

TIZIANO, VENUS, LA MÚSICA Y LA IDEA DE LA PINTURA

Fernando Checa
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Entre las "invenciones" artísticas de Tiziano en el campo de la pintura mitológica, quizá ninguna de mayor fama y éxito posterior como la de sus abundantes composiciones en las que representó una mujer desnuda y acostada, personaje que, en la mayor parte de los casos, se relaciona iconográficamente con la diosa Venus. Antes que una visión arqueológica o erudita del pasado clásico, se trata de una visión fundamentalmente estética, que le sirve para explicar diversas cuestiones acerca de las propiedades de la creación artística y de las posibilidades reales del arte de alcanzar la belleza.

Palabras Clave: Tiziano, Renacimiento, Pintura, Géneros pictóricos, Iconografía, Desnudo femenino, Venus.

ABSTRACT

One of the most fortunate and later success of the artistic "inventions" of Titian in the field of the mythological painting are its abundant compositions in which it represented a woman naked and laid down, figure who, in most of the cases, is iconographical related to the Venus goddess. Before an archaeological or erudite vision of the classic past, is a fundamentally aesthetic vision, that it serves to him to explain diverse questions about the properties of the artistic creation and the real possibilities of the art to reach the beauty.

Keywords: Titian, Renaissance, Painting, Pictorial genres, Iconography, Feminine naked, Venus.

De entre las "invenciones" artísticas de Tiziano en el campo de la pintura mitológica, quizá ninguna de mayor fama y éxito posterior como la de sus abundantes composiciones en las que representó una mujer desnuda y acostada, personaje que, en la mayor parte de los casos, se relaciona iconográficamente con la diosa Venus.

Siguiendo las ideas más ampliamente difundidas en la pintura en el Renacimiento, Ludovico Dolce basaba los fundamentos de este arte en lo que denominaba "invención", concepto sobre el que más tarde volveremos, y que no ha de confundirse con el concepto, fundamental en nuestra época contemporánea, de originalidad. Desde este punto de vista correspondió a uno de los maestros de Tiziano, Giorgione de

Castelfranco, el mérito de pintar (o, si se quiere, "inventar") por primera vez en Venecia el tema que nos ocupa: se trata de la famosa *Venus dormida* (Fig. 1), hoy conservada en la pinacoteca de Dresde, uno de los cuadros más célebres de la historia de la pintura, que fue terminado, sin embargo, por el propio Tiziano. Sabemos que, a mediados del siglo XVI, Marcantonio Michiel, que describió buena parte de las colecciones artísticas existentes en Venecia y en otras ciudades del norte de Italia, nos informa que en la casa de Hieronimo Marcello de Venecia vio un cuadro al que describe de la siguiente manera: "La tela della Venere nuda, che dorme in uno paese cun Cupidine, fo de mano de Zorzo da Castelfranco, ma lo paese, et Cupidine forono finiti da Titiano"¹.

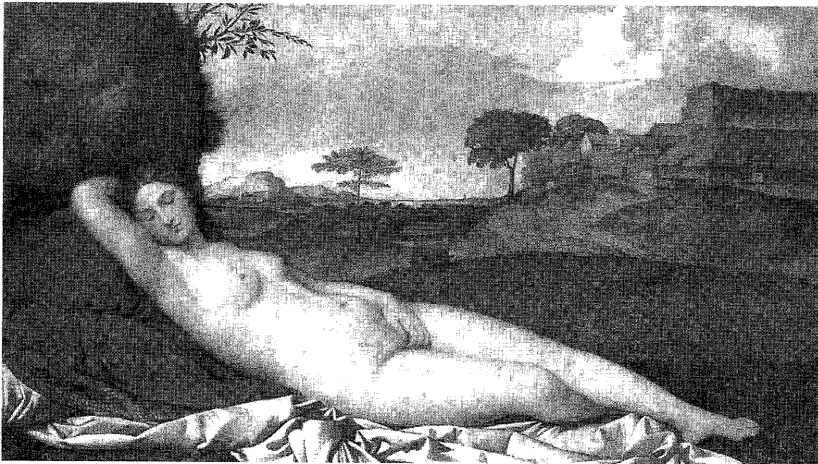


Fig. 1. Giorgione y Tiziano, *Venus dormida* (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde).

Pocos años antes, en 1499, el editor veneciano Aldo Manuzio había impreso el libro *Sueño de Polifilo* (Fig. 2), escrito por Francesco Colonna, una extraña novela de carácter simbólico en el que el protagonista, antes de llegar hasta su amada, recorre todo tipo de lugares, desde bosques y florestas, hasta los jardines más deleitables, pasando ante fantásticas ruinas y las más curiosas construcciones². Uno de los sitios más característicos de la novela es un ameno lugar en el que se encontraba una construcción de mármol:

Un edificio octogonal (nos dice) con una fuente notable... (que) mostraba en uno de sus frentes una lastra de mármol blanco y brillante... (con) dos semicolumnas estriadas... todo el espacio incluido entre las columnillas... estaba vacío y excavado y contenía una elegante ninfa esculpida... Esta bellísima ninfa yacía durmiendo cómodamente sobre un paño delgado que se amontonaba bajo su cabeza en forma de nudo, a guisa de almohadón, y una parte de él estaba dispuesta adecuadamente de manera que cubriera aquello que conviene que esté oculto. Descansando sobre el costado derecho, tenía el brazo de este lado doblado y apoyaba ociosamente en él la cabeza, con la mano bajo la mejilla; el otro brazo, libre y sin tarea, pendía en el costado izquierdo y la mano abierta descansaba en la carnosa

pierna... El artífice realizó tan perfectamente esta notabilísima estatua, que verdaderamente dudo que fuera semejante la Venus esculpida por Praxiteles. Pero, por lo que yo podía apreciar, dudaba con razón que fuera más perfecta que esta, simulada por el cincel de tal manera que casi pensé que había estado viva y se había convertido en piedra en este lugar. Tenía los labios ligeramente abiertos para

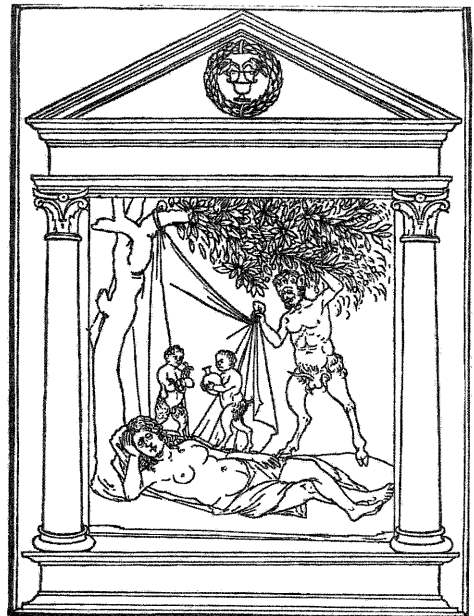


Fig. 2. Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*.

*respirar... De la cabeza descendían las trenzas sueltas cayendo sobre el paño puesto debajo y los finísimos cabellos seguían la forma arrugada y plegada de la tela recogida... y el resto del hermosísimo cuerpo era capaz de provocar a cualquiera, aunque fuese también de piedra*³.

Francesco Colonna continúa describiéndonos el artificioso lugar, pero a nosotros nos interesa ahora reparar en tres cuestiones. La primera, que la imagen de la ninfa en la fuente, tal como nos lo dice el mismo autor, puede ser confundida con la diosa Venus; la segunda que se encuentra en postura reclinada, e incluso dormida; la tercera, se refiere a la importancia y artificiosidad de la imagen de la naturaleza en la que la escena se ve envuelta.

Varias de estas características son comunes con algunas de las pinturas más famosas del comienzo del Renacimiento veneciano⁴. Nos referimos concretamente a dos de las obras que adornaban el famoso *camerino d'alabastro* del Duque Alfonso I de Ferrara como son la *Fiesta de los dioses*, una obra de Bellini, otro de los maestros de Tiziano y que también fue terminada por el artista (National Gallery de Washington) y la *Bacanal de los Andrios* del Museo del Prado. En ambas, la presencia de una mujer acostada situada en primer plano, completamente desnuda en el caso de la pintura del Prado, nos remite al tema que estamos tratando⁵.

El grabador Giulio Campagnola nos dejó una estampa en la que una mujer, también desnuda, ahora vuelta de espaldas, descansa asimismo en un escenario campestre. Y el mismo Tiziano, en una de sus obras de carácter mitológico de mayor empeño, la famosa *Venus del Pardo* (Fig. 3), hoy en el Museo del Louvre, nos presenta otra vez a la figura femenina desnuda, en el campo, rodeada de cazadores, y tratando de ser descubierta por un sátiro, en una pintura en la que debemos ver una consecuencia directa del grabado del *Sueño de Polifilo* que ya hemos comentado.

Aunque podríamos rastrear toda una serie de desnudos similares, bástenos los nombrados para indicar que esta iconografía se había convertido en una de las favoritas del ambiente véneto de las primeras décadas del siglo XVI⁶, y que Tiziano había contribuido largamente a su creación y difusión.

En alguna de las obras mencionadas, como *La Bacanal de los Andrios* (Fig. 4), el tema del desnudo femenino en la naturaleza se unía a uno de los asuntos clave de la pintura de este ambiente como era el de la música, otro de los preferidos de Tiziano. Así sucedía en la alegoría acerca de Las tres edades del hombre del Museo de Edimburgo y, sobre todo, en el célebre *Concierto campestre* del Museo del Louvre, verdadero compendio de muchos de los tópicos que estamos presentando: la naturaleza, el ambiente pastoril, el desnudo, la referencia cortesana y,



Fig. 3. Tiziano, *Venus del Pardo* (Musée du Louvre).



Fig. 4. Tiziano, *Bacanal de los Andrios* (Museo del Prado).

naturalmente, la música⁷. Se trata de una serie de asuntos que obsesionarán al maestro a lo largo de toda su vida y que retomará en dos de sus obras maestras del final de su trayectoria artística como son la *Ninfa y pastor* del Kunsthistorisches Museum de Viena y el terrible *Disputa de Apolo y Marsias* del Kromeriz en Chequia. En esta obra ya ha desaparecido toda referencia a la belleza femenina y la disputa musical se convierte en una trágica alegoría de la creación artística.

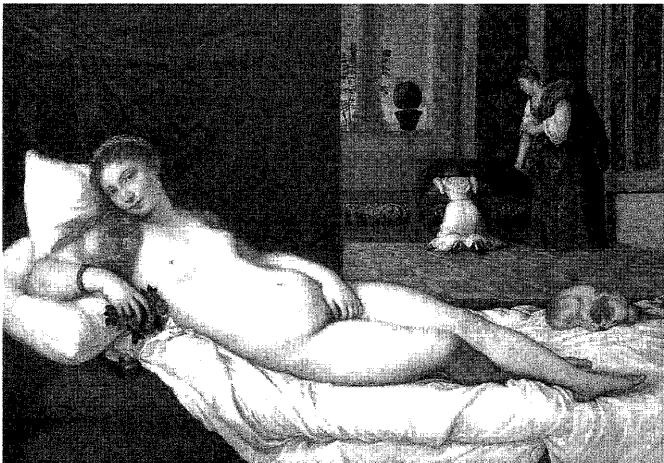


Fig. 5. Tiziano, *Venus de Urbino* (Galleria degli Uffizi).

El tema que ahora nos ocupa, la iconografía de Venus y la música es inseparable, sin embargo, del de la imagen de la mujer en la pintura veneciana y de la cuestión, más específicamente estética, de la reflexión sobre la naturaleza de la belleza y las posibilidades de su representación, tanto si lo consideramos desde un punto de vista abstracto, como si lo contemplamos encarnado en el cuerpo femenino. Por ello, todavía debemos citar entre los precedentes de esta pintura no sólo un cuadro como la *Venus de Urbino* de la Galería de los Uffizi en Florencia (Fig.5), pintada quizá por encargo de Guidobaldo della Rovere⁸, sino también el de la *Venus desnuda*, una obra con amplia intervención del taller, de este mismo museo.

Para la correcta comprensión de este motivo, es decir, el de *Venus y la Música* hemos de tener en cuenta que nos han llegado nada menos que cinco versiones del tipo iconográfico de Venus reclinada asociada a la música, dos de las cuales se conservan en el Museo del Prado⁹.

Estas cinco versiones se agrupan habitualmente en dos conjuntos teniendo en cuenta el distinto carácter, sobre todo, de la figura del músico. El primero (que llamaremos grupo A) comprende tanto las dos pinturas del Museo del Prado, como la existente en la Galería de pinturas de Berlín y su elemento más característico es que el personaje masculino que contempla a Venus es un joven que toca un órgano, mientras que en los dos ejemplares restantes (conservados en el Fitzwilliam Museum de Cambridge y el Metropolitan Museum de Nueva York, y que denominaremos grupo B) el instrumento del joven es un laúd. Igualmente en estas dos versiones la diosa porta una flauta en una de las manos y en el primer plano aparece una viola da gamba, mientras que en las versiones de Berlín y en la del



Fig. 6. Tiziano, *Venus, Cupido y un organista* (Museo del Prado).



Fig. 7. Tiziano, *Venus y un organista* (Museo del Prado).

Prado 421 (*Venus, Cupido y un organista*) (Fig. 6), únicamente es acompañada por Cupido, figura que desaparece en Prado 420 (*Venus y un organista*) (Fig. 7). Estas dos obras proceden de la colección real española, y se tienen noticias seguras de ellas desde tiempos de Felipe IV. Mientras que P 420 procede de la colección veneciana de Francesco Assonica, de la que pasó a la de Carlos I de Inglaterra y de allí, en

1649, a la del rey de España, P 421 estaba ya en el Real Alcázar de Madrid en 1626, cuando fue descrita por Cassiano del Pozzo: "La historia en la otra es una Venus desnuda tendida en el lecho con Cupido, y al pie de dicho lecho uno que tocando un órgano o realejo, se vuelve a mirarla; hay también un panorama de país bellísimo, el cual termina mostrando una especie de gran avenida con dos hileras de árboles"¹⁰.

La escena, como dice del Pozzo, a diferencia de la mayor parte de los cuadros que hemos mencionado al principio, no se desarrolla a campo abierto, sino en la sala de un palacio que, sin embargo, se abre a una amplia visión: un ordenado jardín renacentista en las dos versiones de Madrid y un paisaje pintoresco en Berlín, Cambridge y Nueva York.

Por fin, otra diferencia importante entre estas pinturas es la naturaleza de la mirada del joven, que contempla el rostro de Venus en las versiones de Cambridge y Nueva York y abiertamente el sexo de la diosa en las del Museo del Prado y en la de Berlín.

Aunque se ha discutido mucho la fecha de realización de ambos grupos de pinturas y, dentro de ellos, la existencia de una obra que actúa como cabeza de serie¹¹, no es ahora nuestra intención entrar en esta cuestión. Bástenos citar que, muy posiblemente, basándonos en razones estilísticas, el grupo de las dos obras del Prado y Berlín, sea de los años cuarenta (aunque el paisaje de la de Berlín quizás sea posterior), y el de Cambridge-Nueva York haya que situarlo en la segunda mitad de los años sesenta.

A través de la contemplación de estas "invenciones fabulosas" (concepto sobre el que volveremos) es claro que uno de los mayores intereses de Tiziano, unido con ello a lo más conspicuo de la cultura del Renacimiento, era el de una reconstrucción ideal y pictórica de la Antigüedad clásica, unos intereses que no deben interpretarse únicamente desde un punto de vista iconográfico y temático. Se trata de una actitud profunda y muy meditada por parte del pintor ante la mayor parte de las opciones estéticas de este período de la historia, incluyendo, como veremos, una original meditación sobre del tema de la creación artística.

Tanto Tiziano como su círculo intelectual más estrecho formado, entre otros pocos, por el tratadista y escritor Ludovico Dolce y el crítico y literato Pietro Aretino, prestaban una especial atención al tema de la *inventio*, que consideraban una de las partes esenciales de la pintura. Para el primero de ellos, y tal como nos lo dice en su *Diálogo sobre la pintura*, publicado en Venecia en 1557, la "invención" es la primera de las partes en las que se divide la pintura (las

otras dos son el *disegno* y el *colorito*), y se refiere a la fábula o historia, ya sea elegida por el pintor o sugerida por otros, que compone el tema de la pintura. Esta invención, que debe ser ordenada y conveniente, ha de basarse tanto en la historia escogida, como en el ingenio del pintor, elemento, este último, muy apreciado por Dolce pues en él ve una de los principales aspectos de la aportación creadora del artista¹².

Dentro, pues, de esta idea de inventio (o elección de temas), Tiziano distinguió varios géneros de pintura y se refirió tanto a obras de *materia historica di devotione* (como lo hizo, por ejemplo, cuando envió a Felipe II su *Última cena*)¹³, como a las pinturas de fabulosa invención, tal como hizo en una carta de 1563 dirigida al monarca español, o a las *poesie*, tal como denominó a la serie de pinturas mitológicas que realizó para el propio Felipe entre 1552 y 1563. Recordemos al respecto que Ludovico Dolce, en su tratado ya mencionado, afirmaba que no es posible que el pintor posea una correcta invención si no es práctico en las historias y en las fábulas de los poetas lo cual, sin embargo, no implica haya de ser literato, pues puede buscar consejo y asesoramiento en los verdaderamente entendidos¹⁴.

Nos interesa la distinción ticianesca entre fabulosa invención y poesía, pues nos revela una doble posibilidad utilizada por el artista en el momento de estimular su inventio con los temas de la Antigüedad. Pues, aunque ambas posibilidades tienen como fuente común la literatura clásica y se basan en el tópico horaciano *Ut pictura poesis* (la pintura es como la poesía), las "invenciones fabulosas" no tienen una fuente literaria inmediata, precisable y localizable, de manera que en ellas Tiziano, o su asesor intelectual, ha inventado tanto la composición como la iconografía, mientras que en las "poesías" es fácil de determinar el origen libresco, normalmente Ovidio, en el que ha basado su "invención" final¹⁵.

Siguiendo en esto a Giorgione, del que siempre es difícil una interpretación iconográfica precisa, por la desconocida, si es que existe, fuente literaria que emplea, el grupo de obras que comentamos, al igual que, por ejemplo, *El amor sacro y profano* de la Galería Borghese de

Roma o La Venus ante el espejo de la National Gallery de Washington (Fig. 8), pertenecen al grupo de “invenciones fabulosas” y no al de las “poesías”. Por eso su interpretación, como veremos de inmediato, está sujeta a todo tipo de controversias.



Fig. 8. Tiziano, *Venus ante el espejo* (The National Gallery of Washington).

La imagen de la Antigüedad que en ellas nos transmite Tiziano es ambigua, problemática y siempre esencialmente discutible. Los años cuarenta, fecha de realización del que hemos denominado grupo A, al que pertenecen las dos versiones del Museo del Prado, señalan unos de los momentos de mayor interés de Tiziano por la escultura clásica y la monumentalidad a ella inherente. En 1545, encontrándose en Roma, envió una carta al emperador Carlos V en la que le decía: “Io sono ora qui in Roma chiamatoci da Nostro Signore et vado imparando da questi meravigliosissimi sassi antichi cose per le quali l’arte mia divenghi degna di pingere le Vittorio che Nostro Signore Dio prepara a Vostra Mestà in oriente”¹⁶. No sabemos a qué obras pudiera

referirse Tiziano, pero sí es cierto que en esta misma carta le anuncia su deseo de “io mi proferisco di racconciarla in maniera che Vostra Maestà se ne contenterà, quando, Nostro Signore Dio mi donerà gratia di poter io venire a presentarle una figure di Venere da me fatta a nome suo” Nada sabemos de esta pintura, que no aparece en ninguno de los inventarios de Carlos V, y no es muy probable la suposición de Panofsky de que se trate de la *Venus* de los Uffizi a la que antes nos hemos referido. Pero sí nos interesa señalar que tanto la temática venusina como, sobre todo, la monumentalidad y rotundidad tridimensional de la figura de Venus, puede asociarse a este reverdecer del interés de Tiziano por la escultura clásica al contacto romano con los mejores ejemplares de la misma, un interés que, por otra parte, es perceptible en otras pinturas de la segunda mitad de los años cuarenta.

La rotundidad y sentido directo de la presentación de estos frontales desnudos femeninos que tan francamente interpelan tanto nuestra mirada de espectadores, como la de los personajes masculinos insertos en la composición, nos lleva directamente a uno de los puntos clave en la controversia acerca de la interpretación de estas pinturas. Una polémica especialmente viva en los últimos años, tras las contrapuestas visiones al respecto de estudiosos como Charles Hope y David Rosand¹⁷.

El primero de ellos, en consecuencia con su habitual interpretación, que podríamos denominar reduccionista, de la pintura de Tiziano y, en general, de la veneciana del Renacimiento¹⁸, se niega a cualquier lectura filosófica o iconológica de estas obras. La elección por parte del artista del tema de *Venus y la música* no implicaría ninguna intencionalidad especulativa de Tiziano o de sus comitentes acerca de, por ejemplo, una particular visión del tema del amor, ni querría plantear la cuestión estética de la belleza (como parecería sugerir la presencia de la diosa clásica de estos asuntos) ni, mucho menos, el tema de la jerarquía de los sentidos de la vista y el oído en

el ambiente renacentista, o el del papel del paisaje o la naturaleza. Estamos únicamente ante una especie de pornografía de lujo, en el que la figura de Venus actúa como una especie de *pin-up* para uso en sus camarines de los ricos y caprichosos coleccionistas venecianos del siglo XVI.

David Rosand¹⁹, sin embargo, rechaza con vehemencia estas interpretaciones, a la vez que matiza ampliamente la idea de Panófsky²⁰ de que este grupo de pinturas haya que verlo únicamente a la luz de la teoría neoplatónica de los cinco sentidos (tema al que nos referiremos de inmediato), dando una gran importancia a la aparición del tema de la música (que no siempre, como lo demuestran varias citas de Bembo o Aretino ha de verse como alusión a las perfectas proporciones, sino como un estímulo aun mayor de la sensualidad) y, sobre todo, al de la imagen tan directa de la mujer desnuda que impediría, en definitiva, exagerar el acento en las idealistas interpretaciones platónicas y neoplatónicas acerca de la belleza ideal.

La disputa entre ambas interpretaciones se enmarca en una polémica más amplia en la que no es posible entrar en este momento, como es la de la existencia o no de temas de carácter más o menos alegórico, simbólico o teórico en la pintura del Renacimiento²¹, unida a la del papel del artista como intérprete de corrientes filosóficas o literarias de su tiempo.

Es evidente que no hemos de ver a la figura de Tiziano ni como la de un poeta o literato ni, mucho menos, como la de un filósofo²². Pero no debemos olvidar que indudablemente se trataba de un artista culto y que supo rodearse y aconsejarse de personajes de la categoría "teórica" de los antes mencionados Ludovico Dolce y Pietro Aretino, a los que también podríamos agregar, por ejemplo, la figura de Sperone Speroni, Benedetto Varchi o la de Pietro Bembo, a los que retrató en varias ocasiones.

La teoría neoplatónica acerca de la jerarquía de los sentidos procede de *Las Enéadas* de Plotino donde se afirma que, "la belleza se da principalmente en el ámbito de la vista. Pero también se da en el ámbito del oído y conforme a combinaciones de palabras; más también se da en la música, y aun en todas clases de música, pues también hay melodías y ritmos bellos"

(*Enéadas* I, 6). Anteriormente había ya escrito que "a éste (al músico) hay que caracterizarlo como muy impresionable y embelesado ante la belleza... El enamoradizo -y bien puede ser que también el músico se vuelva enamorado... -es de algún modo un buen rememorador de la Belleza (id. I,3)". Plotino distingue dos tipos de belleza, la exterior o sensible y la intrínseca o interior. Con respecto a la primera, que es la que a nosotros nos interesa, el filósofo sostiene que la belleza sensible se fundamenta en "la proporción de unas partes con otras y con el conjunto, a una con el colorido añadido a ella... y para las cosas visibles, como para todas las demás en general, el ser bellas consiste en estar bien proporcionadas y medidas". La belleza de las formas sensibles se debe en buena medida a la luz y el color, dice Plotino, y "por otra parte, -continúa- (a) las armonías sonoras, puesto que son las ocultas las que producen las manifiestas, hacen que el alma logre aun por esta vía una comprensión de la belleza... las armonías sensibles se caracterizan por la medida numérica, mas no en cualquier proporción, sino en la que sirva para producir una forma que predomine". (Id. I,6).

Estas ideas fueron retomadas por filósofos neoplatónicos del Renacimiento como Marsilio Ficino y Leon Hebreo y algunos de sus continuadores como Mario Equicola, por literatos tan influyentes como Baltasar de Castiglione y por escritores cercanos a Tiziano, como el mencionado Pietro Bembo en su *Gli Asolani*, solo por mencionar algunos de los más importantes. Y prendieron a lo largo del siglo XVI especialmente en un lugar como Venecia, donde proliferaron los tratados amorosos o los diálogos en torno a la corte y a la mujer como en ningún otro lugar de Italia, como los escritos del mencionado Equicola, de 1526²³, o, ya más tardíamente, los de Giuseppe Bettusi, de 1544²⁴.

Es muy probable entonces que este grupo de pinturas, en el que el tema central es la presencia de un personaje masculino en traje cortesano que ejecuta una composición musical aluda al tema de las proporciones y armonías musicales, cuya audición nos lleva a considerar un concepto clásico de la belleza. El personaje que contempla sin tocar el cuerpo de Venus

sería la peculiar imagen con la que Tiziano resolvió el tema neoplatónico de los dos sentidos más nobles (vista y oído) para alcanzar esta belleza sensible de la que nos habla Plotino.

Aunque en una de las dos composiciones del Prado (N.420), el personaje femenino no aparece con ninguno de los atributos habitualmente asociados a Venus, resulta claro del contexto general de los dos grupos que se trata de una imagen de la diosa de la belleza y el amor, y que el interés de Tiziano es asociar la idea de la contemplación de la belleza con la del bello cuerpo de una joven desnuda. El sentido de la vista esencial, lógicamente, para un pintor, y que había sido ensalzado como el privilegiado por numerosos escritores y teóricos del arte del Renacimiento, encabezados por el mismo Leonardo, resulta en este conjunto de cuadros de una importancia capital. Algo que todavía habría que enfatizar si tenemos en cuenta que la primera idea de Prado 420, tal como resulta de la radiografía de la pintura, nos indica que Tiziano había concebido el juego de miradas de ambos protagonistas de una manera más directa y enfrentada, al diseñar la cabeza de Venus, mirando de frente al rostro del joven tocador del clave algo que no sucede ni en esta versión final, ni en ninguna de las otras cuatro pinturas²⁵. El juego y la utilización de las miradas, sobre todo en lo que a los personajes mitológicos se refiere, no es nunca inocente en Tiziano, y uno de los más claros aspectos de la provocación en una pintura como la *Venus de Urbino* consiste precisamente en la mirada hacia el espectador de la figura protagonista.

La referencia ticianesca a las “maravillosas piedras antiguas” que había admirado durante su viaje a Roma de mediados de los años cuarenta en la misma carta que, como ya hemos dicho, anunciaba a Carlos V el envío de una pintura que debía de ser muy similar al grupo que estamos considerando, ha de relacionarse también con el asunto capital que preocupaba a Tiziano en sus “invenciones fabulosas”. Este no era otro que el de desarrollar y demostrar su idea de la belleza a través no de escritos ni de teorías, sino por medio de la pintura.

Como ya hemos señalado, es difícil fechar con precisión el grupo atendiendo tan sólo a

consideraciones estilísticas, dada la diversidad cronológica en la utilización de “estilos” por parte del artista. En las dos pinturas del Museo del Prado la mayor rotundidad y carácter tridimensional de *Venus, Cupido y un organista* (N.421) no debe ser visto tanto como una mayor dureza pictórica (y, consiguientemente, atribuido, al menos en parte, al taller) con respecto a *Venus y un organista* (N.420), sino más bien como una referencia más explícita al género escultórico que tanto había impresionado al artista como sabemos y al que trataba de emular y superar con la pintura²⁶. Un episodio más, por tanto, del *paragone*, uno de los temas que más interesaba en la discusión acerca de la especificidad y superioridad de los géneros artísticos en el Renacimiento, y en la que Tiziano participó activamente no a través de escritos o manifestaciones verbales, sino, sobre todo, por medio de sus pinturas²⁷. De hecho la postura y disposición general del desnudo femenino de Prado 420 resulta mucho más convincente y mejor resuelto, que la vacilante colocación de la cabeza de Venus con respecto al almohadón de Prado 421, a pesar de las distintas tentativas de colocación de la misma que revela la radiografía. Un hecho señalado ya, por otra parte, por Erwin Panofsky. Estaríamos, por tanto, ante una toma de pintura del italiano con respecto al asunto de la disputa entre pintura y escultura, en la que Tiziano se inclina, naturalmente, a favor de la primera de estas artes, al demostrarnos como a pesar de la limitación inherente a la necesaria doble dimensión del lienzo, y debido a las posibilidades específicamente pictóricas de la luz, el color y las de la propia perspectiva, es posible llegar a una expresión más rotunda y elocuente de la belleza, que la permitida por la escultura.

Sin embargo, para la comprensión de estas invenciones fabulosas de Tiziano es necesario no perder de vista el escenario paisajístico en el que se enmarcan que nos presenta dos versiones muy distintas según los ejemplares del grupo: un jardín formal en las dos versiones del Museo del Prado, y montañoso y rústico en las de Berlín, Cambridge y Nueva York. Por el jardín de las dos primeras pasea una pareja de enamorados, se observan varios animales como un ciervo, unos caballos y un pavo real, y Tiziano

pinta una fuente de estilo renacentista dominada por la escultura de un sátiro. Se trata de alusiones de carácter mitológico (el sátiro), emblemático (el ciervo, los caballos y el pavo real) o alegórico (la pareja que se abraza), a los aspectos pecaminosos y lascivos del amor.

En su citado estudio Roberta Giorgi recurre a diversos tratados simbólicos del siglo XVI extrayendo conclusiones, a nuestro parecer excesivas²⁸, para explicar el posible simbolismo de todas las figuras y animales que Tiziano ha colocado en el segundo plano de los dos cuadros conservados en el Museo del Prado. Conociendo las intenciones habituales de Tiziano desde el punto de vista del simbolismo (nunca excesivas en atribuir significados demasiado precisos, como hacen estos tratados, a figuras y objetos) hay que reconocer que sus figuras y alegorías se mueven en un terreno demasiado ambiguo y con un espectro de significados muy amplio. Sin embargo, la presencia en las telas del Prado de las figuras indicadas no puede dejar de tener un significado simbólico que, en realidad, desconocemos. Pero si aceptamos la idea de que en este segundo plano, Tiziano ha querido proponer a nuestra vista una alusión a los aspectos negativos del deseo amoroso no estaría de más recordar que en el tratado de Valeriano Bolzano *Hieroglyphica*²⁹, el caballo aparece, entre otros muchos significados con el de "Meretrícia procacitas" o "Immoderatus ímpetus"³⁰, el pavo se asocia con la "Divitiarum turpitududo"³¹ y el ciervo recibe el calificativo de "mulierosus"³² y es ejemplo de "Lasciviae Poenitentia"³³.

Por otra parte, es evidente el carácter deliberadamente "teatral" de las cinco pinturas de este grupo. Ya en la *Venus de Urbino* Tiziano había colocado la figura de la mujer desnuda en un interior apoyada visualmente en una cortina y utilizando los medios de una perspectiva en buena medida teatralizada³⁴, abandonando la presentación del cuerpo en un exterior campesino como todavía sucedía en la *Venus de Dresde*, en la del Prado, en el grabado de la *Hyperotomachia Poliphili* o en la estampa de Campagnola. En la *Venus* de los Uffizi (una invención ticianesca, sin duda, pero obra de taller) la diosa aparece otra vez en un interior, pero ya se pinta en él un paisaje en el segundo

plano. La cortina roja sirve tanto como de fondo de Venus como de apertura teatral, casi un telón, al mencionado paisaje, una idea que se repite en las cinco versiones en las que Venus está acompañada por un músico.

La importancia de esta cortina roja enfatiza el carácter teatral que tienen las perspectivas con jardines formales de los dos cuadros del Museo del Prado y el predominio visual que en ellas tiene la fuente con el sátiro. Es por ello fáciles el relacionarlas con la famosa estampa del Libro II del tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio que evoca, en su interpretación del teatro clásico, la escena satírica:

El escenario Satírico -dice- sirve para representar sátiras, en las que se amonesta (e incluso se censura) a todos aquellos que viven libertinamente y sin respeto; en las sátiras clásicas eran casi señalados con el dedo los hombres viciosos y maleantes. Pero se sobreentiende que tal licencia estaba sólo permitida a personajes que hablasen sin ningún respeto, como serían los campesinos: por esta razón Vitruvio al tratar de los escenarios propugna que estén adornados con árboles, roca, colinas, montañas, hierbas, flores, fuentes...³⁵.

Por su parte, Ludovico Dolce en su *Diálogo en el que se razona acerca de la cualidad, diversidad y propiedad de los colores*, publicado en 1565, al referirse a los sátiros, afirma que vendrían a significar algo parecido a los centauros, los cuales, "teniendo efigie humana y en el resto siendo animales brutos", se colocan para significar el vicio. Los sátiros simbolizan especialmente la lascivia³⁶, por lo que las ninfas, símbolo de la virginidad, huyen de ellos. Así, nos recuerda Dolce, aparece en un epigrama de Pietro Bembo, que el tratadista resume en prosa de la siguiente manera "¿El Sátiro dinoterá a lascivia", se pregunta uno de los interlocutores del diálogo.

Così è. La qual cosa ha spresso mirabilmente Titiano in un suo paese: nel quale v'è una Ninfa che si siede, insidiada da due Satiri: n ein qual paese vi si vede altro, che Satiri, mostrando di heverlo fatto per il paese della Lascivia: e forse imitando a

*un cotal modo o piu tosto alludendo alla Pittura, che descrive Sannazaro nella sua Arcadia. Ne sono molti anni, che fu trovato cavando nelle vigne di Roma un Satiro con un fanciullo di bronzo antichissimo, e fatto con tanto artificio e perfezzione, che molti Poeti l'honorarono con i versi loro*³⁷.

En la cita de Dolce aparecen varios de los temas y personajes acerca de los cuales hemos ido tratando: Pietro Bembo, la pintura paisajística de Tiziano, la evocación de la escultura de la Antigüedad y una imagen de la naturaleza de carácter propiamente clásico, que se nos presenta en un escenario satírico es decir, y siguiendo ahora a Serlio, en el que “se amonesta (e incluso se censura) a todos aquellos que viven libertinamente y sin respeto”.

Este libro de Dolce, que en su segunda parte se convierte en un desordenado repertorio de significados simbólicos de los más diversos objetos, conceptos y personas, recoge, además del simbolismo del sátiro que alude, como hemos visto, a Tiziano de manera muy directa, otras referencias que pueden sernos útiles. En el escrito Dolce afirma que los cipreses pueden tener el significado de “amor non puro, ma finto”³⁸, mientras que el pavo “significherebbe vanità: perche questo augillo è pomposo, come si vede nello spiegar della coda”³⁹.

Las dos pinturas de Madrid podrían, entonces, ser vistas como una doble representación de la imagen del amor según la literatura y la filosofía clásicas. Mientras que el escenario del fondo alude al amor vicioso y lascivo (y de ahí la aparición de la pareja de amantes abrazada y en estrecho contacto físico, haciendo un ostentoso uso del sentido del tacto —el menos “espiritual” de todos ellos en la jerarquía neoplatónica—, la del sátiro en la fuente y las ya mencionadas del resto de los animales), la escena principal, con su alusión a las nobles actitudes sensuales de la mirada y el oído, se referiría al amor y al deseo de la Belleza, naturalmente encarnado en la figura de Venus como diosa clásica de los mismos.

Al igual que Ludovico Dolce construyó su tratado amoroso *Gli Asolani* como un diálogo en el que se discutía con diversos argumentos, a menudo opuestos, las propiedades benéficas,

pero también los inconvenientes del amor y el deseo, así Tiziano estructuró este grupo de pinturas a través de una imagen en la que se oponían la forma positiva de alcanzar la belleza a través de la vista y el oído y determinados caracteres negativos del amor⁴⁰.

Nos encontramos, pues, de manera similar a como Tiziano realiza en otra de sus más célebres “invenciones fabulosas” como es la *Venus ante el espejo* (National Gallery de Washington), ante una reflexión acerca de la mirada sobre la belleza⁴¹. Si en la pintura de Washington, la aparición del espejo sirve al artista para profundizar fundamentalmente en el tema del sentido de la vista y en el de la pintura como reflejo de la realidad, en las cinco pinturas de *Venus y la música* la atención del pintor se ha fijado, sobre todo, en el contraste existente entre dos aproximaciones (una material y otra espiritual) a la cuestión del deseo de la belleza y a la de la posibilidad, positivamente reconocida, de su representación a través del arte pictórico.

Otras diferencias entre estas cinco pinturas nos ayudan a profundizar en su sentido. Como ha resaltado Goffen, mientras en los dos ejemplares del Museo del Prado el muchacho (Prado 421) y el hombre maduro (Prado 420) contemplan el cuerpo completamente desnudo de la diosa, en las tres versiones restantes (Berlín, Cambridge, Nueva York), el sexo de la diosa aparece cubierto por un ligero paño; en ellos, el personaje masculino, ya siempre un joven, no mira directamente a esta parte del cuerpo sino al rostro de Venus, que siempre se acompaña de Cupido, con el resultado de un menor carácter provocativo de la mirada en el conjunto de la composición.

Como en varias de las *poesie* para Felipe II (y no debemos descartar que la versión Prado 421 perteneciera a su colección), estamos pensando, sobre todo, en *Diana y Calisto* y *Diana y Acteón* (National Gallery of Scotland) (Fig. 9), el tema de la mirada sobre la belleza y el de sus riesgos y peligros, resulta esencial en este grupo de obras. Ya hemos visto como la contraposición entre el primer plano y el fondo constituye en cierta manera una moralización del tema de los placeres del amor y del de los de la contemplación de la belleza ideal. Señalemos ahora que es precisamente en Prado 421 donde el adorno



Fig. 9. Tiziano, *Diana y Acteón* (The National Gallery of Scotland).

de la madera del teclado del clave que utiliza el joven se adorna nada menos que con una máscara de la Gorgona. Una ornamentación en cierta manera habitual en el Renacimiento y que podría tener un simple valor decorativo, pero que no por ello deja de aparecer en una obra en que la mirada tiene un papel indudablemente protagonista.

Las posibilidades de la vista y la implicación del espectador-voyeur alcanzan su culminación en las pinturas de Cambridge⁴² y Nueva York, aquellas, ya lo sabemos, que no sólo presentan un muy joven músico que tañe el laúd, sino que Venus, no acariciada, sino coronada por Cupido, porta una flauta, una viola de gamba aparece en el primer plano junto a una partitura musical, y el paisaje (como en la versión berlinesa) no es un jardín formal, sino una naturaleza más agreste. Venus, ahora, no juega con su hijo ni acaricia a un perro, sino que mira abiertamente hacia el exterior, en realidad, como se ha señalado repetidas veces, hacia el personaje (¿nosotros mismos?) que ha dejado apoyada en este ángulo, la viola da gamba⁴³.

La interpelación al espectador externo no tiene el carácter de explícita provocación sexual que posee la *Venus de Urbino* ya que lo que parece mostrarnos Tiziano es la imagen de una

diosa de la belleza triunfante y coronada, esencialmente ligada al tema de la armonía musical. Ella acaba de tocar la flauta utilizando la partitura del primer plano, mientras que el espectador invisible ha dejado apoyada la viola da gamba. Se trata del final de un concierto, del que sólo resta el joven del laúd, implicado ahora más en la música que en la mirada: somos nosotros, entonces, los que miramos y somos mirados por la diosa. Pero en el caso de la neoyorkina *Venus Holkham*, no es sólo la música del primer plano la que Tiziano representa. Ya hemos dicho que el jardín formal ha sido sustituido por un campo agreste, es decir, la naturaleza ha suplantado a la cultura. Y no sólo esto, en este campo un sátiro toca una música en torno a la cual bailan los campesinos. La contraposición entre la música culta y cortesana y la música de los campos era uno de los temas favoritos de la mitología clásica y Tiziano hizo de él el asunto de algunos de sus cuadros más ambiciosos como es el tardío e inacabado *Disputa de Apolo y Marsias*⁴⁴ (Fig. 10). La reflexión sobre las distintas posibilidades de acceso a la belleza, se complica ahora con la inserción del tema musical que contrapone lo venusino y lo satírico, implicando al espectador como participante, y forzándole a elegir entre ambos⁴⁵.

Tiziano se planteó su obra como una reflexión en torno a las posibilidades de la pintura de reconstruir la Antigüedad. Si en su juvenil serie para Alfonso I de Ferrara, tanto el artista, como el patrono y el inspirador (Equicola) pretendieron una *sui generis* restauración de la pintura de los antiguos⁴⁶, en conjuntos como las *poesie* o en grupos como el que aquí hemos considerado, lo que se propone es mostrar, no una visión arqueológica o erudita del pasado clásico, sino una imagen de la Antigüedad fundamentalmente estética que le sirve para explicarnos diversas cuestiones acerca de las propiedades de

la creación artística y de las posibilidades reales del arte de alcanzar la belleza. Sin dejar de tener en cuenta los peligros que un exceso de confianza en los sentidos externos puede tener para aproximarnos a ella, la respuesta de este conjunto de pinturas, a diferencia de la visión más crítica de algunas de sus *poesie*, o la abiertamente pesimista de obras posteriores como *Apolo y Marsias*, es, como hemos dicho, afirmativa: en efecto, es posible imaginar y pintar una realidad bella y proporcionada, que se nos ofrece a través del uso correcto de la vista y el oído.



Fig. 10. Tiziano, *El castigo de Marsias* (Palacio de Kromeriz, Olomouc).

NOTAS

¹ Michiel, Marco Antonio, *Noticia d'opere del disegno*, edición crítica de Theodor Frimmel, Viena, 1896 (nueva ed. Florencia, 2000), p. 53. Sobre esta iconografía Meiss, M., "Sleep in Venice: Ancient Myths and Renaissance Proclivities" en *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, Nueva York, 1976, pp. 212-239.

² Colonna, Francesco, *Sueño de Polifilo*, edición y traducción de Pilar Pedraza, Barcelona, 1999.

³ *Ibid.* pp. 165-167.

⁴ Sobre este tema cfr. Cafritz, R., Gowing, L., Rosand, D., (eds.), *Places of delight. The Pastoral Landscape*, Cat. Exp. Washington, 1989, especialmente, Rosand, D., "Giorgione, Venice and the Pastoral Landscape", pp. 20-81.

⁵ Sobre el camerino de alabastro la bibliografía es muy abundante. Cfr. Hope, Ch., "The Camerini d'Alabastro of Alfonso d'Este", partes 1 y 2, *The Burlington Magazine*, 113, 1971, pp. 641-650, 712-721; Goodgal, D., "The Camerino of Alfonso I d'Este", *Art History*, 1, 1978, pp. 162-190; Ceriana, M. (ed.), *Il camerino d'alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Milán, 2004.

⁶ Cfr., Meiss, *Ob.cit.*; Anderson, J., "Giorgione, Titian and the Sleeping Venus" en *Tiziano e Venezia: Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976*, pp. 337-342, Vicenza, 1980; *Venus. Bilder einer Göttin*, cat. Exp. Munich, 2001.

⁷ Cfr. El sugestivo ensayo de Aikema, B., "Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lectura della Vecchia e della Tempesta", Nepi Sciré, G. Y Rossi, S., (eds.), *Giorgione "Le meraviglie dell'arte"*, Cat. Exp. Venezia, 2003, pp. 73-89.

⁸ Rosand, D., "So-And-So Reclining in her Couch" en *Titian 500*, Joseph Manca (ed.), pp. 101-120, Washington, D.C., 1994, reeditado en Goffen, R., (ed.) *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge, 1999, pp. 2-90; Calabrese, O., (ed.), *Venere svelata. La Venere di*

Urbino di Tiziano, Cat. Exp. Bruselas, 2003.

⁹ Cfr. el resumen de la cuestión hasta 1990 en torno a estas pinturas en Giorgi, R., *Tiziano. Venere, Amore e il Musicista in cinque dipinti*, Roma, 1990.

¹⁰ Cfr. Wetthey, H.E., *The Paintings of Titian: Complete Edition, III. The Mythological and Historical Paintings*, Londres, 1975, n.47 y n. 50; Checa, F., *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1994, n. 32 y 35.

¹¹ Cfr. Hope, Ch., "Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings" en *Tiziano e Venezia (cit.)*, pp. 111-124.

¹² Roskill, M., *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Nueva York, 1968.

¹³ "... nondimeno son per ridurre a compimento fra pochi giorni un quadro di pintura già a sei anni da me incominciato con intentione che Vosstra Maestà Catholica, dopo molte pitture di fabulosa inventionione, godesse di mia mano una materia historica di devotione", Carta de Tiziano a Felipe II de 28 de julio de 1563. Cfr. Crowe, J.A., e Cavalcaselle, G.B., *Tiziano, la sua vita ed i suoi tempi*, 2. vols., Florencia, 1877-1878, T.II, pp.303-304; Mancini, M., *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venecia, 1998, doc. 173, p.291.

¹⁴ Roskill, M. *Ob.cit.*, pp.96 y ss.

¹⁵ Checa, F. "Inventio a la veneciana: las poesie de Tiziano para el rey de España" en *Historias inmortales*, Barcelona, 2002, pp. 145-174.

¹⁶ Carta de Tiziano a Carlos V, Roma 8 de diciembre de 1545, cfr. Ferrarino, L., *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas*, Madrid, 1975, 75 n. 31, p. 25, (publicada en parte). Versión completa en Mancini, M., *Ob. Cit.*, n.43, p.164.

¹⁷ Cfr. Hope, Ch., *Ob.cit.*, nota 11 supra.; Rosand, D., *Ob.cit.*, nota . 11 supra. Cfr. también Goffen, R., *Titian's Women*, Yale, 1997, pp.159-169. Sobre el tema de la representación del cuerpo y de "lo físico" en Tiziano,

véase ahora, Bohde, D., *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Hamburg, 2002.

¹⁸ Cfr. Hope, Ch., "Poesie and painted allegories" en Martineau, J. y Hope, Ch., (eds.), *The Genius of Venice 1500-1600*, Cat. Exp. Londres, 1983, pp. 35-37.

¹⁹ "Ermeneutica amorosa: Observations on the Interpretation of Titian's Venuses" en *Tiziano e Venezia (cit.)*, pp. 375-381.

²⁰ El primero en suscitar la relación entre estas pinturas y la teoría neoplatónica de los sentidos fue Brendel, Otto J., "The Interpretation of the Holkham Venus", *The Art Bulletin*, 28, 1946, pp.65-75. La idea fue seguida por Panofsky, E. en *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, Londres, 1969 (trad. española, Madrid, 2003). Sin embargo esta interpretación fue pronto discutida, cfr. Hamill, A.E. y Middel-dorf, U., "Letters to the Editor", *The Art Bulletin*, XXIX, 1, 1947, pp.65-67.

²¹ Cfr. el fundamental trabajo de Gilbert, C., "On Subject and Not-subject in Italian Renaissance Pictures", *The Art Bulletin*, 34, 1952, pp. 202-216.

²² Dionisotti, C., "Tiziano e la letteratura" en Palluchini, R. (ed.), *Tiziano e il manierismo europeo*, Florencia, 1978, pp. 259-270.

²³ Ricci, L. (ed.), *La redazione manoscritta del Libro di natura de amore di Mario Equicola*, Roma, 1999.

²⁴ Cfr. Pozzi, M., (ed.), *Trattati d'amore del '500*, Bari, 1975, reprint de la edición de Zonta, G., Bari, 1912, *Il Raverta dialogo di messer Giuseppe Betussi nel quale si ragiona d'amore e degli effetti suo*, pp. 1-150.

²⁵ El examen radiográfico de la pintura, realizado en el Gabinete Técnico del Museo del Prado en 1997 nos muestra el cambio radical que experimentó la pintura de la diosa, cuyo rostro, como decimos, mira al joven y cuya mano izquierda cae sobre el almohadón de la cama. En la versión definitiva el asunto ya no es el intercambio de miradas, sino la concentración de la Venus en el perrillo que, muy

probablemente, no existía en la primera de las ideas. Cfr. Checa, F., Falomir, M., (eds.), *De Tiziano a Bassano. Maestros venecianos en el Museo del Prado*, Barcelona, 1997, Cat. Exp. Barcelona, 1997, ficha n. 14, pp. 96-101. Cfr. el estudio de ambas obras en Falomir, M., "Tiziano: réplicas" en Falomir, M. (ed.), *Tiziano*, cat. Exp. Madrid, 2003, pp.77-91. Basándose en la radiografía mencionada, de la que no cita, sin embargo, su anterior publicación, atribuye como primera idea de esta composición de la que derivarían las demás, a Prado 420.

²⁶ Lo cual no obsta para que con toda probabilidad Prado 420 preceda a Prado 421, cfr. Falomir, M., *Ob.cit.*

²⁷ Cfr. Goffen, R., *Titian's Women*, (cit).

²⁸ Giorgi, R., *Ob.cit.*, pp. 103-112.

²⁹ Citamos por Valeriano Bolzano, *Hieroglyphica, sive de sacris aegyptiorum aliarumque Gentium literas commentarij*, Basilea, 1575.

³⁰ *Ibidem*, Liber Quartus, fols., 36 y 34 v.

³¹ *Ibidem*, Liber XXIV, fol. 170v.

³² Si bien cuando se pinta exhibiendo sus genitales, Liber Septimus, fol. 45.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. el estudio del espacio del cuadro de Arasse, D., *Tiziano. Venere d'Urbino*, Firenze, Uffizi, Venecia, 1986.

³⁵ Serlio, Libro II.

³⁶ "Chi mandasse un Satiro". Significherebbe il medesimo, e spetialmente la lascivia: Dolce, L., *Dialogo nel quale si ragiona della qualità, diversità e propretà dei colori*, Venecia, 1565. fol.51.

³⁷ *Ibidem*, fol.52.

³⁸ *Ibidem*, fol.40.

³⁹ *Ibidem*, fol. 45. Pero inmediatamente añade: "Potrebbe anco significar bel fine, e miglior sorte della primiera: e cosi felice riuscimento". Una demostración más de lo peligroso de utilizar de manera indiscriminada los libros de emblemas y similares de forma mecánica y acrítica.

⁴⁰ Ludovico Dolce en su *Dialogo...* llama la atención acerca de esta estructura del libro de Bembo, "Il Bembo ne gli Asolani per via di Dialogo dimostra, che Amore puo esser buono e cattivo secondo il fine de colui, che ama", fol.74v.

⁴¹ Checa, F., "Las fabulosas invenciones de Tiziano. Venus ante el espejo y sus consecuencias" en *Tiziano-Rubens. Venus ante el espejo*, Madrid, 2002, pp. 11-85.

⁴² Es fundamental el estudio de Studdert-Kennedy, W.G., "Titian: the Fitzwilliam Venus", *The Burlington Magazine*, C, 1958, pp.349-351. De este autor es también importante, "Titian: Metaphors of Love and Renewal", *Word&Image*, 3, 1, 1987.

⁴³ Cfr. Goffen, R., *Titian's Women*, cit.

⁴⁴ Dolce en su mencionado *Dialogo... dei colori*, interpreta así la fábula del deshollamiento de Marsias por Apolo, "Per Marsia si dinota la temerità. Percioche fu temerario colui a provocar un Dio a cantare, o a sonar seco: e meritò, che gli avvenisse quel fine, che gli avvenne; che fu l'esser iscorticato: come questi giorni adietro vedemo questa favola espressa notabilmente in una pittura da Correggio", fol.51 v. La pintura mencionada se conserva hoy en el Museo del Louvre.

⁴⁵ Sobre estos temas y la idea de la música en el Renacimiento a través de las pinturas del primer renacimiento pictórico veneciano, cfr. Frings, G., *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlín, 1999. Dolce en el libro que venimos comentando se refiere al laúd como instrumento moderno e instrumento perfecto, aunque, sin embargo, critica la inutilidad de la música profana y asocia al laúd con la vanidad, fols.62 y 62v. Un poco más adelante, y con respecto a la flauta le achaca que sea un instrumento que necesita del acompañamiento de otros, fol. 64v.

⁴⁶ Checa, F., "Alfonso I d'Este, Tiziano y la pintura de los antiguos" en *Tiziano* (en prensa).