

EL PRUDENTE TIZIANO Y SU EMBLEMA DE LA PRUDENCIA

RAFAEL ZAFRA
Universidad de Navarra

RESUMEN: Este trabajo analiza el cuadro de Tiziano, *Alegoría de la Prudencia*, tomando como punto de partida su carácter de emblema. Tras exponer brevemente el origen y naturaleza de los emblemas se resumen las distintas explicaciones que sobre este cuadro se han dado, se sugieren los emblemas de Alciato como una de sus fuentes principales, para terminar proponiendo algunos nuevos sentidos contenidos en este enigmático cuadro.

Palabras clave: Tiziano, alegoría de la prudencia, emblemática, Andrés Alciato

ABSTRACT: This article analyses the picture by Tiziano entitled *Alegoría of the Prudence*, starting from its emblematic character. After explaining briefly the origin and nature of the emblems, the author summarizes the different explanations given to this picture, and *suggests* that Alciato's emblems could be one of its main sources. Finally he proposes some new meanings of this enigmatic picture.

Keywords: Tiziano, An Allegory of Prudence, Emblems, Andrea Alciati.

PRESENTACIÓN

Me fijé con atención por primera vez en el cuadro que aparece arriba, del cual voy a tratar aquí, al verlo como principal motivo en el cartel anunciador de unas jornadas de trabajo sobre *Autoridad y Poder* en Münster, en las cuales participé como invitado. Esas jornadas estuvieron enmarcadas en el Seminario permanente que para tratar a fondo sobre las relaciones entre los conceptos «autoridad» y «poder», y estudiar en particular sus manifestaciones

respectivas en la Literatura del Siglo de Oro español, han organizado en común los departamentos de Literatura Hispánica de las Universidades de Oxford, Münster y la Sorbona, junto al Grupo de Investigación del Siglo de Oro de la Universidad de Navarra (GRISO). Mi contribución estuvo centrada en la relación de ambos conceptos con la literatura emblemática, un campo al cual he dedicado algunos trabajos.¹



EL CUADRO

La obra en cuestión, que puede verse encabezando estas páginas a modo de *pictura*, es uno de los cuadros más intrigantes y sugerentes que conozco, una de esas imágenes que cuando se contemplan no dejan de interpelar al observador sobre su significado oculto, y la intención última de su autor al formarla. Se trata de un lienzo que cuelga en las paredes de la National Gallery de Londres, conocido por los títulos convencionales de *Alegoría de la Prudencia* o *Triunfo*

1. Pueden verse los resultados de estas reuniones en ARELLANO, IGNACIO, CHRISTOPH STROSETZKI, y EDWIN WILLIAMSON, *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

de la prudencia sobre el tiempo, y atribuido casi unánimemente a Tiziano Vicellio. Por el estilo de la obra, todos los tratados consultados coinciden en señalar su pertenencia a la llamada *ultima maniera* de Tiziano, y en datarlo entre 1560 y 1570, últimos años del longevo pintor veneciano.²

Como profesor de literatura, no experto en arte en general, ni en pintura renacentista, ni en este autor en particular, no puedo tratar ni del color, ni de la pincelada, ni de la forma ni de la luz; pero he trabajado lo suficiente como para poder decir algo sobre lo que creo da a este cuadro ese intrigante aspecto, lo que lo llena de significado: su carácter de «emblema».

Voy a empezar por exponer brevemente en qué consiste este peculiar género, en el que se dan la mano todas las grandes disciplinas artísticas y culturales del Renacimiento y el Barroco, del Humanismo y de la Contrarreforma. Sobre esta base, y ya con perspectiva, me centraré en el cuadro y en lo que dice por sí mismo. En todo el proceso intentaré seguir prudentemente el consejo de uno de los autores que más y mejor han escrito sobre el pintor veneciano: Erwin Panofsky, que en el prólogo a su libro *Tiziano, problemas de iconografía* sugería que cualquier historiador del arte –y, a *Fortiori*, y quienes como yo no lo son– debía limitarse al acercarse a este pintor a tratar algunos pequeños problemas concretos, sobre todo si va a dar una conferencia. Es lo que voy a intentar hacer aquí presentando algunos datos de la historia cultural de la época de composición del cuadro, especialmente de la emblemática, que pudieron servir a su autor a la hora de componerlo y que, por tanto, podrán ayudarnos a comprenderlo.

Antes de leer estas páginas es conveniente dejar que la obra les hable por sí sola, y que contemplándola durante un rato se interroguen sobre las diversas cuestiones que sin duda plantea. ¿Qué es esto? ¿Qué pone ahí arriba? ¿Quiénes son esas tres personas y qué relación hay entre ellas? ¿Y los animales, qué significan? ¿cómo se relacionan con las personas? ¿Cuál es el sentido de todo el conjunto? Espero que al terminar la lectura hayan sido respondidas; y confío en que, como mínimo, queden convencidos de que, para poder disfrutar correctamente de una obra de arte –y esto vale para cualquier género y época–, hace falta poseer las claves correctas que ayuden a entenderla y a valorarla en su justa medida.

Una de las primeras sensaciones que transmite el cuadro es la de unidad: aunque esté formado por elementos diversos –las letras, los rostros, los animales– éstos parecen estar relacionados entre sí formando un todo unitario. Erwin Panofsky, padre de los estudios iconográficos y uno de los historiadores del arte más conocidos e influyentes, dedicó a este cuadro dos fundamentales trabajos que me han servido de obligado punto de partida.³ En ellos señaló

2. Por ejemplo pueden verse HUMFREY, PETER: *Tiziano*, Londres, Phaidon, 2007 o JOANNIDES, PAUL: *Titian to 1518: the assumption of genius*. New Haven, Yale University Press, 2001.

3. Lo a continuación expuesto es parte de mi artículo «*Emblema? Imago auctoritatis*» publicado en las páginas el libro de Arellano y otros, antes citado, 285-291. Véanse allí las referencias bibliográficas.

desde el principio que lo que en este cuadro se muestra es un *emblema* y creo –como ya he dicho– que es precisamente esta condición lo que le da su carácter unitario.

Dado que el término *emblema* es hoy en día equívoco, conviene determinar ante todo qué es en el contexto en que se pintó el cuadro y, por tanto, en el que debemos considerarlo. Para ello no hay mejor forma que examinar la obra que, según todos los estudiosos, dio origen al género de la emblemática renacentista: el *Emblematum liber* de Andrea Alciato.⁴

Andrea Alciato, en su día famosísimo juriconsulto y humanista milanés, y uno de los profesores universitarios mejor pagados, inició la historia de la emblemática con la publicación de esta obra, de un modo casi casual, gracias en parte a la intervención del editor y del impresor de su libro. Como todos los estudiosos del Derecho de su época, Alciato dedicaba una parte importante de su labor académica a glosar las leyes reunidas –a menudo en forma de breves sentencias– en el Código de Justiniano, el llamado *Digesto*, recopilación del Derecho romano clásico que aún era la base de buena parte del sistema jurídico. Como buen humanista, fundador de la llamada jurisprudencia elegante, Alciato tomó la costumbre de glosar, de amplificar los títulos del *Digesto* por medio de epigramas, traducidos al latín de la *Epigramata Graeca* o compuestos por él mismo. Al mismo tiempo, en aquel primer cuarto del siglo XVI, estaba causando furor en toda Europa, y lo seguiría causando en los dos siglos siguientes, uno de los libros más famosos del Renacimiento, los *Adagia* de Erasmo. Este libro era una recopilación comentada de miles de adagios, refranes cultos y frases proverbiales todos ellos tenidos por autoritativos, organizados por lugares comunes con el propósito de que los humanistas pudiesen emplearlos para enriquecer y autorizar su discurso. En sus ratos libres, Alciato imitó la tarea de Erasmo glosando sentencias de tan gran autoridad similares a los *Adagios* –incluso en algún caso las mismas– pero del modo elegante que empleaba a veces en sus comentarios a las sentencias del *Digesto*, es decir mediante epigramas.

Como divertimento, seleccionó un grupo de tales composiciones –sentencia y epigrama–, algunas de tipo jurídico y otras más generales, unas originales y otras traducidas, pero todas de intención moral y con un marcado carácter visual, y formó un librito que pudiera servir como modelo –así lo dice en su prólogo– a los cortesanos a la hora de elaborar sus empresas. Las empresas eran pequeñas imágenes, herederas de los escudos heráldicos, que glosan un mote y que los cortesanos solían portar para mostrar su propósito de vida. Alciato pretendía ayudarles a que eligieran sus empresas de un modo más ingenioso, culto y autorizado, siguiendo los ideales humanísticos de Castiglione.

4. «La Alegoría de la Prudencia de Ticiano: Post scriptum», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1985, 171-93 (1ª ed. Nueva York, 1955); «Reflexiones sobre el tiempo», en *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, Akal, 2003, 108-113 (1ª ed. Nueva York, 1969).



Fig. 1. Emblemas de Alciato en la primera edición, Steiner. Habsburgo, 1531.

Denominó a sus composiciones «emblemas», quizá por su función para servir de modelo para estos engarces –la palabra griega *emblemata* tiene ese significado– o quizá para indicar que la obra completa estaba compuesta como un mosaico –otro de los sentidos de la palabra– formado por composiciones tomadas de diversas partes de su obra, –o con mayor probabilidad– como un juego de ingenio con ambos sentidos.

Alciato envió su libro a su amigo, el también jurisperito y humanista Conrado Pautinger, quien, quizá emocionado con la obrita, decidió publicarla sin decir nada a su autor. Por idea de Pautinger, del impresor Steiner o de ambos, los editores decidieron añadir a estos emblemas una ilustración que pudiera servir de ejemplo, tal y como se estaba haciendo en ese momento con las fábulas de Esopo –obras de similar carácter moral–, cuyas primeras ediciones ilustradas se publicaron por entonces también en el sur de Alemania.

De esta guisa, adornadas con un dibujito –obra del pintor Jörg Breu– salieron a la luz el 28 de febrero de 1531, y así quedó inaugurado el género de la literatura emblemática. Desde entonces se ha considerado «emblemata» canónico a la llamada estructura *triplex*, formada por la sentencia, llamada *mote* o *lemma*, la imagen o *pictura* y el epigrama, comentario o *subscriptio*.

Tradicionalmente se ha denominado al *lemma* el alma del emblema; pero curiosamente, con el paso del tiempo se ha prestado más atención en el estudio del género al epigrama, o incluso a la *pictura*, sin reparar del todo en que es la primera, la frase autoritativa, la base de toda la construcción.



Fig. 2: Tiziano, *Las tres edades del hombre*; Cartari, *Las parcas*, *Imagini dei Dei*, op. cit., 255.

El principal valor del emblema, el principal hallazgo del género, mérito de Alciato pero también de quien decidiera ilustrar el libro, fue el de representar visualmente una *auctoritas*, un lugar común autoritativo, dando lugar a imágenes que tienen en su significado profundo un valor casi de ley. El mérito del emblema es hacer visible la autoridad.

Gracias a los emblemas las imágenes, se llenan de autoridad, de prestigio, y lo que hasta ahora se había empleado mayormente en la enseñanza del pueblo rudo e iletrado y era rechazado en buena medida por los humanistas como vehículo de sus conocimientos –el propio Alciato se oponía al principio a que se ilustraran sus emblemas– es ahora un instrumento apto para la transmisión de los saberes más elevados.

El *Emblematum Liber* de Andrea Alciato descubrió a un mundo regido por el principio de autoridad el uso de la imagen para hacer expreso este principio,

de forma que, de igual manera que los márgenes de los libros se plagaron de autoridades impresas, los muros de los palacios y templos se llenaron de autoridades visuales.

Por ejemplo, en 1535, solo cinco años después de la publicación de los *Emblemata*, varios de los emblemas de Alciato se reproducen en los relieves del patio de la casa Zaporta dentro de un complejísimo programa iconográfico con la intención de reforzar con su autoridad la imagen y los hechos del Emperador Carlos V como nuevo Hércules de su tiempo.⁵

Este es el ambiente en el que hay que juzgar la pintura de Tiziano que hoy nos interesa. Con su luz podemos comprobar en seguida cómo, en el conjunto de su obra, ésta tiene carácter único y excepcional. Es la única que se puede considerar un emblema, más que una alegoría, que es el título que habitualmente se le ha dado. Está conformada como una sentencia moral amplificada por una imagen visual, en lugar de ser una imagen a la que subyace un sentido filosófico o teológico oculto, que es lo que normalmente se entiende por alegoría.

Las obras alegóricas del pintor veneciano, dejan entrever un significado oculto tras la imagen representada en el plano figurado, y pueden interpretarse y disfrutarse simplemente así. De hecho el carácter alegórico de algunos cuadros de Tiziano solo se ha podido determinar recientemente gracias al avance en los estudios de la corriente neoplatónica renacentista. Por el contrario, obras como *Las tres edades del hombre* y el *Amor Sacro y profano*, a la que tradicionalmente se han atribuido sentidos ocultos, se pueden interpretar con mayor facilidad viendo un relieve sobre las parcas, o un episodio concreto de la *Hypnerotomachia Poliphili*, uno de los libros más famosos y misteriosos de la historia, en el que pueden estar inspirados.

Sin embargo, en *Praesens prudenter agit*, título que podríamos dar al cuadro siguiendo la nomenclatura habitual de la emblemática, la concentración conceptual es tal, que no podremos encontrar sentido alguno a las imágenes mientras no hayamos desentrañado, bajo la tutela del lema superior, el sentido de los elementos que lo componen. Como en los jeroglíficos de las páginas de los pasatiempos –que en cierta medida se derivan de la emblemática renacentista– los ojos se dirigen inmediatamente a la letra, para encontrar en ella la pista que dé sentido al conjunto.

Es, pues, la única obra de Tiziano, y de la pintura de su época, en cuanto yo la conozco, a la que podemos considerar puramente un emblema, por estar construida como amplificación de un mote, de una frase autoritativa: *Ex praterito / Praesens prudenter agit / ni futurum actionem / deturpet* que se puede traducir como: *A la vista del Pasado / el Presente obra con prudencia / si el Futuro no malogra la acción.*

5. Véase el estudio de JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE, *El palacio de Zaporta y Patio de la Infanta*, Zaragoza, IberCaja, 1995.

EL MOTE⁶

El mote está dispuesto sobre la parte superior de tal forma que facilita tanto la interpretación de las partes del cuadro como el sentido del conjunto. Los tres tiempos, *praeterito*, *praesens* y *futurum* están colocados encima de cada uno de los tres rostros de la figura tricéfala que se ve en la parte central, caracterizándolos: el anciano que mira a la izquierda es el pasado; el retrato frontal de un varón adulto de barba poblada es el presente que mira al futuro, representado por un joven que mira a la derecha. La sentencia completa en forma de arco da sentido al cuadro completo.

Con esta disposición se da a entender que los tres rostros humanos, a la vez de representar tipificadas las tres edades de la vida humana –juventud, madurez y ancianidad– significan de modo más general las tres formas del tiempo, el pasado, el presente y el futuro, al mismo tiempo que los pone en relación con la actuación prudente, el *prudenter agit*.

Ni Panofski, ni otro alguno de los que han estudiado este cuadro han conseguido encontrar, si es que la hay, la fuente directa de este mote.⁷ Es correcto pensar que Tiziano, por sí mismo o aconsejado por alguno de los intelectuales de los que se rodeaba, tomara la frase de modo literal de algún autor de reconocido prestigio. Los emblemas eran considerados mucho más brillantes si se construían sobre una máxima conocida de un escritor o texto antiguo, cristiano o pagano, pero de gran autoridad. Seguramente dentro de unos años, en la medida en que se vayan sacando a la luz textos renacentistas y medievales hoy ocultos en las bibliotecas, aparecerá la fuente directa. Por el momento hay que contentarse con interpretarla y situarla en el contexto cultural al que pertenece.

La concepción de la virtud de la prudencia como relación entre las tres facultades del alma que intervienen en el acto de decisión –la memoria, la inteligencia y la previsión o providencia– con los tres tiempos sobre los que actúa –presente, pasado y futuro– procede de la tradición clásica conservada y amplificada por la Teología cristiana, que acabó haciendo de esta virtud, siguiendo a santo Tomás de Aquino, una de las virtudes cardinales.

Según Panofski, la definición de prudencia como el «recuerdo del pasado, la ordenación del presente y la meditación del futuro», que subyace bajo este lema, aparece en multitud de tratados y repertorios medievales, y fue escrita por San Martín de Braga. Este santo obispo del siglo VI, llamado *el apóstol de los Suevos*, es hoy un desconocido, pero era uno de los autores más prestigiosos del primer milenio, donde se le ponía a la altura de Séneca –entre otras razones por ser uno de los autores de la cristianización de la doctrina de este autor– de

6. Lo que aquí sigue toma como fuente principal el estudio de Panofsky, «La Alegoría...», 173-4.

7. Un buen resumen de los estudios sobre este cuadro con interesantes aportaciones puede verse en el artículo de CARLOS SASTRE VÁZQUEZ, «Animales Virtuosos: a propósito de una nueva interpretación de la Alegoría de Tiziano en la National Gallery de Londres», *Espacio, Tiempo y Forma, Historia del Arte*, 2001, 31-56.

tal manera que sus obras a menudo se editaban junto a las de éste llegándose a atribuir al romano sentencias que, como ésta, eran realmente suyas.

Generalmente, la obra de Martín, como sucede en este caso, tiene una visión del transcurso del tiempo mucho más optimista y esperanzada, más cristiana que la de los estoicos, que ven en él un imparable decurso hacia la muerte y la nada. Creo que este optimismo se trasluce en la serenidad que transmite el cuadro y en la franca mirada con que el personaje central mira hacia el futuro.

En esta doctrina clásico-cristiana está muy unida la idea del buen consejo a la de la prudencia –prudente es aquel que se deja aconsejar por el que sabe–, y así la virtud de la prudencia es aumentada, según esta doctrina, por uno de los dones del Espíritu Santo: el don de consejo. Esta relación se puede ver reflejada en la sentencia que, atribuida falsamente a Platón, circulaba por los repertorios morales medievales y renacentistas, y que tiene un sentido muy similar a la de Tiziano: *el sabio consejo considera el pasado que suministra precedentes, el presente que plantea el problema, y el futuro que abriga las consecuencias.*

LA PICTURA

La *pictura* de este cuadro-emblema está formada por una compleja agrupación de cabezas humanas y animales que conforman un todo unitario que conviene dividir para descifrarlas.

La parte antropomórfica se puede explicar, si seguimos a Panofsky, a través de una tradición continua de textos e imágenes transmitidos desde la Antigüedad hasta el siglo XVI. En su libro *El significado de las artes visuales*, presenta algunos raros ejemplos del arte medieval del primer Renacimiento que muestran esta tripartición de la prudencia y el buen consejo en forma de figuras humanas. Pero a mi entender es ya en la época de la imprenta, en especial tras la explosión de libros cultos ilustrados provocada por el *Emblematum liber* de Alciato, donde podemos encontrar imágenes que pueden estar más directamente relacionadas con las del cuadro de Tiziano.

Sin ir más lejos, concretamente en el segundo libro de esta obra, publicado por primera vez en la imprenta veneciana de Aldo Manucio en 1546, y del que probablemente Tiziano tuvo un ejemplar, encontramos un grupo de emblemas que explican el sentido buscado. En esta edición veneciana aparecen por primera vez –no puedo explicar aquí el complejísimo proceso de gestación del libro–⁸ buena parte de los diez emblemas que Alciato dedicó a la prudencia: número que se explica por ser ésta la virtud más querida entre los hombres del Renacimiento, especialmente entre los humanistas y los hombres de gobierno y juristas, categorías ambas a las que pertenece Alciato.⁹

8. Véase al respecto el estudio introductorio de ALCIATO, ANDREA, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, Lion, 1549, ed. de RAFAEL ZAFRA, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2003.

9. 6 Cfr. ALCIATO, ANDREA, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, 44 y ss.

De entre estos emblemas, el más evidentemente relacionado con nuestro cuadro es precisamente el que glosa el lema *Prudentes* –los prudentes– cuya *pictura* muestra a Jano bifronte, dios romano de las puertas, de los comienzos y de los finales, con un epigrama que expresa de modo sintético una idea muy similar a la del cuadro:

Jano, bifronte, que conoces lo pasado y lo por venir, que contemplas lo de detrás, y lo de delante ves, ¿por qué te pintan con tantos ojos y rostros? ¿Acaso no es porque al hombre circumspecto simboliza esta imagen?



Fig. 3: *Ars naturam adiuuans*.

Pocas páginas más adelante aparece un emblema aparentemente no relacionado por el sentido, pero que muestra a Mercurio –otro de los dioses tradicionalmente relacionados con el tiempo y la prudencia– representado en la misma forma trifronte (Fig. 3). Se trata del emblema *Ars naturam adiuuans*, que sólo tuvo esta *pictura* en la edición veneciana.

Lo mismo sucede con el emblema *Dicta septem sapientum –Dichos de los siete sabios de Grecia–*, que en esta edición, y solo en ella, muestra en su *pictura* dos páginas más adelante (Fig. 4), la representación más frecuente de la prudencia en la iconografía de la época: una mujer con dos rostros, uno de ellos de varón barbado que se mira en un espejo, donde se ve reflejado su rostro; y así se forman nuevamente las tres caras de la prudencia. Este emblema compuesto por diversas sentencias de filósofos griego dice de modo bastante esclarecedor: *Aquí tienes los dichos de los siete sabios, por si los quieres dibujar o celebrarlos con pinturas.*

Al tiempo que presenta la *pictura* que corresponde a la sentencia que dice: *Chilon el Espartano manda a todos conócete a ti mismo: esto lo representarán un espejo o vidrio tomado entre las manos.*

Quedémonos con este dicho y su representación para más adelante y fijémonos ahora en la página contigua. En ella aparece, al lado de esas tres caras de la prudencia, otro emblema dedicado también a esta virtud, pero que emplea motivos animales. Se trata de *Vigilantia et custodia* (Fig. 4), emblema que hace referencia, empleando el simbolismo animal de profunda raigambre en el mundo antiguo, a la proverbial capacidad del león como guardián, por su aptitud para dormir sin cerrar los ojos. Dice así el epigrama: *Aquí esta el león, que se pone ante las puertas de los templos porque duerme los ojos abiertos*

Y comenta Diego López, uno de los grandes comentaristas de Alciato, siguiendo los *Hieroglyphica* de Horapolo:

Y así, en Egipto, cuando querían pintar un hombre con gran cuidado, presto y diligente –prudente– pintaban la cabeza de un león, el cual velando cierra los ojos y durmiendo los tiene abiertos.¹⁰

Es posible que estas asociaciones sean casuales; pero ante la similitud de los motivos, la fama del libro de Alciato y la facilidad con que pudo conseguirlo, no creo aventurado suponer que Tiziano tomara de estas páginas del libro Alciato, la idea de sus tres cabezas humanas y decidiera combinarlas en su emblema con los motivos animales.¹¹

Posiblemente perfiló estas ideas echando mano de otros libros posteriores al de Alciato, en los que aparecen estos motivos ilustrados y que pudieron estar a su alcance, como las mitografías de Natale Conti o Vincenzo Cartari, los

10. DIEGO LÓPEZ, *Declaración magistral de las emblemas de Alciato*, Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1670, 90.

11. Una sugerencia más: la iglesia que aparece en este último grabado de la edición veneciana, no deja de recordar a la Basílica de Santa María dei Frari, en la que está enterrado el propio Tiziano, situada muy cerca de su casa y para la que pintó uno de sus cuadros más famosos, su Ascensión de la Virgen a los Cielos. Al mismo tiempo la figura del león presenta una estampa parecida a los leones del Pireo colocados como guardianes ante el arsenal de Venecia desde mucho antes de que Tiziano naciera, y que mirados de frente muestran rostros que recuerdan al que nos observa desde la parte baja del cuadro de Tiziano.

jeroglíficos de Valeriano, o la *Iconografía* de Ripa, pero creo se pueden explicar apelando únicamente a los emblemas de Alciato.

Pasemos ahora a los animales. La representación paralela de los dioses clásicos, mediante imágenes animales, parece proceder del sincretismo religioso del mundo helenístico. La asimilación de los dioses egipcios, a menudo representados como animales –Apis-toro, chacal-Anubis, Horus-halcón– a los dioses grecoromanos –por ej. Anubis-Mercurio– explica que éstos se representen también de igual modo.

En las mitografías ilustradas que circulaban en la época en que Tiziano pintó esta obra no es raro encontrar representados con formas similares a las de su cuadro, es decir con triadas animales –el llamado *tricipium*– a los dioses relacionados con el tiempo y la prudencia. En la *Mythologiae* de Natale Conti y en las *Imagini dei Dei degli antichi* de Vincenzo Cartari, publicadas también por esos años,¹² por supuesto también en Venecia y de la que Tiziano bien pudo tener ejemplares, podemos ver el *tricipium*, como representación tanto de Saturno, dios grecorromano del tiempo, como de Serapis, dios grecoegipcio con un culto muy desarrollado en el Imperio tardío.

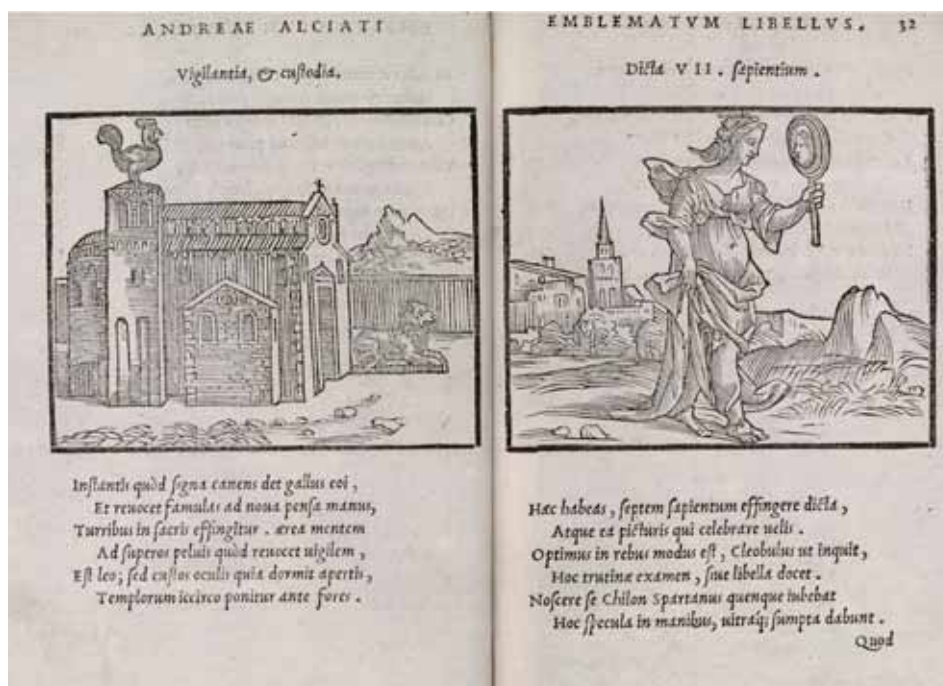


Fig. 4: fol. 31v y 32r.

12. Concretamente en 1567 la primera y en 1571 la segunda. Las imágenes que reproduzco pertenecen a una edición de la obra de Cartari publicada en Venecia Evangelista Deuchino en 1626 con grabados de Filippo Ferrouerde, que se emplearon para varias ediciones de esta obra a partir de 1615 y también para algunas de la *Mythologiae* de Natale Conti.

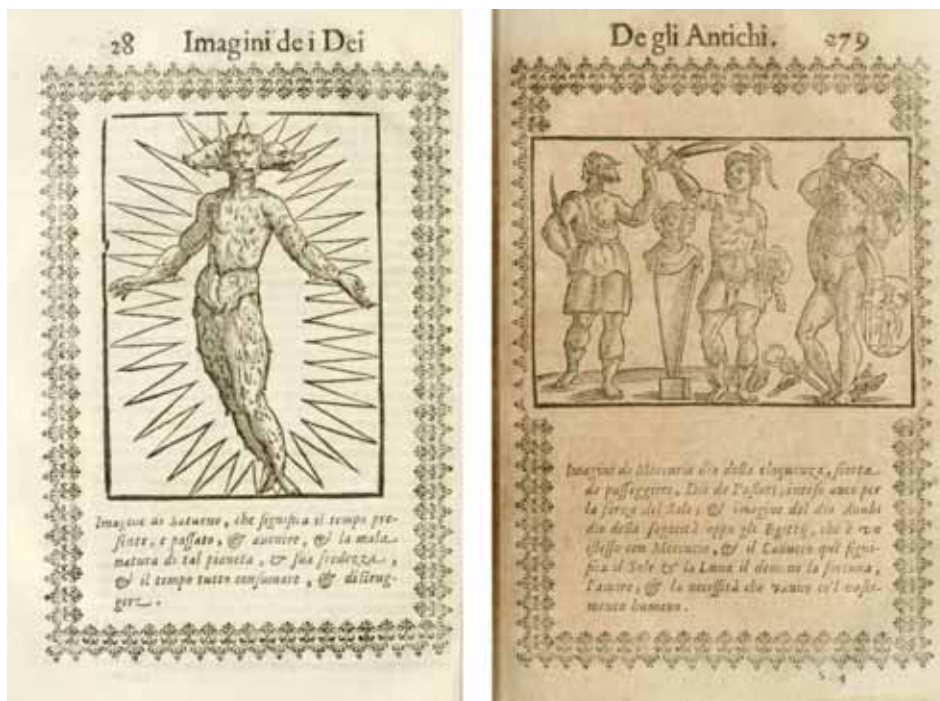


Fig. 5: Saturno y Anubis-Hermes (Cartari).

Según Macrobio,¹³ Serapis «no era más que una manifestación particular del dios Sol, y como el movimiento del dios sol produce y determina el devenir de las horas, representa por tanto el tiempo. Las tres cabezas animales que lo representan, son las tres formas del tiempo; la cabeza de león, representa el *presente*, cuya representación entre el pasado y el futuro es fuerte y ferviente; la cabeza de lobo (*chacal*) representa el *pasado*, pues la memoria de las cosas que pertenecen al pasado es devorada y sus restos abandonados; la imagen del perro, que intenta agradar, representa el *futuro*».

Como ha demostrado Fernanco Checa, Tiziano conoció este texto de Macrobio a través de *L'idea del Teatro* de Giulio Camillo (Venecia, 1552), obra del que él mismo había preparado una versión ilustrada que no se ha conservado.¹⁴

Lo que está claro es que, en la época final de la vida de Tiziano, el uso del *Tricipium*, como motivo para representar el tiempo, y con él la prudencia y el buen consejo, estaba ya muy extendido, como queda patente por su aparición en los *Hieroglyphica* de Valeriano –publicada también en Venecia en 1556, pero ilustrados por primera vez en 1575– y en la iconografía de Ripa, el repertorio de carácter emblemático-simbólico más empleado durante el Barroco.

13. Tomo esta cita de PANOFSKY, «Reflexiones sobre le tiempo», 110.

14. Véase su prólogo a PANOFSKY, ERWIN, *Tiziano. Problemas de iconografía...* Agradezco a don Fernando laa indicaciones que en este sentido me dio durante el curso de Castellón al que me he referido.



Fig. 6: Serapis (Cartari).

La popularidad del motivo queda patente en España, pocos años después de la muerte de Tiziano, en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias¹⁵ –probablemente el mejor libro de emblemas escrito en castellano–, concretamente en el emblema noveno de la centuria tercera, en la que muestra bajo el lema *Quae sunt, quae fuerint, quae mox ventura* –las que son, las que han sido y las que han de ser– las cabezas de un perro, el león y la raposa sobre un pedestal en el que está escrito PRUDENTIA, el siguiente epigrama:

15. SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, ed. facsímil de la de Madrid, Luis Sánchez, 1610, con introd. de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978. Es Aurora Egido quien destaca por primera vez la relación con el cuadro de Tiziano de este emblema y el de Saavedra Fajardo que menciono más adelante: EGIDO, AURORA, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, 94.

El perro y el león y la raposa, lo que fue, lo que es y lo futuro, declaran con pintura artificiosa, cual muestra el pedestal, firme y seguro símbolo sacro a la Fronisia Diosa, del prudente varón retrato puro, que advierte lo presente y lo pasado, con que previene lo que aún no ha llegado.



Emblema que él mismo declara:

El hombre prudente discurre por el tiempo pasado, cotejándole con el presente, juntando ejemplos y símiles y acontecidos, y no se detiene ni repara aquí, porque ha de considerar lo que podría suceder adelante; y como dijo Terencio: *Istudud est sapere, non quod ante pedes modo est, sed etiam illa qua futura sunt prospicere*. Verás a Pierio, lib.16. c. de *Aesculapio*. Pintase en el emblema un pedestal con tres cabezas de animales apropiados para la diversidad de los tiempos, y el mote está tomado de Virgilio lib.4. *Georg. Quae sunt, qua fuerunt, qua mox ventura.*

En la última frase del comentario, al decir un pedestal con tres cabezas de animales apropiados, señala, siguiendo a Valeriano, que pueden ser varios los animales aptos para representar el paso del tiempo. Esto justifica las diferencias entre los suyos y los de Macrobio –perro por lobo, zorro por perro– y explica hasta cierto punto cómo otros dioses vinculados a la idea del tiempo y la prudencia, como Hécate, aparecen representados por *tricipium* formados por cabezas humanas y de otros animales como el caballo.

Es bastante probable que Tiziano relacionara, siguiendo ahora líneas verticales, cada uno de los retratos de la parte superior con las virtudes atribuidas a los animales de la parte inferior, más que con los vicios dado el sereno aspecto del cuadro.¹⁶ Por ejemplo: la fortaleza y la custodia del león

16. Véase la interpretación que hace de este cuadro Carlos Sastre en «Animales Virtuosos».

como recomendación al hombre adulto del centro, la fidelidad del perro que debe corresponder a un hombre ya anciano, y la astucia del zorro en que deberá ejercitarse el futuro sucesor. Podríamos seguir ahondando en los valores simbólicos de cada uno de los animales representados, según la tradición del Fisiólogo, como podríamos tratar del valor ejemplar de los dioses mencionados, que creo están presentes; pero me contento con anotarlos, y los dejo ya de lado para pasar a explicar una posible función que tiene presentarlos como un conjunto unitario: conformar una *herma*.

Las hermas, antecedentes de los cruceros cristianos en el mundo antiguo, eran pilares de piedra coronados con un busto del dios de los caminos y las puertas, Hérmes-Mercurio, de donde procede el nombre, u otros dioses equivalentes, muy a menudo representados en forma bifronte, que se colocaban en las encrucijadas de los caminos como recordatorio piadoso y para marcar las direcciones y, más tarde, también en las puertas como protección contra los males.¹⁷



Fig. 7: Hécate en Valeriano (*Hieroglyphica*, Basilea, Guarinum, 1575), Cartari (ed. cit.) y Capaccio (*Delle imprese*, Nápoles, Salviani, 1592).

17. Pese a su dificultad para la referencia no me resisto a citar como bibliografía la excelente entrada HERMA de Wikipedia (<http://es.wikipedia.org/wiki/Herma> consultada el 5 de junio de 2009) y remitir a los estudios alemanes por su anónimo autor manejados.



Fig. 8. Arriba a la izquierda: Herma de Mercurio (Cartari).

Estas hermas se formaban con frecuencia mediante combinaciones de múltiples cabezas de diversos dioses –Hermes y Afrodita: formando la herma llamada *hermafrodito*; Hermes y Anubis: *hermanubis*; Hermes y Atenea: *hermatenea*– o de personajes famosos –filósofos como Seneca-Sócrates, o historiadores como Herodoto-Tucídides– en composiciones que recuerdan enseguida –sobre todo la de Mercurio procedente de Cartari que se puede ver en la Fig. 8. La función de estas estelas está muy bien descrita en el emblema octavo de Alciato, donde se nos muestra el sentido moral de representarlas:

Qua Dii vocant, eundum [Por donde indican los dioses, vayamos]

En el trivio, [encrucijada de tres caminos] hay un montón de piedras sobre el que descansa un busto del dios formado sólo hasta el pecho: es un túmulo del Mercurio.

Detente viador, dedícale una oración para que te muestre el camino recto. Todos en un trivio estamos y en la elección de la vía fallamos si el mismo Dios no nos muestra el camino.

Emblema que se puede resumir como: «El hombre prudente pues busca el buen consejo de Dios en las encrucijadas de su vida».



En su función ante las puertas destaca la herma de Jano que vimos al principio de la exposición en el emblema de Alciato, y cuyas dos caras – Jano Patulσιο (*patulsius*) y Jano Clusivio (*clusivius*)– se ponían una a cada lado del vano y debían ser invocadas para entrar o salir.



Fig. 9: Cerbero a las puertas del infierno.



Fig. 10: Autorretrato del Parmegianino.

Las hermas formadas por representaciones animales de los dioses, conformando monstruos fieros y misteriosos como la tríada que hemos visto en el emblema de Covarrubias, eran frecuentes en las puertas, sobre todo en su función de disuadir a los que llegasen con malas intenciones. No olvidemos a Cerbero, el monstruoso guardián de tres cabezas que guarda las puertas de los infiernos, y que vemos en la Fig. 9 representado en una *Metamorfosis ilustrada*¹⁸ con la cabeza central de león de una forma que la herma animal de la parte inferior del cuadro no deja de recordar.

En sus estudios sobre este cuadro, Panofsky sugirió la posibilidad de que fuera pintado para colgar de las paredes del Palazzo de Birri Grande –casa de los Tiziano– con el fin de disimular un pequeño armario empotrado en la pared en el que, a modo de caja fuerte, se guardarían objetos valiosos e importantes documentos. Este uso del cuadro explicaría perfectamente el sentido de pintar, sobre la puerta que lo oculta, imágenes que ayudaran a quien debía abrirla a decidir sobre el correcto uso del contenido, y al mismo tiempo disuadía de acercarse a quien no debiera traspasarla.

18. GABRIELE SIMEONI, *La vita et metamorfoseo d'Ouidio, figurato & abbreviato in forma d'epigrammi*, Lyon, Tournes, 1559.



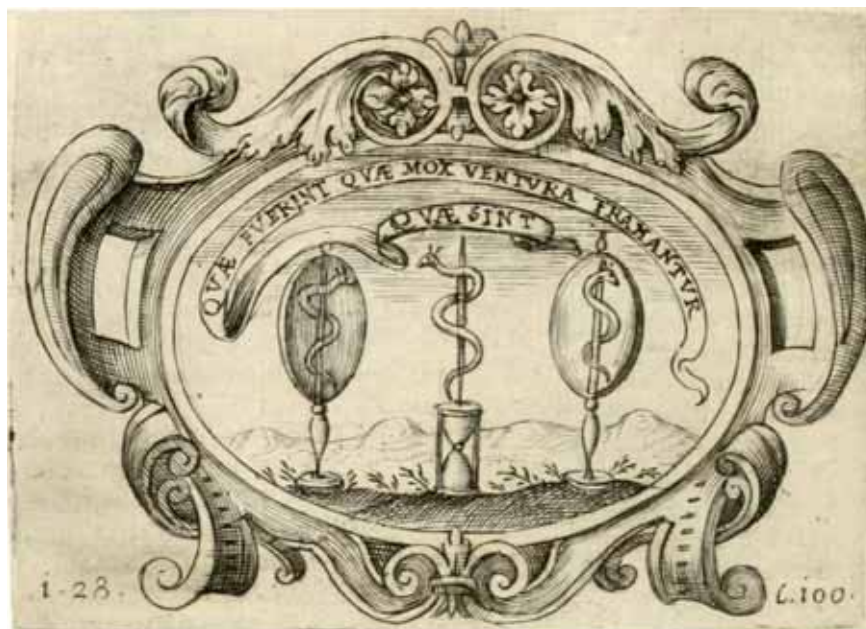
Fig. 11: La prudencia según Ripa.

También sugiere Panofsky, que este cuadro es un retrato de familia, pues los rostros representados en la herma superior serían los del propio Tiziano –el anciano–, su hijo Horacio –el adulto barbado– y su sobrino nieto. Si esto es cierto, y así lo parece, creo que podemos encontrar también en este cuadro uno de los motivos iconográficos más frecuentes para representar la prudencia: el del espejo.

Si damos por cierto que los representados en el cuadro son los Tiziano, y que el cuadro estaba colgado en la casa en que habitaban, en el momento en que cualquiera de ellos –especialmente Horacio, por las fechas de composición del cuadro ya legalmente «cabeza de familia»– se colocase frente al cuadro se encontraría ante su imagen como en un espejo. Es algo similar pero no tan evidente a lo que podemos contemplar en el autorretrato del Parmigianino de la Fig. 10 deformado en forma de espejo convexo para que el juego del reflejo se haga evidente .

Si se acepta la propuesta, el cuadro se enriquece con toda la rica significación que rodea al espejo, y la llamada al hombre prudente a colocarse ante él. Recuérdese lo que decía el emblema sobre los siete sabios de Grecia de Alciato del que hablamos más arriba

Chilón el Espartano manda a todos *conocete a ti mismo*: esto lo representarán un espejo o vidrio tomado entre las manos.



Algo muy similar a lo que dice Ripa sobre la Prudencia , a la que representa con un espejo en la mano bajo la misma figura que el emblema de Alciato:

El mirarse al espejo –la Prudencia– significa en este caso la cognición de sí mismo.¹⁹

Obsérvese por último la empresa 28 de Saavedra Fajardo,²⁰ que con los espejos como símbolo de la prudencia vuelve a glosar el mote:

Quae sunt, quae fuerint, quae mox ventura

tan vinculado por el sentido al lema de este cuadro, y que aún puede darnos una nueva pista sobre su sentido.

Este está tomado del libro cuarto de las Geórgicas de Virgilio, en el que hablando de Proteo, Dios de las profundidades del océano y adivino famoso, una ninfa dice:

En el fondo del mar Carpacio habita el cerúleo adivino Proteo, que recorre el inmenso piélago en un carro tirado por caballos marinos. Nosotras las Ninfas [...] le tenemos en gran veneración, [aquí el mote] *porque sabe todas las cosas, las que son, las que han sido y las que han de ser.*

19. RIPA, CESARE, *Iconología*, trad. de Juan y Yago Barja, Madrid, Akal, 1987, tomo II, 233.

20. SAAVEDRA FAJARDO, DIEGO, *Idea de un príncipe político cristiano*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1666.



Fig. 12: Estampa suelta alemana del siglo XVII.

Proteo, en un episodio tomado del canto cuarto de la *Odisea*, al ser preguntado por el futuro, y para escabullirse de dar una respuesta,

mudará en varias especies y figuras de alimañas: ya de pronto se trocará en horrible jabalí o en fiero tigre, ya en escamoso dragón o en leona de roja cerviz, o producirá el áspero chirrido de la llama; y bajo esta forma, se saldrá de sus ligaduras, o se te escurrirá de ellas convertido en sutiles aguas.²¹

Alciato le dedica un emblema bajo el mote

Antiquissima quaeque commentitia (Que cualquier invención es antiquísima)

en el que dice:

21. VIRGILIO, *Obras completas*, Madrid, Ediciones ibéricas, 1961.

Proteo, viejo *pelenae*, que tienes naturaleza de histrión [actor que representa disfrazado]: ¿Por qué unas veces son de hombre tus miembros, y otras parecen de animal. Dime, vamos, ¿cual es la causa de que en todas las cosas te transformes, y no tengas figura propia?



¿No podría ser también el cuadro que comento, una imagen del Adivino Proteo, que Tiziano ha intentado atrapar con su pincel en el momento del cambio para intentar sacar de él conocimiento del futuro?

Termino ya con otro breve apunte: Tiziano era buen conocedor de la música y un consumado instrumentista, amigo de grandes músicos, en la Venecia del siglo XVI. Esta fue cuna de una de las escuelas musicales más importantes del Renacimiento, especialmente por el desarrollo de la polifonía, y uno de los centros principales de publicación de partituras musicales.

Si tenemos esto en cuenta, la compleja estructura compositiva del cuadro, que ha sorprendido a algunos, puede resultar menos extraña. Las tres líneas paralelas formadas por el mote, los rostros humanos y las cabezas animales configuran algo similar a la partitura de una composición polifónica. Esta composición permite observar simultáneamente en el espacio y en el tiempo las distintas voces que desarrollan, con variaciones de letra, tono e incluso de melodía, lo que en la ejecución se convierte en un todo unitario de gran hermosura.

CONCLUSIÓN

Creo sin lugar a duda que Tiziano, como hombre culto de su tiempo, era consciente de todos los sentidos que sugería en la composición de este cuadro: los que aquí he repasado y otros que han podido quedar ocultos. A partir de una idea, de un lugar común, sintetizado en el lema, y con un propósito final, probablemente un recordatorio moral a los que observasen el cuadro,

reunió todos los materiales relacionados con la prudencia y el tiempo. Con paciencia y buen hacer le fue dando forma hasta llegar a la obra maestra que observamos. Obra única a mi entender, porque además sintetiza en una sola imagen, de modo casi emblemático, el profundo mundo simbólico del tiempo en que vivía.

Tiziano, para crear su cuadro, actuó como hombre prudente: miró al pasado acudiendo al buen consejo; y actuó con fortaleza en el acto creativo, para, pensando en el futuro, legarnos en una sola imagen una larga tradición que requiere un gran número de palabras para ser explicada.

Tiziano Vicellio, que había adoptado como empresa personal, bajo el lema *Natura Potentior Ars*, la imagen de una osa lamiendo a su cría, –según el conocido tópico de que los osos nacen informes y es su madre la que les da forma a base de lametazos– informó con su lengua-pincel toda la materia dispersa que hemos visto llegar a ésta una de sus últimas geniales creaciones.●

