

Animales Virtuosos. A propósito de una nueva interpretación de la *Alegoría* de Ticiano en la National Gallery de Londres

CARLOS SASTRE VÁZQUEZ *

(DEDICADO A LA MEMORIA DE CLARA DELGADO VALERO)

«Enigmas o signos o figuras egipcias llamadas jeroglíficos,
que ocultos bajo otras formas,
designan algún concepto o pensamiento»

G. Lomazzo

RESUMEN: SUMMARY:

Tras realizar un breve ensayo historiográfico sobre el lienzo de Ticiano, el presente trabajo analiza su iconografía, reivindicando la interpretación propuesta por Fritz Saxl y Erwin Panofsky

After a brief historiographic essay dealing with Titian's painting, this paper analyses its iconography and vindicates the interpretation proposed by Fritz Saxl and Erwin Panofsky

1. VARIACIONES SOBRE UNA PINTURA

La llamada «Alegoría de la Prudencia», hoy custodiada en la National Gallery de Londres, constituye uno de los más enigmáticos acertijos visuales producidos por el Renacimiento veneciano, por otra parte necesariamente acostumbrado a este tipo de lenguaje «para iniciados» que cuajó por primera vez especialmente en la ciudad de los canales (Fig. 1)¹.

* IES Rosales II (Vigo). Cualquier traducción presentada en el texto es, a menos que se indique lo contrario, obra del autor de estas líneas.

¹ Un resumen de las andaduras del lienzo puede consultarse en WETHEY, H. E., *The paintings of Titian*, Londres, 1971, II, págs. 145-6. Para el ambiente intelectual de la Venecia renacentista baste con citar la documentada obra de SETTIS, S., *La 'Tempesta' interpretada*, Madrid, 1990 (1ª ed. Turín, 1978).



Fig. 1. Ticiano. Alegoría.
© National Gallery, Londres

Como vemos, la obra presenta la combinación de seis cabezas, tres humanas y tres animales. De las primeras lo más destacable es que una de ellas es la de un joven, la segunda la de un hombre maduro, y la tercera la de un anciano. Los animales son un lobo, que se dispone bajo la cabeza del anciano, un león, relacionada con la del hombre maduro, y un perro, correspondiendo con el rostro del joven². En la parte superior del lienzo vemos una inscripción en letras capitales que reza así: EX PRAE-TE/RITO PRAESENS PRVDEN/TER AGIT NI FUTURV(M) ACTIONE(M) DE/TVRPET ³.

El primer crítico que llamó la atención acerca de su peculiar iconografía fue Detlev von Hadeln, quien sugirió la posibilidad de que el lienzo fuera un *timpano* en el que se representaban las tres edades del hombre, siendo las cabezas de los animales una «simple expansión simbólica de la idea»⁴, algo que desecharon Fritz Saxl y Erwin Panofsky en un trabajo realizado a petición del por aquel entonces director del gabinete de es-

2 Hay que puntualizar que las cabezas de los animales no están dispuestas en la misma vertical que las humanas, sino adelantadas.

3 No todos los autores están de acuerdo con esta transcripción, propuesta por Panofsky en su último trabajo sobre el cuadro (véase nuestra n. 5). En el catálogo de la National Gallery leemos: EX PRAETERITO PRAESENS PRVDENTER AGIT NI FUTUR- ACTIONE DETVRPET.

tampas del Museo Británico, lectura que Panofsky retomó en tres nuevas ocasiones y que hasta ahora había permanecido como canónica, si exceptuamos alguna discrepancia o matiz que más adelante mencionaremos⁵.

La gran aportación de Panofsky y Saxl para dar con una posible clave consistió en «desempolvar» un viejo texto de Macrobio (s. V) que describe a Serapis, el dios egipcio surgido en época helenística y que, pese a un rechazo inicial por parte de los nativos, alcanzará gran prestigio. Uno de los atributos que lo acompañan es un animal tricéfalo, sentado a su derecha (Fig. 2). Para su identificación acudiremos, en primer lugar, a los textos antiguos: Plutarco (*De Is. et Os.*, 28) nos dice que Ptolomeo Soter soñó con una estatua colosal que tenía a Cerbero y el dragón como emblemas, identificada primeramente como Plutón pero más tarde como Serapis. Tertuliano (*Ad Nat.*, II, 8) lo denomina perro, por lo que está en consonancia con la interpretación de Plutarco. Sin embargo, el *Pseudo Calístenes* (I, 33) lo describe de la siguiente forma: «un templo, y dentro una estatua sedente que con su mano derecha amansaba a un multiforme animal»⁶. Multiforme animal; por lo tanto hay aquí una novedad: las cabezas son diferentes. Y es,



Fig. 2. Serapis.
Copia romana del
original de Briaxis (?)
Museo de Ostia

- 4 HADELN, D. von, «Some Little-Known Works by Titian», *Burlington Magazine*, XLV (1924), págs. 179-80: «The three heads of animals are merely a symbolical expansion of the idea. They are meant to allude to the subtlety of old age, the vigour of manhood, and probably the frivolity of youth».
- 5 PANOFSKY, E y F. SAXL, «A late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian», *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, págs. 177-81; PANOFSKY, E., «*Signum Triciput*, ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance», en *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig y Berlín, 1930, págs. 1-35; Idem, «La 'Alegoría de la Prudencia' de Ticiano: *Post scriptum*», en El significado en las artes visuales, Madrid, 1979, págs. 171-93 (1ª ed. Nueva York, 1955); Idem, «Reflections on Time», en *Problems in Titian, mostly Iconographic*, Nueva York, 1969, págs. 88-108.
- 6 GARCÍA GUAL, C. (edit.), *Pseudo Calístenes. Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Madrid, 1977. 10Et., XI, 3, 33; edición de OROZ RETA, J. y M. A. MARCOS CASQUERO, Madrid, 1982-83. Para diversas interpretaciones del perro infernal, consúltese SAVAGE, J.J., «The medieval tradition of Cerberus», *Traditio*, VII, 1949-51, págs. 405-11.

precisamente, el arriba citado poeta y filósofo neoplatónico, Macrobio, quien describe a este ser con detallada precisión: «La cabeza central y mayor guarda semejanza con la de un león; en la parte derecha aparece la cabeza de un perro que intenta agradar con amistosa expresión, mientras que la parte izquierda del cuello remata en un lobo rapaz; y una serpiente une estas tres formas animales con sus anillos, vuelta su cabeza hacia la diestra del dios, que amansa al monstruo. Así pues, la cabeza del león indica el presente, la condición del cual, entre el pasado y el futuro, es fuerte y férvida en virtud de la acción presente; el pasado lo señala la cabeza de lobo, porque la memoria de lo que pertenece al pasado es devorada y abolida; y la imagen del perro, que intenta agradar, significa el resultado de lo porvenir, la esperanza de lo cual, si bien incierta, siempre nos ofrece un panorama atractivo»⁷.

¿Cómo conciliar ambas interpretaciones? Si acudimos a la arqueología, comprobaremos que tanto Plutarco y Tertuliano como el Pseudo Calístenes y Macrobio describen correctamente al animal: la clave está en que se realizaron estatuas de Serapis en las que su emblema tiene tres cabezas de perro idénticas, y otras en las que, efectivamente, se puede distinguir que una de las cabezas es de león, otra de perro y la tercera de lobo. Este último tipo es mucho más escaso y tardío, en opinión de Vincent Tran Tam Tinh, habiendo incluso quien cree, como es el caso de Hornbostel, que los ejemplos de los que hoy disponemos se debieron más a una interpretación de algún copista que a la iconografía original que debió de ser, efectivamente, la de Cerbero⁸. Panofsky cree que la serpiente «parece ser la encarnación original del mismo Serapis»⁹. Obviamente, el autor alemán pensaba en imágenes en las que el dios helénico es atrozmente representado con cuerpo de reptil, una inversión del antropozoomorfismo tan caro al mundo egipcio. Recordemos, sin embargo, que también Cerbero aparece asociado a ese animal ctónico, como ocurre en la hidria de c. 525 a.C. de nuestra figura 3. En cualquier caso, la interpretación de Macrobio hubiera sido igualmente correcta aun cuando todas las estatuas de Serapis estuvieran escoltadas exclusivamente por el can de Hades: San Isidoro, posiblemente siguiendo alguna fuente anterior, como era su costumbre, dice que las tres cabezas de Cer-

7 *Saturnalia*, I, 20, 13 ss., citado en PANOFSKY, E., «La 'Alegoría'...», pág. 176. Nótese que tanto el Pseudo Calístenes como Macrobio aluden a la actitud de Serapis de «amansar» a su terrible compañero, lo que parece indicar un conocimiento directo de su iconografía.

8 TRAN TAM TINH, V., *Sérapis debout. Coupes des monuments de Sérapis debout et étude iconographique*, Leiden, 1983. HORNBOSTEL, W., *Sarapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes*, Leiden, 1973.

9 «La 'Alegoría'...», pág. 175.



Fig. 3.
Hércules y
Cerberus. Mu-
seo del
Louvre.

bero significan «las tres edades a través de las cuales la muerte devora al hombre: la infancia, la juventud y la vejez»¹⁰.

Panofsky y Saxl explican, asimismo, que las tres cabezas humanas son la personificación de la Prudencia, iconografía de raigambre medieval, aduciendo una serie de textos (Cicerón, Martín de Braga, Berchorius) e imágenes (Siena, Bérgamo...) que refrendan su interpretación¹¹. Por lo tanto, Ticiano, siempre según esta lectura, conjugó dos tradiciones diversas: la medieval (aunque seguirá activa durante buena parte de la Edad Moderna) y la antigua.

Panofsky retoma, como ya señalamos, el tema en otras ocasiones, añadiendo en cada una de ellas nuevo material y expandiendo la inicial interpretación. Así, en el primer capítulo de su *Hercules am Scheidewege*, señala que fue Francesco Petrarca quien, describiendo el palacio del rey

10 Et., XI, 3, 33; edición de OROZ RETA, J. y M. A. MARCOS CASQUERO, Madrid, 1982-83. Para diversas interpretaciones del perro infernal, consúltese SAVAGE, J.J., «The medieval tradition of Cerberus», *Traditio*, VII, 1949-51, págs. 405-11.

11 San Antonino, un autor cuya obra ejerció gran influencia en la Venecia contrarreformista, habla de la Prudencia en los mismos términos: «Prudentia [...] secundum Senecam habet tres partes [...] memoratio praeteritorum, ordinatio praesentium agendorum, et providentia futurorum» (cit. en HOWARD, P. F., *Beyond the Written Word. Preaching and Theology in the Florence of Archbishop Antoninus*, 1427-1459, Florencia, 1995, pág. 206. El Séneca del arzobispo es en realidad Martín de Braga. Curiosamente L. Puppi (véase n. 16) sitúa la redacción de su *Liber de moribus* en el siglo XIV). Hay que puntualizar que la figura tricéfala de la *Margarita Philosophica* de Gregorius von Reisch no es una personificación de *Prudentia* sino de *Philosophia*. El error debe ser achacado, parece, a Panofsky ya que en la nota 7 —donde aparece tal identificación— encontramos el único caso de utilización de la primera persona del singular. Además, repetirá el equívoco en otras dos ocasio-

Sifax en su poema *África* (III, 188 ss.), recuperó la exégesis de Macrobio, aunque en este caso adscribiendo el monstruo a Apolo, pero con el mismo significado: el triforme ser sigue siendo el símbolo del tiempo¹². Contemporáneo del poeta italiano, el francés Petrus Berchorius (Pierre Bersuire) atribuye igualmente el emblema al dios del sol. En definitiva, ambos autores no hicieron nada más que seguir a Macrobio, para quien Serapis era una deidad solar¹³. El texto de Berchorius alcanzó una notable popularidad al ser traducido al francés; de tal modo, el extraño emblema se hizo accesible también para aquellos cuya preparación no incluía el conocimiento del latín¹⁴.

nes: *Hercules...*, pág. 4, n. 1, y «La 'Alegoría'...», pág. 188, n. 18. Por otra parte, se podría alegar (como efectivamente hizo Karl von Spiess: véase más adelante) en contra de la interpretación de las cabezas humanas como *imago Prudentiae* que la iconografía de esta Virtud es la de tres rostros femeninos. Sin embargo, ya c. 1347 Alesso di Andrea realiza una Prudencia, uno de cuyos rostros es de varón (Fig. 4. PROCACCI, U., «Quatro Virtù di Alesso di Andrea scoperte nella capella di S. Jacopo nel duomo di Pistoia», en *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, Múnich, 1964, págs. 244-54). Si, aparentemente, la obra de Andrea inaugura la iconografía del «*triciput bisseuato*» (MEISS, M., «Alesso di Andrea», en *Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto, Assisi, Padova, Firenze, 24 settembre-1 ottobre 1967*, Roma, 1971, págs. 401-18), la idea no cayó en saco roto: el escultor Alberto Arnolfini realizó en Milán el sarcófago de la noble Vieri da Bassignana (c. 1378) en el que la Virtud, vestida según los dictados de la moda de la corte milanesa, nuevamente tiene una de sus caras de hombre (VALENTINER, W. R., «Orcagna and the Black Death of 1348», *Art Quarterly*, XII, 1949, págs. 48-72 y 113-28). Ya en el *Quattrocento* un escultor de la escuela de Desiderio da Settignano realiza un relieve en el que PRVDENZA posee tres rostros masculinos (la imagen ya fue aducida por Panofsky –*Hercules...* y trabajos siguientes–, aunque por aquel entonces la pieza, perteneciente al museo Victoria & Albert, era atribuida a la «escuela de Rossellino»). Otro ejemplo aparece en una página del *Astrolabium* de Johannes Angelus, publicado en Venecia a finales del *Quattrocento* (CORTÉS VÁZQUEZ, L., *Ad Summun Caeli. El programa alegórico de la escalera de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, 1984, pág. 43). Más problemáticos son (ciñendonos a España) los casos de la *Epifanía* del Maestro de Bolea, de la escalera universitaria de Salamanca, de la ventana del castillo de La Calahorra o de la tumba de doña Elvira de Noboa en San Francisco de Ourense (respectivamente, ÁVILA, A. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, Madrid, 1993, fig. 111; CORTÉS, op. cit., pág. 41 ss.; LÓPEZ TORRIJOS, R., «Las medallas y la visión del mundo clásico en el siglo XVI español», en *La visión del mundo clásico en el arte español. VI Jornadas de Arte del CSIC*, Madrid, 1993, págs. 93-104; SASTRE VÁZQUEZ, C., «El sepulcro de Doña Elvira de Noboa en la iglesia de San Francisco de Ourense», *Archivo Español de Arte*, 273, 1996, págs. 109-13).

12 Boccaccio, en su *Genealogía de los dioses paganos* (II, 4), cita a Macrobio y la interpretación solar de Serapis. Sin embargo, no alude al tricéfalo.

13 «Mira, el cosmos celeste es mi cabeza, mi vientre es el mar/ y mis pies la tierra; las orejas descansan en el éter. Y el ojo de vasto fulgor es la brillante luz del sol. De aquí se deduce que Serapis y el Sol son una sola e indivisa naturaleza» (Sat., I, 20, 16-17). No deja de tener interés que el dios egipcio Amón fuera concebido también como un «hombre amplificado» (BROEK, R. van de, «The Sarapis Oracle in Macrobius», en BOER, M.B. de y T.A. EDWARDS (ed.), *Hommages à Maarten J. Vermaseren*, Leiden, 1978, págs. 123-41).

14 «Quil a soubz ses pies vng grant serpent lequel a trois testes est a entendre que par luy est diuise en trois mesures le temps. Car par la teste du chien qui blandist est entendu le temps futur, qui blandist l'homme par l'esperance du temps a venir. Par la teste de loup est entendu le temps passe le quel nous est oste et rauy a la maniere dun loup qui tantost senfuyt et se pert comme lombre. Et par

En Venecia reaparece la triple cabeza animal en la obra del dominico Francesco Colonna *Hypnerotomachia Pholiphili* (1499), aunque en un contexto incongruente, el del triunfo de Cupido: «L'altra [ninfa] cum praecipuo honore et obstinata superstitione el simulachro dagli Aegyptii di Serapi venerato portava: el quale era uno capo di leone, alla dextra prosiliva uno capo di cane blandiente et dalla laeva uno capo di rapace lungo; la quale effigie era tuta in uno volumine di draco contenta e circundata, radii praeacuti emittente» (Cap. XXII). Es importante subrayar que, como deja bien claro el texto, el «simulachro» ya no es asociado a Apolo sino al dios helenístico. Además, en la imagen que ilustra el desfile, el monstruo se independiza de su cuerpo, como sucederá en el cuadro de Ticiano. También es de señalar que la serpiente, lejos de ceñir al tricéfalo, lo rodea a modo de *ouroboros*, (un primer paso hacia su desaparición, lo que nuevamente nos lleva a Ticiano) por lo que es evidente que la ninfa porta un emblema del Tiempo.



Fig. 4 Alesso di Andrea. Prudencia. Catedral de Pistoia.

En 1556 ve la luz un importante tratado que ilustra el interés por lo exótico -y especialmente lo egipcio- en el mundo del *Cinquecento*: los *Hieroglyphica* de Giovan Pietro della Fosse, quien pasó a la posteridad con el nombre de Pierio Valeriano, autor que ya citaban Panofsky y Saxl en su trabajo de 1926. En ese prolijo discurso se alude en dos ocasiones al monstruo de Serapis, relacionándolo el autor con el Tiempo y la Prudencia. Curiosamente, en una de ellas Valeriano considera al animal atributo de Apolo, mientras que en la otra lo adscribe, siguiendo a Macrobio,

la teste du lyon nous est donne a entendre le temps present qui a maniere du lion ne daigne fourir ains va pas apres autre successiuelement et dignite (*Ovide métamorphose moralisée*, cit. en Panofsky, *Hercules...*, pág. 14, n 1). Véase un esbozo del autor y su obra en SEZNEC, J, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1980 (1ª ed. Londres, 1940), págs. 146 ss.

a Serapis. Panofsky defendió la posibilidad de que fuera este texto del tutor de los Medici el que sirviera de inspiración a Ticiano.

En 1955 da a la imprenta el investigador germano su «*Titian's Allegory of Prudence; A Postscript*», en el que ofrece la que considera clave de la obra. La pintura sería una «galería de retratos». El anciano el propio pintor, el hombre de mediana edad su hijo Orazio y el joven su *nipote* Marco. De esta manera, la pintura representaría a tres generaciones de la familia de los Vecelli y sería un «conmovedor documento humano¹⁵», una suerte de testamento visual en el que el pintor cifra sus esperanzas en aquellos que lo suceden, pero al mismo tiempo una admonición a la Prudencia, que pasa, como adecuadamente expresa la inscripción, por que los más jóvenes extraigan experiencias de la sabiduría del anciano.

La nueva hipótesis de Panofsky enlazaba (con conocimiento de causa o no) con antiguos ensayos de identificación de los personajes retratados. Así, en una descripción que data de 1776 se afirma que el rostro de la izquierda era el papa Julio II, el hombre del centro el duque Alfonso d'Este y el joven de la derecha el emperador Carlos V. En 1828, ya el lienzo en Inglaterra, se aceptan tales identificaciones salvo la del Julio II, proponiéndose en su lugar a Pablo III¹⁶. Un año después del penúltimo ensayo de Panofsky sobre esta imagen, publica Juliana Hill otra propuesta: los tres rostros son los de la misma persona en tres diferentes momentos de su vida, el cardenal Hipólito de Medici, muerto a los veinticuatro años. Esta circunstancia obliga a adelantar la fecha de ejecución de la pintura: estimada por Wetthey c. 1570, para Hill habría sido ejecutada poco después de la muerte del cardenal, es decir, entre 1535 y 1540. Aunque la identificación ahora comentada no mereció crédito alguno, interesa, como veremos, por la cuestión cronológica.

Entre su *Hercules am Scheidewege* y su «*Titian's Allegory of Prudence; A Postscript*», se editó en suelo alemán un trabajo de Karl von Spiess en el se que critica la *interpretatio* panofskyana (Spiess no cita a Saxl)¹⁷. Para entender su posición hay que recordar que Spiess, un estudioso del folclore, centró su trabajo en la llamada «cultura popular», defendiendo que el método que ha de seguirse para reconstruir los avatares de una iconografía, leyenda o cualquier otro tema de la civilización europea, consiste en interrogar al mundo de la tradición (*Überlieferungswelt*), excluyendo los

15 «La Alegoría...», pág. 186.

16 PUPPI, L., «Alegoría del Tiempo gobernado por la Prudencia», en VALCANOVER, F. y otros, *Tiziano*, Madrid, 1991 (1ª ed. Venecia, 1990), págs. 347-48.

17 SPIESS, K. von, *Marksteine der Volkskunst*, Berlín, 1937.

*Fig.5. Remate de cetro.
Bayerische
Nationalmuseum,
Múnich.*



procedimientos de lo que él despectivamente denomina «historischen Schule», en la que incluye a Panofsky¹⁸. Según Spiess, Panofsky yerra al intentar desentrañar la obra de Ticiano recurriendo a textos antiguos, como el de Macrobio, y contemporáneos al pintor, como los de Cartari, ya que todos ellos se equivocan a la hora de interpretar lo que, siempre según Spiess, sería un producto popular, arraigado en la tradición, y entre ésta y el mundo de los eruditos existe un abismo insalvable¹⁹. De este modo, Ticiano no tuvo más que integrar en el mundo de lo profano aquellas imágenes de la Trinidad trifronte que debió de ver en su juventud, convirtiéndolas ahora en símbolo de las tres edades del hombre. Para Spiess la PRVDENZA masculina alegada por Panofsky no tiene la menor relación con la pintura de Ticiano. Llegados a este punto, es menester introducir una nueva pieza en la presente discusión. Se trata del bellissimo remate de un cetro del cual se conservan tres ejemplares prácticamente idénticos, dos en Gran Bretaña (Fitzwilliam Museum de Cambridge y Victoria & Albert Museum, Londres) y uno en Alemania (Bayerische Nationalmuseum de Múnich). La pieza está compuesta por tres cabezas masculinas, la de un joven, la de un hombre de mediana edad y la de un anciano (Fig. 5). Hasta donde sabemos, el primero en interesarse por esta obra —sobre la cual no conocemos bibliogra-

¹⁸ El autor formaba parte de la denominada «Escuela mitológica» de Viena.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 116: «E. Panofsky [...] hat keine Ahnung, dass er eine in die Hochschicht geratene Zeitgestalt der Überlieferungswelt vor sich hat. Überlieferungswelt und historische Welt sind durch eine tiefe Kluft voneinander getrennt».

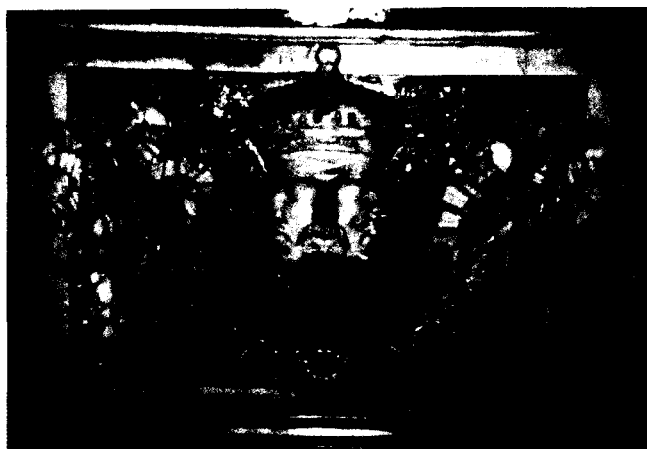


Fig. 6
Monumento
funerario de la
familia Trivulzio.
Roma,
Santa M^a del Popolo.

fía relevante— fue el profesor Richard Krautheimer, quien lo adscribió, por comparaciones estilísticas, a «un ayudante o imitador de Ghiberti», proponiendo una fecha c. 1420-40 ²⁰.

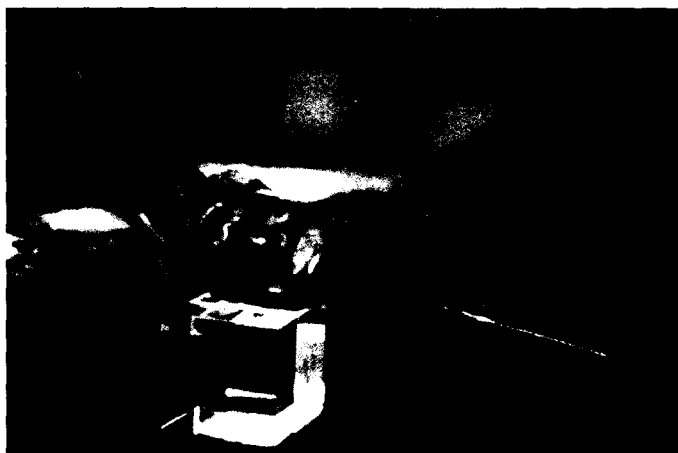
Hace unos dieciocho años Anthony Radcliffe, por entonces conservador en el Victoria & Albert, prefirió una cronología muy posterior: «finales del siglo XVI o comienzos del diecisiete», y a Venecia o Milán como probables lugares de origen²¹. Ambas propuestas fueron asumidas por los dos museos ingleses, no así, hasta donde sabemos, por el alemán ²².

²⁰ Citado en el *Bayerische Nationalmuseum Bildführer*, 1, 1974, pág. 29. En el prólogo a la edición de 1982 de su libro sobre Lorenzo Ghiberti, Krautheimer nuevamente relaciona la pieza con la primera generación del Renacimiento.

²¹ En amable carta recuerda que «the Trevisan of Venice and the Trivulzio of Milan used the device of the triple head as a rebus for their names» (algo ya señalado por Julius von Schlosser en sus *Prä-ludien*, 1927) y apuesta por que la pieza «originated in Milan in the early 17th century as a appendage for some apparatus made for the Trivulzio family». Es cierto que la familia milanese utilizó los tres rostros como emblema - véase un anillo en KIRFEL, W., *Die dreiköpfige Gottheit. Archäologisch-ethnologisches Streifzug durch die Ikonographie der Religionen*, Berlin, 1948, fig. 202, y la tumba de varios miembros de la familia en Santa Maria del Popolo, Roma (Fig. 6) - pero no consideramos que tal fuera la función del cetro. Cesare Ripa, en su *Iconologia*, explica que la enseña de la Marca Trevisana es la figura de una «bella mujer que ha de tener tres rostros, con la cabeza adornada al estilo de Berecintia, Madre de los dioses antiguos, coronada de torres». Y lo razona así: «se representa bella y agraciada, y mostrando tres rostros, por ser en verdad bellísima la Provincia que digo, así como por hacer alusión con dicho símil al nombre de Treviso o Marca Trevisana. Pero también puede decirse que se hizo a semejanza de la Diosa Prudencia —a la que los Antiguos solían representar del presente modo—, cuyas virtudes en el Senado Veneciano particularmente resplandecen y destacan». ¿No subyacerá en el emblema de la familia milanese un mensaje similar? (C. RIPA, *Iconologia*, ed. BARJA, J. y otros, Madrid, 1987, I, págs. 574 ss. Subrayado nuestro).

²² Tuvimos un primer acceso a esta información gracias a la amabilidad de R. A. Crighton, conservador del Departamento de Artes Aplicadas del museo de Cambridge. El punto de partida para la cita—

Fig. 7.
Cetro de bufón.
Museo del
Bargello,
Florencia



Aunque catalogado como el «cetro de las tres edades del hombre», es evidente que estamos ante un emblema portátil, «expositor» de la Prudencia, una de las virtudes que deben adornar al buen gobernante, y que tendría su correspondencia negativa en el que portaba el necio bufón²³ (Fig. 7). Tenemos, pues, aquí un caso de Prudencia masculina, con una clara diferencia entre las tres edades y un parecido notablemente mayor al modelo propuesto por Puppi (Palazzo Zacco de Padua).

Spieß arremete contra Panofsky, acusándolo de ignorar el uso de las tres cabezas como imagen de las tres edades del hombre, algo que el

da argumentación del profesor Radcliffe es la noticia, sin confirmar, de que la pieza de Cambridge proviene de Milán y pertenecía a un duque. Fue donada en 1917 por Charles Fairfax Murray. Nos ha sido imposible comprobar si el museo alemán ha modificado en los últimos años la calificación de la pieza.

23 Así, por ejemplo, es frecuente en las miniaturas carolingias y otónidas que el rey esté flanqueado por dos o más Virtudes: un bello y conocido caso lo constituye el fol. 1 de la *Biblia de San Pablo Extramuros*. En un contexto cultural más próximo a la pieza discutida, el doble retrato de Piero della Francesca para Federigo da Montefeltro y su esposa Battista (Florencia, Uffizi) presenta en su reverso al señor de Urbino en un carro triunfal, acompañado por las cuatro Virtudes Cardinales, ocupando la Prudencia, que se mira al espejo y tiene dos rostros, uno masculino y otro femenino, el puesto principal. El perfil del duque, un obvio síntoma de la influencia de la medallística, nos conduce a la pieza realizada por Pisanello para Lionello d'Este, en cuyo reverso se contempla a un *putto* trífrente, motivo que también adornó los muros del Palacio Schifanoia (Pisanello. *Le peintre aux sept vertus*. Catálogo Exposición. París, 1996). El ejemplo «de honor» para hablar de la vinculación entre Virtudes y Buen Gobierno es, obviamente, el célebre fresco de Ambrogio Lorenzetti en el Palacio Público de Siena. Entre las escasas referencias al cetro se cuenta una entrada anónima en *Weltkunst*, 15, Agosto de 1973, pág. 1210, que opina puede tratarse de una imagen de la Prudencia. En muchas miniaturas de Salterios Salomón, el rey prudente, aparece conversando con un bufón, cada uno con el cetro correspondiente a su condición (MEZGER, W., *Hoffnarren im Mittelalter. Vom tieferen Sinn eines seltsamen Amtes*, Constanza, 1981).

iconólogo no dice: la frase se encuentra en la página 2 de su *Hércules*, y lo que asegura es desconocer ejemplos de la relación entre las cabezas de animales y esas edades concretas; es decir, Panofsky se limita a rebatir la ya citada tesis de Hadeln.²⁴

Por último, Spiess la emprende también con Macrobio, al que acusa, como lo hiciera páginas antes con Panofsky, de pertenecer a una cultura ajena a la que produjo el extraño símbolo de Serapis y, por lo mismo, niega que pudiera comprender su significado²⁵. No vamos a entrar a discutir acerca de la pertinencia del método de Spiess; ni siquiera es importante que Macrobio hubiera realizado o no una interpretación correcta del tricéfalo. Lo que realmente tiene validez es que fue la exégesis macrobiana, y no otra, la que se recogió en la Italia del *Trecento*²⁶.

En 1958 publica Edgard Wind su *Pagans Mysteries of the Renaissance*, en el que dedica unas páginas al cuadro que nos ocupa; el autor berlinés comienza por dudar de que la atribución de la pintura al maestro veneciano sea correcta, planteando la posibilidad de que sea obra de su discípulo y familiar Cesare Vecellio²⁷. Por lo tanto, la imagen no sería un triple retrato del pintor y sus allegados; es más, no habría tal voluntad retratística ya que lo que realmente sucede es que «las caras están realizadas como tipos fisionómicos que, realizados en un estilo realista, pueden producir la ilusión de retratos»²⁸. En su opinión, lo que se representa en

24 Vale la pena realizar ahora una pequeña digresión: en más de una ocasión se han dedicado páginas (o volúmenes enteros) a intentar desmontar tesis de Panofsky a partir de un falso presupuesto. Limitándonos a casos recientes, tenemos el de HALL, E., (*The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, Berkeley, 1994), quien asegura que Panofsky interpretó el célebre retrato doble como un «matrimonio clandestino», cuando en realidad defendió la idea de una ceremonia privada. Por su parte, CAMILLE, M., (*The Medieval Art of Love*, Nueva York, 1998) concluye, a partir de un viejo trabajo del germano, que la personificación medieval del Amor no es nunca ciega...

25 *Op. cit.*, pág. 118: «Schon Macrobius, der Städter, wusste von der tieferen Bedeutung dieses erstarrten Sinnbildes einer Spätstufe nichts und konnte nichts wissen, weil er wie Panofsky "historisch" arbeitete».

26 Es reseñable el hecho de que Panofsky no mencionara nunca en sus escritos las objeciones del autor austriaco. Nos resistimos a creer que ello se debiera al desconocimiento de las mismas: Panofsky cita a Kirfel quien, a su vez, utiliza profusamente la obra de Spiess. La trayectoria pro-nazi de este último no debió de ser ajena al silencio de un exiliado que, incluso cuando regresó a su Alemania natal para recibir un homenaje, se negó a pronunciar en público una sola palabra en su *Muttersprache*: SEIDEL, L., *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. Stories of an Icon*, Nueva York, 1993. Alusiones a la fascinación de Spiess por el nazismo en EMMERICH, W., *Germanistische Volkstumideologie. Genese und Kritik der Volksforschung im Dritten Reich*, Tubinga, 1968.

27 También SEZNEC, *op. cit.* muestra cierta vacilación a la hora de otorgar a Ticiano la autoría del lienzo.

28 WIND, E., , Barcelona, 1972 (1ª ed. Londres), pág. 267, n. 4.

el lienzo londinense es una imagen de la Trinidad *in re alia*, siendo el punto de partida para esta extraña imagen un pasaje del *Timeo* de Platón²⁹. Lógicamente, cuando la documentación acerca de una obra y su contexto es tan escasa, y siendo la cultura del *Cinquecento* el marco para una verdadera explosión de divagaciones filosóficas extraídas de la Antigüedad, la propuesta de Wind no dejaría de tener una base. Pero lo cierto es que no existe ninguna otra obra, bien plástica, bien textual, que nos permita avanzar más en esta dirección...

Es necesario citar aquí la breve entrada que, con motivo de la limpieza del lienzo, publicó Keith Roberts en *The Burlington Magazine*³⁰, donde explicaba que se había realizado una pequeña exposición en la que, acompañando a la tela, se presentaba al público una serie de radiografías de la misma.

K. T. Brown introduce un interesante dato en la discusión acerca de la identidad de los retratados, recordándonos que Marsilio Ficino escribió que un hijo es «specchio et immagine» mediante el cual un hombre vive tras su muerte³¹.

Llegamos así a un reciente trabajo de la profesora Simona Cohen, en el que se subvierte el significado de la pintura londinense³². Resumimos aquí las principales ideas de su artículo:

1. Uno de los primeros problemas que resalta la autora es el de la redundancia que presentaría la obra si se acepta la lectura de Saxl y Panofsky: se representa la misma idea mediante tres elementos superpuestos: «La idea de repetir el mismo mensaje mediante dos imágenes paralelas y un *motto* parece innecesariamente redundante» (pág. 50).

29 Pág. 268: «En el *Timeo* 72, la distinción entre las dos formas de visión, intelectual y animal, localizadas en la cabeza y en el hígado, y reflejándose una en otra 'como en un espejo' mientras determinan 'un futuro o un pasado o un presente, bueno o malo', bien pudiera haber sugerido la monstruosa superposición de una trinidad antropomórfica en una teriomórfica en la alegoría de Serapis atribuida a Ticiano».

30 «Allegory of Prudence», CVIII, 1966, pág. 490.

31 *The painter's reflection. Self-portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Florencia, 2000, pág. 81.

32 COHEN, S. «Titian's London *Allegory* and the three beasts of his *selva oscura*», *Renaissance Studies*, 14/1, abril 2000, págs. 46-69. Esta investigadora ha publicado en los últimos meses una serie de interesantes trabajos acerca del simbolismo animal en la pintura italiana del siglo XVI. Destacaremos su muy documentado «The ambivalent Scorpio in Bronzino's London Allegory», *Gazette des Beaux Arts*, 142, marzo 2000, págs. 172-88.

2. Siguiendo la estela de Wind, afirma que «es altamente probable que los rostros fueran concebidos como tipos: el hombre de mediana edad ilustra el ideal de *virilitá* del *Cinquecento* veneciano. El joven se corresponde con personificaciones literarias de *Gioventu* y *Luxuria*». Siempre siguiendo a Cohen, la cabeza del anciano fue pintada mucho después que las otras dos y representa, pues, una fase estilística diferente³³. Aquí admite la posibilidad de que se trate de un autorretrato de Ticiano (se basa en la célebre identificación que en *Las bodas de Caná* de Veronés realizó Zanetti).
3. La autora considera que «la relación directa entre la imaginería de Ticiano y la literatura emblemática [...] no es tan evidente como ha sido sugerido: (el signo de Serapis de la *Hypnerotomachia*) no es interpretado como un emblema de la Prudencia y en ninguna parte es combinada con tres cabezas humanas» (pág. 50). Igualmente, «ni Serapis, ni su serpiente, ni la peculiar figura que ilustra el texto de Valeriano ejercieron la mínima influencia en Ticiano».
4. Basándose en radiografías de la pintura (tomadas, como antes se adelantó, con motivo de su limpieza en 1966) y en cuestiones estilísticas, Cohen concluye que el cuadro experimentó una serie de retoques y añadidos, perteneciendo a dos etapas diferentes. Hacia 1540 Ticiano habría pintado una primera versión de la obra, en la que solamente tendrían cabida las tres cabezas humanas y, quizás, la inscripción aclaratoria. Defiende, pues, la fecha propuesta por Hill. La segunda fase de la pintura sería acometida c. 1570, cuando el pintor era un anciano. Ahora se modifica la cabeza del representante de la edad prolecta, sustituyéndola por una con los rasgos del propio pintor. Es también el momento en el que se incluyen las cabezas de animales que confieren el enigmático aire a la composición.
5. Cohen regresa a la tesis de Hadeln según la cual los animales serían una alusión a las edades del hombre, aunque en este caso como símbolos negativos, del pecado correspondiente a cada una de las tres etapas de la vida representadas. Como paralelos iconográficos aduce en primera instancia una miniatura del veneciano Cristoforo Cortese, una pintura del sienés Sassetta, un cartón del florentino Bronzino, añadiendo luego a la lista un capitel del siglo XIV de la serie que adorna el palacio ducal de Venecia, una representación de los vicios en el *Hortus*

33 Recordemos que Panofsky explicaba los «cambios de estilo» de manera simbólica («La Alegoría», pág. 186): «La expresión del muchacho, lo mismo que la del anciano, no posee igual corporeidad que la del rostro viril de en medio. El futuro, como el pasado, no es tan "real" como el presente. Pero se halla más bien difuminado por un exceso de luz que obscurecido por la sombra».

Deliciarum y un grabado veneciano de c. 1470-80 (Fig. 8). En lo referente a textos, la profesora Cohen acude, como era de esperar por el título de su trabajo, a los célebres versos de la *Divina Commedia* (*Inferno* I, 28-53) en los que Dante describe a tres fieras con las que se encuentra en la *selva oscura*: un leopardo, un león y una loba (Lujuria, Soberbia y Avaricia). Ello le lleva a forzar su interpretación hasta el punto de sugerir que la vestimenta del joven en la pintura de Ticiano sería una referencia al leopardo³⁴, lo que convertiría la tríada en cuarteto. La profesora concluye que el pintor, lejos de habernos legado un «conmovedor documento humano» en el que tres generaciones del mismo linaje se ensamblan bajo el signo de la Prudencia y el Tiempo, ha buscado representarse a sí mismo como un pecador arrepentido de los pecados que jalonaron su vida de cotizado artista. El desencadenante de este acto de contrición sería una serie de sermones de predicadores contrarreformistas.

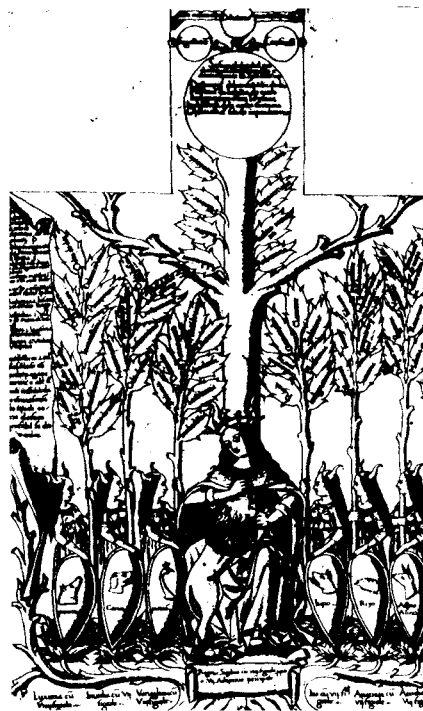


Fig. 8 – *Árbol de los Vicios*. Grabado italiano. Biblioteca de El Escorial, libro 28 I, 1, fol. 28.

6. Por último, se enfrenta la profesora Cohen al problema de la inscripción, ofreciendo tres posibles soluciones al escollo:
 - a. Ticiano la habría incluido para señalar que el hombre puede superar su naturaleza bestial mediante la Prudencia.
 - b. Para remarcar el paralelismo entre las tres edades del hombre y los animales/pecados.
 - c. Ticiano camufló la inscripción en la versión definitiva de su obra. Posteriormente, un restaurador la sacó a la luz, lo que supuso el inicio de un rosario de interpretaciones erróneas de las intenciones del pintor.

34 Pág. 56, n. 27: «The spotted shirt of the young man in Titian's painting may be a reference to the spots of the animal».

2. ANIMALES Y VIRTUDES

Tras esta exposición dedicaremos la siguientes páginas a valorar la novedosa propuesta de la profesora Cohen, centrándonos en uno de sus aspectos, el de las tres cabezas de animales, aunque sin eludir un comentario a otras cuestiones clave.

En cuanto a la posible redundancia, problema que también preocupó a Panofsky, creemos que los tres elementos, lejos de superponerse, se complementan, ya que las cabezas de animales son un símbolo del Tiempo, las humanas de la Prudencia y la inscripción la clave que el pintor insertó para permitir desentrañar el «jeroglífico», casi al modo de los que actualmente se publican en las páginas de ocio de periódicos y revistas.

La identificación de los personajes retratados, es, qué duda cabe, problemática. Solamente Panofsky parece haberse dado por satisfecho con la por él defendida. Otros autores, que en líneas generales admiten su interpretación del cuadro, expresan ciertas dudas. Wethey, por ejemplo, opina que ver en el joven un retrato de Marco es plausible pero no demostrable³⁵. Peter Meller creyó reconocer en la figura frontal a Bernardino Tomitano, profesor de filosofía en Padua. Por su parte, Jennifer Fletcher considera que el hombre de mediana edad puede ser un retrato de Marco Verdizotti³⁶. En cualquier caso, la propuesta de la profesora Cohen no deja de ser igualmente problemática, ya que su identificación del anciano de la pintura como Ticiano a partir de la noticia de Zanetti acerca de la pintura de Veronés no es admitida por toda la crítica. André Chastel, por ejemplo, la considera carente de toda base³⁷.

35 WETHEY, H. E., *op. cit.* II, 145: «That the blackbearded man in the centre is Orazio Vecellio, Titian's son, in his forties when the picture was painted, seems reasonable, as does Panofsky's suggestion that the youth is Marco Vecellio, a distant relative who lived in Titian's house. Since we have no certain portrait of this youth, the proposal is more speculative».

36 MELLER, P., «Il lessico ritrattistico di Tiziano», en *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi*, Venecia, 1976 (1980), págs. 325-35. FLETCHER, J., Noticia de la Exposición *Tiziano a Venezia*, *Burlington Magazine*, CXXXII, 1990, octubre, págs. 740-44: «The sources reveal that Titian portrayed very special friends and that later in life he has young favourites, such as Verdizotti. Would one not expect a Marco above a lion in Venice?».

37 CHASTEL, A., *Art of the Italian Renaissance*, Nueva York, 1988 (1ª ed. Friburgo, 1983) pág. 212: «This is probably a guide's fantasy» que, por cierto, debió de inspirar el delirante cuadro de Ignacio León *El estudio de Ticiano* (Reggio Emilia, Galleria Parmeggiani). Panofsky mencionó la obsesión por el dinero del último Ticiano, considerando que el cuadro tendría como fin (aparte del alegórico) servir para ocultar una suerte de caja de caudales. No está de más citar la pintura de Jacopo Bassano *La expulsión de los mercaderes del Templo* (Londres, National Gallery) en la que se ha querido reconocer una caricatura del pintor en la figura del cambista. En cualquier caso, no parece posible ir más allá de la mera conjetura. Sin la menor intención de enredar esta cuestión, queremos señalar el parecido entre el anciano de la *Alegoría* y el San Andrés de la *Sacra Conversazione* de

Es cierto que Colonna no cita el símbolo de Serapis como emblema de la Prudencia. Sin embargo, Valeriano, en sus dos alusiones al monstruo tricéfalo sí lo relaciona con esta Virtud y, lo que es más importante, con el Tiempo, como ya ocurría en el grabado de la *Hypnerotomachia* ³⁸:

s.v. Sol: « [Qué significa] la imagen del dios Serapis, en muchas monedas estampada. Un tricéfalo compuesto de las cabezas de tres animales, de las cuales aquella que está en el medio, asaz grande, es la cabeza del león. A la derecha está la cabeza del perro, dispuestas de tal manera que parece que aplauda y halague. La cabeza que está a la izquierda es la del lobo. [...] La cabeza de león significa el tiempo presente, por que la condición del tiempo presente es actualmente válida y robusta, como aquello que está puesto entre el pasado y el futuro. La cabeza del lobo dicen que significa el tiempo pasado en vista de que el lobo es un animal muy desmemoriado, y el olvido pertenece a las cosas pasadas. Por el perro que hace carantoñas se indica que la esperanza pertenece a las cosas futuras, y la esperanza es aquella que, con lisonjas y halagos, representa el tiempo futuro: pero por estos tres tiempos se representa al Sol, porque al Sol conviene la consideración del tiempo. En cuanto a lo que significa la serpiente, simboliza a Dios, autor del tiempo, como se explicó suficientemente; y en otra parte dijimos que el tricéfalo conviene a la Prudencia» ³⁹.

S. V. Prudencia: «Porque Prudencia no sólo examina el presente sino que también medita acerca del pasado y el futuro, observándolos como en un espejo, a la manera del médico que debe examinar escrupulosamente, como dice Hipócrates «éste observa el presente, el futuro y el pasado», lo que es, lo que ha sido y lo que será, que precisamente encontrarás representado a la manera de jeroglífico en el tricéfalo de la estatua de Apolo, a cuyos pies yacía una serpiente de gran tamaño. De estas cabezas, de perro una, de lobo la otra y la tercera de león, hemos hablado en otro lugar y hemos demostrado que son la imagen de la Prudencia».

Pieve di Cadore, figura en la que el artista plasmó los rasgos de su hermano Francesco (BROWN, K. T. Op. cit., fig. 43, pág. 77 y ficha 30, con bibliografía).

³⁸ Citamos por la edición de Lyon, 1586.

³⁹ Recordemos que para Macrobio (quien, - y permitasenos la paráfrasis de Borges - para no cometer un anacronismo que hubiera sido descubierto a la larga, no leyó nunca a Müller) todos los planetas eran divinidades solares (FLAMANT, J., *Macrobe et le néo-platonisme latin, à la fin du IV^e siècle*, Leiden, 1977, esp. cap. XIV: «La religion de Macrobe. La théologie solaire»). Que Petrarca convirtiera a Serapis en el sol no es, pues, tan extraño, especialmente si recordamos que a finales de la Edad Media existió una tendencia a identificar a los dioses antiguos con los planetas (PANOFSKY, E. y F. SAXL, «Classical Mythology in Medieval Art», *Metropolitan Museum Studies*, 4, 1932-33, págs. 228-80). De toda esta tradición proviene la ecuación Serapis = Sol que leemos en Valeriano.

POLIPHILE

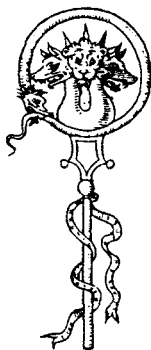
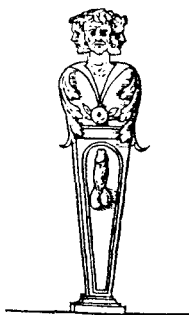
Au dernier lieu, & deuant les serpens qui tiroient le chariot, marchoient deux Aegipans ou Satyres, avec barbe de Bouc, & piedz de Cheure, coronnez de fleurs de Satyrion, Cynoforche, & Enula: le front nud, le poil méllé, & mal pigné, portans chacun l'effigie d'un monstre grossiement & lourdement taillée en boys, de forme humaine, veitue iusques à la poitrine seulement, & ayant trois telles ouertes: le demourant estoit fait en quatre, allant en point de deuers le pied, qui finissoit en vne moultre assise sur vn plinthe.

Au mylieu du quatre, & au plus large endroit, estoit le signe Ithyphalle, ou membre viril, aussi bien empoint que lon scauroit dire.

Deuant eux alloit vne Nymphé blanche & polie, coronnee de lyette, & veitue d'vne robbe ouuerte par les deux costez, les pans volans d'vne part & d'autre, enleuez par le vent. Elle portoit vn vase d'or, rond, fait en facon de mamelle, du quel sortoit du lait par vne petite bouche, tout ainsi qu'en vn sacrifice. Elle estoit au mylieu de deux autres Nymphes, l'vne coronnee de Mercuriale masle, & l'autre de la femelle.

La premiere tenoit en l'vne de ses mains le statue d'un enfant toute entiere, & en l'autre vne qui n'auoit bras ny teste.

La seconde portoit la figure & simulacere de Serapis, adort des Egyptiens. C'estoit vne teste de Lyô, qui auoit d'vn costé teste de chié, & de l'autre celle d'un Loup, encloués & enuironnez d'vn Serpens, qui auoit la teste panchante sur le costé droit, & du dedas sortoient des raions fort aizuz.



x

Fig. 9
Edición francesa de 1546.
Sueño..., fol. 121r (según
Arasse «Titien et son
Allégorie», fig. 6)

El mismo año en que vio la luz la obra de Valeriano salió otra también destinada a gozar de un enorme predicamento; nos referimos a *Le immagini degli dèi*, del veneciano Vincenzo Cartari, miembro de la Accademia dei Pellegrini, a la cual perteneció también Ticiano⁴⁰. En su texto (no ilustrado hasta 1571) el tricéfalo es claramente identificado con el Tiempo⁴¹.

El problema de una posible fuente iconográfica no se le escapó a Panofsky, quien admitió que no conocía tal combinación de motivos en obras previas a la de Ticiano⁴². Aunque, dada la

capacidad de inventiva del pintor, podría ser dicha composición idea suya, podemos, sin embargo, citar a Daniel Arasse, a quien corresponde el mérito de haberse percatado de que el posible modelo para la «inven-

40 VOLPI, C. (ed.), *Le immagini degli dèi di Vincenzo Cartari*, Roma, 1996, pág. 12.

41 «Delli quali l'uno, quel di mezo, che era il Liono, significava il tempo presente, perche questo, posto fra il passato e quello che ha da venire, è in fatti, et ha forza maggiore che gli altri. L'altro della parte destra di piacevole cane mostrava, che il tempo à venire con nuove speranze ci lisunga sempre. Et il terzo della di Lupo rapace voleva dire, che il tempo passato rapisce tutte le cose, e se le divora in modo che di molte non lascia memoria alcuna» (III).

42 *Problems...*, pág. 107: Nowhere [...] have I found the Egyptian zoömorphich tricpitium combined with the three heads of Western tradition».

ción» de Ticiano está latente en los grabados de la *Hypnerotomachia*: en el folio contiguo al que presenta el símbolo de Serapis hay un *Hermes* tricéfalo. La combinación se hace todavía más evidente en la edición francesa de 1546 (Fig. 9)⁴³.

La profesora Cohen regresa, como ya se ha mencionado, a la vieja idea de que los tres animales son una alusión a las edades del hombre. Así:

| | |
|----------|-----------------|
| Juventud | Perro /Leopardo |
| Madurez | León |
| Vejez | Lobo |

La relación entre animales y edades del hombre (que ya defendiera Hadeln) era relativamente reciente en época de Ticiano, aunque ello no supondría ningún obstáculo para que el pintor utilizara tal analogía en su obra⁴⁴. El problema comienza cuando comparamos los monumentos conservados con la asociación que Cohen cree haber encontrado en el lienzo del veneciano:

| <u>Edades del hombre</u> | <u>Animales</u> |
|--------------------------|---------------------------------|
| 10 años: | ardilla, mono, ternero |
| 20 años: | cordero, ternero, cabra |
| 30 años: | corzo, buey, toro |
| 40 años: | caballo, león , |
| 50 años: | buey, zorro |
| 60 años: | león, lobo |
| 70 años: | elefante, perro |
| 80 años: | camello, leopardo , gato |

Como vemos, la única coincidencia se produce entre el hombre maduro y el león, aunque el animal aparece en ocasiones vinculado a una edad más propecta. El perro y el leopardo (adscritos por Cohen a la juventud) son símbolos de edades avanzadas. Por su parte, el lobo se produce invariablemente a los sesenta años, lo que podría validar otro tercio de la

43 ARASSE, D., «Titian et son Allegorie de la Prudence», en ROSAND, D. (ed.) *Interpretazioni veneziane: studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, Venecia, 1984, págs. 291-310.

44 Es a partir del siglo XV que se populariza tal idea: SEARS, E., *The Ages Of Man*, Princeton, 1986, pág. 154.

propuesta de Cohen si no existiera el impedimento de la edad de Ticiano en la fecha de finalización de la pintura (y aquí no parecen existir controversias: c. 1565/70). En una carta dirigida a Felipe II de España, fechada el 1 de agosto de 1571, el pintor afirma tener noventa y cinco años, lo que la crítica no admite, siendo más plausible (la cuestión de su fecha de nacimiento no está nada clara) que rondara los ochenta y cinco. En cualquier caso el pintor, en esa hipotética relación animal - edad, sería un perro o un leopardo, por citar solamente los animales que le interesan a Cohen.

La autora pretende, ya se ha dicho, vincular cada animal a un vicio concreto: el lobo sería la Avaricia, el león la Soberbia y el leopardo / perro / jabalí la Lujuria (véase el cuadro que presenta en la página 58 de su trabajo). Aunque admite que un animal puede significar varios vicios al mismo tiempo, lo que no parece preocuparle es la evidencia de que también son símbolos de virtudes o acompañantes de personajes de vida santa o al menos ejemplar ⁴⁵.

Los animales, como sabe cualquiera interesado en la tradición de los *Bestiarios* medievales, son susceptibles de recibir moralizaciones positivas y negativas. En el caso concreto del león, leemos que se trata de un animal vinculado a Cristo: «Su tercera característica es que cuando la leona pare sus cachorros, nacen muertos, y los custodia durante tres días hasta que su padre llega al tercer día y lanza su aliento sobre sus caras y los vuelve a la vida. Así el Padre Omnipotente levantó de entre los muertos al tercer día a Nuestro Señor Jesucristo. Como dice Jacob: *Dormirá como el león. Y como los cachorros del león será revivido*» ⁴⁶.

45 Un simple repaso al Apéndice I de BLOOMFIELD, M. W. (*The Seven Deadly Sins*, Michigan, 1952) nos permite comprobar que la Avaricia puede ser personificada por (entre otros) un lobo, un zorro, un elefante, un camello, un caballo, un asno, un unicornio o una vaca; el Orgullo por un león, un águila, un caballo, un elefante, un unicornio o un basilisco; la Lujuria por un cerdo, un escorpión, un basilisco, un leopardo, un lobo, un perro o una rana. La tríada lobo - león - leopardo conoce, precisamente en medios venecianos, una utilización política, lo que abunda en la idea de la polivalencia de ciertas imágenes: en 1316 publica Marino Sanudo «el viejo» su *Liber secretorum fidelium crucis super Terrae Sanctae recuperatione* en el que cada uno de los pueblos que asedian al rey de Armenia se corresponde con un animal: «[...] ab una parte infra terram habet Leonem: scilicet Tartaros, quibus rex Armeniae reddit magnum tributum. Ab alia parte habet Pardum: videlicet Soldanum, qui cotidie dissipat Christianos et Regnum. A tertia parte habet Lupum; scilicet Turchos, qui destruant dominium et Regnum»; citado en TIGLER, G. «Le facciate del Palazzo, l'ispirazione dell'artista», en MANNO, A., *Il poema del tempo. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia*, Venecia, 1999, págs. 17-33, pág. 33, n. 60. Cohen trae a colación una cita de Hugo de Saint-Cher (c. 1200-1263), extraída del libro de HOLBROOK, R. T., *Dante and the Animal Kingdom*, Nueva York, 1966, pág. 93 (1ª ed. 1902), quien a su vez se basa en referencias de segunda mano; dice el dominico que la Lujuria, la Soberbia y la Avaricia son vicios propios, respectivamente, de la Juventud, la Madurez y la Vejez. Pero ello no permite concluir de forma taxativa una relación iconográfica entre las tres edades y «the leopard, the lion and the wolf».

46 *Bestiario de Aberdeen*, fol. 7v.

Pero hay más: el león es atributo iconográfico de santos como Jerónimo o Pablo el ermitaño. Este animal goza también de una imagen amable en contextos profanos, como es el caso de *El caballero del león*, de Chrétien de Troyes. Es el símbolo de San Marcos y, más importante aún para Ticiano, se trata de uno de los emblemas de Venecia, urbe bajo la tutela del citado evangelista. Una de las más espectaculares personificaciones de la ciudad se encuentra en el Palacio Ducal. Venecia, imponente en su hierática frontalidad, es un auténtico símbolo de la Justicia. Su trono es leonino, lo que la equipara a Salomón. Y, significativamente, las patas, a modo de garras, aplastan sendas personificaciones de vicios: *Ira* y *Superbia* ⁴⁷. La Virtud de la Fortaleza puede en ocasiones ser representada venciendo a un león, pero también con él a sus pies, pacífico símbolo, como ocurre en los *Tarocchi* del siglo XV ⁴⁸.

A partir del importante trabajo de J. H. Marrow sobre el papel de ciertos animales, como los perros, en la iconografía de la Pasión, se tiende a valorarlos de manera casi automática como emblemas del mal. Sin embargo, seguir esa línea llevaría a serios errores. Como ha demostrado el profesor Friedman, los cinocéfalos, seres que ilustran algunos de los Salmos analizados por Marrow, son susceptibles de una lectura positiva. Por nuestra parte, añadiremos una peculiar miniatura alemana (c. 1255) que acompaña al Salmo 15: 5-6. En ella asistimos a un sintético Juicio Final. Cristo Juez aparece sentado en su trono, mostrando las llagas y levantando su mano derecha en señal de salvación, mientras la izquierda indica el camino del Infierno a los condenados. Hasta aquí nada nuevo. Pero lo extraño (no conocemos otro caso con semejante iconografía) es que entre algunos de los elegidos aparecen dos cinocéfalos⁴⁹.

La profesora Cohen trae a colación una pintura de Sassetta (su figura 6), en la que un enorme San Francisco se impone sobre las personifica-

47 ROSAND, D., «Venetia Figurata: The Iconography of a Myth», en *Idem, op. cit.*, págs. 177-96, fig. 3. La obra de Bronzino aducida por Cohen «La Justicia liberando a la Inocencia» (Florencia, Palazzo Pitti), puede admitir una lectura *in bonam partem* del león, siendo no un animal que hostigue a Inocencia, sino un atributo de Justicia. En el apéndice de Curioni a Valeriano se razona la vinculación entre la Justicia y el león (TERVARENT, G. de, *Attributs et symboles dans l'art profane* (1450-1600), Ginebra, 1958, s.v. «Lion»). Y el propio Valeriano admite que el león signifique la clemencia (I, 1).

48 *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, 1993, 24 (*Early Italian Masters*), 53. Que aquí el león ha de ser interpretado *in bonam partem* queda demostrado acudiendo a otras Virtudes: Prudencia, con una serpiente-dragón (52), Fe (57), un perro, o Caridad con el pelicano (55), todos ellos a sus pies, como notación zoológica de las características de cada una de ellas.

49 MARROW, J. H., «*Circumdederunt me canes multi*: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance», *The Art Bulletin*, LIX, 1977, págs. 167-81. FRIEDMAN, J. B., *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge (Mass.), 1981. Para la miniatura. BYNUM, C. W., *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*. Nueva York, 1995, lám. 18.

ciones de *Luxuria* (con un jabalí), *Superbia* (León) y *Avaritia* (Lobo) ⁵⁰. También alude al autor dominico Hugo de Saint Cher (véase n. 45). Ello nos conduce al celeberrimo fresco «Via Veritatis» de Andrea da Firenze para la llamada Capilla de los Españoles de Santa Maria Novella. En esta conocida obra, en la que la orden dominica tiene un claro protagonismo, se puede ver una serie de perros que atacan a lobos o zorros. Se trata de una alegoría de los dominicos (*domini canes*), hostigadores de toda herejía. Ya en el siglo XII Hugo de San Víctor comparaba a los predicadores con perros: del mismo modo que estos animales reciben al desconocido con sus ladridos, los predicadores ahuyentan al diablo con sus sermones ⁵¹. Esto no deja de ser significativo si tenemos en cuenta que uno de los argumentos de Cohen es, precisamente, la impresión que causaron ciertos sermones de predicadores (Bernardino Ochino, Matteo da Bascio) en el ánimo del pintor, quien, siempre según esta investigadora, modificaría su pintura añadiendo las tres cabezas de animales como alusión a los vicios y pecados que afligen al hombre.

En su trabajo sobre el simbolismo animal en Ticiano, Cohen aduce un tapiz con el tema de la caza del unicornio como una de las piezas que permiten comprobar el carácter negativo de buena parte de los perros que hacen acto de presencia en los lienzos del veneciano. También aquí se puede encontrar el otro significado: existen tapices, de la misma época e idéntica temática en los cuales los perros son símbolos de diferentes Virtudes, como el conservado en el Bayerisches Nationalmuseum (Mú-

50 En el texto, la autora alude, efectivamente, a estos tres animales; sin embargo, el ya mencionado cuadro de la página 58 sustituye al jabalí por un perro, sin duda un error (agradecemos a Giovanni Pagliarulo (Biblioteca Berenson, Florencia) que nos facilitara información acerca de la pintura). De esta manera, en el susodicho cuadro solamente resta la combinación de los animales que nos interesan en un tapiz basado en Bronzino (pero véase nuestra n. 47) y en la pintura de Ticiano.

51 «Cuius figuram in rebus quibusdam praedicatores habent, qui semper admonendo atque exsequendo quae recta sunt, insidias diaboli propellunt, ne thesaurum Dei, id est Christianorum animas rapiendo ipse auferat» (*De bestiis et aliis rebus*, II, 17, PL, 177, col. 65D, cit. en TIMMERMANN, A., «Good and Evil, Not-So-Good and Not-So-Evil: Marginal Life on Gothic German Sacrament Houses», en HOURIHANE, C., (ed.) *Virtue & Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton, 2000, págs. 66-92). De nuevo tenemos la oportunidad de citar el Bestiario de Aberdeen, en el que se desarrolla esta idea casi con las mismas palabras: «Cuius figuram in quibusdam rebus predicatorum habent, qui semper admonendo ac exercendo quae recta sunt insidias diaboli propellunt, ne thesaurum domini, id est animas Christianorum rapiendo ipse auferat» (Fol. 19v. Ilya Dines (Jerusalén), nos informa de que esta comparación es muy frecuente en tales textos). No olvidemos que los *Bestiarios* eran frecuentemente empleados como fuente para sermones, lo que facilitó una difusión de sus moralizaciones. Ya anteriormente Rabano Mauro hablara en términos elogiosos del perro: «inter omnia animalia canis sagacissimum genus et perspicax habeatur» (cit. en AMEISENOWA, Z. «Animal-headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XII, 1949, págs. 21-45, pág. 44, n. 2). Berchorius (*Repertorium*, Colonia, 1684, X, xxii) compara al perro con el propio Cristo, «qui per predicationem latravit, domum Dei patris custodivit».

nich). Por su parte, Valeriano (s.v. «Princeps») relaciona al can con la Justicia.⁵²

La profesora Cohen propone otra fuente iconográfica: se trata de un par de capiteles en el Palacio Ducal de Venecia que presentan una serie de cabezas de animales. Su significado es oscuro. Y en cualquier caso, las tres cabezas (lobo - león - perro) no aparecen en ninguno de los capiteles asociados de la misma manera que en la pintura de Ticiano, por no hablar de que tampoco presentan cabezas humanas sobre ellas⁵³.

En cuanto a nuestra figura 8, aducida por la autora como una prueba más a favor de su argumentación, nuevamente no hay una exacta correspondencia con la pintura de Ticiano, ni en cuanto al orden de los animales ni en lo que se refiere a su relación con los vicios: *Luxuria* es un jabalí y *Avaritia* un erizo; solamente el león (*Superbia*) coincide con la propuesta de Cohen.

En lo que respecta a las cabezas humanas, en las cuales se ha querido intuir ciertos ejercicios de fisionomía, si realmente quisiera Ticiano representar tres vicios, ¿utilizaría unos rostros que, francamente, rezuman más nobleza que villanía? ¿Por qué no acudir a rasgos más explícitos, como ya hiciera Grünewald para su posible Anticristo? ⁵⁴.

52 COHEN, S., «Animals in the Paintings of Titian, a Key to Hidden Meanings», *Gazette des Beaux Arts*, 132, noviembre 1998, págs. 193-212. WINSTON-ALLEN, A., *Stories of the Rose*, University Park (Pennsylvania), 1998, fig. 27. GRÖSSINGER, C., «The Unicorn on English Misercords», en OWEN-CROCKER, G. y GRAHAM, T. (ed.), *Medieval Art: Recent Perspectives*, Manchester y Nueva York, 1998, págs. 142-58. Irónicamente, una miniatura francesa del siglo XIV presenta a un zorro con hábitos de franciscano y a un lobuno dominico, ambos adorando a un león coronado (CAMILLE, M., *The Gothic Idol*, Cambridge, 1989, fig. 141). Terminemos citando una oración atribuida al papa León I que puede leerse en el Salterio Burnett (Bib. Univ. Aberdeen, MS 25, fol. 66v), interesante también desde el punto de vista de la religión como magia: «Ego sum, + Qui sum, + Agnus, + Ovis + Vitulus, + Aries, + Serpens, + Leo, Vermis». En definitiva, los animales forman un capítulo más del tema de la ambivalencia, y establecer una taxonomía de su significado es, como advirtió A. C. HENDERSON, un vano intento de poner puertas al campo (*Moralized Beasts: The Development of Medieval Fable and Bestiary*, Tesis Doctoral, Universidad de California, 1973); en este sentido, es pertinente regresar a Berchorius (véase n. anterior) quien, para su interpretación negativa del perro, lo asocia al pecado de la Avaricia: «Canis parvus est, et avarus, qui ossa et alia, quae comedere non potest, aliis non communicat, sed in occulto studiose ea reponit, et ea quando esurit solus devorat».

53 El orden es el siguiente: LEO, LUPUS, VULPIS, GRIFO, APER, CHANIS, MUSIPULUM, URUS. Ilustración en el artículo discutido (fig. 8) y en MANNCO, A., *op. cit.*, págs. 109-10. Este autor explica que la asociación de la pieza con vicios y virtudes fue propuesta a mediados del siglo pasado por Francesco Zanotto, lo cual considera una «lectura arbitraria» (pág. 110).

54 MARKERT, E., «Trias Romana. Zur Deutung einer Grünewaldzeichnung» *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XII-XIII, 1943, págs. 198-214. Ejemplos de rostros con facciones desagradables en la obra del veneciano los tenemos en los hostigadores de *Cristo con la cruz a cuestas* (Venecia, Scuola Grande de San Rocco), en la vieja al pie de la escalera en *La presentación de María* (Venecia, Galería de la Academia) o en la *Salomé* del Museo del Prado, donde la belleza física de la joven con-



Fig. 10
Covarrubias, *Emblemas*, III, 9.

En cualquier caso, y volviendo a los animales, lo cierto es que la combinación que nos concierne tuvo, invariablemente, el significado del Tiempo/Prudencia que arriba se ha expuesto, como lo demuestran un relieve en el patio de la Universidad de Salamanca⁵⁵ o un emblema de Covarrubias (1610, III, 9), en el que las tres cabezas aparecen asentadas sobre un pedestal en cuya base se lee PRVDENTIAE. Una cartela sobre las figuras dice: QVAE SUNT QVAE FVERVNT QVAE MOX VENTVRA, máxima extraída de las *Geórgicas* de Virgilio, IV, 393 (Fig. 10)⁵⁶. El lema reza así: *El perro, el león, y la raposa, /Lo que fue, lo que es, y lo futuro/ Declaran, con pintura artificiosa,/ qual muestra el pedestal, firme, y seguro:/ Símbolo sacro a la Phronisia Diosa,/ Del prudente varon retrato puro,/ Que adierte lo presente, y lo passado,/ Con que preuiene, lo que aun no ha llegado.*

También de especial interés resulta un grabado que ilustra el libro de emblemas de J. Sambucus (1564) en el que un hombre con triple cabeza de lobo, león y perro (aunque equivocando su orden, como ocurre también en el *Oedipus Aegyptiacus* del jesuita Athanasius Kircher (1652-54), quien, sin embargo, ofrece en el texto la explicación «canónica»: «las tres

trasta con su fealdad espiritual, expuesta claramente en su mirada. Aunque no explícitamente, fue J. BALTRUSAITIS quien preparó el campo para una interpretación desde el punto de vista de la *Physiognomia*, vía seguida por J. C. LEBENSTJN (respectivamente: «Fisiognomia animal», *El Paseante*, 7, 1987, págs. 59-83 (1ª ed. París, 1957) y «Un tableau de Titien/ Un essai de Panosky», *Critique*, 315-316, 1973, págs. 821-43).

55 Aquí la *Prudentia* animal porta una esfera armilar, atributo de la Virtud en ejemplos como ya el citado de Alesso di Andrea. Hay que destacar lo temprano de su cronología: primer tercio del siglo XVI; véase PEDRAZA, P., «La introducción del jeroglífico renacentista en España: los «enigmas» de la Universidad de Salamanca, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394, Abril 1983, págs. 5-42 y fig. 8.

56 Panofsky *Hercules...*; «La Alegoría...», cita al dominico Giordano Bruno (*Eroici Furiosi*) quien describe al tricéfalo sobre un busto, significando el Tiempo.



Fig. 11

A) Valeriano, *Hieroglyphica*, XXXII. B) Sambucus, *Emblemata*, 217.

cabezas de animales representan el pasado, el presente y el futuro respectivamente como un lobo, un león y un perro servil»⁵⁷), sosteniendo en sus manos una serpiente, es insignia de la Prudencia. Ello nos lleva a la imagen que acompaña la voz «Sol» de Valeriano (Fig. 11).

Si se ha de admitir que las tres cabezas de animales son un añadido de Ticiano c. 1570⁵⁸, creemos, basándonos en los ejemplos arriba expuestos, que ello obedece no a un espíritu contrito, sino al posterior conocimiento de una iconografía erudita, absolutamente ajena a la moralización de los *Bestiarios* medievales. Se conjugan, pues, dos tradiciones diferentes: la muy socorrida imagen tricéfala de la Prudencia, bien instalada en suelo italiano y, por lo tanto, accesible a un Ticiano «menos ilustrado», el que pintó la primera versión del cuadro, junto con la de Macrobio que comenzó siendo símbolo del tiempo (y es posible que así lo entendiera el pintor, por lo que no existiría redundancia alguna en la composición) para acabar, incluso independizado de las cabezas humanas, convirtiéndose en la viva y reconocida imagen de *Prudentia*. En nuestra opinión, la inscripción sería incluida en esa hipotética segunda fase con el fin de esclarecer la «alegoría abstrusa» (Panofsky). Un paralelo lo tenemos en la pintura de Jean Cousin, EVA PRIMA PANDORA (Louvre), cuyo rótulo aclara en buena medida lo que, de otra forma, sería un tema prácticamente imposible de identificar. De la misma manera actuaría en la

57 GOODWIN, J., *Athanasius Kircher. La búsqueda del saber de la Antigüedad*. Madrid, 1986, págs. 95-6; el grabado de Kircher está claramente inspirado en el de las *Immagini* de Cartari.

58 Lo que no sería algo sorprendente en un pintor que volvió a muchas de sus obras décadas después de haberlas realizado.

obra de Ticiano, procurando que su sentido no se viera oscurecido mediante el uso de un emblema por aquel entonces todavía muy elitista, aunque esta cuestión no puede resolverse dado nuestro desconocimiento acerca del destino del cuadro⁵⁹.

Creemos que, aunque la propuesta de Simona Cohen no es convincente, esta nueva aproximación a la pintura tiene el indudable mérito de reabrir la cuestión de hasta qué punto están resueltos todos los problemas del lienzo. En este sentido, es interesante citar la reciente sugerencia de Kristen Lippincott: la obra pudo haber sido realizada para un cliente culto, quien indicaría a Ticiano lo que habría de pintar; ello implicaría un destino totalmente diferente del hasta ahora asumido para la pintura ⁶⁰.

Santa María de Oia, Otoño de 2000

59 El uso de inscripciones en pinturas es un fenómeno relativamente extendido. Recordemos los célebres ejemplos de van Eyck *Léal Souvenir* o los *Arnolfini* (ambos en Londres, National Gallery), la menos conocida *Alegoría de las Pasiones* del Maestro de Alcira (Budapest, Museo de Bellas Artes), *La caída y la redención del hombre* de Holbein el Joven (Ince Blundell, Col. Weld), *Cosme el Viejo* de Pontormo (Floencia, Uffizi) o los lienzos de Valdés Leal (y no olvidemos que el último Ticiano anuncia el Barroco) *In actu oculi* y *Finis gloriae mundi* (Sevilla, Museo de Bellas Artes).

60 *The Story of Time*, Londres, 1999, pág. 183 «There are two possibilities: either this picture was devised by some clever patron who supplied a detailed programme for the different parts of the picture or, perhaps, the picture was of an intensely personal nature and refers to some significant event in the artist's own life». Es pertinente recordar aquí la sugerencia de L. PUPPI según la cual pudo haber existido una relación entre el pintor y el culto Alvise Cornaro («Tiziano tra Padova e Vicenza», en *Tiziano e Venezia...*, págs. 545-58).

Las pruebas de imprenta nos permiten un nuevo título sobre Berchorius J. CHANCE, *Medieval mythography*, vol. 2, Gainesville, 2000.