo en que ciñen las ligas, "usando calzas bien estiradas que se acomodan a las hermosas piernas"⁶² Otra vez compresión, como si el cuerpo debiera someterse pasivamente a la forma esperada. Pero la pierna y el pie emergen del vestido, imponiendo una atracción que la jerarquía vertical por sí sola no podía destacar

⁶⁰ M. de Romieu, *Instructions pour les jeunes filles par la mère et fille d'alliance* (1597), Paris, Nizet, 1992, pág. 71.

⁶¹ J. Liébault, *Trois livres de l'embellissement*, *op. cit.*, pág. 25.

⁶² Brantôme (Pierre Bourdeille, señor de), *Les Dames galantes*, *op. cit.*, pág. 290.