





NOCHE PROFUNDA



NOCHE (HORA AZUL)



ATARDECER



MEDIODÍA



MAÑANA



FARED LATERAL IZQUIERDA



PARED CENTRAL
PROPUESTA DE A. M. GONZÁLEZ

FARED LATERAL DERECHA



CAMERINO D'ALABASTRO: BATTISTI-HOPE



Iconografía y música en la «Bacanal de los andrios» de Tiziano

Antonio M. González Rodríguez¹

La *Bacanal de los andrios* es uno de los cinco cuadros que debían decorar el segundo *camerino d'alabastro* o *studiolo* de Alfonso I d'Este, que el 25 de enero de 1505 obtenía el ducado de Ferrara. El duque, deseando tal vez emular la corte y el famoso *studiolo* de su hermana Isabella de Mantua, decide convertir algunas de las estancias del corredor que unía su Palazzo Ducale al Castello (Via Coperta) en al menos dos galerías, donde poder exhibir con holgura sus colecciones antiguas y modernas. La denominación de *camerini d'alabastro* se debe a los relieves en mármol de Antonio Lombardo que decoraban, con toda probabilidad, el primero de ellos.² El origen del proyecto es

1. Quiero dejar constancia aquí de mi agradecimiento a todas aquellas instituciones y personas que facilitaron y ayudaron esta investigación, en especial a Miguel Zugaza, director del Museo Nacional del Prado, por permitirme el acceso a la sala para una inspección detenida del lienzo; y a Elena de Santiago y al personal responsable de la Sala Goya de la Biblioteca Nacional por su generosa y entrañable entrega durante el análisis de los dibujos atribuidos a Tiziano.

2. C. Hope, «The "Camerino d'Alabastro" of Alfonso d'Este (I y II)», *The Burlington Magazine*, cxiii (1971), pp. 641-649, 712-721; «I camerini d'alabastro», en M. Rotella y A. Ghinato, eds., *Il Progetto della Via Coperta*, actas del Convenio de Ferrara, 2003, pp. 33-38; «Cacce e baccanali nei Camerini d'Este», en J. Bentini, ed., *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, Milán, Silvana Editoriale, 2004, pp. 169-172. La reconstrucción de Hope ha sido rechazada, no obstante, de forma poco convincente, por D. Goodgal (G. Cavalli-Björkman, «El Camerino de Alabastro. Una habitación del Renacimiento en Ferrara», en

probable que haya sido sugerido por el poeta y humanista mantovano Mario Equicola en 1511.³ Es en esta fecha cuando el duque solicita del poeta los temas que a su juicio debían servir de base a los cinco lienzos que en principio iban a ser destinados a la decoración del segundo camerino.⁴

La primera pintura que se realiza es la de Giovanni Bellini, el *Festín de los dioses*, acabada en 1514, cuyo tema aparece recogido en los *Fastos* de Ovidio, en dos versiones distintas: una alude a las fiestas dedicadas a Baco, a las que asisten las diosas que habitan los ríos y campos solitarios, el viejo Sileno en su asno junto a Príapo, los panes, los sátiros y las náyades, entre las que se hallaba Lotis, por quien suspiraba Príapo;⁵ y otra alude al festín organizado por Cibeles, quien invita a los dioses eternos junto con los sátiros y ninfas de los campos, pero al que no fue invitado Sileno, que acude, sin embargo, con su asno, que con sus rebuznos despertaría a Vesta en el momento en que Príapo se lanzaba sobre ella.⁶

El duque, a su vez, propone a Rafael realizar un *Triunfo de Baco*. A tal efecto, el artista de Urbino envía un dibujo en el verano de 1517, que Pellegrino da San Daniele lleva a la pintura (hoy perdida), por lo que a continuación solicita la aprobación de un nuevo tema, la caza de Meleagro, que no llega a pintar por su inesperada muerte en abril de 1520. Entretanto, Alfonso d'Este había encargado al anciano Fra Bartolomeo una *Ofrenda a Venus*, tema que debía inspirarse en la obra del escritor y sofista griego (siglos II-III d.C.) Filóstrato el Viejo, *Eukóves (Imágenes)*.⁷ El artista florentino envía un dibujo (conser-

vado en el Museo de los Uffizi), probablemente para su aprobación, pero muere el 31 de octubre de 1517 sin llegar a ejecutar el lienzo. Por tal motivo, el duque recurre a Tiziano, que había entrado en contacto con él en 1516, para la realización de esta obra, disponiendo del referido boceto. Tiziano toma del dibujo de Fra Bartolomeo algunos elementos significativos, pero cambia el sentido general de la composición, trasladando al lateral derecho la representación de la estatua de la diosa, en vez de la rígida disposición central, en pirámide, del maestro florentino. La obra fue enviada a Ferrara en 1519, debiendo ultimar algunos detalles más tarde, *in situ*. En la actualidad dicha pintura se encuentra en el Museo del Prado.

El 22 de abril de 1518 Jacopo Tebaldi escribe a Tiziano enviándole algunas instrucciones, recordándole el «pliego donde estaba esbozada aquella figurita y estaban anotadas aquellas palabras para su orientación». El artista escribe al duque recordándole «que en la pared principal del estudio de Vuestra Excelencia habría tres cuadros, y que en sus instrucciones escribió que el que él debía pintar tenía que colocarse en la pared principal»; señalando si su cuadro se pondría «orientado a la capilla, o en medio, o bien orientado al Castello de Vuestra Excelencia». En principio, se ha creído que Tiziano alude aquí a la *Ofrenda a Venus*, identificando la «figurita» que menciona Tebaldi con la imagen de la diosa del boceto de Fra Bartolomeo. Sin embargo, parece más bien referirse no tanto a esta última obra como a un segundo lienzo, encargado al artista, en el que se suponía que iría representada dicha «figurita», pues al parecer le sería enviado desde Mantua, a instancias del duque, un dibujo de una bacante dormida sacado de un sarcófago romano conservado en dicha corte. Es posible que este encargo fuera la *Bacanal de los andrios*, para lo cual Tiziano realiza unos bocetos preparatorios, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, que, a juzgar por la naturaleza de los mismos, revelan un proceso de elaboración e incertidumbre, destinados sin duda a ser mostrados al duque para su discusión y aprobación.

ducción fue enviada a su hermano algunos años antes de 1515, quien la retuvo en su poder durante un tiempo (J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara. A Study of Stiles and Taste*, Londres, Phaidon, 1956, p. 40). Tiziano pudo muy bien haber consultado dicha traducción. La obra de Filóstrato aparece impresa por primera vez (*editio princeps*) en Venecia en 1503 (Aldo Manuzio).

Rubens copista de Tiziano, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 1987, p. 8).

3. J. Shearman, «Alfonso d'Este's Camerino», en *Il se rendit en Italie: Études offertes à André Chastel*, París, 1987, pp. 109-230, en especial p. 213; H.E. Wethey, *The Paintings of Titian*, Londres, Phaidon, 1969-1975, III, pp. 37-41.

4. Se ha especulado con la posibilidad de seis pinturas en vez de las cinco comúnmente admitidas (Shearman, *opus cit.*, pp. 217 ss.).

5. Ovidio, *Fastos*, I, 394-440 (traducción castellana de Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Gredos, 1988).

6. *Ibidem*, VI, 319-348.

7. Filóstrato el Viejo, *Imágenes*, I, 6 (edición de L.A. de Cuenca y M.A. Elvira, Madrid, Siruela, 1993). Isabella d'Este había encargado en 1510 una traducción en *volgare* del texto de Filóstrato, realizada por Demetrius Mosco. La tra-

En segundo lugar, encontramos en el boceto horizontal otra zona sin el trazado cuadricular, que corresponde al grupo constituido por Baco, sentado en un grueso tonel de vino, en posición central, ligeramente ladeado hacia la izquierda. Debería de haber existido otro fragmento, hoy perdido, destinado a ofrecer una segunda versión. Unos bocetos o apuntes del taller de Tiziano, conservados en el gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi, aportan algunos indicios en esta línea.²⁷ Muestran dos aspectos muy simplificados del conjunto de *Baco y Ariadna* y de la *Bacanal de los andrios*. En el segundo de estos apuntes, el personaje que representa al río aparece en la misma posición y situación que tiene en el boceto de la Biblioteca Nacional, circunstancia que refuerza sin duda la estrecha relación existente entre ambos dibujos. Las dudas de un primer momento, como la posición de la «bacante dormida» y la aparición de Baco sentado en el tonel, son aquí resueltas incorporando los elementos esenciales de la solución definitiva: la bacante con el *putto* orinando, por una parte, y el grupo de instrumentistas del primer plano y los danzantes del centro, por otra.

El parentesco que guarda el grupo de Baco con las figuras centrales del grabado de Mantegna, *Bacanal con el tonel*, realizado para Isabella d'Este entre 1470 y 1475, es sorprendente.²⁸ Tanto en el dibujo de la Biblioteca Nacional como en la obra de Mantegna aparecen los mismos detalles principales: el dios sentado en el tonel, el sátiro que hace sonar un instrumento de viento (un cuerno en Mantegna y una trompeta en el dibujo de Madrid), los *putti* en torno al barreño

les. Lo que tienen de improvisación lo tienen de frescura. Es la época en que se interesa por el tema de la Arcadia, reavivada por Sannazaro, no tanto en la línea de Virgilio como en la de Ovidio, donde la vitalidad animalesca de los sátiros debía de despertar el interés de un artista intensamente físico como él (W.R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milán, Electa, 2001, pp. 31-44).

27. Battisti, *opus cit.*, figs. 49-50.

28. El grabado formaba *pendant* con otro titulado *Bacanal con sileno*, copiado por Durero en 1494; *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catálogo de exposición, Venecia, Bompiani, 1999, p. 260. Se ha sugerido la existencia de algunos paralelismos entre la imagen comentada por Filóstrato, «Los habitantes de Andros», y una perdida *Bacanal* de Mantegna, conocida por dibujos y fechable hacia 1463 (véase introducción a la edición castellana, p. 20, reseñada en la nota 7).

y el chorro de vino que brota de la cubeta.²⁹ El *putto* que se inclina hacia el río de vino delante del dios es asimismo un calco del *putto* que se muestra en una de las pinturas alegóricas de Lorenzo Lotto de 1505, *Alegoría de la Virtud y el Vicio*, pintada para el círculo humanístico-eclesiástico de Bernardi de' Rossi, obispo de Treviso, que Augusto Gentili pone en relación iconológica con una serie de obras importantes de Tiziano de carácter filosófico y alegórico, como el *Amor sagrado y amor profano*, las *Tres edades del hombre* y la *Bacanal de los andrios*.³⁰

Por último, se observan en el boceto horizontal, en lo alto del montículo, algunas figuras que mantienen indudables conexiones con dibujos y apuntes preparatorios del propio Tiziano, como los ejecutados para el *San Sebastián* y la *Virgen con el Niño* (conservados en el Kupperstichkabinett de Berlín),³¹ así como los realizados para la *Muerte de San Pedro Mártir* (conservados en el Musée des Beaux-Arts de Lille).³² Son dibujos en los que el artista muestra una gran destreza y libertad en la improvisación, con rápidos desplazamientos de pluma que traducen la agitación y los movimientos violentos propios de estas escenas dramáticas de martirio. Constituyen, pues, un inapreciable testimonio esencial del trabajo de Tiziano en uno de los momentos de más intensa actividad creadora.

El espejo de Narciso

Sin embargo, lo más llamativo del dibujo de la Biblioteca Nacional es la inclusión, en el centro del mismo, de dos figuras que, por su posición en el conjunto total de la composición, debían de tener una importancia preeminente. Se trata de una pareja constituida por una ninfa que sostiene en su mano derecha un espejo y un joven que se

29. Tiziano suprime en el lienzo la figura de Baco, sin duda para hacerlo aparecer triunfante en *Baco y Ariadna*.

30. A. Gentili, «Virtus e Voluptas», en *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 80-99; sin duda uno de los más bellos y eruditos estudios dedicados a Tiziano.

31. W.R. Rearick, ficha 205 en *Le siècle de Titien, opus cit.*, pp. 615-616.

32. *Ibidem*, ficha 219, pp. 625-626. Los *putti* que aparecen en el boceto de la Biblioteca Nacional son muy similares a los que Tiziano ejecuta en uno de los estudios del Musée des Beaux-Arts de Lille.

precipita hacia ella en actitud clara de contemplarse en él. Por su configuración bien podría representar sin duda a Narciso tratando de reflejarse en el espejo que le tiende la muchacha, que evidentemente sería Eco. La imagen del joven apenas es distinguible, pues aparece superpuesta a una ménade, cuya cabeza sobresale por encima de la suya. Battisti confunde el espejo que sostiene la ninfa con la piña de un tirso, identificando a la muchacha con una bacante. La pareja, no obstante, no figura entre los personajes que Filóstrato el Viejo menciona a propósito de la llegada de Dioniso-Baco a la isla de Andros.

La inclusión del mito de Narciso en la representación podría haber sido sugerida, en cambio, por la lectura misma del referido texto que sirve de fuente para la composición. En una imagen anterior, el escritor griego describe otra pintura, perteneciente al mismo ciclo, dedicada a representar la historia de Narciso:

El estanque retrata a Narciso y la pintura representa el estanque como la historia de Narciso. Un joven, recién llegado de una cacería, se inclina sobre el estanque, mientras surge de su interior una especie de deseo y se enamora de su propia belleza. Mira cómo derrama su esplendor en el agua. La gruta está consagrada a Aqueloo y a las Ninfas, y nada inconveniente aparece en su representación [...] Y alguna relación hay entre el estanque y los ritos de Dioniso, pues éste ha revelado la existencia del lugar a las Bacantes. Se encuentra el paraje sombreado por parras, hiedras y bellas plantas trepadoras, no escaseando los racimos con que se adornan los tirsos; por encima revolotean aves de virtuoso canto, cada una con su propia armonía, y en torno al estanque brotan blancos capullos de flor en honor del muchacho.³³

El entorno que Filóstrato el Viejo reseña aquí es similar, por otra parte, al que se describe unas imágenes atrás a propósito de los acontecimientos que tienen lugar en el momento del nacimiento de Dioniso, lo que corrobora la asimilación del joven Narciso a la órbita del dios de la ebriedad:

La llama, al expandirse, le esboza a Dioniso una gruta más amena que las de Asiria y Lidia: florecen en torno zarcillos y corimbos de hiedra, vides, ta-

33. Filóstrato el Viejo, *opus cit.*, I, 23, 1-2.

llos de tirso que brotan espontáneamente de la tierra e incluso, en ocasiones, del propio fuego. No nos sorprendamos de que la tierra corone al fuego en honor de Dioniso, pues ambos elementos participarán en la orgía báquica, y la tierra hará que mane vino de las fuentes y surja leche de montículos y de piedras, como si de ubres se tratara.³⁴

Lo interesante de la inclusión del mito de Narciso en el contexto general de la composición –en el boceto de la Biblioteca Nacional– es precisamente el hecho de que Tiziano lo introduce a su vez en la *Bacanal de los andrios*. Se trata de la escena que aparece recogida al fondo, en un lugar privilegiado y destacado del cuadro, casi en su centro geométrico: un joven cazador, que cubre su cabeza con una piel de ciervo, acaba de dejar su lanza en el suelo, inclinándose para contemplarse en el interior de una cratera, mientras una tímida Eco lo observa melancólica detrás de la roca en la que, según el mito, se convierte.³⁵ Hasta ahora ningún estudioso ha identificado la escena,

34. *Ibidem*, I, 14, 3.

35. La utilización de la cratera como instrumento especular aparece con mucha frecuencia en las representaciones griegas y romanas antiguas relacionadas generalmente con rituales dionisiacos o báquicos. Salomon Reinach recoge en su repertorio de imágenes algunas escenas de carácter mágico adivinatorias con personajes contemplando el interior de crateras: en una, Hércules se inclina ante una cratera en compañía de Hermes y Atenea; en otra, dos silenos (uno de ellos arrodillado) se muestran sorprendidos ante la visión del interior de una cratera. Se ha tomado como una escena de iniciación en los rituales báquicos el grupo de personajes que aparece en los frescos de una estancia de Villa dei Misteri (Pompeya), en donde el iniciado trata de ver su rostro, transformado en el reflejo de la máscara del dios, en el interior de una cratera o vasija cóncava. El mito de Narciso ha sido esgrimido a su vez a propósito de esta escena (K. Lehmann, «Ignorance and Search in the Villa of Mysteries», *Journal of Roman Studies*, 52 (1962), pp. 67 ss.; B. Hundsatz, «Neues zum großen Fries der Mystérienvilla», en 4. *Internationales Kolloquium zur römischen Wandmalerei* (Köln, 20-23 sep., 1989), *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*, 24 (1991), pp. 73-76). Delatte ha realizado, por otra parte, un extenso recorrido en torno a las revelaciones mánticas en espejos (catoptromancia), en diferentes líquidos (hidromancia) y en platos o vasijas (lecanomancia), algunas de ellas conectadas con rituales dionisiacos, desde la Antigüedad hasta el mundo moderno, con una especial atención a la Venecia del siglo XVI (A. Delatte, *La catoptromancie grecque et ses dérivés*, París, E. Droz, 1932). La cratera, junto a la hoja de hiedra, la serpiente, el

que en cambio ya fue advertida por Nicolas Poussin cuando, en compañía de su amigo François Duquesnoy, estudió y copió las pinturas de Tiziano, a partir de 1626, en la Colección Ludovisi de Porta Pin-ciana.³⁶ Fruto de esos intensos estudios son la serie de *Bacanales* y pinturas mitológicas que el maestro francés pintó a partir de entonces, como *Eco* y *Narciso*, *Imperio de Flora* y *Nacimiento de Baco con la muerte de Narciso*. Es en el *Imperio de Flora*, de 1631, donde podemos contemplar una escena similar a la de Tiziano: en medio del jardín floral Narciso se inclina ensimismado ante una cratera que le presenta la ninfa Eco.³⁷ La mayoría de las versiones iconográficas del

espejo, el falo y el cedazo, aparecen como el conjunto de instrumentos sagrados utilizados en las liturgias báquicas (R. Turcan, *Liturgies de l'initiation bacchique à l'époque romaine* (Liber). *Documentation littéraire, inscrite et figurée*, París, Diffusion de Boccard, 2003). Curiosamente, todos estos elementos se muestran en los dos cuadros de Tiziano del camerino dedicados a las bacanales: en la *Bacanal de los andrios*, la cratera, la hoja de hiedra (tatuada en el pecho de la bacante del primer plano, identificada como Violante), el cedazo (el enigmático objeto que sostiene uno de los cantantes que apoya su brazo en el árbol, medio oculto por el torso desnudo del personaje que vierte vino en un plato) y el falo (el *putto* orinando); en *Baco y Ariadna*, la serpiente.

36. G.P. Bellori, G.B. Passeri y A. Félibien, *Vies de Poussin*, edición al cuidado de S. Germer, París, Macula, 1994, pp. 54-55, 129-130 y 159-160, respectivamente. Llama la atención que el gran estudioso de Poussin, Denis Mahon, no lo haya advertido en el por otra parte importantísimo artículo dedicado a la influencia de la pintura de Tiziano en Nicolas Poussin (D. Mahon, «Nicolas Poussin and Venetian Painting: A new connexion», *The Burlington Magazine*, 1946, pp. 37-44). Para las copias realizadas por los artistas del siglo XVII véase *Rubens copista de Tiziano*, *opus cit.* A propósito de la familiarización de Poussin con la obra de Filóstrato el Viejo véase en especial C. Dempsey, «The Classical Perception of Nature in Poussin's Earlier Works», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 29 (1966), pp. 219-249.

37. En el *Imperio de Flora* de Poussin el muchacho aparece junto a una ninfa, que Bellori identifica con una de las *Naiadi ninfe*, no especificando que se trate de Eco. Dora Panofsky, en cambio, cree ver en esta ninfa a la figura de Eco. La identificación de Bellori se debe sin duda a una confusión del texto de Ovidio, la fuente que más extensamente habla de la relación de esta ninfa con Narciso. Al final del relato ovidiano se señala: «y al decir [Narciso] adiós, "¡adiós!" dijo también Eco [...] Le lloraron sus hermanas las Náyades y se cortaron los cabellos para ofrendarlos a su hermano; le lloraron las Dríades; a sus llantos responde Eco» («dictoque uale! "uale!" inquit et Echo [...] Planxere sorores / Naïdes et-

mito en la Antigüedad latina nos lo presenta normalmente junto al estanque donde se refleja, acompañado de la ninfa Eco y de un pequeño Cupido.³⁸

En el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, novela medieval que provocará una serie de importantes imitaciones, encontramos un elemento que puede servirnos de iluminación en nuestro análisis. La obra se abre en el momento en que el protagonista-poeta relata un sueño. Un día de mayo, al acercarse al Jardín del Amor, le sale al paso la reina del lugar, Ociosa, que le presenta un espejo en el que se refleja el mundo que hay dentro del mismo para que le sirva de guía y lo prevenga de los peligros y seducciones del amor. Ya dentro, al acercarse a la fuente que hay en medio se sorprende al ver inscrito en el brocal la siguiente frase: «Aquí murió el bello Narciso». Temeroso por esta circunstancia, se atreve, no obstante, a mirar dentro, donde ve dos piedras preciosas que reflejan la

sectos fratri posuere capillos, / planxerunt Dryades: plangentibus adsonat Echo»). La actitud solícita de la joven, que contempla, en la pintura de Poussin, con aire de tristeza y nostalgia, es más propia de Eco, la ninfa rechazada que, no obstante, sintió hasta el final una veneración y piedad no correspondidas por su amante. Al repetir los llantos de las Náyades y de las Dríades, Eco asume la identificación de éstas, de ahí la posible confusión del biógrafo. Es probable que Poussin quisiera aquí representar a través de Eco a la ninfa de las aguas. La ninfa Eco podría a su vez simbolizar la inmortalidad o la eterna belleza del alma; D. Panofsky, «Narcissus and Echo: Notes on Poussin's "Birth of Bacchus"», *The Art Bulletin*, xxxi (1949), p. 115, n. 15; véase también R.E. Spear, «The Literary Source of Poussin's Realm of Flora», *The Burlington Magazine*, noviembre de 1965, p. 564, n. 4; T. Worthen, «Poussin's Paintings of Flora», *The Art Bulletin*, lxi (1979), diciembre, pp. 581 ss., con los dibujos preparatorios de Poussin, conservados en la Royal Library del castillo de Windsor; T. Thomas, «Un fior vano e fragile: The Symbolism of Poussin's Realm of Flora», *The Art Bulletin*, lxxviii (1986), junio, p. 229 y n. 30.

38. P. Zanker, «Iste ego sum. Der naive und der Bewusste Narziss», *Bonner Jahrbücher*, 166 (1966), pp. 152-170. Véanse asimismo VVAA, *Lo specchio e il doppio: Dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, Milán, Fabbri, 1987, pp. 115-129; A. Uguccioni, «Il mito di Narciso», en VVAA, *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, Venecia, Leonardo Arte, 1996, pp. 96-98. Para el estudio de las fuentes del mito de Narciso es indispensable la consulta de L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Gleerups, 1967.

totalidad del Jardín descubriendo al Amor que se ocultaba tras él, que al volverse le lanza una flecha, atravesándole el ojo hasta llegar con violencia a su corazón.³⁹ Bajo el influjo de estas imágenes estamos tentados a ver en la ninfa del boceto de la Biblioteca Nacional un reflejo de Ociosa, que levanta, como protectora del paraíso de la ebriedad, el espejo del mundo, en el que un incauto Narciso se pierde irremediabilmente.

Tras el descubrimiento y la identificación se imponía la tarea de justificar la razón por la cual Tiziano ha incluido a Narciso y Eco en su *Bacanal*. Ya se ha señalado que es el texto de Filóstrato la principal fuente literaria de la Antigüedad que ha servido de inspiración para el cuadro. Sin embargo, es muy probable que el pintor –o los eruditos con los que sin duda debía de estar en contacto– hayan utilizado otras fuentes antiguas, en donde el mito de Narciso pudiera aparecer vinculado con la figura de Dioniso. Ovidio, en el tercer libro de su *Metamorfosis*, recoge la historia de Narciso, que aparece insertada entre el nacimiento de Baco y la muerte de Penteo a manos de las enfurecidas bacantes.⁴⁰ Tanto en Ovidio como en Filóstrato las vicisitudes del joven cazador son recordadas a continuación de la figura del dios del vino, junto a otros personajes de su entorno.

Nonno introduce asimismo la leyenda de Narciso en el contexto de los amores de Dioniso por la ninfa Aura (Αύραις, brisa), en el último canto de sus *Dionisiacas*.⁴¹ Para que el dios pudiera seducirla, las

39. G. de Lorris y J. de Meun, *El libro de la rosa*, Madrid, Siruela, 1986.

40. Ovidio, *Metamorfosis*, III, 339-510.

41. Nonno de Panópolis, *Dionisiacas*, Madrid, Gredos, 1995-2004, 4 vols. El largo poema de Nonno debía de ser conocido entre los humanistas del Renacimiento italiano. Una copia manuscrita en griego, conservada en la Biblioteca Laurentina de Florencia (Ms. L), fue adquirida en 1423 por Francesco Filelfo, al parecer en Constantinopla. Es sin duda el ejemplar consultado por Angelo Poliziano, que copió algunos versos en su *Miscellaneorum centuria una* (1489) e identificó a su autor. Pero no será hasta el siglo XVI cuando sea traducido (el apógrafo *Palatinus Heidelbergensis gr.* 85); de 1569 es la *editio princeps*, con traducción latina, realizada en Amberes. En la Biblioteca de El Escorial se encontraba un ejemplar manuscrito del mismo (véase G. de Andrés, *Catálogo de los manuscritos griegos desaparecidos*, Madrid, 1968, núm. 86). Al parecer, Poussin poseyó un ejemplar traducido de la obra de Nonno, que le ayudaría a mantener el interés por los temas báquicos durante toda su vida artística (M. Bull, «Poussin

estaciones hacen brotar junto a la fuente donde se bañaba la joven, a pesar de lo avanzado del verano, una nueva primavera. De entre todas las flores que surgieron, destaca la del narciso,⁴² que seduce a la ninfa, sumiéndola en un profundo sueño, que recuerda al poeta la historia trágica del bello joven:

Las estaciones, siervas de Helios, para complacer a Lyaíos, pintaron con flores el margen de la fuente; fragantes vahos surgidos de la creciente pradera se esparcían por el aire embalsamado. Había racimos de flores que llevan el nombre de Narciso, el hermoso joven que engendrara, en la llena de hojas del Latmos, Endimión, el pretendiente de Selene (la que tiene cuernos), aquel que hacía tiempo había visto el reflejo silencioso y engañoso de su propio cuerpo en el agua, muriendo al contemplar el sombreado fantasma de su sombra.⁴³

and Nonnos», *The Burlington Magazine*, CXL (noviembre de 1998), pp. 724-738). A finales del siglo XV tiene lugar, en el contexto de la Academia Neoplatónica de Florencia, un inusitado interés por los temas báquicos, provocando el renacimiento de los mismos (véase N. Mahé, *Le mythe de Bacchus*, París, Arthème Fayard, 1992, en particular cap. VII).

42. El recurso de la flor del narciso en una escena de seducción y rapto ya aparece en el himno homérico «A Démeter» (v. 28). La flor del narciso se encuentra, por otra parte, ligada al propio Dioniso, al ser una de las preferidas por éste para trenzar su corona, hasta el punto de rivalizar con las hojas de la hiedra y de la vid. En el propio Nonno (x, 338), Eros reúne en la corona que destinará a Dioniso y Ámpelo las flores del narciso y del jacinto; la asociación se encuentra incluso en la literatura mitográfica del siglo XVI, en especial en N. Conti, *Mitologia*, IX, 16, y en V. Cartari, *Imagines deorum* (1581), p. 85v. Dos narcisos aparecen representados en la *Bacanal de los andrios* al pie del gran árbol de la izquierda, del que pende un enorme racimo de uvas. Llama la atención, por otra parte, la proliferación en el suelo de flores de violetas. A juzgar por la escena de vendimia, el racimo de uvas y el dorado de algunas ramas, que indican la cercanía del otoño, la presencia de las flores de la primavera supone una cierta incongruencia. ¿Estarían acaso ahí en virtud de esa primavera que las Estaciones pintan para Dioniso en plena canícula? De ser así, corroboraría nuestras sospechas de que Tiziano pudo haber tenido acceso al texto de Nonno, conocido en los ambientes humanísticos de finales de siglo XV (véase nota 41).

43. Nonno de Panópolis, *opus cit.*, XLVIII, 577-586; A.M. González, *Teoría y estética del espejo: Historia de una metáfora* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 1985, vol. I, p. 202: «La genealogía que Nonno introduce aquí,

No deja de ser significativo que tanto la historia de seducción de Nonno como el paisaje de la *Bacanal* de Tiziano aparezcan bajo el signo ineludible del sueño. En el lienzo el río se muestra en lo alto del montículo sumido en el sopor de la ebriedad, al igual que la cantante del primer plano, que aparece profundamente abatida por el mismo sueño. En la tradición de la Élide, según recoge Pausanias, existió un Νάρκαιος, hijo de Dioniso y de Fiscoa, al que se atribuye el inicio de la viticultura, siendo los primeros (madre e hijo) en rendir culto al dios.⁴⁴ Tanto el término de Νάρκισσος como el de Νάρκαιος provienen de un tronco común, νάρκω, que significa entumecer o aturdir (producir sueño). La relación entre Dioniso y Narciso pudo haber sido sugerida, en el mito clásico, por la semejanza entre los efectos fisiológicos producidos por las especies vegetales ligadas a ambos personajes: el aturdimiento provocado por el perfume de la flor del narciso equivaldría al sopor ocasionado por el fruto de la vid.⁴⁵

El sueño constituye a su vez uno de los elementos fundamentales en la organización estructural y simbólica de la gran novela con la que se cierra el siglo xv, la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, editada por primera vez en Venecia en los talleres de Aldo Manuzio en 1499.⁴⁶ Casi a la mitad de la obra, en el capítulo xvi, el protagonista se adentra en el interior del Jardín del Amor, un pla-

en este bello texto, y que hace descender a Narciso de Selene y Endimión, no deja de ser interesante. Dejando a un lado la cuestión de si se trata realmente de una versión tradicional o simplemente de una invención del poeta, esta genealogía refuerza, aún más, las interpretaciones que hasta este momento se vienen ofreciendo del mito de Narciso. En efecto, la maternidad de Selene explica el carácter esquivo del muchacho y su inclinación al espejo, en tanto que la paternidad de Endimión confirma su vinculación al mundo del sueño. Recuerdese que Endimión era el pastor que Selene, enamorada, contemplaba gozosa en lo alto del monte Latmos todas las noches mientras le sumía en un profundo sueño, a fin de que no pudiera verla. Zeus le concedió el don de la eterna juventud, al aplicarle un eterno sueño».

44. Pausanias, v, 16, 7.

45. I. Chirassi, *Elementi di culture precereali nei miti e riti greci*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1968, pp. 154 ss.

46. F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, Aldo Manuzio, 1499 (edición facsimilar en Zaragoza, Las ediciones del Pórtigo, 1981; traducción castellana: *Sueño de Polífilo*, Murcia, Galería-Librería Yerba, 1981, 2 vols.).

centro lugar de fresquísimas fuentes de aguas cristalinas en donde se reflejaba el joven Narciso: «En sus límpidas linfas –recuerda– espejeaba ardientemente el purpúreo y florido hijo de la ninfa Liríope fuera de las tiernas hojas y la roja menta acuática». La alusión tiene lugar después de que Polífilo describiera en los dos capítulos anteriores los carros triunfales que celebran los amores de Júpiter con Europa, Leda, Dánae y Sémele. Es en el último donde aparece representada la infancia de Baco, que ilustra un interesante grabado: bajo una pérgola en la que cuelgan abundantes racimos de uva se muestra el niño dios, rodeado de encantadores *putti* que realizan la vendimia. A un lado, y en posición destacada, se alza una gigantesca urna-cratera que los *putti* se afanan en llenar; uno de ellos, encaramado en una especie de cornisa, aparece en la actitud que recuerda al *putto* orinando de la *Bacanal de los andrios*.⁴⁷

Sin embargo, la referencia más importante al mito de Narciso en su relación con Dioniso es la que encontramos en Plotino.⁴⁸ En

47. El motivo del *putto* orinando aparece a su vez en el capítulo VIII, sostenido en alto por dos ninfas, en el reverso de una fuente que representa a otra ninfa durmiente en el momento de ser despertada por un sátiro. La ninfa durmiente y el *putto* orinando se encuentran asimismo en el lienzo de la *Bacanal* de Tiziano. Se ha querido ver en el *putto* orinando del lienzo la representación de la Risa, uno de los personajes que, junto a Como (Juerga), acompañaban a Baco a su llegada a la isla de Andros. Sin embargo, nada en este *putto* refleja la hilaridad, pues se muestra serio y concentrado, pendiente sobre todo de no mojarse la túnica. Por otra parte, era una figura común en algunos sarcófagos romanos, de donde lo toma Tiziano. Lotto lo había introducido en escenas religiosas relacionadas con Cristo y la Eucaristía en el *Oratorio Suardi* (Trescore) de 1524, así como en su *Venus y Cupido* de 1513-1526, y Miguel Ángel Buonarroti en las *Bacanales infantiles* (Royal Library del castillo Windsor, inv. 12777) dedicadas a Tommaso Cavalieri. Para el significado hermético e implicaciones alquimistas de estas imágenes (el *puer mingens*) véase en especial el espléndido y completo ensayo de M. Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980-1983; además A. Campana, «Pueri mingentes nel Quattrocento», en *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz*, I, Roma, 1966, pp. 31-42; W. Deonna, «Fontaines anthropomorphes: La femme aux seins jaillissants et l'enfant mingens», *Genava*, VI (1958), p. 239; H. Murutes, «Personifications of Laughter and Drunken Sleep in Titian's "Andrians"», *The Burlington Magazine*, agosto de 1973, pp. 518-525.

48. A finales del siglo xv Marsilio Ficino termina su traducción y comentario de la obra completa de Plotino, convirtiéndose en una importante referencia en los

sus *Enéadas* Plotino alude al espejo de Dioniso de forma muy breve, pero lo suficientemente precisa como para que podamos advertir la significación que tiene en su sistema filosófico: «En cuanto las almas de los hombres ven sus imágenes como Dioniso había visto la suya en el espejo, se lanzan hacia ellas desde lo alto, pero sin cortar por ello con su principio, que es la Inteligencia». ⁴⁹ Es necesario que quien vea las bellezas corporales no se apresure a correr hacia ellas, pues éstas son simples imágenes y sombras de la Belleza ideal. Al aludir a este riesgo, Plotino hace asimismo una explícita mención a la leyenda de Narciso en otro pasaje. ⁵⁰ Hadot, al comentarlos, señala que se trata de la «expresión del desorden que se introduce en el alma cuando ésta se deja fascinar por sus reflejos». ⁵¹ No obstante, la metáfora del espejo de Dioniso le sirve a Plotino para ilustrar el descenso de las almas individuales a los cuerpos y para dar razón del Alma Universal. La interpretación del episodio de la muerte y posterior desmembramiento del dios ante el espejo explica la irradiación de la Unidad en lo Múltiple de la materia, a la vez que el espejo de Narciso explica los riesgos que puede acarrear al alma individual atrapada en el señuelo de su propia imagen sensible. ⁵² El reflejo de

ambientes intelectuales de la época, tanto en Florencia como en Venecia. Para esta importante cuestión véase P.O. Kristeller, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino*, Florencia, Sansoni, 1953; E. Garin, «La rinascita di Plotino», en *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma y Bari, Laterza, 1976, pp. 89-112.

49. Plotino, *Enéadas*, IV, 3, 12. En el boceto horizontal de la Biblioteca Nacional, la figura de Narciso parece abalanzarse hacia el espejo que le presenta la ninfa-bacante, con gran agitación y movimiento.

50. *Ibidem*, I, 6, 8: «¡Ah!, si alguien se empeñase en correr hacia aquéllas, por considerarlas bellezas verdaderas, repetirían el asunto que, según creo, muestra la fábula que nos presenta al hombre que, atraído por su bella imagen reflejada en las aguas, se sumergió en la profunda corriente y desapareció en ella. Cosa parecida ocurre a aquel tan vinculado a la belleza de los cuerpos que no es capaz de abandonarla. Y ya no es su cuerpo, sino su alma la que se hundirá en los abismos oscuros y funestos para la inteligencia, llevándole a él a una ciega convivencia con las sombras en la región del Hades».

51. P. Hadot, «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XIII (1976), p. 102.

52. Para el espejo de Dioniso en Plotino véanse en especial J. Pépin, «Plotin et le miroir de Dionysos», *Revue Internationale de Philosophie*, 1970, fasc. 2, pp. 304-320;

Narciso y el espejo de Dioniso representan para Vernant la tragedia del imposible reencuentro del individuo consigo mismo, a no ser que éste en el espejo del dios no vea tan sólo, como Narciso, la imagen corporal de sí, sino el rostro luminoso de la divinidad: «Es necesario –sentencia agudamente Vernant– que el iniciado que mire el espejo se vea a sí mismo con la máscara dionisiaca, transformado en el dios que lo posee, desplazado desde ahí donde se sostiene hacia un lugar diferente, metamorfoseado en un otro que le devuelve a la unidad». ⁵³

Una de las figuras de la *Bacanal de los andrios*, el joven danzante de túnica granate, que en el centro parece reflejarse en el plato o *kylix* que eleva una de las bacantes, podría ser un autorretrato de Tiziano. Existe una compatibilidad de estructura y rasgos faciales entre dicho rostro y los que han sido considerados autorretratos (el rey Midas del *Castigo de Marsias*, del Palacio de Kromeriz, o el San Jerónimo de su última *Piedad*, de la Accademia), e incluso el retrato mismo que ofrece Veronés de él (Museo del Louvre), con persistencias en la morfología palpebral, identidad del arco superciliar e idéntica estructura nasal con caballete. De ser así, estaríamos ante el primer autorretrato conocido de Tiziano. Dado que el personaje barbudo de la *Bacanal* sustituye al Narciso del dibujo de la Biblioteca Nacional –iguales actitud y gestos–, bien podría ser un autorretrato en clave dionisiaca. ⁵⁴ Tiziano habría dado muestras de haber comprendido la naturaleza del dualismo existencial que encierra la confrontación entre el espejo de Dioniso y el de Narciso.

Leon Battista Alberti definía la pintura como una consecuencia del amor hacia lo Bello y como un deseo de automanifestarse por parte del artista: «Acostumbro a decir entre mis amigos íntimos, según la sentencia de los poetas, que aquel Narciso convertido en flor es el in-

González, *opus cit.*, pp. 126-176; A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Milán, Feltrinelli, 1991, pp. 94-115.

53. J.-P. Vernant, *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 163.

54. Obsérvese que por su posición parece, en efecto, estar contemplándose en el *kylix* de la muchacha, que algunos autores han identificado con Violante, la amante del pintor. De ser así, el propio Tiziano se habría implicado personalmente en el contenido mismo de su pintura, tratando de reflejarse en el espejo de Dioniso.

ventor de la pintura; pues qué otra cosa es pintar sino abarcar con el arte la superficie de la fuente». ⁵⁵ La referencia aquí al mito de Narciso es posible que sea una cita directa de Plotino, o más bien una confrontación con el filósofo neoplatónico, como sostiene Panofsky. ⁵⁶ La traducción del *Corpus Hermeticum* por parte de Ficino y su afortunada versión del *Poimandres*, atribuido a Hermes Trismegisto, puso de manifiesto a finales del siglo xv la grandeza del tema del hombre, que es transferido a un plano cósmico. ⁵⁷ La imagen del Hombre, inclinándose para mirar a través del armazón de las esferas la bella forma de Dios impresa en él mismo y reflejada en las aguas del océano, convierte a esta figura en un gigantesco Narciso, de la que no es ajena la utilización artística que hace Alberti.

Extraña, sin embargo, la escasa presencia del mito fundacional de la pintura en representaciones artísticas del Renacimiento, sobre todo en una época obsesionada por el espejo y sus implicaciones metafóricas y técnicas. Basta recordar la sentencia de Leonardo recomendando el uso del espejo como maestro de la pintura y la necesidad de que cada artista se pinte o se refleje a sí mismo en su obra para echar de menos un número importante de ejemplos. Es precisamente en la Venecia de finales del siglo xv y principios del xvi donde encontramos los mejores y más bellos ejemplos de pinturas con espejos de todo el arte italiano de la época. ⁵⁸ Giovanni Bellini, Giorgione y Tiziano fueron los pintores que más partido sacaron del uso artístico del mismo. ⁵⁹ Una interesante pintura de Giorgione rea-

lizada en Castelfranco (Villa Marta-Pellizzari, hoy convertida en museo del artista) muestra un friso con los atributos de las Artes Liberales. ⁶⁰ En la parte correspondiente a la Pintura, ésta aparece simbolizada por un libro de perspectiva o geometría, instrumentos de precisión de dibujos y un caballete con una tablilla o lienzo. Desgraciadamente, el estado de conservación impide la justa identificación de la escena representada. Para Augusto Gentili se trata de un paisaje con Venus y Amor. ⁶¹ No obstante, dada la similitud que mantiene con las representaciones de Narciso en la pintura pompeyana, bien podría ser una figuración de éste, acompañado de un pequeño Cupido. ⁶² De ser esto cierto, Tiziano podría haber contado en su entorno artístico con una utilización del mito como atributo del arte de la pintura.

La música pintada de la «Bacanal»

En el grupo de Narciso y Eco de la *Bacanal de los andrios* la figura de Eco, en la sombra y semioculta por la roca, no sólo sostiene la última mirada transformadora del bello joven, sino que asimismo soporta toda la arquitectura sonora sobre la que está construida la pintura. Rechazada por el esquivo Narciso y amada por Pan, la figura de Eco está llamada en el cuadro a prolongar hasta el infinito la eterna melodía báquica que inunda todo el ambiente. Es, al fondo, el contrapunto visual perfecto de la pequeña partitura simplificada del *Canon per tonos* de Adrian Willaert, ⁶³ que aparece en el primer plano, en el

55. L.B. Alberti, *De pictura*, Roma-Bari, Laterza, 1975, libro II, 26, 14-19: «Peró usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de'poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore».

56. E. Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 53 s., n. 125.

57. Hermes Trismegisto, *Pimander, seu De potestate et sapientia Dei (latine)*, Marsilio Ficino interprete, París, 1494 (un ejemplar de esta edición se conserva en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid); *Corpus hermeticum* (traducción española de F. de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1980).

58. Las manufacturas venecianas de Murano fueron famosas por sus espejos planos de cristal, que ofrecían una nítida imagen en sus reflejos, comparables con la claridad del ojo, de ahí el nombre de los vidrios con los que están contruidos.

59. Para el tema del espejo en la pintura veneciana y en especial en Tiziano véase el espléndido y completo ensayo de F. Checa, «Las "Fabulosas invenciones" de

Tiziano: *Venus ante el espejo* y sus consecuencias», en *Venus ante el espejo: Tiziano-Rubens*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.

60. T. Pignatti, *Giorgione*, Londres, Phaidon, 1971, pp. 103 s., ilustr. 64 y 77.

61. A. Gentili, *Giorgione*, Florencia, Giunti, 1999, pp. 17 s.

62. De hecho se trata de una figura algo andrógina —como los Narcisos pompeyanos—, que aparece sentada sobre el brocal de un pozo con un pequeño Cupido a sus pies. A falta de una inspección *in situ*, todo hace pensar en un muchacho desnudo con su sexo visible. En las representaciones pompeyanas aparece con las figuras Eco y Cupido.

63. E.E. Lowinsky, «Music in Titian's *Bacchanal of the Andrians*: Origin and History of the *Canon per tonos*», en D. Rosand, ed., *Titian: His World and His Legacy*, Nueva York, Columbia University Press, 1982, pp. 191-282; M. Bonicatti, «Tiziano e la cultura musicale del suo tempo», en VVAA, *Tiziano e Venezia. Atti del*

centro, cuya frase musical ha de ser interpretada en intervalos crecientes (un tono cada vez), a lo largo de toda la escala, como si fuera el reflejo de un continuo eco que se expande indefinidamente. Al igual que el canon, la ninfa Eco simboliza el eterno hechizo y la subyugación de la música de Dioniso.

El canon es la más sencilla forma musical de imitación. Tiene un movimiento de péndulo en expansión. La estructura del canon de la *Bacanal* tiene una configuración en simetría, con tres notas largas (una al principio, otra en medio y otra al final), con distinto acento, empezando la primera (el fa) en tiempo fuerte, para tomar el impulso y dirigirse hacia la cuarta descendente (el do), para luego ascender hasta el final, prolongando el sonido en el fa, reiniciando a continuación el proceso hasta cerrarse en lo alto, subiendo cada vez un tono. En la reconstrucción que hace Lowinsky, el tema o frase musical se coordina en las voces por movimiento contrario: la línea ascendente del tema en la primera voz se convierte en línea descendente en la segunda. La partitura, por otra parte, está compuesta de tres notas largas (principio, medio y fin) y diez notas cortas, distribuidas en grupos de cuatro y seis. A través de estos números se pueden extraer los siguientes intervalos musicales: del 4 y el 6 sale la quinta o *diapente* (2/3); del 3 y el 6 la octava o *diapason* (1/2); y del 3 y el 4 la cuarta o *diatessaron* (3/4).⁶⁴

En una carta enviada por Giovanni Spataro a Pietro Aaron, fechada el 23 de mayo de 1524, aparece mencionado el nombre de Willaert. En ella se da cuenta del famoso y celebrado *Dúo cromático*, *Quid*

Convegno Internazionale di Studi, Venecia, Neri Pozza, 1980, pp. 461-477. El maestro flamenco Adrian Willaert (1490-1562) debía a la sazón encontrarse al frente de la capilla del duque Alfonso d'Este de Ferrara. Fue el impulsor de la interrelación de las diversas artes a partir de lo que podríamos denominar el «simbolismo armónico». No obstante, la atribución a Willaert del *Canon* ha sido cuestionada por N. Pirrotta, «Musiche intorno a Tiziano», en *VVAA, Tiziano e Venezia, opus cit.*, pp. 29-37.

64. Tiziano ha marcado en el cuadro dos ritmos que organizan toda la composición: los dos parten del árbol de la izquierda (o mejor, de los narcisos representados a los pies), que hacen de cesura. Uno se dirige hacia la bacante dormida, pasando por el grupo de Narciso y Eco; el otro hacia el río dormido del montículo, pasando a su vez por la misma pareja mítica. Los dos ritmos mantienen una estructura triádica con el sueño como elemento unificador.

non ebrietas, que el músico había compuesto en 1519 para el papa León X.⁶⁵ El dúo se basaba en el temperamento *equabile*, que recorría la escala de re a mi doble bemol (es decir, re), atravesando el círculo entero de las quintas. El resultado era la creación de un sistema cromático que consistía en la división de la octava en seis tonos enteros, basada a su vez en la división del tono en dos semitonos iguales. Un método novedoso y revolucionario, pues contradecía el sistema pitagórico rígido, considerado por entonces el más perfecto en la teoría. La solución permitía a su vez una mayor flexibilidad en las armonizaciones, rompiendo el rígido sucederse de los intervalos pitagóricos canónicos, cuya ruptura trajo consigo un mayor colorido o cromatismo en la música. Lo interesante de este hallazgo es su fundamento práctico (*musica ficta*). Se resuelve por el «oído» lo que parece no tener fundamento teórico. Una corrección auditiva a una dificultad teórica.

El texto *Quid non ebrietas designat* del referido dúo de Willaert está extraído, por otra parte, de una epístola de Horacio que celebra el elogio de la condición humana bajo el influjo del vino y cuya traducción completa dice así: «¿Qué no hará la ebriedad? Descubre secretos, ratifica esperanzas y al desarmado mete en las batallas, serena los espíritus angustiados y enseña las artes. ¿A quién no hicieron hablar las copas colmadas, a quién no aliviaron en su estrecha pobreza?».⁶⁶ Al utilizar el texto horaciano, el músico ha querido sin duda resaltar su osadía práctica, lanzando un guiño a la exaltación de la ebriedad, al colocar su gesto audaz bajo el signo Baco. El propio Willaert desarrollaría otro experimento cromático en la *chanson à boire*, resuelta como un *canon per tonos*, que Tiziano, al introducirla en su *Bacanal*, coloca asimismo su pintura bajo idéntico signo. El texto del *canon* exalta por otra parte el mismo espíritu y entusiasmo que se respira en el dúo: «El que bebe y no vuelve a beber, no sabe lo que es beber».⁶⁷

65. A este respecto véase el interesante artículo de E.E. Lowinsky, «Il "Duo" cromatico di Adrian Willaert», en *Musica del Rinascimento. Tre saggi*, Lucca, Lim Editrice, 1997, pp. 119-149.

66. Horacio, *Epístolas*, 1.5, vv. 16-20.

67. En el canto XIV (428-433) de las *Dionisiacas* de Nonno hallamos una cita que nos recuerda el texto que acompaña las notas del *canon* de Willaert de la *Ba-*

Las composiciones que más nos interesa resaltar aquí de Willaert son sus canciones *villanesche*, que, aunque representan un capítulo menor en su producción musical, reflejan sin embargo algunos aspectos característicos de su personalidad. Son obras de una fuerte raigambre popular, donde la ingenua simplicidad de su inspiración no oculta sus refinadas maneras y su ajustada técnica. En ellas muestra una variedad de caracteres y acentos, con un ritmo sincopado, marcadamente festivo. Sus obras revelan un amor al color típicamente veneciano, tanto por el uso expresivo de armonías como por los contrastes en la textura vocal. Una nota característica de sus variaciones contrapuntísticas lo constituye el uso del *cantus firmus*, que otorga una sólida armazón a todo el conjunto. En la obra de Tiziano la mayor parte de las figuras se solapan, creando un movimiento sincopado. Las variaciones cromáticas de Willaert se corresponden a su vez con el interés del pintor por crear escalas o gradaciones de color, perfectamente observables en la *Bacanal*: del rojo intenso al rosa pálido o del azul profundo al celeste.⁶⁸

El segundo «camerino d'alabastro»

Llegamos así al final de nuestra exposición, ofreciendo una interpretación personal, a la vista de lo estudiado y analizado hasta ahora, de todo el conjunto de pinturas que componían el gabinete privado de Alfonso d'Este en los *camerini d'alabastro*. Teniendo en cuenta que las descripciones de la época sobre la colocación de las obras son muy confusas e insuficientes, trataremos, sin embargo, de ensayar una nueva propuesta.

El momento del día escogido para la *Bacanal de los andrios* es el atardecer. La temporalidad condensada que elige el dios Baco para sus

canal. En medio de la batalla contra los habitantes de la India, uno de los caudillos del lugar es testigo de la milagrosa transformación en vino de las aguas del río que brota del lago Astácida: «Pero, ¡oh gran maravilla!, al beber este líquido, ansío beber de nuevo, pues este licor es a la vez más dulce y no engendra la saciedad entre los hombres. Hebe, levanta tu copa y ven aquí con Ganimedes, tu escanciador troyano, servidor de los vasos divinos, para que llene cráteras enteras de este río dulzón para Zeus».

68. P. Hills, «El color en Tiziano», en *Tiziano*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2003, pp. 33-45.

epifanías de vino es precisamente el momento del crepúsculo, en el que la luz hace desvanecer los gestos lentos de los trabajos y los días, aliviando el peso de una viticultura paciente.⁶⁹ De hecho, la obra forma parte de un ciclo que recorre todas las horas de un día. Es probable que ese día pueda ser el 21 de julio, el natalicio de Alfonso d'Este. Es el momento en el que se inicia, según algunos cómputos, el signo astral de Leo. La constelación de Leo parece diseñarse perfectamente en la *Bacanal de los andrios*.⁷⁰ Es, por otra parte, la constelación que despunta en el este, al amanecer de ese día, y recorre todo el firmamento para desaparecer en el oeste, a la caída de la tarde. En las representaciones alegóricas de los meses, en el siglo XVI, el león figura como atributo de julio y del verano, así como el sol.⁷¹ Si nos atenemos pues a las cuatro pinturas en las que Tiziano interviene —las tres suyas más la de Giovanni Bellini, que modifica sin duda para adaptarla a la estructura general del conjunto ya terminado—, tendríamos:⁷²

—La *Ofrenda a Venus*, con el foco de luz a la derecha y con una luminosidad tamizada, representa la Mañana. La estatua de la diosa

69. M. Detienne, *Dionisos a cielo abierto*, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 101.

70. Ante la imposibilidad de ilustrar aquí la localización en la pintura de la constelación de Leo, serán suficientes algunas indicaciones: la cabeza y el cuello del león hasta las patas delanteras se dibujan en la curva que forman el grupo de danzantes de la derecha (cinco de las estrellas se localizan en las correspondientes cabezas), la mano izquierda del joven que eleva la frasca de vino y el *putto* orinando (la estrella Regulo); el resto del cuerpo está formado por otras seis estrellas localizadas en el plato o *kylis* de la bacante, la frasca de vino del joven desnudo que trata de llenarlo, la cabeza del muchacho que llena su cántaro detrás del árbol, las dos cabezas de las dos tocadoras de flauta y los narcisos al pie del árbol. Esta circunstancia convierte la *Bacanal de los andrios* en la pintura principal de todo el ciclo, y por ello debería estar situada en medio de la pared central del gabinete. Es entonces cuando la partitura de Willaert deviene el punto central, a partir del cual parecen distribuirse los ritmos de las pinturas que tiene en la pared a ambos lados, esto es, el *Festín de los dioses* —a la derecha— y *Baco y Ariadna* —a la izquierda. La constelación de Virgo se inscribe asimismo en la figura de la bacante dormida.

71. G. de Tervarent, *Attributes et symboles dans l'art profane, 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Ginebra, E. Droz, 1958, voz «Lion».

72. El este, que en las cartografías medievales era localizado en la parte superior, a partir del siglo XVI se situará a la derecha, de ahí que el ciclo, al representar las horas del día, se ordene de derecha a izquierda, es decir, de este a oeste.

(el planeta Venus o estrella de la mañana) marca el despuntar del día: los traviesos *putti* invaden la tierra, es el despertar del amor.

—El *Festín de los dioses*: el foco de luz se ha desplazado hacia lo alto. Es la hora en la que el astro solar domina en el cielo, la hora del Mediodía (Μεσημβρίουσα) del poeta Calímaco y el *midi le juste* de Valéry. El momento propicio para el banquete divino, cuando ningún mortal osaría deambular por los campos.

—La *Bacanal de los andrios*, con el foco de luz a la izquierda y las doradas tonalidades ponentinas, representa el Atardecer. La hora crepuscular es indicada a su vez por otro curioso detalle: el ave que aparece en una de las ramas altas del arbusto de la derecha —un magnífico ejemplar de una gallina de la Guinea o pintada (*Numida meleagris*)— tiene la costumbre, llegado el crepúsculo, de subirse a lo más alto de los árboles para dormir, alejada de los depredadores.⁷³

—*Baco y Ariadna*: la Corona Borealis del cielo y los azules profundos anuncian el momento mágico de la hora nocturna que los poetas denominan «hora azul».⁷⁴ Representa, por lo tanto, la Noche. Si la estrella de la mañana —la diosa Venus— anunciaba el ciclo inundando de amor la naturaleza e imprimiendo el carácter a éste, la Corona Borealis, el signo que sella los amores de Baco y Ariadna, consagra eternamente la universalidad de los mismos.⁷⁵

Nonno, en sus *Dionisiacas*, hace continuas referencias a la astrología y a la magia. Dioniso, el *Kosmokrátor* (regente del mundo), encarna un nuevo orden del universo. La invención del vino es con-

73. En el siglo XVI se la conocía como *Numida indiae* (gallina de la India). La *Bacanal* precede a la pintura *Baco y Ariadna*, que exalta la divinización de la esposa del dios, catasterizada en la Corona Borealis, momento que tiene lugar tras el triunfo de Baco en la India (simbolizado en los dos espléndidos tigres del carro).

74. Los blancos resplandores de la nube situada debajo de la corona provienen sin duda de ésta. Agradezco al Departamento de Astrofísica II de la Universidad Complutense de Madrid la comprobación de la situación del cielo tal como se mostraría el 21 de julio (la fecha natal de Alfonso d'Este), a la hora aproximada de las diez de la noche (hora azul), en la zona geográfica del Mediterráneo. La Corona Borealis presenta casi la misma situación que la ofrecida por Tiziano en su pintura.

75. A continuación de *Baco y Ariadna* debería situarse, en la pared de la izquierda, el *Vulcano* de Dossi, que representaría la noche profunda, el momento óptimo para las actividades «telúricas» del duque.

fiada al mismo como el anuncio de una nueva era. En un retrato de Alfonso d'Este de la escuela de Dossi el duque aparece victorioso, levantando un cáliz, en actitud de agradecer a Baco sus victorias. La inscripción que reza en el mismo es bastante elocuente: «Alfonso Duca con il fiasco et il bichiere conservo il ducato di Ferrara e ricupero quello di Modena». Curiosamente, en uno de los cantos de su epopeya Nonno describe el momento en el que las Estaciones preguntan al Sol cuándo crecerá la vid; en respuesta, el Sol les mostrará las Tablas de Armonía, en donde están impresos los presagios que anuncian la metamorfosis de Ámpelo en el fruto de Dioniso:

En la tercera tabla aprenderás de dónde surgirá el fruto del vino, allí donde están el León y la Virgen;⁷⁶ y en la cuarta sabrás quién ha de llevar el centro del racimo de vid, en el grabado en que Ganimedes, libador del dulce néctar, levanta una copa con su mano [...] Así recorrió Hora todas esas cosas, sin detenerse en una sola tabla, hasta llegar al lugar que el fogoso Hipérion indicó, como signo de su profecía, a la joven de los vientos. Allí estaba inscrito el brillante León, y la Virgen Astral estaba pintada en una forma que la reproducía, con el racimo de vino, flor de la estación veraniega. Allí detuvo sus pasos la hija del Tiempo.⁷⁷

El texto de Nonno muy bien podría constituir una *ékfrasis* de la *Bacanal de los andrios* de Tiziano de haber sido escrito en el Renacimiento, lo que revela la cercanía del mismo al sentido de esta fuente literaria antigua que el pintor pudo haber utilizado. El propio Battisti, a propósito de una pintura de Girolamo da Carpi, *Triunfo de Ariadna*, fresco que decora uno de los pasillos que conduce al camerino, señala la posible utilización de un pasaje de Nonno en dicha obra, insistiendo en el desconocimiento por parte de Tiziano del mencionado autor.⁷⁸

76. Los signos zodiacales de Leo y Virgo.

77. Nonno de Panópolis, *opus cit.*, XII, 36 ss. En el canto I el poeta adelanta lo que sucederá en el último: la catasterización de Ariadna. En él vemos algunos rasgos que nos recuerdan sin duda las imágenes del *Baco y Ariadna* de Tiziano: «Y una víbora audaz, al ver a la Serpiente del Olimpo, pegó un salto sobre la extremidad del Serpentario. Y así urdió otra corona sobre la Corona de Ariadna, mientras curvaba su cuello y enrollaba los anillos de su vientre» (I, 188 ss.).

78. Battisti, *opus cit.*, p. 102.

Sin embargo, como ya hemos indicado anteriormente, no hay razones que nos impidan considerar la obra de Nonno como una de las probables fuentes literarias manejadas por el pintor, dado que el responsable de la divulgación de los temas báquicos, en el contexto del humanismo renacentista, es Angelo Poliziano, el mismo poeta que había identificado al autor del manuscrito laurentino.⁷⁹ Su *Orfeo* terminaba con una trepidante balada cantada por las enfurecidas bacantes, que entonaban los gritos frenéticos de los rituales del dios: «Ognum segua, Bacco, te / Bacco, Bacco, eu oè!».

79. Véase la nota 41. En la nota 42 adelantábamos la posibilidad de un conocimiento del texto por parte de Tiziano.