

## EL CONCEPTO DE BELLEZA FEMENINA EN LA OBRA DE AGNOLO FIRENZUOLA

## THE CONCEPT OF FEMALE BEAUTY IN AGNOLO FIRENZUOLA'S WORK

MARÍA-ISABEL GARCÍA-PÉREZ

SARA VELÁZQUEZ-GARCÍA

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**Resumen:** El escritor florentino Agnolo Firenzuola publicó en el siglo XVI *Dialogo delle bellezze delle donne*. Esta obra se presenta como un excelente modelo que nos permite analizar la popularización de los debates intelectuales de la época alojados en el diálogo literario, un género clásico muy en boga entre los neoplatónicos como vehículo de intercambio sociocultural que se reavivó durante el período renacentista. El artículo pretende analizar, por un lado, las características que, según el autor, han de tener las mujeres para ser consideradas bellas (en el más amplio sentido del término) y, por otro, los argumentos que esgrime a favor de la igualdad de género dando lugar a un discurso muy innovador para su época.

**Abstract:** The Florentine writer Agnolo Firenzuola published *Dialogo delle bellezze delle donne* in the 16th century. This work is presented as an excellent model that allows us to analyze the popularization of the intellectual debates of the time lodged in literary dialogue, a classic genre in vogue among *neoplatonists* as a vehicle for sociocultural exchange revived during the Renaissance period. On the one hand, the article aims to analyze the characteristics that, according to the author, women must have in order to be considered beautiful (in the broadest sense of the term) and, on the other hand, the arguments that he uses in favor of gender equality giving rise to a very innovative discourse for its time.



**Palabras clave:** Agnolo Firenzuola, *Dialogo delle bellezze delle donne*, belleza femenina, igualdad de género, *querelle des femmes*.

**Keywords:** Agnolo Firenzuola, *Dialogo delle bellezze delle donne*, Female Beauty, Gender Equality, the Woman Question.

## 1. Introducción

El escritor italiano Michelangelo Gerolamo Giovannini da Firenzuola nace en Florencia, el 28 de septiembre de 1493, en el seno de una familia humanista. Más conocido como Agnolo Firenzuola, su apellido deriva del homónimo *borgo* (hoy municipio) de los Apeninos de la Romaña toscana en el que vivían sus padres: Bastiano de' Giovannini, notario, y Lucrezia Braccesi, hija del humanista y diplomático florentino del Quattrocento, Alessandro Braccesi, para el que Bastiano trabajó como secretario personal. Si bien algunas de las noticias referentes a la vida de Agnolo Firenzuola resultan inciertas y limitadas, trataremos de delinear un breve recorrido por la vida de este ilustre autor que consagró su vida al estudio y a la escritura, para posteriormente analizar la obra *Dialogo delle bellezze delle donne* (1541), uno de los textos literarios más exitosos del autor en el que podemos percibir una profunda admiración por la estética y la belleza femenina.

## 2. Agnolo Firenzuola: vida y obra

Agnolo Firenzuola inició sus estudios superiores en Siena a la edad de dieciséis años, aunque finalmente acabó graduándose en Derecho en la Universidad de Perugia. En estas dos ciudades conoció personalidades que serían importantes a lo largo de su vida. En Siena conoció, por ejemplo, al humanista y literato Claudio Tolomei y en Perugia entabló amistad con el también escritor Pietro Aretino, con el que además compartió un período de vida disoluta. Al terminar sus estudios, ingresó en la Orden Vallombrosana de monjes benedictinos, para la que el padre había trabajado como notario. Aproximadamente en 1518, se trasladó a la Roma de León X donde ostentó los cargos de procurador de la orden en la Curia romana y de abad de la Basílica de Santa Práxedes. En Roma permanecería durante todo el pontificado de Clemente VII, exceptuando el breve período en el que Adriano VI fue papa y que duró poco más de año y medio, en este tiempo llevó a cabo una intensa actividad literaria.

También en Roma entabló importantes relaciones. Al parecer durante algún tiempo estuvo al servicio del duque Paolo Giordano Orsini, miembro de una importante familia de la época. Asimismo, además de mantener las relaciones establecidas anteriormente en Siena y Perugia, enriqueció su círculo de amigos con algunos de los intelectuales más brillantes de la época como Annibale Caro, Giovanni de la Casa o Francesco Maria Molza.

En estos años se enamora de una mujer a la que da el nombre de Costanza Amaretta, de hecho, solo será conocida por este pseudónimo y poco se sabe

de ella más que lo que el propio Firenzuola aporta en sus *Ragionamenti* dotándola de una personalidad y actuación ejemplar. Se sabe que es una mujer romana de origen florentino emparentada con la familia del autor y casada con un abogado codicioso. Para evadirse de ese matrimonio que no le reportaba ninguna felicidad consagraba sus días a la poesía y a los pensamientos filosóficos, lo que le permitió relacionarse con Firenzuola. Parece ser que después de una temprana muerte de la mujer, el escritor decide componer unos diálogos dedicados a ella. Con estos *Ragionamenti* pretendía emular de alguna manera el esquema de la obra de Boccaccio, el *Decameron*. El propio autor, bajo el nombre de Celso, en compañía de Costanza, una hermana, una cuñada y dos jóvenes amigos, se dirigen durante seis jornadas a un palacio situado en la Impruneta, en Florencia, y así intercambian ideas y conversan sobre el amor. En realidad, de esas seis jornadas solo se ha encontrado una que fue publicada en 1548. Acerca de si las otras cinco se perdieron o nunca llegaron a ser escritas no se tiene noticia, aunque sí se han encontrado fragmentos de la segunda y la mayor parte de la crítica considera que la redacción fue interrumpida debido a que no fue bien acogida por el propio papa Clemente VII. De lo que sí hay constancia es del hecho de que Firenzuola sometió al juicio de Claudio Tolomei este texto, quien al parecer expresó sus reservas acerca de que la responsabilidad de la elaboración de temas filosóficos recayera sobre una mujer (Costanza). La respuesta ante estas reservas por parte de Firenzuola fue la redacción en 1525 de la obra *Epistola in difesa delle donne*.

Paralelamente a este período Firenzuola se dedicó también a la realización de una traducción *actualizada* de *El asno de oro* de Apuleyo. Utilizamos el término actualización ya que la novela del escritor latino viene traducida ahora adaptando los usos y otros detalles como el ropaje a los propios del siglo XVI. Además, el protagonista, Lucio, toma en esta versión el nombre de Agnolo, en una clara referencia autobiográfica, y añade otras referencias a sus propias circunstancias personales. Otras modificaciones realizadas son la eliminación de algunos pasajes que no encajaban con el resto de las aventuras narradas.

En 1526, tras algunas vicisitudes inciertas, incluida una grave enfermedad –se habla de sífilis o malaria–, parece ser que solicitó la dispensa de sus votos, que obtuvo el 8 de mayo de ese año, para encerrarse en un doloroso e impenetrable aislamiento. De esta enfermedad hablará él mismo en algunos de sus textos y en una carta escrita tiempo después, en 1541, dirigida a Pietro Aretino.

Casi una década más tarde, regresó a Florencia y se estableció en Prato, ciudad a la que en numerosas rimas atribuye su mejoría aludiendo a las bondades del aire que allí se respiraba. En Prato fue nombrado usufructuario y administrador de la abadía de San Salvatore de Vaiano. Llevó a cabo esta labor de forma diligente y entusiasta, alejándose del espíritu meramente especulativo que había movido a algunos de sus predecesores y que había dañado considerablemente la imagen del propio monasterio. Transcurridos dos años, fue despojado del título de abad del monasterio, pero permaneció como pensionario (*Abbas*

*perpetuus*) de la abadía, lo que le garantizó unos ingresos, aunque modestos, hasta su muerte, que tuvo lugar el 27 de junio de 1543.

Durante su estancia en el monasterio de San Salvatore, Agnolo Firenzuola vivió unos años felices y de gran producción literaria, dado que fue precisamente en ese período cuando escribió sus obras más célebres como *I dialoghi delle bellezze delle donne* –obra en la que nos centraremos en este estudio– y *La prima veste dei discorsi degli animali*, que se presenta como una nueva versión de una de las fábulas del *Panchatantra*, una colección de cuentos indios escritos en idioma sánscrito creada, probablemente, entre el siglo III a. C. y el siglo III d. C. La expresión “prima veste” alude al hecho de que se trata de la primera traducción en lengua vulgar y su primera edición impresa data de 1548 (publicación póstuma que, probablemente, Firenzuola compuso en sus últimos años de vida, entre 1541 y 1542).

Asimismo, durante su período en Prato contribuyó a la fundación de la *Accademia dell’Addiaccio*, considerada de alguna manera precursora de la Arcadia, con el objeto de animar a la sociedad literaria local y promovió representaciones teatrales llegando a componer dos obras según los cánones clásicos de la comedia de la época: *I Lucidi* y *Trinunzia*.

Firenzuola murió en absoluta soledad, sus hermanos conocieron la noticia de su fallecimiento dos semanas después y renunciaron a la herencia por considerar que no le reportaba beneficios. Actualmente, las dependencias de Firenzuola en la abadía de Vaiano se han transformado en una casa museo y entre los documentos allí expuestos se encuentra la primera edición de las *Prose* (publicada también de modo póstumo en 1548), obra antológica que recoge varios textos escritos en diferentes momentos de su vida y de diferentes temáticas.

### 3. Influencias y referentes en la obra del Firenzuola

Por lo que se refiere a su obra, nos centraremos concretamente en *Il dialogo delle bellezze delle donne*, tratado que data del 18 de enero de 1541<sup>1</sup>. Si bien la forma y el contenido de la obra no son particularmente innovadores, *Dialogo delle bellezze delle donne* se presenta como un excelente modelo que nos permite analizar la popularización de los debates intelectuales de la época alojados en el diálogo literario, un género clásico muy en boga entre los neoplatónicos como vehículo de intercambio sociocultural que se reavivó durante el período renacentista. Este género literario facilita al lector la labor de comprender el discurso social, la historia cultural y las interacciones entre hombres y mujeres.

Por lo tanto, son muchos los tratados del *Cinquecento* de origen neoplatónico en los que se debate el papel de la belleza femenina como, por ejemplo, *I*

---

<sup>1</sup> La edición que manejamos para la redacción de este artículo data de 1562, fecha de publicación de la antología *Prose* que recoge, entre otros, este tratado.

*ritratti del Trissino* (1524) de Giovanni Giorgio Trissino, *Dialogo dove si ragiona delle Bellezze* (1541) di Nicolò Franco y *La bella donna* (1554) de Federico Luigini, que se centran en los rasgos físicos; o textos en los que se realizan retratos de la vida en las cortes renacentistas como *Il Cortigiano* (1528) de Baldassare Castiglione y los tres *Dialoghi d'amore* (1535) de Leone Ebreo, dos de las obras más célebres de la época. El crítico literario Luigi Tonelli (1933) calificó este tipo de tratados con el adjetivo *estetizzanti* debido a la influencia platónico-petrarquista que los caracteriza.

Firenzuola, por su parte, discute acerca de la proporción, el equilibrio y la perfección geométrica probablemente influido por los debates de la época acerca de la estética; debates recogidos en las obras de ilustres y prestigiosos artistas como Leonardo da Vinci, en particular, o Benedetto Varchi, que escribió una obra titulada *Libro della beltà e grazia* (1543).

Según el escritor y estudioso de Leonardo da Vinci, Angelo Paratico, cuando en el *Dialogo delle bellezze delle donne* Agnolo Firenzuola describe las características ideales que debe tener la boca de las mujeres se inspira en el retrato de la Gioconda. En su obra *Leonardo da Vinci. Un intellettuale cinese nel Rinascimento* (2017), Angelo Paratico hace alusión a una ligera curvatura en el extremo izquierdo de los labios de la Mona Lisa –ya señalada en 1896 por Robert de la Sizeranne– que se debe principalmente a una desproporción geométrica causada por las sombras que rodean los labios de la Gioconda y por cómo las percibe nuestra retina.

Cuando miramos el retrato directamente a los ojos, la sonrisa desaparece. Sin embargo, cuando miramos hacia otra parte de la imagen, la sonrisa entra en la visión periférica de nuestra retina y la percibimos de una forma más amplia y matizada. Este ligero detalle es el que otorga a la Mona Lisa un aspecto enigmático y misterioso. Según Angelo Paratico (2017a), Firenzuola describe la sonrisa ideal de las mujeres de su época inspirándose en las características de la sonrisa de la Gioconda porque tuvo la oportunidad de ver la obra maestra de Da Vinci antes de que el propio artista la llevara a Francia. Esta sería una muestra más de que nuestro autor era un humanista preocupado por la estética y la definición de la belleza femenina.

#### **4. Dialogo delle bellezze delle donne**

El tratado de Firenzuola dedicado “Alle nobili e belle donne pratesi”, fue también titulado como *Celso*<sup>2</sup>, nombre que hace referencia al protagonista del mismo –utilizado anteriormente en sus *Ragionamenti*– que encarna una suerte de *alter ego* del autor, como él mismo confiesa en las primeras líneas del primer discurso:

---

<sup>2</sup> La práctica de titular un diálogo con el nombre de su protagonista era una técnica generalizada en aquel período utilizada por los estudiosos para conferir a sus obras un aura platónica clásica (Riviello, 1986: 69).

“CELSE Seluaggio è molto mio amico, et tanto posso disporre di lui, ch’io oso dire, che certo è sia un altro me” (Firenzuola, 1562: 104).

*Dialogo delle bellezze delle donne*, obra en la que Firenzuola retoma algunos de los temas que había incluido previamente en sus *Ragionamenti* (1525), es considerado por la historiadora de arte británica Elizabeth Cropper (1976: 374) como la exposición más completa de la belleza de la mujer ideal entre la multitud de tratados que se escribieron a lo largo del siglo XVI y que abordaron la temática de la belleza femenina.

Agnolo Firenzuola refleja la vida cultural y artística de las cortes renacentistas del siglo XVI en Italia; en su descripción de la belleza ideal se pueden identificar tanto fuentes clásicas como medievales. El autor cita en su obra a Cicerón, Aristóteles, Dante, Petrarca, Marsilio Ficino, así como otros tratados renacentistas sobre el amor, referencias y estrategias que demuestran el gusto sincrético y ecléctico de Firenzuola, tal y como sostiene Tonia Caterina Riviello (1986: 67).

Como ya hemos mencionado, la obra de Firenzuola forma parte del vasto repertorio de tratados del siglo XVI sobre el amor y la belleza, dos conceptos centrales del discurso neoplatónico sobre las que ya se había pronunciado el escritor Baldassare Castiglione en *Il Cortigiano* (1528). Como afirma Patrizia Bettella, el discurso sobre la belleza física de la mujer se cruza y se conecta con el de la naturaleza, la dignidad y el papel de la mujer en la sociedad renacentista. Se trata de la antigua cuestión femenina o *querelle de femmes*, que ya se había iniciado en la Edad Media con tonos prevalentemente misóginos (1998b: 1). A finales del siglo XV, algunos autores como Agnolo Firenzuola, Lodovico Domenichi, Domenico Brunì da Pistoia o Cesare Barbabianca, entre otros, inician un debate literario y cultural orientado a la defensa y al elogio de la dignidad de la mujer. Estos autores reivindican la igualdad –o superioridad– de la mujer respecto al hombre, ya sea a través de la exhibición de mujeres ejemplares por su autoridad y sus cualidades morales, ya sea a través de la refutación de las típicas acusaciones misóginas contra las mujeres. De acuerdo con Bettella, la idea de la igualdad de la mujer renacentista con el hombre se origina en las afirmaciones del historiador suizo Jacob Burckhardt que declara: “To understand the highest forms of social intercourse at this time period we must keep before our minds the fact that women stood on a footing of perfect equality with men” (1958: 389)<sup>3</sup>.

En la dedicatoria inicial que Firenzuola dedica a las mujeres de Prato y en la que justifica los motivos por los que ha decidido escribir esta obra, el autor alaba la figura femenina y defiende la igualdad entre el hombre y la mujer ya que, según él, representan la mitad el uno del otro:

---

<sup>3</sup> “Para comprender las formas más elevadas de las relaciones sociales de aquel período, debemos recordar el hecho de que las mujeres se encontraban en perfecta igualdad con respecto a los hombres” (traducción propia).

Dico che dal ragionamento di sopra, che conchiude che noi siamo la metà l'uno dell'altro, si forma un argomento insolubile, che così nobili siate voi donne, come noi uomini, così saue, così atte alle intelligentie, et morali, et speculatiue, così atte alle meccaniche attioni, et cognitioni, come noi, et quelle medesime potentie, et uirtuali habiti, sono nell'animo uostro che nel nostro: perciò che quando il tutto si parte in due parti uguali ugualmente, di necessità tanto è una parte quanto l'altra, tanto buona quanto l'altra, tanto bella quanto l'altra. Si che con questo argomento, et con questa conclusione dirò arditamente à questi uostri, et miei inimici, i quali come ui sono inanzi, parche spirino, et poi dietro ui sonano le predelle, che voi siate in tutto, et per tutto da quanto noi, ancora che talhora non apparisce in atto, così uniuersalmente, rispetto agli officij domestici, et esercitij familiari, che per uostra modestia ui sete presi nella cura familiare. Et per il medesimo rispetto, ueggiamo che tra il filosofo, et l'artefice, tra'l dottore e'l mercatante è una grãdissima differenza, quanto alle operationi dell'intelletto: ma questo non accade al presente disputare, che pure troppo ci siamo dilungati dalla materia (Firenzuola, 1562: 123-124).

Firenzuola sostiene que las mujeres asumieron la carga de las tareas familiares como resultado de su propia bondad y modestia. De este modo, el autor justifica el estatus social de las mujeres, exculpando a los hombres de cualquier conato de supremacía, y se presenta ante sus lectores como un defensor de la igualdad entre hombres y mujeres. Sin embargo, las palabras de Firenzuola pueden resultar paradójicas y contradictorias: la crítica feminista subraya que los tratados en loor y defensa de las mujeres no alientan a la mujer a resistir o subvertir las reglas patriarcales, sino que han de aceptar su condición de mujer, comportarse según el papel que la sociedad les ha impuesto y no romper con el orden preestablecido. Por este motivo, como sostiene Bettella, “la parità femminile tradizionalmente attribuita alla donna rinascimentale va decisamente ridimensionata e valutata nella sua complessità e contraddittorietà” (1998b: 1)<sup>4</sup>.

#### 4.1. Estructura y análisis de los discursos

La obra recoge dos diálogos entre cinco interlocutores en los que Celso, única voz masculina, se erige implícitamente como el portavoz del autor (como decíamos haciendo las veces de una especie de heterónimo). A Celso lo acompañan cuatro mujeres de Prato que actúan como oyentes y plantean preguntas al orador. Asimismo, tales mujeres, cuyos nombres son Amorriscas, Selvaggia, Verdespina y Lampiada, simbolizan una virtud y representan el prototipo de belleza femenina descrito por Celso. Firenzuola acentúa el tema de la belleza femenina

---

<sup>4</sup> Sobre las contradicciones y ambigüedades de los discursos renacentistas que elogian la dignidad de las mujeres y defienden la igualdad entre ambos sexos véase también Benson (1992), Daenens (1983) y Jordan (1990).

como una armonía de formas en la que “il piacere dei sensi sublima in superiore contemplazione intellettuale” (Paratico, 2017a). Sin embargo, las alusiones – veladas, pero fácilmente descifrables– a las mujeres de Prato utilizadas como modelos ejemplificadores para delinear el retrato de la belleza ideal suscitaron rumores y resentimientos entre las familias adineradas de la ciudad, motivo por el cual se vio nuevamente abocado a la soledad.

Las conversaciones entre Celso y las cuatro mujeres tienen lugar en dos escenarios diferentes. El primer diálogo se desarrolla en un jardín privado de la *Badia di Grignano*, que, como añade Riviello, solía estar reservado para ciertas funciones religiosas y luego se convirtió en un escenario para obras de teatro y reuniones sociales (1986: 69). Firenzuola no describe en detalle todo el paisaje<sup>5</sup>, sino que menciona únicamente el lugar preciso al que se dirigen las cuatro mujeres de Prato para dialogar: “essendosi ritirate su la cima d’un monticello, il quale è nel mezzo dell’orto, tutto coperto da gli arcipreβi, et da gli allori” (Firenzuola, 1562: 105). Este es el lugar en el que las protagonistas comienzan a discutir sobre la belleza de otra mujer que se encuentra en el huerto, Madonna Amelia dalla Torre Nuoua, que despierta opiniones dispares entre las cuatro mujeres. Celso, que está en el huerto junto con otros hombres de Prato, sube al monte en el que se encuentran las cuatro mujeres para intervenir en la conversación interrumpiendo el discurso de estas. Si bien Madonna Lampiada admite que “i nostri ragionamenti erano da donne, et però non ci preua cosa conueniente seguitarli alla uostra presenza” (Firenzuola, 1562: 105), las mujeres invitan a Celso a que se siente junto a ellas y a que participe del discurso. De este modo, los interlocutores inician su diálogo acerca de la belleza universal como el producto natural de partes armoniosas. El segundo diálogo tiene lugar en el comedor de M. Lampiada, donde la conversación se centra en definir aquellas partes femeninas que, combinadas, pueden crear la belleza ideal o, como señala el protagonista, la *quimera perfecta*.

El tono de las conversaciones alterna entre bromas, cotilleos y asuntos más serios. El diálogo de Firenzuola abarca en gran medida los elementos de algunos de los principales debates del Renacimiento: elementos como el neoplatonismo, la querrela de las mujeres, el vínculo entre la belleza y la virtud, la búsqueda del ideal, la tendencia a la ejemplaridad o la estética vitruviana.

A lo largo de los dos diálogos, Firenzuola fusiona concepciones abstractas con imágenes concretas, ya sea de mujeres reales o de un pintor y su método, tal y como subraya Riviello: “*Delle bellezze delle donne* is a fusion of dialogue and

---

<sup>5</sup> “El hecho de que dos líneas se consideren suficientes para describir el escenario sugiere que el autor considera el entorno natural de los interlocutores subordinado a la descripción de la belleza femenina” (Riviello, 1986: 69). (Traducción propia del original).



discourse, of technical description of feminine anatomy and abstract reflections on the spiritual significance of beauty” (1986: 83)<sup>6</sup>.

Celso propone explicar primero qué es la belleza en líneas generales para después profundizar sobre “la perfettione, l’utilità, ò ucro l’uso di ciaschedun membro in particolare, di quelli però che si portano scoperti” (Firenzuola, 1562: 109). En el primer discurso descompone y analiza el cuerpo femenino tomando una por una cada una de sus partes; mientras que en el segundo lo reconstruye tratando de dar consistencia a ese modelo proyectado en el primero.

Pero antes de analizar en detalle cada una de las partes del cuerpo femenino –y tomando como referencia definiciones de Aristóteles, Platón o Dante– Celso describe qué es la belleza, aludiendo a la proporcionalidad corporal que también inspiró a otros artistas de la época:

diciamo che la bellezza non è altro, che una ordinata concordia, et quasi una armonia occultamente risultante dalla compositione, unione, et commissione di piu membri diuersi, et diuersamente da se, et in se, et secondo la loro propria qualiti, et bisogno, bene proportionati, e’n un certo modo belli, i quali prima che alla formatione d’un corpo si uniscano, sono tra loro differenti, et discrepanti, dico concordia, et quasi armonia, come per similitudine (Firenzuola, 1562: 112).

Y a continuación Firenzuola (1562: 113-114) define una serie de rasgos establecidos que, siguiendo el orden de la naturaleza, configuran la belleza ideal (*mento bianco, labbra rosse, occhi neri, fianco grosso, pie piccolo, guancie candide*) y otros que, por el contrario, la alteran: “Se una donna fusse pelosa, la sarebbe brutta: Se una caual fusse senza peli, e’ sarebbe deforme. Al cammello lo scrigno fa gratia, alla donna disgratia” (113).

Celso no solo describe la forma y la proporción de las extremidades de un cuerpo bello, sino que también otorga gran importancia al color que ha de tener cada una de las partes descritas: *Bianco come la mano, candido e vermiglio come guancie, nero come le ciglia, rosso come le labra, biondo come i capegli* (115).

Tras definir el concepto ideal de belleza femenina y algunas características concretas que lo conforman, Celso pasa a describir a sus acompañantes “le particular cose del uiso” (132). Si bien, por un lado, Firenzuola sigue el modelo universal de belleza y elegancia que Petrarca esculpió en su amada Laura –y que se convirtió en el modelo literario de perfección física y dignidad moral–; por otro, rompe con el *canone breve petrarquista* y otros aspectos fundamentales de la lírica del poeta aretino. En 1984, el estudioso y crítico literario Giovanni Pozzi acuñó el término de *canone breve* y lo definió como un canon que “si ferma al

---

<sup>6</sup> “*Delle bellezze delle donne* es una fusión de diálogo y discurso, de descripción técnica de la anatomía femenina y reflexiones abstractas sobre el significado espiritual de la belleza” (traducción propia).

viso, aggiuntovi a scelta un dettaglio, per così dire adiacente (la mano, il collo, il seno)” (1984: 391). El cabello, la frente, las mejillas o la boca –dividida, a su vez, en labios y dientes– son las principales partes del cuerpo descritas en el *canone breve*. Por lo tanto, el criterio selectivo de este canon petrarquista no incluye todas las partes de la cara, sino que excluye algunas como la nariz, las orejas o la barbilla; así como otros detalles menores que aparecen en las obras pertenecientes al *canone lungo*. Mientras que el *canone breve* es común en sonetos y composiciones cortas, el *canone lungo* lo encontramos, especialmente, en poemas largos y en prosa, como es el caso del tratado de Firenzuola, en el que el autor no se limita a la descripción de algunas partes de la cara, sino que incluye el cuerpo entero y se centra en la armonía y en la proporción de la figura femenina. El protagonista Celso respeta el típico orden del *canone lungo*, que propone la descripción de las partes del cuerpo en sentido vertical, de arriba abajo, y las presenta siguiendo el siguiente orden: ojos, pestañas, nariz, mejillas, boca, dientes, sonrisa, barbilla, orejas, garganta, brazos y manos, pecho, piernas, pies, cabello<sup>7</sup>.

En el segundo discurso del tratado, titulado *Della perfetta bellezza d’una Donna*, Celso retoma cada una de las partes del cuerpo femenino para construir a su *quimera* y, junto con las partes mencionadas anteriormente, incluye la frente, la lengua y los hombros. Junto con la descripción de las partes del cuerpo, Celso enumera seis cualidades que deberían complementar el modelo femenino ideal: *leggiadria, grazia, vaghezza, venustà, aria y maestà*.

En este segundo discurso, Firenzuola toma varias partes de distintas mujeres para crear a su *quimera*, porque, como él mismo afirma, la mujer perfecta no existe: “et concio sia che rade uolte anzi piu tosto non mai in una donna sola si raccolgono tutte le parti, che si richiedono ad una perfetta, et consumata bellezza” (1562: 111). Por este motivo, Celso explica que él, al igual que hizo el pintor griego Zeuxis con Helena de Troya, utilizará más de una mujer para componer la belleza ideal porque:

Gli Iddij nõ hanno dato ogni cosa à ogniuno, ma a chi l’ingegno, ad altri la beltà, a molti la forza, à pochi la gratia, et le uirtù a rari, piglieremo tutte’ à quattro uoi: et imitando Zeusi, il quale douendo dipingere la bella Helena alli Crotoniati di tutte le loro piu eleganti fanciulle, ne elesse cinque, delle quali togliendo da questa la piu bella parte, et da quell’altra il simile facendo, ne formò la sua Helena, che ruscì cosi bellissima, che p tutta Grecia d’altro non si ragionaua. (Firenzuola, 1562: 111).

---

<sup>7</sup> En la obra es una de las interlocutoras de Celso, Verdespina, quien le recuerda que no ha hecho mención al cabello “che se ella non ha bei capelli, che la sua bellezza e spogliata d’ogni gratia et d’ogni splendore, et uoi non ne hauete pur fatto mentione” (Firenzuola, 1562: 141). En este punto, el protagonista admite su despiste y procede a mencionar de modo muy sintético esta parte del cuerpo.

Por consiguiente, dado que en una única mujer nunca se recogen todas las partes que componen la que sería la belleza completa y perfecta según Firenzuola, el autor descompone el cuerpo femenino –y lo reduce a un mero catálogo de partes y fragmentos– para, posteriormente, crear a la mujer ideal *quimera*<sup>8</sup> o, como la define Bettella (1998b: 2), “un mostro di bellezza”.

En la descripción, en la que destaca el abundante –y rico– uso de adjetivos, se percibe ya en este temprano momento un primer acercamiento a lo que será después la estética del Barroco en cuanto a la percepción de la belleza de la mujer que en cierta manera rompía con el prototipo de belleza femenina renacentista. Firenzuola realiza una descripción analítica del cuerpo femenino y lo somete a una minuciosa observación que da lugar a dos procesos claramente diferenciados en ambos discursos: fragmentación (primer discurso) y composición (segundo discurso).

## 5. Conclusiones

El poeta y crítico literario Francesco Flora, estudioso del tratado *Delle bellezze delle donne*, sintetiza en las palabras que referimos a continuación lo que este artículo ha tratado de reflejar con respecto a la obra de Firenzuola, donde la belleza es concordia y se presenta como una unión de cosas diversas:

[i dialoghi di Firenzuola] restano infatti una testimonianza importante sull'ideale della bellezza intesa come compostezza e armonia, e quasi sublimazione nel cielo delle pure forme geometriche di quello che è stato prima un incanto per i sensi (Flora, 1945: 256).

En definitiva, Agnolo Firenzuola fue un prolífico autor del *Cinquecento* que, a pesar de la oposición y los recelos de la iglesia y algunos de sus llamados amigos, dio un cierto espacio a la mujer en un contexto completamente patriarcal llegando a convertirla incluso en coprotagonista de sus obras y atribuyéndole aptitudes consideradas indignas para mujeres en esa época, como la de dedicarse al razonamiento filosófico como hemos visto en los *Ragionamenti*. En este sentido, podemos afirmar al igual que otros estudiosos de la obra del autor que Firenzuola, si bien realiza en todo momento un elogio a la belleza femenina, no muestra de modo contundente una defensa de la igualdad entre mujeres y hombres. Como decimos, coloca a la mujer en una posición privilegiada con respecto a otros autores de la época poniéndola, aparentemente, al mismo nivel dentro del diálogo intelectual. No obstante, se hace patente en casi toda la obra que la autoridad recae en el personaje masculino, Celso, especialmente cuando las interlocutoras

---

<sup>8</sup> El escritor vicentino Gian Giorgio Trissino en su obra *I Ritratti* también utiliza un monstruo mitológico, Medusa, para representar a la mujer perfecta en honor a Isabella Gonzaga.

plantean preguntas para dar pie a este a exponer sus ideas acerca de la belleza e inteligencia femeninas, entre otras virtudes.

Con todo, no puede negarse que Firenzuola propone un discurso rompedor en el siglo XVI dando voz al género femenino y visibilizando a la mujer no solo como un ser bello, sino también resaltando otras cualidades como la inteligencia y la capacidad de dialogar y articular un discurso teórico y erudito *prácticamente* al mismo nivel que un hombre, postura que muy pocos autores de la época se plantearon adoptar porque era algo completamente alejado de la mentalidad del momento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benson, Pamela Joseph (1992): *The Invention of the Renaissance Woman. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Bettella, Patrizia (enero de 1998a): "Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola". *MLN*, 113(1), 192-203. The Johns Hopkins University Press.
- Bettella, Patrizia (mayo de 1998b): "Corpo di parti: ambiguità e frammentarietà nella rappresentazione della bellezza femminile nei trattati di Trissino e Firenzuola". Congreso *Canadian Society for Italian Studies*, pp. 1-18. Ottawa.
- Burckhardt, Jacob (1958): *The Civilization of the Renaissance in Italy*, vol. II. Nueva York: Harper Colophon Books.
- Cropper, Elizabeth (1976): "On Beautiful Women, Parmigianino, *Petrarchismo*, and the Vernacular Style". *Art Bulletin*, 58, 374-394.
- Daenens, Francine (1983): "Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento". En Vanna Gentili (ed.), *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempari di tipologie femminili dalla letteratura europea* (pp. 11-50). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Firenzuola, Agnolo (1562): *Prose*. Florencia: Giunti.
- Flora, Francesco (1945): *Storia della Letteratura Italiana*, vol. II. Milán: Mondadori.
- Jordan, Constance (1990): *Renaissance Feminism. Literary Texts and Political Models*. Ithaca (Nueva York): Cornell UP.
- Paratico, Angelo (10 de mayo de 2017a): "Leonardo Da Vinci, Agnolo Firenzuola e il sorriso della Gioconda". *Gingko*. Recuperado de <https://www.gingkoedizioni.it/leonardo-da-vinci-agnolo-firenzuola-e-il-sorriso-della-gioconda/> [Fecha de consulta: 20/04/2021].

- Paratico, Angelo (2017b): *Leonardo da Vinci. Un intellettuale cinese nel Rinascimento*. Molinella (Bologna): Ginkgo Edizioni.
- Pozzi, Giovanni (1984): "Temi, topoi, stereotipi". En Asor Rosa (ed.), *Letteratura italiana. Le forme del testo*, vol. 1, *Teoria e poesia* (pp. 391-436). Turín: Einaudi.
- Riviello, Tonia Caterina (1986): *Agnolo Firenzuola: the Androgynous Vision*. Roma: Bulzoni Editore.
- Tonelli, Luigi (1933): *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*. Florencia: Sansoni.