

Aportaciones al debate sobre el significado iconográfico de las pinturas finales de Tiziano (1560-1575): la prudencia como primera virtud del buen pintor

Contributions to the debate of the iconographic meaning of the final painting of Titian (1560-1575): The Prudence as First Virtue of the Fine Artist.

Martínez Peláez, Agustín*

Fecha de terminación: Junio de 2013

Fecha de aceptación: Septiembre de 2014

RESUMEN

Siguiendo el modelo iconográfico y estudio que Panofsky desarrolló en su obra *Tiziano, problemas de iconografía* tratando de dar respuesta a los principales problemas que plantea el significado de los cuadros del gran pintor veneciano, se intenta con este artículo pensar y abrir un debate académico sobre la significación del concepto virtud en el artista atendiendo a la división que establece Tatarkiewicz. En este sentido, el hilo conductor de este trabajo quiere hacer hincapié en la reflexión sobre si la significación de la pintura *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano radica en el perceptor o más bien en el creador.

Palabras Clave: Pintura renacentista; Pintura veneciana; Alegoría; Iconografía; Prudencia; Buen Gobierno.

Identificadores: Tiziano; Felipe II; *Alegoría de la Prudencia*.

Periodo: Siglo 16.

ABSTRACT

This essay, following the iconographic model and study Panofsky developed in his work *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, tries to respond to the main challenges of the meaning of the paintings of the great Venetian painter, in order to create an academic debate about the significance of the concept of virtue in the artist, through the division established by Tatarkiewicz. In this sense, this paper emphasizes whether the significance of the *Allegory of Prudence* of Titian lies in the perceiver or rather in the artist.

Keywords: Renaissance painting; Venetian painting; Allegory; Iconography; Prudence; Good Governance.

Identifiers: Titian; Philip II of Spain; Allegory of Prudence.

Period: 16th Century.

* Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes. Universidad Rey Juan Carlos.
E-mail: agustin.martinez@urjc.es.

En cuanto a la prudencia, puede formarse de ella una idea, considerando cuáles son los hombres a quienes se honra con el título de prudentes. El rasgo distintivo del hombre prudente es al parecer el ser capaz de deliberar y de juzgar de una manera conveniente sobre las cosas que pueden ser buenas y útiles para él, no bajo conceptos particulares, como la salud y el vigor del cuerpo, sino las que deben contribuir en general a su virtud y a su felicidad

Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, Libro Sexto, IV

INTRODUCCIÓN

No son pocos los historiadores del arte que sitúan cronológicamente las «poesías» como el comienzo de la etapa final de Tiziano¹. Las obras religiosas y alegóricas de este período, lograron una libertad expresiva y factura pictórica sorprendentes que, conformarían fama y reconocimiento histórico al artista.

Partiendo de la reconocida máxima humanística de que la virtud primera de todo buen gobernante es la prudencia, y de que ésta es principal también para el reconocimiento social de un gran artista, se intenta aportar en este artículo, cómo para las obras realizadas entre 1560 y 1575 por Tiziano, se hace necesario un nuevo análisis metodológico sobre el tratamiento y aplicación de los aspectos formales, y también para la significación de sus pinturas. No sólo se puede hablar y debatir acerca de las técnicas, temas y atributos de sus objetos o personajes, sino que hay que tener muy en cuenta el valor madurez del artista, su empoderamiento y concienciación de un final de trayectoria profesional y personal, para ver desde otra perspectiva el significado y la interpretación de estas obras.

Es necesario centrar, llegado este punto, el asunto para la reflexión principal de este artículo que intenta vincular la virtud de la prudencia con el reconocimiento y fama que sólo algunos elegidos pudieron conseguir en vida durante el Renacimiento. Tiziano fue uno de esos artistas que, siendo consciente de su fama en vida, manifestó en su lenguaje plástico la reivindicación de la pintura como Arte Liberal, del pintor como artista y no como artesano, al igual que ya se ha demostrado con Velázquez y otros artistas. Sin embargo, Tiziano, provoca un debate novedoso, poco tratado por historiadores del arte y expertos en este artista y su obra, pero que, tal como apuntan brevemente temas y rasgos en algunos de sus escritos², se dan algunas claves para entender nuevos significados en sus obras finales, teniendo en cuenta, emblemas, iconos y símbolos introducidos en sus pinturas a lo largo del último tercio de su vida.

Es conocida la inscripción en latín del cuadro *Alegoría de la Prudencia*, pintada hacia 1565: «*Por la experiencia del pasado, obra con prudencia en el presente para no malograr la acción futura*»³. Los elementos de esta inscripción están dispuestos de forma intencionada para facilitar no sólo la interpretación de cada una de las partes, sino también la del conjunto. Los textos identifican a los tres rostros humanos que se presentan, pero su análisis es mucho más profundo y entre otras cosas, da a entender que los tres rostros humanos, además de tipificar los tres estadios de la existencia —juventud, madurez y ancianidad—, se hallan destinados a simbolizar las tres modalidades o for-

bolo de la prisa— y alrededor del cuello lleva un corazón suspendido de una cadena, pues en el lenguaje jeroglífico de los egipcios, el buen consejo viene del corazón. En la mano izquierda porta tres cabezas, una de perro vuelta a la derecha, una de lobo vuelta a la izquierda y otra de león en el medio, todas unidas a un solo cuello».

Esta triada significaba —según Ripa— las formas principales del tiempo: el pasado, el presente y el futuro, y por consiguiente, de acuerdo con Piero Valeriano⁵, un símbolo *della Prudenza*; «y la prudencia no es solamente, según San Bernardo, una condición previa del Buen Consejo, sino también, según Aristóteles, el fundamento de una vida sabia y dichosa. El Buen Consejo requiere, junto a la sabiduría representada por el búho encaramado al libro, la prudencia figurada por las tres cabezas ya citadas».

Estos párrafos, recogidos de una u otra forma por numerosos estudiosos de la iconografía, los emblemas y el significado de las obras de arte, son el punto de partida para expresar las bases que puedan hacer comprender, después de leer a Burckhardt⁶ o Hauser⁷, entre otros muchos historiadores de la cultura artística, que Tiziano pudo establecer su testamento profesional y dejar su firma pictórica para las generaciones posteriores, consciente, conocedor e inmerso del ámbito cultural que le rodeaba, no sólo en una obra de arte que pudiera ser exaltada o repudiada por la crítica de su tiempo, ni siquiera la elegida por el rey como su principal pintura, sino a lo largo de una etapa en la que, renovación técnica y significados más o menos visibles, recreasen en ellas su legado más íntimo y en clara vinculación humanística del «buen hacer» —en alusión a su profesión— con las principales virtudes del buen ciudadano —en alusión a su cultura y estatus social—.

Reflexionar en torno a la etapa final de Tiziano, partiendo de *Alegoría de la Prudencia* hasta cronológicamente llegar a su *Piedad*, puede ayudar a profundizar en cuestiones que van desde el escrito de Panofsky⁸ sobre la primera obra mencionada, en la que afirma que «la pintura, que combina las tres cabezas animales, vinculadas a la idea de la prudencia, con los retratos de él mismo, de su heredero declarado y de su heredero supuesto —es lo que el moderno espectador suele desdenar bajo el calificativo de *alegoría abstrusa*— intenta resolver objetivos tales como identificar la prudencia como la virtud primera de un gobernante», hasta relacionar alegoría y emblema en los antecedentes y evolución iconográfica de la virtud de la prudencia; o establecer coincidencias significativas de la *Alegoría* de Tiziano, en su vocación humanista, con la propia del monarca Felipe II —nominado históricamente como rey prudente—, e interpretar y conocer diferentes significados de la prudencia, valorando cómo la virtud de un gobernante puede influir en la virtud, fama y estatus de un artista.

LA FAMA DEL ARTISTA. DE LA *CREATIO* DIRIGIDA AL SIGNIFICADO DE LA CREACIÓN DELIBERADA

Revisando diferentes fuentes bibliográficas⁹ en las que poder argumentar una continuidad en los programas iconográficos de virtudes del gobernante en los monarcas Carlos I y Felipe II, la re-

lectura del artículo de Panofsky *La Alegoría de la Prudencia de Tiziano: post scriptum*, aporta una de las claves para argumentar algunos paralelismos propagandísticos de ambos reyes, siendo su principal coincidencia el artista que los diseñó. En este sentido, Tiziano, con similares conceptos formales técnicos, propiciará significados diferentes para las composiciones de cada monarca. En ambos casos, la iconografía reflejada será una imagen de poder y profunda espiritualidad personal basada en la búsqueda de la paz; sin embargo, en el caso de Carlos I, habrá que hablar de una *Pax Carolina*, mientras que en el caso de Felipe II, habrá que referirse a una *Pax Prudentis*¹⁰.



2. *Enblema XV, Alciato.*

La función del pintor como mediador entre el comitente y su propio programa iconográfico, tanto en el ámbito público

como privado, demuestra el poder del arte, no sólo como herramienta histórica y propagandística, sino igualmente, como esos diletantes y algunos artistas, supieron ejercer dicho empoderamiento desde el pasado y el presente, intentando dejar un legado para el futuro; valores integrados en el sentido significativo de la prudencia.

Tiziano resalta en sus pinturas los valores y virtudes de ambos gobernantes, aunque aportando diferentes significaciones. La iconografía de poder de Carlos V transmite la idea de imperio, la conciliación religiosa y el origen de héroe clásico en la estirpe real: si se entiende la corte imperial como la institución desde la que se centralizaba el patrimonio territorial del emperador, el estudio de las corrientes de pensamiento que generó pueden conducir a comprender mejor la idea imperial del monarca. El carácter pedagógico y optimista que se observa en du Puys o en Erasmo, ya empezaba a convivir en 1516 con la aparición de un nuevo discurso cultural y político en el entorno del emperador, que dejaba atrás las prevenciones y advertencias anteriores para disipar los temores de que el hijo de Felipe el Hermoso, no pudiera hacer realidad la promesa de fortunas sin fin que la providencia le había deparado¹¹. Igualmente, la imagen de Felipe II acercará el concepto de humanismo, de prudencia del buen gobernante, y la tradición clásica del héroe, pero adaptada al héroe católico¹².

La relación, profesional y personal del pintor con los gobernantes, contagió al artista el espíritu y reivindicación gremial humanista de empoderamiento en la búsqueda de reconocimiento social



3. Girolamo Macchietti, *La Prudencia*. Segunda mitad siglo XVI. Colección Luzzetti.

de éste y de su pintura, aún lejos de conseguirlo en España, pero ya adquirido en Italia. De esta manera, Tiziano multiplicará las significaciones y hará suya la iconografía de la prudencia emulando al gobernante e intentando dejar su legado personal y profesional para la historia. Panofsky¹³, en su ensayo mencionado, analizaba la obra *Alegoría de la Prudencia* como una pintura de la etapa final de Tiziano, aunque los historiadores no se ponen de acuerdo en ello; muy intimista, técnicamente nada sobresaliente y por la frase que lleva implícita, no tanto alegórica como más emblemática, pues como emblema, participa de la naturaleza del símbolo, aunque es más particular que universal; del enigma, aunque en este caso no es muy difícil, aporta un proverbio, aquí más erudito que verbal y por último, aporta un lema: *ex praeterito praesens agit ni futura actione deturpet*: «Por la experiencia del pasado, obra con prudencia el presente para no malograr la acción futura». Esta opinión es lógica si se tiene en cuenta la importancia que para los artistas y humanistas tuvo el descubrimien-

to de libros de emblemática, alegorías o jeroglíficos, entre los que destacaría *Hieroglyphica*, de Horapolo, de 1419.

Cesare Ripa, en su *Tratado de Iconología*, Roma 1593, presenta la prudencia como una mujer con el rostro de hombre en la parte trasera de su cabeza, símbolo de la consideración de los hechos pasados y futuros, que porta un espejo, reflejo del conocimiento de sí mismo, sobre todo, de los defectos propios a la hora de tomar decisiones.

Tomando de ejemplo la corte de Felipe II, como referencia del ámbito cultural, intelectual y moral en el que se desarrolló la etapa final de la vida y obra de Tiziano, se puede entender mejor el significado de sus pinturas de madurez, ya que en esos años el artista se encontraba en una reflexión personal profunda, que condicionaría sus resultados profesionales, y ese cuadro sobre la alegoría de la Prudencia, puede ser un punto de partida. Muchos historiadores nominan a Felipe II como *El Prudente* porque, a pesar de las circunstancias difíciles de su reinado, logró mantener íntegro el inmenso territorio heredado con base en la toma de decisiones moderadas; a pesar de los cuantiosos problemas que enfrentaba en ese tiempo España, logró cierto equilibrio con un gran triunfo

político al conseguir la unidad ibérica con la anexión de Portugal y sus dominios, y al hacer valer sus derechos sucesorios en 1581 en las Cortes de Tomar. Completó la obra unificadora iniciada por los Reyes Católicos y apartó a la nobleza de los asuntos de Estado, siendo sustituida por secretarios reales procedentes de clases medias al mismo tiempo que dio forma definitiva al sistema de Consejos, imponiendo además prerrogativas a la Iglesia, codificando leyes y realizando censos de población. Por todo ello, ayudado por una cierta bonanza económica, y ratificada por las crónicas históricas, esos historiadores concluyen que se puede demostrar la actitud prudente del rey, manifestada en la forma de gobierno, y de ahí el sobrenombre¹⁴.

De igual manera, críticos, aficionados y coleccionistas, así como teóricos, tratadistas y aun los mismos artistas, entre ellos, Baltasar de Castiglione, Pietro Aretino, Giorgio Vasari, Ludovico Dolce o Fray José de Sigüenza, coincidían en que la situación artística era una constante competencia de modelos artísticos articulados en las más diversas alternativas formales y estilísticas. Desde este punto de vista, la figura de Tiziano, cabeza de fila de la escuela veneciana, una de las grandes alternativas en liza de la época, se convirtió en argumento de capital importancia, a la par que Rafael y Miguel Ángel, para explicar el estatus de la creación pictórica en la primera mitad del siglo XVI. Así fue percibido por la mayor parte de sus comitentes, desde Alfonso I de Ferrara a Felipe II, que sabían perfectamente que al preferir a Tiziano elegían una de las alternativas posibles entre las ofrecidas por el momento, precisamente aquella que más cuadraba a sus intereses¹⁵, y de esa opinión sería consciente el artista, que no dejaría correr la oportunidad de reclamar su posición social, no sólo artística, sino igualmente personal.

Pero sin duda, esta fama ya era reconocible desde tiempo atrás por su vínculo extraordinario con el emperador Carlos V. Bien sabido es el interés del rey por la pintura de Tiziano, especialmente por los retratos y los temas devocionales, cuya mezcla representa magníficamente la obra *La Trinidad*; una pintura que no trata sólo de mezclar ambos géneros, sino de dotarlos de una significación nueva, no queriendo realizar determinadas manifestaciones de tipo religioso devocional y dogmático, sino también de carácter político y dinástico¹⁶. Esta afirmación es doblemente interesante, porque la misma importancia que dio a ella el comitente se la dio el artista, quien era plenamente consciente de su fama y preferencia de su trabajo por mecenas y otros coleccionistas influyentes.

En 1550, un año antes del encargo a Tiziano, Vasari había publicado la primera edición de las *Vidas* en la que daba el máximo reconocimiento artístico a Miguel Ángel, a pesar de que en esa edición se excluían todos los artistas vivos; Tiziano, por tanto, no estaba incluido en ella lo que provocó una fuerte polémica, teniendo en cuenta su fama ya tanto en Italia como internacional. Tiziano visitó Roma entre 1545 y 1546; conoció personalmente a Miguel Ángel y vio su *Juicio Final*, finalizado cuatro años antes. El encargo en esos momentos de *La Trinidad* por parte de Carlos V de una obra que abordaba las postrimerías, no podía sino encantar a Tiziano, que tenía así la posibilidad de reivindicar su hueco de fama, para algunos, incluso por encima del florentino. Por eso, con esta obra, el veneciano realizó su más explícita respuesta significativa a la obra que por aquellas fechas más polémica causaba en Italia.

Pero en el contexto iconográfico, Tiziano supo fraguar el concepto de prudencia en sus obras finales para que así fuese reconocido en contra de la soberbia y prepotencia de otros de sus contemporáneos, y así lo hizo en sus programas artísticos para la imagen del emperador, de la monarquía, de la religión y del triunfo del bien sobre el mal. En este sentido, hasta las exequias de Roma, Carlos V será la imagen de un poder más allá del natural. El mito sucesorio de Hércules-Atlas, aparece como signo de dominio sobre lo material y lo espiritual¹⁷: *al igual que Hércules sustentó «el cielo y cielos que son los doctores y predicadores... en esto se ocupó el buen César: en sustentar los religiosos, santos hombres, para que con su santidad aumentasen la Santa Fe de Cristo nuestro señor».* Esta frase sirve para ilustrar perfectamente la imagen artística de la corte de Carlos V, una corte itinerante y una colección artística y construcciones monumentales que terminará su heredero.

También, del momento sucesorio, destacan ejemplos artísticos como las medallas de León Leoni con la doble imagen de Carlos y Felipe; en las fiestas del Capítulo del Toisón de Oro celebrado en Bruselas en 1555, año de la abdicación del emperador, las alegorías más interesantes son aquellas que aluden a las figuras del emperador y del rey.

La ceremonia fue presidida por Felipe II, y en el cadalso de la Compañía de Gouda, la relación paterno-filial se carga de resonancias bíblicas; la inscripción dice así: «*Vivat rex, benedictus Dominus Deus Israel cui debet hodie sedentem in solio meo; ut quondam david prolerum pladente senat*», con dos representaciones, una con el rey en el trono con los símbolos de poder, y la otra con el rey en la cama aconsejando a su joven hijo. Y en el teatro construido por la administración de justicia, se figura a Dios padre adorado por Felipe y Carlos, este último con sus atributos e inscripciones alusivas a la Justicia.



5. Emblema XVIII, Alciato.



4. Giampaolo Poggini (1557) Medalla, Felipe II, Rey de España. Madrid, Museo del Prado, Inv. 96.

Con todo, el ejemplo de mayor calidad artística de cómo la imagen de Carlos V presionaba en gran manera sobre su hijo y el resto del mundo, lo constituye la serie de estampas que, encargadas por Felipe II, grabó en 1566 el pintor flamenco Maarten van Heemskerck. Todas ellas se centran en algún aspecto guerrero y victorioso

del emperador, retrato siempre como tal, a la vez que se insiste en su imagen como héroe romano. De las doce estampas, nada menos que cuatro se dedican a los acontecimientos de la lucha contra la Liga de Smalkalda, centrándose no tanto en representaciones bélicas como en la idea de sometimiento de los príncipes. Se trata de una de las primeras manifestaciones del interés de su hijo Felipe por la imagen de la guerra, referida todavía a hechos de su padre, a la vez que una imagen del signo combativo que iba a cobrar la política antiprotestante del nuevo rey.

Y todos estos conceptos quedaban perfectamente resumidos en el género principal desde el siglo XV: el retrato. Este género artístico había gozado de un amplio predicamento en el mundo italiano y se había constituido en el medio esencial de la expresión de una imagen no sólo del individuo, sino también de la manifestación externa del poder político. Desde sus primeros retratos, Tiziano se integró en la nueva estrategia que privilegiaba una relación activa muy evidente entre el pintor y su modelo y, fundamentalmente, entre éste y el espectador. Se trata de una representación de los afectos del alma que ha de llevar al artista a una pintura que, lejos de ser fría y distante, ha de conmover al espectador.

Según Giorgio Vasari¹⁸, Tiziano conoció a Carlos V el año 1530; sin embargo, otras fuentes sitúan este encuentro el año anterior en Parma. Los retratos de esta década resaltan la importancia de la figura del emperador y las estrategias representativas de Tiziano con la imagen del poder, compartiendo esas características con otras figuras de su entorno político-militar italiano, como fueron Federico II Gonzaga, Alfonso de Ávalos o Francesco Maria della Rovere. Vasari, no demasiado preciso en sus recuerdos, acierta, sin embargo, en la descripción de este ambiente. Lo significativo de este ambiente de renovado interés por la antigüedad heroica en Carlos V, se manifiesta de forma magistral en el cuadro *Carlos V con un perro*, actualmente en el Museo del Prado; una obra en la que Tiziano experimentó por primera vez una tipología retratística destinada a tener un muy amplio futuro, como sería representar al protagonista de cuerpo entero y de tamaño natural.

Según fuentes del propio museo¹⁹, el cuadro se pintó durante el segundo encuentro del emperador y Tiziano, que tuvo lugar en Bolonia entre el 13 de diciembre de 1532 y el 28 de febrero de 1533. Se trata de una variante del cuadro original realizado por el alemán Jacob Seisenegger, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en el que Tiziano otorga un nuevo porte aristocrático al mecenas mediante la estilización de su figura. La tipología de este discutido retrato, constituye uno de los problemas más interesantes para comprender la evolución del retrato de corte en la Europa de los años treinta del siglo XVI, y el decisivo papel que en la misma jugó la figura de Tiziano. La pintura que conserva el Kunsthistorisches Museum de Viena suscitó la polémica de los especialistas, desde que Gustav Gluck²⁰, en 1927, planteó la cuestión.

A pesar de que la mayor parte de la bibliografía desde este momento otorgaba el valor de original a la pintura de Jacob Seisenegger, e incluso de la existencia de opiniones que negaban la autoría del cuadro del Prado a Tiziano, autores como Diane H. Bodart²¹ pusieron en duda esta secuencia de los hechos y los estudios radiográficos de ambas obras realizadas en Madrid y Viena, pusieron de manifiesto la existencia de grandes cambios en la concepción de la obra por parte de Tiziano, no existentes en la Seisenegger. Todo ello indicaría un desarrollo distinto de los hechos, tal como

explican Silvia Ferino-Pagden y Fernando Checa²². Sin embargo, no fue con este cuadro, sino con el que hoy en día conserva el Museo del Prado, con el que Tiziano realmente se consagró en el género de retrato político-heroico o retrato del poder. El hecho de que, evidentemente, Tiziano no fuera el inventor de esta tipología, no disminuye la verdadera importancia de esta obra para Carlos V. Recordemos que Vasari llamaba la atención sobre su posterior fortuna, aunque la ligaba a una obra como el perdido retrato de Hurtado de Mendoza.

En *Carlos V con su perro*, se presenta al emperador sin armadura, vestido con un magnífico y suntuoso traje de corte que remite, por consiguiente, no tanto al mundo de lo heroico y militar de los personajes mencionados con anterioridad, sino más bien al entorno puramente cortesano y aristocrático en el que se vio envuelto el emperador en sus estancias de Mantua y Bolonia al inicio de los años treinta, un entorno que afirmaba los valores de majestuosidad, distancia y respeto inherente a su categoría imperial.

Es éste otro de los aspectos en el que es necesario insistir para comprender esta pintura que, además, funciona como precedente imprescindible para la interpretación de *El emperador Carlos V a caballo en Mühlberg*, de 1548. Si Tiziano buscaba en sus obras la necesaria representación de los afectos, acentuando en sus retratados determinados aspectos que los relacionaban con el espectador, al enfrentarse con el problema del esclarecimiento de un personaje para el que la majestad era una de las cualidades con la que debía de ser representado, necesariamente hubo de cambiar de perspectiva.

No era la proximidad ni el acercamiento aquello que debía remarcar, sino más bien la idoneidad y la distancia. Por ello, eligió un punto de vista que acentuara la esbeltez del personaje, algo que no realizaría ni tan siquiera en el posterior retrato del príncipe Felipe con armadura, pero similar, sin embargo, al contemporáneo y grandioso *San Juan Bautista*, de Venecia, en la Galleria della Academia.

Además, acentuó la inexpresividad del rostro del representado, aunque es muy difícil poder dar una interpretación objetiva por el aspecto al que ha llegado en la actualidad y las restauraciones ejecutadas. Ciertamente, Tiziano, buscando la distancia y alejamiento que eran los signos de la majestad en la Casa de Austria, no dejó de subrayar estos rasgos en su pintura; una idea que alcanzó su culminación en los últimos retratos de Carlos V en Augsburgo, en 1548 y que, por otra parte, convenía a una de las cualidades más apreciadas en los retratos aristocráticos del Renacimiento como era la *sprezzatura*, teorizada por Baltasar de Castiglione²³, y que, en cierta manera, había sido recogida por Ludovico Dolce en su *Dialogo della Pittura* en el que trataba, con cierto detenimiento, el tema del retrato del rostro *in maestá*.

Dolce y Tiziano estuvieron profundamente interesados por el arte de la memoria y ambos estuvieron en contacto con una de sus figuras fundamentales, Giulio Camillo, autor de la *Idea del Teatro*, donde el escritor conformaba su palacio de la memoria como un teatro de reminiscencia vitrubiana. Ludovico Dolce, incluyó la *Idea* en su edición de *Tutte le opere*, de Camillo de 1552, y es posible que Tiziano hubiese podido ilustrar un ejemplar de dicho escrito. La influencia de la *Idea* también está presente en *Alegoría de la Prudencia* que Tiziano concibió como una *impresa*

en la que muestra las diferentes generaciones de la familia Vecellio a través de su autorretrato—elocuentemente girado hacia la izquierda, mirando al pasado— y de los retratos de su hijo Orazio—en el centro, como el presente— y de Marco Vecellio, hijo de un primo de Tiziano—orientado hacia la derecha, al futuro—. Bajo ellos, unas cabezas de animales, un lobo, un león y un perro, cuya simbología—de nuevo, pasado, presente y futuro—, establecida por Macrobio, nos la recuerda precisamente Camilo²⁴ en la *Idea del Theatro*.

A la luz de estas conexiones, Dolce se convertiría como el perfecto enlace literario que necesitaba Tiziano, pues comprendía perfectamente las intenciones del pintor y seguramente le brindaba consejo, de la misma manera en que el pintor pudo haber influido de manera directa en la redacción de *Dialogo della Pittura*, brindándole al literato datos biográficos y unas nociones teóricas que definían perfectamente el arte del cadorino. Es posible que, en dichas conversaciones, en las que participarían por supuesto otros tantos artistas y literatos, se discutiesen muchos de los argumentos que posteriormente se verterían en el *Dialogo della Pittura*.

Podría valer como ejemplo la cuestión de la tripartición de la pintura en *inventione*, *disegno* y *colorito*, tres conceptos que, si bien existen de modo individual en la literatura artística anterior, parecen convertirse en este momento en normativa pictórica en ámbito veneciano, no pudiéndose adscribir con seguridad a nadie la paternidad de la tripartición puesto que seguramente se fraguó de manera colectiva en los mismos círculos culturales por los que participaron, al menos, Tiziano, Aretino, Bernardino Daniello, Francesco Sansovino o Paolo Pino, entre otros, aunque con seguridad, Tiziano adoptaría y dejaría constancia de ello en muchas de sus obras a partir de entonces, e igualmente en su alegoría prudente. Junto a estas cualidades que trataban de resaltar la elegancia, continencia y majestad en la disposición *aristocrática* de los representados, fue, sin duda, el carácter específico del lenguaje artístico de Tiziano lo que inclinó decisivamente a Carlos V y su corte a adoptar a éste como su pintor oficial.

Ciertamente, la corte del emperador y posteriormente, la de Felipe II, admiraban en Tiziano, una vez superadas las primeras reticencias, su habilidad para expresar una precisa imagen de la majestad que se hacía patente a través de los medios específicos de la pintura, y no tanto por medio



6. Parmigianino, F., *Retrato alegórico de Carlos V*. Óleo sobre lienzo, 1530. Nueva York, Rosenberg & Stiebel.

de complicadas alegorías de tipo literario. El tema resulta de la mayor importancia, pues está en la base del tratamiento dado por el artista al retrato ecuestre de Mühlberg y explica lo preciso de haber elegido a este pintor para la corte entre los años 1530 y 1533. Precisamente, en 1530, Parmigianino había pintado un retrato alegórico de Carlos V en el que éste, vestido de armadura, aparece rodeado de una figura de Victoria que porta una palma y una rama de olivo, mientras un Hércules niño le ofrece una bola del mundo sobre la que el emperador apoya su bastón de mando. Fueron justamente este tipo de representaciones, de mayor complejidad simbólica, las que raras veces utilizó Tiziano a lo largo de su carrera y las que, al parecer, no tuvieron un éxito rotundo en los círculos de Carlos V. La heroica majestad ticianesca aplicada al emperador y a su familia, prefería algo más de los bellos y aparentemente discretos gestos de majestad real, propios de la retórica de Tiziano. Ello explica la comentada elección de 1530, que no debe confundirse, sin embargo, con un mero ejercicio de realismo directo, tan ajeno a las convenciones pictóricas renacentistas.

Se trataba de un lenguaje figurativo que rechazaba la inmediata y, en realidad, más fácil, relación entre pintura y literatura propia de otras tendencias pictóricas del Renacimiento italiano. Con el cuadro del emperador Carlos V a caballo, Tiziano no sólo planteó la renovación de un tipo de retrato de conexiones tanto clásicas como humanistas y cristianas, sino que dotó a la figura de su personaje de unas connotaciones políticas, religiosas y culturales de gran amplitud, que van desde las referidas al mundo clásico, al bíblico, al cristiano, al medieval e incluso al erasmista.

En este cuadro, el artista, un hombre culto, pero no humanista para muchos historiadores, aunque sin duda consciente de sus límites y capacidad de saber cómo hacerse inmortal a través de su trabajo, se planteó la creación de un icono imponente de César, y recurrió o, seguramente más bien, se le ofreció como fuente de la historia, la narración que de la guerra de Smalkalda había realizado Luis de Ávila y Zúñiga, cronista oficial del evento y hombre próximo no sólo a Carlos V, sino a los mismos Aretino y Tiziano. En ello, el artista recuerda a las palabras de Dolce, ya recogidas en torno a la sencillez figurativa, y se aparta con toda nitidez de los consejos y frases aretinas que pretendían transformar en literatura la presentación, convirtiéndola directamente en alegórica: *a la cui imagine* (la de Carlos V), *che voi* (Tiziano) *rassemblate, e in su lo istesso cavallo e con le medesime armi che aveva il dí che vinse la giornata in Sansogna, vorrei vedere a lo incontro fermarsi in piedi e moversi (secondo che si move o ferma il destriere ch'egli cavalca) la Religione e la Fama; l'una con la croce e il calice in mano, che gli mostráis il cielo; e l'altra con le ali e le trombe, che gli offerisse il mondo*, dice el escritor en una de sus cartas²⁵.

LA NECESIDAD TESTAMENTAL EN LAS PINTURAS DE MADUREZ DE TIZIANO

Los tradicionales estudios²⁶ sobre las etapas artísticas de Tiziano coinciden en que la técnica —siempre los aspectos formales, nunca la significación— que caracteriza las últimas obras del artista, interpreta y acentúa el sentido de sombrío pesimismo y el dramatismo de las escenas representadas: la gama cromática se rebaja y atenúa en los tonos dorados, más oscuros, en los ocre y

marrones; y, sin embargo, mirando de cerca, revela innumerables esfumados e improvisadas ráfagas de luz. El dibujo se abandona casi totalmente y el color se extiende sobre la tela con pinceladas rápidas, vibrantes, a menudo simplemente esbozadas, densas y pastosas. Muchos detalles se dejan en estado de simple boceto, sucintamente rasgueados, con rápidos golpes de pincel o directamente con los dedos.

Son numerosas las obras de vejez que permiten apreciar esta revolucionaria técnica pictórica, por lo general incomprendida por sus contemporáneos y revalorizada en la edad moderna y contemporánea como pusieron de manifiesto las relecturas de temas tan estudiados como la *Coronación de espinas*, de Munich, o el *San Sebastián*, del Hermitage, colocado en un escenario indeterminado en el que parece que *la tierra, el agua y el aire giran en el caos primitivo*; la violenta escena de *Tarquino y Lucrecia*, o su testamento pictórico, *La Piedad*, que el artista ejecutó para su propia sepultura; un dramático cuadro a modo de gran exvoto concebido para implorar su propia protección y la de su hijo Orazio, durante el recrudecimiento de la peste, y en el cual, Tiziano se autorretrató en la figura del anciano arrodillado ante el cuerpo lívido de Cristo muerto²⁷.

Otros estudios, como algunos referidos a pintura, desarrollados por Goethe²⁸, coinciden en que el llamado *estilo tardío* de Tiziano es común en muchos artistas maduros a lo largo de la historia, incluso el escritor había estimado la edad como un *retiro gradual por las apariencias*. Afirma que *en los trabajos de etapas finales de muchos artistas famosos se manifiesta con frecuencia una vuelta a la subjetividad y una tendencia a la abstracción de la forma*. En uno de sus cuadernos de dibujo, el denominado inacabado, considera y advierte, en los ejemplos de artistas como Rembrandt y Beethoven, en paralelo con Tiziano maduro que, en sus obras tardías se puede ver un retorno a las creaciones de los jóvenes, como que los artistas reinterpretasen constantemente desde cero, queriendo volver al punto de origen, como proceso de todo lo vivido y aportado, personal y profesionalmente, para dejar testamento de su paso en esta vida.

El hecho de esa tendencia a ralentizar el proceso de envejecimiento y eliminar incluso la vejez, en la literatura artística, denominado *estilo tardío*, se prestó cada vez más, a partir del siglo XVI, como una construcción biográfica, romántica, considerada en ciertos momentos de inapropiada²⁹. Existen estudios de investigación que abordan el debate de las obras finales de Tiziano, relacionando la madurez del artista, como la de otros muchos pintores, con las dolencias de los procesos fisiológicos relacionados con los movimientos puramente mecánicos de la mano o la reducción de la visión. Así, por ejemplo, son conocidas las anotaciones en los informes de los envíos de encargos, sobre el temblor de su mano en sus últimos años de vida³⁰; sin embargo, la mano temblorosa se opone a las geniales últimas obras que, no sólo aportan una excelencia y novedad técnica y temática, sino que transformaron el significado y la interpretación de futuros estudios iconográficos. Por tanto, en este caso, se podría traducir ese *estilo tardío* como un concepto más adecuado a la sensibilidad, no tanto en el sentido sensual de apreciación de la pintura, sino del poder espiritual.

El término *estilo tardío* iba a ser renovado desde entonces, como sostiene von Einem³¹, integrando en el mismo, el proceso biológico-fisiológico con las experiencias esenciales personales, condicionadas por los entornos sociales en los que se desarrolló el artista, y, por consiguiente, dejando

plasmado en sus trabajos programas, valores, deseos y conceptos morales, entre otros, que hacen que sus obras tardías tengan necesariamente que ser estudiadas e interpretadas de manera diferente.

El investigador Augusto Gentili³² observó una característica común de todas estas pinturas y distintivo de las últimas creaciones de Tiziano: «*Tiziano en estas obras hubiera dado más importancia a la nueva interpretación de los contenidos que a la creación de la composición y encontraría en la exaltación de la transitoriedad, de la tristeza, de la sentencia de muerte por smembramiento, en romper el mínimo de superficie pintada en fragmentos armónicamente cerrados de la materia, una buena metáfora de la trágica situación que tuvo que soportar en sus reflexiones sobre la vejez*».

El mismo Gentilli, afirmaba que, «*el manierismo de Tiziano no ha de considerarse un incidente, un giro, una crisis, ni depende solamente de las ocasiones venecianas directas: es más bien el paso experimental por las experiencias y los lenguajes de ese momento, paso dado con enorme rapidez y con regularidad, y el verter esas experiencias y de esos lenguajes, como instrumentos de actualización cultural y de enriquecimiento expresivo, en la praxis consolidada de la tradición pictórica veneciana*».

Los considerados mejores lienzos de Tiziano de estos años, muestran la realización de una síntesis entre la programática investigación formal y académica, por una parte, y la rica orquestación lumínica y cromática, por otra; con ellos, en el debate en torno a la estética que se desarrollaba en Venecia en aquellos años, el artista lanzaría una especie de orgulloso desafío, ofreciendo una serie de ensayos ejemplares de la posibilidad de fundir el *dibujo toscano* con el *color véneto*. En estos términos, se pueden interpretar obras como las del retablo de *San Juan Bautista*, hacia 1540, pintado para la iglesia de Santa Maria Maggiore, y actualmente en la Academia, en la que la escultórica figura del santo es introducida en un sugestivo paisaje animado de interesantes resplandores luminosos; la grandilocuente escena de la *Alocución del marqués del Vasto* (1540-1541) conservada en el Museo del Prado, o la primera versión de la *Coronación de Espinas* (1542-1544), para la iglesia milanesa de Santa María delle Grazie, y hoy en el Louvre, en la que unas vigorosas figuras de clara influencia de Miguel Ángel, se insertan en una arquitectura próxima a las creaciones del maestro de Mantua, Giulio Romano.

Sin duda, estas interpretaciones y giros técnicos y significativos en la iconografía e interpretación de obras finales de muchos artistas italianos, y de otros países, obedece a que en la Italia del Renacimiento los artistas, desde siempre, estuvieron en una situación más prestigiosa en cuanto a novedades, cambios de gusto de los mecenas y otros muchos aspectos que desde este país se difundirían al resto del mundo, y ello no tanto como consecuencia de las formas más avanzadas de la vida ciudadana, sino porque los príncipes y nobles italianos podían emplear mejor los talentos artísticos por tener de ellos más alta estima que los poderosos del extranjero.

La mayor independencia de los artistas italianos frente al gremio —en ello se fundamenta su posición privilegiada— es, ante todo, el resultado de su repetido trabajo en las cortes. En los países nórdicos, el maestro estaba ligado a la misma ciudad; en Italia, el artista tenía una movilidad vertiginosa para ir de una corte a otra, de ciudad en ciudad, y esa vida errante llevará intrínseca

el relajamiento de las prescripciones gremiales que estaban pensadas para las relaciones locales y sólo podían cumplirse dentro de los límites de la localidad.

Como los príncipes estaban interesados en ganarse para su corte no sólo a los maestros hábiles en general, sino a artistas determinados, a menudo forasteros éstos, habían de ser liberados de las limitaciones gremiales. No podían ser obligados a tomar en cuenta las reglamentaciones profesionales de la localidad para la ejecución de sus encargos, ni pedir a las autoridades del gremio autorización para trabajar, ni irles a preguntar cuántos ayudantes y aprendices había de ocupar. Los artistas, después de haber terminado su trabajo con un cliente, se trasladaban con toda su gente bajo la protección de otro, y allí gozaban de la misma situación privilegiada. Estos pintores áulicos errantes estaban ya por adelantado fuera de la jurisdicción del gremio.

Los privilegios de los artistas en las cortes no podían, empero, dejar de surtir efecto sobre el trato que les daban las ciudades, tanto menos cuanto que, a menudo eran los mismos maestros los que eran empleados aquí y allí, y había de mantenerse en pie de igualdad con la competencia de las cortes si se quería competir con ellas. La emancipación de los artistas frente al gremio es, por consiguiente, no consecuencia de una conciencia realizada de sí mismos y del reconocimiento de sus pretensiones de ser equiparados a poetas y sabios, sino el efecto de que se necesitaban sus servicios y los artistas habían de ser ganados. La conciencia de su importancia no es más que la expresión de su valor de cotización.

La liberación de pintores y escultores de las cadenas de la organización gremial, y su ascenso desde la clase de los artesanos hasta la de los poetas y eruditos, ha sido atribuida históricamente a su alianza con los humanistas, y a su vez, el que éstos tomaran partido por ellos, se ha explicado porque los monumentos literarios y artísticos de la antigüedad formaban una unidad indivisible a sus ojos, estando convencidos del prestigio equivalente que poetas y artistas tenían en el mundo clásico.

El cambio decisivo ocurre a comienzos del siglo XVI. Desde entonces los maestros famosos ya no estaban protegidos por mecenas, sino que ellos mismos se habían convertido en grandes señores. Rafael llevaba, según escribía Vasari, la vida de un gran señor, no la de un pintor: habitaba en Roma su propio palacio, y trataba de igual a igual con príncipes y cardenales; se codeaba con personajes como Baltasar de Castiglione y Agostino Chigi, y se prometió con una sobrina del cardenal Bibbiena. Tiziano, incluso, subiría algo más en la escala social; su prestigio como el maestro más codiciado de su tiempo, su tren de vida, su rango, sus títulos, lo elevaron a las capas más altas de la sociedad; el emperador Carlos V lo nombró conde del palacio de Letrán y miembro de la corte imperial; le hizo caballero de la Espuela Dorada y le concedió, cada vez que era pintado por él, ricos regalos.

Enrique III lo visitó personalmente en su etapa de madurez y, cuando en 1576, murió víctima de la peste, la República lo hizo enterrar en la iglesia de los Frari, con los mayores honores imaginables, a pesar de la estricta orden, que en los demás se ejecutaba sin excepción, que prohibía enterrar en una iglesia a un apestado.

El artista alcanzó así una soberanía que deja sin sentido el antiguo concepto de la libertad artística. Surge entonces, la categoría de genio. Y de igual modo, se produce así una gran mutación en su ascenso social; ya no será el arte, sino él mismo, el objeto de veneración. No es descabellado pensar que, si de su pincel surgió la idea de héroe, de rey, de emperador, de cristiandad y de todas las virtudes de un buen gobernante, siendo consciente de su poder, quisiera el artista emular a sus poderosos contemporáneos, dejando en su pintura, un legado testamentario que refrendase su valía y aportación personal y profesional en los ámbitos políticos, religiosos, históricos e íntimos de su propia vida.

No es nuevo para el espacio científico e investigativo que existía ya desde antiguo, una cierta reciprocidad en las alabanzas entre el héroe y el glorificador, el mecenas y el artista. Cuanto mayor era el prestigio del artista, más extensa se hacía la gloria por él cantada. Pero, en el Renacimiento italiano del siglo XVI, las relaciones se ensalzaban tanto que, el mecenas se elevaba a sí mismo al realzar al artista por encima de sí, glorificándolo en lugar de ser glorificado por él. Siempre quedará la anécdota de Carlos V inclinándose a recoger el pincel que Tiziano deja caer, pensando que nada es más natural que un maestro como Tiziano sea servido por un emperador.

Lo fundamentalmente nuevo, pues, en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio³³; es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso, de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad, de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva.

Tiziano, personaje civil de reconocido prestigio y fortuna hacia 1569, convenció a las autoridades de Venecia para que traspasaran su *sensería* —la patente de cambista que se le había otorgado unos cincuenta años antes, proporcionándole una renta anual de cien ducados y una considerable serie de exenciones fiscales— a su hijo predilecto, Orazio, quien, en marcado contraste con su miserable hermano mayor, Pomponio, había sido siempre un leal auxiliar de su progenitor, al que incluso seguiría en la muerte. Orazio Vecellio, que se acercaba entonces a los cuarenta y cinco años, fue declarado así formalmente su sucesor.

Es interesante plantearse, a partir de este momento, uno de los motivos que podrían añadirse al cambio estilístico, formal y significativo de las últimas obras del veneciano. Su *Alegoría de la Prudencia*, representará el presente con respecto al pasado y un nuevo futuro; y en *La Piedad*, como en las *Poesías* u otras obras enmarcadas por los historiadores del arte como finales, se hace prioritaria una relectura pormenorizada de los paralelismos coincidentes que el artista quiere dejar patentes para denotar su maestría técnica desde su juventud, su capacidad de transformarla desde su madurez a su etapa de vejez, para finalizar advirtiéndolo, abiertamente y consciente de ello, su genialidad queriendo dejar un claro legado profesional y personal para la historia y para su círculo más cercano, como recoge Hauser³⁴, calificando de *alegoría abstrusa* el conmovedor documento humano de la abdicación altivamente resignada de un gran artista que, consciente de su futuro más inmediato, quiere dejar claro a quien deja su legado.

Y es dudoso que este documento humano nos hubiera revelado con plenitud la hermosura y la propiedad de su dicción si no hubiéramos tenido antes la paciencia de descifrar su oscuro vocabulario. No se trata pues, de que Tiziano actuase como artista prudente³⁵ a la hora de ejecutar sus pinturas finales, pues era consciente de conducirse como una persona virtuosa, reconocida en numerosos círculos morales, políticos, artísticos o religiosos, sino más bien, que la prudencia, la primera de las virtudes en los hombres buenos, de buen consejo y gran poder, se convirtió para él en obligado cumplimiento técnico, significativo y personal en su período de vejez, porque con ella, cumplía el resto de virtudes que lo completaban como persona y artista, al igual que al buen gobernante en su tiempo, y por consiguiente, al genio y artista que sabía de lo finito de la vida y de la justificación de lo bueno y malo realizado antes de abandonarla.

Tiziano, sin duda, hizo valer la prudencia como la virtud primera que debe de cumplir un buen artista, siendo así equiparable al buen gobernante; es decir, igual que un príncipe nace poderoso pero no enseñado³⁶, un artista, nace siéndolo pero la prudencia es la virtud que debe guiarlo principalmente en su camino hacia el reconocimiento social y familiar; debe de conocer su pasado y no ignorar su presente, para así preparar mejor su futuro, siendo así sinónimo de prudencia también la verdad, pero de igual modo, las virtudes se deben de poseer en el espíritu y no manifestarse en todo momento, pues la conveniencia pública, como en los gobernantes, ha de dictar su uso, el cómo y el cuándo, y eso, sin duda, Tiziano lo deja ver muy claro en las diferentes interpretaciones de sus últimas obras que tantos debates ha generado y sigue haciéndolo en la actualidad entre los historiadores del arte.

Es por tanto, necesario, sumar estos condicionantes a los innumerables escritos que no dejan de dar vueltas sobre los mismos principios técnicos y formales de estas obras de Tiziano, para avanzar en el conocimiento de la última etapa pictórica del artista; una etapa que se diferencia claramente de las demás, no sólo porque cambia su técnica, sino porque el artista es consciente del fin de su vida, como pondrá claramente de manifiesto en su *Piedad*, donde la desesperada petición de protección divina, se vislumbra también en el inquietante brazo que se extiende a los pies de la estatua de la Sibila, extremo y trágico símbolo de la angustia de pintor cercano a la muerte³⁷.

NOTAS

1. Por poner un solo ejemplo: MORÁN TURINA, Miguel. *Tiziano*. Madrid: Unidad Editorial, 2005, pp. 61-63, y CHECA CREMADES, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2013, pp. 345-392.

2. En uno de los libros más recientes de CHECA CREMADES, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2013, pp. 178-179, el autor escribe: «Si consideramos la fama contemporánea de Camillo, que esta *Idea del Teatro* se dedica a Diego Hurtado de Mendoza y que su escritura fue sugerida en Milán por el marqués del Vasto, así como la mencionada amistad entre Camillo y Sebastiano Serlio, nos encontramos ante una de las más claras manifestaciones de uno de los más potentes círculos ticianescos en la época de su madurez como artista. Por ello no es descabellado suponer que, años más tarde, el lugar donde Tiziano descubriera la idea de su retrato alegórico, — hoy conservado en la National Gallery de Londres—, fuera en este escrito... Esta imagen contiene los tres tiempos de

Saturno, es decir, los del planeta habitualmente asociado a la actividad artística e intelectual, con el que quizá Tiziano quisiera verse asociado, en un tema en el que no podemos entrar ahora».

3. PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1991, p. 173.
4. BERCHORIUS, Petrus. *Repertorium morale*. Recogido en PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1991, p.173.
5. VALERIANO BOLZANI, Giovanni Pierio. *Hieroglyphica seu De sacris aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii*. Lyon: Lugduni, 1595.
6. BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Barcelona: Iberia, 1984, p. 87.
7. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Mondadori, 2012. Tomo I, pp. 122-129.
8. PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 180-182.
9. Por destacar tan sólo tres: ALCIATO, *Emblemas* (Edición de Santiago Sebastián). Madrid: Akal, 1993. PANOFSKY, E. *El significado de las Artes Visuales*. Madrid: Alianza, 1991. RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 2007.
10. El concepto de ambas frases está siendo estudiado, contrastado e investigado desde diferentes ámbitos interdisciplinares por el autor de este artículo para tratar de redefinirlas de forma sistemática y formular un nuevo paradigma en torno al arte y la iconografía.
11. GONZALO SÁNCHEZ-MORENO, José Luis. «El humanismo áulico carolino: discursos y evolución». En: MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político (1530-1558)*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, 4 vols., III, pp. 125-129.
12. CHECA CREMADES, Fernando. *La imagen del poder en el Renacimiento*. Madrid, 1999, p.207.
13. PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 185-187.
14. POWELL, Philip. *La Leyenda Negra. Un invento contra España*. Madrid, Áltera, 2010, pp. 27-32.
15. CHECA CREMADES, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2013, p.54.
16. PANOFSKY, Erwin, *Problems in Titian, mostly iconographic*. London: 1969, pp. 69-71.
17. CHECA CREMADES, Fernando. «(Plus) Ultra Omnis Solisque Vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), I (1988), pp. 7-12.
18. VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Madrid: Akal, 2011.
19. Una referencia puede verse en la página web y su enciclopedia del Museo del Prado: galería on-line: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-emperador-carlos-v-con-un-perro/> (consultado el 2-3-2014).
20. GLUCK, Gustav. *Arte del Renacimiento fuera de Italia*. Barcelona: Lábor, 1936, pp. 139-140.
21. BODART, Diane H. *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*. Paris: CTHS, 2011, p. 345.
22. CHECA CREMADES, Fernando. *Felipe II. Mecenas de las artes*. Madrid: Nerea, 1992, pp. 448-452.
23. CASTIGLIONE, Baltasar de. *El cortesano*. Madrid: Espasa, 2009, p. 176.
24. ARROYO ESTEBAN, Santiago. «Tenendo pratica di Poeti, e d'huomini dotti. Sobre Lodovico Dolce y Tiziano». *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 41-56 (2011), p. 51.
25. *Ibidem*, pp. 54-56.
26. MORÁN, Miguel. *Tiziano*. Madrid: Unidad Editorial, 2005, p. 61.
27. VENTURI, Lionello. *Los creadores del Renacimiento*. Roma: Carroggio, 1950, pp. 57-69.
28. GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Barcelona: Ediciones B, 2009, pp. 122-137.
29. FERINO-PAGDEN, Sylvia. *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*. Venecia: Marsilio, 2008. Catálogo de exposición, pp. 11-27.
30. Así lo anota el comerciante Niccolo Stoppio, según FERINO-PAGDEN, Sylvia. *L'ultimo Tiziano...*, p. 18.
31. *Ibidem*, p. 26.
32. GENTILLI, A. *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*. Milán: Bulzoni, 1988, p. 199.

33. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Mondadori, 2012, Volumen I, pp. 384-386.
34. *Íbidem*, p. 397.
35. Contrariamente a lo que expresa ZAFRA, Rafael. «El prudente Tiziano y su emblema de la prudencia». *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigaciones Históricas* (Castellón), 3 (2010), p. 146.
36. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María. «Los emblemas de Jacob Bruck inspiran a Saavedra Fajardo». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), 48 (1982), p. 292.
37. MORÁN TURINA, Miguel. *Tiziano*. Madrid: Unidad Editorial, 2005, p. 164.