

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012023000573282>

149-168

EL PINCEL COMO PUÑAL. LA ESTRUCTURA DIALÉCTICA DE LA PINTURA DE TIZIANO COMO HERIDA Y REFUGIO

The brush as a dagger. The dialectical structure of Titian's painting as wound and refuge

CARMEN GUTIÉRREZ-JORDANO
Universidad de Sevilla (España)
carmengutierrezjordano@gmail.com

Resumen

Este artículo muestra que la pintura de Tiziano contiene en el fondo un esquema dialéctico de tensión entre elementos opuestos: jovial/trágico, clásico/cristiano, puñal/refugio. Esta tensión alimenta la intersección de estructuras significativas que caracteriza a toda obra de arte. Esta dialéctica explica el sentido último que tiene la pintura para Tiziano. Centramos esta dialéctica en la obra *Desollamiento de Marsias*, obra que enseña que la pintura, el arte en general, para Tiziano abre heridas, es un puñal, pero también es un abrigo donde el que refugiarnos del horror del mundo.

Palabras clave: Tiziano; pintura; Marsias; dialéctica; herida; refugio.

Abstract

This article shows that Titian's painting contains at its core a dialectical scheme of tension between opposing elements: jovial/tragic, classical/christian, dagger/refuge. This tension feeds the intersection of meaningful structures that characterize every work of art. This dialectic explains the ultimate meaning of painting for Titian. We focus this dialectic on the work *The Flaying of Marsyas*, a work that teaches that painting, art in general, for Titian opens wounds, it is a dagger, but it is also a shelter in which to take refuge from the horror of the world.

Key words: Titian; painting; Marsyas; dialectic; wound; refuge.

1. INTRODUCCIÓN: EL MISTERIO ELOCUENTE DE LA PINTURA

La pintura es muda y al tiempo locuaz. Es un arte mudo porque no comunica lo que quiere decir con claridad. No podríamos entender muchos cuadros si no fuera por sus títulos. Ni siquiera sabríamos de qué tratan realmente, como ocurre con *Paisaje con la caída de Ícaro* (1555) de Brueghel¹. Y los que comprendemos sin mirar el título se debe a que conocemos el “tema”, o sea, a que conocemos el “título”. El título de los cuadros rompe su enmudecimiento en una dirección determinada. Pero al tiempo la pintura dice mucho, no tiene nada de muda. Es elocuente e intensa: nos permite ver los grandes problemas de siempre, pero subrayados, potenciados. Los grandes cuadros están llenos de ideas, de alusiones, no paran de hablarnos. Tal vez por ello sean también “mudos” y enigmáticos. Es su manera de decir. Dicen tanto que no encuentran la manera clara y

¹ Danto propone otros títulos posibles y, con ellos, lecturas diferentes del cuadro: *Labrador junto al mar*, *Paisaje nº 12*, *Industria en tierra y mar*, *Trabajo y placer* o *La partida de la Armada Invencible* (Danto, 1981, pp. 175s).

Recibido: 7 agosto 2022

Aceptado: 3 noviembre 2022

directa de decirlo, y lo dicen de esta forma “callada”. Dicen tanto que enmudecen. Esta combinación de mudez y locuacidad convierte a la pintura en un arte misterioso. Por eso necesita interpretación, por cierto interminable. El arte de Tiziano es un grandioso ejemplo de este carácter enigmático de la pintura, como también lo fue en parte la Escuela Veneciana a la que perteneció y en especial su “maestro”, compañero y joven socio Giorgione, solo entre siete y doce años mayor que Tiziano, cuya debatida fecha de nacimiento podemos situar entre 1485 y 1490 (Panofsky, 1968, pp. 26s, 171ss; Morán, 2005, pp. 6ss; Loh, 2019, p. 215). De hecho, su obra *La tempestad* (1508) representa una de las más emblemáticas expresiones de la historia del *misterio elocuente* de la pintura. Es un “cuadro sin tema”, escribe Hustvedt (2005, p. 27), un “cuadro insólito”. De él, a pesar de las diversas y fundadas interpretaciones ofrecidas (Settis, 1978), podemos seguir diciendo, con Gadamer, que “nadie sabe qué es lo que haya realmente representado ahí”, de modo que “sigue abierta la discusión sobre lo que quiere decir” (Gadamer, 1979, p. 256). Stoichita indica que “cualquier intento de descifrar definitiva y unívocamente esta obra está de entrada condenado al fracaso” (Stoichita, 2016, p. 203). Ahora bien, esto es lo que más nos fascina de este cuadro o de cualquier otra obra de arte similar, que no la entendemos por completo. Lo que se comprende absolutamente no nos maravilla².

2. INTERSECCIÓN DIALÉCTICA DE ESTRUCTURAS

Dentro de la producción de Tiziano, el *Concierto campestre* (1510) (Fig. 1), uno de sus cuadros más conocido, es una extraordinaria muestra del espíritu enigmático que impregna su pintura. Dos jóvenes vestidos conversan en la campiña romana mientras uno toca el laúd, a su lado hay dos mujeres desnudas, una con una flauta y la otra con una jarra de cristal con la que vierte agua en un pozo. Lo extraño de la obra es que estas dos mujeres no parecen existir para ellos. El aire misterioso del cuadro se debe a su carácter simbólico. Las dos mujeres parecen ser dos Musas o Camenas, por ello son inadvertidas. Las musas inspiraban a los poetas no solo hablándoles tras ser invocadas, sino por medio del agua mágica que vertían en los pozos y fuentes de los bosques.

² Leopardi dejó escrito que el ser humano “siente una satisfacción mayor ante un pequeño placer —ante la idea de una sensación mínima, pero de la que no se conocen sus límites— que ante una grande, de la que se vea o sienta los confines”, de manera que, añade, “la ciencia destruye los principales placeres de nuestro ánimo porque determina las cosas y nos muestra los confines de ellas” (Leopardi, 1817-32, p. 83).



Fig. 1: Concierto campestre, 1510, óleo sobre tabla.
118 cm x 138 cm, Museo del Louvre, Paris.

A este significado se acopla otro: la obra se refiere también a las dos dimensiones que presenta el amor, tema que tratará Tiziano en *Amor sagrado* y *amor profano* (1515) (Fig. 2), un amor elevado, celeste, espiritual (mujer vestida), y otro más terrenal, material o natural (mujer desnuda)³. Hallamos otro nivel de significado que contiene una larga tradición histórico-cultural: el cuadro presenta además el mito de la Arcadia (Wittkower, 1978; Morán, 2005, p. 26), la región de la felicidad bucólica, una edad de oro, un paraíso terrenal, cuyos habitantes, artistas y pastores, al margen de los valores materiales propios de la corrupta civilización, llevan una existencia dedicada a valores más espirituales y sensuales: placer, amor a la naturaleza y a las artes, amistad y conversación. No podemos olvidar tampoco que en este cuadro observamos la existencia de un diálogo entre la naturaleza y los cuerpos. Detrás de la mujer que lleva la jarra, el árbol repite la misma inclinación que ella hacia su derecha, y el cabello del joven pastor parece duplicarse en la frondosidad de los árboles que tiene a su espalda. Los cuerpos son ecos del paisaje y este los reproduce a ellos.

³ En la tradición medieval, la mujer vestida significaba santidad, y la desnuda el amor carnal. En el Renacimiento, la desnudez ya es un valor positivo, representa la verdad, la belleza, la genialidad o la amistad. Panofsky considera que también simbolizan la felicidad eterna y la efímera (Panofsky, 1968, p. 118). El cuadro fue llamado *Amor sagrado* y *amor profano* en 1693, pero Panofsky, siguiendo la *Venus duplex* de Ficino y debido a que las dos mujeres, más que enemigas, son como hermanas, considera que el nombre adecuado del cuadro debería ser *Las dos Venus* o *Las Venus gemelas* (Panofsky, 1968, pp. 120ss). Habría además según los neoplatónicos un tercer amor, el *amore bestiale*, la lujuria inmoderada, cuyo símbolo es el caballo sin bridas, que ya no merecería el nombre de “amor” pues sería una degeneración, una enfermedad. Tiziano lo representa en el bajorrelieve que aparece en la fuente. En relación con esta jerarquía, también hay una gradación de los sentidos, desde los más elevados y humanos, vista y oído, hasta el más bajo, el tacto.



Fig. 2: *Amor sagrado, amor profano*, 1515, óleo sobre lienzo.
118 cm x 279 cm, Galería Borghese, Roma.

Esta trabazón de elementos significativos es lo que da originalidad y grandeza a una obra de arte. Lotman ha escrito que lo único, lo individual, del texto artístico “surge en la intersección de numerosas estructuras”, y destaca “toda la riqueza de significados que resultan de esta intersección” (Lotman, 1970, p. 363). Un cuadro por tanto es una intersección de estructuras significativas. Es indudable que hay una relación directa entre estas intersecciones y el carácter enigmático de una obra. Cuantas más estructuras de significado se intersequen en un elemento de un cuadro más misterioso será. No solo *Concierto campestre*, la obra de Tiziano está repleta de estas intersecciones enigmáticas. Wollheim asegura que *Las tres edades del hombre* (1514), obra en la que Tiziano fusiona el paso del tiempo, la música, el sexo y la muerte, es “un misterio que hay que experimentar” (Wollheim, 1987, p. 310). Loh apunta la posibilidad de una lectura freudiana de esta obra, que nosotros extenderíamos a otras, como el propio *Concierto campestre*. El nexo entre la flauta y el órgano sexual masculino parece evidente, y el carácter excitante de la música también es manifiesto (Loh, 2019, p. 54). Ahora bien, ni es ni puede ser la intención de este trabajo encontrar un código que descifre por completo los misterios de los cuadros de Tiziano. Sería un esfuerzo vano. Lo que sí pretendemos es, primero, exponer como clave interpretativa de fondo de la obra de Tiziano que su pintura se presenta bajo la forma de una tensión entre contrarios, de manera que aquellas intersecciones se verifican en forma de dialéctica de opuestos. “Maestro dialéctico”, llamó Loh (2019, p. 232) a Tiziano. Aclaremos que entendemos aquí el término ‘dialéctica’ en el sentido de tensión entre diferentes que se niegan, pero que se retroalimentan y se sintetizan en esa oposición. A lo largo del trabajo veremos que esta dialéctica implica que en la pintura tizianesca los opuestos se fusionan de modo que cada uno de ellos lleva a su contrario, en una “reconciliación cósmica” que supone, en palabras de Berger (1996, p. 57), “una especie de desprecio por la frontera”. Todo se mezcla, una cosa es otra, desaparecen los límites definitivos entre ellas. Y segundo, esta estructura dialéctica nos va a permitir entender su pintura, su concepción del arte, como puñal/herida y refugio. Para ello, intentamos abarcar toda su pintura, pero nos centraremos en su obra

final y en especial en el *Desollamiento de Marsias* (1570-76), obra que consideramos el testamento tizianesco de su experiencia e inteligencia última del mundo y la existencia.

3. PENSAR CON LA PINTURA

Basándose en *ut pictura poesis*, la pintura es como la poesía, conocida analogía de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, en el siglo XVI era un lugar común establecer una analogía entre pintura y poesía⁴. De acuerdo con ello, Tiziano partió de textos literarios en muchas ocasiones para convertirlos en pintura, sobre todo de *Las metamorfosis* de Ovidio, pero también se inspira en Filostrato, Catulo, Plinio o en textos sagrados. Según Panofsky, nadie como Tiziano se ha inspirado tanto en la literatura de Ovidio, un autor que, “consciente de lo trágico del destino humano”, combina lo sensual y lo espiritual, síntesis que también caracterizará a Tiziano (Panofsky, 1968, p. 140). Tal vez, el ejemplo más conocido sea el de sus *Poesías*, las seis mitologías que pintó entre 1553 y 1562 para Felipe II (Nichols, 2013, pp. 134ss). Además de las *Poesías*, historias cuya procedencia literaria se puede hallar en textos determinados, Checa distingue en Tiziano las *Inventiones fabulosas*, cuyas fuentes literarias ya no estaban tan determinadas y eran iconografía inventada (Checa, 2021, pp. 42s). Las obras eran como poemas. Ahora bien, no sigue los textos al pie de la letra. Sus cuadros no son meras traducciones de un pensamiento literario a la pintura, algo que convertiría el arte de la pintura en cosa de muy poco valor, pues sería por último reemplazable por palabras. Hay ingredientes de los textos literarios que Tiziano ignora, y otros elementos que no están son, sin embargo, incorporados por su imaginación. Panofsky asegura que, aunque estuvo en contacto con poetas y filósofos—Ariosto, Bembo o Aretino, p. e.— y conocía los problemas intelectuales de su tiempo, a diferencia de otros pintores renacentistas o barrocos, como Leonardo, Durero o Poussin, “Tiziano no era ni un *peintre philosophe*, ni un *peintre poète*, ni un *peintre scientifique*, ni un *peintre savant*”, es decir, que no hacía teorías ni poemas (Panofsky, 1968, p. 97; Checa, 2021, p. 77). Tiziano no es un filósofo ni un literato que simplemente lleva las ideas teóricas a la pintura. Tiziano es un pintor, pero un pintor que

⁴ Hay relación entre las artes, pero no podemos defender la existencia de analogías absolutas, pues cada una de las artes es necesaria e irremplazable. De acuerdo con su espíritu de oposición y síntesis, Tiziano también enfrenta y compara pintura y escultura. Según el lema tizianesco que veremos más adelante y que enseña que el arte es más poderoso que la naturaleza y que la potencia, Tiziano establece el *Paragone* entre pintura y escultura, cuál de las dos artes eleva más lo natural (Checa, 2021, pp. 61s, 200ss). La alusión a esta dialéctica entre las dos artes es palmaria en *Retrato de una mujer* (1512)—también llamada *La Schiavona* o *La Familiare*—, y en la que la mujer retratada—pintada—sostiene una escultura de ella misma. La tesis de Loh es que, contra lo que suele creerse, Tiziano no estaba tan convencido de la superioridad de la pintura (Loh, 2019, p. 24). En efecto, la escultura es el arte paradigmático porque puede mostrar los objetos desde distintas perspectivas, a diferencia de la pintura, que solo nos muestra el objeto desde un punto de vista. De ahí, sugiere por último Checa, el uso del espejo en Tiziano, para mostrarnos en la pintura distintas perspectivas del mismo objeto, como hace la escultura, y mostrar así que la pintura puede ser como la escultura (Checa, 2021, pp. 200-206).

piensa o filosofa pictóricamente. No escribió textos teóricos sino que “expresó sus pensamientos estéticos a través de su obra pictórica” (Checa, 2021, p. 24). “Filosofar con el pincel”, escribe Loh (2019, p. 33). Piensa en y con su pintura. Por tanto, aquellos cuadros *literarios* no pueden ser sustituidos por significados singulares sino que representan más bien “evocaciones abiertas” (Nichols, 2013, p. 136). Tal es la singularidad del pensar pictórico.

4. JOVIALIDAD VERSUS TRAGEDIA

Los elementos que constituyen la integración dialéctica de la pintura tizianesca son, por un lado, una concepción jovial y optimista del mundo, pacífica, armoniosa y placentera (*Concierto campestre*, *Ofrenda a Venus* (1520), *Baco y Ariadna* (1523), *Las tres edades del hombre*, *La bacanal de los andrios* (1526)). “No creo que haya cuadro en el mundo tan optimista como este”, escribió Ortega de *La Bacanal* (Ortega y Gasset, 1911, p. 194). El vino, protagonista del cuadro, es un dios que exalta el entusiasmo vital. Representa la sabiduría de Dioniso, la alegría de la danza, el sí a la vida. Esta afirmación de la vida puede verse en *Las tres edades* (Fig. 3): el amorcillo sostiene el tronco del árbol muerto para que no caiga sobre los dos niños dormidos y pueda así continuar el ciclo de la vida, que seguirá con los dos jóvenes amantes que están junto a árboles verdes y frondosos, símbolos de vitalidad. El ciclo acabará con la muerte de los amantes, representada por las dos calaveras que sostiene el anciano que está al fondo (*cf.* Panofsky, 1968, pp. 103s). *La Bacanal* nos presenta un aspecto del espíritu tizianesco: un mundo arcádico sin penas ni dolores, donde solo hay el placer de vivir, beber, bailar, conversar, dormir e incluso miccionar.



Fig. 3: *Las tres edades del hombre*, 1514, óleo sobre lienzo.
90 cm x 151 cm, Galería Nacional de Escocia.

Por otro, hallamos en Tiziano una comprensión más dramática o trágica de la vida, violenta, donde prima el horror físico e incluso la crueldad, como en *Tarquino y Lucrecia*

(1571)⁵, *El martirio de San Lorenzo* (1558-67), *Desollamiento de Marsias*, o en *Sísifo* (1548) y *Ticio* (1570), dos condenados a sufrir eternamente, insuperables ejemplos de esta visión de la esencia del mundo como angustia y sufrimiento. En esta línea interpretativa, Loh ha sostenido que Tiziano es “pintor de contradicciones y maestro de síntesis” (Loh, 2019, p. 7). Tanto lo es que veremos en este trabajo las matizaciones y peculiaridades que esta síntesis dialéctica presenta en Tiziano, lo que dificulta mucho su exacta delimitación. Así, Loh (2019, p. 10) se ha referido al “nebuloso intermedio” en el que se mueve su pintura, y que en forma concreta localiza en la relación de otros dos elementos enfrentados, lo real y la ficción, precisando que la modernidad de Tiziano reside en su ruptura de la tradicional brecha entre representación y realidad, lo que además incrementa la condición misteriosa de su pintura (Loh, 2019, pp. 12s, 100). Tiziano *filosofa con el pincel* sobre este fascinante problema en particular en los dos retratos *Arzobispo Filippo Archinto* (1558), dos cuadros casi idénticos con la sutil diferencia de que en uno de ellos una cortina transparente cubre medio cuerpo del retratado interponiéndose entre él y los espectadores, aludiendo así la famosa disputa entre las uvas de Zeuxis y la cortina de Parrasio (*cf.* Loh, 2019, p. 32). A pesar de que lo trágico tiene su primera y ejemplar expresión precisamente en el mundo clásico, suele Tiziano tender a unir lo jovial a lo clásico, mientras que lo trágico y dramático suele conectarlo con lo cristiano. Pero esta equivalencia no es absoluta, pues como veremos lo clásico también puede representar lo trágico y lo cristiano la salvación más allá del drama.

Nos parece también enriquecedor entender esta oposición tizianesca empleando el conocido par de conceptos nietzscheanos –también enfrentados– apolíneo/dionisiaco, aunque con matices, porque, en el universo de Tiziano, no se puede establecer una equivalencia plena entre los pares jovial/apolíneo, trágico/dionisiaco. Esto último se debe a que hemos advertido que Tiziano tiende a identificar aquella oposición con el binomio clásico/cristiano, mientras que apolíneo/dionisiaco surgen en el mundo griego. Entendido que Apolo –y Diana– es un guardián de la racionalidad, lo apolíneo según Nietzsche consiste en la confianza en que la razón puede entender la realidad porque esta en último término es racional y justa, tiene sentido, mientras que la “sabiduría dionisiaca” equivale al “conocimiento trágico”, es decir, al conocimiento de que la esencia última de lo real es irracional y sinsentido, pero lo dionisiaco, a pesar de ello, representa una afirmación del mundo y de la vida (Nietzsche, 1872, pp. 78, 129s, 159). Este espíritu de oposición de elementos caracteriza gran parte de la obra tizianesca. Además de la dialéctica ya

⁵ Subrayamos en este cuadro el uso muy revelador de los colores rojo y verde, como expresiones cromáticas de un mundo de horror, angustia y desolación, algo que encontraremos después, en el ambiente asfixiante de *El café nocturno* (1888) de Van Gogh. Tiziano volverá a emplear el rojo y verde en *Tarquino y Lucrecia*, en la ropa de *Santa Margarita*, a la que luego nos referiremos (Loh, 2019, p. 210), o en la segunda versión de *El martirio de San Lorenzo*. El poder del color en Tiziano es especialmente relevante, hasta el extremo de que Paolo Pino en su *Dialogo della pittura* (1548) estableció que Miguel Ángel representaba el dibujo y Tiziano el color (*cf.* Panofsky, 1968, p. 35).

presentada, hallamos también la oposición amor sagrado/profano, lo pastoril vs lo civilizado. Mención aparte merece la tensión entre música culta y popular, que encontramos en *Desollamiento de Marsias* y *Concierto campestre*: la flauta es un instrumento popular o la zampoña, frente al laúd o la lira, que es más elevado. Esta oposición podemos conectarla además con la tensión primordial de la pintura tizianesca. En efecto, la flauta es un instrumento más dionisiaco, a diferencia de la lira, que sería más espiritual y apolíneo (Checa, 2021, p. 94). Aristóteles afirma que “la flauta no es un instrumento de carácter ético, sino más bien orgiástico”, y además “conlleva un elemento contrario a la educación, el impedir servirse de la palabra cuando se toca. Por eso hicieron bien los antiguos al prohibir su uso a los jóvenes” (Aristóteles, 1988, p. 471). No solo la flauta representa una música más popular, sino que sobre todo, empleada en los cultos a Dioniso, pertenece al ámbito irracional de lo trágico y mundano, frente a la espiritualidad más sagrada y elevada de la lira, instrumento de Apolo, que permite el canto religioso y el acercamiento a lo sagrado.

5. LO CLÁSICO Y LO CRISTIANO

No vamos a analizar las distintas etapas por las que pasó la pintura de Tiziano (Morán, 2005, pp. 61s), pero sí podemos afirmar una clara evolución en su obra que va desde una pintura más colorista y precisa, hasta sus últimas obras más sombrías, con colores más atenuados y ensombrecidos, con pinceladas sueltas, esbozadas, difuminadas y densas, con detalles hechos con los dedos y sin pincel, como si estuviese compuesta de manchas. Esta pintura final presenta un aspecto abocetado, como inacabada. Esta “manera suelta” de pintar de Tiziano abriría el camino a las técnicas pictóricas del Barroco convirtiéndose en referencia para Rubens, Velázquez o Rembrandt (Nichols, 2013, p. 201). Contra la pintura clasicista, se pierden los límites definidos de los cuerpos. Frente al respeto por los límites corporales, en la tradición cristiana, con el martirio de Cristo, la violación del cuerpo, deviene tema central. A Tiziano le atraen los cuerpos violados, profanados, y desintegrados, los convierte en una preocupación central (Nichols, 2013, p. 146). Le conmueve la vitalidad trágica, desesperada de esos cuerpos, de Acteón, Marsias, San Lorenzo, Ticio, etc. Siguiendo el modelo de Cristo, típico *Vir dolorum*, la obra final de Tiziano está llena de *hombres de dolores*, de cuerpos martirizados sufrientes. Aunque esta profanación corporal aparece más en sus cuadros de historia sagrada, Tiziano mostrará la agresión al cuerpo también en temas clásicos (Nichols, 2013, p. 140). El espíritu dialéctico que preside su obra se manifiesta también de manera temporal. La pintura final, con abandono del dibujo, menos colorista y sombría, es también la más dramática: *La muerte de Acteón* (1559-76), *Tarquino y Lucrecia*, *Coronación de espinas* (1576), *La Piedad* (1573-76), *Desollamiento de Marsias*. Tiziano se volvió por supuesto más trágico en su vejez (Sohm, 2007, pp. 92ss). Esta época final de su obra es la que más nos interesa para mostrar aquella dialéctica que

define su obra. No obstante, y a pesar de la indudable tendencia final de la pintura tizianesca, más dramática y violenta, lo clásico, lo racional, no ha desaparecido. Así, por ejemplo, Nichols nos recuerda, primero, que en *La muerte de Acteón*, donde tampoco se respeta totalmente el texto de *Las metamorfosis* de Ovidio, el bosque sigue siendo la Arcadia de su *Concierto campestre*; y, segundo, que la composición aplanada del Marsias, la planitud en suma, es un rasgo propio de la pintura mitológica clásica (Nichols, 2013, p. 148). Del mismo modo, lo violento y trágico aparece ya en forma clara en su obra juvenil y madura. No solo hay evidentes “violentas profanaciones corporales”, como las llama Nichols (2013, p. 53), en cuadros como *El milagro del marido celoso* (1511), sino que ya en *Noli me tangere* (1512) (Fig. 4) hay una clara alusión al tema, solo que en este caso el cuerpo agresivo o violento es femenino y el violentado es masculino, aunque ciertamente la violencia palpable en Tiziano es del hombre hacia la mujer.



Fig. 4: *Noli me tangere*, 1512, óleo sobre tela.
109 cm x 91 cm, National Gallery, Londres.

El cuadro, descrito lúcidamente por Arnheim (1982, pp. 120s), representa el encuentro de Jesús y María Magdalena según el Evangelio de Juan (20:17). Diferencia arriba la parte espiritual y aérea, y abajo la parte terrenal y material. Jesús, entre los dos universos, está en la tierra, pero va a marcharse al cielo al que pertenece. No está atrapado del todo por la materia, aunque parece que el árbol le cierra su ascenso. Por eso dice “no me toques”, porque teme ser captado por la tierra. Tiziano establece un diálogo corporal en el que los dos cuerpos se doblan, se separan y se acercan (Loh, 2019, p. 37). También en la *Anunciación* (1564) (Fig. 5) Tiziano representa una muestra de agresividad corporal parecida a la que se encuentra en *Noli*. El cuerpo más grande y macizo del ángel subraya la vulnerabilidad del cuerpo de María y anticipa los dolores y cambios que se producirán en él con el embarazo y parto. El velo que levanta no la protegerá. En todos los casos hay un cuerpo activo, ofensivo, cóncavo, y otro pasivo, defensivo y convexo.



Fig. 5: *Anunciación*, 1564, óleo sobre lienzo.
403 cm x 235 cm, Iglesia de San Salvador, Roma.

En *Tarquino y Lucrecia* (Fig. 6) y en *La muerte de Acteón*, la muerte es algo que un cuerpo descarga sobre el otro. En Tiziano encontramos tanto una dialéctica de muerte entre los cuerpos, como una dialéctica de amor, lo que subraya nuestra tesis principal de su pintura como síntesis de contrarios. En el *Tarquino* además encontramos una síntesis entre el apuñalamiento y la violación: el puñal es también una metáfora del órgano sexual masculino.



Fig. 6: *Tarquino y Lucrecia*, 1571, óleo sobre lienzo.
189 cm x 145 cm, Museo Fitzwilliam, Cambridge.

No hay en Tiziano una evolución radical desde lo jovial-juvenil a lo dramático de la vejez. Sí es cierto que el elemento jovial, optimista y racional predomina en su etapa juvenil y madura, mientras que en la vejez prevalece lo dramático, pero a lo largo de toda su obra –y esta es nuestra tesis– permanece esa relación dialéctica entre estos dos aspectos

vitales que se mezclan y se potencian en forma mutua. La tensión de retroalimentación entre lo clásico y lo trágico, lo racional y lo irracional, lo jovial y lo dramático, pervive incluso al final de su obra. Podemos decir, con Nichols (2013, pp. 144s), que Tiziano anuda lo clásico con lo cristiano. De ahí su conocida *Alegoría de la prudencia* (1565-70) (Fig. 7), analíticamente tratada por Panofsky (1955, pp. 171-193) y de la que Zafra sostiene que, a pesar del título, es más un emblema que una alegoría (Zafra, 2010, pp. 126-9). En esta obra Tiziano reflexiona desde un punto de vista pictórico sobre la prudencia, la *frónesis*, que tanto en la tradición clásica como en la cristiana implica una sabia aplicación de la experiencia del pasado al presente y al futuro para conducirse de manera correcta durante el decurso temporal de la existencia, de modo que une los símbolos del tiempo y la prudencia mediante las tres cabezas humanas –joven, maduro, anciano– y las tres cabezas animales: lobo, león, perro (Panofsky, 1955, pp. 173ss; 1968, p. 109). La prudencia pues, “la primera virtud que debe cumplir un buen artista” (Martínez, 2014, p. 75), representa el ideal de virtud clásica, un valor sobre todo apolíneo que implica un control racional de las pasiones con el fin de vivir bien humanamente. La prudencia permite al “ser humano superar su naturaleza bestial”, irracional (Cohen, 2000, p. 69). El león representado en el cuadro simboliza la justicia, que es otro valor de la cultura clásica de carácter racional (Sastre, 2001, p. 51).



Fig. 7: *Alegoría de la prudencia*, 1565-70, óleo sobre lienzo.
76 cm x 69 cm, National Gallery, Londres.

Este vínculo entre lo clásico y lo cristiano se patentiza en dos cuadros, uno localizado en un contexto clásico (*Perseo y Andrómeda* (1556)) y otro en uno cristiano (*Santa Margarita* (1555)), en los que se expresa lo mismo: la belleza, la bondad, representadas por jóvenes mujeres, se enfrentan sea mediante la virtud o mediante la fe, a monstruos demoníacos, al mal. En este último periodo creativo Tiziano pretende en cierto modo volver a sus orígenes artísticos para reinterpretarse, de manera que en esos

últimos cuadros ofrece el testamento del significado de su arte (Martínez, 2014, p. 71). En su pintura final por tanto se intensifica aquella tensión de opuestos que caracteriza su obra. Refiriéndose a esta etapa y en especial al *Desollamiento de Marsias*, Gentili escribe que Tiziano dio “más importancia a la nueva interpretación de los contenidos que a la creación de la composición”, y encontró en “la exaltación de la transitoriedad, de la tristeza, de la sentencia de muerte por desmembramiento (...) una buena metáfora de la trágica situación que tuvo que soportar en sus reflexiones sobre la vejez” (Gentili, 1988, p. 199). En su obra final, y en particular en el *Marsias*, Tiziano reflexionó acerca del sentido de todo su arte y reinterpretó el significado de su pensamiento.

6. MARSIAS: LA PINTURA COMO HERIDA

El cuadro en el que centramos nuestra comprensión del esquema dialéctico tizianesco y el que más intersecciones de estructuras nos sugiere acerca de lo que la pintura y el arte significaban para él, *Desollamiento de Marsias* (Fig. 8), es una obra perturbadora, terrible, cruel, casi gore. De hecho, el cuadro ha sido comparado con la tradición de *pitture infamanti*, los cuadros de castigos (Bohde, 2002, p. 300). Siguiendo dos textos de *Las metamorfosis* de Ovidio (2004, pp. 403s, 599), vemos en el cuadro el horrible desenlace de la disputa musical entre el sátiro Marsias y el dios Apolo, disputa que, sin duda, se refiere simbólicamente al crear artístico (Checa, 2021, p. 90). Marsias con su zampoña ha desafiado a Apolo y su lira a un concurso musical y el que gane podrá hacer lo que quiera con el otro. Apolo vence y castiga la osadía de Marsias desollándolo vivo. El cuadro trata, pues, el tema de la rivalidad y la venganza. No olvidemos la rivalidad que mantenía el propio Tiziano con algunos jóvenes pintores de su taller como Tintoretto (Nichols, 2013, pp. 179s).



Fig. 8: *Desollamiento de Marsias*, 1570-76, óleo sobre lienzo. 212 cm x 207 cm, Kromeriz Archdiocesan Museum, Kromeriz.

El centro del cuadro lo ocupa Marsias colgado boca debajo de un árbol, como San Pedro y San Andrés, crucificados en la misma posición (Neuman, 1962, p. 11). También San Bartolomé fue desollado vivo. Alude a Cristo crucificado al pintar la zampona de Marsias arriba, en una rama, como un INRI. El nexa entre lo clásico y lo cristiano aparece de nuevo. A la derecha del cuadro Apolo aparece dos veces: de pie, con la lira, convertida libremente por Tiziano en violín, y semiarrodillado usando su puñal. Otro personaje colabora con Apolo en el desollamiento. A la izquierda, está autorretratado Tiziano como el rey Midas (Loh, 2019, p. 226), contemplando sentado melancólicamente la escena, de pie el dios Pan acude a la escena con un cubo de agua para lavar el cuerpo de sangre y facilitar la realización de la brutal operación con más precisión; abajo un niño acaricia un perro y mira al espectador. En el centro un perrito bebe la sangre que chorrea del cuerpo de Marsias. La creciente obsesión de Tiziano por la superficie del cuadro le lleva a presentar en ella todos los elementos de la obra, como si tuviera un “poder magnético” que los atrajese a ella y los absorbiese amontonándolos, lo que crea un “espacio claustrofóbico” que incrementa el ambiente asfixiante, cruel, irrespirable y angustioso (Nichols, 2013, p. 149).



Fig. 9: *Ticio*, 1570, óleo sobre lienzo.
212 cm x 207 cm, Museo del Prado, Madrid.

A la derecha, lo apolíneo, a la izquierda lo dionisiaco, en el centro Marsias haciendo de frontera. La crueldad la ejerce Apolo, dios de la música, la armonía y el orden, sobre el lado dionisiaco. Lo humano racional, la naturaleza superior, Apolo, vence a la naturaleza inferior, Marsias, la bestia irracional que hay dentro del ser humano. En *Ticio* (Fig. 9), dos buitres comen su hígado, que —se pensaba— era la parte concupiscible del alma, el órgano de las pulsiones apetitivas, el “ello” freudiano, el origen en suma de lo instintivo, sexual y agresivo, de modo que también representa la extirpación de lo irracional (Loh, 2019, p. 227). Pero la intersección de estructuras de la obra nos permite

leerla también como el triunfo del dios sobre la soberbia imprudente del ser humano, y su castigo (Cranston, 2010, pp. 60s). Tiziano usa el tema para reflexionar acerca de sí mismo, de su carrera de pintor y su arrogante ansia de gloria artística y de poder social. Ve su propio lado oscuro, soberbio, y tal vez con este castigo pinta su propio arrepentimiento (Nichols, 2013, p. 205).

Iris Murdoch afirma que el *Marsias*, contra la soberbia, la arrogancia y el egoísmo, es una imagen de la muerte del yo (Meyer, 2013, p. 33). No olvidemos que, en paralelo a este cuadro, pinta otros de carácter piadoso, tal vez con la misma intención, arrepentirse y pedir perdón. El *Marsias* supone el balance definitivo de la comprensión tizianesca de la existencia como drama, su última reflexión respecto de la vida como crueldad, violencia y sinsentido. Nichols advierte que *La muerte de Acteón* y *Marsias* se encontraban en el estudio del pintor a su muerte (Nichols, 2013, p. 153), lo que reafirma su carácter testamentario. Pero en virtud de la tensión dialéctica que caracteriza su pintura y para resguardarse de esta experiencia de la nada, Tiziano compensa esa trágica concepción abrazándose a la fe cristiana. Así, al lado del *Marsias*, encontramos *La Madonna de la Misericordia* (1573) en la que la Virgen acoge bajo sus brazos a la familia Tiziano, salvándola de la intemperie. Tensión entre la nada y el sinsentido, por un lado, y el fondo cristiano que abre una esperanza de sentido, por otro. De ahí también su tendencia a identificarse con San Jerónimo, que fue el traductor de la *Biblia* al latín, la *Vulgata*, porque también Tiziano se autocomprende como un artista que trae a la gente el mensaje cristiano, al tiempo que avisa del horror que dialécticamente constituye también al mundo. Podemos leer también *Marsias* como la victoria de las artes superiores y espirituales –la música del violín, que apela más al intelecto– sobre la música inferior, vulgar y orgiástica, la zampoña, que excita los sentidos. Pero no son estas estructuras significativas las que nos interesan sobre todo con el fin de desvelar el sentido de la pintura de Tiziano.

Creemos que el puñal con el que Apolo hiere, desgarrar y desuella es el hilo conductor de la intersección dialéctica de estructuras que perseguimos. Como en otros cuadros ya vistos, el puñal penetra en la carne, símbolo de la vulnerabilidad y fragilidad humanas. La piel del sátiro Marsias es como el pelo animal, “la cobertura externa de un misterio” (Berger, 1996, p. 25). Al desollarlo, Apolo busca qué hay dentro, quiere ver el misterio que se oculta detrás de la piel. Pero lo mismo hace la pintura. Tiziano representa aquí una metáfora de la pintura y del arte en general. No solo Midas es Tiziano, también lo es Apolo, que, como un *deus artifex*, está absorto en su cruel tarea de desollar, igual que el artista Tiziano se ensimisma en su trabajo creativo, ajenos ambos al mundo exterior (Campbell, 2016, p. 71). Hundir el puñal, entrar en la carne y tocarla. Lo mismo quiere hacer Tiziano con la pintura. No es una pintura a distancia, alejada de su objeto. Quiere pintar por dentro y al espectador le está diciendo que para entender su pintura no basta con observarla, hay que sentirla, meterse dentro de ella, tocarla. El viejo Tiziano ha

invertido su jerarquía de los sentidos y ahora el tacto es primordial. Del mismo modo que Tiziano intenta con su pintura entrar la carne para descubrir su verdad, nosotros los espectadores tenemos que meternos dentro de ella si pretendemos comprenderla. La pintura desolla el mundo para verlo por dentro. Rasga la piel de su superficie para investigar la secreta verdad que late detrás. Desollar equivale a tocar la verdad de la carne, de la fragilidad humana.

Hay pues una clara voluntad en la obra de Tiziano de mostrar que su arte consiste en ir más allá de lo aparente, para buscar su verdad oculta. La pintura tizianesca, según Berger, “no se limitó a reproducir la apariencia de las cosas”, y por ello pintaba para “penetrar y perderse en la piel de las cosas” (Berger, 1996, pp. 31, 22). Pero trascender las apariencias es un acto violento, porque lo natural en principio es aceptar las superficies de las cosas y limitarse a ellas. De ahí los cuadros en los que se representa el acto violento de rasgar y abrir la carne y penetrar en los cuerpos para ahondar en sus secretos (*El milagro del marido celoso, Ticio, Tarquinio y Lucrecia, San Sebastián (1570-72) o Marsias*, p. e.). Simbolizan su pretensión de sobrepasar la superficie pictórica para acceder a los significados. La pintura para Tiziano es como uno de esos puñales violentos y desgarradores que pinta y que no se limitan a lo dado sino que traspasan la piel y entran en la carne. Su pintura quiere ver lo que hay dentro, acceder al sentido de las apariencias. El puñal como metáfora del pincel. Lo mismo que hace el puñal con la carne pretende hacerlo Tiziano con el mundo mediante el pincel: llegar a sus entrañas, a su secreta verdad. Este es el primer sentido de su pintura. La pintura es herida. En esta línea, resulta significativo el cuadro *Diana y Acteón* (1559) (Fig. 10), porque en él la agresividad corporal es violencia escópica, sin puñal, con la mirada. Acteón corre una cortina y ve a Diana y sus ninfas en el baño. El ingreso violento de lo masculino esta vez es con la mirada, fijada en Diana, la que, mientras le responde con otra mirada agresiva, intenta cubrirse con un velo. Violencia de las miradas. Acteón quiere ver el cuerpo de Diana. Las ninfas, especialmente la ninfa negra, intentan ocultarlo de su mirada. En vano, sobre todo porque la propia pintura lo desoculta. Lo que pretende encubrirse, lo desvela la pintura. La tarea de la pintura/puñal es manifestar la verdad que se encubre. La propia ninfa negra que pretende tapanla con un velo es la que más la desvela debido al contraste cromático entre su cuerpo negro y el blanco de Diana (Stoichita, 2016, pp. 26s). La mirada juega el papel de una extensión y como desbordamiento del cuerpo, como un anticipo de la acción corporal que puede acontecer a continuación. Lo vemos también en la mirada de María Magdalena en el *Noli*, o en la de Tarquinio. En particular, en la mirada de los dos amantes —el dúo musical y de amor según Panofsky (Panofsky, 1968, p. 103)— de *Las tres edades*, que representa una copulación visual, previa a la carnal.



Fig. 10: *Diana y Acteón*, 1559, óleo sobre lienzo.
185 cm x 202 cm, National Gallery, Londres.

Apolo lucha contra la vida salvaje, lo bestial e irracional, pero al tiempo parece encontrar en ella, en las entrañas de Marsias, la fuente originaria de la vida y la cultura. Recordemos los cuadros ya aludidos en los que los cuerpos están como rebosantes de energía, de vitalidad, aunque sea negativa y violenta. Parece como si en el *Marsias* se buscara esa secreta energía de vida. De ahí que el resto de personajes del cuadro giren alrededor del cuerpo ensangrentado de Marsias, como si dependieran y se alimentaran de él. Todos nos nutrimos de esa vitalidad primordial, verdadero manantial del ser. Incluso el perrito, que en los cuadros de Tiziano, como una especie de autógrafa suyo, suele mirar como testigo mudo de los placeres y dolores del mundo humano, y que ahora actúa bebiendo la sangre vital del mártir. Ahora bien, de acuerdo con la dialéctica tizianesca, esta estructura de significados se complica. Apolo es el torturador de Marsias, pero también puede ser interpretado como su sanador: llega a su hígado para curarlo de sus impulsos bestiales, salvarlo de su salvajismo y restablecer su humanidad. Esta es otra misión del arte. De ahí los dos Apolos, el que hiera el cuerpo de Marsias y el que toca el violín, como si el arte fuese un lenitivo de lo irracional. Pero ¿puede lograrlo? La formulación de esta pregunta nos devuelve a la primera tarea del arte, el desvelamiento del misterio de la carne (vida), y a replanteárnosla. Apolo busca penetrar el secreto de la vida, pero es imposible atravesar la piel de las cosas. El corazón de la vida “nunca se deja atrapar” (Berger, 1996, p. 22). La vida es impenetrable porque la propia pintura que pretende revelarla es, a su vez y dialécticamente, un artificio que la encubre. La pintura oculta al tiempo que desvela. De ahí la mirada melancólica de Midas/Tiziano ante la cruel escena: la pintura ni penetra el misterio ni cura las heridas. Tampoco puede salvar a Marsias, al ser humano, del caos que lleva dentro. Nada puede hacer el arte ante el horror del mundo que pinta, solo pintarlo. Marsias contempla impotente la crueldad, el artista,

reducido a mero espectador, acaba en frustración y melancolía (Cranston, 2010, pp. 66s). Al mirar a Marsias, Tiziano/Midas reflexiona acerca de su propia arrogancia y soberbia, y el castigo que podría recibir (Nichols, 2013, p. 204). Tiziano quería ser con su pintura como un dios, como Apolo, y descubre su impotencia y su humanidad. Solo es humano, no divino (Berger, 1996, p. 43). Como Midas, ante el horror solo somos espectadores, nada hacemos ni podemos hacer.

7. CONSIDERACIONES FINALES: LA PINTURA COMO REFUGIO

Esta intersección de estructuras es más dialéctica y compleja. El pincel como puñal abre heridas, pero también recubre el mundo con pintura, como una piel. No solo es negativo el encubrimiento que representa la pintura, pues supone, al tiempo, el embellecimiento del mundo, lo que compensa el horror y la crueldad reales. Sin belleza no podemos vivir. En tanto encubre y embellece, la pintura nos hace vivir. La pintura es dialéctica: tiene esta doble misión, abrir heridas y hacer sangrar, pero también sanar, cubrir el horror del mundo. *Coronación de espinas* es un buen ejemplo. En ella, una especie de furia del artista realiza los contornos con gran rapidez y atraviesa la sien de Cristo con gotas de pintura roja, pero al tiempo contrapesa esta violencia pictórica bañando el rostro de Cristo con luz. Ahora se entiende el lema de Tiziano, *Natura potentior ars* (Nichols, 2013, p. 117), el arte es más poderoso que la naturaleza y, por ello, el arte potencia la naturaleza. Con este lema y basándose en textos de *Las Metamorfosis* y de *Historia natural* de Plinio, Tiziano adopta como emblema o *impresa* la osa que amamanta y lame a su oseño, siguiendo la leyenda de que los osos al nacer son materia sin forma hasta que su madre les da forma lamiéndolos (Panofsky, 1968, p. 36; Arroyo, 2011, p. 52). Del mismo modo, la pintura no es mera copia de una realidad informe ya dada sino el instrumento que le da forma, la reforma, sacando a la luz su verdad latente. El arte es más poderoso que la naturaleza, porque la potencia, desvela su tesoro de significados. Para Tiziano, “el arte está en lucha con la naturaleza” (Loh, 2019, p. 123), pero es una lucha de amor, de manera que el arte pretende transformar la naturaleza, perfeccionarla en sus posibilidades latentes, manifestando su verdad secreta. La belleza artística, anota Nichols refiriéndose a Tiziano, supone “ir más allá de la mera mecánica de la copia exacta”, de modo que con aquel lema el pintor quería decir que “el arte de Tiziano es más poderoso que la naturaleza” (Nichols, 2013, p. 119). Por tanto, “Tiziano es como la osa que lame las apariencias de la naturaleza para darles forma”, y así, p. e., “también da mejor forma e identidad más fuerte a sus retratados” (Nichols, 2013, p. 120). El retrato tizianesco no es copia del retratado, sino que lo in-forma, lo plenifica. Ha atravesado su piel para ver dentro su verdad.

La pintura —el arte en general— no es solo puñal y herida para Tiziano; es también como la misma piel que hierde, como el pelo que recubre la carne del mundo. La piel de muchos animales, como la de Marsias, es el pelo. Según Berger, Tiziano no es

solo “el pintor de la carne y las entrañas”, también es “el pintor del pelo y de la bestia domada que habita dentro del hombre” (Berger, 1996, p. 41). Se ha escrito que es “el maestro pintor de cabellos” (Loh, 2019, p. 140). “Nadie ha pintado mejor la barba masculina”, destaca Berger (1996, p. 17). Al tiempo que pinta el horrible desgarrar de la piel/pelo de Marsias, Tiziano pinta *Niño con perros* (1565-76) (Fig. 11), donde un niño toca, se abraza y se refugia en un perro blanco. Al lado, una perra negra mira al espectador, mientras sus cachorros maman hundiéndose en su pelo. Son su familia, apunta Berger (1996, pp. 20s). A diferencia del cuadro de Marsias, la escena, llena de misterio, es de felicidad sin palabras. Dialécticamente, es otra cara del pelo: ya no es rasgado para producir heridas como en *Marsias*, sino que, suave, acoge y calienta. Es un lenitivo del dolor del mundo y tal vez por eso, según se ha dicho, Tiziano, “mientras pintaba con la mano derecha, con la izquierda acariciaba a uno de sus perros” (Berger, 1996, p. 19).



Fig. 11: *Niño con perros*, 1565-76, óleo sobre lienzo.
96 cm x 115 cm, Museo Boymans-Van Beuningen, Rotterdam.

En *Ninfa y pastor* (1570), la ninfa está recostada sobre una piel de animal: la piel no solo se rasga y corta, también recubre y calienta. La propia piel de Marsias puede cubrir a otro, incluso al propio Apolo. En el *Desollamiento de Marsias* (1525) de Giulio Romano, la piel sale del cuerpo como una camisa que cualquiera puede ponerse y abrigarse. El pelo se toca, se acaricia; Tiziano en definitiva ha espiritualizado el sentido del tacto. Nos muestra que, frente al horror del áspero y frío mundo, el pelo, caliente y suave, es abrigo y refugio. El pelo recubre la carne, abriga, da calor, felicidad y belleza. El pelo nos embellece y de ahí el cuidado de los humanos por su cabello. Igual que el pelo, Tiziano concibe la pintura como cobertura y abrigo del horror del mundo. Este es el segundo sentido de la pintura. “El pelo es al cuerpo lo que la pintura es para el mundo”, ha escrito en forma brillante Berger, de manera que entonces la pintura, como “prenda de

lana”, es “para cubrirse, para abrigarse” (Berger, 1996, pp. 18, 16). Del mismo modo que los cachorros de *Niño con perros* se refugian en el pelo de su madre, que les da calor y leche, la belleza del arte de la pintura nos permite abrigarnos y refugiarnos de la frialdad, aspereza y fealdad del mundo. Tiziano enseña que, aunque la pintura no nos salve del horror y crueldad del mundo y solo lo pinte, la pintura representa al menos un refugio que alimenta nuestra esperanza, una promesa de paz.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles (1988). *Política*. (Trad. Manuela García Valdés). Gredos.
- Arnheim, Rudolf (1982/1998). *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*. (Trad. Remigio Gómez). Alianza.
- Arroyo Esteban, Santiago (2011). *Tenendo pratica di Poeti, e d'huomini dotti*. Sobre Lodovico Dolce y Tiziano. *Anales de Historia del Arte*, extr. 1: 41-56. Doi: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37448
- Berger, John & Katya (1996/1999). *Tiziano: ninfa y pastor* (Trad. Pilar Vázquez). Árdora
- Bohde, Daniela (2002). *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*. Imorde.
- Campbell, Stephen (2016). Titian's *Flaying of Marsyas: Thresholds of the Human and the Limits of Painting*. En J. Campana and S. Maisano (Eds.), *Renaissance Posthumanism*. Fordham University Press, 64-98.
- Checa Cremades, Fernando (2021). *Mitologías. Poesías de Tiziano para Felipe II*. Casimiro.
- Cohen, Simona (2000). Titian's London *Allegory and the three beasts of his selva oscura*. *Renaissance Studies*, 14/1: 46-69. Doi: <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2000.tb00371.x>
- Cranston, Jodi (2010). *The Muddied Mirror: Materiality and Figuration in Titian's Later Paintings*. Pennsylvania State University Press.
- Danto, Arthur C. (1981/2011). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. (Trads. Ángel y Aurora Mollá). Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg (1979/1996). Sobre la lectura de edificios y de cuadros. En H-G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*. (Trad. Antonio Gómez Ramos). Tecnos, 255-264.
- Gentili, Augusto (1988). *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*. Bulzoni.
- Hustvedt, Siri (2005/2007) *Los misterios del rectángulo: ensayos sobre pintura* (Trad. Aurora Echevarría). Circe.
- Leopardi, Giacomo (1817-32/2013). *Las pasiones* (Trad. Antonio Colinas). Siruela.
- Loh, Maria H. (2019). *Titian's Touch. Art, Magic and Philosophy*. Reaktion Books.
- Lotman, Yuri M. (1970/1988). *Estructura del texto artístico*. (Trad. Victoriano Imbert). Istmo.

- Martínez Peláez, Agustín (2014). Aportaciones al debate sobre el significado iconográfico de las pinturas finales de Tiziano (1560-1575): la prudencia como primera virtud del buen pintor. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Nº 45: 59-77.
- Meyer, Jeffrey (2013). Iris Murdoch's *Marsyas*. *New Criterion*, xxxi/6: 31-59.
- Morán, Miguel (2005). *Tiziano*. Unidad Editorial.
- Neuman, Jaromir (1962). *Titian: The Flaying of Marsyas*. Spring Books.
- Nichols, Tom (2013). *Titian and the End of the Venetian Renaissance*. Reaktion Books.
- Nietzsche, Friedrich (1872/1981). El nacimiento de la tragedia. (Trad. Andrés Sánchez Pascual). Alianza.
- Ortega y Gasset, José (1911/2004). Tres cuadros del vino. *Obras completas*, v. II. Madrid: Taurus-Fundación Ortega y Gasset, 192-199.
- Ovidio (2004). *Las metamorfosis*. (Trads. Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias). Cátedra.
- Panofsky, Erwin (1968/2003). *Tiziano. Problemas de iconografía*. (Trad. Irene Morán). Akal.
- (1955/1987) *El significado en las artes visuales*. (Trad. Nicanor Ancochea). Alianza.
- Sastre Vázquez, Carlos (2001). Animales virtuosos. A propósito de una nueva interpretación de la *Alegoría* de Ticiano en la *National Gallery* de Londres. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, Nº 14: 31-56.
- Settis, Salvatore (1978/1990). *La 'Tempestad' interpretada*. (Trad. Juan Calatrava). Akal.
- Sohm, Philip L. (2007). *The Artist Grows Old*. Yale University Press.
- Stoichita, Víctor (2016). *La imagen del otro*. (Trad. Ana M. Coderch). Cátedra.
- Wittkower, Rudolf (1978). Arcadia e il giorgionismo. En R. Wittkower, *Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance*. Thames & Hudson, 161-173.
- Wollheim, Richard (1987). *Painting as an Art*. Thames & Hudson.
- Zafra, Rafael (2010). El prudente Tiziano y su emblema de la prudencia. *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, Nº 3: 123-146.