

A detail from Titian's painting 'Venus of Urbino', showing the nude figure of Venus reclining on a bed. She is looking towards the right, with her right arm resting on her hip and her left hand holding a white cloth. She wears a gold bracelet and a ring. The background is dark, and a purple and gold striped curtain is visible on the left.

# TIZIANO EN ROMA: EL DESCUBRIMIENTO DE LO ANTIGUO Y DE MIGUEL ÁNGEL

Trabajo fin de Grado en Historia del Arte  
Alumno: Jose Duran Carmona  
NIUB: 95502116  
Tutora: Carme Narváez Cases  
Curso: 2024-2025



UNIVERSITAT  
BARCELONA



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# TIZIANO EN ROMA: EL DESCUBRIMIENTO DE LO ANTIGUO Y DE MIGUEL ÁNGEL



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



NATURA POTENTIOR ARS. Insignia de Ticiano, grabado publicado en Battista Pittoni, Imprese di diversi prencipi, Venecia 1568.

# Sumario

<b>1.</b>	Abstract y palabras clave.....	6
<b>2.</b>	Prólogo.....	6
<b>3.</b>	Introducción: El viaje a Roma de Tiziano.....	8
<b>4.</b>	Metodología.....	10
<b>5.</b>	Estado de la cuestión sobre el viaje de Tiziano en Roma.....	12
5.1.	Fuentes primarias de la época: S. XVI.....	12
5.1.1	Correspondencia con Pietro Aretino.....	12
5.1.2	Correspondencia con Carlos V.....	13
5.1.3	Giorgio Vasari: "Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori" 1550.....	14
5.1.4	Lodovico Dolce: "L'Aretino o Dialogo della pittura" 1557.....	16
5.1.5	Giorgio Vasari: "Le Vite" 1568.....	19
5.2.	Fuentes del siglo XVII-XVIII.....	22
5.2.1	Carlo Ridolfi: "Le maraviglie dell'arte overo le vite degli illustri pittori veneti e dello stato" 1648.....	22
5.3	Fuentes del siglo XIX.....	27
5.3.1	G.B. Cavalcaselle y E.J.A. Crowe: "Tiziano. La sua vita ei suoi tempi" 1878.....	27
5.4.	Estudios contemporáneos: Siglo XX-XXI.....	32
5.4.1	Dario Cecchi: "Tiziano y Venecia: Una vida y una ciudad" 1959.....	33
5.4.2	Harold E. Wethey: "Titian: The Religious Paintings" 1969.....	34
5.4.3	Erwin Panofsky: "Tiziano. Problemas de iconografía" 1969.....	36
5.4.4	Johannes Wilde: "La pintura Veneciana. De Bellini a Ticiano" 1970.....	38
5.4.5	Harold E. Wethey: "Titian: The Mythological and historical paintings" 1971.....	39
5.4.6	David Rosand: "Titian" 1975.....	40
5.4.7	Roberto Zapperi: "Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples" 1991.....	42
5.4.8	Giovanna Nepi Scirè: "Le siècle de Titien" 1993.....	43
5.4.9	Charles Hope: "Titian" 2003.....	44
5.4.10	Miguel Falomir: "Tiziano" 2003.....	46
5.4.11	Paul Joannides: "Titian and Michelangelo/Michelangelo and Titian" 2004.....	48
5.4.12	Alvise Zorzi: "El color y la gloria. Vida, fortuna y pasiones de Tiziano 2005.....	51
5.4.13	Peter Humfrey: "Tiziano" 2007.....	52
5.4.14	Antonio Forcellino: "1545, los últimos días del Renacimiento" 2008.....	55
5.4.15	Augusto Gentili: "Titien" 2012.....	57
5.4.16	Fernando Checa: "Tiziano y las Cortes del Renacimiento" 2013.....	57
<b>6.</b>	Conclusiones.....	59
6.1	Sobre el estudio de los antiguos.....	59
6.2	Sobre la influencia de la pintura centroitaliana y de Miguel Ángel.....	60
6.3	Sobre la repercusión de Miguel Ángel tras el viaje a Roma.....	61
6.4	Repercusión de la estancia romana.....	62
<b>7.</b>	Anexos gráficos.....	64
<b>8.</b>	Anexos fuentes.....	111
8.1	Carta Aretino a Tiziano.....	111
8.2	Carta de Tiziano a Carlos V.....	112
8.3	Conferencia Miguel Falomir: Rafael y Tiziano.....	112
8.4	Lodovico Dolce sobre la Anunciación de la Virgen en Santa María Gloriosa dei Frari de Venecia.....	113
8.5	Vasari 1568: Sobre la estancia de Tiziano en Roma.....	113
8.6	Natura potentior Ars: Battista Pittoni.....	114
8.7	Boschini y Le Ricche Miniere (1684): Palma el Viejo y la forma de pintar de Tiziano.....	115
8.8	Ficha exposición Tiziano Museo del Prado 2003.....	116
8.9	Alvise Zorzi: Descripción de Roma en 1545.....	116
8.10	Antonio Forcellino: Sobre la Danae Farnese y la llegada de Tiziano a Roma y al Belvedere.....	117
8.11	Aretino: Poema.....	121
<b>9.</b>	Bibliografía.....	122

## 1. Abstract y palabras clave

El objetivo del trabajo es analizar la estancia de Tiziano en Roma entre octubre de 1545 y marzo de 1546 y la repercusión que tuvo el descubrimiento de la ciudad en la producción pictórica de Tiziano tras el viaje. Tiziano tuvo la oportunidad de estudiar de primera mano el arte clásico de los antiguos como el arte contemporáneo de su tiempo, especialmente centrado en la figura de Miguel Ángel y su monumentalidad plástica. Tiziano, a través de su experiencia romana, sintetizaría estas influencias de una manera profundamente personal, logrando una fusión de referencias clásicas y contemporáneas que serían clave en la evolución de su estilo. El trabajo analizará como estas influencias se manifestaron antes y después de su paso por la ciudad eterna.

**Palabras clave:** Tiziano, Roma, Escuela veneciana, Miguel Ángel Buonarroti, Escuela toscana, Escuela romana, pintura centroitaliana, Giorgio Vasari, Pablo III, Rafael Sanzio, Farnese, Lodovico Dolce, Aretino, Belvedere, Vaticano.

## 2. Prólogo

La elección del tema de este Trabajo de Fin de Grado surgió al revisar la bibliografía recomendada por la Doctora Carme Narváez para la asignatura Clasicismo y Manierismo en el s. XVI del grado en Historia del Arte. Las clases sobre pintura veneciana dejaron una profunda huella en mí, especialmente el descubrimiento de la obra de Giovanni Bellini, uno de los primeros maestros del joven Tiziano. Durante una tutoría, la Doctora Narváez enfatizó que, si Bellini me había cautivado, debía prepararme para el impacto de Tiziano. Mi idea de Tiziano era la del pintor de corte de Carlos V, desconociendo en ese momento la dimensión y la importancia del artista en la evolución de la pintura en época moderna. La Doctora Narváez me recomendó una extensa bibliografía, destacando la monografía *Tiziano y las cortes del Renacimiento* de Fernando Checa Cremades. Esta obra me cautivó durante todo el cuatrimestre, presentando a Tiziano no sólo como uno de los mejores artistas de la Italia del siglo XVI, sino remarcando la idea del primer artista con proyección europea en el Renacimiento. Uno de los capítulos más fascinante del estudio de Checa describe el viaje de Tiziano a Roma en 1545. Por primera vez, el artista se enfrentó directamente a la Roma clásica. Este viaje marca un punto de inflexión en la carrera de Tiziano, donde asimilaría la monumentalidad de la escuela romana-toscana con su excepcional técnica pictórica veneciana. La elección de este tema para mi TFG representa un viaje

personal a Roma de la mano del maestro de maestros. Tiziano no solo fusionó las influencias romanas con su propia maestría veneciana, sino que también se convirtió en un punto de inflexión en la historia de la pintura moderna. Este trabajo me ha brindado la oportunidad de profundizar en el momento más vanguardista de Tiziano, cuando sentó las bases para el desarrollo de la pintura occidental en los siglos venideros. Recuerdo mi primer viaje a Roma y cómo quedé enamorado al descubrir una ciudad que es cuna del arte occidental. Imagino cómo Tiziano debió ser recibido con toda la pompa de la corte vaticana y cómo descubrió la ciudad en pleno 1545. El tema estaba elegido, y tras la aprobación de la Doctora Narváez, tutora de este TFG, se me abría un viaje para mí también, un viaje sensorial a Roma de la mano del color y la luminosidad del líder de la escuela veneciana. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han contribuido de una forma u otra a la realización de este trabajo. En primer lugar, a Cyril Thibaut, por estar siempre a mi lado, cuidándome, apoyándome en todos mis proyectos, y especialmente por acompañarme (y aguantarme) por todo el mundo descubriendo la huella de Tiziano y otras maravillas del arte. A Carles Càrcamo por animarme cada día y poner mis pies en la tierra cada vez que dudaba sobre este trabajo y por sus buenos consejos, acompañados siempre de buen humor y mucho amor. Me gustaría agradecer especialmente a la Doctora Carme Narváez por la tutorización de este trabajo. Sin ella no hubiera llegado a la elección de este tema. Debo agradecerle su apoyo y dedicación a lo largo de todo el proceso de investigación y redacción de este TFG. Ha sido un viaje muy satisfactorio realizarlo bajo su tutela. Sus consejos y correcciones han sido esenciales para dar forma y mejorar este trabajo. Agradecer también a la Doctora Fàtima López por siempre estar a disposición para ayudar con una gran sonrisa y con buenas soluciones a las dudas y problemas. No puedo dejar de mencionar a todas las instituciones que me han facilitado materiales para la investigación y elaboración del trabajo, gracias a la Galería de los Uffizi de Florencia, al Museo Capodimonte de Nápoles y al departamento de prensa de los Museos Capitolinos de Roma. Quiero agradecer a todos mis amigos que han estado a mi lado durante todo el proceso de elaboración del trabajo: Débora, Shar, Vanessa y Raquel, Mati, Lola, Satur, Josep, Nélica y Carmen Galán. Y por último me encantaría dedicar este trabajo a mi padre, Martín Durán, quien me impulsó desde pequeño a estudiar, y que continúa haciéndolo. Tarea que seguiré llevando a cabo hasta que pueda. Muchas gracias a todos.

Jose Duran Carmona

### 3. Introducción: El viaje a Roma de Tiziano

La visita a Roma de Tiziano (Pieve di Cadore c. 1489-90 - Venecia 1576), fue una de sus asignaturas pendientes durante su larga trayectoria como pintor. En 1513 rechazaría la invitación de la corte pontificia de Roma, invitación promovida por Pietro Bembo (1470-1547) bajo el mandato de León X (1475-1521). Tiziano en ese momento se estaba ganando la reputación de mejor pintor de Venecia y el artista jugaba sus mejores cartas para conseguir encargos del Consejo de los Diez. Sebastiano del Piombo<sup>1</sup> (1485-1547), de los pocos pintores venecianos que podía competir con el artista, había marchado a Roma en 1511 y tras la muerte de Giovanni Bellini (1433-1516), Tiziano conseguía la hegemonía en la Serenísima. No era pues el mejor momento de dejar la ciudad para descubrir las antigüedades de la ciudad eterna. Tiziano viajaría a Roma, con más de 60 años, en octubre de 1545 y permanecería en la ciudad hasta marzo del siguiente año. Fue el Papa Pablo III (1468-1549) quien invitaría al gran maestro veneciano a la corte vaticana. Tiziano fue impulsado por Pietro Aretino (1492-1556) a este viaje para el descubrimiento de la ciudad y del arte de los antiguos. Además del descubrimiento de la Roma clásica, Tiziano pudo admirar las obras de artistas contemporáneos del momento: descubriendo la pintura del difunto Rafael Sanzio, fallecido en 1520, y la de Miguel Ángel (1475-1564), todavía en vida, y en ese momento realizando los frescos para la capilla Paulina (fig.78), que como su propio nombre intuye fueron encargados por el mismo Pablo III. Tiziano no fue un artista muy pródigo en viajes. Antes de esta travesía, había visitado lugares cercanos a Venecia como Padua, Treviso, Verona, Ferrara o Mantua. También viajó a Bolonia y Habsburgo bajo la orden de su principal promotor, el emperador Carlos V (1500-1558). Tiziano ya había realizado en Padua *El retrato de Ranuccio Farnese* (1530-1565) de la National Gallery de Washington (fig.1) en 1542, uno de los hijos de Pier Luigi Farnese (1503-1547), hermano del Cardenal Alejandro Farnese (1520-1598) y nieto del futuro Pablo III<sup>2</sup>. Esta primera toma de contacto con la familia abrió las puertas al maestro a retratar a Pablo III a principios de 1543 (fig.2), con motivo de un

---

<sup>1</sup> Sebastiano del Piombo (1485-1547) fue un pintor veneciano que destacó por su habilidad para fusionar el colorido de la escuela veneciana con el dibujo de la escuela romana. Se trasladó a Roma donde colaboró con Miguel Ángel, adoptando su estilo monumental. Del Piombo fue nombrado guardián del sello papal, lo que le valió el apodo "del Piombo". Su nombre real era Sebastiano Luciani.

<sup>2</sup> Checa Cremades, Fernando. "Tiziano y la familia Farnesio. El paragono con Rafael de Sanzio, Miguel Ángel Buonarrotti y la escultura antigua". EN: *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Marcial Pons Historia. Madrid. 2013. p. 230.

viaje a Bolonia para entrevistarse con Carlos V, abriendo una serie de retratos del Papa con una clara influencia rafaelesca<sup>3</sup>. El viaje a la corte vaticana le suponía consolidar las relaciones con el papado y su familia para la obtención de un posible beneficio papal<sup>4</sup> para su hijo Pomponio, el cual era sacerdote, siendo este el principal motivo del viaje como veremos más adelante. El artista llegaba en un momento efervescente de las artes, el fresco del *Juicio Final* de Miguel Ángel (fig.26) se había descubierto unos pocos años antes, en 1541; la imperdurable huella de Rafael seguía palpable en los ambientes artísticos; Giorgio Vasari (1511-1574) estaba realizando los frescos de la Sala de los cien días en el Palacio de la Cancillería (fig.81); y la fábrica de San Pedro seguía en construcción (figs. 84 y 86) bajo las órdenes de Antonio Sangallo el Joven (1484-1546): Este bullicio artístico causaría una insondable impresión en Tiziano<sup>5</sup>. El pintor fue recibido en el Vaticano como el gran maestro que era, hospedándose y montando su taller con los miembros más cercanos de su bottega en unos apartamentos del Belvedere (fig.86), donde pudo contemplar y estudiar la colección de mármoles antiguos. Por Vasari sabemos que conoció en persona a Miguel Ángel, mientras pintaba en el Belvedere su primera versión de la *Dánae*<sup>6</sup> del Museo de Capodimonte, Nápoles (fig.3). Esta famosa visita, narrada por Vasari en la edición de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* de 1568, es el clímax de la biografía realizada por Vasari, como veremos cuando analicemos detalladamente las fuentes que hablan sobre el viaje. Vasari haría de cicerone al maestro en su estancia, haciéndole “*cariñosa compañía mientras le llevaba a ver las cosas de Roma*”<sup>7</sup>. Aparte de la citada *Dánae* recibiendo la *lluvia dorada*, Tiziano realizaría copias de obras de Rafael, como la copia del *Retrato de Julio II*, Palacio Pitti, Florencia (figs.4 y 5) y retratos de fuerte carga psicológica como el de *Pablo III y sus nietos* (fig.6) y un *Ecce Homo* perdido<sup>8</sup>. El 19 marzo de 1546, en el corazón político de Roma,

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>4</sup> Los beneficios eclesiásticos eran rentas asignadas por la Curia, y a veces por una autoridad temporal, a los eclesiásticos encargados de ocuparse de la vida espiritual en los territorios, los monasterios o sencillamente las parroquias de donde procedían las rentas en cuestión. Con el tiempo, la asignación de tales beneficios se transformó en un modo descarado de intercambiar favores y conceder rentas a los clientes de la curia. En: Forcellino, Antonio. 1545. *Los últimos días del Renacimiento*. Alianza Editorial. Madrid. 2011 (2008), p.37.

<sup>5</sup> Checa Cremades, Fernando. 2013. *op.cit.*, p. 235.

<sup>6</sup> Forcellino, Antonio. *op.cit.*, pp. 89-94.

<sup>7</sup> Vasari, Giorgio. “Vida de Tiziano”. En *Vies des meilleurs peintres sculpteurs et architectes italiens*. La République des lettres. Paris. 2023. (1568) Pags. 456-457

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 456-457.

la plaza del Campidoglio (fig.83), Tiziano recibiría la ciudadanía Romana, siendo a finales del mismo mes que partiría de nuevo a Venecia, haciendo escala en Florencia. La estancia en Roma consolidó la reputación de Tiziano como uno de los más grandes pintores del Renacimiento, consiguiendo importantes encargos y enriqueciendo su estilo gracias a la personal reinterpretación del estilo grandioso de Miguel Ángel y del dramatismo de las composiciones de Rafael. A través de su experiencia romana, sintetizaría estas influencias de una manera profundamente personal, logrando una fusión de referencias clásicas y contemporáneas que serían clave en la evolución de su estilo. La estancia de Tiziano en Roma lo posicionaba como el pintor más destacado en Europa en la segunda mitad del siglo XVI. La experiencia en Roma hizo que Tiziano reconsiderara su lugar en el arte italiano y cómo comunicar sus objetivos. No es casualidad que, poco después, realizara sus primeros autorretratos (Figs.7 y 8) y comenzara a reproducir más sus obras mediante grabados<sup>9</sup>. El objetivo del trabajo abordará dos tesis o ideas principales: La primera como Tiziano ya había descubierto la Roma clásica y a los principales artistas contemporáneos basados en la ciudad eterna y como el maestro veneciano supo adaptarlas magistralmente y llevarlas a su terreno más sensorial y de superación de la naturaleza<sup>10</sup>. Y la segunda tesis, la central del escrito, será analizar los impactos de su estancia en Roma en el último periodo del artista y ver como esta exégesis romana marcaría la etapa más interesante del pintor, donde la monumentalidad del dibujo abre paso a un color más sombrío, a una pincelada más suelta, a una relectura superada de Rafael, Sebastiano del Piombo y Miguel Ángel, abriendo paso a lo que algunos autores han considerado como una posible crisis manierista que, como veremos, la hubo, pero fue muy sutil y pasada por el filtro tizianesco.

#### 4. Metodología

La metodología empleada para este Trabajo de fin de grado está fundamentada en un análisis de fuentes bibliográficas sobre Tiziano. La primera inmersión fue analizar la bibliografía propuesta por la profesora Carme Narvárez en la asignatura de Clasicismo y Manierismo e el s. XVI. A partir de ahí y revisando la bibliografía especializada sobre el artista, propuesta por el Museo del Prado y la National Gallery de Londres, la

---

<sup>9</sup> Falomir, Miguel. "De Bolonia a Augsburgo". En *Tiziano*. Museo Nacional del Prado. Madrid. 2003., p.183.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.183 citando a Joannides, P., *On some Borrowings and Nonborrowings from central Italian and Antique Art in the work of Titian*. C.1510-1550. *Paragone*, 487,1990, pp. 33-34.

búsqueda de monografías, estudios, catálogos de exposiciones, y artículos se realizó con los fondos del CRAI, la biblioteca del MNAC y el CCUC. Para los artículos de investigación han sido imprescindibles buscadores especializados como JSTOR, DIALNET y ACADEMIA. Alguna de las fuentes debido a su importante valor para el trabajo, como el catálogo sobre la exposición de Tiziano en el Museo del Prado, comisariada por Miguel Falomir en 2003, se ha conseguido en webs de venta de libros descatalogados como IBERLIBRO. Los Museos Capitolinos han cedido el dossier de prensa sobre la exposición *I Farnese nella Roma del Cinquecento. Origini e fortuna di una collezione*, exposición actualmente en curso en Roma sobre la espléndida colección de la familia Farnese. Debido a la extensión del TFG, y la infinita bibliografía del artista, referencias que nacen en el siglo XVI, hasta la actualidad, se ha hecho una selección bibliográfica muy seleccionada con los autores pilares que han estudiado al maestro veneciano. En fuentes primarias de la época han sido imprescindibles las dos ediciones de Giorgio Vasari. Para la primera edición de 1550 se ha utilizado la versión castellana de Cátedra con edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Para la edición de 1568, debido a que no existe una traducción al castellano, se ha consultado la edición francesa publicada por La République des lettres. Otra fuente primordial para el trabajo y la teoría artística veneciana ha sido *El diálogo de la pintura* de Lodovico Dolce. La edición utilizada para el trabajo es la bilingüe de Santiago Arroyo de Akal. Igual de esencial para el primer bloque de fuentes del siglo XVI y XVII ha sido la recopilación de textos realizada por Fernando Checa, *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes (1513-1681)* también publicada en Akal. De esta obra se han analizado cartas del periodo tanto de Pietro Aretino como del Emperador Carlos V. En época Barroca la fuente más importante para el trabajo ha sido la biografía de Carlo Ridolfi (1594-1658), primer autor tras Vasari en darle un importante protagonismo al viaje romano, para este autor se ha tenido que consultar la edición inglesa *The life of Titian by Carlo Ridolfi*, publicada por la Universidad de Pennsylvania. La fuente más complicada para el análisis debido a que el original era en italiano, y a la vez una de las más completas en información sobre el viaje romano, ha sido la de Cavalcaselle y Crowe, primer gran estudio del siglo XIX sobre el pintor, que continúa siendo una referencia para los estudios tizianescos. La selección de autores para el siglo XX y XXI ha sido complicada debido a la interminable bibliografía del maestro y ha seguido la pauta propuesta por el Museo del Prado. Se ha intentado hacer una selección de los autores pilares en los estudios del artista: Harold E. Wethey, Erwin Panofsky, Johannes Wilde, David Rosand, Giovanna

Nepi Scirè, Charles Hope, Paul Joannides, Roberto Zapperi, Alvise Zorzi, Peter Humfrey, Antonio Forcellino, Augusto Gentili y como no, los dos principales especialistas en Tiziano nacionales, Fernando Checa y Miguel Falomir, exdirector y actual director del Museo del Prado, respectivamente. Para el apartado gráfico agradecer a la Galería de los Uffizi la cesión de las reproducciones de Tiziano en alta resolución para el trabajo, así como al Museo Nacional de Capodimonte de Nápoles. Pinacotecas que disponen las principales obras del periodo estudiado en este TFG. El resto de las obras reproducidas en este trabajo provienen o bien de las webs de sus respectivos museos, o han sido rescatadas en la gran mayoría de entradas de Wikipedia u otras webs de arte. Para finalizar, este TFG favorece el cumplimiento de los Objetivos y metas de desarrollo sostenible: Promueve una educación de calidad basada en la investigación de fuentes historiográficas artísticas, y su difusión universitaria, objetivo número 4. De igual forma sostiene el objetivo número 5, de igualdad de género, considerando trabajos académicos desarrollados por historiadoras y especialistas en el tema investigado como la Doctora Giovanna Nepi Scirè y la historiadora Marzia Faietti.

## **5. Estado de la cuestión sobre el viaje de Tiziano en Roma**

### **5.1. Fuentes primarias de la época: S. XVI**

#### **5.1.1 Correspondencia con Pietro Aretino**

Pietro Aretino (fig.9), escritor, poeta y dramaturgo, muy conocido en la mayoría de las cortes europeas por su pluma mordaz y satírica con la que comentaba los acontecimientos y personajes principales de la Europa de su tiempo, fue una figura muy controvertida pero altamente respetada en los círculos políticos y artísticos del Renacimiento<sup>11</sup>. El escritor llegó a Venecia tras el saqueo de Roma en 1527, estableciendo una estrecha amistad con nuestro artista y con el escultor y arquitecto Jacopo Sansovino<sup>12</sup> (1486-1570). Este triunvirato dominaría el mundo del arte en la Venecia de la primera mitad del siglo XVI<sup>13</sup>. Aretino fue un fiel promotor de la obra de Tiziano a través de sus

---

<sup>11</sup> Viatte, Françoise, "Portrait de l'Aretin" en *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*. Réunion des Musées Nationaux. París. 1993, pp. 529-530.

<sup>12</sup> Jacopo d'Antonio Sansovino fue un destacado arquitecto y escultor. Originario de Florencia se estableció en Venecia en 1527. Como arquitecto principal en la ciudad lagunar, transformó la Plaza de San Marcos con obras maestras como la Biblioteca Marciana, combinando el clasicismo romano con el estilo ornamental veneciano.

<sup>13</sup> Rosand, D., "Témoignages et documents : Lettres de L'Aretin" en Rosand, D., *Titien : L'art plus fort que la nature*. Paris. Gallimard, 1993, p. 146.

cartas. Estos intercambios epistolares hicieron aumentar la fama del pintor, ayudándole a establecer importantes conexiones con sus grandes mecenas de las cortes italianas. Esta correspondencia ofrece interesantes perspectivas sobre el modo de pintar de Tiziano, siendo consideradas las ideas de Aretino precursoras de la teoría artística desarrollada posteriormente por Paolo Pino (1534-1565) y Lodovico Dolce<sup>14</sup> (1508-1568). La carta con más información sobre el viaje a Roma es la dirigida por Aretino al artista en octubre de 1545, una vez Tiziano ya se encontraba en la ciudad. Aretino con su afilada retórica deseaba la vuelta del artista para saber las reacciones de su amigo sobre sus descubrimientos romanos. Aretino desglosa los “highlights” de la Roma renacentista y clásica a no perderse, reproducimos la carta en el anexo 8.<sup>15</sup> Destaca en la carta una de las discusiones del momento, la superioridad de Miguel Ángel sobre Rafael y viceversa<sup>16</sup>. La referencia a la contemplación del *Juicio Final* de Miguel Ángel (fig.26) no es nada aleatoria, tan solo un mes después de la carta enviada a Tiziano que acabamos de comentar, Aretino enviaba una carta privada a Miguel Ángel criticando duramente el *Juicio Final*, argumentando que se trataba de una obra inapropiada para la capilla Sixtina, contrastando la perfección artística con la irreligiosidad, criticando los desnudos y atacando directamente al artista. Esta carta fue publicada en 1547 y marcó el fin de la relación entre ambos<sup>17</sup>.

### 5.1.2 Correspondencia con Carlos V

Carlos V fue uno de los patrocinadores más poderosos de Tiziano, siendo Federico Gonzaga (1500-1540) quien introdujera al pintor al Emperador del Sacro Imperio Romano. El artista se convertiría en el “retratista” oficial del emperador estableciendo una relación que se prolongaría hasta su muerte<sup>18</sup>. Esta relación se extendería con otros miembros de la familia de los Habsburgo como la hermana del emperador, María de Hungría (1505-1558), y su hijo Felipe II (1527-1598). Tiziano pintó un retrato de Carlos V en Bolonia en 1533

---

<sup>14</sup> Checa Cremades, Fernando (Ed). *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes*. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2015, p. 85.

<sup>15</sup> *Lettere III*, pp. 236 r-237r, Pertile, CCLXIV, en Checa. 2015. *op.cit.*, pp. 136-138.

<sup>16</sup> Checa, 2013, *op.cit.*, p. 235.

<sup>17</sup> Para mejor comprender las rivalidades entre Aretino y Miguel Ángel consultar Arroyo, Esteban, Santiago. “Pietro Aretino, Lodovico Dolce y el *Juicio Final* de Miguel Ángel”. En: *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria de Renacimiento y Siglo de Oro*. Núm. 9, p. 339-360. Publicación: 22/12/2015

<sup>18</sup> Tiziano y Carlos V se encontrarían en cuatro ocasiones, fue en 1533 cuando el pintor pintaría *Carlos V con un Perro* (fig.10), Museo del Prado, momento en se convertiría en su retratista oficial hasta su muerte.

(fig.10), este fue recibido con tanto entusiasmo, que el emperador pagaría al artista 500 escudos, otorgándole también el rango de Conde Palatino y Caballero de la espuela de oro. Carlos V definió a Tiziano como el Apeles del siglo XVI, haciendo un símil con el gran Alejandro Magno, que sólo se dejaba retratar por Apeles<sup>19</sup>. Pocos pintores podían en 1533 reclamar con más justicia el título de nuevo Apeles: El artista había revolucionado la pintura de altar en Venecia (figs.11,12,13 y 14), era el mejor retratista de toda Europa y como pintor mitológico solo se le podía comparar a Correggio<sup>20</sup> (figs.27 y 45). Existe un amplio intercambio epistolar de estos años de relación con la familia de los Austrias. El interludio romano está escasamente documentado en la correspondencia conservada de Tiziano con Carlos V. Solo tenemos una carta -dirigida al emperador en la que el pintor menciona su interés por los monumentos de la antigüedad y como está aprendiendo de las piedras antiguas<sup>21</sup>. La carta reproducida en el anexo 8.2, es la enviada por Tiziano al emperador desde Roma en 1545, uno de los testimonios más significativos en torno al tema de la importancia que la antigüedad romana tenía para Tiziano<sup>22</sup>.

### 5.1.3. Giorgio Vasari : " Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori "1550

Giorgio Vasari en sus Vidas de 1550, analizó exclusivamente la pintura de la escuela toscano-romana. En esta primera edición, pese a incluir a algún pintor de la escuela veneciana como los hermanos Bellini o Giorgione (1477-1558), excluyó la figura de Tiziano, pese a que su reputación como su posición social estaban sólidamente establecidas. Tiziano en este segundo tercio del siglo XVI, tras Miguel Ángel, era el artista más celebre de Italia. Fama conseguida por sus retratos y por los retablos venecianos realizados entre 1516 y 1530: *La Asunción de la Virgen*, el *Retablo Pesaro* ambos en la Basílica de Santa María Gloriosa dei Frari (Figs. 11 y 12), el *Políptico de la Resurrección, la Anunciación y Santos de Brecia*, en la Iglesia de los Santos Nazario y Celso (fig.13), y el desaparecido *La muerte de San Pedro Mártir*, en la Basílica de San Juan y San Pablo (fig.14). Estos retablos representaron una nueva tipología de pintura religiosa, teniendo solo como análogos la *Transfiguración* de Rafael (fig.15), algunas obras de madurez de Correggio (1489-1534), y

<sup>19</sup> Hope, Charles. *Titian*. Chaucer Press. London. 2003, pp. 88-89.

<sup>20</sup> Falomir, Miguel. 2003. "Apeles revivido (1516-1533) ", *op. cit.*, p. 153.

<sup>21</sup> Pedrocco, Filippo. *Titian*. Scala/Riverside. Florence. 1993, p. 43.

<sup>22</sup> Checa, 2015, *op. cit.*, pp. 182-183.

algunos de los últimos retablos de Andrea del Sarto<sup>23</sup> (1486-1530). En esta primera edición de las Vidas, la presencia de nuestro artista es totalmente marginal. Vasari no incluye la biografía del artista, más adelante veremos los motivos, y simplemente es citado en las vidas de otros artistas. Es en la vida de Giorgione de Castelfranco donde Vasari alaba más al artista:

*(...) y Tiziano de Cadore, que no sólo se le igualó, sino que lo ha superado en mucho, como testimonian sus escasas pinturas y el infinito número de sus retratos no sólo de todos los príncipes cristianos, sino también de los más hermosos ingenios de nuestros tiempos. Aún vive y da vida a las figuras que hace vivas, como dará, vivo y muerto, celebridad a su Venecia y a nuestro tercer estilo. Pero como está vivo y se pueden ver sus obras, no procede aquí hablar de él<sup>24</sup>.*

Vasari excluye voluntariamente al artista y miente al excusarse de no incluir su biografía ya que estaba vivo. Miguel Ángel fue el único artista vivo incluido en la primera edición de las biografías de Vasari, siendo una excepcionalidad, lo que demuestra la altísima estima que este le tenía, considerándolo la culminación y perfección del arte renacentista<sup>25</sup>. En esta edición Vasari da muy pocas referencias del viaje de Tiziano. En la vida del arquitecto y pintor Baldassarre Peruzzi (1481-1536), Vasari describe los frescos realizados por el artista en la *Villa Farnesina* de Roma (Figs. 16, 17 y 18), palacio realizado por el banquero Agostino Chigi (1466-1520). Destaca el color de la loggia que da al jardín, y nos informa que cuando él mismo llevó allí al gran Tiziano en 1546 a hacer una visita al palacio, el artista no podía creer que fuera pintura, quedando maravillado de las mismas<sup>26</sup>. Gracias a este comentario podemos afirmar con absoluta certeza, que Tiziano pudo admirar todo el ciclo de

---

<sup>23</sup> Wilde, Johannes. *La pintura veneciana de Bellini a Tiziano*. Nerea. Madrid. 1988 (1981), p. 168.

<sup>24</sup> Incluido en la biografía de Giorgione de Castelfranco; Vasari, G., *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2023, p. 482.

<sup>25</sup> "Y que nadie se extrañe de que yo haya relatado aquí la vida de Miguel Ángel estando el aún vivo, porque, como no se espera que deba morir ya nunca, me ha parecido conveniente hacerle este escaso honor, que cuando bien abandone el cuerpo, como el resto de los hombres, no encontrarán nunca la muerte sus inmortales obras, cuya fama vivirá siempre gloriosamente mientras dure el mundo, por medio de las bocas de los hombres y las plumas de los escritores, a pesar de la envidia y a pesar de la muerte". Incluido en la biografía de Miguel Ángel; *Ibid.*, p. 482. De este modo justificaba Vasari la inclusión de Miguel Ángel todavía en vida en sus Vidas: la combinación de lealtad regional, experiencia personal, influencia artística y contexto político-cultural llevó a Vasari a valorar casi exclusivamente la escuela toscana y entronizar a Miguel Ángel, considerándolos como la cumbre del renacimiento artístico.

<sup>26</sup> Incluido en la biografía de Baldassarre Peruzzi; Vasari, *Ibid.*, p. 581.

pinturas de la Villa diseñadas por Rafael Sanzio, y realizadas por Giulio Romano (1499-1546), Sebastiano del Piombo, Giovanni Antonio Bazzi (1477-1549), conocido como Il Sodoma y el citado Peruzzi. Este pequeño comentario confirma el interés del artista veneciano por descubrir de primera mano la pintura del Rafael y su círculo más íntimo. Tiziano aparece citado también en vidas de otros artistas como en la de Giulio Romano, Giovanni da Pordenone (1484-1539) y en la de Miguel Ángel, pero de forma totalmente anecdótica, y sin ninguna referencia en concreto al viaje a Roma de 1545<sup>27</sup>.

#### 5.1.4. Lodovico Dolce: "L'Aretino o Dialogo della pittura"<sup>28</sup> 1557

El Diálogo de la pintura de Lodovico Dolce<sup>29</sup> publicado en 1557, representa una respuesta directa a la primera edición de *Las vidas* de Giorgio Vasari. La obra en formato de diálogo literario se concibe como una defensa programática de Tiziano, cuya presencia en el texto de Vasari era meramente anecdótica como hemos visto, especialmente en comparación con la atención dedicada a Miguel Ángel. La motivación de Dolce para escribir este diálogo surgió de la necesidad de contrarrestar el sesgo florentino presente en la obra de Vasari, que dejaba en un segundo plano a la escuela veneciana. Dolce, como representante del ambiente cultural veneciano, se propuso no solo reivindicar la figura de Tiziano, sino también establecer una teoría pictórica que se opusiera a la visión toscana-romana propuesta por Vasari. Dolce desarrolla una teoría pictórica que pone en valor los aspectos más

---

<sup>27</sup> Checa. 2015. *op. cit.*, p. 255-25.

<sup>28</sup> Nótese que antes de la aparición del Diálogo de la Pintura de Lodovico Dolce, Paolo Pino (1534-1565) ya había publicado en 1548 otro Diálogo de la pintura donde se abordaban cuestiones generales teóricas y prácticas de la pintura veneciana. Paolo Pino, de formación pictórica, junto a Lodovico Dolce fueron los mayores exponentes de la teoría pictórica veneciana del Renacimiento. Pino es uno de los primeros teóricos en aludir a la menor importancia del dibujo, ya que este estaba cubierto por el color y el sombreado, sin los cuales la naturaleza no puede ser imitada. Para más información sobre teoría artística de la escuela veneciana, consultar Rosand, David, "Titian and the critical tradition", en *Titian: His World and his Legacy*, ed. David Rosand (New York: Columbia Univ. Press, 1982), pp. 1-39; y en Arroyo, Santiago, "Las ideas estéticas del Diálogo de la Pintura: Sobre la teoría pictórica veneciana: Paolo Pino y Lodovico Dolce", en Dolce, L., *Diálogo de la pintura*, Madrid, Akal, 2010, p. 24.

<sup>29</sup> Lodovico Dolce nació en Venecia en 1508, en el seno de una antigua familia veneciana. Fue un prolífico escritor, editor, gramático y teórico de la pintura italiana del Renacimiento. Estudió en la Universidad de Padua y posteriormente se dedicó a la edición, trabajando estrechamente con el impresor Gabriele Giolito. A lo largo de su carrera, Dolce produjo una impresionante cantidad de obras, incluyendo traducciones, comentarios, poemas épicos, comedias y tratados sobre lengua y arte. Falleció en su ciudad natal en 1568, dejando un importante legado literario y crítico que influyó en la cultura italiana de su tiempo. Arroyo, S., "Vida y obra de Lodovico Dolce", en Dolce. 2010. *Ibid.*, pp.15-20.

característicos de la escuela veneciana, especialmente el *colorito*, en contraposición al énfasis que Vasari ponía en el *disegno* como fundamento principal del arte. El autor estructura su obra como un diálogo, utilizando como interlocutor principal a Pietro Aretino, amigo cercano de Tiziano, defendiendo la escuela veneciana y a Giovanni Francesco Fabrini<sup>30</sup>, defensor absoluto del arte de Miguel Ángel Buonarroti. El Diálogo de la pintura se centra en gran medida en exaltar las virtudes artísticas de Tiziano, presentándolo como un artista completo, capaz de rivalizar e incluso superar a los grandes maestros toscanos, especialmente a Miguel Ángel. Dolce pretende demostrar cómo Rafael fue superior a Miguel Ángel en las tres partes de la pintura que define minuciosamente, para después entronizar a Tiziano por su soberbio empleo del colorido<sup>31</sup>. Para Dolce, la pintura no es otra cosa que una imitación de la Naturaleza, dividiéndola en tres partes capitales: *invenzione*, *disegno* y *colorito*. El artista del renacimiento según Dolce deber seguir estas tres reglas, imitando correctamente la naturaleza, pero también la antigüedad y los maestros contemporáneos<sup>32</sup>. El logro consistía en pintar lo que el ojo veía, no teniendo en cuenta el color local y los contornos nítidos<sup>33</sup>. *El diálogo de la Pintura*, aparte de ser una defensa y explicación de la pintura de Tiziano, incluye la primera biografía oficial del pintor. Lodovico plasma la biografía de Tiziano cimentándola en tres pilares fundamentales. En primer lugar, destaca el proceso de formación del pintor, haciendo hincapié en cómo no solo asimiló las enseñanzas de sus mentores, sino que logró trascenderlas, forjando así su propio camino en el mundo del arte. El segundo pilar se centra en el impacto transformador que Tiziano ejerció sobre la pintura veneciana. Este aspecto se examina a través de sus imponentes obras de altar citadas anteriormente (figs. 11, 12, 13 y 14), creadas para diversas iglesias de Venecia, tablas de altar que marcaron un antes y un después en la tradición pictórica local. Según Dolce, Tiziano consigue con su *Ansunción* (fig. 11) la grandeza y la *terribilitá* de Miguel Ángel, la placidez y belleza de Rafael con el sello personal del

---

<sup>30</sup> Giovanni Francesco Fabrini (1516-1580) fue un importante gramático, lingüista y humanista italiano del siglo XVI. Fabrini destacó por sus contribuciones en el campo de la gramática y la lingüística. Aunque su papel en el Diálogo de la Pintura lo vincula al mundo del arte y la crítica artística, la principal ocupación y reconocimiento de Fabrini provino de sus estudios lingüísticos, siendo una figura relevante en el desarrollo y codificación de la lengua italiana durante el Renacimiento.

<sup>31</sup> Sobre estas ideas, imprescindible ver la charla sobre Rafael y Tiziano de Miguel Falomir. Anexo 8.3.

<sup>32</sup> Checa. 2015. *op. cit.*, p. 270-271.

<sup>33</sup> Meilman, P., «An introduction to Titian: Context and Career», en *The Cambridge Companion to Titian*. Cambridge. Cambridge University Press, 2004. pp. 2-3.

pintor, el colorido de la naturaleza<sup>34</sup>. Como tercer eje, Lodovico explora las conexiones que Tiziano estableció con las figuras más prominentes de su época, tanto en el ámbito italiano como en el panorama europeo: Carlos V, Felipe II, Pablo III, Pietro Aretino, Francesco Maria della Rovere (1490-1538), duque de Urbino o Pietro Bembo entre otras muchos. Estas relaciones no solo influyeron en su carrera, sino que también contribuyeron a definir su estatus como artista de renombre internacional. La biografía concluye de una manera similar a como lo haría posteriormente Vasari en sus Vidas de 1568, el autor medita sobre el devenir de la pintura veneciana tras las aportaciones del gran maestro y su profunda influencia en las generaciones venideras de pintores venecianos<sup>35</sup>. En esta primera biografía del pintor, Dolce desvela poco o casi nada de su viaje a Roma. Al describir y analizar de *La Ascensión* en Santa María Gloriosa dei Frari (Anexo 8.4), Dolce atribuye la ejecución de la pintura a un milagro. Destaca que Tiziano aún no había visitado las maravillas de Roma, que habían sido la luz para todos los pintores excelentes. Dolce remarca que Tiziano logró pintar con la misma perfección que artistas del calibre de Rafael o Miguel Ángel, simplemente gracias a la “pequeña chispa” descubierta gracias a la influencia de Giorgione<sup>36</sup>. El tema del viaje a Roma es uno de los más debatidos en las primeras biografías de Tiziano, y el asunto más importante de alguna de las cartas del epistolario del pintor. Esta idea remarca la convención de la teoría clásica sobre lo imprescindible de estudio de los antiguos<sup>37</sup>. La siguiente mención a la ciudad eterna es en relación con la invitación del Papa León X al pintor:

*“(...) Llegada su fama a Roma, movió al papa León a invitarle con honradísimos cumplidos para que Roma, además de las pinturas de Rafael y Miguel Ángel, tuviese alguna cosa divina en sus manos. Pero el gran Navagero<sup>38</sup> (no menos entendido en pintura que en poesía, especialmente en la latina, para la que tuvo tanto talento), entendiendo que, si Venecia le perdía, habría quedado despojada de uno de sus mejores ornamentos, procuró que no fuese <sup>39</sup>(...)”.*

---

<sup>34</sup> Dolce. 2010. *op. cit.*, p. 183.

<sup>35</sup> Checa. 2015. *op. cit.*, p. 276.

<sup>36</sup> Dolce. 2010. *op. cit.*, p. 183.

<sup>37</sup> Checa. 2015. *op. cit.*, p. 280.

<sup>38</sup> Andrea Navagero y Tiziano formaron parte del mismo círculo intelectual y artístico en la Venecia del siglo XVI. Navagero (1483-1529) fue un importante humanista, diplomático y escritor veneciano que se movía en los círculos culturales más elevados de la ciudad. Ambos compartían amistades y conexiones con figuras destacadas en la Venecia renacentista como Pietro Bembo o Pietro Aretino.

<sup>39</sup> Dolce. 2010. *op. cit.*, p. 185.

Como se comentó en la introducción Tiziano en este momento era el principal artista en Venecia tras la muerte de Bellini y el traslado a Roma de Sebastiano del Piombo. Tiziano hace referencia a esta invitación del Papa León X en una carta dirigida al consejo de los X:

*(...)“ Y aunque en el pasado y también en el presente sea solicitado cum instantia<sup>40</sup> tanto por la Santidad del Pontífice como por otros señores para ir a servirles, sin embargo, deseando, cuan fidelísimo súbdito que soy de Vuestra Sublimidad, dejar memoria en esta ínclita ciudad, he deliberado, si a vuestra Serenidad le parece, de tomar la decisión de venir a pintar al Consejo Mayor y a dedicarle todo mi ingenio y mi espíritu mientras tenga vida<sup>41</sup> (...)”.*

Tiziano no estaba dispuesto a dejar su primacía como artista en la ciudad lagunar en 1513 por descubrir los tesoros de la ciudad eterna, el viaje a Roma se demoraría unos años más.

#### **5.1.5. Giorgio Vasari: “Le Vite” 1568**

La segunda edición de *Las Vidas* de Vasari es considerada de las primeras fuentes en proporcionar información detallada sobre el viaje del pintor a Roma, convirtiéndolo en el punto culminante de su relato biográfico. Vasari tuvo varios encuentros significativos con Tiziano a lo largo de los años. Entre 1541 y 1542<sup>42</sup>, el biógrafo viajó a Venecia por invitación de Pietro Aretino, lo que le permitió familiarizarse con la obra del maestro veneciano. Cuatro años después, en 1545, cuando Tiziano viajó a Roma, Vasari coincidió con él en la ciudad, como se analizará a continuación. Finalmente, en 1566, mientras preparaba la segunda edición de sus *Vidas*, Vasari visitó a Tiziano en su taller veneciano<sup>43</sup>. Estos encuentros proporcionaron a Vasari un conocimiento directo del artista y su obra, lo que sin duda influyó en la amplia biografía que incluyó en la edición de 1568 de *Las Vidas*. La inclusión de Tiziano en esta edición ampliada refleja el reconocimiento del historiador hacia la importancia del artista en el panorama del arte italiano del siglo XVI. Como ya se había encargado de explicar Lodovico Dolce en 1557, el panorama artístico italiano no podía simplemente comprenderse con figuras de la escuela romano-toscana, para entender la nueva situación artística, era obligatorio integrar la

<sup>40</sup> Con insistencia o con urgencia

<sup>41</sup> Tiziano al Dux Leonardo Loredan y al Consejo de los Diez, Venecia, 31 de mayo de 1513, Lorenzi 1868, pp.157-158 v., doc.537. En: Checa. 2015. *op. cit.*, p. 17.

<sup>42</sup> Checa. 2015. *Ibid.*, p. 299.

<sup>43</sup> Wilde. 1988 (1981). *op. cit.*, p. 136.

escuela veneciana<sup>44</sup>. Pese a incluirla, el historiador no deja de remarcar la superioridad de la escuela romano-toscana, criticando la falta de formación en dibujo de los pintores lagunares<sup>45</sup>. El autor incluye una anécdota narrada por Sebastiano del Piombo un tanto ambivalente, reconociendo su habilidad por el color, junto a sus carencias por el dibujo:

*“(...) Y recuerdo que Fray Sebastiano del Piombo, razonando sobre ello, me dijo que si Tiziano hubiera estado por aquel entonces<sup>46</sup> en Roma y hubiese visto las cosas de Miguel Ángel, las de Rafael y las estatuas antiguas, y hubiese estudiado el dibujo, habría hecho cosas estupendísimas, pues, viéndose la bella habilidad que tenía para colorear y que merecía el privilegio de ser en nuestros tiempos el mayor y más bello imitador de la naturaleza en lo que se refiere a los colores, habría alcanzado en el fundamento del gran dibujo al urbinés y a Buonarroti (...)”<sup>47</sup>*

Avanzando en el relato de la vida de Tiziano, Vasari insiste en el aplazamiento del ineludible viaje a Roma, mencionando la invitación de Pietro Bembo, secretario papal de León X, para que conociese la ciudad, a Rafael de Urbino y otros artistas. Según Vasari, el pintor veneciano fue posponiendo el viaje repetidamente, hasta que, tras la muerte de León X y Rafael en 1520, decidió no realizarlo<sup>48</sup>. Vasari también narra el primer encuentro con el papa Pablo

---

<sup>44</sup> Checa. 2015. *op. cit.*, p. 299.

<sup>45</sup> La historiografía contemporánea sobre este tema ha desmentido la idea de Vasari sobre las carencias de los pintores venecianos en el terreno del dibujo. Marzia Faietti en su artículo *Giorgio Vasari's Lives of Titian: Critical Misinterpretations and preconceptions concerning venetian drawing*, argumenta que la crítica de Vasari sobre la falta de conocimiento de dibujo de los artistas venecianos era infundada y basada en malentendidos. El artículo sostiene que Vasari, influenciado por su formación florentina y su breve estancia en Venecia, malinterpretó las prácticas artísticas de los pintores venecianos. La autora demuestra que los pintores venecianos, incluido Tiziano, eran en realidad muy buenos dibujantes, pero que empleaban métodos diferentes a los artistas de la escuela florentina o romana. Faietti argumenta que el énfasis en el disegno como principio fundamental del arte reflejaba más los ideales de la recién fundada Academia Florentina, fundada por Vasari en 1563, que las realidades de la práctica artística veneciana. La autora sugiere que la crítica de Vasari estaba más motivada por consideraciones teóricas y políticas que por una evaluación objetiva de las habilidades de dibujo de los artistas venecianos. Faietti, M., “Giorgio Vasari's Lives of Titian: Critical Misinterpretations and preconceptions concerning venetian drawing”, en Whistler, C. *Drawing in Venice: Titian to Canaletto*. Oxford: Ashmolean Museum, 2015, pp. 39-49.

<sup>46</sup> Vasari cita el año 1508, antes de comentar esta anécdota. Sebastiano del Piombo marchó de Venecia en 1511, trabajando intensamente en la ciudad hasta el saco de Roma en 1527. Volviendo a la ciudad de nuevo en 1529 hasta su muerte en 1547. Vasari visitó Roma por primera vez en 1531, debemos pues datar esta conversación con Sebastiano del Piombo sobre esta fecha.

<sup>47</sup> Vasari. 2023. (1568), *op. cit.*, p. 44.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 451.

III, y como Tiziano entabló relación directa con la sede pontificia, retratando al Papa en Ferrara y en Bolonia<sup>49</sup> (fig.2). El viaje a Roma del artista es el momento culminante de su biografía. Desde la perspectiva de la teoría artística del alto renacimiento, este es uno de los fragmentos cruciales de la biografía de Tiziano. Vasari emplea retóricamente la visita de Miguel Ángel a Tiziano mientras este pintaba su *Dánae* (fig. 3) para el cardenal Farnese, para establecer una de las comparaciones más elocuentes entre la manera veneciana – fundamentada en el *colorito*, la imitación de la naturaleza, la ausencia del dibujo previo y de estudio de la antigüedad – y la romano-toscana, que tenía en el *disegno* y la imitación de lo antiguo sus principales bases conceptuales. La inclusión de la vida de Tiziano constituye la réplica de Vasari al *Diálogo de la Pintura* de Lodovico Dolce, por lo que Vasari elige específicamente el momento del viaje de Tiziano a Roma, y el encuentro de los representantes de cada escuela pictórica, frente a una pintura de un desnudo, que también era en gran medida una respuesta formal y conceptual de Tiziano a la *Leda y el cisne*<sup>50</sup> de Miguel Ángel (fig.19), oponiendo el color a la línea, la feminidad a la masculinización del cuerpo de Leda y la profundidad a la planitud del perdido cuadro del florentino<sup>51</sup>. Vasari ofrece amplia información sobre la estancia de Tiziano en Roma, reproducimos íntegramente esta parte de la vida del artista veneciano en el anexo 8.5. Vasari guio a Tiziano por los tesoros de Roma, tal como había mencionado previamente en la edición de 1550. Vasari corrobora que Tiziano fue alojado en el Belvedere (figs. 20,84 y 86) por la corte pontificia, un hecho que subraya el elevado estatus artístico que ostentaba en aquel momento. Gracias a los escritos de Vasari, podemos identificar con precisión las obras que Tiziano ejecutó durante su breve estancia en Roma. Entre ellas se encuentran *El retrato de Pablo III con sus nietos* (fig.6), un *Ecce Homo* que no fue apreciado por los artistas contemporáneos, evidenciando una vez más la incompreensión hacia el estilo pictórico del veneciano, y la *Dánae* (fig.3), obra que recibió la valoración de Miguel Ángel tras su visita al taller del artista en el Belvedere. Vasari confirma en sus vidas que Tiziano marcharía de Roma con el beneficio papal para su hijo<sup>52</sup>, hecho que como veremos, no fue así. Más allá de las informaciones

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>50</sup> *La Leda y el cisne* de Miguel Ángel, pintada hacia 1530, es una obra perdida. Su composición se conoce gracias a copias y estudios que han sobrevivido. Destacan un grabado detallado de Cornelis Bos y una copia anónima en la National Gallery de Londres, posiblemente realizada por Rosso Fiorentino.

<sup>51</sup> Falomir. 2013. "Dánae 1544-1546", en *op. cit.*, p. 202.

<sup>52</sup> Vasari. 2023. (1568), *op. cit.*, p. 459.

sobre la estancia en Roma, la biografía de Tiziano se convierte en un texto esencial en lo que será el estudio de su estilo de madurez<sup>53</sup>. Vasari marca la diferencia entre un estilo temprano con un acabado más detallado, pinturas que pueden ser vistas de cerca y de lejos, y el estilo de madurez, ejecutado mediante trazos, con precipitación, rudeza y con manchas, de modo que de cerca no se pueden ver, mientras que lejos se muestran perfectas<sup>54</sup>. Es importante esta clasificación, Vasari plantea unas categorías visuales totalmente adaptadas al modo véneto, más preocupado por los elementos ópticos y perceptivos especialmente interesados en la luz y el color. Siendo por tanto la distinta posición del ojo y la mirada respecto al cuadro la que ayuda a distinguir las diversas etapas creadoras de Tiziano, Vasari introduce de este modo uno de los puntos cruciales de la crítica tizianesca posterior, fundamentalmente la de la época barroca<sup>55</sup>. La vida de Tiziano publicada por Vasari en 1568, es el principal documento contemporáneo al artista para el estudio de su obra. La biografía elaborada por Dolce tuvo una repercusión limitada. La de Vasari resulta imprescindible para comprender las posteriores biografías del artista: Borghini (1584), Tizianello (1622) y Ridolfi (1648)<sup>56</sup>. Esta posterior influencia subraya la relevancia historiográfica del texto vasariano en la construcción del discurso biográfico y artístico del maestro veneciano como veremos en el análisis de la historiografía del artista en el siglo XVII.

## 5.2. Fuentes del siglo XVII-XVIII

### 5.2.1. Carlo Ridolfi: "Le maraviglie dell'arte overo le vite degli illustri pittori veneti e dello stato" 1648

La primera biografía post mortem de Tiziano apareció en 1622 escrita por un sobrino nieto del pintor. Tizianello (1570-1650) fue un continuador de la tradición artística iniciada por Tiziano, manteniendo vivo su legado tanto a través de su propia obra pictórica como de sus escritos biográficos sobre el pintor. Tizianello escribió una pequeña biografía del pintor siguiendo las pautas de las anteriores de Dolce y Vasari. No entraremos en el análisis de esta fuente, ya que la información sobre el viaje a Roma es anecdótica, la única referencia al viaje es como Tiziano fue llamado a la corte papal por

<sup>53</sup> Checa. 2015, *op. cit.*, p. 305.

<sup>54</sup> Vasari. 2023. (1568), *op. cit.*, p. 459.

<sup>55</sup> Checa. 2015, *op. cit.*, p. 306.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 306

Paolo III y como este fue retratado por el artista<sup>57</sup>. El primer gran texto de la literatura artística veneciana en época barroca fue el escrito por Carlo Ridolfi (1594-1658) con *Le maraviglie dell'arte overo le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* publicado en 1648. Carlo Ridolfi, aunque tuvo una carrera moderadamente exitosa como pintor, fue principalmente reconocido por su labor como escritor y biógrafo de artistas, dejando un legado importante en la historiografía del arte veneciano, fue llamado el "Vasari" veneciano. Realizó una obra monumental que abarca las biografías de más de 150 pintores venecianos, cubriendo un período extenso desde los inicios del Renacimiento hasta la época contemporánea del autor. A diferencia de Vasari, Ridolfi se centró única y exclusivamente en biografías de pintores, descartando la arquitectura y la escultura. Para Ridolfi nada poseía más excelencia y dignidad que el arte de Apeles<sup>58</sup>. El tono de las biografías de Ridolfi es mucho más literario, con un estilo claramente más barroco, sensual e intenta a la vez ser más riguroso que Vasari consultando archivos públicos e incluyendo documentos personales de los artistas e intercambios epistolares<sup>59</sup>. La biografía de Tiziano fue escrita para corregir los prejuicios "toscanos" de la precedente biografía de Vasari, donde la importancia en la pintura venía del dibujo y no el colorido e incluir las últimas obras de Tiziano pintadas después de la publicación de Vasari de 1568<sup>60</sup>. Ridolfi afirma que la pintura refleja todas las cosas del universo, de la naturaleza. Sobre todo, elogia el uso del color para emular la vida, ya que otorga carácter a las cosas de este mundo y la simetría, que sustenta la belleza y la perfección en una obra<sup>61</sup>. En la interpretación de la pintura de Ridolfi, el color no era simplemente un aspecto decorativo, sino una herramienta poderosa para la expresión artística, elemento clave para entender la escuela veneciana. Esta perspectiva resaltaba la importancia del color como un medio para lograr la variedad y la expresividad en la pintura. El color y la simetría eran los elementos más valorados por Ridolfi, ya que permitían revelar al espectador toda la belleza de la creación divina. El pintor podía elegir las partes más hermosas de la naturaleza, incorporándolas juntas,

---

<sup>57</sup> Tizianello. *Vita dell'insigne pittore Tiziano Vecellio*. Nella Stamperia di Antonio Curti. Venice. 1809.

<sup>58</sup> Shiffman, Jody Robin. "Artistic License. Titian in the Works of Vasari and Ridolfi". En Ridolfi, Carlo. *The life of Titian by Carlo Ridolfi*. The Pennsylvania State University. Pennsylvania. 1996, p. 29.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>60</sup> Cole, Bruce. "Titian: An Introduction". En *The life of Titian by Carlo Ridolfi*. The Pennsylvania State University. Pennsylvania. 1996, p. 1.

<sup>61</sup> Shiffman. 1996, *op. cit.*, p. 39.

superándola de este modo<sup>62</sup>. Esta idea del pintor demiurgo que supera la naturaleza recupera el “motto” ideado por Lodovico Dolce, y aparecido en el libro de Battista Pittoni, *Impresse di diversi prencipi, duchi, signiri...: NATURA POTENTIOR ARS* (EL ARTE ES MÁS PODEROSO QUE LA NATURALEZA), donde el arte de Tiziano vence al propio arte y a la misma naturaleza. Tiziano usará este “motto” durante toda su carrera como sello carismático de su forma de entender la pintura como una superación de la propia naturaleza. (Ver Anexo 8.6). Otro aspecto muy importante en la visión de Ridolfi sobre la figura de Tiziano es como este contradice a Vasari en el inexistente uso de la antigüedad clásica por parte del pintor. Vasari afirma que los artistas venecianos no estudiaban obras antiguas, sino que aprendían directamente de la naturaleza, de la vida real. En respuesta a esta crítica, Ridolfi demuestra como Tiziano se inspiraría en mármoles antiguos y en obras de la antigüedad antes de su viaje a Roma<sup>63</sup>. Ridolfi anuncia que Tiziano viajaría a Roma invitado por el Cardenal Farnese en 1548, fecha que el autor da de forma incorrecta ya que la llegada a Roma fue en 1545. Ridolfi enumera y analiza las obras que realizó el pintor en su estancia, pero a diferencia de la simple enumeración de Vasari, el autor barroco analiza las obras de forma más detallada, remarcando los sentimientos de los representados<sup>64</sup>. En este pequeño inventario de obras, coincide con Vasari en *El retrato de Pablo III* con sus nietos (fig. 6) y en el *Ecce Homo* e incluye una *Magdalena penitente* cubierta de humildes despojos<sup>65</sup>. Ridolfi también habla del encuentro del artista con Miguel Ángel mientras realizaba la *Dánae* (fig.3), citando el comentario de Vasari sobre su valoración del colorido y el detrimento de su dibujo. Aquí Ridolfi defiende la forma de pintar del artista veneciano, defendiendo su singular forma de pintar los cuerpos femeninos, confrontando la “masculinidad” del dibujo en Miguel Ángel, con la feminidad y sensualidad del arte de Tiziano:

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>64</sup> En relación con el *Ecce Homo* perdido: “(...) en cuyo rostro, aunque estuviese cercado de dolientes efectos, resplandecía un rayo de la clemencia divina, pues sufría con tanta humildad los tormentos que le causaban nuestras miserias que traía el llanto a los ojos y la conmiseración a los corazones (...)” En Ridolfi, Carlo. *The life of Titian by Carlo Ridolfi*. The Pennsylvania State University. Pennsylvania. 1996, p. 92.

<sup>65</sup> Según Checa esta *Magdalena* es la que se conserva en la actualidad en el Museo Capodimonte de Nápoles, posiblemente realizada en 1550, tras el viaje a Roma y enviada al Cardenal Farnese en 1567, según una carta de Tiziano al Cardenal del 17 de mayo de ese año.

Checa. 2015, *op. cit.*, p. 476.

“(…) Y es que, en lo que se refiere a la representación de los cuerpos de las mujeres (que no persiguen las profundidades de las anatomías o la ferocidad de los músculos, sino únicamente una cierta ternura y una agradable proporción), todos los sanos ingenios han considerado siempre que Tiziano fue incomparable y que no puede pretenderse que ningún apático le aventaje en lo que respecta a tales suavidades, cuyo insólito modo de hacer tratan de seguir todos los estudiosos<sup>66</sup>”.

La siguiente obra romana que Ridolfi analiza, que no se incluye en el inventario de Vasari de 1568, es un cuadro de *Venus y Adonis*, obra actualmente perdida, pero que aparece en el inventario Farnese de 1649, junto a la comentada *Dánae*<sup>67</sup>. Ridolfi en esta obra realiza casi un ejercicio de éfrasis contando la fábula narrada por Ovidio en sus metamorfosis sobre los amores de la diosa y el cazador. Tiziano retomará este tema mitológico (fig.21) y el de *Dánae* (figs.3, 22,23 y 24), para sus poesías para Felipe II pintadas entre 1553 y 1562<sup>68</sup>. Ridolfi ratifica que todas estas obras se encuentran en el Palacio Farnese de Roma y que Tiziano recibió a parte de numerosos obsequios por parte del pontífice durante su estancia en el Vaticano, junto con un beneficio que proporcionaba buenos ingresos para su hijo Pomponio. Ridolfi además nos descubre que Pablo III ofreció a Pomponio el obispado de Ceneda<sup>69</sup>, el cual lo rechazaría, considerándolo un nombramiento no adecuado para él. Aquí Ridolfi ataca a Pomponio, haciendo el comentario que, a los padres excelentes, por lo general les nacen hijos de condiciones no correspondientes. Ridolfi cierra el capítulo romano con una importante noticia no expuesta en las biografías anteriores. Paolo III intentó retener al pintor en Roma, proponiéndole el oficio del piombo<sup>70</sup>:

---

<sup>66</sup> Ridolfi. 1996, *op. cit.*, p. 93.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.93, nota al pie 134.

<sup>68</sup> Para un estudio completo sobre las Poesías para Felipe II consúltese: Checa, Fernando. *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*. Casimiro. Madrid. 2021 y Falomir, Miguel y Joannides, Paul. “Dánae y Venus y Adonis: Origen y evolución” En *Dánae y Venus y Adonis, las primeras poesías de Tiziano para Felipe II*. Boletín del Museo del Prado. Numero extraordinario. Madrid. 2014

<sup>69</sup> El obispado de Ceneda estaba ubicado en la ciudad de Ceneda, situada en la provincia de Treviso, en el antiguo territorio veneciano, en el norte de Italia.

<sup>70</sup> El oficio del Piombo en el Vaticano era el de guardián de los sellos papales de plomo. El titular, llamado "piombatore pontificio", se encargaba de custodiar y manejar estos sellos utilizados en bulas y cartas apostólicas. El cargo requería vestir hábito religioso y acompañar al Papa en sus viajes. Sebastiano Luciani, conocido como Sebastiano del Piombo, obtuvo este puesto en 1531, de ahí su famoso sobrenombre.

“Tiziano quiso regresar a su ciudad natal desde las cortes, que estaban corrompidas por celos, odios, pretensiones y persecuciones, para disfrutar de su habitual libertad con Pietro Aretino, Sansovino el escultor y Francesco dal Mosaico, sus amigos cercanos, con quienes conversaba afectuosamente y pasaba su tiempo, aunque ya anciano, en placeres gentiles con esa franqueza que busca la virtud sin adulación<sup>71</sup>”

Ridolfi, en pleno barroco, ofreció una perspectiva veneciana de Tiziano, complementando y corrigiendo la visión florentina de Vasari del siglo XVI. Su enfoque en el estudio de antigüedades y obras mitológicas de Tiziano revela una evolución en la crítica artística y la identidad regional. Ridolfi elevó a Tiziano al estatus de maravilla. Esta visión no solo glorificaba a Tiziano, sino también a la escuela veneciana. Ridolfi así aseguró la fama duradera tanto del artista como de su ciudad<sup>72</sup>. Otra obra importantísima en la literatura artística veneciana del siglo XVII para entender sobre todo la técnica pictórica tizianesca es la realizada por Marco Boschini<sup>73</sup> dentro de su obra *Le ricche minere della pittura veneziana*<sup>74</sup> (1684). No nos extenderemos con este pequeño análisis del pintor, ya que no aporta información sobre el viaje a Roma, pero es un documento importantísimo para comprender la última etapa pictórica del pintor. Boschini relata de la mano de Palma el Joven<sup>75</sup> como el pintor trabajaba en su taller, y como en sus últimos años aplicaba el óleo con sus propias manos, obviando el uso del pincel. (Ver Anexo 8.7). A caballo entre el siglo XVIII y XIX habría que destacar el importante estudio del jesuita Italiano Luigi Lanzi (1732-1810) siendo uno de los primeros autores italianos en clasificar y estudiar profundamente las diferentes escuelas pictóricas regionales. En *Storia Pittorica dell'Italia*, en el volumen III, dedicado a la escuela Veneciana, Lombarda y de Parma, el autor incluye un amplio análisis sobre Tiziano haciendo un acurado análisis sobre su técnica pictórica, colorido, composición, expresión, destacando sus obras maestras y referenciando

---

<sup>71</sup> Ridolfi. 1996, *op. cit.*, p. 94.

<sup>72</sup> Shiffman. 1996, *op. cit.*, p. 48.

<sup>73</sup> Marco Boschini (1613-1678) fue un pintor, grabador y tratadista veneciano. Destacó principalmente como teórico del arte y comerciante, también trabajó como agente de arte para importantes figuras de la época.

<sup>74</sup> Boschini, Marco. *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venecia. 1684

<sup>75</sup> Palma el Joven (1544-1628) fue un destacado pintor veneciano, sobrino-nieto de Palma el Viejo. Inició su formación en Venecia, trasladándose posteriormente a Roma. Trabajó en el taller de Tiziano, realizando copias. Fue el artista que finalizó *La Piedad* de Tiziano (fig.47), tras la muerte del maestro en 1576.

fuentes anteriores como Vasari, Ridolfi o Tizianello, pero no detallando información sobre nuestro tema de investigación<sup>76</sup>.

### 5.3 Fuentes del siglo XIX

#### 5.3.1 G.B. Cavalcaselle y E.J.A. Crowe: "Tiziano. La sua vita ei suoi tempi" 1878

El primer estudio metódico y exhaustivo de la vida y obra de Tiziano, que sigue siendo una referencia hoy en día para los estudios del pintor, fue escrito por Joseph Archer Crowe (1825-1896) y Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) en 1878 bajo el título *Tiziano. La sua vita ei suoi tempi*. Cavalcaselle fue uno de los grandes pioneros de la cultura del connoisseur<sup>77</sup>, formado en la academia de Venecia, se mudaría a Londres, siendo parte del comité de la primeriza National Gallery. Junto a Crowe publicaron numerosos estudios<sup>78</sup> sobre pintura flamenca y una completa historia sobre la pintura italiana y extensas biografías sobre Rafael y Tiziano<sup>79</sup>. En esta amplia monografía de dos volúmenes los autores proclamaron que Tiziano fue el mayor colorista de su tiempo y uno de los más nobles representantes de un arte que no tiene igual en sutileza, presentándolo como un maestro que logró todo lo que se puede esperar del esfuerzo humano<sup>80</sup>. El segundo volumen de este primer estudio sobre Tiziano se inicia con un análisis completo de las relaciones del pintor con la poderosa familia Farnese<sup>81</sup> y como estas se iniciaron cuando realizó el

---

<sup>76</sup> Lanzi, Luigi. *Histoire de la peinture en Italie de la renaissance de beaux-arts à la fin du XVIIIe*. Hachette. Paris. 2018. (Ed. 1824), pp.129-143.

<sup>77</sup> El connoisseur es quien conoce, quien tiene el ojo educado para reconocer las identidades perdidas que se ocultan tras las obras de arte. La ciencia del connoisseurship, es la aptitud para identificar al autor de la obra de arte de manera casi instintiva, fruto del conocimiento adquirido por la curiosidad y la experiencia de la retina; un cúmulo de erudición, intuición y memoria. Para más información sobre el tema consultar Artur, Ramon, "La ciència del connoisseur i la seva vigència avui", *Memòries de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona*, tercera època, vol. LXVIII, núm 1059, p. 47.

<sup>78</sup> *The early Flemish painters. Notices of their lives and works* (1857) y *A history of painting in North Italy. Venice, Padua, Vincenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth century* (1871)

<sup>79</sup> Ramon i Navarro, Artur, *op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>80</sup> Meilman. P, *op. cit.*, p. 4.

<sup>81</sup> Influyente familia aristocrática italiana, gobernó el ducado de Parma desde 1545 hasta 1731. Sus orígenes se remontan al año 984 d.C., y entre sus miembros destacados se encuentra el Papa Pablo III. La familia creó la Colección Farnese, un instrumento para consolidar su poder y prestigio en Roma. La colección, que revivía la grandeza antigua a través del arte, fue fundamental en el desarrollo cultural de Roma tras el Saqueo de 1527. Fulvio Orsini lideró la adquisición y documentación de obras para la colección. Aunque el Gran Cardenal Alessandro dispuso que la colección permaneciera en Roma, parte de ella fue trasladada posteriormente. Para más información consultar el catálogo de la exposición: Parisi,

*Retrato de Ranuccio Farnese* (fig.1) en Padua<sup>82</sup>. Los autores matizan que esta introducción fue realizada por Pietro Bembo. La familia Farnese quedaría tan complacida con este retrato, que invitarían rápidamente a Tiziano a la corte Romana, pero reacio como era el pintor para viajar, la poderosa familia lo tentaría con la promesa de la promoción de su hijo sacerdote. Desde 1543 los Farnese habían invitado al pintor, pero este estaba muy ocupado en Bolonia trabajando para la corte de Carlos V<sup>83</sup>.

A parte del beneficio a Pomponio, el papa estaba dispuesto a darle un oficio en la corte Papal, ofreciéndole el puesto del sello de las bulas que realizaba en ese momento Sebastiano del Piombo. Tiziano rechazaría esta proposición, pero no abandonaría la idea de una diócesis para su hijo Pomponio, rogándola a los Farnese desde Venecia<sup>84</sup>. Cavalcaselle y Crowe indagan en muchos temas de la relación entre la familia Farnese y el pintor, aportando cartas intercambiadas entre todos los personajes involucrados. Los autores hacen un extenso análisis de las obras previas al viaje a Roma como el *Retrato de Pablo III* (fig.2), contando la anécdota de que cuando el retrato estaba secándose en la terraza del taller de Tiziano, los transeúntes se detenían a mirarlo quitándose el sombrero como si estuvieran ante el pontífice en persona de lo verídico y real que era el retrato<sup>85</sup>, superando el arte de Tiziano a la propia realidad/naturaleza. Los autores aportan nueva información previa al viaje, como el envío de una carta al mismísimo Miguel Ángel en 1544, pidiéndole como hermano pintor, y sabiendo el alto favor que le tenía Pablo III, que intercediera en el beneficio para su hijo sacerdote<sup>86</sup>. Estos esfuerzos resultaron infructuosos, el pontífice y su corte estaban muy ocupados con sus asuntos temporales, y el Cardenal Farnese distraído por sus ocupaciones y viajes, que ni uno ni otro prestaron atención a las peticiones que Tiziano realizaba desde Venecia<sup>87</sup>: El pintor debía ir a Roma si quería conseguir los favores del clan Farnese. En los primeros meses de 1545, Tiziano se encontraba al servicio del Duque de Urbino, Guidobaldo II de la Rovere (1514-1574), en Ferrara. El duque reacio por perder a uno de sus artistas

---

Claudio; Rabbi Chiara (coords.), *I Farnese nella Roma del Cinquecento. Origini e fortuna di una Collezione*, catálogo de la exposición, 12 febrero – 8 junio 2025, Musei Capitolini, Roma. Milano. 2025.

<sup>82</sup> G.B. Cavalcaselle y E.J.A. Crowe. *Tiziano. La sua vita ei suoi tempi*. Succesori. Le Monnier. Florencia. 1878. p. 2.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 10-11.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 36.

favoritos se mostraba poco entusiasta ante la perspectiva de que Tiziano partiera hacia la sede pontificia, alejándose así de su corte. El Duque convencido por Gerolamo Querini (1468-1554), accedería a que el artista abandonara su corte, realizando esta una estancia temporal en Pesaro de camino a Roma, pero bajo la explícita condición de que el artista no debía olvidar en la ciudad eterna, los encargos que el Duque le había solicitado. Guidobaldo tomó en septiembre de 1545 a Tiziano bajo su protección, dándole medios para viajar con su hijo pintor, Orazio, de Ferrara a Pesaro, y después de la estancia establecida en esta ciudad, le dio una escolta que le conduciría por primera vez en su vida a los Estados pontificios<sup>88</sup>. Una vez instalado en Roma, los autores confirman que Vasari le enseñaría los tapices de Rafael (fig.31), de los cuales el artista trazaría algún boceto, visitando también las estancias de Rafael junto a Sebastiano del Piombo, el cual explicaría a Vasari y al mismo Tiziano que había sido el quien había restaurado los frescos de Rafael (fig. 25) de las famosas estancias de Julio II<sup>89</sup>. Tiziano estaba entusiasmado por la recepción en la corte vaticana y escribía a Aretino lamentando no haber venido a Roma 20 años antes. Aretino respondía con la carta analizada anteriormente (anexo 8.1). Los autores hacen un comentario muy interesante, defendiendo la postura de que Tiziano poca influencia podría haber tenido de Buonarroti y del arte antiguo en su plena madurez, ya que esa influencia ya la podía haber adquirido aprendiendo de estampas, cartones y moldes de esculturas de Buonarroti incluso en Venecia. Los autores constatan que Tiziano intentaba seguir su propio estilo, aspirando a una gloria mayor que la de un “simple imitador”. Tiziano reconocería haber aprendido durante su viaje a Roma y sin duda su estancia mejoraría su condición social, generando numerosos celos entre otros artistas locales romanos<sup>90</sup>: Perino del Vaga<sup>91</sup> aparentemente temía perder la decoración de la *Sala Regia* en el Vaticano y es muy probable que Vasari y Sebastiano del Piombo se “nutrieran de sentimientos similares<sup>92</sup>”. Cavalcasse y Crowe son más indulgentes con Miguel Ángel, al cual lo excluyen de los artistas celosos, valorándolo de “cortés” por su famosa visita al taller de

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp. 46-47.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 49-51.

<sup>91</sup> Perino del Vaga, nacido como Pietro Buonaccorsi (1501-1547), fue un destacado pintor y decorador. Originario de Florencia, se formó en el taller de Rafael en Roma, donde participó en la decoración de las Logias Vaticanas. Destacó en la pintura al fresco, el diseño de tapices y la decoración de interiores de marcado carácter manierista.

<sup>92</sup> Cavalcasse y Crowe. *op. cit.*, p. 52.

Tiziano en el Belvedere mientras pintaba su *Dánae* (fig.3). El capítulo sobre la aventura romana del pintor prosigue con el análisis de las dos obras principales que pintó allí, siguiendo el inventario realizado por Vasari en 1568, el *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), y la sensual *Dánae* (fig.3) recibiendo la lluvia dorada por parte de Júpiter. Lo más significativo del comentario sobre el *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6) es que los autores cercioran que el cuadro no fue finalizado, en concreto el retrato de Pablo III<sup>93</sup>. Los autores suponen que como el papa estaba muy mayor y ocupado, posiblemente no pudo posar el tiempo requerido por Tiziano para acabar correctamente el retrato papal. El inventario sigue con obras que se han perdido, como un retrato de Margarita de Parma (1522-1586) hija de Carlos V y esposa del Duque Ottavio (1524-1586), una *Magdalena* y un *Ecce Homo*, juzgado por los contemporáneos “como obra inferior a la fama de aquel gran maestro de la escuela veneciana<sup>94</sup>” como ya había remarcado también Vasari en la biografía del veneciano en 1568. La siguiente obra del inventario romano es la famosa *Dánae Farnese* (fig.3), los historiadores volverán a un análisis más completo del *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6) al cerrar el capítulo. Los autores imaginan que tras el poco éxito del *Ecce Homo*, y mientras Tiziano esperaba tener sesiones para acabar el retrato de Pablo III, Ottavio Farnese el “joven laico, mundano que no desaprobaba el sensualismo”, podría haber encargado al pintor la obra mitológica<sup>95</sup>. Los autores marcan la *Dánae* (fig.3) como un auténtico triunfo a sus sesenta y ocho años, como un nuevo progreso en el desarrollo de su estilo. Cavalcaselle y Crowe plantean la *Dánae* de Correggio (fig.27) como precedente a la obra examinada de Tiziano; Correggio pintó su *Dánae* sobre 1531, por orden de Federico Gonzaga para la decoración del Palazzo Tè en Mantua, pintura que junto a otras obras de carácter mitológico<sup>96</sup> pasarían a la colección de Carlos V, y que luego se dispersarían por colecciones reales europeas. Comparando ambas obras, los autores alaban el sensualismo y el equilibrio de luces en Correggio, pero enaltecen el trabajo de Tiziano, el cual “se muestra menos convencional y más verdadero en sus formas”, pese a que Tiziano resultara inferior a Correggio

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>96</sup> La serie pintada por Correggio para Federico Gonzaga fue “*Los Amores de Júpiter*”, concebida originalmente para la decoración de la sala de Ovidio en el Palazzo Tè de Mantua. La serie incluía las siguientes escenas mitológicas: *Leda y el Cisne*, *Dánae y la Lluvia Dorada*, *El rapto de Ganimedes* y *Júpiter e Io*, obras realizadas entre 1531 y 1532.

en el claroscuro<sup>97</sup>. En palabras de los autores: “*Vecellio para nosotros manifiesta un arte más similar a lo verdadero, y más masculino y severo, el cual, aunque bajo otra forma, nos recuerda la fuerza sobrenatural de Miguel Ángel*”<sup>98</sup>. Interesante observación de Crowe y Cavalcaselle, Tiziano está adaptando a su manera veneciana formas más potentes, robustas, vigorosas y viriles provenientes del estilo de Miguel Ángel: La pintura de Tiziano empieza a impregnarse de la potencia corporal de Buonarroti. El tándem de autores vuelve a referenciar a Miguel Ángel comparando esta vez el diseño que realizó para su *Leda y el Cisne* (fig.19), anteriormente ya mencionado, y la *Dánae* (fig.3): La Leda queda enmarcada “*en la precisión del modelado y en la pureza y decisión de los contornos*”, elemento distintivo de la escuela centroitaliana, frente a “*los tintes*” tizianescos, el colorido. Textualmente según los autores: “*la naturaleza reproducida en sangre y carne verdadera*”<sup>99</sup>. Tras esta comparativa, los autores evalúan una buena referencia sobre la influencia de los antiguos, en relación el con el Cupido representado junto a Dánae. Citan que según Pietro Bembo “*grande fue el deleite de Tiziano viendo las colecciones de escultura clásica en el Belvedere*”. Cavalcaselle y Crowe avalan que Tiziano se inspiraría en el “*Cupido de Praxíteles*” (fig.28) del museo vaticano<sup>100</sup>. Tiziano cambiaría la acción de la figura y el movimiento de la cabeza y la mirada, copiando el modelo escultórico, pero adaptándolo y haciendo de este modo algo totalmente suyo y original, pero al mismo tiempo transportándonos al arte de los griegos<sup>101</sup>. Los autores cierran el capítulo *Dánae* afirmando que el tema fue una de las más bellas creaciones de aquel tiempo<sup>102</sup>, realizando Tiziano otras versiones del mismo tema<sup>103</sup>. El extenso capítulo romano se cierra con la continuación del análisis pictórico y psicológico del *Retrato de Pablo III con el Cardenal Farnese y Ottavio* (fig.6). Los autores subrayan el carácter psicológico de la obra, para ellos es evidente

---

<sup>97</sup> Cavalcaselle y Crowe, *op. cit.*, p. 57.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>100</sup> Por la descripción de la escultura, y siendo una obra del periodo clásico griego, los autores probablemente se refieren al *Cúpido de Lisipo*, obra perteneciente a la colección de esculturas antiguas de los museos Capitolinos. (Fig.28)

<sup>101</sup> Cavalcaselle y Crowe, *op. cit.*, p. 58.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>103</sup> Existen cuatro versiones de la *Dánae*, la analizada del Museo Capodimonte (1545), la de los Duques de Wellington, versión que fue la pintada para Felipe II en la serie de las Poesías (1551-53), la versión del Museo del Prado (1560-65), adquirida por Velázquez en su primer viaje a Roma para Felipe IV y una última versión conservada en el Kunsthistorisches museum de Viena (figs.3,22,23 y 24).

como la pintura refleja las intrigas familiares. Los autores dan por hecho que el propio Tiziano habría presenciado en vivo y en directo estas relaciones de poder nepotista de la familia, plasmando esas intrigas familiares en el triple retrato<sup>104</sup>. En relación con el “*non finito*” de la obra, los autores la relacionan a la forma de pintar que tenía Tiziano, de no dejar acabadas las pinturas, y volver a ellas posteriormente<sup>105</sup>. Los autores cierran el análisis volviendo a referenciar la huella de Miguel Ángel en los diseños pictóricos de Tiziano: “*El tratamiento de esta pintura, aunque con otros medios, nos recuerda de nuevo ese hacer franco, audaz y grandioso con el que Buonarroti esbozaba sus estatuas*”<sup>106</sup>. Los autores ven reunidos en este triple retrato todos los elementos esenciales en la pintura del artista: El blanco en la luz, las tonalidades oscuras en las sombras y la precisión de las formas; son la base del cuadro, el cual es luego trabajado con la sustancia del color, con tintes transparentes y vivos y finalmente llevado a término con toques resueltos de luces y sombras<sup>107</sup>. En conclusión, Cavalcaselle y Crowe basándose en biografías anteriores y numerosos documentos de la época, pormenorizan información relevante sobre su corto periodo romano, y son los primeros en hablar de la influencia del estilo más monumental y vigoroso de Miguel Ángel. La musculosidad de las figuras y sus contorsiones se han interpretado como indicio de un nuevo interés por el arte contemporáneo de la Italia central, y esto es innegable, pero ese interés ya había estado presente en Tiziano antes de su periplo romano como se verá en la evolución de este estado de la cuestión.

#### 5.4. Estudios contemporáneos: Siglo XX-XXI

La bibliografía de Tiziano en el siglo XX es inmensa, convirtiéndolo en uno de los artistas del Renacimiento más estudiados. Debido a la amplitud de esta investigación, nos centraremos en los principales autores que han analizado en profundidad la obra del maestro veneciano y que han destacado la importancia de su viaje a Roma en su producción artística. El siglo XIX se despedía con un estudio de Jacob Burckhardt (1818-1897) sobre el arte italiano, una especie de guía de los “*high lights*” que podían verse en Italia titulada “*El Cicerone*”, publicado en 1855. La obra incluía un extenso bloque sobre la pintura Veneciana, con el capítulo obligado a la figura de Tiziano.

---

<sup>104</sup> Cavalcaselle y Crowe, *op. cit.*, p. 63.

<sup>105</sup> Véase anexo 8.7 sobre la técnica pictórica de Tiziano narrada por Palma el Joven y recopilada por Boschini.

<sup>106</sup> Cavalcaselle y Crowe, *op. cit.*, p. 64.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 64.

Burckhardt destaca las obras más importantes del pintor, dando la ubicación precisa de las obras en Venecia y en Roma<sup>108</sup>. El primer autor del siglo XX que hace una importante clasificación y estudio sobre las escuelas de pintura italianas es Bernard Berenson (1865-1959) en su obra *Italian Painters of the Renaissance: Venetian and North Italian Schools* de 1952<sup>109</sup>. Berenson fue uno de los más notables conocedores del arte italiano del siglo pasado, convirtiéndose en un reconocido experto en la atribución de obras de arte. En su estudio sobre la pintura de Tiziano, aparte de comentar las obras principales del pintor, hace la primera diferenciación historiográfica entre el Tiziano joven y el maduro.

#### 5.4.1 Dario Cecchi: "Tiziano y Venecia: Una vida y una ciudad" 1959

El pequeño capítulo que dedica Cecchi, en su monografía novelada sobre la vida de Tiziano<sup>110</sup>, sigue las bases de biografías anteriores como la de Vasari y Ridolfi. Como informaciones adicionales, el autor nos informa que Sebastiano del Piombo sería el encargado de hacerle visitar la Capilla Sixtina, y él mismo, le informaría de la polémica carta de Aretino, arremetiendo contra el *Juicio Final*<sup>111</sup> (fig.26), comentada anteriormente en las fuentes del siglo XVI. Como información nueva Cecchi notifica que Tiziano conocería en el Vaticano al compositor flamenco Jacob Arcadelt<sup>112</sup>, maestro musical de la Capilla Sixtina. El músico explica la anécdota de haber visto como se acababa en un balcón del Belvedere *El retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), y como este, se había inclinado ante ellos pensándose que eran los personajes reales<sup>113</sup>. Cecchi destaca la modernidad del *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), superando la pintura a la inmovilidad de los retratos papales de Rafael Sanzio<sup>114</sup> (fig.48). Otra información nueva que aporta Cecchi es que Bembo anunció a Tiziano que sería galardonado con la ciudadanía romana por parte del Papa, junto a Miguel Ángel, en el Capitolio (fig.83), en presencia de las mayores

---

<sup>108</sup> Burckhardt, Jacob. *Los pintores venecianos*. Casimiro. Madrid. 2017.

<sup>109</sup> Berenson, Bernard. *Italian Painters of the Renaissance: Venetian and North Italian Schools*. Phaidon. New York. 1952.

<sup>110</sup> Cecchi, Dario. *Tiziano y Venecia. Una vida y una ciudad*. Editorial Noguer. Barcelona-México. 1959

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>112</sup> Jacob Arcadelt (1507-1568), compositor franco-flamenco. Trabajó en Roma, donde se unió a la Capilla Sixtina colaborando con la familia Farnese, siendo su conexión con el Papa Pablo III muy significativa. Para Pablo III compondría música sacra y secular de carácter melódico y armonía refinada.

<sup>113</sup> Cecchi, Dario, *op. cit.*, p. 206.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 208.

autoridades romanas, de todas las embajadas y de numerosos intelectuales, convirtiendo a los dos artistas en máximos exponentes del arte europeo de la época<sup>115</sup>. Se cierra el capítulo romano con la célebre visita de Miguel Ángel y Vasari, Cecchi incluye también a Sebastiano del Piombo en el ilustre encuentro. El historiador italiano finaliza el capítulo con una poética metáfora que define a la perfección los dos estilos pictóricos de ambos artistas y escuelas: “Estaba claro, él (Miguel Ángel) pintaba figuras como cúpulas de arquitectura, como bóvedas sostenedoras o arquivadas. Tiziano se dedicaba a pintar el éxtasis de amor de una hembra lánguida con el brillo sonoro e impalpable del oro<sup>116</sup>”. Precisión pictórica toscana versus intensidad emocional veneciana.

#### 5.4.2 Harold E. Wethey: “Titian: The Religious Paintings” 1969

El primer gran estudio del siglo XX sobre nuestro artista es el realizado por el profesor estadounidense Harold Edwin Wethey (1902-1984). El autor se especializó en la vida y obra de El Greco, y también realizó importantes contribuciones sobre artistas como Alonso Cano y Tiziano. La obra de Wethey sobre Tiziano destaca por su exhaustividad, siendo el primer catálogo razonado de la obra del pintor, organizando la obra de Tiziano en categorías: Pintura religiosa, retratos y pintura mitológica / histórica. Estos tres volúmenes son muy valiosos, ofreciendo información detallada de cada obra, incluyendo tamaño, ubicación, descripción de las obras y estado de conservación de estas, documentación, valoraciones sobre autoría y copias de taller, cronología y una extensa bibliografía para cada pintura analizada hasta 1975<sup>117</sup>. Wethey en su volumen sobre la pintura religiosa de Tiziano, incluye un escueto capítulo, pleno de contenido sobre la estancia romana. El autor acude a Vasari y a correspondencia del pintor para exponer la temporada del artista en el Belvedere. Wethey analiza la relación de obras realizadas en Roma dadas por Vasari en sus vidas, haciendo hincapié en el *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), como obra maestra en la historia del retrato, remarcando como ya habían hecho Cavalcaselle y Crowe el “penetrante análisis psicológico, maestría compositiva y armonía del color<sup>118</sup>”. Una valoración muy importante de Wethey es la afirmación de que Tiziano ya estaba familiarizado con los logros de alto Renacimiento antes del viaje a la corte papal, esta idea el autor

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 210-211.

<sup>117</sup> Meilman, Patricia, *op. cit.*, p. 4.

<sup>118</sup> Wethey, Harold. *The paintings of Titian: The religious paintings*. Vol. 1. Phaidon. London. 1969, p. 29.

la confirma citando obras realizadas antes de 1945, que demuestran el conocimiento de los diseños de Miguel Ángel a través de dibujos y grabados: *La Asunción de Santa Maria dei Frari* (fig.11), el *San Sebastián* del altar de Brescia (fig.13) y el *Martirio de San Pedro Mártir*<sup>119</sup>(fig.14). Del mismo modo el historiador americano cerciora como Tiziano también conocía con anterioridad la obra de Rafael, poniendo como antecedente de la *Madonna con San Francisco y San Luis en Ancona* (fig.29), la *Madonna del Foligno* (fig.30) del urbinés<sup>120</sup>. La influencia de Rafael sigue con otra aportación. Cavalcaselle y Crowe ya anunciaban en su estudio que seguramente Tiziano esbozara alguno de los tapices de la Sixtina diseñados por Sanzio. Wethey confirma que seguramente Tiziano copiaría *La pesca milagrosa* (fig.31), colocando Tiziano este diseño en el fondo del *Retablo de Serravalle* en la provincia de Treviso (fig.32), obra realizada inmediatamente después de su regreso de la corte papal<sup>121</sup>. Wethey se interroga sobre la importancia que tuvo para Tiziano el estudio de los antiguos en relación con su posterior desarrollo artístico. El autor comparte con autores precedentes que la *Dánae Farnese* (fig.3) incorporaba una calidad escultórica que reflejaba el conocimiento del artista de las colecciones de escultura clásica del Belvedere. Wethey de igual manera se desmarca de esta idea, haciendo de la *Leda y el cisne* (fig.19) y de *La Noche* (fig.33) de las tumbas Mediceas de Miguel Ángel los precedentes de la escala grandiosa y de la pose de *Dánae* antes que las referencias a lo antiguo<sup>122</sup>. Wethey asegura también que Tiziano, a lo largo de su carrera tardía, adoptaría físicos heroicos en un grado superior al que, hasta entonces, se había visto en la representación del cuerpo femenino, apreciándose esta idea perfectamente en obras de las mitologías para Felipe II como *Diana y Acteón* (fig.34), *Diana y Calixto* (fig.35) y en las posteriores versiones de la *Dánae* (figs. 22,23 y 24). La aportación más importante de Wethey sobre nuestra investigación es su certeza de que las pinturas posteriores de Tiziano entre 1546 y 1576 no muestran una dependencia mayor a la antigüedad clásica descubierta en Roma. El autor cita como reminiscencias esporádicas de la antigüedad tras el viaje en el fondo arquitectónico del *Martirio de San Lorenzo* (fig.36) de Santa Maria Assunta de Gesuiti en Venecia. Wethey cree que tras el viaje el pintor se aventuró cada vez más hacia nuevas formas expresivas y formulaciones que se avanzaban

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 29-30.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 30.

más al barroco que a la simple imitación de lo antiguo<sup>123</sup>. El historiador cierra el capítulo romano contradiciendo a Vasari en su afirmación de que el artista marchó de Roma cargado de regalos de los Farnese, recibiendo tan solo del Papa las esperanzas del beneficio episcopal para su hijo Pomponio. El 19 de junio de 1546, Tiziano ya estaba de vuelta en Venecia, y nunca más se materializarían encargos a la familia Farnese, concentrándose el artista de forma exclusiva a los encargos de la familia de los Habsburgo a partir de esa fecha<sup>124</sup>.

#### 5.4.3 Erwin Panofsky: "Tiziano. Problemas de iconografía" 1969

Tiziano. Problemas de iconografía<sup>125</sup> es una monografía sobre Tiziano del historiador alemán Erwin Panofsky (1892-1968), pionero en la aplicación de los estudios de iconografía e iconología en la historia del arte. Su estudio sobre Tiziano, una serie de conferencias sobre el pintor que realizó el historiador para el *Institute of Fine Arts* de Nueva York, se publicaría en 1969 de forma póstuma. Lectura fundamental para los estudios del artista, representa un análisis profundo sobre la iconografía y el significado cultural de las obras del pintor, siendo la obra un ejemplo importante del método iconológico desarrollado por el profesor. Panofsky en la introducción a su estudio afirma que uno de los muchos factores que cimentaron la grandeza de Tiziano fue que no se limitó su horizonte a Venecia, aun viviendo gran parte de su vida allí: Había aprendido todo lo posible de la Antigüedad<sup>126</sup>, de Durero, de Rafael, de los manieristas y de Miguel Ángel, artista que, según Panofsky experimentaba sentimientos complejos, una mezcla de antagonismo y admiración. Todas estas influencias solo sirvieron para enriquecer su originalidad. Ningún otro artista ha mantenido su identidad tan intacta después de haber incorporado tantos elementos prestados; ningún otro artista había mostrado tanta versatilidad sin perder su esencia<sup>127</sup>. Estos préstamos ya se habían formalizado antes del viaje a Roma. Según Panofsky, hacia 1540 Tiziano experimentaría una crisis artística significativa, que se intensificaría con su viaje a Roma. Esta etapa estuvo marcada por la influencia de la tradición

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>125</sup> Panofsky, Erwin. *Tiziano, problemas de iconografía*. Akal Arte y Estética. Madrid. 2003 (1968)

<sup>126</sup> Para descubrir la influencia de la escultura clásica en todas las etapas pictóricas de Tiziano es imprescindible consultar el artículo de Brendel, Otto. J. "Borrowings from Ancient Art in Titian". En: *The Art Bulletin*, Jun., 1955, Vol. 37, N°2. June, 1955, pp.113-126.

<sup>127</sup> Panofsky, E., "Introducción", *op. cit.*, pp. 34-35.

toscana y romana, particularmente de artistas como Miguel Ángel, Pordenone y Correggio, así como del arte de la Antigüedad descubierto en Roma. Estas influencias fueron esenciales para su desarrollo artístico posterior<sup>128</sup>. El profesor Panofsky cita a Vasari, el cual pensaba que estas nuevas influencias le llevaron a abandonar su técnica fina y delicada, en favor de una técnica mucho más expresiva y dinámica con grandes brochazos y manchas<sup>129</sup>.

Panofsky ejemplifica esta tesis comentando varias obras, pero nos centraremos únicamente en la más emblemática del periodo romano, la *Dánae Farnese* (fig.3): *"Inspirado sobre todo en Miguel Ángel y en la Antigüedad, este cuadro reúne valores que no son verdaderamente pictóricos, sino más bien dinámicos y plásticos – desde la enorme potencia de la columna hasta las curvas bien moldeadas de la cortina- llevados hasta el límite máximo de lo compatible con el carácter esencialmente cromático el estilo de Tiziano"*<sup>130</sup>.

Panofsky vuelve a un análisis más completo de la *Dánae Farnese* (fig.3) en el capítulo sobre Tiziano y Ovidio. Según el autor esta pintura tenía un triple fin: Agradar al joven Ottavio Farnese con la representación de un tema erótico, hacer justicia a un mito clásico que no había sido representado de manera clásica durante el Renacimiento; y la que más nos interesa para nuestro estudio, rivalizar con Miguel Ángel<sup>131</sup>. Según Panofsky no cabe duda de que Tiziano pintaría su *Dánae* queriendo emular a la *Leda* de Miguel Ángel (fig.19). Para el autor ambas obras tienen tantas diferencias como puntos en común: *"La Leda de Miguel Ángel, como ha subrayado con razón Charles de Tolnay, tiene la cabeza gacha y los ojos cerrados como en un sueño, la Dánae de Tiziano, sonroja, pero feliz, se abandona de una manera consciente, y su postura, con la pierna doblada y el pie firmemente apoyado sobre la cama en vez de estar levantado en el aire (como el de Leda), produce al mismo tiempo una impresión de éxtasis y de relajación"*<sup>132</sup>. Panofsky cerciora que ambos artistas se inspirarían en un bajorrelieve romano conservado por un dibujo del siglo XVI (fig.49), dibujo que anticipa la composición de Tiziano no solo por la postura de la *Dánae*, sino también por la presencia del Cupido al lado derecho. Panofsky relaciona al Cupido con el *Eros tensando el arco* de Lisipo<sup>133</sup> (fig.28) de las colecciones vaticanas, pero sorprendentemente encuentra otra influencia de Miguel Ángel en el *contrapposto* de la figura,

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>131</sup> Panofsky, E., "Tiziano y Ovidio", *op. cit.*, p. 143.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>133</sup> Y no de Praxíteles como lo habían documentado Cavalcaselle y Crowe.

relacionándola con *El cristo resucitado* de Santa Maria sopra Minerva (fig.50), según el profesor, la escultura favorita de Tiziano del artista florentino<sup>134</sup>. Para acabar con las influencias de Miguel Ángel tras su paso en Roma, Panofsky destaca la grandeza heroica de la serie *Las Furias*. Del Ticio (fig.39), la influencia proviene de un dibujo del artista florentino con el mismo tema (fig.51) y la postura del Tántalo (fig.41), deriva de una escultura clásica, el *Galo herido*, la cual pertenecía a una colección patricia veneciana, actualmente en el museo arqueológico de Venecia (fig.52). Panofsky comparte opinión con Wethey de que el artista, en esta serie, ha querido dotar una vez más a un esquema clásico de la *terrabilità* de Miguel Ángel<sup>135</sup>.

#### 5.4.4 Johannes Wilde: "La pintura Veneciana. De Bellini a Ticiano" 1970. Ed.1981

Esta magistral obra<sup>136</sup> sobre la pintura veneciana es una recopilación póstuma de clases y conferencias que el profesor Johannes Wilde (1891-1970) cedió al *Courtlant Institute of Art* de Londres. Wilde parte del anecdotario de Vasari en la estancia romana<sup>137</sup>, para llegar a sus propias conclusiones sobre la repercusión del viaje. Según Wilde Tiziano, durante la estancia en Roma, tomaría de nuevo plena conciencia de su propia fuerza, ofreciendo sus pinturas un nuevo esplendor de color, pero más monocromo. Tiziano tras su viaje descubriría, una nueva forma de monumentalidad<sup>138</sup>, efecto que se vería plasmado en obras posteriores al viaje como en el cuadro votivo para la familia Vendramin (h.1542-48) (fig.53) y el *Retablo de San Juan el Limosnero* en Venecia (h.1545-46) (fig.54). Wilde ratifica que este San Juan es un resumen de todas las concepciones miguelangelescas de los profetas de la Sixtina, pero con un estilo totalmente opuesto a Buonarroti, sin contrastes plásticos, ni formas tangibles, siendo la forma del santo imponente y tranquila, como los profetas de la Sixtina<sup>139</sup>. Otras obras que prueban la comprensión de Tiziano de la monumentalidad de la pintura centro italiana según Wilde son *La Gloria* (fig.55), realizada para Carlos V a partir de 1548 y *El Martirio de San Lorenzo* (fig.36), en la iglesia de los jesuitas en Venecia, iniciada en 1549, y con numerosos indicios de los estudios que el artista había realizado en la

<sup>134</sup> Panofsky, E., "Tiziano y Ovidio", op. cit., p.146.

<sup>135</sup> *Ibid.*, pp.146-147.

<sup>136</sup> Wilde, Johannes. *La pintura veneciana de Bellini a Ticiano*. Nerea. Madrid. 1988 (1981)

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 193-195.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>139</sup> *Ibid.*, pp. 195-196

Capilla Sixtina, así como otros recuerdos de su visita a Roma, como el majestuoso templo de columnas corintias de fondo<sup>140</sup>.

#### 5.4.5 Harold E. Wethey: "Titian: The Mythological and historical paintings" 1971

Otra aportación importante de Harold E. Wethey sobre nuestra investigación se encuentra en su volumen sobre la pintura mitológica e histórica de Tiziano<sup>141</sup>. El autor dedica un capítulo titulado "Michelangelesque Interlude: The four Condemned" al impacto que tuvo el descubrimiento del fresco del *Juicio Final* en el artista. Wethey ve como, sobre todo en la pintura religiosa de Tiziano tras su periodo romano, los personajes femeninos y sobre todo los masculinos adquieren una forma más heroica y musculosa, reflejando el canon miguelangelesco predominante a mediados de siglo XVI en Roma. Wethey ejemplifica su tesis con obras religiosas que se elaboran con este filtro más vigoroso y monumental como *La Coronación de espinas* (c.1546-1550) del Louvre (fig. 37) y el *Ecce Homo* (fig.38) del Museo del Prado<sup>142</sup>. Al igual que Panofsky, Wethey considera la serie de *Las Furias* (1548-1549) "su incursión más completa en la forma colosal, combinada con toda la violencia del *Juicio Final* de Miguel Ángel en la capilla Sixtina<sup>143</sup>" (fig.26). La serie estaba formada por cuatro pinturas, dos conservadas actualmente en el museo del Prado *Ticio* (fig.39) y *Sísifo* (fig.40), y otras dos desaparecidas en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734, *Tántalo*<sup>144</sup> (fig.41) e *Ixión*. No entraremos a analizar la iconografía de las dos obras, pero como Wethey avala, las dos composiciones supervivientes son un amplio testimonio de la importancia de la experiencia romana de Tiziano y de su conocimiento del *Juicio Final* (fig.26) en la creación de estas escenas del inframundo, encontrándose estas obras fuera de la corriente principal del desarrollo pictórico del artista<sup>145</sup>. Para acabar con las aportaciones de Wethey al periodo romano, el autor dedica un capítulo completo a las representaciones mitológicas femeninas desde *La Venus de Urbino* (fig.42) a las Poesías para Felipe II (figs. 21, 22, 23, 34 y 35). Wethey cree que la huella de Buonarroti en la *Dánae Farnese* es mucho

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, pp. 198-200

<sup>141</sup> Wethey, Harold. *The paintings of Titian: The mythological and historical paintings*. Vol. 3. Phaidon. London. 1971

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>143</sup> *Ibid.*, pp. 61-62

<sup>144</sup> Aunque la obra se perdió en incendio conocemos la composición gracias a un grabado del dibujante veneciano Giulio Sanuto. (Fig. 41), *Ibid.*, p. 62.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 62.

más fuerte (fig.3), en comparación con las posteriores versiones (figs. 22, 23 y 24). Esta primera versión del mito es la que presenta los contornos más definidos y el cuerpo más sólido, reflejando de manera más clara las influencias escultóricas de Buonarroti<sup>146</sup>. Para concluir brevemente el análisis de esta importante fuente, Wethey analiza la primera versión realizada en Roma de *Venus y Adonis* a partir de un grabado conservado de Sir Robert Strange<sup>147</sup> de 1769 (fig.43), recordemos que Ridolfi incluía esta obra en el inventario de obras romanas, pintura que seguramente era pareja de la *Dánae Farnese*<sup>148</sup> (fig.3). Wethey da como referencia a la pose de la diosa de espaldas, intentando retener al bello Adonis, a la figura de Hebe en *El banquete de bodas de Eros y Psyque* de la *Villa Farnesina* (fig.44), que como hemos podido confirmar, Tiziano habría visitado durante su estancia. El autor nos da otra posible referencia en *Júpiter e Io* de Correggio (fig.45), obra que Tiziano vio seguramente en Mantua antes de su viaje a Roma. Como último posible antecedente a la erótica postura de Venus, el historiador americano hace referencia a unas aportaciones de los profesores Gombrich y Panofsky, para ambos el antecedente de esta postura estaría en un relieve llamado “*El lecho de Policeto*” (fig.46). Este motivo, en el que el cuerpo femenino se coloca en un marcado *contrapposto*, era familiar para los maestros del Renacimiento a partir también de gemas antiguas, entre ellas ejemplares en posesión de la familia Grimani en Venecia<sup>149</sup>. Idea que refuerza como Vasari estaba equivocado con su idea de que Tiziano estaba poco interesado o familiarizado en el estudio de los antiguos.

#### 5.4.6 David Rosand: “Titian” 1975

David Rosand (1938-2014), destacado especialista estadounidense en Tiziano dedica un apartado completo en su monografía<sup>150</sup> a las influencias del arte centro italiano en el pintor, bajo el título “*The Roman Challenge*”. Rosand no se limita a los meses que Tiziano vivió en el Belvedere, sino que inicia su análisis sobre la influencia preliminar de la antigüedad en nuestro artista. El historiador afirma que Vasari sabía que Tiziano era un erudito estudiante de la antigüedad, pese a la crítica vasariana sobre el dibujo y el poco estudio de la

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>147</sup> Sir Robert Strange (1721-1792) fue un reconocido grabador escocés del siglo XVIII. Viajó extensamente por Italia entre 1760 y 1770, dedicándose a estudiar y copiar obras de grandes maestros.

<sup>148</sup> Wethey.1971, *op. cit.*, p. 58.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>150</sup> Rosand, David. *Titian*. Harry N. Abrams. New York. 1975.

antigüedad examinada anteriormente. Tiziano mostraba un profundo conocimiento no sólo de las formas del arte antiguo, sino también de sus significados: Había utilizado sarcófagos antiguos como modelos compositivos y antes del viaje a Roma, había tenido la oportunidad de estudiar el grupo del *Laoconte y sus hijos* (fig.56) a partir de copias, transformando el esquema del sacerdote troyano en el *Cristo Resucitado* del políptico de la Resurrección (fig.13) o en un personaje del séquito de Baco en el *Baco y Ariadna*<sup>151</sup> del camerino d'alabastro de Alfonso de Este (fig.57).

El trabajo escultórico de Miguel Ángel, artista que mejor había superado la escultura clásica en el Renacimiento, también era conocido a través de copias. El pintor se inspiraría en *El esclavo rebelde* de Buonarroti (fig.58) para la representación del San Sebastián del Políptico de la Resurrección (fig.13). Además, una de las figuras de *La Bacanal de los Andrios* (fig.59), estaba inspirada en una de las figuras del cartón de *La Batalla de Cascina* (fig.60), fragmento del cartón que se conservaba en Mantua y que evidentemente Tiziano había podido estudiar en alguno de los viajes que realizaría a la ciudad<sup>152</sup>. Rosand considera que el estilo de Tiziano cambió hacia un dinamismo y monumentalidad ya en los años previos al viaje a Roma. Vasari había visitado Venecia entre 1541-42, llevando consigo copias dibujadas de las obras de Miguel Ángel, difundiendo el evangelio estético de la escuela romano-toscana<sup>153</sup>. Rosand ejemplifica este cambio de estilo con las pinturas que el pintor realizaría para la Iglesia del Santo Spirito en Isola entre 1542-44 (figs.61,62 y63), pinturas sobre un ciclo del antiguo testamento<sup>154</sup> que requerían soluciones más dinámicas y heroicas. Problemas que resolvió recurriendo a la plasticidad de otros artistas como Giulio Romano, Correggio, Pordenone (1484-1539) y diseños del propio Vasari<sup>155</sup>. David Rosand asegura que Tiziano ya estaba profundamente involucrado en el arte figurativo monumental, tanto en las tradiciones antiguas como contemporáneas. Tiziano llegó a Roma como el pintor más famoso del momento, y el encuentro con Miguel Ángel tuvo que ser un evento muy esperado por muchos, especialmente

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>154</sup> El ciclo de pinturas que Tiziano realizó para la Iglesia del Santo Spirito en Isola, actualmente conservadas en Santa Maria della Salute de Venecia, incluye tres obras de iconografía del antiguo testamento: *Cain y Abel* (fig.62), *El sacrificio de Isaac* (fig.63) y *David y Goliath* (fig.64).

<sup>155</sup> Rosand, David, *op. cit.*, p. 32.

para Vasari<sup>156</sup>. Rosand aporta una idea muy interesante en su estudio: En el *disegno*, Miguel Ángel era sin duda el maestro, y en la anatomía expresiva de la figura masculina se veía esa demostración de maestría, mientras que Tiziano con el *colorito*, operaba en una clave mucho más femenina, encontrando su dominio natural en las formas más suaves de la figura de la mujer<sup>157</sup>. Fue Venus, y otros personajes femeninos mitológicos, los que le ofrecieron un contexto iconográfico para esta celebración de lo femenino<sup>158</sup>. Rosand coincide con Panofsky en el antecedente del relieve *El lecho de Policleto* (fig.46) para la figura de Venus en el *Venus y Adonis* desaparecido pintado en Roma (fig.43), tema que replicaría para la famosa poesía de Felipe II del Museo del Prado<sup>159</sup> (fig.21). Rosand continúa el capítulo analizando obras religiosas y mitológicas de la década de los 40. Si con las pinturas de Santo Spirito en Isola (figs.61,62 y 63), ya había experimentado con la monumentalidad y el dinamismo, tras el viaje a Roma Tiziano ya había adquirido un conocimiento directo de la *terrabilità* de Miguel Ángel. Según David Rosand ese encuentro con Miguel Ángel, en vez de llevarlo hacia una emulación más cercana al estilo romano, parece haberle dado más confianza en sí mismo, adaptando estas influencias y haciéndolas con el *colorito*, totalmente suyas<sup>160</sup>. El *Ticio* (fig.39) de la serie *Las Furias*, transmite el desgarrador drama tanto a través de su variada y fluida pincelada, como a través de las diagonales impetuosas de su esquema monumental compositivo: El pintor como dramaturgo<sup>161</sup>.

#### 5.4.7 Roberto Zapperi: "Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples" 1991

Roberto Zapperi (1932) es antropólogo e historiador del arte italiano del Renacimiento. En relación con Tiziano, Zapperi es uno de los autores que más ha estudiado los vínculos entre el pintor y la familia Farnese<sup>162</sup>. Para nuestra

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>159</sup> El hecho de que Tiziano escogiera una referencia escultórica como este relieve clásico no fue en vano. Tiziano, utilizando el *paragone* de las artes, creó una pintura con un marcado carácter escultórico, casi como un medio relieve pictórico, mostrando su posicionamiento sobre la superioridad de la pintura con relación a la escultura. Para más información consultar Rosand, David. "Titian and the 'Bed of Polyclitus'". En: *The Burlington Magazine*, Apr., 1975, Vol. 117, No. 865 (Apr., 1975), pp. 242-245.

<sup>160</sup> Rosand, D., *op. cit.*, pp. 38-40.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>162</sup> Zapperi, Roberto. *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti*. Bollati Boringhieri. Turin. 1990

investigación, hemos analizado el artículo<sup>163</sup> publicado por *The Warburg Institute*, en el que Zapperi, a través de las misivas intercambiadas entre Alessandro Farnese, Giovanni Della Casa<sup>164</sup>, nuncio papal en Venecia, y el propio Tiziano, intenta descubrir la identidad del personaje de Dánae, atribuyendo el rostro del personaje mitológico a una concubina de Alessandro Farnese<sup>165</sup>. Todo el artículo es de carácter iconográfico y no aporta ninguna novedad sobre los temas de estilo e influencias estudiados en este TFG.

#### 5.4.8 Giovanna Nepi Scirè : “Le siècle de Titien” 1993

En 1993, la Réunion des Musées Nationaux de París organizó una monumental exposición sobre la escuela veneciana, desglosando a sus principales artistas y colocando a Tiziano como figura central de la escuela artística. La gran retrospectiva<sup>166</sup> juntó en el Grand Palais una enorme selección de artistas que definieron las pautas de la escuela, desde finales de siglo XV con Giovanni Bellini y Giorgione, hasta los artistas de la siguiente generación como Tiziano, Tintoretto (1518-1594) y Veronés (1528-1588), quienes representaron la pintura veneciana hacia finales del siglo XVI<sup>167</sup>. El texto central del catálogo sobre la etapa de madurez de Tiziano está redactado por la historiadora italiana Giovanna Nepi Scirè, exdirectora de la Galleria dell'Accademia de Venecia, y especialista en pintura del Véneto. Nepi, en el texto central dedicado al maestro veneciano, hace unas breves, pero valiosas aportaciones al viaje romano. La historiadora confirma el acercamiento de Tiziano, antes de su viaje a Roma, hacia la pintura centroitaliana. La autora corrobora la influencia de pintores como Giuseppe Porta (1520-1575), Vasari, Francesco Salviati (1510-1563), Giulio Romano, Correggio y el propio Miguel Ángel, en las pinturas del ciclo del Antiguo Testamento para la Iglesia del Santo Spirito en Isola<sup>168</sup> (figs.61,62 y 63). Ya en Roma, la historiadora comparte con el profesor Panofsky que la pose de la Dánae Farnese (fig.3), Tiziano la

<sup>163</sup> Zapperi, Roberto. “Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian’s Danae in Naples”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1991. Vol. 54. 1991. pp. 159-171.

<sup>164</sup> Della Casa (1503-1556) fue un eclesiástico, poeta, literato y hombre de mundo. Fue autor del famoso tratado *Galateo*, que aborda las normas de comportamiento y la cortesía en la sociedad del siglo XVI. Obra de gran erudición poética y estilo refinado sobre las costumbres sociales.

<sup>165</sup> Zapperi, R., *op. cit.*, p. 160.

<sup>166</sup> Nepi, Giovanna et al. *Le siècle de Titien. L’âge d’or de la peinture à Venise*. Réunion des Musées Nationaux. París. 1993. Del 9 de marzo al 14 de junio.

<sup>167</sup> Para más información sobre las rivalidades entre los tres artistas venecianos consultar Delieuvin, Vincent y Habert, Jean. *Titien, Tintoret, Veronès...Rivalités à Venise*. Musée du Louvre. Paris. 2009.

<sup>168</sup> Nepi, Giovanna. “Titien, les années 1520-1550” En, *op. cit.*, p. 509.

adaptaría de un grabado de Léonard Thiry (1490-1550), reproduciendo la *Dánae* de Francesco Primaticcio (1504-1570) en Fointenebleau (fig.64), pero que también se ven acentos miguelangelescos en la figura<sup>169</sup>. Remarcando este acercamiento en la década de los 40 hacia un manierismo muy sutil. En cuanto al *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), Nepi cree que la pintura revela todas las tensiones entre el pontífice y sus nietos: "Un diálogo despiadado, digno de William Shakespeare"<sup>170</sup>.

#### 5.4.9 Charles Hope: "Titian" 2003

Charles Hope (1945) es uno de los historiadores británicos más destacados sobre la obra y figura de Tiziano. El exdirector del prestigioso *Instituto Warburg* de la Universidad de Londres, posee numerosos estudios sobre la escuela veneciana, y en concreto sobre Tiziano. El autor recopiló en 2023 seis amplios volúmenes con todos los documentos de época conocidos sobre el artista y transcritos al inglés, siendo el análisis más completo de las fuentes sobre el artista y su carrera<sup>171</sup>. Para este trabajo hemos consultado la monografía de Hope publicada por Chaucer en Londres<sup>172</sup>. El historiador explora brevemente el viaje a Roma, pero aporta nuevas ideas sobre el estilo del artista en la década de los cuarenta. En referencia al comentario poco halagador de Miguel Ángel ante la *Dánae Farnese* (fig.3) y las deficiencias del dibujo de los venecianos, el autor piensa que quizás ese comentario se debiera más al pudor del propio Buonarroti que a cualquier otra cosa: Ningún otro artista del norte de Italia había producido nunca una pintura con una sensualidad tan obsesiva, *Dánae* se exhibe deliberadamente para el deleite del espectador, mostrándose abiertamente en el acto del amor<sup>173</sup>. En relación con el *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), Hope desmonta las teorías sobre las conspiraciones e intrigas familiares de los Farnese analizadas por Cavalcaselle y Crowe. El profesor niega la teoría de que la obra habría quedado inacabada porque los mecenas la habrían considerado demasiado relevadora de las tramas familiares. Piensa que es totalmente anacrónico interpretar retratos del siglo XVI con este enfoque: Tiziano debería de ser la última persona en criticar a sus modelos y patronos, especialmente cuando intentaba conseguir el beneficio eclesiástico para su indolente hijo Pomponio.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 510.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 510.

<sup>171</sup> Hope, Charles. *Titian sources and documents. Volumes I-VI*. The Burlington press. Cambridge. 2023.

<sup>172</sup> Hope, C., *op. cit.*, pp.85-123.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

Hope sostiene que el cuadro está inacabado simplemente porque, cuando Tiziano dejó Roma en 1546, ciertamente planeaba regresar, ya que no había conseguido el beneficio para su hijo. Hope considera que la hipótesis más probable es que el maestro decidió no terminar el cuadro como un incentivo para que los Farnese le llamaran de vuelta. El historiador aporta un nuevo dato. Tiziano para conseguir el favor de Alessandro Farnese, habría sugerido aceptar un puesto permanente en la corte papal<sup>174</sup>. Hecho que no ocurriría acabando la relación con los Farnese a finales del 1547. Sobre otras obras del periodo romano, Hope ofrece una interpretación que aclara cómo pudo ser el *Ecce Homo* perdido, pintado en la estancia romana para Pablo III. El autor sugiere que el *Ecce Homo* pintado sobre pizarra para Carlos V en 1547, actualmente en el museo del Prado (fig.38), sería una réplica de la obra perdida. El historiador comparte el poco entusiasmo de Vasari hacia esta pintura desaparecida, considerándola menos virtuosa en comparación con otras producciones del artista<sup>175</sup>. La teoría de Hope sobre la estancia romana fue que tuvo un impacto moderado en el pintor. Las grandes obras maestras del arte antiguo y moderno se conocían en Venecia a partir de grabados y dibujos, y Tiziano ya las había asimilado años antes. Hope ve un cierto cambio en el estilo del maestro hacia la pintura centroitaliana, con la *Dánae* (fig.3) y con el *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), cambio que se había producido años antes con las pinturas del ciclo del Antiguo Testamento (figs.61,62 y 63) en el Santo Spirito<sup>176</sup>. Según Hope estas pinturas se han solido considerar como sintomáticas de una supuesta crisis manierista por parte del artista debido a la violencia del tema, la retórica explícita de la propuesta, las formas masivas y el énfasis en los escorzos: Lienzos que intentaban asimilar el estilo manierista de moda en el centro de Italia<sup>177</sup>. Hope es contrario a esta teoría, creyendo que los prestamos realizados por Tiziano siempre habían sido altamente selectivos. Según el profesor Tiziano con estas apropiaciones de otros autores, siempre había seguido una línea de “decoro”, eligiendo un estilo apropiado para cada tema y el carácter de la persona representada. Para el historiador en la obra del artista nunca ha existido una dualidad entre la forma y el contenido<sup>178</sup>. Por último, Hope alude a esta “*crisis manierista*” a un accidente histórico, ya que de este periodo se han perdido obras muy importantes como

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 105-106.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 116.

*La Batalla de Spoleto*<sup>179</sup> (fig.65) y *Los Emperadores*<sup>180</sup> (figs.66,67 y 68). Las obras que han perdurado son de menor calidad, o de gran formato, donde indudablemente habrían trabajado otras manos de la *bottega* de Tiziano<sup>181</sup>. Para concluir con la serie de *Las Furias* (figs.39,40 y 41), Hope menciona como precedente de este programa iconográfico a *La caída de los gigantes* de varias villas de palacios del norte de Italia, una tradición que se remontaba al fresco de Giulio Romano en el Palazzo Te (fig.69). El historiador cataloga las pinturas en un estilo miguelangelesco, caracterizado por los gigantescos desnudos masculinos en escorzo. Sin embargo, califica el proyecto como carente de implicación emocional, a pesar de que se trata de lienzos indudablemente impresionantes<sup>182</sup>.

#### 5.4.10 Miguel Falomir: "Tiziano" 2003

La exposición de Tiziano en el Museo del Prado en 2003 supuso un hito en los estudios tizianescos, al tratarse de la mayor retrospectiva del pintor realizada desde la muestra de 1935 en Venecia, y ser la primera gran exposición<sup>183</sup> del artista en España, en concreto en el Museo del Prado, pinacoteca donde se conserva una de las mayores colecciones del artista y de la escuela veneciana. La muestra, con 65 obras maestras de Tiziano, permitió un recorrido exhaustivo por todas las etapas artísticas del pintor, ofreciendo un antes y un después en los estudios del artista, con nuevas dataciones de obras, restauraciones de lienzos y poniendo en valor la decisiva influencia que tuvo su legado pictórico sobre artistas como Rubens o Velázquez. El comisario de la muestra fue Miguel Falomir (1966), actualmente director de la pinacoteca madrileña, y en ese momento jefe del departamento de pintura italiana del

---

<sup>179</sup> *La batalla de Spoleto* de Tiziano fue un gran lienzo encargado por el Palacio Ducal de Venecia y completado en 1538, donde el artista inmortalizó la importante victoria veneciana sobre las tropas del emperador Federico Barbarroja. La obra fue destruida en el incendio del 20 de diciembre de 1577, aunque existen algunos estudios y dibujos preparatorios. (fig.65)

<sup>180</sup> La serie *Los Emperadores* de Tiziano (figs.66,67 y 68) fue un conjunto de retratos encargados en 1537 por Federico II de Gonzaga para el Palacio Ducal de Mantua. Representaba a 11 emperadores romanos con el propósito de vincular el clasicismo con el poder contemporáneo y legitimar el gobierno de los Gonzaga. Las obras fueron adquiridas por Carlos I de Inglaterra, para después pasar a la colección real española de Felipe IV, desapareciendo en su totalidad en el incendio del Alcázar Real de Madrid en 1734. Para más información sobre esta serie consultar Checa, Fernando. "Mantua. Federico II Gonzaga y la antigüedad heroica". En: Checa, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Marcial Pons. Madrid. 2013

<sup>181</sup> Hope, C., *op. cit.*, p. 117.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>183</sup> Ficha de la exposición en la web del Museo del Prado: Consultar el código QR en los anexos del trabajo para acceso directo al recurso (anexo 8.8).

museo. El catálogo, también bajo la edición de Falomir, ofrece una biografía del artista, estructurada en los cinco bloques cronológicos que compusieron la exposición, y un estudio detallado de cada pintura. Falomir, en su interpretación de los años 1533-1551<sup>184</sup>, sostiene que Tiziano no fue insensible a la crisis manierista de los años cuarenta del siglo y cita a autores como Pallucchini, Coletti y Valcanover, como los primeros en ofrecer explicaciones sobre esta supuesta crisis<sup>185</sup>. Esta crisis surgió, por un lado, con la llegada a la ciudad de artistas manieristas como Giorgio Vasari, Giuseppe Porta “Il Salviati” o Francesco Salviati, y, por otro, con la irrupción de la nueva generación de artistas venecianos encabezada por Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese y Jacopo Bassano (1515-1592). Falomir confirma las teorías de Hope, sobre cómo Tiziano habría reaccionado a estas nuevas tendencias pictóricas mediante el uso del escorzo y el *contrapposto*<sup>186</sup>. Falomir incide en que estos cambios podrían haberse también producido por la proyección cada vez más mayor del maestro fuera de Venecia, y la necesidad de satisfacer a patrones con un horizonte estético más amplio que el de los venecianos. Esencial, para el director del Museo del Prado, fue la creciente rivalidad con Miguel Ángel, alentada por patrones como Alfonso d’Este (1476-1534), los Farnese o personalidades como Vasari, el Aretino y Lodovico Dolce: Tiziano estaría respondiendo con alguna de sus mejores pinturas a obras de Miguel Ángel en ese momento como *La Magdalena* de la Galeria Pitti (fig.70) con respecto al *Noli me tangere* diseñado por Buonarroti y pintado por Pontormo (1494-1557) (fig.71) o entre la *Dánae* Farnese (fig.3) y *La Leda y el cisne*<sup>187</sup> (fig.19). Para el historiador la estancia en Roma fue decisiva, permitiéndole estudiar de primera mano el arte clásico y contemporáneo, especialmente a su rival de escuela Miguel Ángel Buonarroti. Falomir, citando a Joannides, considera que Tiziano sintetizó de una forma totalmente personal la experiencia romana, compartiendo con Wilde como se aprecia esa personal absorción e interpretación del lenguaje miguelangelesco en el *San Juan el Limosnero* de Venecia (fig.54), destacando su monumentalidad y su ambivalencia: “*El santo es un compendio de todas las concepciones de los profetas del florentino, pero, merced al color, con un resultado completamente distinto*”<sup>188</sup>. Falomir asume que el momento romano de Tiziano lo posicionó todavía más en el

<sup>184</sup> Falomir, M., *op. cit.*, pp. 181-183.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 183.

medio artístico italiano, no siendo casual que tras el viaje se fechen sus autorretratos (figs.7 y 8) y se intensificase la reproducción de sus lienzos mediante grabados<sup>189</sup>. El análisis de las décadas de 1530 y 1550, Falomir lo cierra, con el terreno donde Buonarroti no podía rivalizar con Vecellio: El retrato. Para el director del Museo del Prado, estas dos décadas marcan el ápice de la retratística de Tiziano, en buena medida gracias a las relaciones con los mayores poderes temporales – Carlos V- y espirituales – Pablo III -, destacando la excepcional técnica pictórica, las portentosas dotes psicológicas - *Pablo III y sus nietos* (fig.6) -, así como la flexibilidad de su autor en representar tanto a niños - *Retrato de Rannuccio Farnese* (fig.1), *Retrato de Clarissa Strozzi* (fig.73) - como ancianos - *Retrato de Pablo III* (fig.2). Algunos de estos retratos son adaptaciones personales derivadas de modelos romanos y nórdicos<sup>190</sup>, como el retrato de *Carlos V en Mühlberg* (fig.72), iconografía típicamente nórdica con antecedentes en Alberto Durero y su *Caballero y la muerte*, pasada por el filtro romano-italiano de la *Escultura ecuestre de Marco Aurelio*<sup>191</sup>, obra que indudablemente Tiziano había visto en su estancia en Roma.

#### 5.4.11 Paul Joannides: “Titian and Michelangelo/Michelangelo and Titian” 2004

El Historiador británico Paul Joannides (1945), otro de los grandes expertos británicos en Tiziano, dedica un artículo completo a las relaciones e influencias entre Tiziano y Miguel Ángel, analizando el impacto del artista toscano sobre el maestro veneciano<sup>192</sup>. Joannides estructura su artículo en cuatro bloques: El primero “A social call” narra el encuentro entre los artistas en el Belvedere con Vasari. Joannides afirma que, aunque otros autores hayan vinculado la *Dánae Farnese* (fig.3) con la *Leda y el cisne* de Buonarroti (fig.19), hay poca similitud entre ambas pinturas. Tiziano evita la dimensión alegórica propuesta por el toscano. Al gran maestro del desnudo complejo, expresivo y espiritualizado, Tiziano le presentaría un desnudo relajado, sensual y optimista: Pintura que desafiaba la estética del pintor-escultor en ese momento<sup>193</sup>. Este primer encuentro en persona con Buonarroti, Joannides lo califica como de *mezzo camino*, ya que Tiziano continuaría reflexionando sobre la obra de Miguel

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>192</sup> Joannides, Paul. “Titian and Michelangelo/Michelangelo and Titian”. En Meilman, Patricia (ed.) *The Cambridge Companion to Titian*. Cambridge University Press. New York. 2004

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 123.

Ángel: antes del viaje y tras el viaje a Roma<sup>194</sup>. El segundo bloque del artículo "Titian approach to Michelangelo" el historiador británico analiza el impacto de Miguel Ángel en Tiziano antes del viaje a Roma. Según Joannides Tiziano escaparía de la influencia de Giovanni Bellini empleando en sus composiciones figuras y formas derivadas del arte centroitaliano y de la escultura helenística<sup>195</sup>. Joannides habla de una fuerte influencia de Miguel Ángel en la década de 1520, en obras que ya se han mencionado, como *La Asunción de Santa Maria Gloriosa dei Frari* (fig.11), *El políptico de la Resurrección de Brescia* (fig.13) o *La bacanal de los Andrios* (fig.59), y que esta influencia disminuiría en la producción de los años treinta, cosa que cambiaría radicalmente de nuevo en la obra de la década siguiente<sup>196</sup>. El tercer bloque del artículo, el cual no analizaremos, es el titulado "Venice and Michelangelo", donde el autor analiza los dos viajes que realizó Miguel Ángel a Venecia y las influencias que pudo recibir allí<sup>197</sup>. El artículo se cierra con "Titian after Rome", donde el historiador evalúa el impacto de Buonarroti durante y tras la estancia en Roma. Joannides nos aporta un dato nuevo: Tiziano debió estar seguramente en contacto con su amigo Roberto Strozzi<sup>198</sup> (1515-1566). Miguel Ángel regaló a Strozzi sus dos esclavos, *El moribundo* (fig.74) y *El rebelde* (fig.58), tras excluirlos de la tumba de Julio II. Estas esculturas estuvieron en casa de los Strozzi hasta 1547, cuando fueron enviadas a Francia. Tiziano debió examinarlas detenidamente<sup>199</sup>, junto con otras obras públicas del artista como *La Piedad de San Pedro* (fig.75), *El Cristo resucitado de Santa Maria sopra Minerva* (fig.50), y *El Moisés del sepulcro de Julio II* (fig.76) en San Pietro in Vincoli<sup>200</sup>. Joannides confirma al profesor Panofsky, corroborando que el pintor quedaría muy impresionado por el *El Cristo*

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 125-128.

<sup>197</sup> *Ibid.*, pp. 128-135.

<sup>198</sup> Roberto Strozzi fue un aristócrata florentino de la influyente familia Strozzi, con una formación humanista y una vida marcada por intrigas políticas contra los Médicis que lo llevaron al exilio en varias ocasiones. Durante su estancia en Venecia entre 1540 y 1542, tuvo una conexión significativa con Tiziano, quien pintó el *Retrato de Clarisa Strozzi* (fig.74). Mantuvo también una relación cercana y amistosa con Miguel Ángel Buonarroti, a quien ofreció hospitalidad en Roma durante sus enfermedades en 1544 y 1546. Miguel Ángel, en agradecimiento por esta ayuda, le regaló las esculturas *El esclavo moribundo* (fig.75) y *El esclavo rebelde* (fig.59). Estas obras fueron enviadas por Strozzi al rey de Francia tras su exilio, convirtiéndose posteriormente en parte de la colección nacional francesa. Obras actualmente en el museo del Louvre de París.

<sup>199</sup> Joannides, P., *op. cit.*, pp. 135-136.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 136.

resucitado de Miguel Ángel (fig.50), tanto como para adquirir un molde en yeso a tamaño real en Roma, y adaptar el diseño de la figura en su *Aparición de Cristo a la Virgen* en Santa Maria di Medole<sup>201</sup> (fig.77). En referencia al *Juicio Final* (fig.26) y a *La Capilla Paulina* (fig.78), Joannides cree que estas obras debieron impactarle, aunque no de manera inmediata, y que a su regreso a Venecia encontró formas retrospectivas de aprovechar estas influencias<sup>202</sup>. Tras el viaje, y haciendo escala en Florencia, Tiziano presentó un *Retrato de Pietro Aretino* (fig.9) evocando al *Moisés* de Miguel Ángel de la tumba de Julio II (fig.76) y una copia del *Retrato de Julio II* realizado por Rafael, copia (fig.4) que realizaría durante su estancia en el Vaticano<sup>203</sup>. Según Joannides la estancia de Tiziano en el centro de Italia reforzó sus preferencias artísticas dándole mayor confianza para medirse directamente con el trabajo tanto de Rafael como de Miguel Ángel, renovando las energías de un artista de casi 60 años<sup>204</sup>. Joannides menciona como las mayores influencias miguelangelescas las obras del Antiguo Testamento, actualmente en Santa Maria de la Salute en Venecia (figs.61,62 y 63), y sobre todo la serie de *Las furias* (figs.39,40 y 41). En estas obras, Tiziano se mediría directamente con Miguel Ángel en el tratamiento del desnudo heroico masculino: El pintor equipara estas pinturas a las formas del *Juicio final* (fig.26), mostrando musculaturas ondulantes y fibrosas, representando lo más cercano que llegó Tiziano a las sobrecargadas anatomías de Buonarroti<sup>205</sup>. Los años finales de las décadas de 1550 y 1560, Tiziano se apartaría del modelo miguelangelesco heroico, Joannides cree que el pintor en su plena madurez habría dejado de perseguir a su gran contemporáneo<sup>206</sup>. El profesor cierra el artículo analizando la última influencia de Buonarroti en Tiziano, concretamente en su última obra religiosa inacabada, *La Piedad* de la Galleria dell' Accademia de Venecia (fig.47). El grupo central de la pintura está indudablemente inspirado en la *Piedad vaticana* (fig.75), mientras que las figuras de los nichos - un Moisés y una Sibila- fueron influenciadas respectivamente por el *Moisés* de San Pietro in Vincoli (fig.76) y el *Cristo resucitado* de Santa Maria sopra Minerva por la postura (fig.50). En esta obra, Tiziano se autorretrató como San Jerónimo penitente tocando la mano de Cristo. Joannides establece un paralelismo con la *Piedad Bandini* (fig.79),

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp. 140-142.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 142.

donde Miguel Ángel se autorretrató como Nicodemo o José de Arimatea. Aunque el autor reconoce que esta conexión puede parecer una idea fantasiosa y no exista evidencia directa, considera que es una muestra de la intensa espiritualidad que ambos artistas desarrollaron al acercarse a la muerte<sup>207</sup>. Según Joannides, su arte más privado y personal se convirtió en una expresión profundamente espiritual para ambos. El autor relaciona el *non finito* de Miguel Ángel, con el *non finito* de la pintura de Tiziano, señalando: “El acabado, que implica certeza, ya no era posible; podría haber parecido presuntuoso. El acceso al sacrificio redentor requería también el sacrificio del arte<sup>208</sup>”.

#### 5.4.12 Alvise Zorzi: “El color y la gloria. Vida, fortuna y pasiones de Tiziano” 2005

Alvise Zorzi (1922-2016) fue un periodista y escritor Veneciano, gran estudioso de la historia y la cultura de su ciudad natal Venecia, habiendo sido presidente del Comité Internacional para la salvaguardia de Venecia. En *El color y la gloria*<sup>209</sup> el periodista presentó una documentadísima biografía novelada de nuestro pintor, con un carácter más histórico que artístico. El viaje a Roma está tratado en dos capítulos con información detalladísima previa al viaje. El motivo principal de Tiziano como ya sabemos era el beneficio eclesiástico de Pomponio, Zorzi nos revela que lo que buscaba el pintor para su hijo era la abadía de San Pietro in Cole en Lombardía<sup>210</sup>. El autor al igual que David Rosand, habla de una influencia miguelangelesca antes del viaje a Roma, sobre todo en las pinturas del Santo Spirito (figs.61,62 y 63): Tiziano había modernizado su estilo según la moda figurativa del momento sin renunciar a su propia personalidad<sup>211</sup>. Otra información nueva que aporta Zorzi es como Guidobaldo della Rovere, como ya hemos visto en Cavallcaselle y Crowe, ayudaría a viajar a Tiziano a Roma, haciendo escala en Pesaro,

---

<sup>207</sup>Obras cargadas de espiritualidad, concebidas para sus respectivas tumbas. *La Piedad Bandini* (1545-1564) (fig.79) iba a coronar el sepulcro de Miguel Ángel en Roma, incluyendo un autorretrato como Nicodemo, pero quedó inacabada tras ser abandonada por el artista debido a su insatisfacción. *La Piedad* de Tiziano (1573-1576) (fig.47) fue pintada para su tumba en Venecia y muestra a la Virgen con Cristo muerto, acompañados de María Magdalena y San Jerónimo, autorretrato de Tiziano. La pintura sería finalizada por Palma el Joven tras la muerte de Tiziano. Ambas obras reflejan la meditación sobre la redención y la mortalidad en los últimos años de vida de ambos maestros.

<sup>208</sup> Joannides, P., *op. cit.*, p. 145.

<sup>209</sup> Zorzi, Alvise. *El color y la gloria. Vida, fortuna y pasiones de Tiziano*. Debate. Barcelona. 2005

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>211</sup> *Ibid.*, pp. 204-205.

Zorzi confirma que este viaje se realizaría en barco<sup>212</sup>. Una vez llegado a Roma, la primera persona en recibir al artista fue Pietro Bembo, y Zorzi amplía la lista de visitas artísticas con el mausoleo de Adriano y los andamios de la basílica de San Pedro. Siendo el Cardenal Farnesio el que pidiera a Vasari que se encargara de hacer visitar la ciudad al artista<sup>213</sup>. El segundo capítulo se inicia con un excepcional paseo sobre cómo debía ser el descubrimiento de la Roma de 1545<sup>214</sup>. El capítulo está íntegramente dedicado a Miguel Ángel, Tiziano y la ya comentadísima visita con Vasari al taller del Belvedere. Zorzi destaca como Miguel Ángel reconocía sin tapujos la maestría del pintor en los retratos, creyendo este al ver un retrato de Alfonso de Este, que el arte pudiese lograr tanto<sup>215</sup>. El autor en relación con el famoso *Retrato de Pablo III con sus nietos* (fig.6), relata que, debido a la alta penetración psicológica, y el descubrimiento del pintor de los entresijos privados de la Familia Farnese, Pablo III creyó que esa pintura podía comprometer a la familia. Motivo por el cual dejó de posar para Tiziano, dejando el cuadro inacabado, y clausurando el periodo romano del artista.

#### 5.4.13 Peter Humfrey: "Tiziano" 2007

Profesor emérito de la Universidad escocesa de St. Andrews, Peter Humfrey (1947) es otro de los mayores especialistas en pintura veneciana de Reino Unido. Entre su bibliografía destacan estudios sobre Giovanni Bellini<sup>216</sup>, Vittore Carpaccio<sup>217</sup>, y como no, Tiziano, siendo el coautor del catálogo de la exposición "The age of Titian", presentada en la National Gallery de Escocia en 2004<sup>218</sup>. Para este estado de la cuestión, se ha analizado el estudio del autor que publicó en 2007 para la editorial británica Phaidon<sup>219</sup>, uno de los trabajos más al día sobre el maestro tras la gran retrospectiva del Museo del Prado de Falomir. Humfrey abre su capítulo romano con el histórico sobre las relaciones de Tiziano con la familia Farnese, haciendo un inventario desde el

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>214</sup> Debido a la riqueza de datos y descripciones de este paseo por la Roma del Renacimiento, reproducimos la integridad de la introducción del capítulo en el anexo 8.9.

<sup>215</sup> Zorzi, A., *op. cit.* p. 217.

<sup>216</sup> Humfrey, Peter. *Giovanni Bellini*. Marsilio Editori. Venecia. 2021.

<sup>217</sup> Humfrey, Peter. *Vittore Carpaccio Master Storyteller of Renaissance Venice*. Yale University press. Venecia. 2022.

<sup>218</sup> Humfrey, Peter y Weston Lewis, Aidan. *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*. National Galleries of Scotland, 2004

<sup>219</sup> Humfrey, Peter. "Apeles Vecellio. Las visitas a Roma y Augsburgo". En: *Tiziano*. Phaidon London/New York. 2007.

primer retrato realizado para la familia de *Ranuccio Farnese* (fig.1) a la *Dánae* (fig.3), obra que llevó inacabada a la corte pontificia<sup>220</sup>. Sobre la *Dánae* Farnese (fig.3), gracias a los estudios radiográficos, Humfrey demuestra como el maestro se basó, en un principio, en el diseño de la *Venus de Urbino* (fig.42), con una ventana al fondo y con el personaje femenino con la cabeza apoyada en su brazo, como en la obra referente. Humfrey, al igual que otros autores, considera que Tiziano fue consciente de que su *Dánae* (fig.3) estaba destinada a un entorno artístico dominado por la figura de Miguel Ángel. El autor sostiene que el hecho de que la figura inicial apoyara la cabeza en su brazo izquierdo podría confirmar que el pintor se inspiró en la alegoría de *La Noche* (fig.33), realizada para la sepultura de Giuliano de Médicis en la Sacristía Nueva de la basílica de San Lorenzo de Florencia, a modo de homenaje, pero también de desafío hacía Buonarroti: Humfrey señala, “Ni siquiera los admiradores más fervientes de Miguel Ángel se atrevían a comparar la perfección de los desnudos masculinos del artista con los femeninos, y difícilmente podían postular que sus figuras retorcidas y atormentadas fueran las más adecuadas para representar los amores de los dioses mitológicos”. Según la perspectiva de Humfrey, Tiziano sabía recrearse en la sensualidad femenina y sentir empatía por la sexualidad de la mujer y el placer físico<sup>221</sup>. Para Humfrey, la entrega de la *Dánae* (fig.3) al cardenal Farnese fue la excusa perfecta para marchar a Roma, junto con el propósito inicial del beneficio eclesiástico para su hijo mayor Pomponio y consolidar la relación con los Farnese. El historiador, como información nueva sobre el viaje, aporta que el artesano Pastorino de’ Pastorini<sup>222</sup> acuñaría una medalla (fig.80) con la efigie del pintor y la inscripción<sup>223</sup> TITIANVS EQVES<sup>224</sup>. Según el profesor, el *Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6) sentará precedentes para numerosos retratos de Estado durante los siglos XVII y XVIII. Humbrey señala como referente, tanto al triple retrato como al individual de Pablo III (fig.2), al igual que otros muchos especialistas, a Rafael. La representación de los tres simbolizaría la gloria de la familia Farnese. Sobre las intrigas familiares

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, pp. 138-144.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>222</sup> Pastorino de’ Pastorini (c.1508-1592) fue un prolífico productor de medallas de retratos fundidas. Su obra también incluyó vitrales, frescos, modelos en cera, estucos decorativos, medallas de retratos en estuco coloreado y troqueles para monedas. Ocupó cargos oficiales en varias cortes italianas: Ferrara, Bolonia y Florencia donde fue maestro de estucos bajo el gran duque Francesco I de Médicis.

<sup>223</sup> Humfrey, P., *op. cit.* p. 146.

<sup>224</sup> Tiziano Caballero.

aparentes en la pintura, Humfrey opina como Charles Hope. La experiencia de Tiziano en las cortes era lo bastante dilatada como para saber que, en ningún caso, debía de juzgar a sus mecenas. Humfrey, para ratificar esta idea, confirma que hubo pruebas de que el triple retrato llegó a mostrarse en público pese a estar inacabado: Falta la mano del Papa y el respaldo del trono está apenas insinuado. Para Humfrey, el retrato destila una tensión casi eléctrica, acentuada por la sugestiva ambigüedad de la situación plasmada<sup>225</sup>. Humfrey confirma que Tiziano regresó a Venecia en junio de 1546, tras haber hecho escala en Pesaro y Florencia, con los equipajes rellenos de esculturas y mármoles antiguos, a partir de esta fecha el pintor se dedicaría al completo a la familia de los Augsburgo<sup>226</sup>. Humfrey analiza obras realizadas tras el viaje que tuvieron un marcado impacto "Romano". La primera a la que se refiere es *El martirio de San Lorenzo* en la Iglesia de los Jesuitas de Venecia (fig.36). La presencia de la estatua de la diosa Vesta, la ornamentación del pedestal y el pórtico de columnas corintias en el lienzo son detalles que Tiziano no habría incorporado de no haber visitado Roma. Además de este decorum romano, las figuras musculosas y en tensión tanto del santo y sus verdugos, responden, según Humfrey, al lenguaje de la escultura antigua y de Miguel Ángel<sup>227</sup>. Para concluir con las obras de este periodo, el profesor escocés no hace ninguna alusión al ciclo del Antiguo Testamento del Santo Spirito (figs.61,62 y 63), pero sí se refiere a la serie *Las Furias* (figs.39,40 y 41), a las que define como obras de un realismo angustioso al estilo de Miguel Ángel, donde claramente se ven los ecos de las figuras que caen en el lado derecho del *Juicio Final* de Miguel Ángel<sup>228</sup> (fig.26). Se cierran las reminiscencias del *Juicio Final* con *La Gloria* (fig.55), cuadro favorito de Carlos V, y que, según Humfrey, Tiziano tuvo en mente el *Juicio Final* (fig.26) para el diseño de los grupos de desnudos heroicos. Para el autor, la paleta sobria de *Las Furias* (figs.39,40 y 41), ha dado paso a un colorito muy tizianesco, de azules, celestes, rojos y dorados, matizados bajo el influjo del maestro toscano<sup>229</sup>.

---

<sup>225</sup> Humfrey, P., *op. cit.*, p. 146.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>227</sup> Humfrey, P., "El pintor de la Serenísima.Tiziano en su hogar de Biri Grande". En *op. cit.*, p. 127.

<sup>228</sup> Humfrey, P., *op. cit.*, p. 160-161.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 164.

#### 5.4.14 Antonio Forcellino: “1545, los últimos días del Renacimiento” 2008

Antonio Forcellino (1955) es un arquitecto, historiador, novelista y restaurador<sup>230</sup> italiano, especializado en el Renacimiento italiano, siendo Miguel Ángel el autor que más ha estudiado, además de numerosos artistas del periodo<sup>231</sup>. Para nuestra investigación se ha consultado su ensayo<sup>232</sup> de 2008, que presenta un planteamiento original, y parte del análisis de los trabajos realizados por Miguel Ángel, Tiziano y Vasari en 1545. Forcellino plantea en su estudio que el alto Renacimiento concluye con los frescos manieristas de Vasari para el Palacio de la Cancillería (fig.81), mientras que los frescos de Buonarroti para la Capilla Paulina (fig.78), y las obras realizadas por Tiziano en Roma, la *Dánae* (fig.3) y *El Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), representan los últimos ejemplos del esplendor Renacentista. El autor considera que la libertad creativa del artista renacentista será vetada con las nuevas prácticas artísticas manieristas y las nuevas exigencias marcadas por el concilio de Trento, de ahí el título del ensayo *1545, Los últimos días del Renacimiento*, año de inicio del sínodo ecuménico. Forcellino dibuja una excelente narración sobre como debió ser la llegada de nuestro artista a Roma<sup>233</sup>, junto a una descripción, casi a modo de relato poético de la *Dánae* (fig.3) Farnese<sup>234</sup>. El historiador hace un histórico de los deseos de Tiziano para conseguir los beneficios eclesiásticos para Pomponio. En 1530 el artista había implorado a Isabella d’Este (1474-1539), para que su hijo el Duque Federico Gonzaga, se lo concediera, y en 1544, haría lo mismo al marqués de Vasto (1502-1546), para que Pomponio obtuviese la canonjía<sup>235</sup> de Milán, hasta llegar a la gran oportunidad con la familia Farnese durante su viaje romano<sup>236</sup>. Para Forcellino la impresión más fuerte de Roma, en el pintor, sería el descubrimiento del *Juicio Final* de Miguel Ángel (fig.26), según el autor los comentarios de Tiziano sobre el fresco fueron los que animaron a Pietro Aretino a escribir la injuriosa carta sobre la falta de decoro de la apocalíptica pintura

---

<sup>230</sup> Forcellino fue responsable en 2001 de la restauración y limpieza de la tumba de Julio II en la basílica de San Pietro in Vincoli de Roma.

<sup>231</sup> Véase del autor: Forcellino, Antonio. *Miguel Ángel. Una vida inquieta*. Alianza Editorial. Madrid. 2005; Forcelino, Antonio. *Rafael. Una vida feliz*. Alianza Editorial. Madrid 2006; Forcellino, Antonio. *La Capilla Sixtina. Relato de una obra maestra*. Alianza Forma. Madrid. 2020

<sup>232</sup> Forcellino, A. 2008. *op. cit.*, pp. 9-94.

<sup>233</sup> *Ibid.*, pp. 21-25.

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 12-14. Debido a la riqueza de las descripciones de la pintura, y sobre todo de la llegada del pintor a Roma, reproducimos parte del texto íntegro en los anexos 8.10.

<sup>235</sup> Una canonjía es una prebenda o beneficio eclesiástico.

<sup>236</sup> *Ibid.*, pp. 31-39.

de Buonarroti por sus explícitos desnudos. De esta manera, según piensa el autor, ambos se vengaban de Miguel Ángel, por no haber intervenido este a favor de Tiziano en su anhelado beneficio para Pomponio, recordemos que Tiziano enviaría una carta a Miguel Ángel pidiéndole que intercediera por su buena relación con Pablo III, y, sobre todo, por no haber enviado el artista florentino un dibujo a Aretino, el cual le había reclamado en diversas misivas<sup>237</sup>. *El Retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), según Forcellino, sería la réplica de Tiziano a la obra indecorosa de Miguel Ángel, acogándose a la nueva moral imperante<sup>238</sup>. Tiziano debió hacer los retratos por separado, y luego crear la composición. Forcellino hace un minucioso análisis de la obra, siendo un ejemplo perfecto de la propaganda política del clan Farnese<sup>239</sup>. El cardenal Farnese estaba dispuesto a recompensar al pintor por el triple retrato, logrando que el titular legítimo de un beneficio eclesiástico cediera las rentas al pintor, quien recibiría la noticia con gratitud, prometiendo fidelidad hasta su muerte a los Farnese. La cesión se complicó por la competencia de otros poderosos señores italianos, el duque de Ferrara y el Cardenal Salviati, Forcellino es el primer autor en dar los nombres. Finalmente, como ya sabemos, Tiziano no recuperó el beneficio. Lo único que recibiría el artista sería el cargo de los sellos del plomo, el cual según Forcellino aceptaría entusiasmado, pero que abandonaría por sus obligaciones con la familia Imperial. Según el profesor italiano, el clima creado por el concilio de Trento, donde se criticaba el comercio de las rentas eclesiásticas, fue el motivo por el cual Tiziano marcharía de Roma sin la ambición principal de su visita<sup>240</sup>. Forcellino cierra el bloque sobre Tiziano con un capítulo íntegro desmintiendo las teorías de Giovanni Battista Cavalcaselle y Joseph A. Crowe, los cuales como ya hemos visto, pensaron que Tiziano plasmaría en el célebre retrato las intrigas de la dinastía Farnese. El autor italiano comparte la opinión de Charles Hope y otros estudiosos, según sus propias palabras: “(Tiziano) *Había viajado a Roma para adular, no para denunciar*”. La ejecución rápida de la pintura se debe a la técnica pictórica del pintor. La obra se realizó en meses de invierno, siendo el secado del óleo más costoso. La obra no quedaría inacabada por la insatisfacción de la familia. Simplemente no fue finalizada por el artista<sup>241</sup>.

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 73.

<sup>239</sup> *Ibid.*, pp. 80-85.

<sup>240</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>241</sup> *Ibid.*, pp. 89-94.

#### 5.4.15 Augusto Gentili: "Titien" 2012

Augusto Gentili (1943) es uno de los más reconocidos especialistas sobre pintura veneciana y, en concreto, sobre Tiziano. Actualmente es profesor de Historia del Arte Moderno en la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Para esta investigación se ha consultado el último gran estudio del autor sobre Tiziano publicado por Actes Sud en 2012<sup>242</sup>. La amplia monografía recoge y analiza al detalle todas las etapas del pintor. El capítulo dedicado a Roma lleva por título "Vacances romaines" y no aporta mucha más información que la ya analizada hasta ahora. Gentili nos desvela el nombre del eclesiástico que se resistía a ceder la abadía de San Pietro in Vincoli, Giulio Antonio Sertorio, abadía que, como hemos visto, los Farnese intentaban conceder a Tiziano<sup>243</sup>. Para el autor el triple retrato de los Farnese (fig.6), es un manifiesto de nepotismo y un programa político a corto término. Lo mismo ocurre con las obras posteriores al viaje: Gentili sigue las tesis propuestas por autores anteriores, señalando que las obras que más se acercan a la magnificencia romana, entre lo antiguo y lo miguelangelesco, son la serie de *Los Condenados* o *Las Furias*<sup>244</sup> (figs.39,40 y 41).

#### 5.4.16 Fernando Checa: "Tiziano y las Cortes del Renacimiento" 2013

Fernando Checa Cremades (1952) es catedrático en la Universidad Complutense de Madrid y entre 1996 y 2001, fue director del Museo del Prado. Especializado en Renacimiento y Barroco, sus estudios sobre Tiziano han ido muy dirigidos a los vínculos del pintor con la monarquía española<sup>245</sup>. Para este estado de la cuestión se han consultado su recopilación de fuentes sobre Tiziano<sup>246</sup> y la monografía sobre el maestro, *Tiziano y las cortes del Renacimiento*<sup>247</sup>, donde el profesor dedica un amplio apartado al viaje romano bajo el título: "Tiziano y la familia Farnesio. El paragone con Rafael Sanzio, Miguel Ángel Buonarroti y la escuela antigua". Checa abre el capítulo con el retrato que Tiziano realizaría a Pablo III (fig.2), antes del viaje a Roma, y de la copia que realizaría ya en Roma del de Julio II de Rafael (fig.4). Obras donde el veneciano se enfrentaría con el influyente modelo de retrato pontificio rafaelesco (figs.5 y 48). Para Checa, Tiziano utiliza de una manera muy

<sup>242</sup> Gentili, Augusto. *Titien*. Actes Sud. Arles/Milán. 2012.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>245</sup> Checa, Fernando. *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España. Siglos XVI y XVII*. Madrid. Nerea. 1994.

<sup>246</sup> Checa, F. *Natura potentior Ars. op. cit.*

<sup>247</sup> Checa, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento. op. cit.*

consciente las posibilidades cromáticas del contraste entre el rojo y el blanco, el maestro se esfuerza con estos retratos a dar una alternativa superada muy veneciana al disegno romano propuesto por Rafael<sup>248</sup>. De acuerdo con Checa, aunque la Roma de aquel entonces, con su esplendor artístico y la concentración de artistas que trabajaban en la ciudad, representaba lo opuesto a los intereses artísticos de Tiziano, la ciudad no dejó de ejercer en él una profunda impresión<sup>249</sup>. Checa habla de una obra perdida realizada en Roma, una Venus pintada para Carlos V, obra creada bajo la impresión de la escultura antigua y que Tiziano menciona en la carta dirigida escrita al emperador desde Roma (ver anexo 8.2), para entrar en el análisis de la obra no retratística más importante realizada en el periodo romano, la Dánae Farnese<sup>250</sup> (fig.3). Según Checa, la inclusión en las Vidas de 1568 de la visita de Vasari y Miguel Ángel al estudio del Belvedere fue en realidad, una excusa del autor para subrayar el paragono entre la escuela veneciana y la florentina<sup>251</sup>. Sobre la Dánae, Checa, corrobora que Tiziano, sin duda, habría querido hacer con esta obra su especial *paragone* con Miguel Ángel, teniendo la Dánae (fig.3) más movimiento que las versiones de las Venus anteriores<sup>252</sup>. Para Checa es indudable que Tiziano ya conocía la pintura centroitaliana a través de dibujos y estampas, pero cree que esta breve estancia en la ciudad eterna supondría una experiencia estética de primer orden a Tiziano, en palabras del autor: “Lo que también resulta relevante es que la estancia de Tiziano en Roma fue uno de los momentos álgidos de su confrontación con las otras dos grandes figuras del clasicismo, Rafael Sanzio y Miguel Ángel Buonarroti”. Hecho corroborado por el tratado de Lodovico Dolce en 1557, y en un poema de Pietro Aretino de 1553, insertado en una carta a Bocamazza, donde el escritor compara a los tres artistas<sup>253</sup>. Reproducimos el poema completo en el anexo 8.11. Fuera del capítulo romano y en relación con las obras de fuerte influjo miguelangelesco, Checa incluye el *Ecce homo* realizado para Carlos V<sup>254</sup>. Sin embargo, donde el artista daría una respuesta explícita al *Juicio Final* de Miguel Ángel (fig.26) sería con *La Gloria* (fig.55), encargo

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, pp. 230-233.

<sup>249</sup> *Ibid.*, pp. 236.

<sup>250</sup> *Ibid.*, pp. 238.

<sup>251</sup> *Ibid.*, pp. 239-240.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>254</sup> Checa, Fernando. “Al servicio de la Casa de Austria. Tiziano en Augsburgo 1548-1549”. En *op. cit.*, p. 251.

devocional de Carlos V<sup>255</sup>. Para el historiador, las figuras del Moisés, con las tablas, y las del Rey David, con el salterio y el manto real, llevan la huella de Buonarroti, junto con el personaje femenino, interpretado como alegoría de la Iglesia o, según la interpretación de Panofsky, como la sibila Eritrea, apareciendo una referencia más al universo del Juicio Final de la Sixtina<sup>256</sup> (fig.26).

## 6. Conclusiones

Este estado de la cuestión nos ha permitido obtener un panorama completo sobre el viaje de Tiziano a Roma. Gracias a los análisis bibliográficos, hemos podido reconstruir los principales episodios de su estancia: El interés del pintor por la antigüedad, el descubrimiento de la pintura centroitaliana de Rafael y Miguel Ángel, y como, tras la estancia romana, se aprecia una huella notable de Buonarroti en su pintura.

### 6.1 Sobre el estudio de los antiguos

El análisis de la estancia de Tiziano en Roma nos ha revelado el profundo interés que tenía el artista por la escultura clásica y las colecciones de mármoles del Vaticano. Sabemos con certeza que el artista visitó las colecciones del Belvedere, donde admiró obras que ya le habían influido, como el *Laocoonte y sus hijos* (fig.56). Gracias a autores como Humfrey, sabemos que Tiziano regresó a Venecia con los equipajes llenos de esculturas y mármoles antiguos para su colección privada. Sabemos también, por correspondencia con el Emperador Carlos V, cómo Tiziano confirmaría cuánto estaba aprendiendo de "*estas maravillosísimas piedras antiguas*". Para El retrato de Carlos V en la batalla de Mühlberg (fig.72) pintado dos años después del viaje, se inspiró en la escultura ecuestre de Marco Aurelio, obra que obviamente vio en Roma. Otras referencias las tenemos gracias a Cavalcaselle y Crowe, y, sobre todo a Panofsky, quien es el autor que cita correctamente la obra. Sabemos que el Cupido pintado que acompaña a la *Dánae Farnese* (fig.3) estaba directamente inspirado en el Cupido de Lisipo (fig.28) de las colecciones papales, aparte de la monumental columna central de la composición que evoca la grandeza del mundo clásico. Panofsky ha dejado claro que, antes del viaje, Tiziano ya había aprendido todo lo posible de los antiguos. Panofsky es quizás el autor que más referencias a la

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 314-315.

antigüedad ha aportado: influencias de relieves clásicos, o de esculturas que ya conocía en Venecia, como otras que descubriría en Roma. Otra referencia sobre la aplicación de lo antiguo es el fondo del lienzo de *El martirio de San Lorenzo* de la Iglesia de los Jesuitas en Venecia (fig.36), realizado entre 1548 y 1559. La presencia de la escultura de la diosa Vesta y el pórtico de columnas corintias rememora recuerdos de Tiziano de su periplo en la ciudad eterna, como bien ha apuntado Humfrey. Para otros autores como Wethey, la pintura posterior de Tiziano a su viaje no muestra una dependencia mayor a la antigüedad clásica descubierta en Roma, siendo el citado *Martirio de San Sebastián* la gran excepción, junto con la postura de la diosa Venus en su *Venus y Adonis* (fig.21), inspirada sin duda en el *Lecho de Policleteo* (fig.46). David Rosand también ha confirmado el profundo conocimiento que tenía el pintor de la antigüedad, tanto en las formas como en los significados, conocimientos ya adquiridos en Venecia, y reforzados tras su paso por la ciudad eterna.

## 6.2 Sobre la influencia de la pintura centroitaliana y de Miguel Ángel

Hemos podido identificar las visitas que realizó el pintor en la ciudad, acompañado por Giorgio Vasari, así como su interés por el arte centroitaliano contemporáneo, en especial por artistas como Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo, Rafael Sanzio y Miguel Ángel Buonarroti. Tiziano se preocupó por estudiar y, lo más importante, dar nuevas lecturas, muy venecianas, a diseños realizados por Rafael, interpretando de una manera muy colorista y realista, los retratos papales de Rafael, e incluso copiando obras originales suyas como *La pesca milagrosa* (fig.31) o el famoso *Retrato de Julio II* (fig.5). Si con Rafael hubo estudio, con Miguel Ángel existió enfrentamiento. Hemos visto cómo muchos de los autores analizados consideran que la *Dánae Farnese* (fig.3) fue una respuesta a obras femeninas anteriores de Buonarroti, como *La Leda y el cisne* (fig.19) o la alegoría de *La Noche*, de las tumbas mediceas (fig.33). Tiziano llegó a Roma como el líder de la escuela veneciana, el pintor que, en ese preciso momento, tenía a los dos poderes más importantes de Europa como promotores: El poder espiritual de Pablo III, junto al poder temporal del Emperador Carlos V y la familia Habsburgo. Llegó a Roma como el mejor retratista de las cortes del Renacimiento. No es casual, por tanto, que las obras centrales de su periodo romano fueran *El retrato de Pablo III y sus nietos* (fig.6), obra que, según los autores analizados, supera la inmovilidad de los retratos papales de Sanzio; junto con una pintura mitológica, femenina, naturalista, colorista y sensual, que rompía con la monumentalidad musculosa

y torturada de los diseños de Buonarroti. Tiziano sin duda estudió a Miguel Ángel adoptando físicos más heroicos tras el viaje, como ha apuntado Wethey. Numerosos estudios han analizado en profundidad el impacto de Miguel Ángel sobre Tiziano; sin embargo, aún quedaría por explorar con mayor detalle cómo influyeron otros artistas en el pintor durante este periodo como Giulio Romano, Giuseppe Porta, Francesco Salviati, Correggio, Pordenone o el propio Giorgio Vasari. Una posible área de investigación que creemos quedaría abierta sería el estudio detallado de las influencias de la pintura centroitaliana por parte del pintor antes del viaje romano, a partir de grabados, dibujos y moldes escultóricos en yeso.

### 6.3 Sobre la repercusión de Miguel Ángel tras el viaje a Roma

A lo largo de este estado de la cuestión se han analizado y revisado las fuentes a lo largo de los siglos sobre el viaje romano y la influencia del arte centroitaliano en Tiziano: Se ha analizado el contexto y las motivaciones del viaje, identificado las influencias recibidas -tanto de la antigüedad como de la pintura centroitaliana, en especial Miguel Ángel- y valorado el impacto de la experiencia romana en la evolución artística posterior. Sobre esta tesis Paul Joannides considera, el primer encuentro de Tiziano y Miguel Ángel en Roma como un *mezzo camino*, dado que el maestro veneciano ya había reflexionado sobre la obra de Miguel Ángel antes y después del viaje. Tiziano se interesó por todo lo que pudiera mejorar su creación artística, desde el humanismo, la filosofía neoplatónica y los avances pictóricos de otros artistas y escuelas. Estuvo atento, desde los inicios de su carrera, a los artistas que trabajan en las mejores cortes italianas, y su ojo se fijó en artistas centroitalianos como Rafael o Miguel Ángel antes del viaje romano, como hemos podido ver en sus magistrales retablos venecianos (figs. 11, 12, 13 y 14). Tiziano pudo coquetear con las tendencias manieristas imperantes en ese momento, pero, como bien ha apuntado Charles Hope o Miguel Falomir, fue un pintor que no se dejó llevar por esta corriente. Cavalcaselle y Crowe ya evidenciaron en su estudio sobre el pintor que Tiziano intentaba seguir su propio estilo, aspirando a una gloria mayor que la de un simple imitador. Estas contaminaciones existieron, pero quedaron muy diluidas por la impronta tizianesca. El maestro sabía que su gran competidor en la escena artística italiana en ese momento era Miguel Ángel. Supo enfrentarse con valor a los diseños del florentino, no simplemente copiándolos, sino adecuándolos a su estilo, y, sobre todo, a su fascinante técnica pictórica, muchas veces prefigurando composiciones barrocas, como bien lo han justificado autores como Wethey o Humfrey. David Rosand ha

asegurado que el estudio de Miguel Ángel tras el viaje a Roma daría al pintor más confianza en sí mismo, cambiando su estilo hacia diseños más dinámicos. La idea más importante tras el análisis de las fuentes es que se perciben sutiles rastros del *Juicio Final* (fig.26) en importantes obras como la de *Los Condenados* (figs.39,40 y 41) y *La Gloria* (fig.55), donde el artista dialoga con la potencia masculina de Buonarroti, adoptando físicos más monumentales, como bien apuntó el profesor Panofsky. Otra obra clave en la reinterpretación del estilo miguelangelesco es el *Juan el Limosnero* (fig.54), obra que según Wilde y Miguel Falomir, es un compendio de todas las concepciones de los profetas del techo de la Capilla Sixtina, destacando su monumentalidad, pero gracias al *colorito* del maestro, con un resultado plenamente nuevo. Asimismo, se aprecian referencias a los diseños escultóricos del florentino, como *El Cristo resucitado* de Santa Maria sopra Minerva (fig.50) o la mismísima *Pietà* vaticana (fig.75), obra referencial para una de sus últimas creaciones religiosas y quizás la más manierista de sus pinturas: *La Piedad* de la Galleria dell'Accademia de Venecia (fig.47).

#### 6.4 Repercusión de la estancia romana

Han quedado más que claros los intereses extrartísticos del viaje para la obtención de beneficios para su hijo, Vasari en su vida de 1568 fue el primero en remarcarlo; sin embargo, pese a que el pintor volvió a Venecia sin este favor para Pomponio, el viaje resultó muy positivo para el artista, ya que consolidó la proyección internacional del pintor y lo situó como el mejor artista italiano vivo de ese momento junto a Miguel Ángel. Hechos que corroboran esta idea son la concesión de la ciudadanía romana por parte de la corte vaticana a ambos artistas, la acuñación de la medalla de Pastorino de' Pastorini, que representa al pintor como caballero, otorgándole así un rango de excelencia reservado habitualmente a personas de gran influencia social y la proliferación de grabados de sus obras justo después del viaje a la corte vaticana como bien ha indicado Miguel Falomir. Roma supuso un punto de inflexión en su carrera. La estancia en la ciudad enriqueció notablemente su lenguaje pictórico y lo consolidó, junto a Miguel Ángel, como los dos artistas más relevantes de la época, y estandartes de las dos escuelas pictóricas: la veneciana y la romano-toscana, respectivamente, hecho bien evidenciado por Vasari en la vida de Tiziano de 1568, y como confronta las dos escuelas en la visita en el taller del Belvedere. El viaje a Roma fue una experiencia muy favorable para el artista, pero no modificó de manera drástica su estilo. Roma aceleró e hizo más patente y evidente la antigüedad y la sombra de Miguel

Ángel en una parte de su producción posterior, pero no podemos decir que hubiera un cambio radical en su concepción pictórica tras el viaje. La experiencia romana permitió a Tiziano descubrir y asimilar los modelos clásicos y centroitalianos, sintetizando estas referencias de una manera muy personal, aportando una visión renovada a su pintura. Lo que si podemos afirmar es que el descubrimiento de Roma fue una inyección de energía para el pintor, que ya superaba los sesenta años, y propició la evolución de su estilo hacia una etapa de madurez, con una pincelada mucho más suelta y expresiva, renovando su técnica durante los treinta años que le quedaban de vida. Es evidente que para el artista fue más que suficiente un solo viaje a la Ciudad Eterna; si hubiese querido, podría haber regresado y haberse hecho cargo del puesto de *"piombatore pontificio"*, custodiando los sellos papales, cargo que quedó vacante tras la muerte de Sebastiano del Piombo en 1547. Tras las complicaciones surgidas por el beneficio eclesiástico para Pomponio, Tiziano optó por lo seguro, y se centró en el trabajo para la familia de Carlos V, viajando en el invierno de 1547 a Augsburgo, donde permaneció hasta 1548, regresando a Venecia en septiembre. El último viaje del artista fue nuevamente a Augsburgo entre 1550-51; después de esa fecha, el pintor no volvió a salir de su querida Venecia. A modo de epílogo de estas conclusiones sorprende que no exista un estudio específico sobre el viaje romano. La historiografía ha analizado muchas facetas concretas de la vida del artista, como su relación con la casa de los Habsburgo, sus Poesías para Felipe II o los estudios sobre las pinturas para el Camerino de Alabastro de Alfonso I d'Este. Aunque existe numerosa bibliografía sobre la relación de Tiziano con la familia Farnese, no hay un estudio monográfico completo sobre el viaje a la ciudad eterna. Esta sería una interesante línea de investigación futura, centrada específicamente en estos dos años dentro de la prolífica trayectoria del maestro. Incluso, estos futuros estudios podrían enfocarse en una exposición sobre el viaje y, por supuesto, sobre las obras realizadas en el Vaticano, junto con aquellas que el artista estudió en Roma.

## 7. Anexos: Ilustraciones



Fig.1  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Rannuccio Farnese*, 1542  
Óleo sobre Lienzo, 89,7x73,6cm  
National Gallery of Art, Washington DC  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.4  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Retrato del papa Julio II*, Copia según  
Rafael, 1545-46  
Óleo sobre madera, 100 x 82cm  
Galería Palatina, Palacio Pitti, Florencia  
Cesión de la foto Galería de los Uffizi



Fig.2  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Pablo III*, 1543  
Óleo sobre lienzo, 137x88,8cm  
Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles  
Cesión de la foto Museo Nazionale di Capodimonte



Fig.3  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Dánae*, 1544-45  
Óleo sobre lienzo, 120x172cm  
Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles  
Cesión de la foto Museo Nazionale di Capodimonte



Fig.5  
Rafael Sanzio (1483-1520)  
*Retrato del papa Julio II*, 1511-12  
Óleo sobre tabla, 108,7x81 cm  
National Gallery, Londres  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.7  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Autorretrato Tiziano*, 1562-64  
Óleo sobre lienzo, 96x75cm  
Gemäldegalerie, Staatliche Museum, Berlín  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.6  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Pablo III con sus nietos el cardenal Alessandro y Ottavio  
Farnese*, 1545-46  
Óleo sobre lienzo, 210x174cm  
Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles  
Cesión de la foto Museo Nazionale di Capodimonte



Fig.8  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Autorretrato Tiziano*, 1565-70  
Óleo sobre lienzo, 86x65cm  
Museo del Prado, Madrid  
Cesión de la foto Museo del Prado

Fig.9  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Pietro Aretino*, 1545  
Óleo sobre lienzo, 96,7x76,6cm  
Galería Palatina, Palacio Pitti, Florencia  
Cesión de la foto Galería de los Uffizi





Fig.10  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Carlos V con un perro*, 1533  
Óleo sobre lienzo, 192x111cm  
Museo del Prado, Madrid  
Cesión de la foto Museo del Prado



Fig.12  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Retablo de Ca'Pesaro* 1519-26  
Óleo sobre lienzo, 478x266,5 cm  
Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.11  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Asunción*, 1516-18  
Óleo sobre tabla, 690x360cm  
Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia

Fig.13  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Políptico de la Resurrección*, 1519-22  
Óleo sobre lienzo, 278x122cm  
Iglesia de los Santos Nazaro e Celso, Brescia  
Procedencia de la foto Wikipedia





Fig.14  
Johan Carl Loth (1632-1698)  
*La muerte de San Pedro martir*, copia según  
Tiziano, 1691  
Óleo sobre lienzo, 500x600cm  
Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.15  
Rafael Sanzio (1483-1520)  
*La Transfiguración*, 1517-20  
Temple y óleo sobre tabla, 405x278cm  
Musei Vaticani, Roma  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.16  
 Baldassarre Peruzzi (1481-1536)  
*Villa Farnesina*, 1505-11, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia

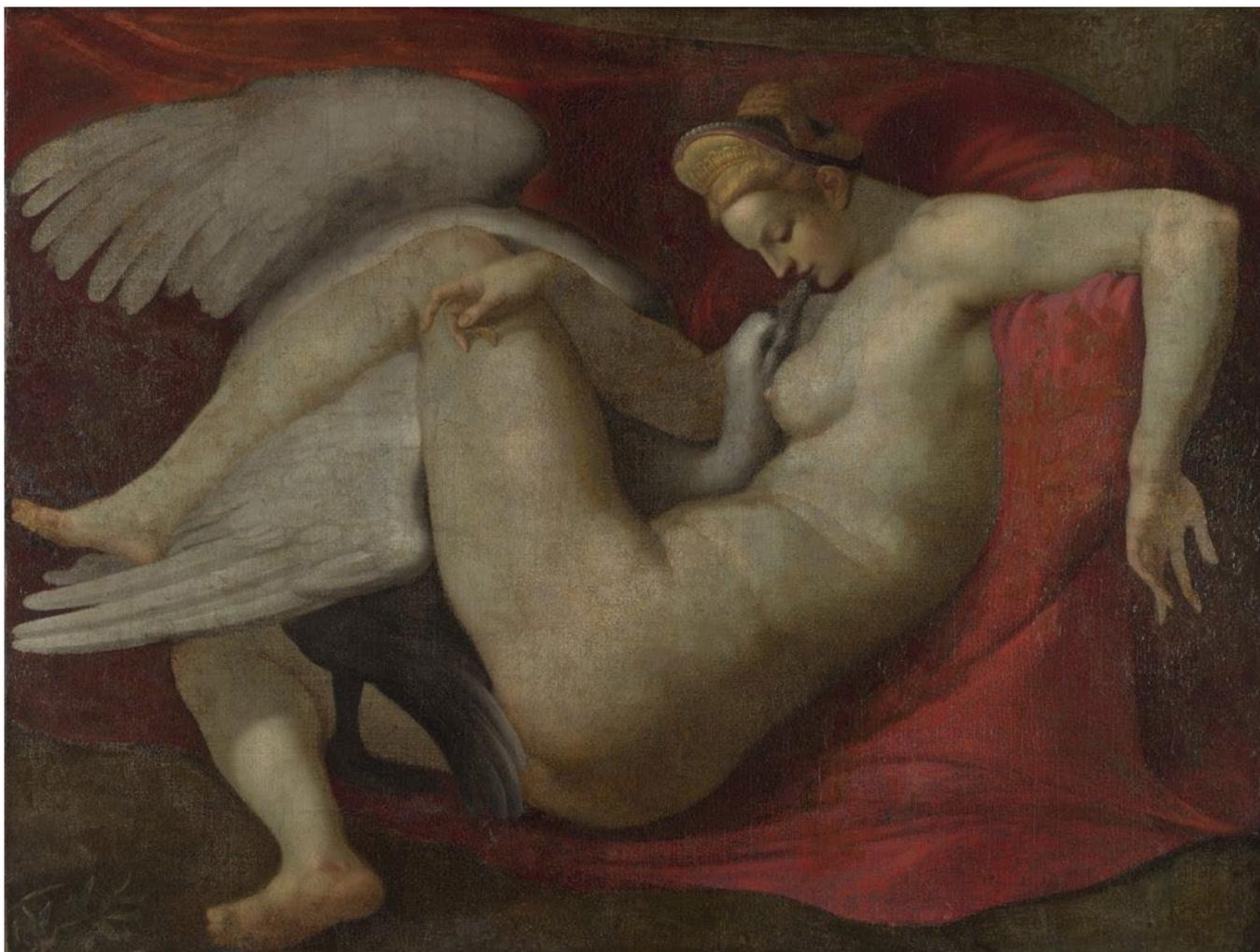


Fig.18  
 Sebastiano del Piombo (1485-1547)  
*Polifemo*, 1512  
 Fresco, 295x225cm  
 Villa Farnesina, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.17  
 Rafael Sanzio (1483-1520)  
*Triunfo de Galatea*, 1511-12  
 Fresco, 295x225cm  
 Villa Farnesina, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia

Fig.19  
Copia anónima (posiblemente Rosso Fiorentino) según diseño de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*Leda y el cisne*, 1529-31  
Óleo sobre lienzo, 105x141cm  
National Gallery, Londres  
Procedencia de la foto Wikipedia



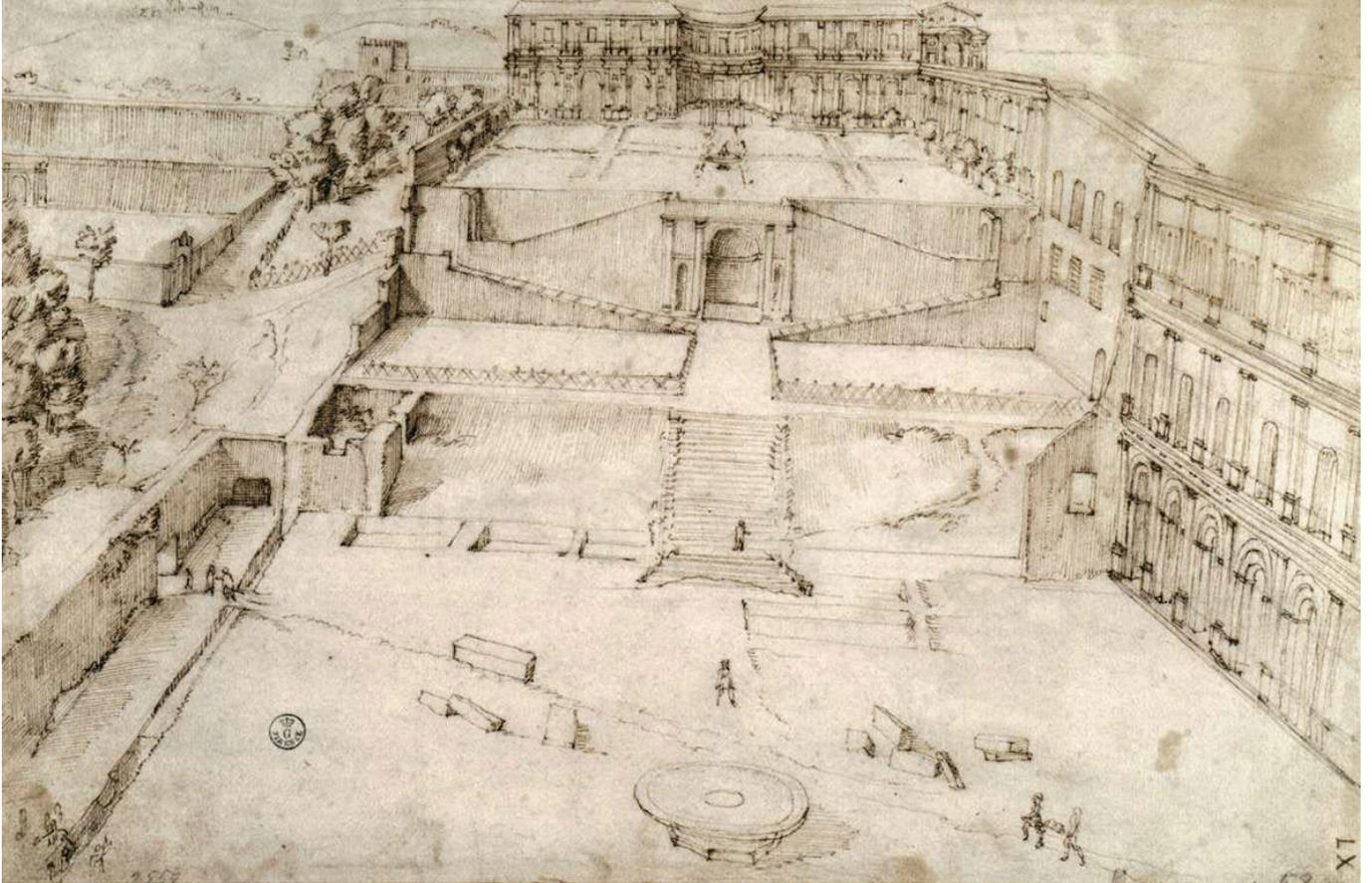


Fig.20  
Giovanni Antonio Dosio (1533-1609)  
*Vista de los jardines del Belvedere desde el Palacio Vaticano*, 1558-61  
Gabinetto de Disegni e delle Stampe, Galería de los Uffizi, Florencia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.22  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Dánae*, 1549-50  
Óleo sobre lienzo, 115x194cm  
Wellington collection, Londres  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.23  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Dánae*, 1560-65  
Óleo sobre lienzo, 129,8x181,2cm  
Museo del Prado, Madrid  
Cesión de la foto Museo del Prado

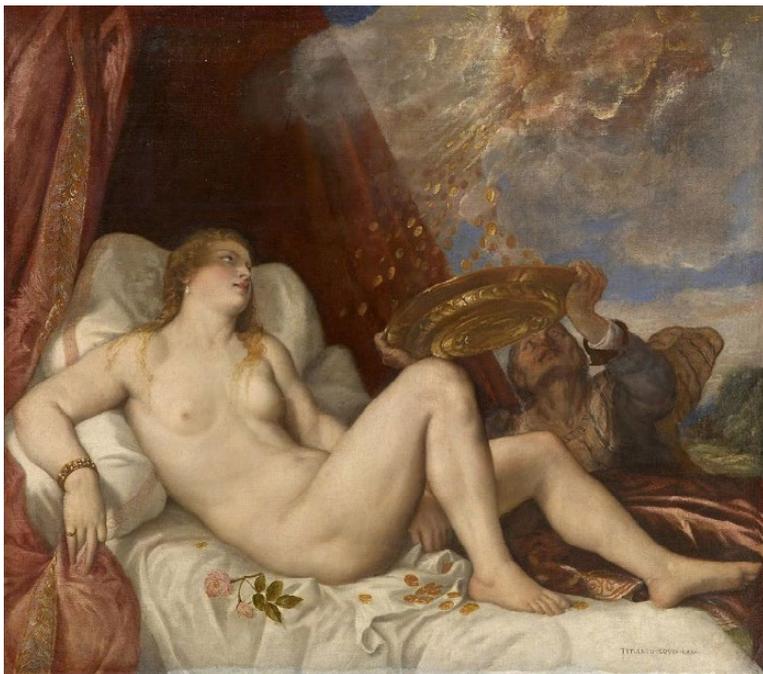


Fig.24  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Dánae*, 1555-65  
Óleo sobre lienzo, 134x152cm  
Kunsthistorisches museum, Viena  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.25  
 Rafael Sanzio (1483-1520)  
 Frescos Stanza della Segnatura, 1508-11  
 Palacio del Vaticano, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.27  
 Correggio (1489-1534)  
 Dánae, 1530-31  
 Óleo sobre lienzo, 158x189cm  
 Galleria Borghese, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.21  
 Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
 Venus y Adonis, 1553-54  
 Óleo sobre lienzo, 186x207cm  
 Museo del Prado, Madrid  
 Cesión de la foto Museo del Prado



Fig.26  
Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*Juicio Final*, 1536-41  
Fresco, 13,7x12,2m  
Capilla Sixtina, Palacio del Vaticano, Roma  
Procedencia de la foto Wikipedia

Fig.28  
Lisipo  
*Cupido que encuerda el arco, copia Romana. Siglo II*  
Escultura en mármol, 123cm  
Musei Capitolini, Roma  
Procedencia de la foto Wikipedia

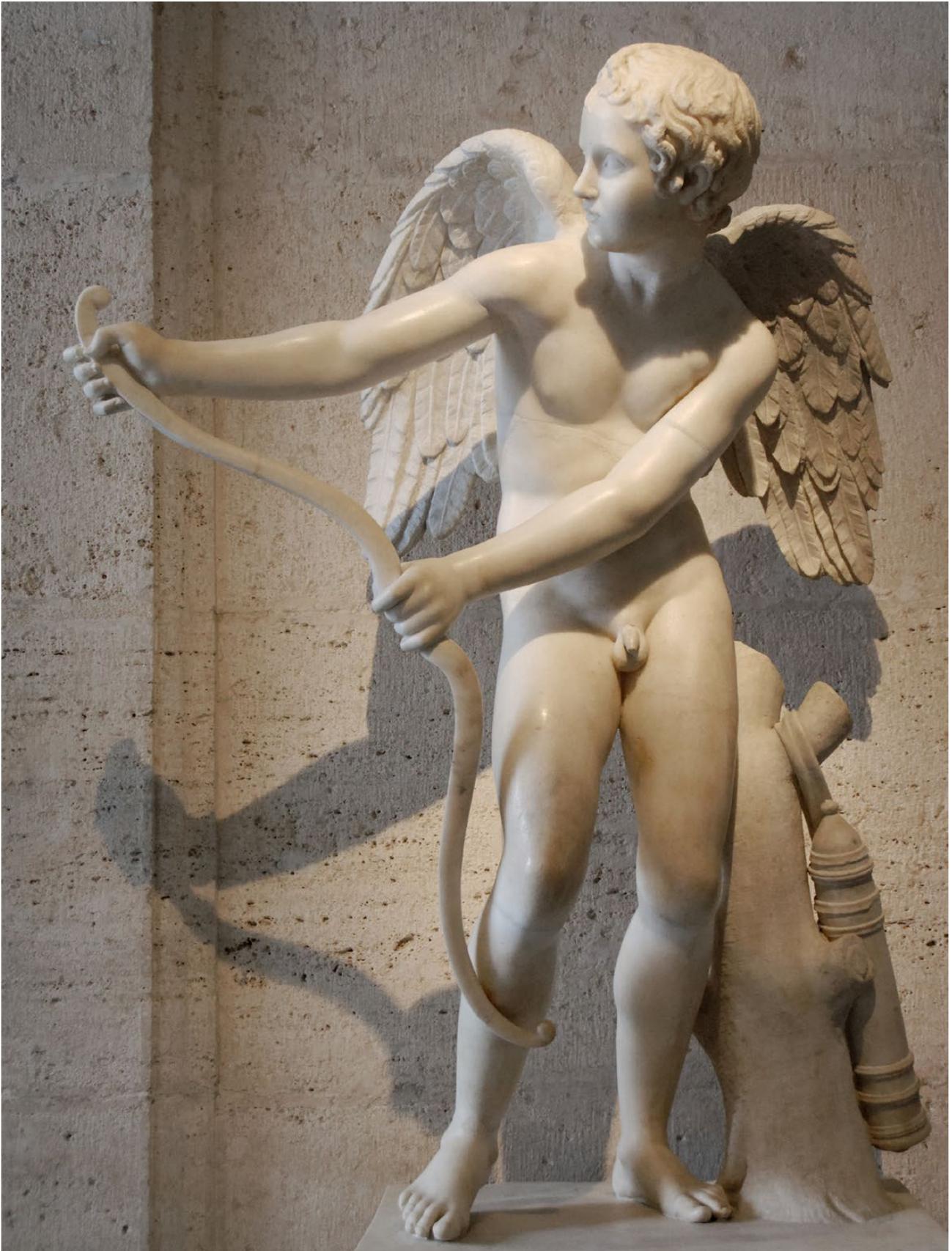




Fig.30  
 Rafael Sanzio (1483-1520)  
*Madonna de Foligno*, 1511  
 Óleo sobre madera transferida a tela, 230x194cm  
 Musei Vaticani, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.29  
 Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Pala Gozzi*, 1520  
 Óleo sobre tabla, 320x206cm  
 Pinacoteca civica Francesco Podesti, Ancona  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.32  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Virgen con el Niño en Gloria con San Andrés y San Pedro*, 1546-50  
Óleo sobre lienzo, 2,70x4,56m  
Santa Maria Nova, Serravalle  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.31  
Rafael Sanzio (1483-1520)  
*La pesca milagrosa*, 1515-16  
Aguada sobre carboncillo en papel, 322x401cm  
Victoria & Albert Museum, Londres  
Procedencia de la foto Wikipedia

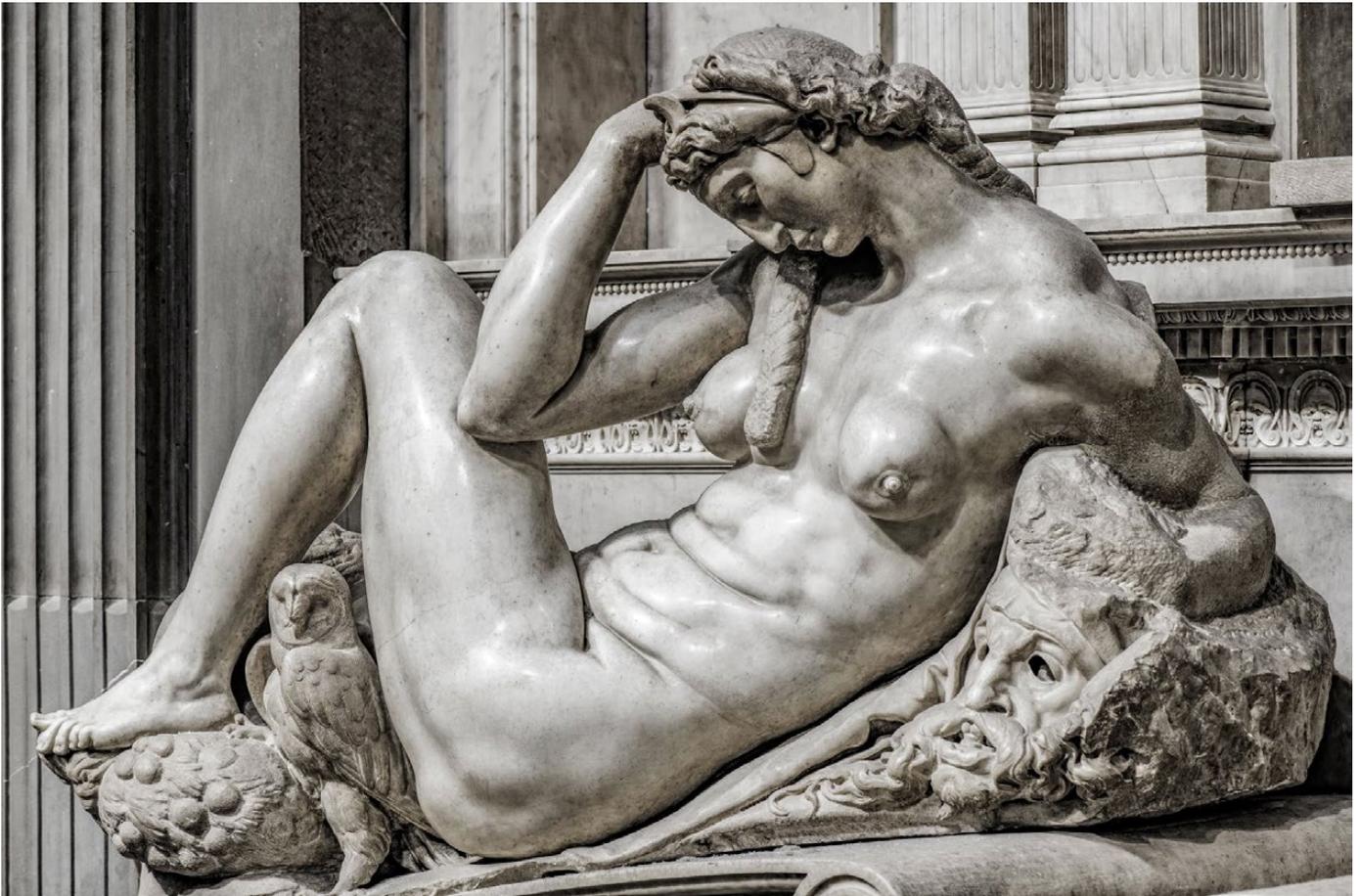


Fig.33  
Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*La Noche*, 1526  
Escultura en mármol, 150x155cm  
Tumbas Mediceas, Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Florencia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.34  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Diana y Acteón*, 1556-59  
Óleo sobre lienzo, 190,3x207cm  
National Gallery, Edimburgo  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.35  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Diana y Calixto*, 1556-59  
Óleo sobre lienzo, 188x206cm  
National Gallery, Edimburgo  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.36  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Martirio de San Lorenzo*, 1548-1557  
Óleo sobre lienzo, 493x277cm  
Santa Maria Assunta dei Gesuiti, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.37  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Coronación de espinas*, 1546-50  
Óleo sobre tabla, 303x181cm  
Museo del Louvre, París  
Procedencia de la foto Wikipedia

Fig.38  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Ecce Homo*, 1546  
Óleo sobre pizarra, 69x56cm  
Museo del Prado, Madrid  
Cesión de la foto Museo del Prado



Fig.39  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Ticio*, 1548-49  
Óleo sobre lienzo, 253x217cm  
Museo del Prado, Madrid  
Cesión de la foto Museo del Prado





Fig.40  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Sísifo*, 1548-49  
Óleo sobre lienzo, 237x216cm  
Museo del Prado, Madrid  
Cesión de la foto Museo del Prado



Fig.41  
Giulio Sanuto (1540-1588) copia según Tiziano  
*Tántalo*, c. 1557-70  
Colección de dibujos y grabados, Metropolitan Museum, Nueva York  
Procedencia de la foto MET



Fig.42  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Venus de Urbino*, 1536-38  
Óleo sobre lienzo, 119x165cm  
Le Gallerie degli Uffizi, Florencia  
Procedencia de la foto Wikipedia

Fig.43  
Sir Robert Stange (1721-1792)  
Venus y Adonis, 1762 (copia de Tiziano)  
Grabado al buril, 49x57,30cm  
Scottish National Gallery Of Modern Art, Edimburgo  
Procedencia de la foto National Gallery of Modern Art Edimburgo





Fig.44  
 Rafael Sanzio (1483-1520). Realización discípulos del artista  
 Loggia de Eros y Psique, 1518  
 Fresco  
 Villa Farnesina, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia

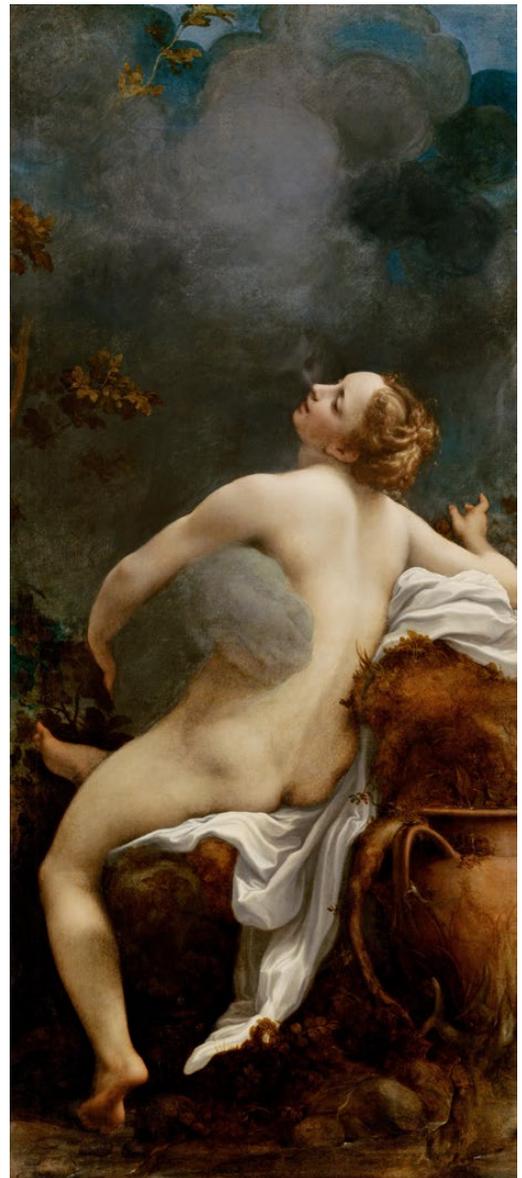


Fig.45  
 Correggio  
 Júpiter e Io, 1531-1532  
 Óleo sobre lienzo, 164x74cm  
 Kunsthistorisches museum, Viena  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.46  
 El lecho de Policleto  
 Relieve en mármol  
 Colección K.J.Hewett  
 Procedencia de la foto Panofsky,  
 Tiziano, problemas de iconografía

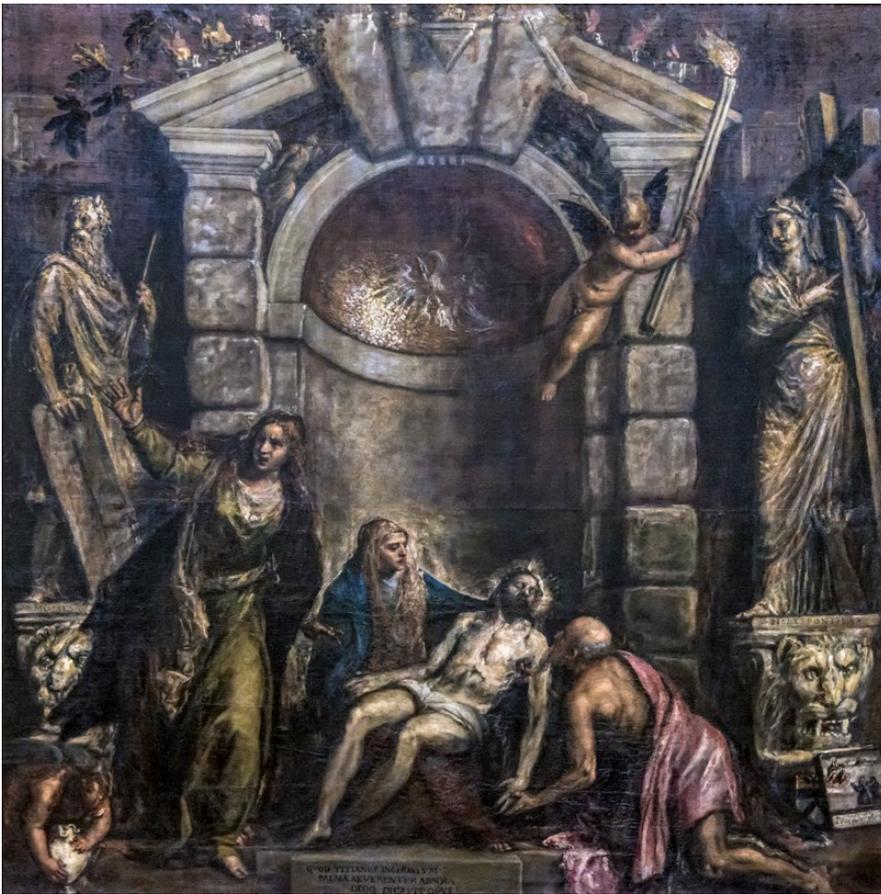


Fig.47  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Piedad*, 1570-76  
Óleo sobre lienzo, 378x347cm  
Galería de la Academia, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.48  
Rafael Sanzio (1483-1520)  
*León X y el cardenal Giulio de Medici  
y Luigi de Rossi*, 1518-19  
Óleo sobre tabla, 155x118cm  
Le Gallerie degli Uffizi, Florencia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.51  
 Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*El castigo de Ticio*, 1532  
 Dibujo en tiza negra, 19x33cm  
 Royal Collection, London  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.50  
 Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*Cristo resucitado*, 1521  
 Mármol, 205cm  
 Santa Maria sopra Minerva, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia

Fig.49  
*Leda*, dibujo según un relieve clásico, Veste Coburg,  
 Kusntammlungen, Ms Hz II "Codex Coburgensis"  
 Procedencia de la foto Panofsky, Tiziano, problemas  
 de iconografía





Fig.52  
*Galo Herido*  
Mármol, copia romana de un original de la escuela de Pérgamo. S. III a. C  
Museo Arqueológico, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.53  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*La familia Vendramin venera una reliquia de la verdadera Cruz*, 1542-48  
Óleo sobre lienzo, 206,1x288,5cm  
National Gallery, Londres  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.54  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Juan el Limosnero*, h.1545  
Óleo sobre lienzo, 264x148cm  
Iglesia de San Giovanni Elemosinario, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.55  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*La Gloria*, 1551-54  
Óleo sobre lienzo, 346x240cm  
Museo del Prado, Madrid  
Cesión de la foto Museo del Prado

Fig.56  
Atribuida a Agesandro, Polidoro  
y Atenodoro de Rodas  
*Laoconte y sus hijos*, S.I. d. C  
Grupo de mármol, 242cm altura  
Museos Vaticanos, Roma  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.57  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Baco y Ariadna*, 1520-23  
Óleo sobre lienzo, 176,5x191 cm  
National Gallery, Londres  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.58  
 Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*Esclavo rebelde*, 1513-15  
 Escultura en mármol, altura 218cm  
 Museo del Louvre, París  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.60  
 Bastiano da Sangallo (1481-1551)  
 Copia del cartón de la Batalla de Cascina  
 de Miguel Ángel, c.1542  
 Dibujo, 78,7x129cm  
 Earl of Leicester Collection, Norfolk, UK  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.59  
 Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*La bacanal de los Andrios*, 1519-20  
 Óleo sobre lienzo, 175x193cm  
 Museo del Prado, Madrid  
 Cesión de la foto Museo del Prado

Fig.61  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Cain y Abel*, 1542-44  
Óleo sobre lienzo, 298x282cm  
Basilica de Santa Maria della Salute, Venecia



Fig.62  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*El sacrificio de Isaac*, 1542-44  
Óleo sobre lienzo, 228x285cm  
Basilica de Santa Maria della Salute, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.63  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*David y Goliath*, 1542-44  
Óleo sobre lienzo, 300x285cm  
Basílica de Santa Maria della Salute, Venecia  
Procedencia de la foto Wikipedia





Fig.64  
 Francesco Primaticcio (1504-1570)  
*Dánae*, 1530-40  
 Fresco  
 Fontainebleau, Galería Francisco I  
 Procedencia de la foto Utpictura 18



Fig.65  
 Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*La Batalla de Spoleto*, 1537  
 Dibujo preparatorio  
 Departamento de artes gráficas Museo  
 del Louvre, Paris  
 Procedencia de la foto Museo del Louvre



Fig. 66  
 Aegidius Sadeler (c.1570-1629)  
*Emperador Tito*  
 Grabado a partir de la obra de  
 Tiziano, 35,5x24,2cm  
 Colección privada  
 Procedencia de la foto Meisterdrucke

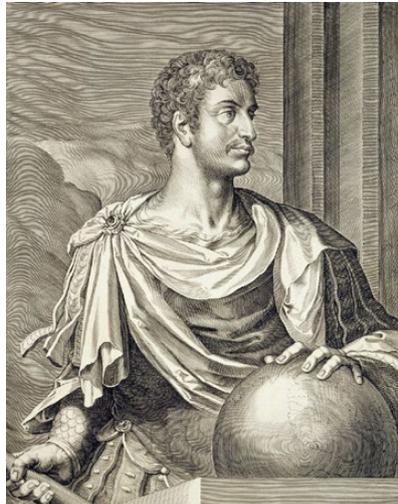


Fig.67  
 Aegidius Sadeler(c.1570-1629)  
*Emperador Octavio Augusto*  
 Grabado a partir de la obra de  
 Tiziano, 35,5x24,2cm  
 Colección privada  
 Procedencia de la foto Meisterdrucke

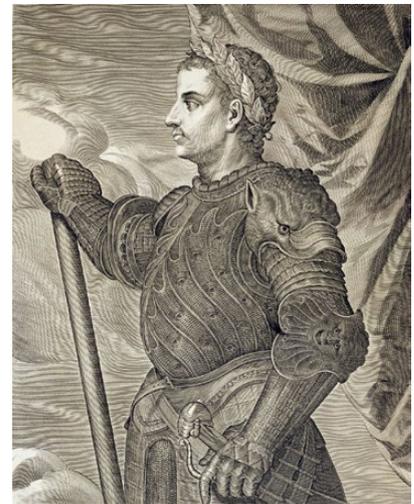


Fig.68  
 Aegidius Sadeler (c.1570-1629)  
*Claudio Cesar*  
 Grabado a partir de la obra de  
 Tiziano, 35,5x24,2cm  
 Colección privada  
 Procedencia de la foto Meisterdrucke



Fig.69  
Giulio Romano (1499-1546)  
*La Batalla de los gigantes*, 1532  
Fresco  
Palazzo Te, Mantua  
Procedencia de la foto Wikioo

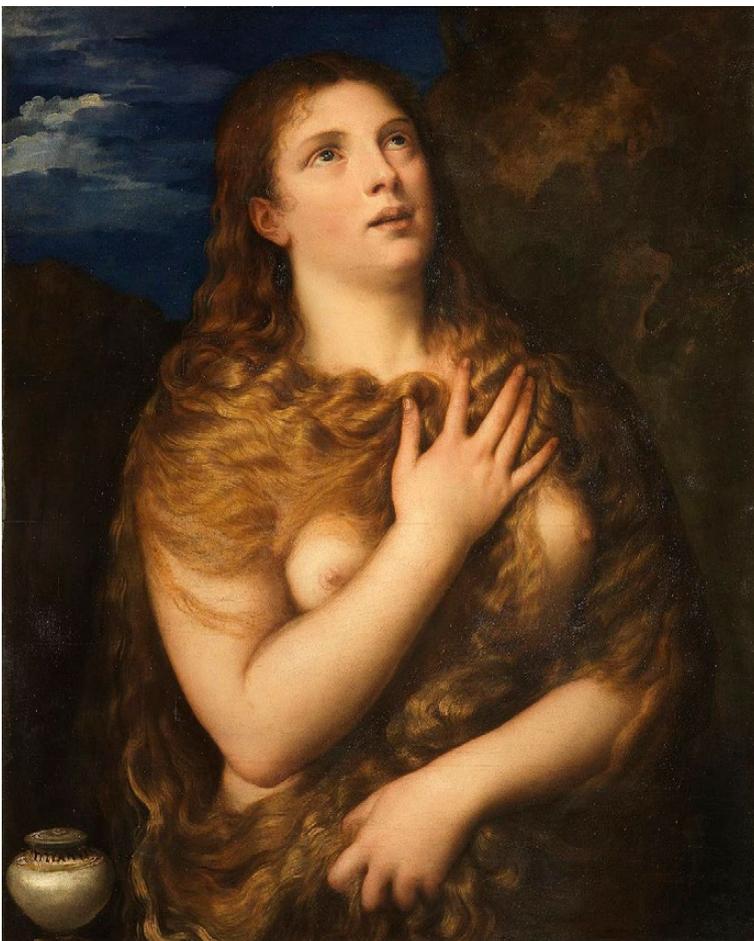


Fig.70  
Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Magdalena penitente*, 1533  
Óleo sobre tela, 85,8x69,5cm  
Galería Palatina Palacio Pitti, Florencia  
Procedencia de la imagen web de los Uffizi

Fig.71  
 Jacopo da Pontormo (1494-1557)  
*Noli me tangere*, c.1531  
 Óleo sobre tabla, 175x134cm  
 Casa Buonarroti, Florencia  
 Procedencia de la imagen Meisterdrucke



Fig. 72  
 Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, 1548  
 Óleo sobre lienzo, 335 x 283 cm  
 Museo del Prado, Madrid  
 Procedencia de la foto Museo del Prado

Fig.73  
 Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Clarissa Strozzi*, 1542  
 Óleo sobre lienzo, 115x98cm  
 Staatliche Museum, Berlín





Fig.74  
Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*Esclavo moribundo*, c.1513  
Escultura en mármol, altura 229cm  
Museo del Louvre, París  
Procedencia de la foto Wikipedia

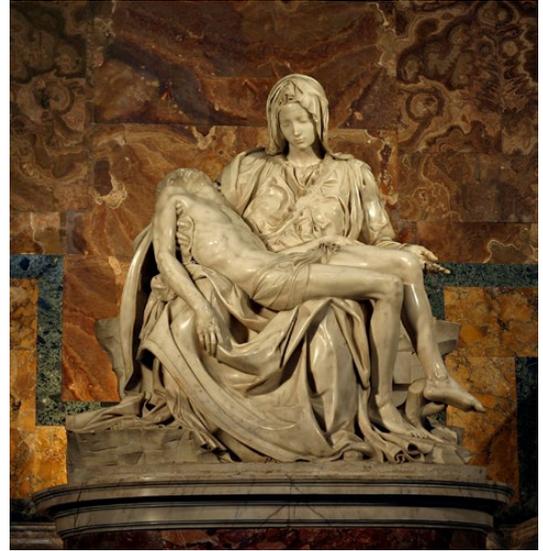


Fig.75  
Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*La Pietà*, 1498-99  
Escultura en mármol, 174x195cm  
Basilica de San Pedro, Vaticano, Roma  
Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.76  
Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*Moisés*, 1513-16  
Escultura en mármol, 235x210cm  
Tumba de Julio II, San Pietro in Vincoli,  
Roma  
Procedencia de la foto Wikipedia

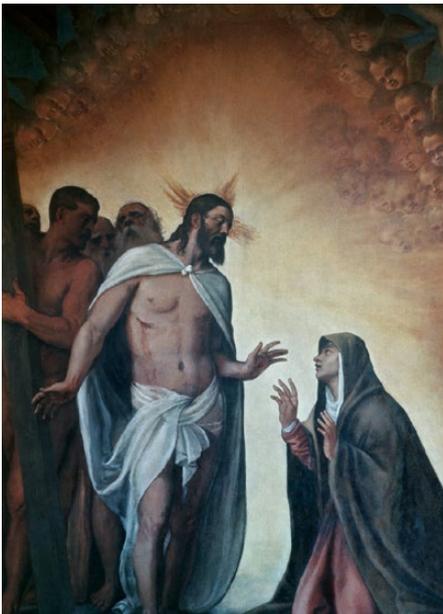


Fig.77  
 Tiziano Vecellio (c.1490-1576)  
*Aparición de Cristo a la Virgen*, 1554  
 Óleo sobre lienzo, 276x198cm  
 Iglesia de Santa Maria in Medole, Mantua  
 Procedencia de la foto Meisterdrucke



Fig.78  
 Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*La conversión de Saulo*, c.1542  
 Fresco, 625x661cm  
 Capilla Paulina, Vaticano, Roma  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.79  
 Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564)  
*Pietà Bandini*, 1547-53  
 Escultura en mármol, 226cm  
 Museo dell'Opera de Duomo, Florencia  
 Procedencia de la foto Wikipedia



Fig.80  
 Pastorino de Pastorini (1508-1592)  
*Medalla con retrato de Tiziano*, 1545-46  
 Plomo moldeado, 3,9cm de diámetro  
 British Museum, Londres  
 Procedencia de la foto Web Gallery of Art



Fig. 81  
 Giorgio Vasari (1511-1574)  
 Frescos del Palacio de la Cancillería, 1546  
 Palacio de la Cancillería, Roma  
 Procedencia de la foto Mirabilia art wonders



Fig.82  
 Étienne Duperac 1525-1604  
 Sección del mapa de Roma. muestra las fases más tempranas  
 del Quartiere Alessandrino en la zona de los Foros Imperiales.  
 Procedencia de la foto Associazione Culturale info.roma.it

Fig.83  
 Étienne Duperac 1525-1604  
 Vista del Campidoglio, "Speculum Romanae  
 Magnificentiae" 1569  
 Grabado al aguafuerte y grabado a buril,  
 46×56.5 cm  
 Metropolitan Museum  
 Procedencia de la foto Met museum

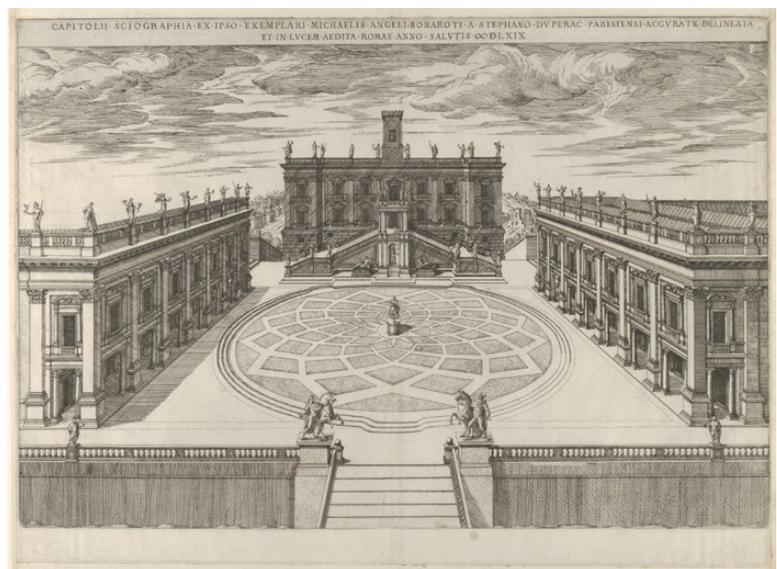


Fig. 84  
 Giovanni Ambrogio Brambilla (1575-1599)  
 Vista aérea del Belvedere y sus jardines, "Speculum  
 Romanae Magnificentiae", 1579  
 Aguafuerte y grabado, 33 x 47.5 cm  
 Metropolitan Museum  
 Procedencia de la foto Met museum

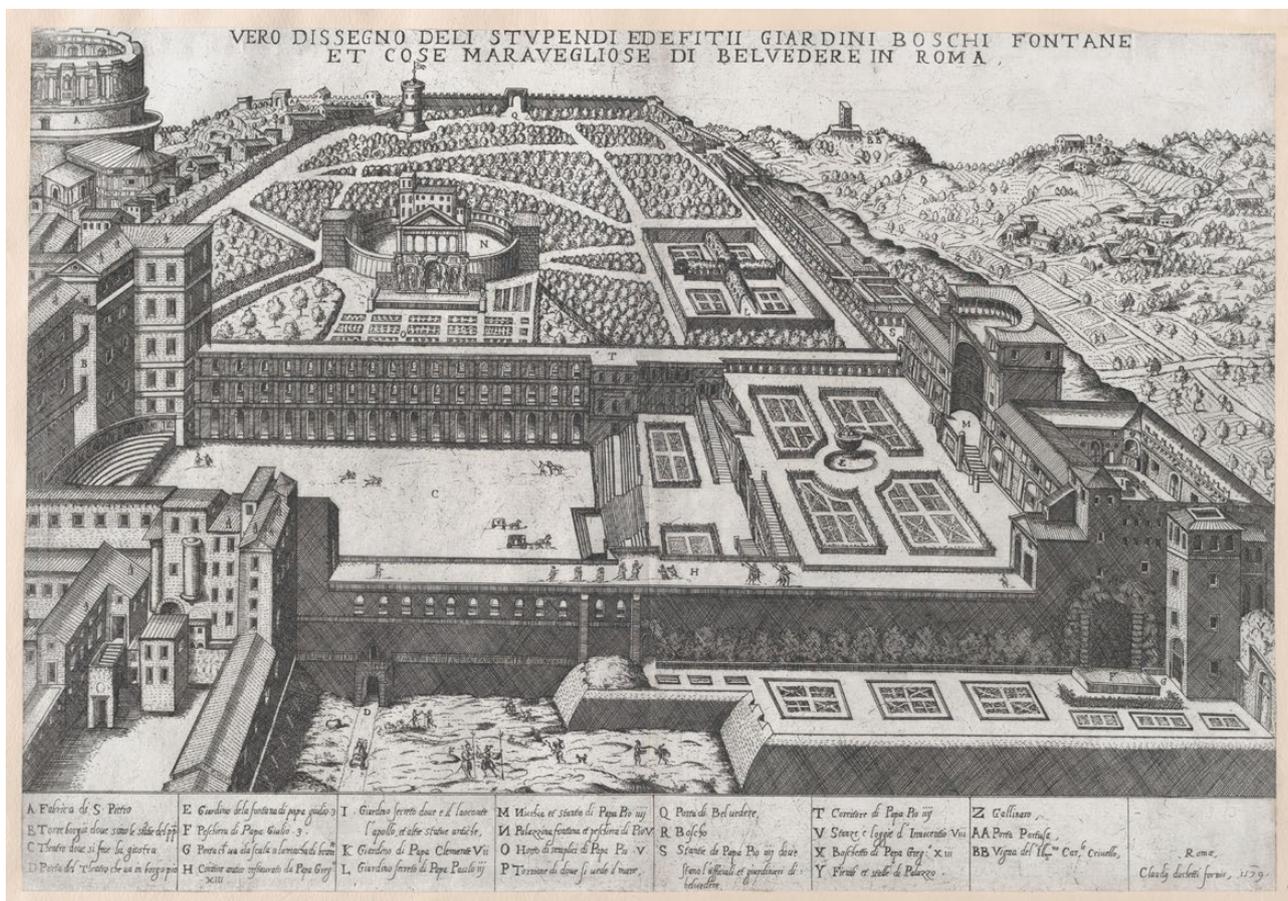
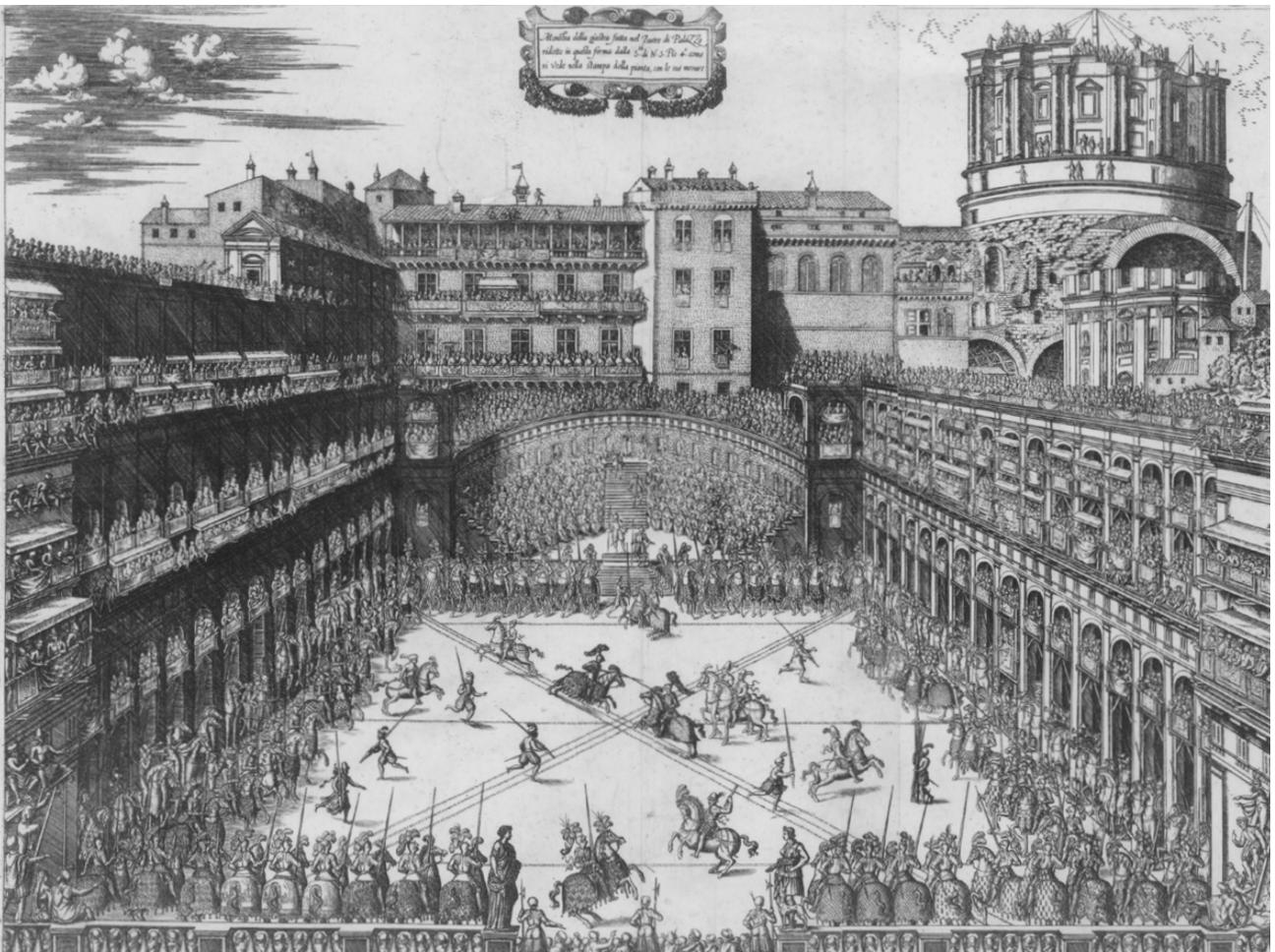


Fig.85  
 Giovanni Ambrogio Brambilla (1575-1599)  
 Las siete iglesias de Roma, "Speculum Romanae  
 Magnificentiae", 1575  
 Aguafuerte y grabado  
 Procedencia de la foto Meisterdrucke



Fig.86  
Antoine Lafréry (1512-1577)  
El patio del Belvedere, "Speculum Romanae Magnificentiae", 1565  
Procedencia de la foto comentarios historia del arte Word press



## 8. Anexos: Fuentes

### 8.1 Carta Aretino a Tiziano

Lettere III, pp. 236 r-237r, Pertile, CCLXIV. Carta extraída de: Checa Cremades, Fernando (Ed). *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes*. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2015.

*A miser Tiziano:*

*Por mucho que yo esté encolerizado con vos por haber tenido que recoger la máscara de la efígie del señor Giovanni sin haberla visto representada en pintura por vuestra mano y, junto a ella, mi retrato, más abocetado que acabado, ello no quita que vuestras cartas no me hayan sido gratisimas, máxime cuando tuve noticia de las lágrimas que bañaron los ojos de Bembo apenas le transmitisteis a su Señoría Reverendísima los saludos que yo, devoto suyo con veraz afecto, le mandé. Y si la bondad de tal hombre sollozó al escuchar mis saludos de vuestra boca, también lloré yo al oír los suyos en vuestra carta. Tampoco pude dejar de conmoverme de todo corazón por el cariño que se os demostró en los recibimientos que os hizo la beatitud del papa nuestro señor. Pero es una gracia particular de la casa Farnesio el prodigar muchas caricias. Y se sabe que estas son madre de las esperanzas y que la naturaleza las creó para entretener a los hombres, que incluso se alimentan de promesas siempre ciertas en su mayor incertidumbre. **Ahora bien, cierto que os creo cuando os doléis de que ese capricho que os ha venido ahora por transferiros a Roma no os viniera hace veinte años. Aunque, si os asombra tal como la encontráis ahora, ¿Qué hubierais hecho vos viendo cómo era cuando la dejé yo? Sépase, además, que esta magna ciudad se asemeja en los desvaríos de los infelices a un príncipe egregio trastornado por el exilio, que, por mucho que le enfurezca la incomodidad de su malestar, sigue siendo él mismo en virtud de sus generosidades reales.***

*Cada hora se me hace un mes mientras espero que volváis sólo por escuchar vuestro parecer sobre los mármoles de los antiguos, sobre si Buonarroti vale más o menos que ellos, y en qué aspectos Rafael le supera o queda por detrás de este en la pintura. Disfrutaré de vuestros razonamientos sobre la fábrica de Bramante en San Pietro y sobre las obras de los demás arquitectos y escultores. Tomad en consideración el método de todos los pintores famosos, y especialmente el de nuestro fray Sebastiano. Mirad atentamente cada entalle de Bucino. No os olvidéis de comparar según vuestro criterio las figuras de nuestro compadre miser Jacopo con las estatuas de quienes compiten malamente con él (por lo que son reprobados con razón). En suma, volved informado sobre la corte, sobre las costumbres de los cortesanos y sobre el arte del pincel y el cincel. Y, sobre todo, prestad atención a las cosas de Perin del Vaga, pues tiene un intelecto maravilloso. Mientras tanto, recordad no extraviaros en la contemplación del Juicio de la capilla de tal forma que se os olvide volver y os tenga todo el invierno lejos de mí y de Sansovino.*

Venecia, octubre de 1545

## 8.2 Carta de Tiziano a Carlos V

Tiziano Vecellio a Carlos V, Roma 8 de diciembre de 1545. Fundación custodia, París, Inv. 5558(antes en AGS, Estado, leg. 872, fol 111). Carta extraída de: Checa Cremades, Fernando (Ed). *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes*. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2015.

*Sagradísima Majestad Cesárea:*

*Mandé hace algunos meses a Vuestra Majestad por medio de su embajador el señor Don Diego el retrato de la memoria, de la santa memoria, de la Emperatriz su consorte hecho por mi mano junto con aquel otro que se me entregó como ejemplo de ella. Pero puesto que con todas las ganas de este mundo yo tengo como único y ardentísimo deseo servir y satisfacer en lo que pueda a Vuestra Majestad, estoy esperando saber con infinita devoción si esta obra mía le ha llegado y si le ha gustado o no. Si supiera que ha sido de su gusto sentiría una alegría en el alma que no podría expresar con palabras; e incluso si fuese, al contrario, yo me ofrecería para repararla del modo que a Vuestra Majestad contente cuando Dios Nuestro Señor me conceda la gracia de poder venir a traerle una figura de Venus que he hecho en su nombre, cuya figura espero que dará clara fe de cuánto mi arte se adelanta a sí mismo cuando se emplea para vuestra Majestad. Yo estoy ahora aquí en Roma, convocado por Nuestro Señor, y voy aprendiendo cosas de estas maravillosísimas piedras antiguas mediante las cuales mi arte pueda hacerse digna de pintar las victorias que Nuestro Señor Dios depara a Vuestra Majestad en Oriente.*

*Mientras tanto, le beso su invictísima mano, con todo el afecto y reverencia de mi corazón, y le suplico que se digne ordenar y hacer que tengan efecto tanto la trata de grano del Reino de Nápoles que me fue concedida hace tantos años por Vuestra Majestad como la pensión de cien escudos que ordenó que se pagase cada año en Milán por razón de la Anunciación que yo le envié, pues ni la una ni la otra he recibido hasta ahora, sin que lo supiese Vuestra Majestad.*

*Roma, 8 de diciembre de 1545.*

*De vuestra Cesárea Majestad humildísima criatura y siervo.*

*Tiziano pintor.*

## 8.3 Conferencia Miguel Falomir: Rafael y Tiziano

Falomir, Miguel. 27 de junio de 2012. *Rafael y Tiziano*. Centro de Estudios del Museo Nacional del Prado. Madrid.



## 8.4 Lodovico Dolce sobre La Asunción de la virgen en Santa Maria Gloriosa dei Frari de Venecia

Fragmento extraído de: Dolce, Lodovico. *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*. Ed. Santiago Arroyo Esteban. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2010.

*Aretino: No pasó mucho tiempo hasta que le fue encargada una gran tabla de altar para la iglesia de los Frati Minori, donde Tiziano jovencito, pintó en óleo a la virgen ascendiendo a los Cielos entre muchos ángeles que la acompañan; y encima de ella representó a Dios padre flanqueado por dos ángeles. Ella parece verdaderamente ascender, con un rostro lleno de la humildad y un paño que vuela elegantemente. En el suelo están los Apóstoles, que, con diversas actitudes, muestran alegría y sorpresa, y son la mayoría de mayor tamaño que el natural. Y, por cierto, en esta tabla se contienen la grandeza y la terribilidad de Miguel Ángel, el encanto y la gracia de Rafael, y el colorido de la naturaleza. Y eso que era la primera obra pública que hizo al óleo. Y la hizo en poquísimo tiempo, siendo aún jovencito. A pesar de ello, los pintores torpes y el vulgo insensato, que hasta entonces no habían visto otra cosa que las obras muertas y frías de Giovanni Bellini, de Gentile y de Vivarini, que no tenían movimiento ni relieve (pues Giorgione no había tenido todavía ningún encargo público al óleo, y además no hacía otra cosa que medias figuras y retratos), decían cosas malas de dicha tabla. Después, enfriándose la envidia y abriéndoles la verdad poco a poco los ojos, la gente empezó a maravillarse del nuevo estilo encontrado por Tiziano en Venecia, y todos los pintores desde entonces se esforzaron en imitarlo; pero como ese no era su camino, se extraviaron. Y ciertamente puede atribuirse a un milagro que Tiziano, sin haber visto por entonces las antigüedades de Roma, que fueron la luz para todos los pintores excelentes, viese y conociese la idea del pintar perfectamente simplemente gracias a la pequeñísima chispa que descubrió en las cosas de Giorgione.*

*Fabrizio: Un proverbio de los antiguos griegos decía que no todos pueden ir a Corinto. Y vos habéis dicho que pintar es cosa de pocos.*

## 8.5. Vasari 1568: Sobre la estancia de Tiziano en Roma

Fragmento extraído de: Checa Cremades, Fernando (Ed). *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes*. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2015.

*"(...) Y llegado el año 1546, llamado por el cardenal Farnesio, fue a Roma, donde encontró a Vasari que, tras volver de Nápoles, decoraba para dicho cardenal la Sala della Cancelleria, por lo que, al haber sido Tiziano encomendado por aquel señor al mismo Vasari, este le hizo cariñosa compañía mientras le llevaba a ver las cosas de Roma. Tras haber descansado Tiziano algunos días, le fueron concedidas unas dependencias en el Belvedere para que empezase a hacer de nuevo el retrato de Papa Pablo de cuerpo entero, el de Farnesio y el del duque Octavio, los cuales ejecutó excelentemente, satisfaciendo*

mucho a aquellos señores. Persuadido por ellos hizo, para regalárselo al papa, un Cristo de mitad de cuerpo para arriba en forma de Ecce Homo, obra la cual, quizás porque las cosas de Miguel Ángel, de Rafael, de Polidoro o de otros la hicieron desmerecer, o por cualquier otra razón, no pareció a los pintores, por muy buena que fuese, igual de excelente que otras obras suyas, y particularmente sus retratos. Yendo un día Miguel Ángel y Vasari a ver a Tiziano al Belvedere, vieron en un cuadro que había hecho entonces a una fémica desnuda representada como una Dánae en cuyo regazo tenía a Júpiter transformado en lluvia de oro, y mucho – como se hace en presencia del interesado- la alabaron. Después de dejarle, al razonar sobre el hacer de Tiziano, Buonarroti lo encomió mucho, diciendo que le gustaban mucho su colorido y su estilo, pero que era una pena que en Venecia no se aprendiese desde el principio a dibujar bien y que no tuviesen esos pintores mejor método de estudio. “Y es que- dijo él-, si este hombre fuese ayudado por el arte y el dibujo como lo es por la naturaleza, y máximamente cuando imita lo vivo, no se podría hacer ni más ni mejor, pues él tiene bellissimo espíritu y un estilo muy hermoso y vivaz”. Y de hecho esto es cierto, puesto que quien no ha dibujado con frecuencia ni ha estudiado las cosas selectas antiguas o modernas no puede adquirir buena práctica por sí mismo, ni mejorar las cosas que se retratan del vivo dándoles aquella gracia y perfección que da el arte fuera del orden de la naturaleza, la cual hace frecuentemente algunas partes que no son bellas. Partió finalmente Tiziano de Roma con muchos obsequios recibidos de aquellos señores – entre ellos, particularmente, un beneficio de buena renta para su hijo Pomponio – y se puso en marcha para volver a Venecia después de que Orazio, otro hijo suyo, hubiera retratado a miser Battista Ceciliano, excelente músico de violone, en una muy buena obra, y de haber hecho él algunos retratos para el duque Guidobaldo de Urbino. Cuando llegó Tiziano a Florencia y vio las cosas excelentes de aquella ciudad quedó no menos estupefacto que al ver las de Roma (...).”

## 8.6 Natura potentior Ars: Battista Pittoni

Fragmento extraído de: Checa Cremades, Fernando (Ed). *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes*. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2015.

*Impresse di diversi principi, duchi, signori...Battista Pittoni (1520-1583)*

Del Señor Tiziano pintor:

EL ARTE ES MAS PODEROSO QUE LA NATURALEZA

Muchos doctos pintores de diversas edades,

Continuando hasta nuestros días,

Han mostrado con dibujos y bellos colores,

Cuánto contiene el arte con la naturaleza;

Y alcanzaron el sumo de los honores,

Siendo considerados entre nosotros monstruos celestes.

Pero Tiziano, gracias a su altura ventura,

Ha vencido al arte, al ingenio y a la naturaleza.

## 8.7 Boschini y Le Ricche Miniere (1684): Palma el Viejo y la forma de pintar de Tiziano

Fragmento extraído de: Checa Cremades, Fernando (Ed). *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes*. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2015.

*(...) Tiziano ha sido verdaderamente el más excelente de cuantos jamás pintaron porque sus pinceles siempre concibieron expresiones de vida. Me decía Jacop Palma el Joven (nombrado así para distinguirlo del otro Jacopo Palma, llamado el Viejo), quien además tuvo la fortuna de disfrutar de los eruditos preceptos de Tiziano, que este inundaba sus cuadros con una gran masa de colores que servían (por así decirlo) de lecho o de base a las expresiones que después tenía que pintar encima. Y yo también he visto algunos golpes decididos de pinceladas cargadas de color, a veces con un toque de tierra rojiza pura que le servía (por decirlo así) de media tinta, y otras veces, aplicando albayalde al mismo pincel ya teñido de rojo, de negro y de amarillo, formaba el relieve de una zona de luz; y con estos principios como doctrina, hacía surgir con cuatro pinceladas la promesa de una excelente figura. Tanto saciaba este tipo de esbozos a los más entendidos que eran muchos los que los deseaban cual Tramontana que les hiciese ver cómo encaminarse correctamente para entrar en el Piélagos de la pintura. Una vez elaborados estos preciosos cimientos, ponía los cuadros de cara a la pared y ahí los dejaba, a veces durante meses, sin mirarlos; y cuando quería aplicar de nuevo los pinceles sobre ellos, los examinaba con rigurosa atención, como si de enemigos capitales suyos se tratara, para ver si se podía encontrar algún defecto en ellos; y si descubría alguna cosa que no concordase con su delicado juicio, cual benéfico cirujano curaba al enfermo si era necesario reducirle alguna hinchazón o sobreabundancia de carne, o le enderezaba un brazo si en su forma no coincidía con la osamenta, o ponía un pie en su lugar si su postura parecía dislocada sin compadecerse de su dolor, y cosas semejantes. Obrando y reelaborando así aquellas figuras, las acababa con la más perfecta simetría que pudiese expresar lo bello de la naturaleza y del arte; y después de esto, mientras se secaba el cuadro, cogía otro y hacía lo mismo; luego, cubría de tanto en tanto con carne viva esos extractos de quintaesencia, retocándolos continuamente hasta que sólo les faltaba el aliento. Nunca hizo una figura a la primera, y solía decir que quien improvisa cantando no puede componer versos eruditos ni bien medidos. Sin embargo, la esencia de los últimos retoques consistía en restregar ocasionalmente los dedos sobre los contornos de los claros, acercándolos a los tonos medios y uniendo unas tintas con otras; otras veces, también con el roce de los dedos, aplicaba un tono oscuro en algún punto para darle más fuerza o algún toque de rojo, casi una gotita de sangre, que reforzaba alguna expresión superficial, y así iba perfeccionando sus vivaces figuras. Y Palma me atestiguaba como cierto una y otra vez, que cuando daba los toques finales, pintaba más con los dedos que con los pinceles. Y es verdad (si se piensa bien) obró con criterio al hacer así, ya que, queriendo imitar las obras del Sumo Creador, era necesario tener en cuenta que también Él, cuando creó el cuerpo humano con tierra, lo hizo con sus manos. Que este esbozo de mi tosco lenguaje*

sirva como breve narración de esos felices relatos de los que aquel erudito Palma me hizo partícipe. (...)

## 8.8 Ficha exposición de Tiziano Museo del Prado 2003



## 8.9 Alvise Zorzi: Descripción de Roma en 1545

Fragmento extraído de: Zorzi, Alvise. *El color y la gloria. Vida, fortuna y pasiones de Tiziano*. Debate. Barcelona. 2005.

*Quien, como Tiziano, no había estado en Roma no podía imaginar la cantidad y la grandiosidad de los restos de la Antigüedad que la ciudad conservaba, tal vez degradados, saqueados, devastados, pero siempre impresionantes. Como la zona de las ruinas de los antiguos Foros, donde bueyes blancos y solemnes parecían subrayar con su presencia la autenticidad de aquellos restos grandiosos. Campo Vaccino, "vacuno", así llamaban al área delimitada por los arcos imperiales de Tito, Constantino, hasta la mole del Coliseo, porque allí se compraba y vendía ganado.*

*Los Palacios del Capitolio se levantaban sobre los vestigios del templo de Júpiter, y Miguel Ángel había sido elegido por Paulo III para crear allí una plaza en cuyo centro la estatua de bronce de Marco Aurelio, el emperador filósofo, levantaría el brazo derecho en un saludo augural. El Panteón se conservaba casi intacto; las termas de Diocleciano albergaban una comunidad de monjes cartujos y la gran basílica de Santa Maria degli Angeli. Por todas partes, en los palacios de los cardenales, en los jardines y viñas que recubrían gran parte de las colinas, se admiraban mosaicos, bronce, mármoles, fragmentos de esculturas y piezas enteras, en gran parte copias romanas de originales de la época dorada de la escultura griega, sacados a la luz en las excavaciones. Pero también había piezas originales, auténticas, y las más bellas y famosas se contemplaban en el Vaticano; allí se encontraba el grupo de Laocoonte y sus hijos atacados por serpientes, la magnífica escultura en mármol que había sido descubierta en 1506, no lejos del lugar donde en otro tiempo se alzaba la residencia de Nerón, y que inmediatamente se hizo muy famosa.*

*Tiziano, según le escribió Bembo a su amigo Girolamo Querini, estaba feliz, tan feliz de ver tantas cosas estupendas que no encontraba palabras para expresarlo.*

## 8.10 Antonio Forcellino: Sobre la Dánae Farnese y la llegada de Tiziano a Roma y al Belvedere

Fragmentos extraídos de: Forcellino, Antonio. 1545. *Los últimos días del Renacimiento*. Alianza Editorial. Madrid. 2011 (2008).

### Sobre la Dánae Farnese:

(..) Dos son sus especialidades, los retratos y las escenas eróticas. Precisamente, el nuncio está a punto de admirar una de estas últimas en el caballete del pintor (Dánae Farnese). Se trata de una mujer joven tendida en el lecho, desnuda, con el brazo derecho apoyado en unos cojines que le sostienen la espalda con la intención de resaltar los pechos y ofrecerlos a la luz dorada y a los ojos excitados del observador. La postura recuerda la alegoría de la Noche esculpida por Miguel Ángel a los pies de Giuliano en las tumbas mediceas de Florencia, aunque se encuentra tan lejos de la fría belleza de aquel mármol como puede estarlo el cuerpo macizo de un hombre preparado para la guerra del cuerpo cálido de una mujer que se dispone a recibir a su amante. Parece que la cortina elevada por encima de los cojines tiene la intención de revelar, a la manera de un telón teatral, la vista de la mujer. El rostro y el hombro izquierdo están envueltos en la penumbra producida por la cortina, que continúa en un baldequín para proporcionar intimidad y discreción a la escena y hacerla más seductora. Detrás del lecho, el perfil elegante de una columna gigantesca recuerda un pórtico antiguo o una logia, donde, a causa del calor, la joven ha ordenado preparar unos colchones y unas sábanas. Más allá del pórtico, a lo lejos, se entrevé un paisaje bajo un cielo que el atardecer destiñe y atraviesa de reflejos dorados. Frente a ella, de pie en el lecho, un niño alado con el arco en la mano mira hacia lo alto, por donde aparece una nube desde la que se precipitan sobre el vientre de la mujer, livianas como confetis, unas monedas de oro. Las piernas se abren ligeramente para acoger mejor esa lluvia y la boca se frunce en una leve sonrisa de abandono. La espera emocionada del goce que impulsa a la mujer al abandono de toda resistencia satisface a los hombres más que el abrazo. Lleva en la muñeca una pulsera incrustada de zafiros y en el dedo meñique, que juega desganadamente con la sábana, una sortijita. Un pendiente de perlas le cuelga desde la oreja hasta el cuello blanco, donde la piel joven adopta un tono marfileño. La cabellera de bronce cae por la espalda para dejar al aire la línea del cuello. Con el objetivo de reforzar la visión del cuerpo desnudo de la joven, Tiziano ha borrado con una sombra profunda el paisaje que hay a su espalda. Las sábanas claras en las que se halla tendida preparan la visión del cuerpo desnudo y lo resaltan. El desorden desganado de las telas aviva la sensación de abandono sensual evocadora del día estivo que comienza a morir. Los colores de la paleta se han reducido al mínimo para no obstaculizar el contraste de la luz y sombra que construye el cuadro. La laca roja de la cortina muestra la escena y al mismo tiempo le proporciona intimidad, como si fuera un telón. El paño precioso que pisa el niño es del mismo color, pero más intenso, y sólo está ahí para decirnos que la escena tiene lugar en un marco doméstico rico y lujoso.

*Toda la habilidad del pintor ya maduro se concentra en la dulzura con que ofrece las formas de la mujer. La sombra se adentra y se esfuma de un modo imperceptible entre los relieves de la carne para resaltar la impresión de suavidad que produce el cuerpo femenino. Los pechos están insinuados y son prietos como los de una adolescente, las aureolas de los pezones son dos gotas oscuras y la transparencia de óleo proporciona el granulado fino y sedoso de una piel pintada con el color de la miel y de los pétalos de rosa.*

*Della Casa puede reconocer inmediatamente en la escena una evocación de la leyenda de Dánae, poseída por un Júpiter transformado en lluvia de oro, aunque la presencia de Amor con su arco nos inclina a pensar en una evocación menos concreta del libre erotismo mitológico. Pero el nuncio, que es hombre de mundo, sabe captar lo que hay que captar en la pintura más allá del juego mundano de las citas cultas, y el cuadro representa a una mujer desnuda de belleza extraordinaria y turbadora por la sensualidad de su carne, que, gracias al perfecto dibujo del cuerpo lleno y a la atmósfera que crea la combinación cromática de Tiziano, produce una irremediable excitación erótica en quien lo admira. Debido a sus deslices, Della Casa es el hombre ideal para captar de lleno hasta la última vibración del encanto creado por el ya maduro pintor. Y debido a su cultura, es el hombre ideal para comunicárselo a su refinado patrón con una prosa a la altura del cuadro. Aquella misma noche escribía a Roma:*

*(...) Además ha realizado por comisión de Vuestra Señoría Reverendísima una desnuda que le metería el demonio en el cuerpo al Cardenal de S.Sylvestro, a cuyo lado aquella que V.S.Revma. vio en Pesaro, en las estancias del Señor Duque de Urbino, parece una teatina. Y él está dispuesto a pegarle la cabeza de la sobredicha cuñada con tal de obtener el beneficio. Vendrá a Roma, y no hay juego por extraño que parezca que no esté dispuesto a llevar a cabo en petición de ese beneficio. Burlas aparte, es una persona de mucha valía y un Servidor muy afectuoso de Nuestro Señor y de V.S.R., y yo os lo recomiendo con toda la eficacia de que soy capaz. En Venecia, a XX de septiembre de MDXLVIII.*

### **Sobre la llegada de Tiziano a Roma:**

*Cuando Tiziano llegó a Roma, a finales de septiembre de 1545, llevaba en la cabeza los dibujos, los mapas y los paisajes de los artistas que desde hacía un siglo difundían por toda Europa el mito de un inmenso cadáver de piedra, de un teatro de la memoria que mezclaba el campo más agreste, sus rebaños y sus pinos gigantescos con las ruinas seculares que testimoniaban la historia de la Roma antigua, lo que despertaba emociones muy intensas en los visitantes. Pero la ciudad no era ya la que habían encontrado los artistas en sus croquis. Los papas de la última generación, a partir de Julio II, habían llevado a cabo ciertas intervenciones urbanísticas que crearon una ciudad moderna, la más moderna de Europa. La Vía Giulia y las restantes amplificaciones efectuadas en la zona comprendida ente la Porta del Popolo y el Vaticano mostraban un mundo nuevo, claro, lineal y grandioso, embellecido por los palacios modernos de Rafael,*

*Bramante, Baldassarre Peruzzi y Antonio da Sangallo. Pocos años antes, Pablo III había dado a la imagen de la ciudad un giro que creó tendencia y se desarrolló en los siglos posteriores. En 1536, con ocasión de la visita de Carlos V a la urbe, realizó varias demoliciones en los alrededores de los monumentos antiguos para resaltar la vista, al tiempo que levantaba a su alrededor barrios y perspectivas que se transformaron en los centros focales de un grandioso recorrido destinado a dar valor a la ciudad moderna. (...) A esta impresionante exhibición de poder, el Papa, como auténtico hombre del Renacimiento, opuso los símbolos de la grandeza romana de la que el Papado se había proclamado heredero hacía ya siglos. Para dar valor a los símbolos procedió a la demolición de muchas construcciones cuya miseria le molestaba, sin arredrarse siquiera frente al carácter sagrado de muchas de ellas. Mandó demoler once iglesias alrededor de la columna Trajana, la Columna Antonina y la colina del Campidoglio. Por otra parte, había tantas iglesias en Roma que a muchas ya se les había dado espontáneamente otros usos, como aquella pequeña que estaba junto a San Pietro in Vincoli, ocupada por una prostituta que ejercía su oficio entre los altares desacralizados.*

*(...) A su llegada se le asignaron unas estancias en el Belvedere, el corazón privado del Vaticano, el palacete de Inocencio VIII que Bramante transformó colocando delante de la monumental piña de bronce y conectándola a los palacios vaticanos mediante un largo corredor de tres órdenes que languidecía inacabado como un inmenso esqueleto de ladrillo. Mirando la atrevida construcción en el año 1945, un ojo poco avisado habría podido confundirla fácilmente con una ruina de la época imperial. La colina estaba rodeada de un bosque que se extendía más allá de las murallas vaticanas hasta los montes Cimini, de modo que el antiguo montañés, después de haber pasado cuarenta años en el agua se encontró allí con los sonidos y los colores de su infancia. Una parte del aquel bosque había sido transformada en jardín secreto por consejo de Leonardo da Vinci, que de 1513 a 1516 fue huésped de Leon X en los mismos apartamentos en que Tiziano estableció su estudio temporal.*

*Se trataba de un huerto botánico donde se cultivaban las plantas medicinales raras que enviaban los científicos de toda Europa. (...)*

*(...) En aquellas estancias del Belvedere estaban los laboratorios en los que se fabricaban mercancías difíciles de encontrar en la ciudad; allí se destilaban perfumes y medicinas, pero sobre todo allí se acudía desde las cuatro esquinas de la tierra para admirar las esculturas más hermosas de la Antigüedad, el Laocoonte, el Apolo que tomó su apellido del aquel lugar y otras muchas. Tiziano pudo tocar al fin con toda tranquilidad aquellos mármoles vistos en papel, que ya habían influido en las posturas y las proporciones de sus personajes. El otoño romano, clemente aquel año, mantenía el cielo despejado de nubes, de modo que desde la plaza del Belvedere y desde el tercer orden del pórtico de Bramante su mirada aguda, como la de un pájaro en vuelo, veía y comprendía la belleza y la extensión de la Roma del otro lado del Tíber, que se perdía en los palacios y los templos donde se custodiaban celosamente las joyas de la pintura y de la escultura sobre las que Tiziano escribiría enseguida a los amigos que*

había dejado en Venecia, especialmente a Pietro Aretino, que la víspera de su partida le conminó a que le contara con todo detalle sus impresiones de la ciudad y del arte, sobre todo el de Rafael y el de Miguel Ángel.

La fábrica más importante que encontró Tiziano fue el nuevo San Pedro en construcción. La fachada aún en pie de la basílica vieja, con su tímpano triangular, parecía un juego de niños en comparación con el inmenso bosque de ladrillos que crecía a sus espaldas y empezaba a devorarla. Antonio da Sangallo estaba colocando los arcos en la imposta de una cúpula que nadie lograba imaginar aún. Unas pilastras altas como rojas montañas de ladrillo se conectaban entre sí con los lacunares de travertino blanco resaltados por el fondo morado de las argamasas de puzolana. Los andamios de madera trepaban hasta el cielo, y un ejército de obreros, picapedreros, talladores, carpinteros, albañiles, herreros y excavadores llevaba el ruido de la construcción a la estancia del artista desde el alba hasta el ocaso. En Venecia había oído decir que la rabia que provocó en Lutero aquel despilfarro fue la causante de los acontecimientos que continuaban desgarrando Europa. Centenares de miles de ducados transformados en un cúmulo de piedras que no acababa de tomar una forma definida. Miguel Ángel lo describía con desdén como un receptáculo de bandidos, un lugar tenebroso, de mala fama, bueno para falsificar moneda y estuprar monjas, actividades evidentemente comunes en la Roma de la época.

La construcción de la nueva basílica era un tema que apasionaba la ciudad y a Italia entera, aunque eran pocos los que pensaban verla acabada, y no les faltaba razón. Hasta Pasquino prometía indulgencia eterna a quien consiguiera finalizar aquella empresa ciclópea. Como anuncio de las maravillas de la arquitectura renacida, Tiziano vio las logias construidas por Rafael, que, desde la plaza situada delante de la inmensa fábrica, producían una sensación de seguridad debido a la gentileza de las proporciones, la claridad del proyecto y la solidez de la piedra. Aquel palacio que parecía arrasar un trozo del Coliseo garantizaba como una promesa el éxito de la nueva basílica. Sin alejarse demasiado de su laboratorio provisional, Tiziano veía también los nuevos palacios de Rafael y Bramante en los barrios de Borgo y de Banchi, en cuya dignidad se basaba el estilo moderno que había echado raíces en el Vaticano durante los últimos años. El mármol que los revestía no era tan espléndido como el de los palacios de Venecia, pero estaban proyectados con rigor y con una gracia encantadora, y dialogaban con las formas antiguas del Panteón, el Coliseo, los templos de Júpiter y Saturno y otros monumentos inimaginables en Venecia. La pequeña maleta del pintor, llena de colores, se enfrentaba a la milenaria majestuosidad de aquellas formas resucitadas por la última generación de artistas afincados en Roma. Contenía frasquitos de cristal grueso con burbujas y grumos de aire que embellecían los colores en polvo y daban apariencia de joyas a los pigmentos con que el artista había embrujado a la mejor sociedad de Europa. Tiziano llegaba al escenario más grandioso del mundo sin otro equipaje que aquella maletita de colores, con sus finos pinceles de marta, marta cibelina, cerda y conejo. Ahora le tocaba enfrentarse a todos los que habían engrandecido antes que él aquel teatro universal.

### 8.11 Aretino: Poema

Poema extraído de: Checa Cremades. *Fernando. Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Marcial Pons Historia. Madrid. 2013.

*“Divino in venustá fu Raffaello.  
E Michel Agnol, piú divin che umano,  
Nel disegno stupendo; e Tiziano  
I censo de lo cose ha nel penello.  
Forma paesi in relieve sí bello  
Che ne stupisce il d’apresso e il lontano,  
Fa vivi e pronti la sua dotta mano  
Ogni animale, ogni pesce, ogni ucello  
Le linee poi nei lor propri giri  
Si ben tondeggia che il dosse dipinto  
Par che parli, che pensi e che respiri.  
Ma perché il motto è ne l’esempio finto,  
Dir puoi natura, che ne l’arte il miri:  
-Lo spirto è in lui, d’ossa e di carne cinto”*

Aretino, 1997-2002, 2002, vol. VI, n.312, p.287.

*Divino en su falta de gracia fue Rafael.  
Y Miguel Ángel, más divino que humano  
en el asombroso dibujo; y Tiziano  
tiene el sentido de las cosas en el pincel.  
Forma paisajes en relieve tan bellos  
que asombran tanto al que está cerca como al lejano,  
hace vivos y ágiles, con su sabia mano,  
a cada animal, cada pez, cada ave.  
Luego las líneas, en sus propios giros,  
redondea tan bien que el dorso pintado  
parece hablar, pensar y respirar.  
Pero porque la frase está en el ejemplo fingido,  
puedes decir, naturaleza, que en el arte lo miras:  
“El espíritu está en él, ceñido de huesos y carne”.*

## 9. Bibliografía

Arroyo Esteban, Santiago. "Pietro Aretino, Lodovico Dolce y el Juicio Final de Miguel Ángel". En: *Studia Aurea: Revista de Literatura y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*. Núm. 9. pp. 339-360. Publicación: 22/12/2015

Berenson, Bernard. *Italian Painters of the Renaissance: Venetian and North Italian Schools*. Phaidon. New York. 1952

Boschini, Marco. *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venecia. 1674

Brendel, Otto. J. "Borrowings from Ancient Art in Titian". En: *The Art Bulletin*, Jun. 1955, Vol. 37, No. 2, pp. 113-126

Burckhardt, Jacob. *Los pintores venecianos*. Casimiro. Madrid. 2017

Cecchi, Dario. *Tiziano y Venecia. Una vida y una ciudad*. Editorial Noguer. Barcelona-México. 1959

Checa Cremades, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Marcial Pons Historia. Madrid. 2013

Checa Cremades, Fernando (Ed). *Natura Potentior Ars. Tiziano en sus primeras fuentes*. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2015

Checa Cremades, Fernando. *Mitologías, poesías de Tiziano para Felipe II*. Casimiro. 2021

Crowe, J.A y Cavalcaselle, G.B. *Tiziano, La sua vita e i suoi tempi*. Successori le Monnier. Florencia. 1878

Delieuvin, Vincent et Habert, Jean. *Titien, Tintoret, Véronèse...Rivalités à Venice*. Musée du Louvre. Paris. 2009

Dolce, Lodovico. *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*. Ed. Santiago Arroyo Esteban. Akal. Fuentes de arte. Madrid. 2010

Faietti, Marzia. "Giorgio Vasari's life of Titian. Critical misinterpretations and preconceptions concerning venetian drawing". En: *Drawing in Venice. Titian to Canaletto*. Ashmolean Museum. Oxford. 2015

Falomir, Miguel et al, *Tiziano*. Museo Nacional del Prado. Madrid. 2003

Falomir, Miguel. *Dánae y Venus y Adonis, las primeras "poesías" de Tiziano para Felipe II*. Amigos del Museo del Prado. Madrid. 2014

Forcellino, Antonio. *1545. Los últimos días del Renacimiento*. Alianza Editorial. Madrid. 2011 (2008)

Gentili, Augusto. *Titien*. Actes Sud. Arles/Milán. 2012

Hope, Charles. *Titian*. Chaucer Press. London. 2003

Hope, Charles. *Titian sources and documents. Volumes I-VI*. The Burlington press. Cambridge. 2023

Humfrey, Peter. *Tiziano*. Phaidon London/New York. 2007

Joannides, Paul. "Titian and Michelangelo/Michelangelo and Titian ". En Meilman, Patricia (ed.) *The Cambridge Companion to Titian*. Cambridge University Press. New York. 2004

Lanzi, Luigi. *Histoire de la peinture en Italie de la renaissance de beaux-arts à la fin du XVIIIe*. Hachette. Paris. 2018. (Ed. 1824)

Meilman, Patricia, (Ed). *The Cambridge Companion to Titian*. Cambridge. Cambridge University Press, 2004

Nepi, Giovanna et al, *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*. Réunion des Musées Nationaux. París. 1993

Panofsky, Erwin. *Tiziano, problemas de iconografía*. Akal Arte y Estética. Madrid. 2003 (1968)

Parisi, Claudio; Rabbi Chiara (coords.), *I Farnese nella Roma del Cinquecento. Origini e fortuna di una Collezione*, catálogo de la exposición, 12 febrero – 8 junio 2025, Musei Capitolini, Roma. Milano. 2025

Pedrocco, Filippo. *Titian*. Scala/Riverside. Florence. 1993

Ramon, Artur. "La ciència del connoisseur i la seva vigència avui", *Memòries de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona*, tercera època, vol. LXVIII, núm 1059

Ridolfi, Carlo. *The life of Titian*. Ed. Bondanella Conaway Julia y Bondanella, Peter. Pennsylvania University. 1996. (1594-1658)

Rosand, David. "Titian and the 'Bed of Polyclitus'". En: *The Burlington Magazine*, Apr., 1975, Vol. 117, No. 865 (Apr., 1975), pp. 242-245

Rosand, David. *Titian*. Harry N. Abrams. Ney York. 1975

Rosand, David. *Titien : l'art plus fort que la nature*. Gallimard Peinture. Paris. 1993

Tizianello. *Vita dell'insigne pittore Tiziano Vecellio*. Nella Stamperia di Antonio Curti. Venice. 1809

Vasari, Giorgio. *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Ediciones Cátedra. Madrid. 2023

Vasari, Giorgio. *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens*. La République des Lettres. París. 2023

Wethey, Harold. *The paintings of Titian: The mythological and historical paintings*. Vol. 3. Phaidon. London. 1971

Wethey, Harold. *The paintings of Titian: The portraits*. Vol. 2. Phaidon. London. 1971

Wethey, Harold. *The paintings of Titian: The religious paintings*. Vol. 1. Phaidon. London. 1969

Wilde, Johannes. *La pintura veneciana de Bellini a Ticiano*. Nerea. Madrid. 1988 (1981)

Zapperi, Roberto. "Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples". *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*. 1991. Vol. 54. 1991, pp.159-171

Zorzi, Alvise. *El color y la gloria. Vida, fortuna y pasiones de Tiziano*. Debate. Barcelona. 2005

### Conferencias

Falomir, Miguel. 27 de Junio de 2012. *Rafael y Tiziano*. Centro de Estudios del Museo Nacional del Prado. Madrid.







Giovanni Britto (1500-1550)  
Autorretrato Tiziano según Giovanni Britto (1500-1550), 1550  
Xilografía 41,5x32,5cm  
British museum  
Procedencia de la foto Web Gallery of Art

