

OFRENDA A VENUS



Esther González Gea
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Localización

Cuadro realizado por Tiziano para la *Cámara de Alabastro* de Alfonso de Este; se fecha sobre 1518-19, y será la primera de las bacanales que el pintor realizará para esta estancia.

En 1598, cuando la cámara fue deshecha, las bacanales fueron trasladadas al *Palacio Aldobrandini* en Roma y, en 1637, Nicolo Ludovisi¹ se las entregó a Felipe IV por medio del conde de Monterrey en pago del Estado de Piombino. En España, aparece citada esta obra por primera vez en los inventarios del Alcázar de Madrid de 1666, 1686 y 1700.

¹ Fue príncipe de Piombino a partir de 1634 hasta su muerte.

En la actualidad la obra pertenece a la Colección Real y se encuentra en el Museo del Prado en Madrid.

Análisis formal

La técnica empleado es el óleo sobre lienzo y las medidas son de 172 cm x 175 cm.

Previamente a la realización de la obra, Tiziano se encontró con el dibujo que había preparado Fra Bartolomeo, el cual pertenecía a su última etapa: libre, amplio de formas, con intensos efectos de claroscuro y lleno de energía y acción; en casi todos los aspectos la expresión de su estilo clásico florentino concuerda con el de Tiziano en esos momentos. En su composición, Tiziano adopta para las figuras casi todos los motivos de Fra Bartolomeo, respetando el tono de éste para interpretar el tema, otorga un papel destacado al paisaje y a la exploración perspectiva del espacio. Pero, aparte de esto, Tiziano se aparta del florentino, entregándose a un puro estilo veneciano.

La estructura resultante se asemeja a la, casi contemporánea, *Anunciación* de Treviso, sólo que más cargada de energía en sus formas y con unos efectos ilusionistas más intensos.



Anunciación. Catedral de Treviso

En esta ocasión, el contexto físico del cuadro no sugiere tensiones, ni existen rígidas formas arquitectónicas, la relación entre el espacio y la superficie pictórica resultan bastante diferentes. Las formas y los colores del paisaje describen un efecto de

profundidad, atenuando la perspectiva, compensando la asimetría composicional y, casi lo más destacado, sugiriendo un efecto de continuidad sobre la textura visual. En parte, la intención de la estructura asimétrica es evitar una impresión artificiosa, dar una sensación de naturalidad y, por lo tanto, de mayor realidad. Los objetivos se consiguen, a base de los más sofisticados medios para lograr la unidad clásica, equilibrada. El peso del cuadro recae sobre la parte baja, en la que encontramos un amontonamiento de los cuerpos sin apenas división, que nos hacen recorrer la pintura de izquierda a derecha hasta encontrarnos con dos mujeres en la línea del fondo que nos dan paso a la figura de Venus en un mayor nivel. En la parte central el lienzo se abre al cielo dejándolo respirar. Una figura desempeña su parte en los relatos por medio de su interacción con otras figuras, por medio de los grupos y actitudes que el pintor utilizaba para sugerir relaciones y acciones. Los temas dionisiacos son interpretados por Tiziano como una rica melodía cromática, fundida con una gran elegancia formal: elementos que caracterizan toda esta fase que la crítica ha definido como *clásica*.

El tratamiento de los cuerpos desnudos, tanto de los amorcillos como de la estatua de Venus son claramente clásicas, pero las referencias a la antigüedad que introduce en sus obras no deben ser entendidas como sumisión, al contrario, lo que hace es sacar el mayor rendimiento de estas fuentes para enriquecer su propio estilo clásico. Tiziano, da a la composición de sus figuras una ligera movilidad, creando un efecto mucho más natural. En cuanto a la realización del paisaje, nos encontramos con un tratamiento en el que éste se funde con los personajes, a través de sensaciones ópticas de luz y atmósferas, móviles y complejas, que luego superará en sus siguientes bacanales. Los personajes femeninos que asoman por el lateral del cuadro están elaborados según el canon de belleza femenina tizianesco, emanando elegancia y refinamiento, al mismo tiempo que resaltando personalidad y vida.

En cuanto al color, poco podemos añadir, más que estamos ante el mago de la pintura veneciana. Manejaba magistralmente las tonalidades y las masas de color, contrastando en esta obra una gran paleta cromática que va de los azules, a los verdosos pasando por tonos más luminosos como los rojizos. La escena cobra más vida en su zona central donde la luz cae directamente, dejándonos contemplar un hermoso día.

Las mitologías que construyó Tiziano se diferencian notablemente de su pintura religiosa, y sin embargo, la unidad creadora enlaza los dos tipos. Es este movimiento lo que había llevado a Tiziano a ir más allá de la armonía del *estilo clásico* para llegar a un

estilo basado en una intensa emoción. El mundo que vemos plasmado en estas obras está ennoblecido por la poesía, y también por una elevada admiración hacia los antiguos que es característica del período humanista; en la obra de Tiziano, ese mundo se hace real por medio de la exuberancia, de la vitalidad y la alegría.

Aproximación al significado

«Mira unos amorcillos que recogen manzanas, y no te sorprenda su número, son hijos de las ninfas y gobiernan a todos los mortales. Y son muchos, porque son muchas las cosas que aman los hombres, además, dicen que hay un amor celeste que rige los asuntos divinos».²

Así es como describe Filostrato el Viejo, escritor griego del siglo III a.C, un cuadro célebre en la antigüedad, llamado los *Amorcillos*. Seguramente, Tiziano tomó referencia de ésta descripción para realizar el cuadro que estamos analizando. En realidad, puede que la obra descrita no haya existido nunca y que la descripción no sea más que una *écfrasis*, práctica muy común en esta época. Lo que es evidente es la exactitud de la pintura de Tiziano con el texto de Filóstrato el Viejo; en el cuadro podemos apreciar cómo una gran masa de amorcillos recogen el fruto y lo disfrutan bajo la mirada atenta de la estatua de la Diosa del amor.

Fruto de sus relaciones con Alfonso de Este, duque de Ferrara, le es encomendada la misión de decorar con grandes lienzos la *Cámara de Alabastro* de su castillo de Ferrara. El duque quiso decorar la Cámara con una serie de bacanales, este hecho supuso un sofisticado ejercicio de *écfrasis*; tanto los temas elegidos como la idea de que fuera decorada con un tema en común por artistas contemporáneos provenían de la literatura clásica. Sobre 1519, Tiziano presenta al duque la primera de las bacanales: *Ofrenda de Venus*.

En 1517, Alfonso había solicitado a Rafael un cuadro para su *camerino*; aparentemente, sin embargo, tuvo mejor fortuna con Fra Bartolomeo, pues se conserva de éste el dibujo de una *Ofrenda a Venus* en los Uffizi. Sin duda debió llegar a manos de Tiziano a la muerte de Fra Bartolomeo a finales de 1517, cuando fue destinado a sustituirle en el encargo.

² Texto sacado de la descripción que hace Filostrato el Viejo un cuadro en su libro *Imágenes*.

De la *Cámara de Alabastro* como monumento conocemos muy poco. Parece ser que Vasari, que visitó Ferrara en dos ocasiones, no tuvo ocasión de tomar notas en el momento, con lo cual lo que nos quedan son recuerdos fragmentados y en algunas ocasiones erróneos. La información que Vasari nos ofrece puede complementarse con algunos fragmentos que se conservan de la correspondencia del duque y con inventarios posteriores. De la decoración de alabastro de la estancia, que realizó el veneciano Antonio Lombardo, se conservan algunos restos dispersos; y de los ocho cuadros que formaban la principal decoración, únicamente conservamos cinco, la mayoría de ellos cortados en menor o mayor medida.

El camerino parece ser que media seis metros de largo, con puertas en los lados más pequeños y dos ventanas en uno de los muros largos. El cuadro que nos ocupa estaría situado en la pared de enfrente, justo en medio, a la izquierda estaría el *Festín de Baco* de Bellini y a la derecha, también de Tiziano, la *Bacanal*. Los dos cuadros que hoy están en el Prado se pintaron en algún momento posterior a abril de 1518, y es creencia general que pintó en primer lugar la *Ofrenda a Venus*.

De manera sintética y poco profunda describiremos el cuadro como un grupo de cupidos que juntaban manzanas en presencia de Venus en un paisaje arbolado y cuya cuestión de fondo puede tratar sobre el Amor como fuente de fertilidad y regeneración de la naturaleza. En la *Ofrenda de Venus*, la elección del argumento refleja tal vez no solo el hedonismo del patrono sino también la prosperidad agrícola del campo ferrarés, que rebosaba comida y bebida.

Los amorcillos amontonados en diferentes posturas y actuando de diversas maneras nos transportan a un universo ideal. Tiziano dota de importancia a los distintos planos, sin obviar ninguno de ellos, algo que podemos apreciar en el pequeño grupo de *putti* bailando en el fondo. Para equilibrar la escena, coloca en la parte superior algunos de ellos alcanzando las manzanas del mismo árbol que envuelve la imagen. En la parte derecha del cuadro nos tropezamos con el plano más real —como si Tiziano hubiera buscado dividir la escena entre un plano ideal y otro más realista— dos mujeres realizan ofrendas a Venus representada como una estatua clásica, pero dotada también de movimiento y expresión. La primera de las mujeres alza el brazo mostrando un objeto a la Diosa, va ataviada con lujosos ropajes; es complicado aquí matizar si se trata de una cortesana o una mujer de la aristocracia, pues, la Venecia del siglo XVI, era una capital para el placer, donde sus cortesanas eran muy famosas e incluso las autoridades se

quejaban de que sus suntuosos vestidos no permitían distinguirlas de las damas de la nobleza. Está claro que aquí el pintor se ha esmerado en el tratamiento de las ropas, algo también muy característico en su pintura y sobre todo, en sus retratos. La otra mujer, en un plano más superior, muestra el rostro al espectador, aunque no a la escena, como si tratara de conectar con un espacio que nos es ajeno. En ella observamos una belleza relajada, y el pelo suelto; con esto podemos deducir, por la presentación de las dos mujeres, que una pertenecería a la nobleza —seguramente la mujer vestida de azul— y la otra, con el pelo recogido y descalza, en actitud oferente, sería la doncella.

También podríamos analizar la escena como una división entre el amor sagrado y entregado, representado por estas dos mujeres, y el amor carnal, representado por la masa de amorcillos en actitudes hedonistas. Lo que está claro, es que *Ofrenda a Venus*, ensalza una existencia sensual, trascendiendo de la mano de Tiziano a un plano ideal. El sentido de la belleza de la existencia se hace lírico, pero inmediato y poco distante. Su inmediatez constituye muestra de la reacción no sólo de Tiziano, sino del arte veneciano en general, a los temas literarios de la Antigüedad. Aunque el programa de la aportación del pintor al *camerino* de Alfonso de Ferrara está impregnado de erudición arqueológica como cualquiera realizado en la Roma contemporánea, ello no es obstáculo para que los mitos antiguos hayan sido traducidos con la más cálida sensación de actualidad. Su realidad no es mera mimesis de la existencia física, sino un arbitrario engrandecimiento de ella, y el mundo que reproduce, lejos de estar inmóvil, es apasionadamente vital.

Las pinturas mitológicas realizadas para la *Cámara de Alabastro* de Alfonso d'Este son los cuadros que más debate han suscitado de su significado último: alegorías políticas, metáforas neoplatónicas, erotismo sublimado... La interpretación que les da Fernando Checa en su ensayo *Alfonso d'Este, Tiziano y la pintura de los antiguos* es que se trata de un intento deliberado de recuperar la pintura de los antiguos: de hecho, toda la decoración de los *camerini* habría estado orientada en la misma dirección, pero, a diferencia de otros intentos de éfrasis renacentista, Tiziano no se habría inspirado aquí en ninguna descripción concreta de cuadros antiguos, sino en las mismas fuentes poéticas de las que podrían haber bebido los propios pintores de la Antigüedad. Sus pinturas, pues, no evocarían otras pinturas de la Antigüedad, sino que trató de pintarlas *al modo* de los antiguos.

Bibliografía

LLEÓ CAÑAL, V. [2006]. «Tres maestros: Rembrandt, Tiziano y Caravaggio», en *Revista de Libros*, nº 115-116.

FREEDBERG, S.J. [1992]. *Pintura en Italia: 1500/1600*, Madrid, Ediciones Cátedra.

<<http://www.museodelprado.es/>> 28-10-2012.