

FERNANDO CHECA CREMADES

**TIZIANO  
Y LAS CORTES  
DEL RENACIMIENTO**

Marcial Pons Historia

2013

# ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRÓLOGO .....	13

## PARTE I

### CORTES Y FAMILIAS

INTRODUCCIÓN. CULTURA DE CORTE Y REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA EN ITALIA (1500-1540) .....	25
Comportamientos cortesanos e idea de la pintura .....	26
Amor, concordia, belleza .....	34
Escenarios .....	37
Magnificencia .....	39
Música .....	45
La cuestión de la lengua .....	49
Hacia <i>il fare grande</i> y el estilo <i>all'antica</i> .....	54
I. TIZIANO Y LAS CORTES DEL NORTE DE ITALIA: FERRARA, MANTUA, URBINO Y PESARO .....	59
Ferrara. Reconstrucción de la pintura de los antiguos .....	59
<i>El proceso de creación de las pinturas del camarín</i> .....	62
<i>De Mantua a Ferrara: Isabella y Alfonso I d'Este</i> .....	69
<i>El lugar de las pinturas</i> .....	80
<i>Tiziano en el camarín de alabastro</i> .....	84
<i>El amor de los antiguos: La ofrenda a Venus</i> .....	85
<i>La vista y el oído de los antiguos, y el furor platónico: Baco y Ariadna</i> .....	90
<i>La música de los antiguos: Los habitantes de Andros</i> .....	96

	<u>Pág.</u>
<i>La pintura de los antiguos y el sentido del ciclo de Ferrara</i> .....	102
<i>Conclusión</i> .....	114
Mantua. Federico II Gonzaga y la Antigüedad heroica .....	114
<i>Coleccionismo mantuano</i> .....	116
<i>El Gabinetto dei Cesari del Palazzo Ducale de Mantua</i> (1536-1539) .....	125
<i>Conclusión</i> .....	135
Urbino y Pesaro. La patria del cortesano (Francesco Maria I della Rovere y Guidobaldo II).....	136
<i>Primeros encargos a Tiziano</i> .....	139
<i>La imagen del militar</i> .....	142
<i>Guidobaldo II della Rovere y Tiziano: la Venus de Urbino</i> ...	152
Otras bellas. Isabella d'Este y el retrato de la mujer ideal del Renacimiento .....	158

## PARTE II

### ANTE EL IMPERIO

INTRODUCCIÓN. TIZIANO VECELLIO: DEL ALTO RENACIMIENTO A LA CONTRARREFORMA .....	171
La nueva situación italiana. Carlos V en Italia y centroeuropa y la nueva imagen del poder .....	180
Felipe II, del Alto Renacimiento a la Contrarreforma .....	187
I. <i>HUIUS SAECULI APELLES</i> : TIZIANO AL SERVICIO DE CARLOS V .....	191
Carlos V y Tiziano. Los primeros encargos .....	191
<i>Un bellissimo ritratto di Sua Maestá tutto armato</i> .....	195
<i>Bolonia 1532. Carlos V con un perro del Museo del Prado. Seisseneger y Tiziano</i> .....	204
<i>Tiziano y el ambiente imperial (1533-1547). La Anunciación y el primer retrato de la emperatriz</i> .....	214
Tiziano y la familia Farnesio. El <i>paragone</i> con Rafael de Sanzio, Miguel Ángel Buonarrotti y la escultura antigua .....	228
Al servicio de la Casa de Austria. Tiziano en Augsburgo, 1548-1549 .....	246
<i>Construcción de la imagen imperial (I): el retrato ecuestre de Carlos V</i> .....	253

	<u>Pág.</u>
<i>Construcción de la imagen imperial (II): los otros retratos de Augsburgo</i> .....	268
<i>Conclusión</i> .....	280
Tiziano y María de Hungría (1548-1551): retratos y gigantes....	282
<i>La galería de retratos</i> .....	283
<i>Las penas infernales</i> .....	288
Los encargos de Granvelle .....	297
De Bruselas a El Escorial: Carlos V y el encargo de <i>La Gloria</i> . Los cuadros de Tiziano en Yuste.....	303
 II. TIZIANO, MONARCA DE LA PINTURA. LOS ENCARGOS DE FELIPE II .....	 327
El retrato armado del príncipe.....	331
Felipe, príncipe de España: Tiziano y la preparación de un entorno regio renovado .....	337
Las <i>poesie</i> para Felipe II y la idea de la pintura en Tiziano.....	345
<i>Las fases del envío</i> .....	345
<i>La idea de la pintura en Tiziano según las Poesie</i> .....	357
<i>Inventio y literatura en las poesie para Felipe II</i> .....	360
<i>Movimientos y escorzos: el disegno como segunda parte de la         pintura</i> .....	367
<i>El colorito y las características del modo veneto en los años         cincuenta</i> .....	371
<i>El paragone entre pintura y escultura</i> .....	373
<i>La expresión de los sentimientos</i> .....	377
<i>Lo vivo y lo pintado</i> .....	379
<i>Naturaleza de la mirada</i> .....	381
<i>Naturaleza y artificio</i> .....	384
<i>La parte del espectador: lugares, enseñanza y delectación</i> .....	387
<i>Conclusión</i> .....	391
Los géneros de la pintura según Tiziano: <i>poesie</i> , «invenciones fabulosas», «invenciones de pintura», «historias de devoción».....	393
Madrid-Venecia. De la imagen religiosa a la alegoría política. La función de la pintura de Tiziano en la corte de Felipe II y el estilo tardío del artista (1552-1575) .....	402
<i>Función y estilo: las primeras pinturas de Tiziano entregadas al monasterio de El Escorial (1552-1564)</i> .....	404
<i>Tiziano y Felipe II: de la carta de 22 de septiembre de 1559 a la relación de obras enviada en 1574</i> .....	439

	<u>Pág.</u>
<i>Ver de lejos: el estilo tardío y las últimas obras para El Escorial (1564-1575)</i> .....	442
<i>Alegoría, religión y política en los últimos envíos para el rey de España (1573-1575)</i> .....	467
Conclusión: los últimos tiempos en el taller del maestro (1573-1576) .....	479
BIBLIOGRAFÍA .....	489
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	511
ÍNDICE DE NOMBRES .....	515

## PRÓLOGO

El día 31 de mayo de 1513 fue leída en el veneciano Consejo de los Diez la petición de Tiziano Vecellio para obtener la primera *senseria* que vacase en el *Fondaco dei Tedeschi*, el importante centro comercial de los alemanes en Venecia. A cambio, el artista se comprometía a realizar la pintura «de la tela en la cual está aquella batalla de la parte que da sobre la plaza que es la más difícil y que nadie hasta este día ha querido emprender tal empresa»<sup>1</sup>.

No nos interesa ahora tanto el estudio de este compromiso, que Tiziano sólo llevaría a cabo muchos años más tarde, como algunas otras afirmaciones de esta petición. En ella, el cadorino sostiene que no ha aprendido el arte de la pintura tanto «por el deseo de la ganancia, cuanto por tratar de adquirir un poco de fama y estar considerado entre aquellos que en los tiempos actuales hacen profesión de tal arte». A la vez, orgullosamente, resaltaba la multiplicidad y variedad de sus solicitudes por parte de sus comitentes, pues «... he sido antes y ahora buscado con insistencia por el Sumo Pontífice y por otros señores para servirles...». Tiziano, que hacía unos seis años habitaba en Venecia, se presenta desde su juventud como un pintor ávido de fama, a la que estima más que al «deseo de las ganancias», y como artista reclamado desde entonces por el papa y otros grandes señores, uti-

---

<sup>1</sup> LORENZI 1868, n. 337, pp. 157-158; FABBRO 1989, p. 5, y PUPPI 2012, n. 1, pp. 37-38.

lizando este argumento como uno de los más contundentes para reclamar la calidad de su pintura.

Recorrer la carrera del artista desde el punto de vista de su servicio a diversas cortes del Renacimiento italiano y europeo, y clarificar cuál fue su estrategia artística, intelectual y personal para conseguirlo, es el tema de este libro. Desde su fulgurante aparición en la corte de Alfonso I d'Este en Ferrara, a fines de los años diez, a sus últimos años, dedicados sobre todo a los envíos a la corte madrileña de Felipe II, buena parte de sus esfuerzos se encaminaron a conseguir un estatus profesional de carácter superior, que se fundamentara en la nobleza de su propia persona e, igualmente, en la consideración como noble y liberal de su profesión. La relación de Tiziano con ciertas grandes familias de la nobleza italiana, como los Este de Ferrara, los Gonzaga de Mantua, los Della Rovere urbinates, o los Farnesio de Roma, tuvo, entre otros fines, el de alcanzar el conocimiento y el aprecio del emperador Carlos V, el hombre más poderoso de la Europa de su momento y, con ello, el ansiado ennoblecimiento personal, que le fue concedido por el emperador, como veremos, en la temprana fecha de 1533. Desde entonces, y hasta su muerte en 1576, se convirtió en el artista más importante tanto para la familia imperial (Carlos V y María de Hungría) como, sobre todo, para el rey Felipe II de Habsburgo.

En 1568 Giorgio Vasari, que no se distinguió precisamente por el aprecio al arte de Tiziano, tras una larga enumeración de retratos y otras pinturas para miembros de la familia imperial dice lo siguiente: «¿Pero qué pérdida de tiempo es ésta? No ha habido casi ningún señor de gran nombre, ni príncipe, ni gran mujer, que no haya sido retratado por Tiziano, en este aspecto verdaderamente excelentísimo pintor»<sup>2</sup>, para añadir, casi como conclusión de su biografía: «Tiziano ha tenido muy buena salud, ha sido afortunado como ningún otro de sus semejantes lo haya sido jamás y no ha recibido de los cielos sino favores y felicidad. En su casa de Venecia han estado cuantos príncipes, literatos y hombres galantes visitaron o vivieron en su época en Venecia, puesto que

---

<sup>2</sup> VASARI 1906, VII, 450. Traducción de Santiago Arroyo (en adelante SA).

él, además de excelente en el arte, ha sido gentilísimo gracias a buena crianza y a sus muy dulces costumbres y modales»<sup>3</sup>.

La calidad extraordinaria de los retratos ticianescos y su habilidad para adaptarse a las necesidades representativas de sus personajes fueron algunas de las bases que cimentaron su fama en el mundo cortesano. Pero no sólo ello. Los deseos de conseguir una imagen del poder por medio del arte no se reducían, sobre todo en el mundo italiano, al género del retrato: el poderío político y las ansias de prestigio social se hacían patentes también a través de otros géneros y otras consideraciones. Entre éstas destacaba el ansia típica de la época por una vuelta al pasado clásico greco-romano que se teñía no sólo de deseos heroicos, sino de otros específicamente literarios y culturales, de manera que la evocación de este mundo a través de las artes visuales fue una de sus funciones capitales. Igualmente, la devoción religiosa y su expresión artística se consideraron una parte esencial de la cultura cortesana. Ello explica que Tiziano, en su afán de convertirse en el máximo artista de este mundo, combinara de manera continua en todas las cortes que vamos a recorrer los tres géneros capitales de la pintura en el siglo XVI, es decir, el retrato, la pintura mitológica y la histórica, y la religiosa.

La amplia época en la que se desarrolló su vida, es decir, los tres primeros cuartos del siglo XVI, contempló profundos cambios en la configuración política y cultural de Italia y Europa que sería inútil resumir aquí. Pero sí es interesante señalar, para los efectos de este trabajo, que el momento presencia la primera crisis general de las *signorie* italianas, en el contexto de las «guerras de Italia» de los primeros años del siglo XVI y en el de la aparición del poder incontenible de Carlos V con momentos tan significativos como la Batalla de Pavía (1525), el Saco de Roma (1527), la Coronación de Bolonia (1530) y el viaje por la Península Itálica tras la empresa de Túnez (1535-1536). Estos acontecimientos movilizaron a buena parte de la nobleza italiana, que ya había olvidado cualquier ansia de independencia, en torno al emperador. Es en el contexto de estos movimientos en los que hemos de com-

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, 459. Traducción de SA.

prender a la figura de Tiziano, discurriendo, a lo largo de los años veinte y treinta, entre los Este de Ferrara y los Gonzaga de Mantua y, de ellos, a Carlos V.

El mundo de las cortes norteitalianas, y su interés por la cultura, el coleccionismo y la pintura, impregnado de pasión por la Antigüedad, es el ámbito en el que Tiziano planteó sus primeras estrategias de pintor cortesano, que culminaron no sólo en su colaboración con la corte imperial, sino con otros ambientes decididamente pro-imperiales como los Gonzaga o los Della Rovere, para terminar, sobre todo, en la corte hispánica de Felipe II.

Muchos de estos centros habían olvidado en buena medida cualquier vanidad de efectiva independencia política respecto a poderes como los Estados Pontificios y, sobre todo a partir de mediados de los años veinte, en relación al de Carlos V. Por ello la cultura literaria de humanistas, literatos y pensadores como Mario Equicola, Pietro Bembo, Baltasar Castiglione, Nicolás Maquiavelo o Ludovico Ariosto, les sirvió de refugio aristocrático e intelectual, en paralelo a lo que sucedía con la pintura de Tiziano, la de Dosso Dossi en Ferrara o Giulio Romano en Mantua, así como de imagen utópica muy enfocada hacia el pasado clásico, en un mundo, el de realidades pre-nacionales como los reinos de Castilla y Aragón o el de Francia o del imperio de Carlos V, que, de hecho, ya nos les pertenecía.

La primera parte de este trabajo («Cortes y familias») trata de evocar este ambiente de cortes diversas, culturalmente más unitario de lo que parece, visto desde la óptica de Tiziano Vecellio, sin duda, su más sensible intérprete pictórico. Se centra en lugares como la Ferrara de Alfonso I d'Este, la Mantua de su hermana Isabella y del hijo de ésta Federico Gonzaga, el Urbino y el Pesaro de Francesco Maria della Rovere, de su mujer Eleanora Gonzaga (hermana de Federico e hija, por tanto, de Isabela) y el hijo de ambos Guidobaldo II. Se trata de un mundo esencialmente dinámico, en el que los valores de cambio, variedad y competencia resultaban esenciales no sólo en los ambientes políticos, sino en los culturales y artísticos.

La evolución de la carrera de Tiziano como pintor de corte no sólo fue estilística, sino que, inevitablemente, tuvo en cuenta los cambios políticos, culturales y religiosos que se sucedieron, inmi-

sericordes, a lo largo de su vida y que se acentuaron en las décadas finales. De unas necesidades de magnificencia y autocelebración literaria y cultural, predominantes en la Ferrara de Alfonso I, pronto se pasó a unos nuevos deseos representativos de carácter cada vez más heroico y militar, que ya se pueden observar en los encargos de Mantua o los de Francesco Maria della Rovere en Urbino y Pesaro. Tiziano interpretó e hizo suyos estos cambios y llegó a ser uno de sus protagonistas visuales con el mismo nivel de intensidad a como, por ejemplo, lo hizo Miguel Ángel Buonarrotti, fallecido en 1564, aunque ambos actuaran de manera muy distinta. No es lo mismo la relación que Tiziano establece en su juventud con Alfonso I de Ferrara, que las que se desarrollaron con el rey Felipe II, sobre todo en los últimos diez años de la vida del pintor. Como muy diferente es el mundo cultural de la corte ferraresa, cuyas preocupaciones por la autorrepresentación, aunque grandes, ceden ante el interés por reconstruir idealmente una nueva Atenas, que el que, pocos años más tarde, Federico Gonzaga se esfuerza por crear en la cercana Mantua, impregnado de unos ideales representativos de tipo heroico de carácter más convencional.

Al concebirse la obra de arte al servicio del poder de una manera cada vez más funcional, se transforman los intereses culturales y los artísticos, en un proceso que, en lo que respecta a Tiziano, encuentra su punto de inflexión en su entrada al servicio de Carlos V a inicios de la década de los treinta, y culmina con sus envíos a Felipe II a lo largo de más de veinte años desde 1549 a 1575. A este tema se dedica la segunda parte de este trabajo («Ante el Imperio»), la más amplia e importante, como más amplia fue la colaboración del pintor con la corte imperial de Carlos V y la real de Felipe II. Una de las premisas de esta investigación es considerar el clásico tema de los cambios en el estilo del maestro no sólo como el producto de una evolución interna de carácter formal, sino como provocados en buena medida por la distinta circunstancia del encargo en momentos muy diversos de una larguísima carrera artística como fue la de Tiziano.

El artista fue uno de los actores de ese gran «drama» de la historia europea que se desarrolló en la Italia y en la Europa de las tres primeras cuartas partes del siglo XVI, en las que el continente entra de manera definitiva en la Edad Moderna. Se trata de un actor muy interesado, pues, siguiendo la doctrina clásica establecida

por el ejemplo de los pintores de la Antigüedad, conseguía la ansiada nobleza, personal y profesional a través de su deseo de formar parte de esa aristocracia a la que servía con sus pinceles.

Ya en el tardío 1557 su amigo Ludovico Dolce consideró este argumento en el tratado *L'Aretino*. Al discutir de la nobleza de la pintura, Dolce comenzaba recurriendo al consabido argumento de cómo este arte fue siempre protegido por reyes, emperadores y hombres prudentes, lo que se prueba en las historias que cuenta Plinio de las particulares relaciones entre Apeles y Alejandro<sup>4</sup>. En su afán reivindicatorio de la pintura como arte noble, Dolce recurre también a historias romanas como la de la aristocrática familia de los Fabios, apellidados *Pittori* por su actividad, para recalcar finalmente en Venecia, destacando las figuras de Daniele Barbaro o Francesco Morosini, los cuales, dice, enseñan y practican la pintura. El argumento culmina considerando los personajes de Carlos V, de Alfonso I duque de Ferrara, y de Felipe II de Habsburgo a los que dedica elogios no sólo como amantes de la pintura, sino incluso como príncipes *virtuosi*, es decir, practicantes del arte, tal como, al parecer, lo habían hecho Nerón y Julio César. Las razones en pro de la nobleza de la pintura terminan con las del alto precio material que estos príncipes habían pagado por las obras de arte, cosa que, hoy en día, según nos dice, no resulta tan habitual. Sin embargo, no deja de recordar que la estima de reyes, papas y príncipes por artistas como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel o Rafael fue prácticamente absoluta, lo cual culminó, según nuestro autor, en la figura de Tiziano, no sólo por el aprecio que le profesaron papas como Pablo III Farnesio, sino también porque «él fue, además, el más solicitado por todos los duques y señores, tanto italianos como alemanes»<sup>5</sup>. La figura de Tiziano se adaptaba, pues, a la perfección a estos razonamientos de Dolce, en realidad modelados *a posteriori* en buena medida sobre la experiencia ticianesca en el mundo de las cortes hasta la fecha de 1557.

Este libro se presenta, por tanto, como un estudio acerca de las distintas posibilidades y manifestaciones del patrocinio artístico en la Europa renacentista del siglo XVI, enfocándolo en uno

---

<sup>4</sup> ROSKIL 2000, p. 104, y DOLCE-ARROYO 2010, p. 111.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 110 y 115, respectivamente.

de sus casos paradigmáticos como es el de Tiziano. Son sesenta y cinco años de gran relevancia en la historia europea que no se estudian tan sólo desde el punto de vista de una mecánica relación bipolar, artista-comitente, sino tratando de comprender el fenómeno como inserto en el entramado político y cultural de las diversas cortes a las que Tiziano prestó sus servicios. En buena medida, este punto de vista domina en muchas de las partes y de los argumentos esenciales de este libro. En él, la pintura de Tiziano se enfoca no como una respuesta mecánica a las solicitudes de los comitentes, algo que nunca fue así, sino como la adaptación de una manera de entender de la pintura, de gran originalidad, a las ideas al respecto del siglo XVI, tal como se entendían por la sociedad cortesana del Renacimiento. Por ello, ni ciclos pictóricos como las poesías para Alfonso I d'Este o las más tardías para Felipe II de Habsburgo, ni los retratos, ni las pinturas religiosas se interpretan como programas de contenido político directamente simbólico, pues ello anularía la personalidad del artista y la especificidad de su cambiante *maniera*, precisamente aquello que él más estimaba y por lo que era solicitado. De esta manera, el libro no ha de verse como un caso de sociología cultural y artística de la Edad Moderna, pues en su centro están las obras propias de Tiziano estudiadas de manera muy directa tanto en sus rasgos estilísticos como en los iconográficos, en los culturales y en los de la evolución de la propia idea de su pintura, que se desarrolla desde una muy propia, y ya de altísima calidad, interpretación de la pintura de los antiguos *ad usum* de personajes como Alfonso I d'Este, a una perfecta adaptación a los gustos de representación *all'antica* de la alta aristocracia italiana y de Carlos V, del que llegará a hacer una auténtica recreación cultural y pictórica, a una compleja declaración de sus ideas acerca del arte de la pintura en su ciclo de las *poesie* para Felipe II. Considerando que «el arte es más fuerte que la naturaleza» (*natura potentior ars*, según el *motto* creado para él por parte de Dolce), Tiziano se aplicó a ello en sus abundantísimas creaciones retratísticas, religiosas, históricas, mitológicas y alegóricas para la alta sociedad cortesana de la Europa de los setenta primeros años del siglo XVI.