

El Rapto de Europa: el juego entre la poesía y la pintura de Tiziano

Uno de los rasgos más peculiares de las colecciones de arte españolas del siglo XVI era la predominancia de cuadros venecianos, particularmente de lo que conocemos como la Escuela de Venecia. Entre los pintores preferidos por la corte, especialmente por Carlos V (1500-1558) y Felipe II (1527-1598), se ubicaba el maestro italiano Tiziano (c. 1488/1490-1576). Quisiéramos dedicarle unas palabras al artista en este breve texto, en el contexto de sus trabajos para la corte española, principalmente a su pintura el *Rapto de Europa*, un óleo sobre tela elaborado hacia 1560-1562, actualmente en el Museo Isabella Stewart Gardner, situado en Estados Unidos.

La presencia constante del maestro italiano en el territorio español es notable en la literatura del Siglo de Oro, de hecho su fama lo llevó a ser considerado como el “nuevo Apeles” dentro de dichos círculos, y alabado por literatos como Lope de Vega (1562-1635) (Vitagliano, 2013, 908). Esto se dio en gran parte gracias a Felipe II, cuyos encargos al artista fueron bastante numerosos. El último pedido ambicioso del rey fue la creación de un ciclo de pinturas con temas mitológicos, las cuales se llamaron en su conjunto *poesie*. Entre ellas se encuentra el *Rapto de Europa* (Vitagliano, 2013, 906). Ahora bien, ¿por qué se le llamaron *poesie*?

En la Venecia del siglo XVI se nombró *poesia* al tipo de pinturas elaboradas por el pintor italiano Giorgione (c. 1477/1478-1510), y por la Escuela de Venecia, que trataban escenas tomadas de la poesía pastoral. Los pintores venecianos representaron paisajes, flora y fauna unidas a diversos temas, a manera de contrapartes pictóricas de la poesía pastoral propia de poetas clásicos como Virgilio (70 a. C.-19 a. C.), o también de temas basados en los escritos del poeta romano Ovidio (43 a. C.-17 o 18 d. C.). Por supuesto, dentro de este círculo de pintores se encontraba

Tiziano, quien estableció la *poesia* como una categoría que se distinguía de la *istoria* y de la *devozione*. Estas distinciones las conocemos gracias a las cartas que le escribió el artista entre 1552 y 1554 a su patrón Felipe II, con ocasión de las pinturas ya mencionadas. Es reincidente el uso de las palabras *poesie* y *poesia* en estos documentos, y gracias a ellos vemos que estas imágenes fueron entendidas por Tiziano como poesía en pintura (Vitagliano, 2013, 906).

Cabe decir que esto no significa que Tiziano era intérprete de un solo poema, y que su obra al final nada más era la representación pictórica de un texto clásico; en realidad Tiziano se convierte en el constructor de un solo poema a través de varios textos,¹ cuya expresión no se encuentra en el lenguaje, sino en la imagen, o bien, imágenes, que son las *poesie*. Todavía no estamos totalmente seguros de cuáles fueron las fuentes utilizadas para dichas representaciones, pero sí podemos afirmar como posibles recursos textuales los escritos de Ovidio, como las *Metamorfosis* (8 d. C.) y los *Fasti* (8 d. C.), y los trabajos de Mosco de Siracusa (siglo II a. C.), Luciano de Samosata (c. 125 d. C.-después de 180 d. C.), Nigidio Fígulo (c. 98-45 a. C.) y Aquiles Tacio (siglo II d. C.), entre otros (Georgievska-Shine, 2007, 178).

Puntualicemos un poco más en el *Rapto de Europa*. Vemos, entre otras cosas, a Júpiter, quien enamorado de Europa se ha transformado en un toro blanco, que por su engañoso comportamiento manso incitó a la princesa a subir a sus espaldas. Justo en el instante en que Europa está encima de Júpiter, este se dirige al mar llevándose a una Europa aterrorizada para así consumir sus deseos (Isabella Stewart Gardner Museum, 2015). Gracias a una de las cartas escritas por el pintor al rey, fechada el 26 de abril de 1562, sabemos que esta pintura constituía una especie de conclusión

de sus *poesie* (Georgievska-Shine, 2007, 177). Esta noción de cierre va en consonancia con la ubicación de la historia de Europa en las *Metamorfosis* de Ovidio, la cual se encuentra al final del libro 2 del poema (Georgievska-Shine, 2007, 182). Esto nos permite continuar la hipótesis de que al considerar el ciclo de pinturas como *poesie*, el pintor y el rey estaban visualizando dichas obras como un poema en imágenes, cuya conclusión está depositada, en forma congruente con el trabajo de Ovidio, en el *Rapto*.

Nos gustaría terminar diciendo que la influencia del *Rapto de Europa* de Tiziano fue tan grande que logró sustituir los textos antiguos relativos al tema en diversas pinturas posteriores, es decir, alcanzó a convertirse en un puente iconográfico entre un presente determinado y el pasado clásico. Esto es notable en el famoso cuadro *Las Hilanderas*, también conocido como *La fábula de Aracne*, del pintor barroco español Diego Velázquez (1599-1660), pintado hacia 1657, localizado actualmente en el Museo Nacional del Prado, España, en el que, por motivo del tema de Aracne,² el artista introduce el cuadro de Tiziano como parte del tapiz de la tejedora mitológica. Entonces, Velázquez invocó una imagen del Renacimiento en particular para referirse a un tema de la literatura de la Antigüedad clásica. Tal y como expresa David Rosand (1990, 99-100):

Mediating between the myths of the past and those of the future, personally reconstructing so many "lost" images of ancient painting, demonstrating with his brush their reality, he inserted his own art as a permanent monument in the history of the classical tradition.

[Mediando entre los mitos del pasado y aquellos del futuro, reconstruyendo personalmente tantas imágenes "perdidas" de la pintura antigua, demostrando con su pincel su realidad, él [Tiziano] insertó su propio arte como un monumento permanente en la historia de la tradición clásica.]³

Notas

1. Nos parece complejo que, por la selección de temas tan específicos del ciclo, las *poesie* no tuviesen un programa intelectual definido desde el principio, posiblemente creado hacia 1550 en la reunión que tuvo el pintor con el futuro rey español en Augsburgo, Alemania. Lastimosamente hasta el momento no hemos podido identificar fuente alguna que refiera a tal programa. Pero sí contamos, como ya fue comentado anteriormente, con las cartas entre ambos personajes, lo cual nos acerca a una cierta teoría estética que se encontraba detrás del proyecto. Por ejemplo, en la mayoría de las escenas pintadas, incluido el *Rapto de Europa*, la importancia de la sensualidad del cuerpo femenino es primordial. De hecho, en sus cartas Tiziano le asegura a Felipe diversas perspectivas y posturas de dichas figuras, las cuales generalmente tenían una escala mucho más grande con respecto de los demás motivos que comprendían la composición (Rosand, 1972, 534-535).
2. El tema es uno de los primeros introducidos por Aracne en su concurso con Minerva, relativo a las pasiones de Júpiter (Rosand, 1990, 99).
3. Traducción del autor del presente texto.

Referencias

- Georgievska-Shine, A. (2007). Titian, "Europa", and the Seal of the "Poesie". *Artibus et Historiae*, 28 (56), 177-185.
- Isabella Stewart Gardner Museum. (2015). Europa. Recuperado el 4 de octubre del 2015: http://www.gardnermuseum.org/collection/artwork/3rd_floor/titian_room/europa.
- Rosand, D. (1972). Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie. *New Literary History*, 3 (3), 527-546.
- Rosand, D. (1990). Ekphrasis and the Generation of Images. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 1 (1), 61-105.
- Vitagliano, M. A. (2013). Painting and Poetry in Early Modern Spain: The Primacy of Venetian *Colore* in Góngora's *Polyphemus* and *The Solitudes*. *Renaissance Quarterly*, 66 (3), 904-936.

Mauricio Oviedo Salazar (mauricio.oviedo.salazar@gmail.com). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica. Investigador del Instituto de Investigaciones en Arte (=IIARTE) de la Universidad de Costa Rica.