

La Bacanal de Tiziano

MANUEL CANGA
Universidad de Valladolid

Titian's *Bacchanal*

Abstract

This paper analyzes *Bacchanal of the Andrians*, a painting made by Titian during a decisive moment in European art. The painting represents a festive scene, taken from Philostratus's literary testimony. It especially stands out because of the beauty of its aesthetic forms, the chromatic harmony, the daring and challenging nature of the composition, and the way it interprets the fragment of a mythical narrative whose subject is Bacchus, the god of wine and of mystic delirium in the old Greek-Roman culture.

Key words: Titian, Myth, Festivity, Wine, Bacchanal.

Resumen

Este artículo se ocupa de analizar *La bacanal de los andrios*, una pintura realizada por Tiziano en un momento decisivo del arte europeo que representa una escena festiva a partir del testimonio literario de Filóstrato, y destaca especialmente por la belleza de sus formas, por la armonía cromática, por el carácter arriesgado y desafiante de la composición y por su manera de interpretar el fragmento de un relato mítico protagonizado por Baco: dios del vino y del delirio místico en la antigua cultura grecorromana.

Palabras clave: Tiziano, Mito, Fiesta, Vino, Bacanal.

Hacia 1519, el tercer duque de Ferrara, Alfonso I de Este, encargó a Tiziano tres cuadros de asunto mitológico para decorar el estudio que tenía en su palacio: *Ofrenda a Venus*, *Baco y Ariadna* y *La bacanal de los andrios*. Se trata de una serie de pinturas realizadas para satisfacer el deseo de un aristócrata que se había casado con la célebre Lucrecia Borgia y podía permitirse el lujo de adquirir costosas obras de arte para impresionar y aumentar su prestigio. Como es sabido, los artistas se han visto obligados muchas veces a arrimarse a los grandes señores para hacer fortuna y desarrollar su creatividad en condiciones, manteniendo con ellos una estrecha relación no exenta de conflictos y malentendidos. Los expertos¹ han señalado que Tiziano sabía moverse en sociedad y no tardó en acumular beneficios y pensiones

¹ PANOFSKY, Erwin: *Tiziano. Problemas de iconografía*, Akal, Madrid, 2003. HOPE, Charles: «Vida y época de Tiziano» [FALOMIR FAUS, Miguel (ed.): *Tiziano*, Museo Nacional del Prado, 2003].

que le permitieron vivir como un príncipe, codeándose con los miembros de la aristocracia y llegando incluso a recibir la Espuela de Oro y ser nombrado Conde Palatino por Carlos V en 1532.

2 FILÓSTRATO: *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*, Gredos, Madrid, 1996, 264. Sobre la relación entre pintura y literatura y sus implicaciones teóricas véase: LEE, Rensselaer W.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1982; GOMBRICH, Ernst: *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1984; WIND, Edgar: *La elocuencia de los símbolos*, Alianza, Madrid, 1993; *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998; PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 2001.

3 COROMINAS, Joan, PAS-CUAL, José A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, II, Gredos, Madrid, 2001, 156, 893.

4 FILÓSTRATO, *op. cit.*, 227. Dioniso, llamado también Baco (*Βακχος*) e identificado en Roma con el antiguo dios itálico Liber Pater, es, en esencia, en la época clásica, el dios de la viña, del vino y del delirio místico (GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1982, 139).

5 *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996; *El estado y el problema del fascismo*, Pre-Textos, Valencia, 1993; *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1991; *La parte maldita precedida de La noción de gasto*, Icaria, Barcelona, 1987; *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1981.

La bacanal de los andrios fue realizada entre 1523 y 1526, y nos muestra una escena inspirada en un pasaje de Filóstrato el Viejo²: escritor enigmático de origen griego que había descrito en el siglo III unas pinturas antiguas que no han resistido el paso del tiempo. El texto describe de manera sintética una fiesta celebrada en la isla de Andros, que se abría en ríos de vino gracias a Dioniso, el cual estaba a punto de zarpar acompañado por un cortejo de sátiros, silenos, lenas, la Risa y Como. Al parecer, la palabra «fiesta» proviene del término latino *festum*, que designaba aquellos días del calendario reservados para las celebraciones especiales, más o menos alegres y solemnes. En los días festivos se conjuga la seriedad de las ceremonias religiosas con la diversión y la alegría derivada de la satisfacción de los deseos reprimidos. Cabe señalar asimismo que, desde una perspectiva etimológica, la fiesta podría estar asociada a lo cómico, puesto que la palabra «comedia» procede del término griego *χῶμοδια* (*komodiá*), vinculado a *χῶμος* (*kômos*), que significa *fiesta con cantos y bailes*³. También designa por extensión al citado *Como*: una divinidad aficionada a los banquetes y la algazara⁴.

Siguiendo a Bataille⁵, podríamos pensar la fiesta como el espacio reservado de la transgresión, como un ámbito de gasto improductivo que pone bajo un signo de interrogación el mundo cerrado y homogéneo del trabajo. Porque, además de suponer un considerable gasto de recursos energéticos –que se pierden de manera irreversible–, la fiesta se caracteriza por la suspensión transitoria de ciertas prohibiciones y la afirmación del presente, el momento presente. Desde el punto de vista de la lógica productiva, la fiesta no parece tener gran utilidad, y en cierto sentido podría ser equiparable a la sexualidad perversa, cuya única finalidad es el goce; un goce que no pretende ir más allá de sí mismo.

Conocemos el origen de las bacanales gracias a testimonios de poetas, historiadores, mitógrafos y eruditos, los cuales han hecho hincapié en el carácter confuso y heterogéneo de esas fiestas, en las que se mezclan a menudo creencias y costumbres de diferentes zonas geográficas. Lo que ha llegado hasta nosotros es el resultado de una combinación de fragmentos dispersos, de ideas más o menos elaboradas que se han ido tejiendo

do con la ayuda inestimable del arte y la imaginación. Se trata, en cualquier caso, de una celebración destinada a exaltar los poderes del vino, en la que se confunden los cultos religiosos y los placeres carnales, y que ha desembocado con el tiempo en costumbres que darían para hablar largo y tendido.

En *Las bacantes*, tragedia póstuma redactada hacia el año 409 a. C., Eurípides⁶ ponía en escena los conflictos derivados de la llegada de Dioniso a Tebas, y el castigo que impuso a sus habitantes por negarse a reconocer su naturaleza divina: enloquecer a las mujeres de la ciudad y llevarlas al monte Citerón para entregarse a la danza. Dioniso fue capaz de hacer temblar los muros de palacio y convencer al rey Penteo para que subiera a la montaña vestido de mujer –típica inversión carnavalesca– y pudiera ver con sus propios ojos lo que allí sucedía, siendo descubierto por su propia madre, Ágave, la cual ordenó que lo descuartizaran sin saber que era su propio hijo. Eurípides retrató a Dioniso como un bello joven de melena rubia y sonrisa inquietante y seductora, pero también como un toro de rabo alegre que guiaba una manada de bacantes y hacía brotar fuentes de vino y leche con su *dardo de yedra*; como un dios implacable, burlador y vengativo, que desconocía la piedad y decía saber lo más necesario.

Antes de ser desterrado por César Augusto a un poblacho del Mar Negro, Ovidio⁷ se ocupó de relatar el origen de algunas festividades romanas, explicando la costumbre de sacrificar a un burro en las bacanales para satisfacer a Príapo; sacrificio representado de manera implícita en el citado cuadro de Baco y Ariadna, en el que aparecen dos sátiros con los restos de un animal despedazado. Posteriormente, cuando el imperio romano estaba a punto de derrumbarse, el poeta egipcio Nono de Panópolis⁸ compuso una obra de altos vuelos para celebrar las aventuras de Dioniso y describir escenas de fuerte contenido erótico, como la que hallamos, por ejemplo, al final del Canto XII, que narra el ataque de los sátiros a las bacantes tras pisar las uvas y consumir el vino puro, sin diluir con agua. El zumo de la vid funciona como símbolo del nuevo orden introducido por Dioniso, que es calificado *regente del mundo*.

Con la llegada del cristianismo, se produjo un movimiento de reacción contra ciertas prácticas que no podían ser toleradas por la Iglesia, cuyos máximos representantes criticaron sin ambages los cultos dionisiacos,

⁶ *Las bacantes*, Tragedias III, Cátedra, Madrid, 2007.



⁷ *Fastos*, Gredos, Madrid, 1988, 46 ss. Ovidio, considerado por Panofsky el poeta más afín a Tiziano, había tratado el tema en varios pasajes de las *Metamorfosis* que contienen brillantes descripciones de bacanales, con su ambiente ruidoso y festivo (*Metamorfosis*, Cátedra, Madrid, 1999, 301, 313).

⁸ *Dionisiacos*. Cantos I-XII, Gredos, Madrid, 1995.

aunque el vino estuviera, paradójicamente, en el centro de sus prácticas rituales y siguiera teniendo un componente mágico. Clemente de Alejandría⁹ criticó a finales del siglo II lo absurdo e impío de tales cultos, describiéndolos como ceremonias de carácter orgiástico cuyos participantes se adornaban con serpientes y comían carne cruda¹⁰. Apoyándose en Varrón, contaba San Agustín¹¹ que los romanos veneraban al dios Líbero –así llamado porque los varones se veían liberados del semen al mantener relaciones sexuales– y que las bacanales se celebraban en un *arrebato de frenesí*. Durante las fiestas de Líbero, decía el santo, se rendía culto al *vergonzoso miembro* del hombre, cuya efigie era exhibida en una carroza, y, en ocasiones, para aplacar al dios y alejar el hechizo de los campos, las matronas realizaban en público lo que ni siquiera debía permitirse a las prostitutas.

⁹ *Protréptico*, Gredos, Madrid, 1994, 59.

¹⁰ PLUTARCO, buen conocedor de misterios y cultos órficos, explicó que la costumbre de comer carne cruda respondía a la necesidad de aplacar a los demonios malignos («La desaparición de los oráculos», *Obras morales y de costumbres* VI, Gredos, Madrid, 1995, 379 ss). El consumo de la carne del chivo expiatorio y la ingesta de vino –metáfora de la sangre para los cristianos– forman parte de un rito bien conocido que favorece el vínculo entre los miembros de una comunidad, y cuyo sentido oculto fue analizado por Sigmund FREUD en *Tótem y Tabú* (*Obras Completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972).

¹¹ *La ciudad de Dios* (1^o), *Obras Completas*, BAC, Madrid, 2000, 397, 450.

¹² *Historia de Roma desde su fundación*, XXXVI-XL, Gredos, Madrid, 1993, 271 ss. E. R. DODDS comparó las fiestas dionisiacas con los días de San Juan y San Vito, y observó que, gracias al rito organizado, el culto dionisiaco fue capaz de contener los ataques de histeria colectiva dentro de unos límites, sirviendo asimismo de válvula de escape (*Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 2003, 253 ss). Véase también: DULAURE, J. A.: *Culto al falo. Divinidades generadoras*, MRA, Barcelona, 2000, 69 ss.

¹³ *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, Madrid, 1994, 142 ss. La redacción de *El nacimiento de la tragedia* estuvo condicionada, en parte, por la amistad y el intercambio de ideas entre Rohde y Nietzsche, cuya filosofía se apoya en la estética griega.

De hecho, Tito Livio¹² había señalado ya en el trigésimo noveno libro de su *Historia de Roma* que los romanos prohibieron las bacanales en tiempos de la República por su inmoralidad, porque en ellas se cometían todo tipo de abusos y *cada uno tenía a su alcance la satisfacción del deseo al que era más proclive por naturaleza*. El historiador nos pintó un cuadro tenebroso para destacar la violencia de unas prácticas que llegaban incluso al asesinato y solo obedecían a un principio religioso: no considerar nada ilícito. Por temor a las consecuencias, y al peligro añadido de las intrigas y conjuras políticas, el cónsul Espurio Postumio Albino ordenó la destrucción de todos los elementos del culto a Baco y condenó a la pena capital a cientos de ciudadanos; datos que fueron corroborados al hallarse en el siglo XVII una piedra de bronce que contenía el texto del *Senatus Consultum de Bacchanalibus* al que se refiere el escritor.

Durante el siglo XIX se produjo un renovado interés por el estudio de la cultura antigua y se publicaron notables trabajos sobre las costumbres grecorromanas. Autores como Erwin Rohde¹³ explicaron que los participantes de las orgías dionisiacas –vinculadas también a los ritos órficos– buscaban contactar con la divinidad mediante la «danza», la *violenta exaltación de las emociones*, la inhalación del humo de ciertas semillas y la ingesta de *bebidas embriagantes*. Estas fiestas habrían comenzado a desarrollarse en la región de Tracia, al noreste de Grecia, cuyos habitantes creían en la inmortalidad del alma y mostraban un acusado sentimiento de rechazo hacia la vida terrenal, hacia todo lo que estuviera sometido al imperio de la necesidad y la supervivencia. Y este sentimiento estaría asociado a la potencia

de las experiencias extáticas, que permitían olvidar las miserias cotidianas y les hacía creer en la existencia de una vida sobrenatural dominada por un goce indescriptible. Por eso se lamentaban cuando nacían niños y daban muestras de alegría al enterrar a los muertos.

Las fiestas dionisiacas formarían parte de esa dimensión *heterogénea* de la vida analizada por Bataille, y en la cual se pondría de manifiesto lo *enteramente otro*, esa violencia que provoca fenómenos de atracción y repulsión, y que en determinadas ocasiones puede conducir a la pérdida del sentido. Estaríamos ante una serie de ceremonias organizadas para favorecer la experiencia del goce en un contexto sagrado, y que podrían haber derivado después en los aquelarres medievales, con los que guardan numerosas similitudes¹⁴. Los aquelarres eran reuniones nocturnas en las que se realizaban sacrificios, se invocaba la presencia de un dios oscuro –representado a veces con cuernos– y se consumían brebajes y sustancias alucinógenas para facilitar el vuelo y la promiscuidad: beleño, mandrágora, belladona y hongos como la amanita muscaria. Bataille señaló, incluso, que el diablo podría ser un *Dionysos redivivus*.

Tiziano ha convertido la bacanal en una escena alegre, diurna, dominada por el placer y las formas apolíneas, al margen de esa violencia que caracterizaba a las fiestas antiguas, aunque en ella se perciban los rumores de la pulsión. Los mitos de la Antigüedad se habían convertido en su época en un objeto estético para un público refinado que no podía creer en las producciones míticas y religiosas de una cultura diferente, muerta ya hace siglos, pero que resultaban muy estimulantes desde una perspectiva artística. Según ha explicado Claude Lévi-Strauss¹⁵, los mitos van cambiando en función de las circunstancias, transformándose en relatos novelescos o narraciones de legitimación histórica, ya sea con carácter retrospectivo o prospectivo. Durante el Renacimiento, los pintores italianos se inspiraban en leyendas y relatos antiguos para hacer obras subidas de tono, como Sandro Botticelli –que pintaba para los Medici aconsejado por humanistas¹⁶ como Marsilio Ficino y Poliziano–, Francesco del Cossa, Correggio y tantos otros, siguiendo una tendencia que sería interrumpida por la Contrarreforma, que se encargó de corregir las imprecisiones teológicas y suprimir los elementos paganos y seculares de las obras de arte¹⁷.

Ortega y Gasset¹⁸ señaló que el de Tiziano es un cuadro optimista que declara la filosofía del Renacimiento y podría haberse llama-

¹⁴ Antonio ESCOHOTADO ha trabajado este asunto en las dos primeras secciones de su *Historia general de las drogas*, Espasa Calpe, Madrid, 2008.

¹⁵ «Cómo mueren los mitos», *Antropología estructural*, Siglo XXI, Madrid, 2008, 242-253.

¹⁶ Para entender el significado original de la palabra «humanista», véase: RICO, Francisco: *El sueño del humanismo*, Destino, Barcelona, 2002; KRISTELLER, Paul O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, FCE, Madrid, 1993; GARÍN, Eugenio: *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid, 2001.

¹⁷ BLUNT, Anthony: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Cátedra, Madrid, 1979, 122.

¹⁸ «Tres cuadros del vino», *Obras Completas*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1957, 50 ss.



do el *triumfo del momento*. Tiziano habría sido capaz de mostrarnos a un grupo de hombres y mujeres envueltos en el *misterio rítmico del universo* gracias al vino; un ritmo que ha traspasado también sus cuerpos. A diferencia de Tiziano, Poussin se habría limitado en su versión del tema a pintar una escena de personajes míticos, irreal y melancólica, prescindiendo del elemento humano, como si fuera *un romántico*, escribía Ortega, *de la mitología clásica*. Velázquez, por su parte, habría convertido la bacanal en una *borrachera* de taberna, burlándose de la mitología y sacando a los dioses de la escena como a *escobazos*. Baco ya no es una figura divina, sino un *sinvergüenza*.

La bacanal de los andrios es una representación figurativa que posee un elevado nivel de iconicidad y mantiene el sentido de las relaciones espaciales, lo cual nos permite identificar los objetos y reconocer –de manera intuitiva– la realidad representada sobre una superficie plana, de dos

dimensiones. Se trata de una imagen con *Gestalt*, que despierta al primer vistazo el placer escópico y facilita el juego de las identificaciones imaginarias. Tiziano ha sabido captar la atmósfera de un paraje idílico situado al borde del mar, al atardecer, con una luz matizada que sugiere una cierta sensación de calma y armonía, utilizando para ello la técnica leonardesca¹⁹ que había aprendido en los talleres de Giovanni Bellini y Giorgione de Castelfranco. Una técnica de pintura al óleo basada en las variaciones tonales, el *sfumato* y los contrastes de luz y sombra, sin líneas de contorno. Aunque también es cierto que Tiziano empezaría a desarrollar pronto una técnica más suelta y ligera, a base de manchas y toques de color, que se iría acusando con el tiempo, pero que no dudaría en corregir y modificar si los clientes lo exigían.

¹⁹ DA VINCI, Leonardo: *El tratado de la pintura* (Facsimil de la edición de 1784), Alta Fulla, Barcelona, 1999, 25, 124.

Para realizar *La bacanal*, Tiziano se valió de una tela de textura gruesa que facilita los efectos de relieve y acusa la materialidad de la superficie. Lo más probable es que tuviera que adaptarse a la estructura arquitectónica del estudio –también llamado camerino de alabastro– y eligiera un bastidor rectangular de medio formato cuyas medidas (175 x 193 cm.) se asemejan a las de *Ofrenda a Venus* y *Baco y Ariadna*. Tiziano ha pintado la escena desde una perspectiva frontal para que veamos de frente una situación que se prolonga por ambos lados, más allá de las aristas del bastidor, y la ha dispuesto en un espacio dominado por dos diagonales paralelas que contribuyen a dinamizar la composición: una formada por el borde de la colina, y la otra por la figura desnuda que aparece en primer término, en una posición que refuerza la analogía entre el paisaje y la mujer. La mitad superior está ocupada en su mayor parte por elementos naturales: la franja horizontal del cielo –con una sugestiva combinación de blancos, azules y toques dorados– y las copas frondosas de los árboles que aparecen a la izquierda, enmarcando el espacio de la representación.

La naturaleza –reservada durante la Edad Media para representar elementos simbólicos, como la flor, el árbol o las estrellas– se convirtió en los cuadros de Tiziano y Giorgione en el lugar ameno de la poesía bucólica o pastoril: género de origen pagano cultivado en la misma época por escritores como Sannazaro y Garcilaso de la Vega, cuyos poemas nos ofrecen un paisaje natural formado por verdes prados, valles floridos y corrientes cristalinas. Un paisaje sometido también a los cambios temporales, que se va cubriendo por las sombras del atardecer para transformarse en un espacio tenebroso. Y eso es lo que pintó Tiziano en *Amor sacro, Amor profano* (1514), un cuadro conservado en la Galería Borghese cuyas referencias neoplatónicas fueron estudiadas detenidamente por Panofsky y Edgar Wind.



La bacanal está integrada por un grupo de personajes anónimos distribuidos de manera escalonada, desde el primer al último término del espacio, y es evidente que Tiziano se ha empleado a fondo para ofrecernos un amplio repertorio de movimientos, gestos y posturas, que en algunos casos han sido copiados de Miguel Ángel, Beccafumi y antiguos bajo-relieves y estatuas romanas. Y lo mismo podríamos decir con respecto a las miradas²⁰, que van trazando diferentes vectores de dirección para llevarnos de un lado a otro, para envolvernos y atraparnos en una combinación de formas y colores, de puros estímulos visuales. A fin de cuentas, sabemos que lo más importante para un pintor son los efectos que se pueden conseguir manejando los pinceles y mezclando en su justa medida pigmentos y aglutinantes: gradaciones cromáticas, tonos, matices, texturas. Elementos que condicionan la mirada y la actitud del pintor a un nivel primario, puramente físico, y determinan su manera de enfrentarse al cuadro. La mano y el pincel se ponen al servicio de un deseo sublimado, que puede llegar a satisfacerse transformando la realidad de las cosas, los objetos tangibles, en simples imágenes.

²⁰ La mirada que atraviesa el espacio es, según Panofsky, un tema recurrente en el arte de Tiziano (*op. cit.*, 40).

De entre todos esos personajes, destaca especialmente una figura masculina que está levantando una jarra por encima de su cabeza, como si estuviera realizando un brindis al sol, en un gesto de homenaje que recuerda a algunas ceremonias religiosas. La jarra se recorta en el centro sobre un fondo de nubes azuladas que refuerzan, por contraste, la presencia del vino, convirtiéndose así en un punto nodal de la composición, entendido como ese lugar dotado de una cierta densidad estructural que se consigue gracias a la concentración de los vectores de dirección. *A diferencia del hombre encorvado por el peso de la cratera* –comentaba Paul Hills²¹–, *el danzante levanta su vasija airosamente y sin esfuerzo,*

²¹ «El color de Tiziano», cat., 41.

proclamando así que está hecha de cristallo veneciano, un vidrio de sosa famoso por su transparencia y ligereza.

También es de notar la presencia de un anciano –Sileno, tal vez– tendido boca arriba sobre la hierba en el ángulo superior derecho del cuadro, en un estado de puro abatimiento, como si no tuviera ya fuerzas para levantar siquiera una copa, y que parece estar representando la decadencia corporal de la vejez, por oposición al grupo de jóvenes que protagonizan la escena, *coronados con hiedra y carrasca de encina* –escribía Filóstrato–, bailando y moviéndose en todas direcciones con un vigor envidiable. Panofsky había señalado que *La bacanal* aludía asimismo al tema de *Las tres edades del hombre*, del que Tiziano ya se había ocupado años antes.

Nuestro pintor incluyó además un barco con las velas desplegadas sobre el horizonte, en la parte central de la composición, como si Dioniso hubiera soltado amarras y estuviera dirigiéndose a alta mar, lo cual demuestra que Tiziano se tomó ciertas libertades a la hora de interpretar el pasaje de Filóstrato, puesto que, si hubiera sido fiel al texto, tendría que haber pintado la nave amarrada en puerto y no con las velas desplegadas. Podría tratarse, en cualquier caso, de una representación simbólica destinada a subrayar, con sutileza, la presencia de un dios que no vemos, pero que tenía poder para obrar milagros y sacar vino de entre las piedras.

El vino protagoniza una escena en la que no faltan esos detalles escatológicos habituales en las romerías y demás fiestas campestres. Nos referimos, claro está, al niño que aparece en primer término, meando sobre el arroyo sin dar muestras de vergüenza ni recato. Es posible que se trate de una referencia velada a los símbolos del pasado, puesto que en la Antigüedad era frecuente representar a niños orinando en los sepulcros para simbolizar la risa. Aunque no tiene sus atributos típicos –venda, alas, arco y flechas–, podría ser una representación de Cupido, que estaría así formando pareja –una pareja mítica– con la Venus Natural tendida a su lado. El Amor estaría regando, envenenando, la corriente de ese vino que otros personajes se disponen a beber en la parte izquierda de la composición. Los entendidos han advertido que la partitura situada al lado del riachuelo es un canon de Adrien Willaert –músico flamenco al servicio de la corte de Ferrara– cuya letra dice: *Quien bebe y no repite, no sabe lo que es beber.*

El movimiento interno, la acumulación de personajes en un espacio reducido, la abundancia de posturas complejas, la demostración del vir-

tuosismo, la exageración del *contrapposto*, el acusado erotismo de un tema pensado para observadores cultos, capaces de identificar referencias y préstamos iconográficos, y el ya citado uso de la diagonal, indican que estamos ante una obra de rasgos manieristas, alejada de pinturas como *Los desposorios de la Virgen* (1504), de Rafael Sanzio, el cual había tomado como referencia un cuadro de Perugino para realizar una escena que gira alrededor del anillo y el compromiso matrimonial, y que podría funcionar como un modelo paradigmático del sistema de representación clásico.

Al respecto, también deberíamos recordar que la pintura de Tiziano fue concebida para ser vista en privado, en un contexto palaciego, y que el artista fue tomando fragmentos de otras obras para componer algo nuevo, contribuyendo a enriquecer esa tradición de la que forma parte. Y eso hizo con la *Venus* que aparece en primer término, de manera un tanto forzada, como si fuera un añadido²², y que parece estar al margen de la fiesta, ensimismada, con una pose de entrega absoluta, vencida por el vino. Para pintarla, se inspiró en una escultura del Vaticano –recreada años después por Annibale Carracci en el *Homenaje a Diana* del Palazzo Farnese– y en otro pasaje de Filóstrato que describe un cuadro de Ariadna: estirándose medio desnuda, *durmiendo un dulce sueño*²³. Tiziano habría representado de este modo dos cuadros en uno, condensando dos situaciones que forman parte de contextos diferentes, y repitiendo la imagen de Ariadna, que aparecía pintada ya en el cuadro citado más arriba y formaba parte del programa iconográfico del camerino.

22 Gracias a las radiografías y al trabajo de los expertos, sabemos que el desnudo *se sobrepuso finalmente sobre el fondo del paisaje por el que discurre el arroyuelo de vino que se observa en primer término* (GARRIDO, Carmen: «Aproximaciones a la técnica de Tiziano», cat., 108).

23 FILÓSTRATO, *op. cit.*, Libro I, c. 15, 249.

24 Fue abandonada por Teseo en la isla de Naxos, donde enseguida halló consuelo en brazos de Dioniso (GRIMAL, *op. cit.*, 51).

25 *Amores. Arte de amar*, Cátedra, Madrid, 2009, 201.

Estaríamos así ante una secuencia de imágenes que desafían la capacidad interpretativa del analista, invitándole a realizar un encaje de bolillos para ajustar todas las piezas en una trama de sentido, puesto que Ariadna nunca llegó a pisar la isla de Andros²⁴. Es posible que Tiziano –primer observador del cuadro y, en cierto modo, representante de su mecenas– se hubiera inspirado en aquellos versos en los que Ovidio²⁵ comparaba a una de sus amantes con aquella bacante tracia que descansaba dormida sobre la hierba, tan desarreglada como hermosa; o que hubiera introducido a Ariadna en una fiesta que no era la suya para darse, simplemente, el gusto de satisfacer un deseo: el deseo de contemplar a una mujer desnuda en la que nadie está fijándose, y que está exhibiéndose como un objeto para una mirada exterior, para alguien que está observando la escena desde afuera. Tiziano busca nuestra mirada para hacernos contemplar una estatua viva, de piel tersa y jugosa, que deslumbra por la belleza de sus formas y su falta de pudor.

La sexualidad desbordante de Tiziano²⁶ se puso de manifiesto en los cuadros realizados para Felipe II –concebidos para deleite de los sentidos– y pinturas como *Venus vendando a Cupido* (1565), *La Venus del Pardo* (1560), *Diana y Acteón* (1559), *Venus con un espejo* (1555), *Dánae* (1553), *La Venus de Urbino* (1538) o *Las tres edades del hombre* (1512), donde vemos a una joven de perfil sosteniendo una flauta ante su pareja con actitud ambigua. Las flautas aparecen en varios de sus cuadros y podrían equipararse a los órganos de largos tubos que encontramos en las versiones de *Venus recreándose en el amor y la música* (1555). Aunque su manera de interpretar la relación entre hombre y mujer acaso haya encontrado su mejor expresión dramática en el retrato de Salomé, realizado poco antes que *La bacanal*, en el que se pintó a sí mismo en el papel de San Juan Bautista²⁷, con la cabeza cortada, bajo un arco adornado con un pequeño Cupido, como si fuera una representación mortífera del deseo.

En este punto cabe recordar que el pasaje de la Biblia donde se cuenta la historia de Salomé (Mt. 14,11) fue reinterpretado durante la Edad Media por un canónigo de Gante llamado Nivardus que, según Panofsky, transformó el relato bíblico de la muerte de san Juan en una historia de amor. Es posible que Tiziano conociera esa versión y la utilizara para representar un drama personal de manera encubierta. Como posible es también que se hubiera inspirado en aquel otro cuadro de Giorgione –fallecido, según Vasari²⁸, a los treinta y cuatro años de edad, tras ser contagiado de peste por su amante– que mostraba a la triunfante Judith pisando la cabeza de Holofernes, al cual había decapitado con su alfanje mientras dormía en estado de absoluta embriaguez (Jdt. 13,4). No en vano, se ha dicho siempre que los hombres son capaces de perder la cabeza por amor. La mujer y el vino, avisa el refrán, emborrachan al más ladino.

Pero todavía encontramos un detalle más en *La bacanal* que subraya la conexión entre el espacio cerrado de la escena y el mundo real, el adentro y el afuera, y pone en juego el deseo del artista. Un detalle caprichoso que no afecta al conjunto de la composición y solo es posible apreciar al contemplar el cuadro de cerca, en la sala del Museo del Prado donde se conserva, como si fuera un acertijo o un misterio por descubrir. Y es que Tiziano se permitió el lujo de firmar *La bacanal* sobre el escote de la figura que vemos tendida en la parte central, en el interior del arco formado por los per-

26 PANOFSKY indicó que las obras de Tiziano demuestran su interés personal por la naturaleza del amor y la belleza (*op. cit.*, 97). Sobre la representación de Venus, véase: CHÉCA CREMADES, Fernando: «Las “fabulosas invenciones” de Tiziano: Venus ante el espejo y sus consecuencias», *Contextos de la colección permanente 13*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2002; GOFFEN, Rona (ed): *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge University Press, 1997; CLARK, Kenneth: *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Alianza, Madrid, 1984.

27 PANOFSKY, *op. cit.*, 59 ss.



28 *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, 2002, 482.





sonajes que la rodean, con un vestido cuyo color rima con el color del vino, y que parece estar charlando con la joven de hombros desnudos que yace a su vera. Ambas figuras han sido pintadas en escorzo para reforzar la ilusión de profundidad, que también ha sido representada mediante el traslapo, las variaciones cromáticas y la reducción progresiva del tamaño.

Al margen del significado que pueda tener y de la posible identidad de la joven, lo cierto es que nuestro pintor se atrevió a firmar de esa manera para que el espectador pudiera descubrir su nombre al fijarse en el pecho de la mujer: *Titianus F.*, inicial de *Faciebat*. Se trata de una marca significativa, de un acto de escritura que forma parte de esos nuevos modos que los artistas de la Modernidad empezarían a desarrollar a partir del siglo XVI; un gesto de enunciación que declara abiertamente la autoría del cuadro y que en este caso nos invita a especular también sobre la función erógena de la escritura.