

**DEL DESEO AL AMOR: EL MITO DEL NACIMIENTO DE VENUS
EN EL ARTE OCCIDENTAL**

ALBERTO SERRANO MONFERRER
Universitat Jaume I
serranomonferrer@gmail.com

Resumen

La diosa romana Venus, originariamente deidad de los jardines y la vegetación, fue asimilada a la Afrodita griega. Más tarde, sería vinculada a la fundación mítica de la civilización romana, al ser considerada la madre del héroe Eneas. Gracias a la importancia de Venus en la religión latina, pues era la diosa tutelar de la ciudad de Roma, podemos entender la resonancia de tan esencial figura mitológica en la producción cultural occidental de los siglos siguientes, desde la música hasta la pintura, pasando por las propias lenguas románicas e incluso el cine. En este artículo repasamos algunas de las obras artísticas que abordaron el tema concreto del nacimiento de Venus. A modo de desenlace, terminamos el viaje mitológico y estético en dos pinturas fundamentales y loadas sobre la Venus desnuda, conectadas entre sí, como son la *Venus de Urbino* de Tiziano y la *Olimpia* de Manet.

Palabras clave

Venus-Afrodita, mitología, historia del arte, iconografía clásica

[Venus es] propiciadora de las bodas, madre de
los Amores, [...] dispensadora de Gracias,
vivificadora.

Himnos órficos, LV, 4-15.

Ayudante de navegantes, objeto de sacrificios de las doncellas que pronto se casaban y, por descontado, diosa de la fertilidad y del amor, Venus –Afrodita en la civilización griega– es una de las divinidades fundamentales del panteón olímpico grecolatino. Como tal, su presencia en la producción cultural de los últimos siglos es significativa, y sencillamente inabarcable en términos generales. En nuestra lengua, por ejemplo, sustantivos o adjetivos como «afrodisíaco», «venéreo», o la propia designación «venus» (para aludir a una mujer hermosa), hacen referencia por sí solos al ámbito amoroso y sensual al que siempre estuvo ligada la diosa *Veneris*. De hecho, ésta última forma latina de su nombre proporcionó el sustantivo común de «viernes» (literalmente, «día de Venus»). En literatura, el alcance de su figura es notable, empezando por los mitos platónicos sobre la diosa (en *Fedra*) y pasando a poetas latinos como Lucrecio, Virgilio y Apuleyo. Tras el ocaso medieval, la visión clásica de Venus (la concepción platónica del hecho amoroso) se empezó a transformar y enriquecer en la literatura, según épocas y contextos culturales. Por ejemplo, en el Renacimiento, se fusionó en ocasiones con la visión cristiana (como en *Los Amores* de Pierre de Ronsard, 1552) o, en el romanticismo alemán y el simbolismo del siglo XIX, se asociaría con un poder maléfico o de sensualidad intensa y decadente (como en los franceses Prosper Mérimée o Jean Arthur Rimbaud). Inclusive en otras disciplinas como en música y en cinematografía se ha repetido la temática de Venus. En el caso de la primera, además de recordar las frecuentes referencias en la obra de Richard Wagner, cabe mencionar la ópera *Triunfo de Afrodita* (1953) de Carl Orff. En cuanto al séptimo arte, destaca la *Afrodita* (1982) de Robert Fuest, una adaptación de la obra homónima del escritor y poeta Pierre Louÿs.

Referente a la iconografía artística, las representaciones de Venus en pintura y escultura suelen narrar repetidamente los diferentes episodios de su vida. Entre estos,

destacan el Juicio de Paris, su relación con el joven Adonis y el vínculo con Anquises, de cuya unión nació el príncipe troyano Eneas. También abunda, como temática en la producción artística de Venus, la poética contraposición que provoca acompañarla de Marte, el dios guerrero, por esa simbólica antítesis que supone oponer la ternura característica de ella, con la brutalidad propia de él. Con todo, es quizá su nacimiento de la espuma del mar, la circunstancia por la que es más recordada por el gran público en cuanto a su visualidad artística. En todos los casos, el denominador común, como veremos, es el de mostrar a la diosa como el ideal de belleza femenino, una idea inherente a su propia leyenda.

El mito de la mujer más bella

Siglos antes de que Venus fuera considerada la ilustre antepasada de la *gens Iulia* en la imaginería romana imperial, la diosa, en su denominación griega de Afrodita, ya poseía un lugar primordial en el panteón olímpico helénico. La diosa del amor y la belleza guardaba el mismo rango que Apolo o Atenea, aunque no perteneciera a la misma generación de hijos de Zeus (aunque el corpus homérico sí la considere así) ni a la de los descendientes de Crono. Realmente, se trataba de una deidad prehelénica vinculable con las grandes Diosas Madres del Mediterráneo oriental, cuyo culto se extendió desde las tierras sirias y fenicias de Oriente Próximo, a través de Chipre y después Citera, hasta la tierra firme de Grecia continental. Sin embargo, el poeta griego Hesíodo narra la forma de natividad de la diosa en su primera obra, la *Teogonía*. Se afirma que, exhortado por su madre Gea, el dios Crono mutiló los genitales de su padre Urano con una enorme hoz, arrojándolos al mar. La semilla del dios castrado fecundó la espuma del mar que producen las olas «y en medio de ella nació una doncella», Afrodita, una diosa espléndida de hermosura.¹ Después, la divinidad recién nacida llegó a Citera, tras lo cual alcanzó la orilla de Chipre, y allí fue criada por las Horas y las Gracias. En la tradición mitológica, los episodios más importantes de Venus suelen ser relatos de carácter amoroso, pues, desde luego, fue una diosa prolífica en amantes. Pasando ya a utilizar la nomenclatura latina, aunque Venus fue entregada por Júpiter en

¹ Hesíodo, 2006: 19.

matrimonio a Vulcano, la bella diosa se cansó pronto de su feo esposo, y se citaba secretamente con Marte. De los amores entre Venus y Marte nació Cupido («el Deseo»), y otras divinidades menores como Harmonía. Pero los favores amorosos de Venus fueron concedidos a otros dioses, como Mercurio, Neptuno, Baco y el semidiós Adonis, quien parece que más pasión despertó a la sublime diosa. Además, también hubo mortales en su historial amoroso, en cuyo grupo destaca necesariamente el príncipe Anquises, como hemos dicho, fruto de cuya unión nació Eneas, uno de los principales jefes troyanos durante la guerra que, tras un largo peregrinaje por el Mediterráneo, se convirtió en el padre del linaje que fundó Roma, la futura y gloriosa capital imperial de los latinos.

A Venus, como al resto de divinidades y héroes clásicos, se la identificaba con unos atributos iconográficos concretos: la concha marina, la manzana, las rosas, el mirto (utilizado en la simbología matrimonial) y el carro tirado por cisnes o palomas. Desde la Antigüedad, Venus encarnaba la fuerza creadora que reside en el deseo amoroso, un elemento de la naturaleza al cual se hayan ligados todos los seres vivos, desde humanos a animales, incluyendo a los mismos dioses clásicos. Era una diosa excepcionalmente bella, seductora como vemos para dioses y mortales, aunque en ocasiones se considerara más bien temible. En esencia, Venus, la rutilante diosa a cuyo paso «crecía la hierba en torno»,² personificaba una de las fuerzas primarias que mueven el mundo, como simbolizaba la propia forma en que nació de la espuma del mar: un episodio mítico de creación que seguiría inspirando durante siglos, por la fuerza eterna que emanaba, a escultores y pintores.

La pintura perdida de Apeles: una pieza apreciada por Augusto

Resulta significativo que tanto el nombre de la diosa, como los apelativos con los que se la denominaba y conocía en la Antigüedad, siempre hacen referencia al mito de su nacimiento. Así, *Aphros*, se traduce en griego por «espuma», mientras que también se la apodaba como Citerea o Cipris, en alusión a las islas mediterráneas de donde se consideraba procedente a Venus. Pero uno de los referentes más importantes

² Hesíodo, 2006: 19.

para todo el bagaje cultural occidental sobre la temática de su nacimiento reside en una obra casi legendaria, hoy perdida. Es el escritor romano Plinio el Viejo, quien se refiere en su enciclopédica *Historia natural* (siglo I), a una obra alegórica del pintor griego Apeles de Colofón, un célebre personaje del siglo IV a.C. En concreto, se la consideraba una de las piezas más apreciadas de su autoría: una tabla pintada, denominada *Venus anadiómena* («Venus saliendo del mar»), que mostraba a Venus emergiendo de las aguas, iconografía posteriormente hallada en pinturas pompeyanas, quizá por su popularidad en la época.³ Para el modelo de la diosa, según Plinio, el autor se sirvió de una mujer llamada Campaspe, cortesana de Alejandro Magno.⁴ La leyenda de esta pintura desaparecida parece avivarse por el hecho que el emperador Octavio Augusto se la llevó a Roma, dedicándola en el Templo de César, que se había mandado construir, en el Foro de la ciudad, para honrar la memoria del Divino Julio. Se trata de un gesto razonable del primer *imperator*, al asimilar la importancia de la madre de Eneas sobre la dinastía imperial Julio-Claudia, lo que sitúa con claridad a la diosa en la significación política, además de la explícitamente religiosa. El relato sobre la magnífica pintura –siempre según recoge Plinio– continúa con el testimonio de un lamentable deterioro en la parte inferior de la tabla, y la imposibilidad de restaurarla, o la falta de alguien que lo hiciera. De esta manera, la carcoma aumentó con los años este desgaste para, finalmente, hacer decidir a Nerón que la otrora radiante *Venus* pintada por Apeles fuera sustituida por otra obra. A pesar de su desaparición –o precisamente por ello– la fama de la pintura ostentada por Augusto pervivió en los siglos, hasta que más de mil años después de su destrucción, otro pintor universal, Sandro Botticelli, osaría emular (o rehacer) su antiguo esplendor. Por cierto, tanto Plinio, como Botticelli –que lógicamente bebe de las fuentes antiguas– utilizaron en sus obras pictóricas la concha semicircular, llamada hoy venera (la valva de la vieira, símbolo, por otros motivos, del peregrinaje a Santiago de Compostela). Su nombre derivó del vocablo *veneriam* («molusco de Venus»), una concha vinculada a la deidad, pues incluso el influjo de la diosa alcanza el vocabulario de las ciencias naturales.

³ Solana, 2009: 22.

⁴ De hecho, la fabulosa escena de Apeles pintando a Campaspe para su *Venus* (bajo el mecenazgo del gran conquistador macedonio) inspiraría, a su vez, a otros artistas y literatos, como el pintor Jacques-Louis David, Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca.

Afrodita/Venus en la Antigüedad: un tema abundante

La temática amorosa supone la más prolífica en la mitología grecolatina, por lo que las representaciones de Venus no podían resultar un asunto minoritario en la producción artística clásica. Entre las primeras obras maestras de escultura sobre la natividad de Venus, es decir, la Venus *anadiómena* que hemos visto, figuran el bajorrelieve marmóreo principal del llamado «Trono Ludovisi», es decir, *El nacimiento de Afrodita* (ha. 460 a.C., Museo Nacional Romano), así como la terracota procedente de la ciudad beocia de Tanagra *Afrodita en la concha* (s. III a.C., Museo del Louvre, París). Sin embargo, se le atribuye a Praxíteles la elaboración definitiva del prototipo de desnudo femenino con su celebrada obra *Afrodita de Cnido* (ha. 360 a.C., Museos Vaticanos, Roma).⁵ Durante los tres siglos anteriores a Cristo, es abundante en todo el Mediterráneo la producción de pequeñas figuras de Venus acompañada de la concha, aunque también es tallada –desnuda o vestida– en otros instantes (como agachada), y casi siempre en actitudes íntimas. Ya en nuestra era destaca, también en el tema de su nacimiento, la pieza *Venus al nacer con amorcillo* (siglo I, Museo de Mérida). Con todo, nos interesa el hecho de que Venus sea la divinidad clásica de la cual han pervivido más esculturas. Aunque el desnudo femenino –incluido el de Venus– pronto desaparecería de la escena artística, sin lograr sobrevivir más allá del siglo II.

Siglos de olvido para la diosa del amor

La historia de la civilización romana se encuentra inevitablemente enlazada, desde el siglo I, con los orígenes y el desarrollo del cristianismo. Una nueva religión monoteísta, nacida en Palestina en un contexto mayoritariamente hebreo, que se oponía a rendir culto al emperador y predicaba el amor de Dios, conoció con el paso de los años una extraordinaria difusión entre todo tipo de estamentos sociales. Pero el cristianismo predicaba unas nuevas normas de conducta y una moral que difería enormemente de la herencia clásica. En palabras del escritor Luis Antonio de Villena, «el cristianismo era

⁵ Carmona Muela, 2005: 211.

un cuerpo extraño a la Grecia y Roma clásicas»,⁶ a pesar de que en parte –cabe decir– preservó diversos elementos de la cultura antigua. La libertad intelectual y el vitalismo hedonista que habían caracterizado al mundo antiguo, cayeron en una progresiva descomposición, al tiempo que el cristianismo pasaba de ser permitido (el año 313), a erigirse no sólo en religión oficial del Imperio romano (380), sino también en la única forma de culto admitida. En los tiempos ya tardíos del emperador Teodosio, la misma época en que las crónicas narran que el pueblo se cebaba a pedradas contra el Templo de Artemisia en Éfeso –una de las Siete Maravillas de la Antigüedad–, las representaciones de Venus suponían un grave delito de idolatría. Las imágenes de la diosa habían perdido su significación y su sentido pues, lejos de poder ser adoradas en cuanto a religiosas, tampoco podían formar parte de una decoración piadosa. La sola desnudez humana fue revestida de un componente diabólico que perduraría durante todo el Medievo. Sin embargo, la reducción de Venus a la sensualidad tendría una mínima –y más bien testimonial– presencia en el arte medieval, en forma de desnudos femeninos rodeados de sapos y serpientes, y esculpidos en portadas de iglesias románicas como símbolos de lujuria y pecado. Después, el arte gótico, aunque suavizó el tema alejando la imagen del castigo a la lujuria, mantuvo la identificación alegórica. Hubo que esperar a finales del siglo XV para reencontrar a la Venus brillante de los días antiguos. Una Venus renacida que, consigo, trajo la belleza al mundo.

Botticelli, el cenit de la belleza triunfante

El humanismo racional del contexto del *Quattrocento* italiano propiciaría una progresiva recuperación del arte clásico, de sus temas y sus formas. Es conocido el importante papel que tuvo la corriente cultural del Renacimiento italiano en la restitución de la dignidad del cuerpo humano. Nunca antes, desde el hundimiento de la



⁶ Villena, 2008: 10.

cultura grecolatina, se había contemplado la figura humana con la perspectiva de una medida perfecta, ejemplo de toda creación. En este contexto, *El nacimiento de Venus* (1486, Galería de los Uffizi, Florencia) de Sandro Botticelli es una de las imágenes icónicas de la pintura renacentista, y del arte occidental de todos los tiempos. Fue un cuadro encargado por un miembro de la familia Médici.⁷ Con su talento creador, el pintor florentino encarnó en este lienzo el «re-nacimiento» (alegórico, pero también literal en la cultura europea) de la belleza del cuerpo desnudo femenino, ante los miedos y dificultades de los siglos precedentes. Y para tal tarea, se sirvió del mito del nacimiento de la deidad, en una pintura que plasma un ideal de belleza, restaurando audazmente la visualidad de Venus. Hacía más de mil años que no se veía nada similar en Europa: el desnudo de una mujer a tamaño natural, con una clara inspiración en la estatuaria clásica de Praxíteles (como indican la curva de la cadera y el gesto de pudor). Una diosa de piel blanca, resplandeciente, que recuerda al mármol, y que llega a la isla de Citera. Mientras, el dios Céfito –abrazado a Aura, la brisa– hace soplar el viento en dirección a la orilla, donde una de las Horas aguarda para extender el manto a la divinidad recién nacida.⁸ Un cuadro que utiliza sus artificios y la *grazia* de sus figuras para anunciar sutilmente los aires nuevos que llegan al arte europeo.

Todavía falta el consenso sobre la finalidad alegórica para la que fue pintada. Sin embargo, lo que es seguro es que la espléndida Venus de Botticelli –un hombre piadoso, acostumbrado a producir imágenes religiosas–⁹ transmitía a sus contemporáneos florentinos que el Amor, la Belleza, son elementos terrenales que permitían entrar en contacto con Dios, como establecían las teorías del neoplatonismo. Porque la Belleza era la Verdad, una perfección por vía sensual. Esta teoría le otorga a Venus un cariz más cercano a las ideas de vida, fertilidad y belleza divina (de «Humanidad» y elementos superiores, la Venus Celeste), aunque en la Antigüedad también existía, por otro lado, una significación de seducción y placer sexual (más corporal, la Venus Vulgar).¹⁰ Ambas naturalezas formarán parte de las representaciones artísticas de Venus a partir de ahora. *El nacimiento de Venus*, una de las cumbres del

⁷ Gombrich, 2008: 264.

⁸ Deimling, 2005: 52.

⁹ Hagen, 2005: 147.

¹⁰ Carmona Muela, 2005: 219.

arte del Renacimiento y el primer desnudo pictórico de la modernidad, parece digna heredera de la pintura perdida de Apeles que nunca podremos contemplar.

La belleza incólume de las Venus decimonónicas

Gracias a la obra de Botticelli, el legendario atractivo imaginado de la pintura de Apeles persistió hasta la misma contemporaneidad, cuando diversos pintores del siglo XIX retomaron el testigo del tema de la natividad de una Venus sensual y clasicista. El primero de estos artistas fue el francés Jean-Auguste Dominique Ingres, conocido pintor de estilo neoclásico, famoso por antológicos desnudos femeninos como los del tondo *El*



baño turco (1862, Museo del Louvre, París) o *La bañista de Valpinçon* (1808, Museo del Louvre, París) que representan una deslumbrante atmósfera de odaliscas y termas orientales. Ingres elaboró su particular *Venus anadiómena* (1848, Museo Condé, Chantilly), durante un espacio de cuarenta años sin que saliera el lienzo de su taller, hasta que se sintió satisfecho con el resultado, que vemos en la imagen izquierda. También pintaría posteriormente una segunda versión de esta Venus, con el título *La fuente*, que muestra a una ninfa en la misma actitud y entorno acuático. En ambos desnudos, la postura de la figura femenina no sigue los patrones seguidos por Botticelli siglos antes (los

de Praxíteles), sino que Ingres recurre a una tipología de escultura helenística muy difundida que mostraba a la deidad «levantando sus brazos para escurrir sus cabellos mojados y desplegando así todos sus encantos».¹¹

Un tiempo después, el *Salon* de París de 1863, exactamente aquel mismo que excluyó a Édouard Manet y a otros artistas alternativos (obligando al establecimiento del llamado *Salon des Refusés*), tuvo como eje temático el asunto de la *Venus anadiómena*, siempre bajo el prisma del más estricto academicismo pictórico. Así, en lo que parecía un refugio estético de belleza inmaculada frente a las amenazas de un nuevo

¹¹ Solana, 2009: 22.

tipo de pintura moderna (impresionistas, simbolistas) que amenazaba el equilibrio y la pureza del clasicismo académico, hubo tres pintores que expusieron otros tantos cuadros consagrados a la deidad. Alexandre Cabanel aportó *El nacimiento de Venus* (1863, Museo de Orsay, París), basado en un fresco pompeyano, obra que sería adquirida por el propio Napoleón III para sus dependencias privadas. Por su parte, en lo que parecía una variante de la pintura de Cabanel, Paul Baudry mostró en el Salón *La perla y la ola (fábula persa)* (1863, Museo del Prado, Madrid). Pero nos detendremos aquí en la tercera de estas Venus expuestas en 1863, pintada por Eugène-Emanuel Amaury-Duval, que con su interpretación de *El nacimiento de Venus* (1862, Museo de Bellas Artes, Lille) se diferenció de sus compañeras en que era ésta la única de las tres que, como en la pintura anterior que vimos de Ingres, muestra a la diosa de pie en la orilla del mar. Como vemos en la imagen izquierda, la Venus de Amaury –quien había contemplado años antes la pintura de Ingres, su maestro– resulta una magnífica versión del tema, de una calidad extraordinaria, y con un resultado que sobrecogió al propio artista, que relata «Confieso que existen pocas cosas que me hayan producido una emoción tan viva como la visión de este cuadro. Me pareció que era así como debía de haber sido la pintura de Apeles».¹² Un pintor perfeccionista que, como Ingres, continuaría retocando reiteradamente su obra en los años siguientes, lo que le haría perder al cuadro algún matiz de su frescura primigenia. No obstante, la Venus de Amaury supone una depuración máxima del modelo anterior de Ingres, en un claro afán de intensificar su luz clásica. El artista elimina los amercillos para focalizar su atención en aquello fundamental, el desnudo de Venus. Además, al alargar la figura de la modelo, Amaury transforma la muchacha de Ingres en una mujer ahora adulta, y la cabellera separada del cuerpo le confiere a esta Venus de una sensualidad más moderna (su cabello es casi un segundo cuerpo, un elemento sensual fundamental en la composición).



¹² Solana, 2009: 23.

A pesar del talento de Amaury y su excepcional Venus de 1862, los intentos por recuperar la Venus perdida de Apeles no terminarían ahí. Algunos años más tarde, el último gran representante de la pintura académica francesa, el esteticista William-Adolphe Bouguereau, trataría de igualarse con tan soberbios antecedentes de Venus. Fue un artista inclinado a los temas que ensalzan el cuerpo femenino, ya fuera mediante temas mitológicos apropiados o con desnudos de mujeres bañistas. De hecho, Bouguereau retrata en *Bañista* (1870, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras), que vemos a la derecha, a una joven que se dispone a entrar en el agua, la acción contraria a Venus en



su nacimiento. Sin embargo, el gesto con los brazos levantados para ordenar sus cabellos rememora al arquetipo clásico de la Venus *anadiómena*, idea que el pintor retomará unos años después, con fuerza, en uno de sus grandes obras. Así, la monumental pintura *Nacimiento de Venus* (1879, Museo de Orsay, París) es una



fastuosa y compleja composición, en un lienzo de grandes dimensiones (300 x 218 cm), que vuelve a exhibir a una Venus triunfante (la misma bañista que en 1870). La pintura de Bouguereau, en la parte izquierda, parece alcanzar la gloria de Venus desplegada por Botticelli a finales del *Quattrocento*, en una obra plenamente decimonónica, necesariamente clasicista y dotada de un realismo sobrecogedor en el tratamiento de las figuras. En el centro de la composición, la diosa, de pie, sobre una concha, es transportada por delfines, mientras la rodea todo un cortejo de personajes mitológicos, tanto en el medio

marino como en el aéreo. *El nacimiento de Venus* de Bouguereau constituye una de las más famosas pinturas del siglo XIX en la que, como ocurre con el genio del *Quattrocento* florentino, el autor se vale del tema de la natividad de la diosa del amor para exhibir su competencia artística y la indecible belleza que surge de sus pinceles. A pesar de la impecable belleza de Bouguereau en lienzos como el que nos ocupan, el cambio en los gustos estéticos y las novedades vanguardistas de los pintores impresionistas, provocaron que su pintura artificiosa fuera percibida por el público como pasada de moda, por lo que fue perdiendo popularidad. Había llegado el momento de una renovación formal, incluso para el milenario tema artístico de Venus.

Dos Venus del siglo XX

Pero la diosa más bella del Olimpo sería también objeto de representación para artistas menos académicos y ortodoxos respecto a la tradición figurativa. Así lo hizo el escultor François-Auguste Rodin, traductor en sus piezas del movimiento pictórico del impresionismo, para lo cual obtenía efectos de luz mediante la rugosidad de las superficies que esculpía. En sus modelados, Rodin rompió con todos los cánones académicos, y no iba a ser menos en el homenaje que rindió a la tradición iconográfica que seguimos aquí en su *Nacimiento de Venus (La Aurora)* (ha. 1907, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid). La pieza –imagen de la izquierda– representa, como ocurre en otras obras suyas, un maridaje de dos elementos anteriormente realizados: en este caso, la figura arrodillada proviene de una *Esfinge* salida de su martillo y cincel, mientras que la figura de pie –Venus– procede de *Hombre de rodillas*, y por ello su rostro conserva el matiz masculino de la escultura inicial. Aunque la diosa se muestre con los brazos levantados, el autor se aleja del arquetipo clásico, pues su *Venus* carece de la verticalidad tradicional. Además, la inclusión de la segunda efigie aporta al conjunto una inédita referencia lésbica, al estilo subversivo de las obras literarias de Baudelaire o de las pinturas del realismo descarnado de Courbet.



Para acabar nuestro recorrido cronológico por diferentes Venus *anadiómena*, nos detenemos ante un lienzo del pintor norteamericano John Currin, un artista cuya obra pertenece a la posmodernidad de finales del siglo XX. Para obtener tanto éxito con sus obras artísticas, este pintor ha sabido conjugar un magistral dominio de la técnica



pictórica con una frecuente banalidad temática. Como muestra, en su interpretación del tema que nos ocupa, *Honeymoon Nude* (1998, Tate Modern, Londres), a la derecha un fragmento de la obra, Currin recurre nuevamente a la Venus botticelliana, pero cargada de una afectación en cierta manera manierista, pues el artista ha extraído su modelo de diosa –como suele hacer en el resto de sus obras– de la visualidad popular y del ámbito comercial norteamericano. Aunque en *Honeymoon Nude* haya mucho del bagaje de la historia del arte anterior, la lectura del artista viene también dada, como decimos, por estereotipos femeninos de la cultura popular, como la ilustración vulgar o las *pin-ups* de las revistas eróticas. Además, esta vez el artista ejecutó el cuadro a su regreso de luna de miel, en una pintura que, sin querer ser una imagen sexual, tiene más de celebración del amor, aunque no por ello obviaremos la falsa ingenuidad de esta Venus posmoderna.

Epílogo: la «antigüedad» de dos Venus modernas (Tiziano y Manet)

Las últimas visiones en este recorrido de Venus nacientes, corresponden a dos obras artísticas fundamentales, conectadas entre sí a través de los siglos, de dos pintores maestros en el arte occidental. No son Venus *anadiómena*, sino diosas recostadas en su



lecho, desnudas, que miran al espectador y le hacen partícipe de su belleza. En primer lugar, la llamada *Venus de Urbino* (ha. 1538, Galería de los Uffizi, Florencia) es una de las más bellas y aclamadas obras de Tiziano, el pintor veneciano del color y del lujo renacentista, artista de cámara de los reyes hispánicos Carlos V y Felipe II.

El mayor retratista de la escuela veneciana fue maestro de las formas blandas y redondeadas, como muestra en este desnudo –en la imagen izquierda– que minimiza el distanciamiento con la protagonista al situar la escena en un interior. Pero la relación de este cuadro con el espectador viene establecida, sin duda, por la mirada atenta de la seductora diosa, una divinidad dotada de un fuerte componente terrenal, cuando observamos el anillo que lleva en el dedo meñique, las rosas que mantiene en la mano derecha, y el brazaletes en la muñeca. Tanto las rosas citadas, como el perro a la derecha del lecho son símbolos amorosos. Realmente, se trata de una cortesana, para la cual las sirvientas del fondo de la acción están organizando las vestiduras.

Pero mencionar esta Venus de Tiziano supone enlazarla con otro verdadero hito del arte, esta vez con un lienzo del siglo XIX de Édouard Manet. El artista francés logró escandalizar a la sociedad parisina con su *Olimpia* (1863, Museo de Orsay, París), una imagen que en su contexto tuvo una intensa carga de vouyerismo y que parece responder, con cierto descaro, al refinado cuadro de Tiziano. En su contexto cultural, podemos observar a *Olimpia* como un homenaje al triunfo de la modernidad y, por qué no, a esa innovación cultural que suponía el impresionismo pictórico, y que en sus inicios fue objeto de numerosas polémicas (y más aún si había temáticas atrevidas como

la de Manet). *Olimpia* –a la derecha– forma parte de las plácidas escenas de interior, habituales en la producción pictórica del artista, aunque en esta ocasión hablemos de una joven cortesana desnuda, situada en su propia cama, que recibe el homenaje de un frondoso ramillete de flores por parte de una



servienta negra. Una imagen que causó la mayor de las agresividades por parte de críticos y espectadores en el *Salon* parisino de 1865. Manet muestra en su obra una atractiva fusión entre clasicismo e impresionismo, una liberación de la pintura de sus viejas ataduras en una nueva etapa decisiva en la estética europea. Se trata de un desnudo delicado, donde el tema de la Venus mitológica supone una anécdota lejana, aunque Manet se basara en la *Venus de Urbino*. La de Manet –el joven pintor educado,

de buena familia, que sabe escandalizar a la burguesía– es una mujer que se exhibe orgullosa, como si acabara de quitarse la ropa, acompañada –en lugar de un perro fiel– de un mal esbozado gato negro que también conmocionó al público, aunque maravilló a su amigo Baudelaire cuando fue testigo del lienzo.

Desde Manet a Botticelli, pasando por Bogueureau, el tema de Venus ha sido extraordinariamente prolífico en los talleres de los artistas porque, como afirma Umberto Eco al referirse a la categoría estética de lo bello, «es un bien aquello que estimula nuestro deseo» y que saboreamos, «independientemente del hecho de que lo poseamos».¹³ Una belleza necesaria.

Bibliografía

- Carmona Muela, Juan (2005). *Iconografía clásica*. Madrid: Istmo.
- Deimling, Barbara (2005). *Botticelli*. Colonia: Taschen.
- Eco, Umberto (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- Gombrich, Ernst H. (2008). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- Hagen, Rose-Marie y Rainer (2005). *Los secretos de las obras de arte*. Colonia: Taschen.
- Hesíodo (2006). *Obras y fragmentos. Teogonía*. Madrid: Gredos.
- Kennedy, Ian G. (2005). *Tiziano*. Colonia: Taschen.
- Néret, Gilles (2005). *Manet*. Colonia: Taschen.
- Solana, Guillermo (ed.) (2009). *Lágrimas de Eros*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Villena, Luis Antonio de (2008). *Biblioteca de clásicos para uso de modernos*. Madrid: Gredos.

¹³ Eco, 2008: 8.