

Entre Amberes y Florencia: el enigma del *Busto de mujer con velo*



Edward H. Wouk

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 2, 3 y 13
by courtesy of the Witt Library, Courtauld Institute of Art, London: fig. 15
- © Galleria degli Uffizi. Ministero per i Beni e le Attività Culturali: figs. 4, 8, 14 y 16
- © Jens Mohr, Hallwylska museet: fig. 9
- © Kunsthistorisches Museum mit MVK und ÖTM: fig. 10
- © Museum de Fundatie, Heino / Wijhe en Zwolle, the Netherlands. Photo: Hans Westerink, Zwolle: fig. 11
- © Národní Galerie: figs. 7 y 12
- © The British Library Board. All Rights Reserved: fig. 6
- © The Metropolitan Museum of Art: fig. 5

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 7, 2013, pp. 89-123.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

El *Busto de mujer con velo* [fig. 1] ha intrigado a los especialistas desde que el Museo de Bellas Artes lo recibió en 1953¹. A primera vista, la modelo, con su enigmática sonrisa, su frente despejada y sus oscuros ojos de penetrante mirada, se parece a cualquiera de aquellas mujeres florentinas que retrataron los artistas del círculo de Agnolo Bronzino (1503-1572) o de su discípulo Alessandro Allori (1535-1607), dos pintores de Florencia que destacaron en el género del retrato². Sin embargo, el soporte de madera de roble, los pigmentos e incluso el tratamiento de la pintura al óleo en este retrato de busto se corresponden con la práctica pictórica de los Países Bajos meridionales, otro gran centro de innovación del retrato en el siglo XVI. Sólo recientemente se ha sugerido que el *Busto de mujer con velo* se sitúa en realidad en la encrucijada entre estas dos ricas culturas, siendo obra de un artista flamenco que exploró la forma y el estilo italianos³.

En el presente artículo trataré de situar el *Busto de mujer con velo* en el permanente diálogo cultural entre Florencia y los Países Bajos. Ya a mediados del siglo XVI, momento en el que fue ejecutada esta tabla, los mercaderes florentinos se habían establecido en la animada metrópolis de Amberes, donde tenían una notable presencia. Continuadores de los hábitos coleccionistas de las generaciones anteriores de banqueros florentinos asentados en Brujas, estos empresarios se convirtieron en importantes mecenas de las artes. Al mismo tiempo, la pintura en los Países Bajos entró en un periodo de transición. La deslumbrante calidad técnica y el carácter devocional de la pintura flamenca temprana fue dejando paso a un nuevo arte cuyos fundamentos eran la progresiva asimilación de los motivos y estilos italianos, un creciente interés por los temas mitológicos y una nueva valoración del pintor como experto practicante de un arte noble.

Mientras que en el siglo XV los italianos, y en particular los florentinos, se volvieron activamente hacia el arte de los Países Bajos con el fin de enriquecer sus colecciones con brillantes obras al óleo, en el siglo XVI la tendencia se invirtió y los artistas flamencos se interesaron con frecuencia por el arte italiano, que

1 Para un comentario anterior sobre este cuadro, véanse Lasterra 1967, p. 151, n.º 367 (como anónimo italiano, siglo XVI); Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006, p. 33, n.º 19 (ficha de Ana Sánchez-Lassa, como anónimo italiano, c. 1550-1570).

2 Campbell 1990, pp. 25-27; Cropper 2010.

3 El primero en sugerirlo fue Denis Mahon en una carta del 30 de mayo de 2000 (Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao). En los últimos años se han hecho propuestas similares para otros retratos, incluido el *Retrato de una mujer* de Frankfurt, que recientemente ha sido atribuido a Pietro Campaña, pintor flamenco activo en España, y a Girolamo da Carpi. Véanse los comentarios en Pattanaro 2008, pássim.

© Material protegido



1. Anónimo flamenco
Busto de mujer con velo, c. 1550-1570
Óleo sobre tabla de roble. 47 x 36 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/367

tomaron como modelo. A continuación se presenta un análisis del intercambio económico y cultural entre las dos sociedades —Amberes y Florencia—, en el que las artes visuales ocuparon un lugar de excepción en la conmemoración de la identidad individual y colectiva. El presente ensayo trata de poner de manifiesto que el *Busto de mujer con velo* no sólo representa a una mujer florentina con una conexión particular con Amberes sino que, además, el artista que la retrató se formó en los Países Bajos meridionales y puso gran empeño en mostrar su dominio del lenguaje del retrato florentino, aunque utilizando técnicas y materiales septentrionales. Esta exploración contextualizará, y esperamos que explicará, la aparente contradicción que encierra este admirable retrato, que revela la confluencia de la condición de expatriada de la modelo y la emulación por parte del pintor septentrional del lenguaje visual italiano.

Pruebas visuales y técnicas

El *Busto de mujer con velo* es un retrato recatado, aunque atractivo, de una mujer que seduce al espectador con su mirada directa. El pintor, a través de una sensibilidad y una atención extraordinarias, ha descrito su piel nacarada, sus sonrosadas mejillas, su nariz elegantemente alargada y su cabello cobrizo de impecable peinado, retenido con una diadema. Utilizando la técnica del *sfumato*, fusión de luz y sombras en una textura difuminada que suele asociarse con la obra de Leonardo da Vinci, el autor de este retrato equilibra la luz difusa y las tonalidades moduladas con el fin de suavizar los rasgos del personaje⁴. Da la sensación de que el rostro de la mujer, de tamaño natural, surge de un fondo indefinido, oscuro, mientras que el parpadeo de sus ojos penetrantes y el esbozo de una sonrisa refuerzan la sensación de inmediatez e intimidad. Mediante finas pinceladas, el artista analiza minuciosamente el lujo contenido en su vestido, su único pendiente, la elegante gargantilla de perlas negras y la cadena de oro. Estos detalles, como veremos, no sólo identifican a la joven y hermosa mujer como persona de alto rango, sino que también codifican su belleza según los complejos convencionalismos del retrato de mediados del siglo XVI, un género entendido como vehículo para la representación del estatus social y para procurar tanto el parecido como la presencia de la persona ausente⁵.

Los análisis técnicos ponen de manifiesto que este impresionante cuadro fue ejecutado en Amberes hacia 1570. Se ha comprobado que el soporte [fig. 2] es una única pieza de roble báltico, madera dura bastante común en el norte pero que no solía utilizarse en Italia⁶. La madera conserva su espesor original y nunca se reforzó. Los cuatro bordes están rebajados y la parte izquierda ha sido recortada ligeramente, sin duda para adaptar la tabla a un marco anterior. Las marcas de la parte posterior indican que la tabla se preparó serrándola a mano, según la costumbre de Amberes, donde las sierras mecánicas que solían utilizarse en los Países Bajos septentrionales estaban prohibidas⁷. La base contiene yeso (carbonato cálcico) en lugar de sulfato, prueba casi definitiva de que el cuadro no se ejecutó en Italia⁸. Como indica el corte transversal [fig. 3], la base de yeso se preparó posteriormente con una capa de imprimación gris pálido, coincidiendo con la práctica habitual en los Países Bajos en la segunda mitad del siglo XVI⁹.

4 Sobre el *sfumato*, véase Nagel 1993.

5 Véase Campbell 1990, pp. 1-39.

6 Campbell/Foister/Roy 1997, pp. 16-18; Bruzzone/Galassi 2011, pp. 253-259; Klein 2008, pp. 189-191.

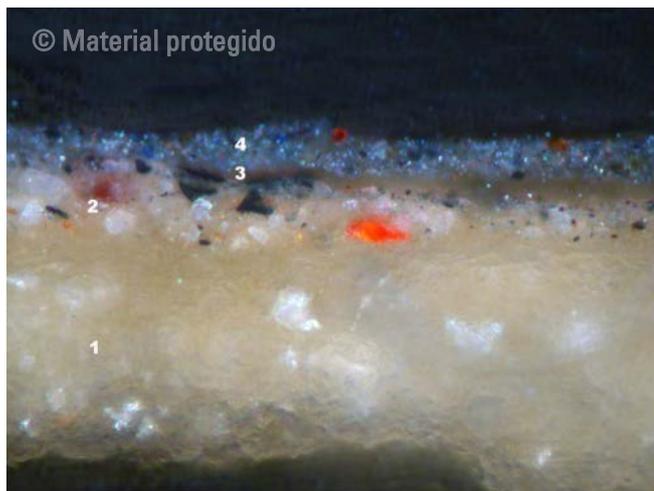
7 Agradezco a Jean-Albert Glatigny que haya compartido conmigo los resultados de su análisis de esta tabla.

8 Los análisis de pigmentos incluyeron PLM, análisis microquímicos, HPTLC, FTIR y SEM-EDX. Han sido realizados por Andrés Sánchez Ledesma y María Jesús Gómez García, de Arte-Lab, S.L. La radiografía y la reflectografía infrarroja se hicieron en el Museo de Bellas Artes de Bilbao bajo la dirección de José Luis Merino Gorospe.

9 Véase Dunkerton/Spring 1998, pp. 120-130. Entre su amplia muestra de retratos sobre tabla, los autores sólo localizan una pintura italiana con una base de yeso en una obra «atribuida a Bassano», que de hecho bien podría ser una obra septentrional. Véase también Campbell/Foister/Roy 1997. Los únicos vestigios de yeso con base de sulfato (CaSO₄) en el cuadro de Bilbao aparecen en el borde mismo de la tabla en un área que fue ampliamente restaurada en la década de 1950. Estoy muy agradecido a Michael Gallagher y a Jill Dunkerton por comentar este punto conmigo.



2. Anónimo flamenco
Busto de mujer con velo, c. 1550-1570
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Reverso



3. Anónimo flamenco
Busto de mujer con velo, c. 1550-1570
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Corte estratigráfico de una muestra tomada del gris del velo
 1. Preparación de color blanco compuesta por carbonato cálcico
 2. Imprimación de color gris claro compuesta por albayalde, carbonato cálcico, carbón vegetal (b. p.), tierra roja (m. b. p.), bermellón (m. b. p.) y colorante rojo orgánico (m. b. p.)
 3. Pardo
 4. Repinte azulado compuesto de blanco de titanio, blanco de cinc, azul ultramar sintético, tierra roja, negro de huesos y verde de cromo

Antecedentes históricos

En Flandes pintan sólo para engañar el ojo externo, cosas que alegran y de las que no se puede decir nada malo, como santos y profetas [...]. Y todo esto, aunque pueda parecer bueno a los ojos de algunos, en verdad está hecho sin razón, sin simetría ni proporción, sin poner cuidado en seleccionar y rechazar; en definitiva, sin sustancia ni vigor. Sin embargo, hay países donde pintan todavía peor que en Flandes.

Esta famosa condena del arte flamenco, supuestamente pronunciada por Miguel Ángel en uno de sus diálogos con la noble romana Vittoria Colonna, refleja un claro prejuicio del siglo XVI contra el arte septentrional. En sus *Vidas* (1550, 1568), Giorgio Vasari se sorprendía ante las proezas técnicas de la pintura flamenca temprana, pero descartaba en gran medida la contribución del arte septentrional al desarrollo del Renacimiento, que describía como el revivir gradual pero consciente del contenido y la forma clásicos¹⁰.

Sin embargo, en la Italia del siglo XV, Jan van Eyck y Rogier van der Weyden eran pintores muy apreciados¹¹. Como ha observado recientemente Paula Nuttall, los patricios toscanos coleccionaron activamente cuadros flamencos, y los comerciantes y banqueros florentinos que se instalaron en Brujas para hacer negocios y dirigir sus empresas se convirtieron en importantes patronos de las artes¹². Al encargar obras a los artistas locales para exportarlas a sus residencias y a sus capillas familiares en Florencia, estos mercaderes se convirtieron en la vía de transmisión del arte flamenco a la Italia del Renacimiento. El *Tríptico Portinari* de Hugo van der Goes [fig. 4], actualmente en los Uffizi, es seguramente el ejemplo más famoso del mecenazgo florentino en la pintura flamenca. Tommaso Portinari, representante de la banca Médicis en Brujas, encargó este impresionante tríptico para el altar de la capilla de su familia en el coro de la iglesia del Hospital de

¹⁰ Véase Melion 1991, especialmente pp. 109-128.

¹¹ Baxandall 1971, pp. 106-109.

¹² Véase Nuttall 2004, *pássim*.



4. Hugo van der Goes (1440-1482/1483)
La Adoración de los pastores
Panel central del *Triptico Portinari*, 1476-1479
Óleo sobre tabla. 253 x 304 cm
Galleria degli Uffizi, Florencia
N.º inv. 1890, 3192



5. Hans Memling (c. 1435-1494)
Tommaso di Folco Portinari (1428–1501) y Maria Portinari (Maria Maddalena Baroncelli), c. 1470
Óleo sobre tabla. 44,1 x 33,7 cm (aprox., cada uno)
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
N.º inv. 14.40.626–27

Santa Maria Nuova, en Florencia, que ya había sido decorada al fresco por algunos de los artistas más destacados del *Quattrocento*: Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Andrea del Castagno y Alessio Baldovinetti. El retablo sustituyó a una obra anterior de Lorenzo Monaco ejecutada al temple con amplias zonas de pan de oro. Para Portinari, Hugo van der Goes le ofrecía el incomparable atractivo del realismo, la riqueza del colorido y la atención naturalista a los detalles de los tejidos, el paisaje y el bodegón, todo ello posible gracias a la utilización de la pintura al óleo¹³.

Portinari eligió a Van der Goes como artista mejor adaptado para ejecutar un retablo monumental. En cambio, prefirió a otro flamenco, Hans Memling [fig. 5], para la realización de un espectacular díptico con su retrato y el de Maria Baroncelli, su joven esposa, suntuosamente ataviada y luciendo un espléndido collar pintado con extraordinario esmero¹⁴. En conjunto, los encargos de Portinari revelan no sólo su condición social y su buen gusto, sino también el registro del diálogo transcultural en el que los italianos se volvían hacia los artistas septentrionales cuando aspiraban a un determinado tipo de imágenes, en este caso de pintura devocional y retratos. A su vez, estos cuadros ejercieron un impacto directo en el arte florentino¹⁵.

13 *Ibid.*, especialmente pp. 60-72 y 133-191. Con relación al diálogo entre Italia y «el Norte» en el retrato, véase Campbell 1990, cap. 9. Sobre el cuadro de Lorenzo Monaco, que suele identificarse como la *Adoración de los Reyes Magos* de los Uffizi, véase Eisenberg 1989, p. 119. Véase igualmente Guicciardini 1567, p. 98.

14 Véanse los ensayos de Borchert 2005. En relación con las joyas que aparecen en el retrato, véase Florencia 2003, p. 20.

15 Véanse los famosos estudios de Aby Warburg «Flemish art and florentine art in Lorenzo de' Medici's circle around 1480» y «Artistic exchanges between north and south in the fifteenth century», en Warburg 1999, pp. 281-303 y 275-280, respectivamente.

La comunidad florentina en Amberes: arte e identidad cívica

En resumen, una escuela había desaparecido, la de Brujas. Gracias a la política, la guerra, los viajes y todos los elementos activos que componen la constitución física y moral de un pueblo, una nueva escuela se forma en Amberes. Las creencias ultramontanas la inspiran, el arte ultramontano la asesora, los príncipes la fomentan, todas las necesidades nacionales apelan a ella; es al mismo tiempo muy activa y muy indecisa, muy brillante, sorprendentemente fértil y casi invisible: vive una metamorfosis de cabo a fin, hasta el punto de dejar de ser reconocible¹⁶.

Con el declive de la importancia comercial y artística de Brujas en torno al año 1500, Amberes empezó a dominar la vida económica y cultural en los Países Bajos meridionales¹⁷. Fernand Braudel ha explicado que, debido a una variedad de factores, que van desde el emplazamiento geográfico hasta las estructuras políticas, Amberes se convirtió en el centro de una economía global. Bajo la corona española, la riqueza procedente del Nuevo Mundo permitió a la ciudad florecer y su atípica estructura de gobierno dio paso a que se establecieran en ella otras naciones que pudieron comerciar allí con toda libertad y seguridad¹⁸. Mientras que los comerciantes y banqueros florentinos quedaron relegados a un papel más modesto con respecto al de los intrépidos comerciantes hanseáticos, franceses, ingleses, portugueses y españoles, así como al de otros italianos, en particular los prominentes genoveses, los mercaderes de Florencia siguieron mostrándose muy dinámicos y deseosos de afirmar su identidad y superioridad culturales¹⁹.

Esta gran transición de Brujas a Amberes se produjo contemporáneamente al dramático cambio vivido en el clima artístico del norte. Con un impulso cada vez mayor, los artistas flamencos empezaron a volverse hacia el arte italiano en busca de nuevas posibilidades pictóricas. Mientras que Francisco I se procuraba arte italiano contratando artistas de ese país para la corte, en los Países Bajos los pintores empezaron a viajar a Roma en número creciente con el fin de dibujar antigüedades clásicas y obras del Renacimiento para regresar luego a casa y producir cuadros cuyo contenido y forma señalaban a Italia²⁰. Algunos mecenas de las cortes reales, entre ellos Felipe de Borgoña, Felipe de Cleves, Margarita de Austria y Éard de La Marck, animaron a jóvenes artistas flamencos, entre ellos Jan Gossart y Lambert Lombard, a que utilizaran su experiencia directa con la cultura visual italiana para explorar modos de pintar que no se habían practicado anteriormente en el norte²¹. Pronto estos modelos de mecenazgo tuvieron eco en el naciente mercado del arte, en el que los objetos seculares, las representaciones del desnudo humano y los cuadros mitológicos adquirieron nueva importancia para un público cada vez más numeroso. Paralelamente a este desarrollo, los artistas que regresaban al norte lo hacían con un nuevo conocimiento de la teoría del arte italiano y comenzaron a concebir su profesión como un empeño intelectual con aspiraciones humanistas.

En 1549, justo un año antes de que Giorgio Vasari publicara su fundamental obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores...*, la comunidad de expatriados florentinos de Amberes patrocinó

16 «En résumé, une école avait disparu, celle de Bruges. La politique, la guerre, les voyages, tous les éléments actifs dont se compose la constitution physique et morale d'un peuple y aidant, une autre école se forme à Anvers. Les croyances ultramontaines l'inspirent, l'art ultramontain la conseille, les princes l'encouragent, tous les besoins nationaux lui font appel; elle est à la fois très active et très indécente, très brillante, étonnamment féconde et presque effacée; elle métamorphose de fond en comble, au point de n'être plus reconnaissable». Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, 1875, p. 25.

17 Véase Wee 1963, vol. II, pp. 109-142.

18 Véase Braudel 1979, pp. 118-129.

19 Sobre el establecimiento de la comunidad florentina en Amberes, véase Goris 1925, pp. 78-79.

20 Véase Dacos 1995. Sobre la situación en Francia, véase Zerner 1996, «introduction» y pássim.

21 Denhaene 1975; Sterk 1980.



6. Anónimo
Escenario de la nación de Florencia para la entrada de Felipe II en Amberes
 Xilografía. 22,4 x 15,8 cm
 En Cornelius Grapheus. *Le triomphe d'Anvers, faict en la susception du Prince Philips, Prince d'Espaign[e]*, p. 57
 Amberes, Pieter Coecke van Aelst, 1550
 British Library, Londres
 C 75 d 15

uno de los arcos ceremoniales monumentales que adornaron la entrada triunfal en la ciudad de Carlos V y Felipe II [fig. 6]. El escenario, de casi dos metros de alto, fue diseñado para impresionar al emperador y al futuro rey —así como a los habitantes de Amberes— con la preponderancia florentina en los campos de la literatura y de las artes visuales. Además de imágenes de los santos patronos y de los gobernantes de Florencia en aquel momento, la estructura incluía retratos de los poetas Dante, Petrarca y Boccaccio, así como de los dos artistas que abrían y cerraban respectivamente el contenido del texto de Vasari: Giotto, proverbial fundador de la escuela toscana, y Miguel Ángel, el artista «divino» que para entonces ya había terminado el *Juicio Final* en la Capilla Sixtina²².

La extraordinaria iconografía de este arco es pertinente para nuestro análisis porque revela hasta qué punto los marchantes florentinos residentes en Amberes habían adoptado, conscientes de su valía, la historia de su arte como símbolo de su orgullo nacional y de su identidad cívica²³. Del mismo modo que la ciudad optaba por representarse a sí misma como la patria de Giotto y de Miguel Ángel, un mercader florentino podía optar por encargarse un retrato de su mujer que estuviera en concordancia con las costumbres florentinas de la época, a un artista que tuviera gran empeño en demostrar que estaba familiarizado con el arte italiano. De hecho, debemos la descripción más exhaustiva de los Países Bajos al mercader florentino Lodovico Guicciardini (1521-1589), sobrino del diplomático e historiador florentino Francesco Guicciardini. En su *Descrittione... di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*²⁴, de 1567, Lodovico no sólo describe la topografía, los recursos naturales y la industria de los Países Bajos; también alaba a muchos de los artistas de la época precisamente por la capacidad de éstos para trabajar a la manera italiana, tanto en el tratamiento del desnudo como en la representación de la musculatura, los escorzos y la expresión humana.

Frans Floris de Vriendt (1519/1520-1570) fue el pintor más importante en Amberes a mediados del siglo XVI. Descendía de una familia de artistas, y sus hermanos Cornelis y Jacques destacaron en escultura, arquitectura y artes decorativas. En 1539 Frans Floris dio el paso decisivo de salir de Amberes para entrar en contacto con nuevas prácticas artísticas, primero estudiando con el *pictor doctus* de Lieja Lambert Lombard

22 Jacquot 1960, p. 463; Becker 2002.

23 Sobre el papel de la identidad cívica en la creación de estos escenarios, véase Meadow 1999.

24 Guicciardini 1567. Sobre las ediciones de este libro, véase Touwaide 1973.



7. Frans Floris (1519/1520-1570)
Cabeza de mujer
 Óleo sobre tabla. 46 x 33 cm
 Národní Galerie, Praga



8. Francesco Salviati (1510-1563)
Caridad
 Óleo sobre tabla. 156 x 122 cm
 Galleria degli Uffizi, Florencia
 N.º inv. 1890, 2157

y luego siguiendo el ejemplo de su maestro y viajando a Italia, donde vivió aproximadamente durante cinco años de la década de 1540²⁵. Allí, Floris se interesó vivamente por las obras de la Antigüedad clásica y por Miguel Ángel, Rafael y los seguidores de éste. Regresó a Amberes, donde abrió una *bottega* siguiendo el modelo del taller de Rafael, y al parecer en un momento dado llegó a tener ciento veinte aprendices, toda una generación de artistas de los Países Bajos, que hicieron que su estilo y sus innovaciones alcanzaran nuevas cotas²⁶.

Durante su estancia en Italia, Floris también pudo ver la pintura florentina de aquel momento, en particular las obras de Francesco Salviati, un contemporáneo de Vasari muy alabado por su *bella maniera*²⁷. A Floris le atrajeron los desnudos musculosos y ondulantes de Salviati, sus imponentes cuadros de narrativa histórica y sus adornadas cabezas femeninas. Floris ejecutó un delicado estudio al óleo sobre tabla [fig. 7] de la cabeza de la famosa *Caridad* de Salviati [fig. 8], actualmente en los Uffizi, prestando una minuciosa atención al trenzado de la melena de la mujer y a las perlas de su cuello, que resaltan el tono blanco nacarado de sus carnaciones²⁸. La elegante y enjoyada modelo de Salviati, posiblemente inspirada en los dibujos de *teste*

25 Véase Velde 1975, vol. I, especialmente pp. 29-30.

26 Véase Wouk 2008. Sobre el taller de Floris, véase Velde 1975, vol. I, pp. 99-122.

27 Roma/París 1998.

28 Carl van de Velde sugirió esta cuestión en Velde 1975, vol. I, pp. 293-294, n.º S152; vol. II, fig. 76. Véase también Zuntz 1929, pp. 65-66, 68, 102, lám. XV. En relación con la *Caridad* de Salviati, véase Mortari 1992, p. 113, n.º 16. Luisa Mortari señala dos copias tempranas de la obra y fecha el original hacia 1544-1548.



9. Frans Floris (1519/1520-1570)
Aestas (Verano), 1564-1565
 Óleo sobre lienzo adherido a tabla
 115,5 x 134 cm
 Hallwylska Museet, Estocolmo
 N.º inv. 3200 XXXII:B.157

divine de Miguel Ángel, cautivó a Floris²⁹, que se puso a pintar docenas, cuando no centenares, de estudios de cabeza de tamaño natural, algunos de hombres coronados de laureles o tocados con sombreros y muchos de mujeres con elaborados peinados adornados con perlas y joyas.

Sin embargo, si bien estas cabezas son aproximadamente del tamaño del *Busto de mujer con velo* y comparten muchas características con el cuadro, no fueron concebidas como retratos. Por el contrario, estos inventivos estudios tenían por finalidad su reutilización posterior en composiciones narrativas. En el caso del estudio de Praga de la *Caridad* de Salviati, Floris modificó la cabeza levemente y la utilizó para una figura alegórica del *Verano* [fig. 9], que se muestra desnuda de cintura para arriba rodeada de exuberantes frutas de temporada. La representación elegantemente amanerada de la cabeza de perfil de Salviati ha sido modificada en este nuevo contexto, pues la figura mira por encima de su hombro a un sátiro gesticulante situado detrás de ella³⁰.

Este ejemplo de reinterpretación por parte de Floris de tipos italianos ligeramente anteriores es plenamente coherente con la explicación de Van Mander de cómo el artista utilizaba sus estudios de cabezas: «Frans ponía a sus aprendices a preparar las manchas de color después de haberles indicado someramente su intención con la ayuda de una tiza, y luego les dejaba seguir, no sin antes haberles dicho qué cabezas debían utilizar; porque siempre tenía unas cuantas de éstas a mano, representadas sobre tabla»³¹. Pero sin bien Van Mander explica la utilización práctica de estas pinturas en el taller, no analiza su génesis ni aborda su creatividad. Es posible que Floris descubriera por primera vez el formato del estudio de cabeza pintado en el trabajo de un artista italiano como Domenico Beccafumi, que fue pionero en el estudio de cabezas

29 Sobre los *teste divine*, véanse Vasari 1966-, p. 113; Shearman 1967, p. 57 (probablemente un «dibujo de presentación» para Gherardo Perini). Los dibujos fueron adquiridos posteriormente por Francisco de Médicis.

30 Firmado a la derecha: «FF IV» [macrón sobre «IV»]. Velde 1975, vol. I, pp. 294-295, n.º S154, vol. II, fig. 77.

31 Mander 1604, fol. 242v; Miedema 1994-1999, vol. I, p. 229.



10. Frans Floris (1519/1520-1570)
Retrato de muchacho, c. 1560-1565
 Óleo sobre tabla. 35,7 x 27,2 cm
 Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemäldegalerie
 N.º inv. GG_3532



11. Frans Floris (1519/1520-1570)
Cabeza de mujer, c. 1560
 Óleo sobre tabla. 46,5 x 32,5 cm
 Museum de Fundatie, Heino / Wijhe en Zwolle, Países Bajos

expresivas al óleo³². Pero además, aunque no está claro que estos trabajos salieran del taller, las cabezas expresivas de Salviati, ricas fuentes de lo que John Shearman denominó «fantasías elaboradas»³³, fueron ampliamente copiadas y difundidas³⁴.

Según Peter Sutton, los estudios de cabezas pintados de Floris se cuentan entre las contribuciones más destacadas del artista a la tradición flamenca. Estas tablas, casi todas de 45 x 35 centímetros, abrieron la vía para que otros pintores posteriores desarrollaran la representación de la emoción y del carácter humanos en los *tronie* («rostro» en flamenco), estudios pintados de una cara expresiva o típica³⁵. El *tronie* se convirtió en un género importante en la pintura flamenca y holandesa de finales del siglo XVI y del siglo XVII, que exploraron artistas tales como Brouwer y Rembrandt³⁶.

Al parecer Floris pintó un número relativamente escaso de retratos, aunque aquellos que han llegado hasta nuestros días abordan el tema de frente con una inmediatez casi desconcertante³⁷. Los discípulos y seguidores de Floris, incluido Frans Pourbus, su discípulo favorito, así como Pieter, el padre de Frans, y Frans II, su

32 Sobre los dibujos de cabezas de Rafael, véase Bambach 1999, pp. 321-328. En relación con los estudios de cabezas al óleo sobre papel de Beccafumi, véase Siena 1990, n.os 116, 121-123, 128.

33 Shearman 1967, p. 57.

34 Esta cuestión ha sido estudiada recientemente por Rearick 2001, pp. 455-478, especialmente pp. 460-462. Justus Müller Hofstede sugiere que la *Cabeza de hombre* de Palma el Joven que se encuentra en la Pinacoteca di Brera de Milán podría haber servido de ejemplo a Floris (Müller 1968, p. 247, n.º 4). Por su parte, Carl van de Velde señala que las obras probablemente sean contemporáneas (Velde 1975, vol. I, p. 71).

35 Sobre el término *tronie* y sus usos, véase Pauw-de Veen 1969, pp.190-193. Véase igualmente Vries 1990.

36 Sobre la innovadora utilización por parte de Floris del estudio de cabeza pintado, véase Müller 1968, pp. 223-253. El análisis más reciente es Sutton/Wieseman 2004, pp. 24-25. Zuntz se interesó particularmente por los estudios de cabeza pintados en su monografía sobre Floris y trató de crear una cronología de su desarrollo y utilización. Véanse Zuntz 1929, p. 68; Velde 1975, vol. I, pp. 65-68.

37 Véase Philippot 1965, pp. 169-171.

hijo, siguieron profundizando en las experimentaciones de Floris en torno a este género, aunque sus retratos suelen carecer de la espontaneidad de las mejores obras del maestro³⁸. La mayoría de los retratos de Floris son de tamaño bastante mayor que el de los estudios de cabeza pintados, pero algunos son prácticamente del mismo tamaño que el *Busto de mujer con velo*. Por ejemplo, un *Retrato de muchacho* [fig. 10] actualmente en Viena pone de manifiesto la utilización por parte de Floris de una vívida pincelada para plasmar el parecido en el formato íntimo del pequeño estudio de cabeza. Incluso se ha sugerido que esta audaz imagen tal vez represente a uno de los hijos del pintor³⁹. De hecho, la línea entre el *tronie* y el retrato no siempre está claramente trazada. Algunos tipos de Floris, como su *Cabeza de mujer* que se conserva en Heino [fig. 11], presentan unos rasgos marcadamente característicos y una presencia psicológica destacada, aun cuando el atuendo indique que la tabla fue un estudio preparatorio para una obra narrativa y que no se pintó como retrato⁴⁰. A la vista de la cuidadosa manera en que Floris se manejaba entre estos dos géneros tan próximos, es esencial explorar cómo y por qué los rasgos y el vestido de la modelo del cuadro *Busto de mujer con velo* seguramente se modificaron para adaptarse a los ideales y a los convencionalismos de la representación sin merma de su identificación.

La Virtud y la Ley

Mujer virtuosa, ¿quién la hallará? Porque su estima sobrepasa largamente a la de las piedras preciosas [...]. Ella se hace tapices; de lino fino y púrpura es su vestido.

Proverbios 31, 10, 22

El artista autor del *Busto de mujer con velo* trabajó con especial esmero la descripción de las joyas de la modelo, incluidos el pendiente de cristal, la cadena de oro y el collar de una sola vuelta de perlas de una variedad negra muy apreciada, que aparecen en retratos ligeramente más tempranos de distinguidas damas florentinas, como es el caso del famoso *Retrato de Leonor de Toledo* de Bronzino, de 1543 [fig. 12]. Estos objetos, signos de la posición de la modelo en la sociedad florentina, y todos ellos probablemente de manufactura toscana⁴¹, traducen un lujo discreto. Son precisamente el tipo de joyas que a una mujer de su condición social se le permitiría llevar, de acuerdo con las estrictas normas suntuarias (*Provveditori alle Pompe*) que impuso el gobierno de Florencia, pero que con frecuencia se incumplían⁴². Desde la Antigüedad, el control del atuendo femenino se venía considerando una cuestión de interés público. Tito Livio explica que las mujeres compiten entre ellas en la manera de vestir y en el despliegue de adornos porque «las magistraturas, las funciones sacerdotales, los triunfos, las condecoraciones y los premios, el botín de guerra: ninguna de estas cosas pueden recaer en ellas»⁴³. En la Italia del Renacimiento, las mujeres estaban sujetas a unas leyes estrictas cuyo fin era controlar su apariencia física, que se consideraba una manifestación externa de su virtud interna y, a nivel colectivo, un signo de virtud cívica⁴⁴. Para ello, el texto de una importante ley de Florencia de 1433 declaraba: «Los ornamentos de las mujeres que se llevan en la ciudad, si se llevan con moderación, refuerzan el honor y el esplendor de la ciudad»⁴⁵.

38 *Ibíd.*; también Velde 1975, vol. I, p. 76.

39 Velde 1975, vol. I, pp. 304-305, n.º S165; vol. II, fig. 85.

40 Firmado: «FFF». *Ibíd.*, vol. I, p. 296, n.º S157; vol. II, fig. 79. El cuadro se había identificado anteriormente como *Retrato de mujer*. Véase Philippot 1965, p. 171, n.º 17. Una copia dibujada está registrada en el Kupferstichkabinett de Berlín (n.º inv. 12325; sanguina. 335 x 236 mm); véase Bock/Rosenberg 1930, vol. I, p. 28, n.º 12325; vol. II, fig. 22.

41 Hackenbroch 1979, pp. 26-36. Véase también Florencia 2003.

42 Con respecto a las leyes suntuarias en Italia, véase Killerby 2002.

43 Tito Livio. *Ab urbe condita*, libro XXXIV, 7. Traducción de Antonio Diego Duarte Sánchez en <https://sites.google.com/site/adduartes/tito-livio>.

44 Véase Killerby 2002, pp. 111-132.

45 Tal como lo cita Killerby 2002, p. 115.



12. Agnolo Bronzino (1503-1572)
Retrato de Leonor de Toledo, 1543
Óleo sobre tabla. 46 x 59 cm
Národní Galerie, Praga

La legislación suntuaria en Florencia se revisó en reiteradas ocasiones durante el siglo XVI en un intento por evitar que las mujeres se vistieran de una manera considerada impropia de su condición social. En una carta de 1562, Cosme de Médicis defendió las leyes suntuarias que había aprobado. Su descripción de cómo una mujer decente ha de vestirse se corresponde con bastante exactitud con lo que vemos en el *Busto de mujer con velo*: «En primer lugar deseamos no prohibir las perlas por completo, es decir que sólo se podrá llevar un collar de una vuelta, por un valor máximo de 500 escudos. Esto lo hacemos porque todas las damas tienen perlas. No deseamos ponerlas a prueba; podrán llevar collares de oro y plata sin esmalte, como dispone la ley, pues esto supone mantener el capital»⁴⁶.

Pero aunque las joyas de esta mujer están en consonancia con la moda florentina de mediados del siglo XVI, su vestido es más difícil de identificar. Las leyes suntuarias solían incluir prohibiciones muy detalladas con respecto a los vestidos y, sin embargo, ninguna de las abundantes fuentes documentales relacionadas con los *ornamenta mulierum* describe el tipo de vestido que lleva la mujer del presente retrato⁴⁷. La blusa blanca de la modelo, con un sencillo remate de encaje, corresponde a las prendas flamencas de la época⁴⁸.

46 Carnescchi 1902, pp. 12-13, 37-39. La carta de puño y letra de Cosme se conserva en el Archivio di Stato di Firenze, milza medicea 615, inserto 19: «In prima vorremo non proibir le perle, cioè un vezzo solo di valor la più di 500 scudi. Questo lo facciamo, perché tutte le gentildonne l'anno Non vorremo provarle; d'oro e d'argento non smaltato potessin portarne come la legge dice, perché questo è un mantenere il capitale».

47 Para un comentario general, véase Rainey 1991.

48 Véase el retrato de la familia de Pierre de Moucheron, de Cornelis de Zeeuw (1563, Rijksmuseum, Ámsterdam); Philippot 1965, p. 182, fig. 13.



13. Anónimo flamenco
Busto de mujer con velo, c. 1550-1570
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Reflectografía infrarroja

Sin embargo, la manera de llevarla, abierta y sujeta con un nudo a otra prenda marrón que oculta una camisola verde, no tiene precedentes en los retratos que he examinado. Además, el púdico velo que cubre la cabeza y los hombros y envuelve el cuello es una hermosa muestra de maestría pictórica, pero también un complemento muy inusual, y no está claro si las cintas de cuero que le caen a ambos lados de los hombros tienen utilidad. Se diría que su atuendo es el de una cazadora, lo que posiblemente sugiera que se trata de un *portrait historié*, el retrato de un personaje conocido representado a través de un tipo histórico específico. Esta tradición del retrato «alegórico» estaba muy arraigada en el Renacimiento y los artistas florentinos, incluido Bronzino, pintaron figuras ataviadas «como» personajes mitológicos o históricos. Sin embargo no se han encontrado prototipos para el *Busto de mujer con velo* y la ausencia de un cuarto creciente de luna, un carcaj o unas flechas excluye, al parecer, la identificación con Diana, la cazadora más frecuentemente representada⁴⁹.

Una cuestión de estatus

El estatus de las mujeres en las sociedades tanto florentina como flamenca en el siglo XVI ha sido tema de importantes estudios en los últimos tiempos⁵⁰. La historiadora del arte Patricia Simons ha asociado la estereotipada falta de individualidad que se advierte en muchas imágenes de mujeres florentinas con su papel secundario en una sociedad dominada por varones, interpretando a la perfección los convencionalismos del retrato de perfil a través de la «mirada masculina» del *voyeur*⁵¹. Pero, como ha recalcado recientemente Dale Kent, la historia del arte se ha esforzado por revisar la imagen de los varones florentinos del Renacimiento como agentes libres y la de las mujeres florentinas como objetos privados de poder. Si bien es cierto que

49 Véanse Zerner 1996, pp. 184-201; Fanlo/Legrand 2002.

50 Véase el innovador ensayo de Kelly 1977; también los ensayos de Hutson 1999 y Thomas 2003. Sobre Amberes, véase Kittell/Suydam 2004.

51 Véanse Simons 1992, Simons 1995.



14. Alessandro Allori (1535-1607)
Retrato de Bianca Capello, c. 1578
Óleo sobre cobre. 37 x 27 cm
Galleria degli Uffizi, Florencia
N.º inv. 1890, 1514

el destino de una mujer italiana estaba en gran medida en manos de su padre, de su marido o de la Iglesia, y que su derecho a la propiedad, a la herencia y a actuar en el ámbito público estaba controlado de manera estricta, los varones también estaban sometidos a limitaciones sociales. Los retratos de los miembros de uno y otro sexo suponen un complejo compromiso entre, por un lado, una persona que resulte reconocible y, por otro lado, una amalgama de «rasgos idealizados y atributos estilizados» con el fin de presentar «una identidad tal como la define la sociedad»⁵².

Las pruebas técnicas ponen de manifiesto que, durante el proceso de ejecución del *Busto de mujer con velo*, tuvo lugar una compleja negociación entre lo real y lo ideal. Las exploraciones por infrarrojo y rayos X realizadas durante un reciente análisis demuestran que, por debajo de la superficie pintada, existe un rostro sorprendentemente diferente [fig. 13]. Aunque seguimos identificando los rasgos básicos de la mujer, entre la concepción inicial del retrato y la imagen final se introdujeron cambios significativos, que tuvieron un profundo impacto en la representación de la modelo, cuya individualidad fue sacrificada en aras de los conceptos de belleza entonces en boga en el retrato florentino⁵³. Lo más destacado es que la característica nariz de la mujer ha sido suavizada y alargada para adaptarse a la moda de aquel momento. La barbilla y las mejillas han sido redondeadas y el nacimiento del pelo situado todavía más atrás en la frente. Sus ojos ligeramente desiguales se reconocen claramente en ambas imágenes, pero en el cuadro final presentan una forma más redonda y suave. Tomadas en su conjunto, estas modificaciones no sólo hacen que la modelo

⁵² Kent 2001, p. 26, pássim.

⁵³ Sobre los convencionalismos de los retratos florentinos femeninos de la época, véase Cropper 1986.



15. Anónimo florentino
Retrato de Bianca Capello, duquesa de Médicis
Paradero desconocido

parezca mayor y más madura; también le confieren el aspecto de una mujer florentina idealizada, cuyo parecido con el natural fue modificado para adaptarse a los retratos más fastuosos de los miembros de la corte de los Médicis, como el retrato antes mencionado que hizo Bronzino de Leonor de Toledo [fig. 12], en el que el artista modula los rasgos y juega con los valores tonales de manera que el rostro de la modelo se ve inusualmente pálido, casi ebúrneo, manifestación exterior de su gracia interior⁵⁴.

Un resultado de este proceso de idealización es que el *Busto de mujer con velo* acaba pareciéndose a las imágenes de Bianca Capello (1548-1587), la famosa amante y luego esposa del gran duque Francisco de Médicis, que podemos ver en un delicado retrato sobre cobre de tamaño natural, obra de Alessandro Allori, conservado en Florencia [fig. 14]⁵⁵. En dicho retrato vemos que Bianca lleva su famosa melena cobriza peinada muy hacia atrás y que sus profundos ojos castaños miran directamente al espectador. Su ojo derecho es ligeramente más grande y mira menos de frente que el izquierdo, y su cara redonda brilla gracias a unos delicados toques de blanco y carmín en las mejillas, compensados por la sombra que arroja su barbilla ligeramente prominente. Bianca Capello, nacida en una de las familias más acaudaladas de Venecia en 1548 y celebrada por su belleza, se convirtió en un personaje mítico de la historia florentina, y la legendaria historia de su vida fue el tema de varias obras teatrales. Se casó con Pietro Bonaventuri, joven florentino, y se trasladó a Florencia en 1563, pero luego llamó la atención de Francisco de Médicis, hijo del gran duque Cosme

54 Compárense, por ejemplo, los famosos retratos de Bronzino de Leonor de Toledo (1543, Národní Galerie, Praga) [fig. 12] y de Leonor de Toledo y su hijo Giovanni (c. 1544-1545; óleo sobre tabla. 115 x 96 cm; Galleria degli Uffizi, Florencia, n.º 748); Campbell 1990, p. 27.

55 En relación con el retrato de Allori, véase Giovannoni 1991, pp. 305-306, n.º 191, figs. 426, 427. En el reverso de la plancha de cobre hay un dibujo que representa el *Sueño de la vida humana* y que es copia del dibujo de Miguel Ángel que se conserva en el Courtauld Institute de Londres (n.º inv. D.1978.PG.424) y que se popularizó a través de un grabado de Béatrizet. Véase Londres 2010, n.º 14. Un retrato similar que anteriormente se consideró de Bianca Capello y que en la actualidad se atribuye a un seguidor de Bronzino se encuentra en la National Gallery de Londres (n.º inv. NG 2085; óleo sobre tabla. 58,7 x 49,6 cm). Véase Gould 1975, p. 46.



16. Rafael (Raffaello Sanzio) (1483-1520)
La Donna Velata, 1514-1515
Óleo sobre lienzo. 82 x 60,5 cm
Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia
N.º inv. 245

I, que por aquel entonces estaba casado con Juana de Austria. Tras la muerte de ésta, Francisco y Bianca contrajeron matrimonio desoyendo las objeciones del cardenal Fernando, hermano mayor de Francisco⁵⁶. Cuenta la leyenda que, al no darle Bianca heredero, temió por su destino si Francisco fallecía antes que ella. Los dos enamorados murieron misteriosamente el mismo día de 1587 en Poggio a Caiano. Corrieron rumores de un posible envenenamiento, y tan recientemente como en el año 2006 se realizó un estudio médico sobre los restos mortales de la pareja para comprobar la verdadera causa de su muerte⁵⁷. En una tabla ahora en paradero desconocido [fig. 15]⁵⁸ que ha sido atribuida tanto a Bronzino como a Allori, Bianca Capello capta la mirada de quien contempla el retrato con unos ojos fascinantes que se parecen a los del *Busto de mujer con velo*. Si bien estas comparaciones no son suficientes para identificar a la modelo de este retrato como Bianca Capello, el parecido indica que la mujer representada en el cuadro de Bilbao, o el comitente de su

56 Sobre Bianca Capello, véase Dizionario biografico... 1960-, vol. 10 (1968), pp. 15-16. Quiero expresar mi agradecimiento a Eve Straussman-Pflanzer, del Art Institute de Chicago, por comentar conmigo las imágenes de Bianca Capello. La boda de Bianca se conmemoró en una serie de grabados de Raffaello Gualterotti titulada *Feste Nelle Nozze Del Serenissimo Don Francisco Medici Gran Duca Di Toscana: Et della Sereniss. sua Consorte la Sig. Bianca Capello* (Firenze : Giunti, 1579). La historia de Bianca Capello inspiró varias obras de ficción: Thomas Middleton. *Women beware women* (1657); Modesto Rastrelli. *Bianca Capello, tragedia* (Firenze : Giovacchino Pagani, 1792); Primo Vignoli. *Nozze Fatali, Drama* (Bologna : Nicola Zanichelli, 1947); Paul Paraire. *Bianca (La Circé vénitienne); tragédie en 5 actes* (Paris : Éditions du Scorpion, 1959).

57 Véanse Mari... [et al.] 2006, Mari... [et al.] 2007.

58 Figuró con el número 95 en la subasta de los bienes de Ercole Canessa en la American Art Association de Nueva York el 29 de marzo de 1930.

retrato (probablemente su marido), deseaban una imagen que aludiera a los potentes prototipos florentinos y fuera conforme a los ideales de belleza y decoro de la época.

Existe, sin embargo, una característica que distingue el *Busto de mujer con velo* de las representaciones de muchas de sus contemporáneas florentinas: el delicado y transparente velo que rodea su cabeza. A mediados del siglo XVI, los velos solían aparecer casi siempre en imágenes religiosas, especialmente de la Virgen, aunque también hay algunos antecedentes importantes, si bien ligeramente más tempranos, de modelos femeninas sentadas y con velo. Tal vez el más famoso sea el de la llamada *La Donna Velata* de Rafael, que se conserva en Florencia [fig. 16]. La composición se basa vagamente en la *Mona Lisa* de Leonardo (que también lleva un velo transparente), pero el tratamiento táctil del tejido y de la carnación recuerda los avances de la época en el retrato veneciano. Además, estos efectos se combinan para crear una imagen muy realista, que Vasari, el primero en describir el cuadro, definió como «un retrato hermosísimo, que da realmente la sensación de estar vivo»⁵⁹. Si bien Vasari consideraba que la modelo, la *fornarina* (la hija del panadero), era la amante de Rafael, la mujer suele identificarse en la actualidad como una rica romana, precisamente por su suntuoso velo, adorno popular del atuendo romano de la época⁶⁰.

Pero, a diferencia de lo que ocurre en el cuadro de Rafael, el velo del retrato de Bilbao es transparente. Imágenes anteriores de la Virgen suelen mostrarla con un velo transparente. En el retrato secular, sin embargo, el motivo tenía asociaciones más matizadas, cuyos antecedentes se remontan hasta la Antigüedad. El historiador romano Tácito refiere que Popea Sabina, segunda esposa de Nerón, raramente se mostraba en público y que, cuando lo hacía, llevaba el rostro medio velado, «para no satisfacer las miradas o porque le convenía»⁶¹. Mientras que los «retratos» más celebrados en el Renacimiento de Popea Sabina tienen una carga erótica de la que carece la obra de Bilbao, dichos cuadros indican que los espectadores de la época probablemente manifestarían toda una gama de reacciones ante una mujer que llevara esta prenda⁶². Bronzino experimentó con las propiedades de un velo transparente en su excepcional retrato de la poetisa Laura Battiferri (Florencia, Palazzo Vecchio, n.º inv. MCF-LOE 1933-17), que aparece de perfil, llevando joyas modestas y sosteniendo un libro abierto con los sonetos de Petrarca en honor a Laura, una alusión tanto al nombre de Laura Battiferri como a su profesión⁶³. Al igual que en el cuadro de Bilbao, el tratamiento que Bronzino le da al tejido transparente no sólo es un *tour de force* técnico; también es una sutil metáfora del mundo interior de la modelo.

El contexto de Amberes

En la animada metrópolis de Amberes, las mujeres gozaban de una libertad comparativamente mayor que en Florencia. Participaban en los ámbitos de la vida pública y comercial y con frecuencia reunieron grandes colecciones de arte, bien a través de sus maridos o actuando ellas mismas como agentes⁶⁴. Como observó Guicciardini, las mujeres que se dedicaban al comercio en Amberes gozaban de muchas libertades que no tenían en otros lugares, y desde luego no en su Florencia natal. Podemos advertir la sorpresa de este autor, y tal vez también la de su audiencia toscana, cuando escribía acerca de ello:

59 Vasari 1966-, vol. IV, p. 190: «un ritratto bellissimo, che pareva viva viva».

60 Véase Carol Plazzotta en Chapman 2004, pp. 278-279, n.º 101. También Wittkower 1963, pp. 165-169.

61 Tácito, *Anales*, XIII, 34: «rarus in publicum egressus, idque velata parte oris, ne satiaret aspectum, vel quia sic decebat». Traducción tomada de Tácito 2007, p. 577.

62 Sobre el retrato, véase Sylvie Béguin en París 1972, pp. 213-214, n.º 241.

63 Cropper 2010, pp. 248-249, fig. 91.

64 Aert 2006, pp. 297-313; de una manera más general, los ensayos en Hanawalt 1986. El estudio fundamental sobre el ascendente comercial de Amberes sigue siendo Braudel 1979.

Pero en esta tierra, si la mujer no ejerce el comercio, como sin embargo lo hacen muchas, no ha de responder de las deudas del marido; en cambio el marido sí ha de responder de las deudas de la esposa, tanto las que ésta hubiese contraído antes del matrimonio como las que hubiera contraído después del mismo. Pero la esposa no puede asumir deudas sin permiso y licencia del marido, salvo que ejerza liberalmente el comercio, comprando y vendiendo fuera de un local⁶⁵.

Si bien los estudios recientes subrayan las limitaciones legales permanentes a las que se enfrentaban las mujeres en Amberes, está generalmente aceptado que las observaciones de Guicciardini revelan el inusual grado de libertad que disfrutaban las mujeres de Amberes: a menudo se les daba una educación superior y se convertían en miembros activos de la sociedad mercantil, aun cuando la ley las considerara de manera general sometidas a los varones⁶⁶. Las mujeres también eran activas culturalmente a través de las comunidades religiosas, incluidas las beguinas, que encargaban muchas obras de arte a los principales artistas del momento⁶⁷.

La modelo de *Busto de mujer con velo* no luce ninguno de los atributos del comercio, si bien su confianza en sí misma sugiere que se trata de un personaje público. Los artistas de los Países Bajos del taller de Floris gustaban de explorar el género del retrato femenino, equilibrando los convencionalismos de la representación con un deseo de individualidad. Como hemos visto, la representación directa y frontal de las mujeres era una de las especialidades de Floris, que tradujo las posturas retóricas que utilizaba Antonio Moro, contemporáneo suyo, para representar a la realeza, en un lenguaje pictórico más popular, adaptado a las clases comerciales de Amberes. Mientras que el *Busto de mujer con velo* es demasiado refinado para ser de mano de Floris y su fecha probablemente coincida con los últimos años de la carrera de éste o bien con los inmediatamente posteriores a su muerte, el cuidado equilibrio entre la identidad pública y la privada, entre los convencionalismos y la individualidad, reflejan el tratamiento innovador que Floris dio a este género.

El misterio de esta pintura se extiende también a su historia moderna. No sabemos cómo llegó el cuadro a la colección de Manuel Taramona y Díaz de Entresotos, que nació el 12 de febrero de 1872 en el Casco Viejo de Bilbao y murió el 23 de agosto de 1933. Don Manuel fue un destacado industrial del País Vasco, elegido diputado del Congreso siete veces entre 1910 y 1923⁶⁸. Merece ocupar un lugar destacado en la historia de la industrialización del País Vasco por haber promovido la industria del caucho en la región y por ser uno de sus representantes en la Comisión Nacional Asesora Patronal y Obrera⁶⁹. Fue elegido primer presidente de Firestone España justo antes de su muerte⁷⁰.

Junto con su esposa, Mercedes Basabe y Cotoner, oriunda de Getxo (Bizkaia)⁷¹, don Manuel reunió una importante colección que es reflejo de su gran interés por el arte tanto local como internacional. Mercedes

65 «Ma in questa terra, se la donna non traffica mercantilmente, come pur fanno molte, non è obligate a' debiti del marito, ma il marito è ben obligato a' debiti della moglie, tanto a quelli che ella avesse fatti innanzi al matrimonio quanto a quelli che ella facesse dopo. Ma la donna senza permissione et licenza del marito non si può obligare, salvo quelle che esercitano liberalmente la mercatura, comperando et vendendo fuor di bottega». Guicciardini 1567, p. 108.

66 Vandenbroeck 1991; Howell 1998.

67 Véase Simons 2001.

68 Fue representante de la fracción liberal por el distrito de Torrijos (Toledo, distrito 245). Los liberales tuvieron la mayoría en la cámara en 1910, siendo primer ministro Canalejas, con 229 diputados, y nuevamente en 1923, año de grandes revueltas internas en el partido, siendo primer ministro García Prieto, con 200 diputados de los 417 de la cámara. Véase Romero [s.a.], p. 115 y pássim.

69 Don Manuel colaboró en este comité durante la presidencia de V. Inocencio Jiménez Vicente. Véase Instituto Nacional de Previsión... 1932, n.º 317, p. 19.

70 González García 1998, pp. 187-193.

71 Doña Mercedes Basabe y Cotoner descendía de la familia Cotoner. A su antepasado don Marcos Antonio Cotoner y Sureda le concedieron el título de marqués de Arainy el 13 de enero de 1717. La historia y las armas de la familia están descritas en Estudios genealógicos y heráldicos... 1985-, vol. I, pp. 284-285, s. v. Casa de Basabe.

Basabe y Cotoner donó parte de la colección del matrimonio al Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1943 y legó otra serie de obras al morir sin descendencia en 1953. Esta colección constituye un núcleo importante en el museo e incluye pintura española, flamenca, francesa e italiana, esculturas y tapices, así como dibujos y un importante grupo de pequeñas antigüedades de bronce, muchas de las cuales representan deidades veneradas en la región durante la ocupación romana⁷².

Se sabe muy poco de los orígenes de la colección de arte de don Manuel y doña Mercedes. Una de sus adquisiciones más famosas fue un conjunto de cuatro tablas atribuidas al Maestro de San Nicolás, artista español de la segunda mitad del siglo XV que incorporó motivos y técnicas flamencas a su obra⁷³. Una interesante anécdota refiere que el compositor Richard Strauss también compró una obra de este maestro, que representaba el *Baile de Salomé*, pero la pintura está en paradero desconocido⁷⁴. En contraste con esta célebre pieza, el *Busto de mujer con velo* recibió escasa atención cuando se mostró por primera vez, y sólo dos referencias a la exposición de 1954 del legado Taramona-Basabe citan el cuadro como «Cabeza de Mujer», sin mayor comentario⁷⁵.

El *Busto de mujer con velo* sigue rodeado de misterio. Nuestra investigación no ha revelado la identidad de esta mujer, ni la del artista que la pintó. Sin embargo, las pruebas técnicas ponen de manifiesto que el cuadro fue ejecutado por un artista de los Países Bajos que estudió atentamente los convencionalismos del arte florentino de su época para conseguir un parecido que combina elementos de las tradiciones flamenca e italiana. Como retrato, esta enigmática obra celebra la personalidad pública de una mujer ampliamente liberada de los convencionalismos más restrictivos de su época, si bien el análisis científico revela hasta qué punto sus rasgos más característicos fueron modificados para adaptarlos a los ideales de belleza de aquel momento. El retrato del Renacimiento resulta difícil de estructurar en categorías y, como ha observado Elizabeth Cropper, «la imagen reflejada en el espejo sólo es comprendida por sí misma, hecho que el rostro a la vez revela y enmascara»⁷⁶. Un seguidor de Floris habría estado perfectamente preparado para plasmar el carácter y la gracia de una mujer que abarcó dos culturas claramente diferenciadas, la de Amberes y la de Florencia, legando a la posteridad un objeto tan enigmático como la persona a la que retrató.

72 Estas estatuas, la mayoría de las cuales se produjeron en la Hispania Citerior y en la Hispania Ulterior, han sido objeto de estudio en un número especial del Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Corzo 2011). Sobre las artes en la España romana, véase Hübner 1888.

73 Véase Galilea 1995, pp. 217-231. Los cuadros fueron atribuidos a Jorge Inglés por Sterling 1976, pp. 497-525.

74 La familia Strauss prestó la pintura a la Bayerische Staatsgemäldesammlungen desde 1957 hasta 1976, año en el que se devolvió. Actualmente se encuentra en paradero desconocido. Agradezco a la Dra. Andrea Bambi, conservadora jefa de la Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Múnich, que me haya facilitado esta información. La obra aparece ilustrada en Post 1933, p. 265, fig. 92. La anécdota fue referida en una de las críticas de la primera exposición del legado Taramona-Basabe en el periódico *Hierro*, 8 de febrero de 1954, p. 9: «Exposición de obras del Legado Taramona-Basabe».

75 «Exposición de obras del Legado Taramona-Basabe», *Hierro*, 8 de febrero de 1954, p. 9; «Exposición de las obras legadas por la familia Taramona-Basabe», *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 9 de febrero de 1954, p. 2.

76 Cropper 1986, p. 175.

BIBLIOGRAFÍA

Aert 2006

Laura Van Aert. «Trade and gender emancipation : retailing women in sixteenth-century Antwerp», Bruno Blondé... [et al.] (eds.). *Buyers & sellers : retail circuits and practices in medieval and early modern Europe*. Turnhout, Belgium : Brepols, 2006, pp. 297-313.

Bambach 1999

Carmen C. Bambach. *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop : theory and practice, 1300-1600*. New York : Cambridge University Press, 1999.

Baxandall 1971

Michael Baxandall. *Giotto and the orators : humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*. Oxford : Clarendon Press, 1971 (ed. en español, Madrid : Visor, 1996).

Becker 2002

Jochen Becker. «'Greater than Zeuxius and Apelles' : artists as arguments in the Antwerp entry of 1549», J. Ronnie Mulryne ; Elizabeth Goldring (eds.). *Court festivals of the European Renaissance : art, politics, and performance*. Aldershot : Ashgate, 2002, pp. 171-195.

Bock/Rosenberg 1930

Elfried Bock ; Jakob Rosenberg (eds.). *Die niederländischen Meister : beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*. 2 vols. Berlin : J. Bard, 1930.

Borchert 2005

Till-Hollgert Borchert (ed.). *Memling and the art of portraiture*. London : Thames and Hudson, 2005.

Braudel 1979

Fernand Braudel. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVI-XVIII e siècle, tome 3, Le Temps du Monde*. Paris : Armand Colin, 1979 (ed. en español, Madrid : Alianza, 1984).

Bruzzone/Galassi 2011

Raffaella Bruzzone ; Maria Clelia Galassi. «Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries : historical investigation and microscopical wood identification», Marika Spring (ed.). *Studying old master paintings : technology and practice : the National Gallery Technical Bulletin 30th anniversary conference postprint*. London : Archetype Publications : The National Gallery, 2011, pp. 253-259.

Campbell 1990

Lorne Campbell. *Renaissance portraits : European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries*. New Haven ; London : Yale University Press, 1990.

Campbell/Foister/Roy 1997

Lorne Campbell ; Susan Foister ; Ashok Roy. «The methods and materials of Northern European Painting 1400-1550», *The National Gallery Technical Bulletin*, London, 18, 1997, pp. 6-55.

Carnescchi 1902

Carlo Carnescchi. *Donne e lusso a Firenze nel secolo XVI : Cosimo I e la sua legge suntuaria del 1562*. Firenze : Stabilimento Pellas, 1902.

Chapman 2004

Hugo Chapman ; Tom Henry ; Carol Plazzotta. *Raphael : from Urbino to Rome*. [Cat. exp.]. London : National Gallery Co., 2004.

Corzo 2011

Ramón Corzo Sánchez. *Bilboko Arte Ederren Museoko antzinako brontzeak : Taramona-Basabe Bilduma = Bronces antiguos del Museo de Bellas Artes de Bilbao : la colección Taramona-Basabe = Antique bronze figures at the Bilbao Fine Arts Museum : Taramona-Basabe Collection*. (Addenda; 1). Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 2011.

Cropper 1986

Elizabeth Cropper. «The beauty of woman : problems in the rhetoric of Renaissance portraiture», Margaret W. Ferguson ; Maureen Quilligan ; Nancy J. Vickers (eds.). *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 175-190.

Cropper 2010

—. «Reading Bronzino's florentine portraits», Carlo Falciani ; Antonio Natali (eds.). *Bronzino : artist and poet at the court of the Medici*. [Cat. exp., Florencia, Palazzo Strozzi]. Firenze : Mandragora, 2010, pp. 245-255.

Dacos 1995

Nicole Dacos. «Pour voir et pour apprendre», *Fiamminghi a Roma, 1508-1608 : artistes des Pays-Bas et de la principaute de Liège à Rome à la Renaissance*. [Cat. exp., Bruselas, Palais des Beaux-Arts; Roma, Palazzo delle Esposizioni]. Bruxelles : Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ; Gand : Snoeck- Ducaju & Zoon, 1995, pp. 14-32.

Denhaene 1975

Godeleive Denhaene. «Les collections de Philippe de Clèves, le goût pour la nu et la Renaissance aux Pays-bas», *Revue de l'Institut historique belge de Rome*, Roma, n.º 45, 1975, pp. 309-342.

Dizionario biografico... 1960-

Dizionario biografico degli Italiani. Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-.

Dunkerton/Spring 1998

Jill Dunkerton ; Marika Spring. «The development of painting on coloured surfaces in 16th-century Italy», Ashok Roy ; Perry Smith (eds.). *Painting techniques history, materials and studio practice : contributions to the Dublin Congress, 7-11 September 1998*. London : International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1998, pp. 120-130.

Eisenberg 1989

Marvin Eisenberg. *Lorenzo Monaco*. Princeton : Princeton University Press, 1989.

Estudios genealógicos y heráldicos... 1985-

Estudios genealógicos y heráldicos. Madrid : Asociación Española de Estudios Genealógicos y Heráldicos, 1985-.

Fanlo/Legrand 2002

Jean-Raymond Fanlo ; Marie-Dominique Legrand (eds.). Actes du colloque «Le mythe de Diane en France au XVIe siècle» : (E.N.S. Bd Jourdan, 29-31 mai 2001). Niort : Cahiers d'Aubigné, 2002.

Florencia 2003

I gioielli dei Medici : dal vero e in ritratto. [Cat. exp., Florencia, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti]. Livorno : Sillabe, 2003.

Galilea 1995

Ana Galilea Antón. *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995.

Giovannoni 1991

Simona Lecchini Giovannoni. *Alessandro Allori*. Torino : U. Allemandi, 1991.

González García 1998

José González García. «Los orígenes de la industria del caucho en el País Vasco (1923- 1950)», *Vasconia : cuadernos de historia-geografía*, Donostia-San Sebastián, n.º 25, 1998, pp. 187-193.

Goris 1925

J. A. Goris. Etude sur les colonies marchandes méridionales (portugais, espagnols, italiens) à Anvers de 1488 à 1567 : contribution à l'histoire des débuts du capitalisme moderne. Louvain : Librairie universitaire, 1925 (Recueil de travaux d'histoire et de philologie. Université de Louvain, 2e série 4e fasc).

Gould 1975

Cecil Gould (ed.). *The sixteenth-century Italian schools*. London : National Gallery Publications, 1975.

Guicciardini 1567

Lodovico Guicciardini. *Descrittione di m. Lodovico Gvicciardini, patritio fiorentino, di tvtti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore : con plu carte di geographia del paese & col ritratto naturale di piu terre principale...* In Anversa : apresso Guglielmo Siluio..., 1567.

Hackenbroch 1978

Yvonne Hackenbroch. *Renaissance jewellery*. London : Sotheby Parke Bernet in association with the Metropolitan Museum ; Totowa, N.J. : Biblio Distribution Center, 1979.

Howell 1998

Martha C. Howell. *The marriage exchange : property, social place, and gender in cities of the Low Countries, 1300-1550*. Chicago : The University of Chicago Press, 1998.

Hübner 1888

Émil Hübner. *Las Arqueologías de España*. Barcelona : [s.n.], 1888 (Tipo-litografía de los Sucesores de Ramirez y C^a).

Hutson 1999

Lorna Hutson (ed.). *Feminism and renaissance studies*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1999.

Instituto Nacional de Previsión... 1932

Instituto Nacional de Previsión : lista de la personas que forman sus organismos. Madrid : Oficina Tipográfica del Instituto Nacional de Previsión, 1932.

Jacquot 1960

Jean Jacquot. «Panorama des fêtes et cérémonies du règne : evolution des thèmes et des styles», *Les fêtes de la Renaissance. Vol. II : Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*. [IIe Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2e section), Bruxelles, 2-7 septembre 1957]. Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1960, pp. 412-491.

Kelly 1977

Joan Kelly. «Did women have a Renaissance?», *Becoming visible : women in european history*. Renate Bridenthal ; Claudia Koonz (eds.). Boston : Houghton Mifflin, 1977, pp. 137-164.

Kent 2001

Dale Kent. «Women in Renaissance Florence», *Virtue and beauty : Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*. [Cat. exp.]. David Alan Brown (ed.). Washington : National Gallery of Art ; Princeton : Princeton University Press, 2001, pp. 25-48.

Killerby 2002

Catherine Kovesi Killerby. *Sumptuary law in Italy 1200-1500*. Oxford : Clarendon Press, 2002.

Kittell/Suydam 2004

Ellen E. Kittell ; Mary A. Suydam (eds.). *The texture of society : medieval women in the southern Low Countries*. New York : Palgrave Macmillan, 2004.

Klein 2008

Peter Klein. «Dendrochronological analyses of netherlandish panel paintings in Lombard museums», Anna De Floriani ; Maria Clelia Galassi (eds.). *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo : atti del convegno internazionale Nord/Sud : ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi : prospettive di studio e indagini tecniche*. Milano : Silvana, 2008, pp. 189-195.

Lasterra 1967

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid : Aguilar, 1967.

Londres 2010

Michelangelo's dream. Stephanie Buck (ed.). [Cat. exp.]. London : Courtauld Gallery in association with Paul Holberton, 2010.

Mander 1604

Karel van Mander. *Het Schilder-boeck...* Tot Haerlem : voor Paschier van Wesbusch boeckvercooper, 1604.

Mari... [et al.] 2006

Francesco Mari... [et al.]. «The mysterious death of Francesco I de' Medici and Bianca Cappello : an arsenic murder?», *British Medicine Journal*, London, vol. 333, 23-30 June, 2006, pp. 1299-1301.

Mari... [et al.] 2007

Francesco Mari... [et al.]. *Un giallo di quattro secoli fa : la morte di Francesco I de' Medici e della sua sposa Bianca Cappello*. Firenze : Le Lettere, 2007.

Meadow 1999

Mark Meadow. «Ritual and civic identity in Philip II's 1549 Antwerp 'Blijde Incompst'», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Zwolle, 49, 1999, pp. 37-68.

Miedema 1994-1999

Hessel Miedema (ed.). *Karel van Mander, the lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)...* 6 vols. Doornspijk : Davaco, 1994-1999.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006

Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006 (ed. en euskera, *Bilboko Arte Ederren Museoa : Guida*; ed. en inglés, *Bilbao Fine Arts Museum : Guide*).

Melion 1991

Walter S. Melion. *Shaping the Netherlandish canon : Karel van Mander's Schilder-boeck*. Chicago : University of Chicago Press, 1991.

Mortari 1992

Luisa Mortari. *Francesco Salviati*. Roma : Leonardo-De Luca, 1992.

Müller 1968

Justus Müller Hofstede. «Zur Kopfstudie im Werk von Rubens», *Wallraf-Richartz- Jahrbuch*, Köln, n.º 30, 1968, pp. 223-252.

Nagel 1993

Alexander Nagel. «Leonardo and sfumato», *RES : Anthropology and Aesthetics*, Cambridge, Mass., n.º 24, otoño de 1993, pp. 7-20.

Nuttall 2004

Paula Nuttall. *From Flanders to Florence : the impact of Netherlandish painting, 1400- 1500*. New Haven ; London : Yale University Press, 2004.

París 1972

L'Ecole de Fontainebleau. Sylvie Béguin (ed.). [Cat. exp., París, Grand Palais]. Paris : Editions des musées nationaux, 1972.

Pattanaro 2008

Alessandra Pattanaro. «Per la Dama in verde dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte : un problema di rapporti nord-sud», Anna De Floriani ; Maria Clelia Galassi (eds.). *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo : atti del convegno internazionale Nord/Sud : ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi : prospettive di studio e indagini tecniche*. Milano : Silvana, 2008, pp. 137-145.

Pauw-de Veen 1969

Lydia de Pauw-de Veen. *De begrippen «schilder», «schilderij» en «schilderen» in de zeventiende eeuw*. Brussel : Paleis der Academiën, 1969 (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, vol. 31, n.º 22).

Philippot 1965

Paul Philippot. «Le portrait à Anvers dans la seconde moitié du XVIe siècle», *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, n.º 14, 1965, pp. 163-195.

Post 1933

Chandler R. Post. *A history of the Spanish painting. Vol. IV, parte II : The Hispano-Flemish style in North-Western Spain*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1933.

Rainey 1991

Ronald Rainey. «Dressing down the dressed-up : reproving feminine attire in Renaissance Florence», John Monfasani ; Ronald G. Musto (eds.). *Renaissance society and culture : essays in honor of Eugene F. Rice*. New York : Italica Press, 1991, pp. 217-237.

Rearick 2001

William Rearick. «Francesco Salviati, Giuseppe Porta, and Venetian Draftsmen», Catherine Monbeig Goguel ; Philippe Costamagna ; Michel Hochmann (eds.). *Francesco Salviati et la bella maniera : actes des colloques de Rome et de Paris, 1998*. Roma : École française de Rome, 2001, pp. 455-478.

Roma/París 1998

Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera. [Cat. exp., Roma, Villa Medici; París, Musée du Louvre]. Catherine Monbeig Goguel (ed). Milano : Electa ; Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

Romero [s.a.]

José Romero Cuesta. *El Congreso de los Diputados : breve historia anecdota y reportaje de la cámara popular*. Madrid : Publicaciones Editorial Castro, [s.a.].

Shearman 1967

John Shearman. *Mannerism*. Harmondsworth : Penguin, 1967.

Siena 1990

Domenico Beccafumi e il suo tempo [Cat. exp., Siena, Pinacoteca nazionale di Siena; Chiesa di Sant'Agostino]. Milano : Electa, 1990.

Simons 1992

Patricia Simons. «Women in frames : the gaze, the eye, the profile in Renaissance Portraiture», Norma Brode ; Mary D. Garrard (eds.). *The expanding discourse : feminism and art history*. New York : Icon Editions, 1992, pp. 38-57.

Simons 1995

—. «Portraiture, portrayal, and idealization : ambiguous individualism in representations of Renaissance women», Alison Brown (ed.). *Language and images of Renaissance Italy*. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1995, pp. 263-311.

Simons 2001

Walter Simons. *Cities of ladies : Beguine communities in the medieval Low Countries, 1200-1565*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001.

Sterk 1980

J. Sterk. *Philips van Bourgondië (1465-1524) : Bisschop van Utrecht als protagonist van de Renaissance, zijn leven en maecenaat = Philip of Burgundy (1465-1524), Bishop of Utrecht as protagonist of the Renaissance, his life and maecenate*. Zutphen: Walburg Pers, 1980.

Sterling 1976

Charles Sterling. »Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais méconnus du XVe siècle», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte : España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Granada 1973*. Granada : Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976, pp. 497-525.

Sutton/Wieseman 2004

Peter C. Sutton ; Marjorie E. Wieseman. *Drawn by the brush : oil sketches by Peter Paul Rubens*. [Cat. exp.]. New Haven : Yale University Press, 2004.

Tácito 2007

Cayo Cornelio Tácito. *Anales*. Beatriz Antón Martínez (ed.). Tres Cantos (Madrid) : Akal, 2007.

Thomas 2003

Natalie R. Thomas. *The Medici women : gender and power in Renaissance Florence*. Aldershot : Ashgate, 2003.

Touwaide 1973

R. H. Touwaide. *Les éditions belges de «La Description des Pays-Bas» par Lodovico Guicciardini : analyse iconographique et typographique*. Bruxelles : De Gulden Passer, 1973.

Vandenbroeck 1991

P. Vandenbroeck. «Frouwenhiaat, mannerpraat», Jan van der Stock (ed). *Stad in Vlaanderen : cultuur en maatschappij 1477-1787*. [Cat. exp., Bruselas, Galerij van het Gemeentekrediet]. Brussel : Gemeentekrediet ; Vlaamse Gemeenschap, Administratie Externe Betrekkingen, 1991, pp. 110-126.

Vasari 1966-

Giorgio Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*. Rosanna Bettarini ; Paola Barocchi (eds.). Firenze : Sansoni, 1966-

Velde 1975

Carl van de Velde. *Frans Floris (1519/20-1570) : leven en werken*. 2 vols. Brussel : Paleis der Academiën, 1975 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten ; jaarg. 37, nr. 30).

Vries 1990

Lyckle De Vries. «Tronies and other single figured netherlandish paintings», *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 8, 1990: Nederlandse Portretten : Bijdragen over de Portretkunst in de Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw, pp. 185-202.

Warburg 1999

Aby Warburg. *The renewal of pagan antiquity : contributions to the cultural history of the European Renaissance*. David Britt (trad.). Los Angeles : Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

Wee 1963

Herman van der Wee. *The growth of the Antwerp market and the European economy : (fourteenth-sixteenth centuries)*. 3 vols. The Hague : Nijhoff, 1963.

Wittkower 1963

Rudolf and Margot Wittkower. *Born under Saturn : the character and conduct of artists : a documented history from antiquity to the French Revolution*. London : Weidenfeld and Nicolson, 1963.

Wouk 2008

Edward Wouk. «Frans Floris and the followers of Raphael», Anna De Floriani ; Maria Clelia Galassi (eds.). *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo : atti del convegno internazionale Nord/Sud : ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi : prospettive di studio e indagini tecniche*. Milano : Silvana, 2008, pp. 127-135.

Zerner 1996

Henri Zerner. *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*. Paris : Flammarion, 1996.

Zuntz 1929

Dora Zuntz. *Frans Floris : ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert*. Strassburg : Heitz, 1929 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, n.º 130).