

Capítulo 5. Tiziano, Retrato del Dogo Francesco Venier (1554-1556)

EL ESPACIO DEL RETRATO

Tiziano [Tiziano Vecelli], *Retrato del Dogo Francesco Venier* (1554-1556)

Según Ludovico Dolce, Tiziano inició su aprendizaje con Sebastiano Zuccato quien, a la vista de sus dotes, le mandó al taller de Gentile Bellini, de quien hemos visto *La Anunciación* (cap.I.3). Parece ser que Tiziano encontró "seco y fatigoso" el estilo de este maestro, por lo que le abandonó y pasó al taller de su hermano Giovanni y, al ver que el estilo de éste tampoco le satisfacía plenamente, se cambió al taller de Giorgio Barbarelli da Castelfranco, más conocido como Giorgione. Sin embargo, para los especialistas está clara la influencia de Giovanni Bellini en la obra de Tiziano (según Giorgio Vasari el aprendizaje de Tiziano con Bellini duró "mucho tiempo"). Por supuesto, la influencia de Giorgione también fue grande. A éste ayudó Tiziano, aún muy joven, en la realización de los frescos de Fondaco dei Tedeschi en 1508, de los que solamente se conservan unos pocos fragmentos en la Academia de Venecia. También acusó Tiziano influencias de Miguel ángel Buonarroti y ya en la década de los cuarenta admitió en su obra los aires manieristas que recorrían Europa.

Tiziano está considerado como uno de los más grandes pintores de toda la historia del arte. En 1590 Giovanni Lomazzo, gran teórico del arte, definió a Tiziano como "el sol entre estrellas menores, no sólo entre los italianos, sino entre todos los pintores del mundo". Esta gran



Tiziano [Tiziano Vecelli], *Retrato del Dogo Francesco Venier* (1554-1556)
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

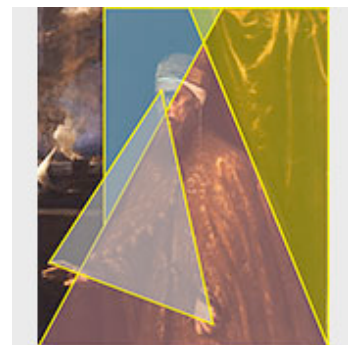


Fig. I.5.1
Triángulos fundamentales y secundarios en la composición de *El dogo Francesco Vernier* (1554-1556)



Fig. I.5.2
Rectángulos verticales en la composición de *El dogo Francesco Vernier* (1554-1556)
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

reputación ha perdurado en el tiempo, y la influencia de su obra en los artistas posteriores ha sido muy grande.

Quizá las dos características más importantes de su obra, aparte de su excelencia, sean el magistral uso que hace del color y la atmósfera que consigue en sus cuadros.

La obra de Tiziano es muy extensa y muy variada. De ella interesan aquí especialmente los retratos, de los que realizó numerosos, incluso algunos múltiples, como el *Retrato de Paulo III con sus nietos*, pintado durante su estancia en Roma desde octubre de 1545 hasta junio de 1548 (actualmente en el Museo Nazionale di Capodimonte en Nápoles). Otros retratos suyos muy conocidos y que nos atraen particularmente son los dos que le hicieron al emperador Carlos V, uno de cuerpo entero acariciando a un perro (1533) y el otro ecuestre (1548), los dos en el Museo Nacional del Prado. Digo que nos atraen particularmente no sólo por el personaje retratado y porque están los dos en nuestra mejor pinacoteca, sino también por lo que cada uno de ellos ha supuesto no sólo en la propia carrera de Tiziano, sino en el desarrollo de la retratística en Europa.

El primero de estos retratos, según el encargo del emperador, debía ser una copia fiel del retrato que le había hecho un año antes Jacop Seisseneger (1532, Kunsthistorisches Museum, Viena), pintor de Corte de los Habsburgo a la sazón. A pesar de ser una copia, este retrato gustó tanto al emperador que nombró a Tiziano su pintor de Corte y le concedió los títulos honoríficos de



Fig. I.5.3
Tiziano,
Eleonora Gonzaga (1536-1538)
Florencia, Galería de los Uffizzi



Fig. I.5.4
Tiziano,
Isabel de Portugal (1545)
Madrid, Museo del Prado

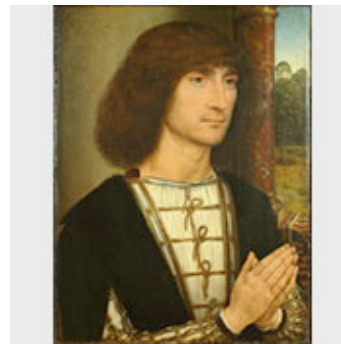


Fig. I.5.5
Hans Memling,
Retrato de un hombre joven (c.
1485)
Madrid, Museo Thyssen-
Bornemisza

Conde Palatino y Caballero de la Espuela Dorada. En el documento de concesión de dichos títulos nobiliarios se argumentaban los motivos de dichos nombramientos en los siguientes términos: "Vuestro talento como artista y vuestra habilidad para retratar del natural nos parecen tan grandes que vos merecéis ser llamado el Apeles de nuestro tiempo. De la misma manera que nuestros antecesores Alejandro Magno y Augusto, de los que el uno sólo quería ser retratado por Apeles y el otro por los artistas más excelentes, nos hemos hecho retratar por vos, y vos habéis demostrado vuestro genio de tal manera que nos ha parecido bien concederos los honores imperiales como testimonio de nuestra opinión sobre vos y como recuerdo suyo para la posteridad".

No hay más que comparar ambos retratos para comprender la emoción del emperador ante el retrato que le hizo Tiziano: aparte de la exquisita factura, la noble personalidad del retratado se impone de manera contundente. Aunque fue Seisseneger quien primero hizo el retrato de cuerpo entero, cosa muy poco habitual en la época, fue el retrato de Tiziano el que sirvió, debido a su gran calidad, como referente de esa nueva imagen de los retratados. Más adelante, en 1551, el propio Tiziano volvió a utilizar la imagen de cuerpo entero en el retrato que hizo de Felipe II, el hijo del emperador (Museo Nacional del Prado, Madrid). Parece ser que este retrato no gustó mucho al entonces príncipe, pero sirvió para crear una fuerte relación que convirtió a Felipe, ya rey de España, en uno de los principales comitentes de Tiziano hasta su muerte.

El retrato ecuestre del emperador conmemora su victoria sobre los protestantes en la batalla de Mühlberg. En lugar de un retrato alegórico al uso manierista, como su amigo Pietro Aretino le sugirió, Tiziano realizó un retrato en el que no hay ejércitos ni batalla, ni símbolos evidentes, sólo el emperador cabalgando a orillas del Elba, escenario real de la batalla, con la misma armadura que llevó en dicho acontecimiento, empuñando su lanza, todo bañado en una luz rojiza, también real, según cuentan las crónicas que relatan el evento. Nuevamente, es la personalidad del retratado lo que domina la escena, aunque en relación con el hecho que conmemora. Este retrato supuso un modelo para los pintores que a partir de entonces tuvieron que dar una imagen heroica a su retratado, como los que hicieron Peter Paul Rubens, Jan van Dyck y Diego Velázquez.

Tiziano introdujo, por tanto, dos modelos nuevos de retrato que se impusieron a partir de entonces.

El *retrato del Dogo Francesco Venier* no responde a ninguno de los dos modelos citados, sino al que era más habitual en su época, que representa en posición de tres cuartos el busto prolongado y en el que las manos juegan un papel primordial. Este modelo proviene fundamentalmente de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci.

La figura del personaje retratado ocupa gran parte del lienzo; obsérvese que la mano extendida casi toca el margen izquierdo del cuadro, mientras que el manto desaparece por el vértice inferior derecho y la punta del gorro no queda muy alejada del borde superior. Se trata,

por tanto, de una figura que llena el espacio del cuadro. Pero esta ocupación espacial no sólo se debe al tamaño relativo de la figura en relación con el tamaño del lienzo, se debe también a la poderosa presencia del personaje que, por obra y gracia del pincel de Tiziano, no solamente sigue vivo y bien vivo después de cuatrocientos cincuenta años, sino que transmite la dignidad y la fuerza del personaje y del cargo que ostenta. Antes hacía yo referencia a la importancia de las manos en este modelo de retrato, pues bien, en el caso que nos ocupa la mano izquierda recoge ligeramente el manto, como si el personaje nos diera a entender que es consciente y quiere que nosotros también lo seamos de que porta el manto que corresponde a la dignidad de su cargo y la mano derecha se extiende en un ademán de ponderación y de protección, pero también de actitud enérgica, como de alguien que está acostumbrado a sopesar acontecimientos, a impartir justicia y asimismo a dar órdenes.

En este sentido, no sería de extrañar que Tiziano hubiera tenido presente el magnífico retrato del Dux Leonardo Loredan realizado por su maestro Giovanni Bellini (1501-1505) que se encuentra en la National Gallery en Londres, a la hora de ejecutar el del Dogo Venier. Bellini prescindió en esta obra de cualquier símbolo de poder, salvo el gorro y el manto, centrando toda su atención en la actitud y la personalidad del retratado. Esto hace también Tiziano, aunque prolongando el busto e incluyendo las manos, a las que sacó mucho partido. También añadió la ventana, cuya vista relaciona al personaje con el momento histórico.

El hecho de que la habitación no presente una rica arquitectura, sino que, por el contrario, sea de una extrema sencillez, resalta la importancia del personaje en sí mismo. Espacialmente, Tiziano plantea el primer término con la figura, que ocupa mucho espacio, un segundo término con la pared y la cortina, que también cubre mucho espacio, y, finalmente, la lejanía del paisaje a través de la ventana, que dispone a su vez de varios términos. Así, la mayor parte de la superficie del cuadro está ocupada por los dos primeros términos, quedando menos de una octava parte de la misma para el resto de los términos. Esta sencillez en el planteamiento espacial del cuadro la compensa Tiziano con una **composición** muy elaborada sobre la superficie del mismo.

Si analizamos la **composición** veremos que hay dos triángulos fundamentales (Fig. I.5.1). Uno es el que tendría su base en el margen inferior del lienzo y sus lados oblicuos definidos por los contornos laterales del manto que irían a confluir en el gorro del personaje. El otro triángulo tiene por vértice superior la cabeza, siendo los otros dos las manos, es decir, los tres fragmentos de piel, de carne, que aparecen. Ambos triángulos se conjugan para crear una tensión que contrarresta, dinamizándola, la indudable serenidad del personaje. Luego hay otros dos triángulos secundarios, ambos rectángulos. Uno es el que contiene a la cortina, cuyo ángulo recto lo formarían los márgenes superior y derecho del cuadro y cuya hipotenusa sería el lado derecho del primer triángulo señalado. El otro triángulo rectángulo tendría su ángulo recto formado por la parte central del margen superior del lienzo y por el borde

vertical de la ventana, siendo su hipotenusa el lado izquierdo del primer triángulo señalado.

Pero también podemos considerar el cuadro dividido en cuatro franjas o rectángulos verticales (fig.2). De izquierda a derecha serían la ventana y su prolongación hacia abajo; obsérvese que el ribete en piel de la manga, si no del todo vertical, casi lo es y visualmente prolonga el borde vertical de la ventana. La otra línea vertical divisoria de las tres franjas sería la que parte del punto de arranque de la cortina en el margen superior del cuadro, que bajaría tangente al gorro y se prolongaría visualmente en el brazo izquierdo, aunque tampoco está del todo vertical, pasando finalmente por el anillo. La última división la marca el pliegue vertical de la cortina.

Todo este entramado de líneas ata la **composición** proporcionándole estabilidad y riqueza espacial. Por otro lado, la proporción del hueco de ventana que se ve, así como la división en franjas verticales enfatizan la dimensión vertical del cuadro, lo que subraya la altura del personaje.

El espacio representado en el cuadro sería muy reducido y muy cerrado si no fuese por la ventana. Ya hemos visto algunos ejemplos anteriores de pintura religiosa (Jan de Beer y Bernhard Strigel cap.I, 4) en los que la ventana juega un papel importante, pues no sólo amplía el espacio, sino que establece una relación interior-exterior, y además el paisaje que ofrece sirve de escenario para otra escena relacionada con la escena principal del interior. En este cuadro de Tiziano la ventana juega ese

mismo papel, pero añade un matiz simbólico al carácter meramente narrativo de la escena secundaria. Como se dice en el catálogo de la Colección Thyssen-Bornemisza: "una ventana deja ver el mar con un velero y un edificio en llamas, símbolo tal vez de la resistencia de Venecia frente a los turcos"[1].

El cielo que muestra la ventana es un cielo crepuscular y además está oscurecido por el humo del incendio, todo lo cual da al cuadro un tono sombrío, posiblemente alusivo a la amenaza del turco.

Ya Alberto Durero, en su autorretrato del Museo Nacional del Prado había utilizado la ventana en este mismo sentido, aunque lo que aquí se divisa, un paisaje alpino de los que el artista esbozó en su viaje a Italia, es una alusión a los conocimientos, especialmente de **perspectiva**, que había adquirido en ese país, que por aquellas fechas era el punto de referencia para los artistas europeos. Esto, junto con la idea del hombre como medida de todas las cosas, expresada por la relación del artista con el paisaje, dan la imagen de pintor renacentista que Durero quería ofrecer de sí mismo.

En esta obra de Tiziano, el Dogo no es la medida de todas las cosas, pero sí la medida de la fuerza de lo que encarna, expresada por la relación del personaje con el paisaje de un conflicto. Se trata de un retrato menos idealista que el de Durero, más realista en cuanto a la relación del personaje con lo que representa y con las situaciones que le toca vivir. Esta es una característica de algunos de los retratos de Tiziano, como el que hizo de

Carlos V en Mühlberg, en los que prescinde de toda alegoría o símbolo evidente del poder.

Aparte de la **perspectiva** espacial que aportan la ventana y el paisaje que muestra, con sus distintos términos, debemos considerar el **escorzo**, la **perspectiva** de la luz y la perspectiva del color. El **escorzo** es más evidente en la mano extendida que avanza hacia la izquierda y hacia el espectador. Pero no es sólo el **escorzo** lo que consigue situar la mano en su posición en el espacio, sino también la perspectiva producida por la luz y la sombra: los toques de luz en la uña y el nudillo del pulgar, más fuertes que los demás por ser lo más próximo al espectador, así como las sombras inferiores de los dedos, la palma y la base del pulgar ayudan a expresar la posición de la mano. Lo mismo sucede con las telas: el toque de luz en el hombro izquierdo hace que éste avance con respecto al resto del cuerpo y el que pone en la manga del brazo derecho, saliendo del manto, cumple la misma función. Pero los toques de luz más intensos están en la cara del personaje retratado, lo cual es ya una convención diferente: en un retrato lo más importante es la cara. Por cierto, la luz que ilumina la figura no es la que entra por la ventana, sino que viene desde delante por arriba a la izquierda; en el autorretrato de Durero sucedía lo mismo. Esto es lógico, ya que si no los personajes estarían a contraluz.

En cuanto a las sombras sólo juegan un papel las propias que modelan los volúmenes, ya sean las de la cabeza (pómulos, nariz, el mismo gorro), ya en el hombro y el

brazo izquierdos, ya en la parte inferior de la mano extendida, ya en el borde de la tónica, ya en los pliegues del manto o de la túnica. No hay **sombras arrojadas** propiamente dichas, a excepción de las de algunos pliegues del manto y la de la cabeza sobre los hombros, especialmente difuminada. Sí que hay oscuridad donde procede: en el hueco de la manga debajo de la mano extendida y algo menos acusada en la cavidad que queda entre el manto y esa misma manga.

El uso del color en este cuadro resulta muy interesante. Obsérvese que están claramente situados y diferenciados los tres colores primarios: el rojo de la cortina a la derecha, el amarillo que predomina en la figura en el centro y el azul del cielo a la izquierda. Esta diferenciación tan clara, aparte de definir los tres espacios, tiene una utilidad perspectiva, pues el amarillo, que es el que predomina en el personaje, que es lo más importante del cuadro, es el que perceptivamente se viene a primer término, mientras que el azul del cielo se va al último término, dejando el rojo de la cortina en el término medio, consiguiendo así la profundidad también por medio del color.

También en cuanto al color el fondo oscuro de la pared hace que destaquen más con respecto a él tanto el tono más claro de la vestimenta del Dogo como el rojo del terciopelo de la cortina y, por supuesto, la luz del exterior en la ventana.

Las texturas que consigue Tiziano son asombrosas, máxime en cuanto que los detalles no están trabajados

con la minuciosidad con que lo hacen otros artistas.

Obsérvese lo claro que está que la cortina es de terciopelo, que el manto es de seda o que los ribetes de las mangas son de piel, por no hablar de la otra piel, la humana, y su carnación.

Tiziano ya había utilizado el recurso de la ventana en dos retratos anteriores al que nos ocupa. El primero es el que realizó de Eleonora Gonzaga (Fig. I.5.3), que era la duquesa de Urbino y, según algunos especialistas, la modelo de la *Venus de Urbino* o Venus del perrito (1536, Galleria degli Uffizi, Florencia). En este retrato, que tiene unas medidas muy similares al nuestro (114 x 103 cm), la ventana está en el mismo lado que en el del Dogo Venier.

El otro retrato en el que aparece la ventana es el que hizo Tiziano de Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, por encargo del emperador a partir de otro que había hecho un pintor mediocre, ya que se trataba de un retrato póstumo (Fig. I.5.4). En el retrato de Isabel la ventana está al lado contrario que en los otros dos. Viendo este cuadro, así como el que hizo del emperador copiando uno que había hecho Seisseneger, otro mediocre pintor, uno piensa que no es tan malo copiar, únicamente que para que el resultado sea bueno el copista debe ser bueno e, incluso, saber mejorar el original, como sin duda hizo Tiziano. Si comparamos ambos retratos femeninos con el del Dogo veremos que el de Eleanora Gonzaga es el más alegre y el menos "vertical" de los tres. Quizá el aire melancólico que posee el retrato de la emperatriz Isabel, tanto el rostro de ella como el paisaje, sea debido al hecho de tratarse de un retrato póstumo.

Otro cuadro de la Colección Thyssen-Bornemisza relacionado con el de Tiziano que nos ocupa es el *Retrato de un hombre joven* de Hans Memling (Fig. I.5.5). También aquí la ventana pone al personaje en relación con la naturaleza y tampoco aquí la iluminación de la figura procede de la luz que entra por la ventana. En este cuadro, como en el de Durero y en el de Isabel de Portugal, la ventana está del lado contrario que en del Dogo Venier.

Es interesante constatar que en los tres retratos de Tiziano que incluyen la ventana, así como en los de Durero y Memling citados, el personaje retratado está situado de tres cuartos y mirando hacia el lado en que está situada la ventana. Lo mismo sucede en otro retrato que hizo Tiziano del emperador Carlos V, en el que aparece sentado en una logia que se abre al paisaje (1548, Alte Pinakothek, Munich). Es la manera de establecer visualmente el diálogo entre el personaje y el espacio exterior que se ve a través de la ventana.

[1] Pita/Borobia 1994, p. 206.

Bibliografía

Blunt, Anthony: *La teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. Madrid, Cátedra, 1980.

Morán, Miguel: "Tiziano". Madrid, *Historia 16*, 1993.

Pita, José Manuel; Borobia, María del Mar: *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1994.