

TEMA 1

Giorgione, manera y fábula

Antonio Urquizar Herrera

- Giorgione y la *maniera* moderna:
 - Espíritu, dibujo, luz y color según Vasari.
 - La representación de la naturaleza en la manera moderna.
 - Giorgione después de Giorgione.
- La pintura en el ambiente doméstico:
 - Nuevos temas para la pintura doméstica.
 - Significado e indeterminación iconográfica.
 - Giorgione y la cultura humanista.

La imagen literaria de Giorgione (1477/1478-1510) es la de un pintor esquivo y oscuro, sobre cuya vida y obra se poseen escasas certezas. Hay muy pocas evidencias documentales coetáneas y las referencias literarias dejan muchos aspectos sin iluminar. La extraordinaria calidad y el interés de su obra han hecho que la bibliografía sobre él sea muy amplia, pero entre decenas de calificativos parecidos, Giorgione es “*terreno da nebulosità e confusioni*” (ZAMPETTI, 1955), o “*the quintessential phantasm of art history*” (Ferino-Pagden en FERINO-PAGDEN y NEPI SCIRÈ, 2004). Puede decirse incluso que la historiografía ha entendido en cierta manera a Giorgione como un problema epistemológico útil para ensayar los límites de la disciplina, ya sea en el atribucionismo o en la indagación sobre los significados.



Figura 1.1. Giorgione, *Autorretrato*. Hacia 1508. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

Su carrera pictórica fue breve, mucho más corta por ejemplo que la de otros maestros fundamentales del Renacimiento italiano como Tiziano, Miguel Ángel, Leonardo, e incluso Rafael. En los escasos diez años que estuvo activo no dejó muchas obras y menos aún son las que se han conservado. De ellas solo unas pocas pueden atribuírsele con seguridad. Son suficientes no obstante para poder deducir los elementos fundamentales de su poética visual, atisbar las transformaciones que experimentó su pintura y comprender su protagonismo en la generación de un determinado modelo pictórico veneciano basado en el color como soporte de la ilusión de vivacidad y fábula.

A su muerte, Giorgione había revolucionado de tal manera los fundamentos de la pintura veneciana que no solo le copiaban los pintores noveles, sino también algunos maestros de la generación precedente. En la madurez de su carrera, Giovanni Bellini adaptaba su forma de pintar al legado de su antiguo discípulo. En los mismos años, el joven Tiziano confundía su estilo con el de Giorgione y alimentaba con ello una forma de entender la pintura que se expandió por toda la Europa de la Edad Moderna. En este capítulo vamos a intentar ofrecer una introducción a la figura de Giorgione desde esta perspectiva de su protagonismo en el modelado de la manera colorista veneciana y su marco general de recepción cultural de la pintura.

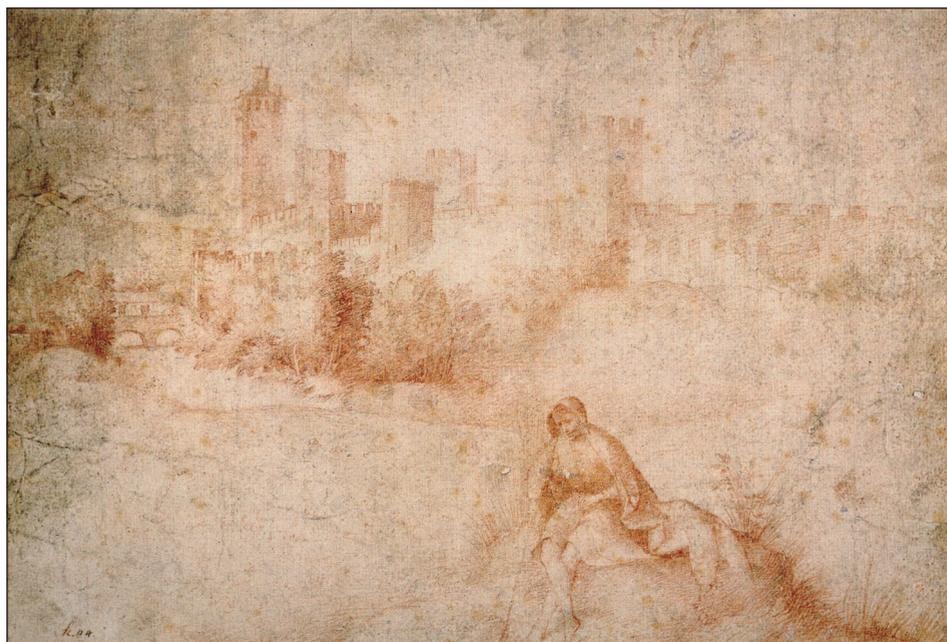


Figura 1.2. Atribuido a Giorgione, *Pastor en un paisaje*. Hacia 1507-1510. Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum.

1. Giorgione y la *maniera* moderna

En 1524, Baldassare Castiglione ubicaba a Giorgione junto a Leonardo, Mantegna, Rafael y Miguel Ángel en un temprano canon de pintores “*eccellentissimi*”. Nutriéndose de las opiniones y noticias que circulaban entre los



Figura 1.3. Leonardo da Vinci, *Virgen del huso* (detalle). Hacia 1501. Dumfries and Galloway, Escocia, Drumlanrig Castle, y Giorgione, *Las tres edades del hombre* (detalle). Hacia 1500-05. Florencia, Palazzo Pitti.

artistas venecianos de su tiempo, esta valoración crítica tan positiva se mantuvo en el juicio que propuso Vasari en sus dos ediciones de las *Vidas* de 1550 y 1568. En la misma línea los teóricos venecianos Paolo Pino (1548), Lodovico Dolce (1557), Carlo Ridolfi (1648) y Marco Boschini (1664) continuaron lógicamente esta idea ensalzándolo como uno de los grandes maestros de la pintura italiana. En este contexto la opinión de Vasari es especialmente importante porque implicaba también una conceptualización estilística de Giorgione que encontró gran eco debido al éxito de su esquema general de ordenación de la pintura del Renacimiento. Vasari ha determinado en gran medida la interpretación general del estilo de Giorgione que hoy seguimos manteniendo. Para ello situaba a Leonardo en Florencia y a Giorgione en Venecia como los dos grandes creadores de la manera moderna. Significativamente, la biografía de Leonardo abre la tercera parte de la obra, seguida por la de Giorgione. En su perspectiva florentina, Leonardo se encontraba en primer lugar, de tal manera que su ejemplo había sido el motor determinante en la transformación de la pintura de Giorgione mediante su distanciamiento de la sequedad de su maestro Bellini. Lógicamente, su mismo punto de vista italoecéntrico dificultaba igualmente el reconocimiento vasariano de las relaciones que la historiografía actual está señalando entre Giorgione y la pintura del norte de Europa (Aikema y Schütz en FERINO-PAGDEN y NEPI-SCIRÈ, 2004). Con todo, la afinidad vasariana entre el *sfumato* leonardesco, la obtención de vivacidad y la transformación de la manera de Giorgione parece ser correcta. Aunque hubiera sido posible un encuentro entre los dos maestros durante la visita de Leonardo a Venecia en 1500, la mayor parte de los autores lo ve difícil ya que la estancia estuvo claramente orientada hacia la ingeniería y no hay testimonios de ello. Giorgione siempre pudo adquirir este nuevo modo pictórico a través de fuentes secundarias y el ejemplo de otros pintores leonardescos.

1.1. *Espíritu, dibujo, luz y color según Vasari*

Para Vasari, la importancia de Giorgione y su pertenencia al selecto club de los fundadores de la pintura moderna se debía a su capacidad para insuflar vida a las composiciones, dotando de espíritu a las figuras a través del tratamiento de la luz, las sombras y el color. Significativamente también declara que logró esto evitando copiar a otros maestros y observando la naturaleza para representarla de tal manera que pudiera expresar en la pintura el concepto de sus pensamientos. Esto, añadía Vasari, era cosa que pocos pintores lograban: “no solo se hizo famoso por haber superado a Gentile y a Giovanni Bellini, sino que era digno competidor de los que trabajaban en Toscana, fundadores del estilo moderno. La naturaleza lo dotó de un espíritu tan benigno que cuando pintaba al óleo o al fresco lograba cosas muy vivas y otras suaves, con tal unidad y esfumadas de tal forma en las partes oscuras que muchos

de los que eran entonces excelentes confesaban que había nacido, más que ningún otro de los que pintaban no solo en Venecia, sino también en el resto de la tierra, para introducir el espíritu en las figuras y emular la frescura de la carne viva” (VASARI, 1550).

Según esta idea, la aplicación tradicional del color en Venecia se vio desafiada por el tonalismo y el manejo de las sombras que proponía Giorgione, como un medio para captar mejor tanto la realidad de las variaciones de aspecto de los objetos bajo iluminaciones particulares cuanto las incertidumbres de

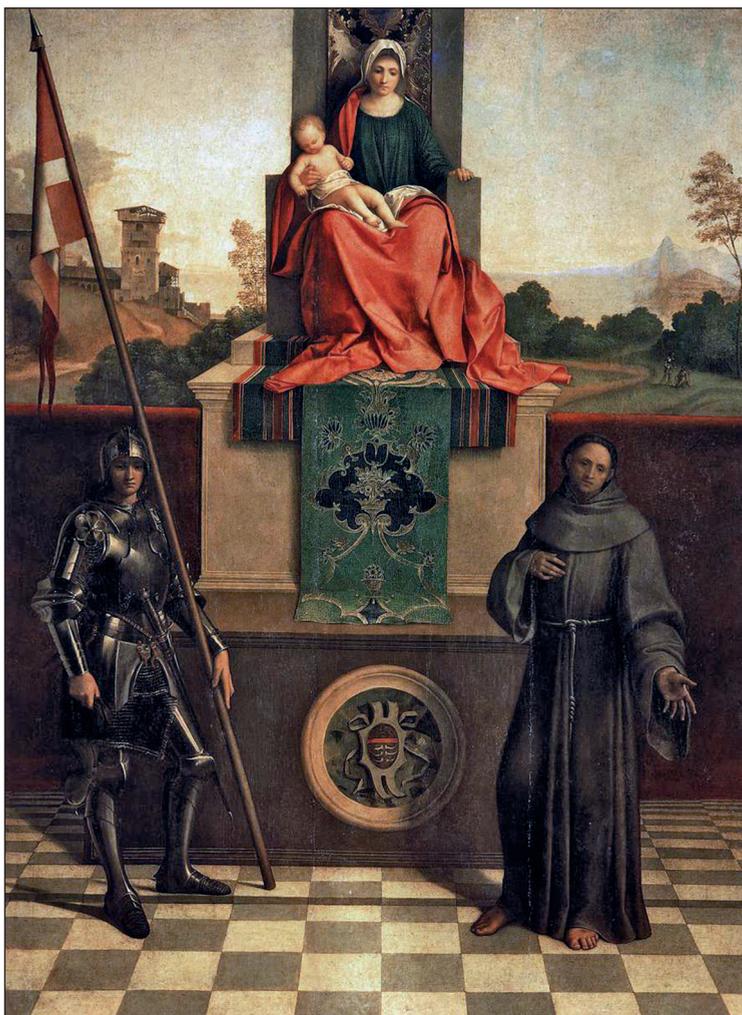


Figura 1.4. Giorgione, *Virgen con niño y santos*. Hacia 1503. Castelfranco Veneto, Duomo.

la visión y las ambigüedades de la emoción representada (Gioseffi en AA.VV., 1979). La aceptación que encontró esta nueva fórmula queda evidenciada por la evolución final del patriarca de la pintura veneciana del momento, Giovanni Bellini, y su incorporación del modelo que proponían Giorgione y los jóvenes pintores que le seguían, avalando así el camino posterior de la escuela (Schweikhart en PALLUCCHINI, 1981, y Brown en BROWN y FERINO-PAGDEN, 2006). La comparación entre el altar de San Zaccaria de Bellini y la *pala* de Castelfranco, una de las obras capitales de Giorgione, es ilustrativa de estas relaciones (Brandi en AA.VV., 1979). Más allá del debate historiográfico sobre la datación exacta de estas piezas, la relación entre ambas es significativa de las transformaciones que se estaban produciendo en la pintura veneciana. La capacidad compartida de sugestión del *sfumato* en las cabezas habla por sí sola.

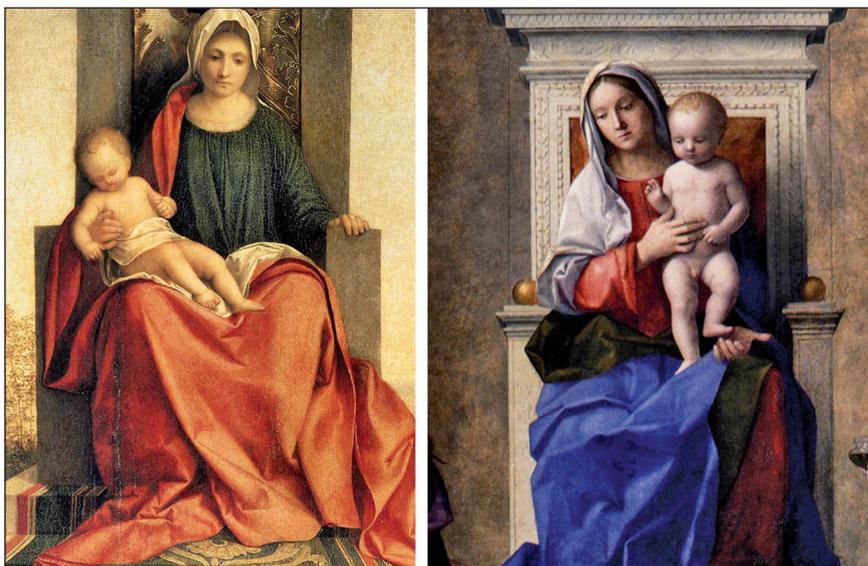


Figura 1.5. Giorgione, *Virgen con niño y santos* (detalle). Hacia 1503. Castelfranco Veneto, Duomo y Giovanni Bellini, *Virgen con niño y santos* (detalle). 1505. Venecia, San Zaccaria.

Según Vasari, el giro estilístico de Giorgione tuvo lugar hacia 1507, cuando no placiéndole la forma de trabajar de Bellini, y tras haber visto “algunas cosas debidas a Leonardo, muy esfumadas y, como hemos dicho, terriblemente cubiertas de sombra”, comenzó “a dar a sus obras más morbidez y mayor relieve en manera muy bella, sin abandonar su costumbre de tener delante las cosas vivas y naturales y de imitar lo mejor que sabía con los colores y mancharlas

con las tintas crudas y dulces, según fuera el modelo, sin hacer dibujo, teniendo por cosa cierta que pintar solo con los colores sin otro estudio de dibujo en el papel era el verdadero y mejor modo de hacer y era el verdadero dibujo” (VASARI, 1568). Según esto, el cambio dependía de la combinación de diversos factores: el abandono del dibujo como principio rector de la composición, una nueva iluminación, y sobre todo un nuevo sistema de reparto del color. La costumbre de pintar aplicando directamente la pintura sobre el lienzo sin un dibujo preparatorio previo, el “*senza far disegno*” que denunciaba Vasari, ha sido corroborada por la documentación técnica actual. En muchas ocasiones el dibujo previo estaba abocetado a pincel, y se han podido encontrar indicios de un modo de componer basado en sucesivas improvisaciones, como ocurre por ejemplo en *La tempestad*, donde, entre otros cambios, se ha localizado una figura femenina oculta en el ángulo inferior izquierdo.

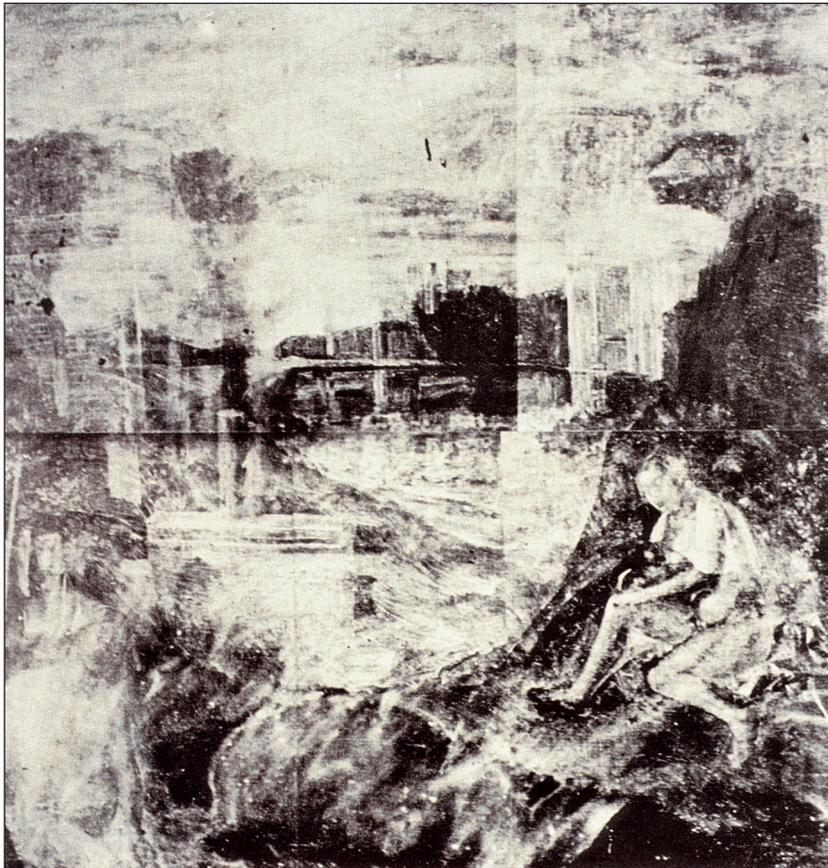


Figura 1.6. Giorgione, *La tempestad* (imagen de rayos X). Hacia 1505. Venecia, Gallerie dell’Accademia.

Esta falta de uso del dibujo por parte de Giorgione y otros pintores de su círculo se debía para Vasari a su incapacidad para dominarlo. Sin embargo, aunque esta práctica era censurable, el mismo Vasari admitía la vivacidad que producía. De la misma manera, Vasari reconocía a Giorgione como un pintor de retratos, a partir de su tipo característico de medios cuerpos que surgían leonardescamente de la oscuridad, con un relieve producto del sombreado que contribuía notablemente a la capacidad ilusionista de las figuras.

Por su parte, el cambio en la forma de aplicación del color puede entenderse como el elemento determinante en el giro de la escuela. Suponía abandonar las múltiples y delgadas capas de pigmentos características de la escuela belliniana, con su aspecto de manera “*secca*” en palabras de Vasari, para tender hacia una aplicación del óleo en pinceladas más sueltas y en ocasio-

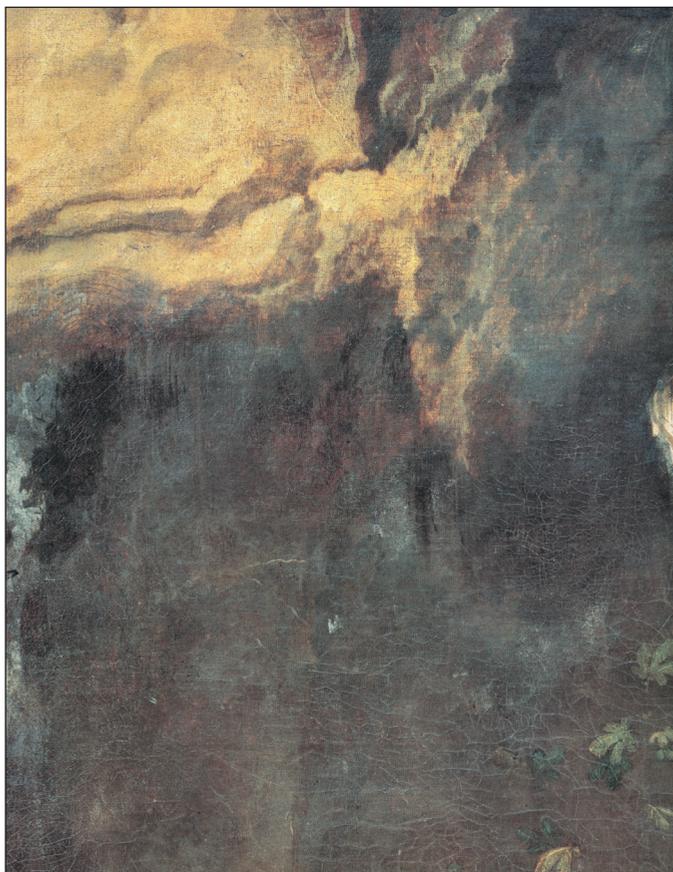


Figura 1.7. Giorgione, *Los tres filósofos* (detalle). Hacia 1508-1509. Viena, Kunsthistorisches Museum.

nes empastadas, que es considerada el fundamento de la posterior pintura veneciana. No deja de ser significativo que, en lugar de aparecer en la biografía de Giorgione, esta explicación fuera un añadido a la vida de Tiziano que Vasari incluyó en 1568. Con este excursus Vasari ofrecía un potente argumento genealógico para la pintura empastada, de borrones y manchas de color (*macchie*) que más tarde había desarrollado Tiziano. La renovación formal de Giorgione quedaba así en el origen del modelo pictórico veneciano. A mediados del siglo XVII, el teórico veneciano y panegirista de Giorgione, Carlo Ridolfi, mantenía la idea sobre el “*così bel modo di colorirè*” de Giorgione, e igualmente desde una perspectiva radicalmente lagunar, Marco Boschini defendía que éste “*nel colorito trovò poi quell' impasto di pennello così morbido, che nel tempo addietro non fù*” y que su pincelada de “*maniera così pastosa, e facile*” conseguía ilusión de vivacidad natural (RIDOLFI, 1648, y BOSCHINI, 1664).

1.2. *La representación de la naturaleza en la manera moderna*

Según Vasari, la superación de Bellini por Giorgione se debía a su interés por la representación de la naturaleza, que, en sus palabras, tanto le subyugaba y tanto imitó. Con esta idea arranca igualmente una interpretación del pintor como introductor de un nuevo tratamiento pictórico de la imitación de la realidad. Vasari, Ridolfi y Boschini destacaron la potencia mimética de los retratos de Giorgione. Esto era posible a través de su capacidad para representar la textura de la carne con un inusitado realismo y la presencia real que otorgaba su iluminación.

De forma general, se advertía una manera diferente de relacionarse con la naturaleza, que la crítica moderna ha entendido también como semilla del naturalismo posterior (Volpe en AA.VV., 1979, y en PALLUCCHINI, 1981). El alcance de estos cambios puede verificarse en la recepción crítica de sus figuraciones de la naturaleza y los paisajes en general. Su facilidad para la representación de fenómenos naturales complejos llamaba poderosamente la atención de sus contemporáneos. Los rayos de una tormenta o los reflejos de la luz, tal como podemos ver en *La tempestad* o en los brillos que muestran sus armaduras de metal, eran una novedad atrayente que se vinculaba con su aplicación distintiva del color. Este ilusionismo tenía resonancias de la teoría clásica del arte, con origen en las alabanzas de Apeles realizadas por Plinio, estaba en relación con el pensamiento artístico coetáneo, por ejemplo en la discusión que hacía Castiglione de los temas pictóricos imposibles de tratar en escultura, y sustentaba algunos de los encomios que recibió Giorgione en los siglos XVI y XVII. En esta línea destacaba Ridolfi su habilidad para representar el reflejo de una mano “*di esquisita bellezza*” sobre una armadura en un retrato de joven, que para parte de la historiografía pudiera ser el *Arquero* de

la National Gallery de Edimburgo. El mismo efecto podemos encontrar en el brillo sobre el casco del retrato de Francesco Maria della Rovere de Viena.



Figura 1.8. Atribuido a Giorgione, *Francesco Maria della Rovere*. Hacia 1502. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Por su parte, el paisaje era un elemento presente en la pintura de Giorgione desde sus inicios. Así parece mostrar el grupo de *paesetti* (de atribución controvertida) que se relacionan con el comienzo de su carrera, como la *Leda y el cisne* y el *Idilio rural* del Museo Civico de Padua. Michiel nos deja ver la importancia que se otorgaba al género. Según las anotaciones de este noble veneciano sobre las colecciones venecianas inmediatamente posteriores a Giorgione (realizadas entre 1525 y 1543, sacadas a la luz y publicadas en 1800), *La tempestad*, hoy interpretada fundamentalmente desde su significado iconográfico, era en primer lugar un “*paesetto*”. De la misma manera, uno de los

escasos juicios que vierte en sus notas se refiere al paisaje de *Los tres filósofos* y justamente a la roca “maravillosamente pintada” que hay en él. La indefinición de la pincelada de este elemento natural, poco más que un grupo de manchas indeterminadas, nos enseña dónde se situaba el giro. La evolución del paisaje en la obra de Giorgione muestra el camino hacia la figuración de una naturaleza representada con recursos que favoreciesen su percepción ilusionista. El cambio es igualmente reconocido por la crítica actual. Tratando de esquivar las inevitables descripciones del paisaje de *La tempestad*, podemos referirnos al *Paisaje con figuras* de la National Gallery de Londres (en ocasiones identificado con el *Tramonto* que comentara Michiel). A pesar de las dudas sobre su originalidad que genera su deficiente estado de conservación, es habitualmente señalado como uno de sus mejores paisajes, y en él se destaca la versatilidad de su pincelada para obtener una mayor sugerencia de realidad en una naturaleza concebida como un ente orgánico, en transformación, vivo y que por tanto puede ser captado en un momento concreto y a través de una atmósfera precisa (Rosand en AA.VV., 1979 y en DAL POZZOLO y PUPPI, 2009). Como se ve, el conjunto de estos cambios avanzados por Vasari era y es comprendido como un recurso para la vivacidad de la pintura y la



Figura 1.9. Atribuido a Giorgione, *Paisaje con figuras* (¿Tramonto?). Hacia 1506-1510. Londres, The National Gallery.

generación de ilusión perceptiva. Como se ha señalado siguiendo al teórico veneciano Paolo Pino (1548), este nuevo concepto pictórico suponía un estilo de brevedad poética que permitía superar los acabados precisos de Bellini para utilizar, como hacían los poetas, una pincelada más basada en la sugerencia que en el detalle (ANDERSON, 1996).

1.3. *Giorgione después de Giorgione*

El papel de Giorgione como uno de los maestros fundadores de la pintura europea ha sido ampliamente reconocido. Aunque no tuvo discípulos en el sentido clásico de la palabra, Giorgione produjo una transformación sustantiva en



Figura 1.10. Giorgione, *Laura*. Hacia 1506. Viena, Kunsthistorisches Museum.

la forma de trabajar de sus contemporáneos. La historiografía ha señalado esto de forma recurrente. Por ejemplo, la exposición de Venecia 1955 sobre *Giorgione e i Giorgioneschi* (ZAMPETTI, 1955) pretendía mostrar su inmediata influencia sobre sus compañeros venecianos. La misma codificación del término *giorgionismo* ya nos habla de la existencia de un modo de pintar en la manera de Giorgione, que imitaba con gran éxito y difusión su lenguaje formal y su poética. Sus dos seguidores más relevantes fueron Sebastiano del Piombo (1485-1547) y el joven Tiziano (hacia 1489-1576). Según esta idea, de la misma manera en que Giorgione superó a Bellini, Piombo y Tiziano le rebasarían después.

A pesar de su breve carrera, su corto catálogo y la escasa visibilidad de una obra que se encontraba mayoritariamente confinada en espacios privados, la



Figura 1.11. Giorgione, *Nuda*. Hacia 1508. Venecia, Ca' d'Oro.

pintura de Giorgione logró una proyección notable gracias a la cercanía que tuvo con estos otros pintores que heredaron su estilo. Las mismas fuentes coetáneas insisten en la frecuencia con que Giorgione emprendía trabajos en colaboración y en la dificultad para distinguir los resultados. La inscripción de 1506 situada en la trasera de la *Laura* de Viena indicaba que su autor era colega de Vincenzo Catena, sugiriendo con ello la colaboración habitual entre ambos pintores. De forma más significativa, Michiel menciona trabajos conjuntos con Tiziano y Piombo en varias de las pinturas giorgionescas que comenta. Los análisis técnicos actuales avalan en ocasiones esas colaboraciones.

La relación establecida con Tiziano, que era unos diez años menor que él, fue la más importante. Según Vasari este pintor se cansó de la manera seca de los Bellini y el ejemplo de Giorgione (el de Leonardo al fin) le hizo modificar su pintura. Michiel mencionaba la colaboración entre ambos en la *Venus* que poseía Gerolamo Marcello, y que hoy se identifica con la del museo de Dresde, y el *Cristo muerto* en casa de Gabriele Vendramin. De forma destacada ambos pintores desarrollaron un trabajo conjunto de importancia en la decoración mural del Fondaco dei Tedeschi. Lodovico Dolce (1557) contaba que cuando la gente vio la pintura de la Justicia que había ejecutado Tiziano en la fachada de la Mer-

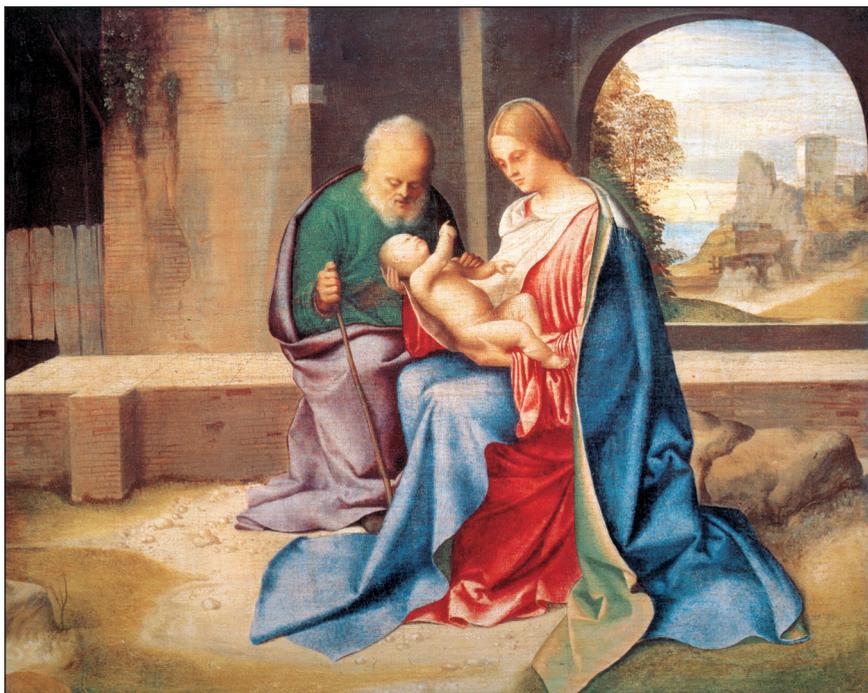


Figura 1.12. Atribuido a Giorgione, *Sagrada Familia* (Sagrada Familia Benson). Hacia 1500. Washington, National Gallery of Art.

ceria del Fondaco, todo el mundo creyó que era obra de Giorgione, y todos sus amigos estaban contentos de verla pensando que era la mejor pintura que éste había hecho en bastante tiempo. Giorgione tuvo que responder con gran disgusto que era obra de su discípulo. Igualmente Vasari celebraba la habilidad de Tiziano para imitar el estilo de su maestro hasta hacerse indistinguible. Según sugiere, la relación era de rivalidad y competencia, aunque la colaboración era fructífera. Por otra parte, la cercanía y confusión entre Giorgione y el joven Tiziano era tan manifiesta para sus contemporáneos como para la historiografía actual. El *Concierto campestre* del Museo del Louvre, tradicionalmente atribuido a Giorgione es hoy mayoritariamente considerado obra de Tiziano tras un debate científico de más de cien años (Ballarin en AA.VV., 1993, y BARDON, 1995). La imagen vasariana de Tiziano como superación de Giorgione ha sido retomada por la crítica actual, que, como ocurría antes con Bellini, halla en Giorgione una evolución final en respuesta a los avances de su antiguo discípulo (PIGNATTI y PEDROCCO, 1990). En cualquier caso, Giorgione encontró a través de Tiziano una proyección que la escasa difusión de su obra no hubiera podido lograr. Gracias a ello se entiende su continuación en la pintura occidental mediante la poética posterior de las manchas de color, entendida la pintura como espacio para una ilusión de realidad que no busca tanto la representación exacta de las formas sobre la superficie del lienzo como la sugerencia de verosimilitud en la percepción, el ojo y la mente del espectador.

2. La pintura en el ambiente doméstico

Las fuentes cuentan que Giorgione realizó al inicio de su carrera muchas pinturas de vírgenes, además de retratos. Se puede pensar que estos primeros encargos religiosos debieron estar ligados al taller de los Bellini, que eran habituales proveedores de las iglesias venecianas. Sin embargo, solo se conserva un único retablo de Giorgione, la Virgen con santos de Castelfranco, que pertenecía a una capilla privada de la familia del general Tuzio Costanzo. Es destacable que no se le conozcan obras en el entorno de las *scuole*, y salvo sus encargos para el Palacio Ducal y el Fondaco, parece que trabajó principalmente para patronos privados. Giorgione acabó haciéndose conocido por sus obras para el entorno doméstico. Algunas de estas pinturas atribuidas, como la *Sagrada Familia* de la National Gallery de Washington y la *Adoración de los magos* de Londres tenían una naturaleza religiosa tradicional, en la línea de los temas devocionales domésticos de raíz belliniana, y otras exploraban también a la manera flamenca temas del antiguo testamento insertos en paisajes, como ocurre con *El juicio de Salomón y Moisés y la prueba de fuego*, en los Uffizi de Florencia. Sin embargo, aunque se continuaban solicitando obras religiosas como éstas, progresivamente se fueron requiriendo otros temas para la ornamentación de los interiores privados.



Figura 1.13. Atribuido a Giorgione, *Moisés y la prueba de fuego*. Hacia 1500-1501. Florencia, Galleria degli Uffizi.

2.1. Nuevos temas para la pintura doméstica

Por lo que parece Giorgione ubicó su carrera justamente en el centro de esta nueva demanda artística. Al menos, la mayor parte de sus pinturas conocidas son fundamentalmente profanas, y relacionadas además con el entorno de las galerías domésticas de arte y curiosidades. Las referencias relativas al coleccionismo temprano de obras de Giorgione muestran su aprecio por parte de los entendidos de la época. En una conocida carta de Isabella d'Este a su agente Taddeo Albano, la marquesa de Mantua pedía al último que intentara

conseguir una pintura de una noche “*molto bella et singulare*” que debía encontrarse en la almoneda de Giorgione, adquiriéndola de encontrarla, si era buena, sin mayores consultas “*per dubio non fusse levata da altri*”. Aunque Isabella d’Este no parecía conocer de primera mano a Giorgione y por ello solicitaba de Albano que comprobase la calidad de la obra, el temor que asoma a perder la compra en manos de otro competidor es una buena prueba del reconocimiento que Giorgione ya gozaba en ese momento. Albano respondió que la pintura no se hallaba entre las pertenencias de Giorgione, pero informaba que el pintor había realizado otros dos nocturnos para Taddeo Contarini y Victorio Becharo, siendo la última pintura, según entendía él, “*de miglior disegno et meglio finitta*”. Sin embargo, añadía, ninguno de estos dos personajes estaba dispuesto a desprenderse por ninguna cantidad de estas obras que habían encargado para su placer.

Desde sus inicios, la crítica también incidió sobre esta vertiente de la obra de Giorgione. Vasari destacaba su dedicación a los retratos, y Ridolfi, de forma novedosa, construyó un Giorgione volcado en la representación de fábulas. Por su parte la historiografía actual mantiene esta idea, concediendo además una gran importancia a sus posibles relaciones culturales. Con esta situación, Giorgione también anticipaba otro elemento frecuente de la pintura veneciana posterior: el interés por la estética y la fábula en el contexto de la demanda artística doméstica. En otra escala, la renovación que impulsó de los paisajes pastoriles, los retratos alegóricos y las historias profanas anticipa la recepción cultural de Tiziano en el coleccionismo cortesano de los siglos XVI y XVII. El hecho de que hoy se conserve un interesante grupo de estas fábulas paisajísticas de clara filiación giorgionesca, aunque difícil atribución, muestra el éxito que tuvo este género y la importancia del maestro como definidor del mismo. El *Homenaje a un poeta* de la National Gallery de Londres, asignado por el museo a un seguidor de Giorgione, o el *Orfeo y Euridice* atribuido a Tiziano en la Pinacoteca dell’Accademia Carrara de Bérgamo pueden encuadrarse en este marco de referencia. Una obra de remisión más clara a Giorgione gracias a las anotaciones de Michiel, la *Venus dormida* de la Gemäldegalerie de Dresde (figura 6.2), abrió asimismo el largo camino de las *poesie* venecianas como medio para el cruce de sensualidad y mitología en el entorno doméstico. En esta proyección es importante el hecho de que, según Michiel, Tiziano ayudara a Giorgione a concluir esta obra.

La circunstancia de que la mayor parte de sus cuadros fueran pinturas de pequeño formato realizadas para residencias privadas dotó a Giorgione de gran capacidad de ensayo. Notablemente, esta reducción de la audiencia permitía encontrar patronos que valorasen el interés por la novedad estética y pudieran interesarse igualmente por la definición de programas iconográficos complejos y poco habituales. Desde esta premisa, la visión historiográfica de Giorgione ha oscilado entre los que, en palabras de Chastel, se han decantado por caracterizarlo como el paladín del “*esthétisme agnostique*” sin tema y aquellos que subrayan el “*hermétisme calculé*” de sus iconografías (CHASTEL, 2008). Sin

embargo, a pesar de la recepción exitosa de la idea formulada por Creighton Gilbert sobre la apreciación temprana, ya en el Renacimiento, de las pinturas sin tema definido, la historiografía contemporánea ha asumido mayoritariamente la noción de la complejidad de los horizontes de lectura estética y semántica de Giorgione (SETTIS, 1978). Teniendo en cuenta la ambigüedad icono-

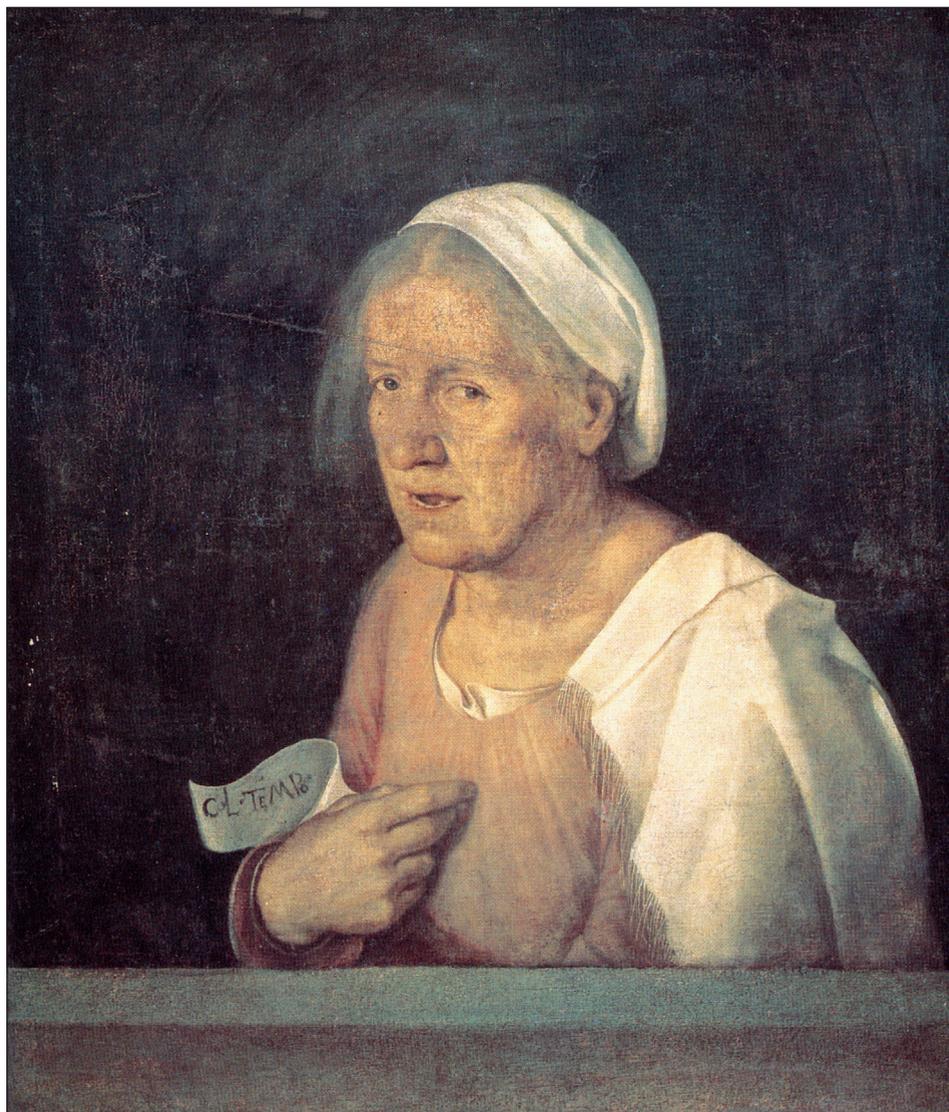


Figura 1.14. Giorgione, *Retrato de una anciana (La Vecchia)*. Hacia 1506. Venecia, Gallerie dell'Accademia.

gráfica de muchas de sus obras, los cambios que él mismo realizó durante la ejecución, y la escasez de fuentes directas que poseemos, gran parte del ejercicio historiográfico sobre Giorgione se ha centrado en la postulación de significados para estas pinturas. Habitualmente los consensos son reducidos, y como vamos a ver a continuación el baile de las asignaciones de significado solo es comparable al de las atribuciones de mano. La evanescencia de Giorgione es también primordialmente iconográfica.

2.2. *Significado e indeterminación iconográfica*

Esta voluntad interpretativa de la historiografía se ha volcado sobre la práctica totalidad de las obras más relevantes de Giorgione. Para comenzar, lo ha hecho sobre sus conocidos retratos de medias figuras, que según Vasari eran su actividad principal y hoy son frecuentemente leídos en clave alegórica como una renovación del retrato genealógico tradicional en Venecia. La modernidad que actualmente podemos encontrar en obras como el *Retrato de*



Figura 1.15. Atribuido a Giorgione, *Las tres edades del hombre*.
Hacia 1500-1505. Florencia, Palazzo Pitti.

una anciana (habitualmente conocido como *La Vecchia*) de la Accademia de Venecia está en relación con una doble singularidad formal y temática. Se ha apuntado que el insólito verismo de esta imagen fuera una respuesta a la presencia de Durero en la ciudad. El naturalismo de las figuras podía resultar una novedad atractiva para los entendidos. En paralelo, la presencia en el papel que sostiene en su mano de la leyenda “*col tempo*” (con el tiempo) ha dado lugar a numerosas interpretaciones sobre el significado de la obra como alegoría de la edad, algunas de ellas poniéndola en relación con otros modelos clásicos de representaciones de ancianas, como el mítico retrato de la madre de Aristóteles que se suponía que había realizado Protógenes, rival de Apeles. También se ha señalado la relación con otros tipos coetáneos como la *Avaricia* de Durero.

Otros retratos que se le han atribuido, como el *Retrato de un hombre joven* (también conocido como *Retrato Brocardo*) de Budapest, han querido ser interpretados desde similares juegos de lectura simbólica, en este caso a partir del emblema que figura en el parapeto, que pudiera dar pistas para la identificación del retratado u ofrecer una categorización moral o emocional del mismo. Se ha pensado igualmente que *Las tres edades del hombre* (o *La lección de canto*) que se le asigna en la galería del Palazzo Pitti de Florencia pudiera representar un asunto relativo a la educación del joven, identificado con Marco Aurelio, sobre un fondo leonardesco de caracterizaciones morales, o una alegoría musical del conocimiento global.

En la misma línea, el *Retrato de alabardero con otra figura* del Kunsthistorisches de Viena ha sido identificado tanto con el retrato de Girolamo Marcello que mencionó Michiel, cuanto con un posible fragmento otros temas narrativos, entre ellos el *Eneas* y *Anquises* también referido por el mismo autor. De forma destacada, la *Laura* de Viena ha sido leída como una figuración de la amada de Petrarca, aunque sus divergencias con la iconografía habitual de este personaje hacen que se hayan buscado otras interpretaciones que oscilan entre una representación de la imagen ideal de la belleza y el retrato de una cortesana o una poetisa bajo el manto alegórico del laurel que remitiría a Dafne. Este laurel ha sido también visto como una referencia a la castidad del matrimonio, promoviendo un juego entre este significado y el erotismo velado de la representación. Esta posible tensión entre el retrato de figuras y el soporte alegórico impersonal ha sido descifrada como una característica de los retratos de Giorgione. Otras pinturas atribuidas a Giorgione muestran similares abanicos de interpretación. Así ocurre por ejemplo con el *Joven con una flecha* de Viena. Esta obra ha sido puesta en relación con la referencia de Michiel a una pintura con ese tema en la casa de Giovanni Ram, y hoy se describe en relación con San Sebastián, Apolo, Eros o Paris, sin que ninguna de estas opciones haya conseguido consenso historiográfico. La imprecisión iconográfica de la representación permite igualmente que se hayan postulado lecturas menos cerradas en relación con un discurso metafórico sobre el amor.

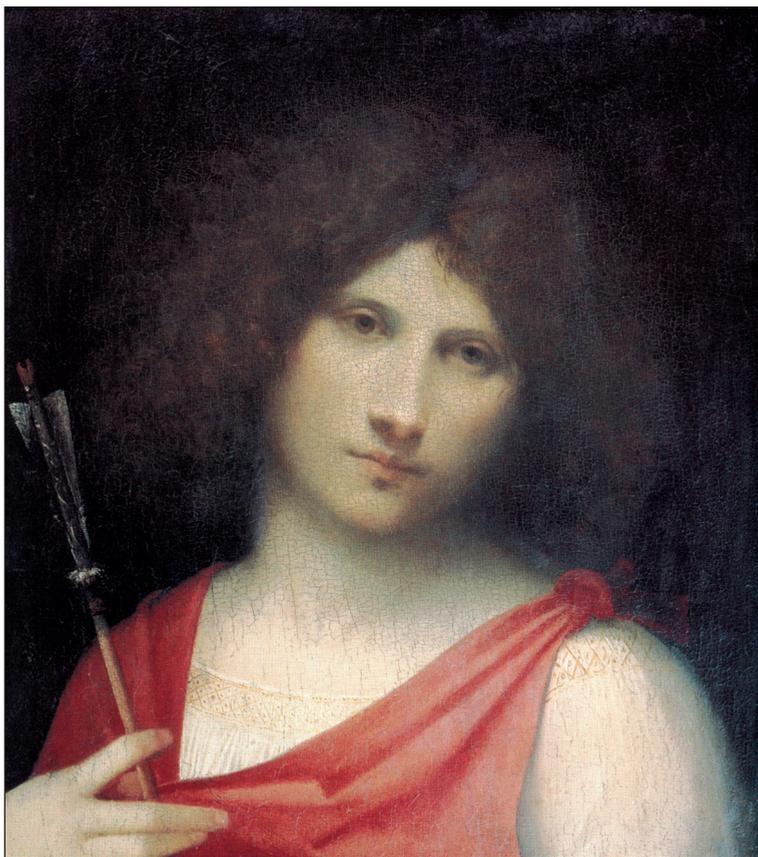


Figura 1.16. Atribuido a Giorgione, *Joven con una flecha*.
Hacia 1506-1508. Viena, Kunsthistorisches Museum.

De forma destacada, la noción de la complejidad iconográfica de Giorgione y su imagen como espacio de especulación historiográfica se centra en dos obras clave: *Los tres filósofos* y *La tempestad*. Cualquier ficha de catálogo de estas dos pinturas puede ofrecer varias páginas completas de recuento de las teorías interpretativas que existen sobre su iconografía. En el caso de *Los tres filósofos*, la voluntad de precisar más la afirmación de Michiel sobre la presencia de tres filósofos en el cuadro ha llevado a hablar de astrólogos, astrónomos, magos, personificaciones de escuelas filosóficas, aspectos del alma, las tres grandes religiones monoteístas, e incluso la representación conjunta de Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio y el mismo Giorgione discutiendo sobre arte. Entre todas estas proposiciones, las dos que más seguimiento han encontrado son, con muchas variantes, las que relacionan a la pintura con los magos de oriente y las predicciones astrológicas sobre el nacimiento del mesías, y las

que tienden a pensar que se trataba simplemente de tres filósofos tal y cómo había expresado Michiel. Quizás Pitágoras sentado junto a sus maestros Ferécides y Tales, quizás Platón, Aristóteles y Pitágoras. Se piensa igualmente que la roca y su nacimiento de agua pudieran ser el oráculo de Apolo en Dídima.



Figura 1.17. Giorgione, *Los tres filósofos*. Hacia 1508-1509. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Por su parte, *La tempestad* es en sí misma un emblema de los juegos de adivinación iconográfica. Desde que en 1800 se descubriera que Michiel la había descrito como un paisaje con una gitana, un niño y soldado, ha sido campo preferido para la especulación iconográfica y, como se ha reconocido, a menudo las conclusiones parecen decir más de los intereses de los historiadores que del horizonte propio de Giorgione y su público original. El debate sobre el tema está bastante abierto, y no hay consenso sobre su significado preciso, aunque tradicionalmente tienen más peso las lecturas que la relacionan con el mundo de la literatura pastoril humanista. De forma general, las interpretaciones se han dividido en varios grupos: aquellas que tienden a asignar un significado concreto, más o menos oculto, y relacionado con textos literarios, otras

que buscan explicar la obra recurriendo a la reconstrucción de su horizonte cultural sin proponer necesariamente la remisión a un texto fijo de referencia, y aquellas que ven a la pintura como un ejercicio poético sin tema preciso, en la línea de algunos poemas bucólicos de su tiempo, que no buscaban tanto describir acciones como estados de ánimo arcádicos. Entre las interpretaciones de carácter narrativo y alegórico, debemos mencionar (y simplificar extraordinariamente) las propuestas clásicas de lectura de *La tempestad* como representación del nacimiento de Apolonio de Tiana, el hallazgo de Paris, la aventura amorosa de Júpiter e Io, una escenificación del *Sueño de Polifilo*, la proposición de Edgard Wind como alegoría de la fortaleza, la caridad y la fortuna, representada ésta última en el rayo, y su elaborada reconstrucción por Salvatore Settis como alegoría del pecado original y sus consecuencias a través de la figuración de Dios en el rayo, junto Adán y Eva con Caín en sus bra-



Figura 1.18. Giorgione, *La tempestad*. Hacia 1505. Venecia, Gallerie dell'Accademia.

zos (SETTIS, 1978). Por otro lado, el hecho de que la ciudad que cierra el paisaje sea susceptible de ser reconocida como Padua, debido a la presencia del escudo de los Carrara y a la posible identificación de varios edificios, ha dado pie a otro tipo de interpretaciones, que van desde su conexión con acontecimientos históricos coetáneos, al establecimiento de un significado alegórico en torno a los lazos que se postulaban entre esta ciudad y la mítica Troya (Rapp en FERINO-PAGDEN y NEPI-SCIRÈ, 2004, BANZATO, PELLEGRINI y SORAGNI, 2010).

2.3. *Giorgione y la cultura humanista*

La falta de fuentes documentales y referencias literarias coetáneas más precisas sobre estas obras dificulta notablemente la reconstrucción de los significados originales y alimenta la variedad de las interpretaciones. De forma especialmente significativa, la ausencia de evidencias sobre la formación cultural de Giorgione entorpece el análisis de sus intenciones. La complejidad iconográfica demanda un Giorgione de aliento humanista. El hecho de que no se posean datos sobre el funcionamiento de un taller propio y los comentarios de Vasari sobre su inclinación paritaria por la música y la pintura han hecho que en ocasiones se le considere un humanista diletante aficionado a la pintura. Esta idea integra igualmente el mito romántico sobre Giorgione. En cualquier caso, la consideración de Giorgione como un pintor elitista con una educación humanista y afición por las letras y la música forma parte de su imagen historiográfica actual.

En esta línea habitualmente se le ha relacionado con el ambiente cultural de la Venecia coetánea, y de forma particular con la corte humanista de Caterina Cornato en Asolo, con el neopetrarquismo de Pietro Bembo, o con las ediciones clásicas de Aldo Manuzio, por ejemplo en los préstamos iconográficos que se han querido ver entre Giorgione y las estampas del Sueño de Polifilo. De forma especialmente significativa se ha apuntado la relación entre la pintura de Giorgione y la poética literaria de Bembo, interpretando que existe una correspondencia entre los retratos emocionales de los personajes literarios y pictóricos de ambos y una identidad cultural en su acercamiento a la naturaleza (Wittkower en AA.VV., 1963, PIGNATTI y PEDROCCO 1999, BANZATO, PELLEGRINI y SORAGNI, 2010). Dentro de estas caracterizaciones culturales de Giorgione, recientemente Augusto Gentili ha propuesto una revisión global del Giorgione vasariano según la cual un núcleo importante del trabajo del pintor se explicaría desde el hebraísmo cristiano y ciertas especulaciones astrológicas en el entorno del matemático, filósofo y astrólogo afincado en Treviso Giovan Battista Abioso (Gentili en FERINO-PAGDEN y NEPI-SCIRÈ, 2004). Según esta idea los tres filósofos representarían, el mayor al judaísmo, el central al islam, y el más joven no al cristianismo sino a la encar-

nación del anticristo que anunciaba por entonces Abioso. Gentili extiende además esta revisión astrológica y hebraica del Giorgione vasariano a otras obras, como *La tempestad*, el *Autorretrato con la cabeza de David* (conocido a través de una estampa de Wenceslaus Hollar), las pinturas del Fondaco cuyo significado reconocía no haber podido entender Vasari, y de forma destacada el programa pictórico de la Casa Marta-Pellizzari de Castelfranco (hoy Museo Giorgione). Esta última obra, que para algunos autores no puede adscribirse directamente a Giorgione, consiste en un friso mural de casi dieciséis metros de longitud donde se representan diversos objetos en grisalla. Aparecen así leyendas, libros, gran número de aparejos astronómicos y astrológicos, antigüedades, instrumentos musicales y herramientas para la pintura, componiendo un falso gabinete humanista que ha sido interpretado tanto como un triunfo de las artes cuanto como un anuncio de su caída.



Figura 1.19. Atribuido a Giorgione, *Fresco de las artes liberales y mecánicas* (detalle). Hacia 1504-1506. Castelfranco Veneto, Casa Marta Pellizzari.

Sin embargo, las evidencias sobre la formación, lecturas, horizonte ideológico y otros hábitos culturales de Giorgione son escasas más allá del amor por la música que le adjudicara Vasari. Esta laguna se ha tratado de rellenar parcialmente a través de la investigación sobre el círculo humanista en que se movían sus obras. Se revela importante considerar la relación de Giorgione con los clientes que señalaba Michiel, e interrogarse por su protagonismo en la coproducción cultural de los contenidos. Estos coleccionistas pudieron haber adquirido esas obras cuando eran los vástagos de la élite política, social y eco-

nómica de la ciudad, educados en las universidades de Padua y Venecia y partícipes de la misma cultura humanista que se postula para el pintor. Como se ha señalado, Domenico Grimani, patriarca de Aquilea, era coleccionista de antigüedades y probablemente el mayor atesorador de pinturas en Venecia en ese momento, poseyendo obras de Patinir, El Bosco y Durero. Al tiempo mantenía relaciones con Bembo, Poliziano y Pico della Mirandola. Andrea Oddoni, quien tenía un *San Jerónimo* copia de Giorgione, era también anticuario y fue retratado como tal por Lotto en una de las representaciones más sugerentes del coleccionismo moderno. Gerolamo Marcello, dueño según Michiel de un retrato de sí mismo con armadura, una *Venus desnuda* (posiblemente la de Dresde) y un *San Jerónimo leyendo* por Giorgione, estaba relacionado con el círculo de Bembo. Taddeo Contarini, poseedor de *Los tres filósofos*, un *Nacimiento de París* y un *Infierno con Eneas y Anquises*, frecuentaba el entorno de Aldo Manuzio, conoció a Bembo y pertenecía a una familia de estudiosos en la que destacaba su hermano el filósofo Piero Contarini. También era cuñado de Gabriele Vendramin. Éste, poseedor de *La tempestad* y el *Retrato de anciana*, custodiaba estas pinturas en el contexto de una variada colección de antigüedades y pertenecía a una de las familias más ricas y poderosas de la ciudad, relacionada a su vez con el núcleo humanista de los Barbaro. De Michiel, dueño a su vez de una obra de Giorgione, se sabe que había estudiado latín y griego en la escuela de Battista Egnazio y que mantenía correspondencia con Aretino, Bembo, Sannazaro, Serlio y Navagero. Según Michiel, el mismo Bembo, tantas veces citado en este párrafo, tenía en casa una copia de Giorgione (Padoan en AA.VV., 1979, Settis y otros en PALLUCCHINI, 1981, ANDERSON, 1996, y PIGNATTI y PEDROCCO, 1999).

En este contexto, resulta interesante contrastar los esfuerzos historiográficos de interpretación iconográfica con los comentarios coetáneos de Michiel sobre estas pinturas. Desgraciadamente, la mayor parte de las anotaciones son simples referencias que se detienen en la identificación del tema y la autoría. Como en un inventario falta casi cualquier evaluación crítica, y en ocasiones se contenta con una simple descripción preiconográfica de las figuras. Es verdad que esta misma parquedad alimenta cierto escepticismo sobre la tendencia historiográfica a intelectualizar las condiciones de producción y recepción de estos significados. Pero con todo, estos comentarios son al menos indicativos del interés por la posesión de originales del maestro y de la familiaridad con las obras que compartían Michiel y los otros clientes de Giorgione. Esta última situación no es baladí en un contexto en el que Vasari denunciaba la complejidad temática de las obras de Giorgione criticando la falta de claridad de los frescos del Fondaco dei Tedeschi aún cuando era un espacio público.

De forma notable, la referencia de Michiel a *Los tres filósofos* ofrece ciertas pistas sobre el marco general de interpretación de estas obras en este horizonte doméstico. La descripción aludía a la intervención de Sebastiano del Piombo junto a Giorgione, e indicaba que se trataba de una pintura al óleo con tres filósofos en un paisaje, dos en pie y uno sentado, observando los rayos del



Figura 1.20. Giorgione, *Los tres filósofos* (detalle). Hacia 1508-1509. Viena, Kunsthistorisches Museum.

sol, junto a un roca maravillosamente pintada. Resulta sumamente significativo que Michiel focalice su única evaluación crítica en la estimación de un objeto que puede ser ejemplo de la experimentación con la pincelada que Giorgione desarrollaba, de la misma manera que es interesante la posibilidad de que tema tan poco habitual como la representación de tres filósofos fuera reconocido.

Como ocurre con *La tempestad*, estas obras parecen ser cuadros que necesitaban una audiencia que participara en la construcción significativa los mismos, ya fuera a través de unos conocimientos iconográficos precisos o al menos por un entendimiento común de la estética. Ésta bien pudo ser una situación garantizada por Taddeo Contarini, dueño según Michiel de *Los tres filósofos* y de otras fábulas similares: un paisaje con el nacimiento de Paris y dos pastores, y otro óleo con Eneas y Anquises. Gabriele Vendramin, poseedor de *La tempestad* y el *Retrato de anciana*, era un patricio implicado en la nueva cultura del humanismo que declaraba en su testamento que su colección de antigüedades y obras de arte le había servido para obtener un adecuado retiro espiritual. Según lo entendemos hoy, la forma de pintar de Giorgione precisaba un público implicado en su poética visual. Además de los juegos de significado, la misma disolución del color no era solo una herramienta para la sugerencia de vida, también podía ser entendida como una nueva forma de entender la pintura.

Bibliografía comentada

ANDERSON, J. (1996): *Giorgione: peintre de la brieveté poétique*. París, Éditions de la Lagune.

Además de un catálogo razonado, ofrece varios ensayos que abordan aspectos complementarios sobre el pintor. Podemos destacar su síntesis de los datos proporcionados por los análisis científicos de documentación técnica de las pinturas de Giorgione, el conjunto de biografías culturales de sus patronos y clientes, y el análisis de la imaginería femenina en Giorgione.

DAL POZZOLO, E. y PUPPI, L. (2009): *Giorgione*, cat. exp. (Castelfranco Veneto, 2010). Castelfranco Veneto y Milán, Comune di Castelfranco Veneto y Skira.

Catálogos de las exposiciones más recientes sobre Giorgione. Además de ensayos parciales y de fichas muy completas de sus obras más relevantes, ofrecen una actualización bibliográfica del estado de la cuestión de la investigación sobre el pintor.

FERINO-PAGDEN, S. y NEPI SCIRÈ, G., eds. (2004): *Giorgione. Myth and Enigma*, cat. exp. (Viena, 2004). Viena y Milán, Kunsthistorisches Museum Vienna y Skira.

- PIGNATTI, T. y PEDROCCO, F. (1999): *Giorgione*. Milán, Rizzoli.
Modelo clásico de monografía de artista con catálogo razonado. De forma general, el ensayo está centrado en un intento de explicación global de la evolución estilística del pintor.
- SETTIS, S. (1978): *La "Tempesta" interpretata*. Versión castellana en *La "Tempesta" interpretata*. Madrid, Akal, 1990.
Análisis clásico de las interpretaciones iconográficas de la obra de Giorgione. Aunque es un texto no actualizado, ofrece un panorama útil y elocuente de la variedad de lecturas que han recibido sus principales trabajos, y de forma destacada *La tempesta* a lo largo del siglo xx.

Bibliografía de ampliación

- AA.VV. (1963): *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*. Venecia, Sansoni.
- AA.VV. (1979): Actas del congreso *Giorgione. Convegno internazionale di studio per il 5º centenario de la nascita*. Venecia, Comune de Castelfranco Veneta.
- AA.VV. (1981): Actas del congreso *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconológica*. Roma, De Luca editore.
- AA.VV. (1993): *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, cat. exp. (París, 1993). París, Réunion des Musées Nationaux.
- ANDERSON, J. (1996): *Giorgione : peintre de la brieveté poétique*. París, Éditions de la Lagune.
- BANZATO, D., PELLEGRINI, F. y SORAGNI, U., eds. (2010): *Giorgione a Padova. L'enigma del carro*, cat. exp. (Padua, 2010). Padua, Comune di Padova y Skira.
- BARDON, F. (1995): *Le 'Concert Champêtre'*. París, E.C. Éditions, 2 vols.
- BROWN, D. A. y FERINO-PAGDEN, S. (2006): *Bellini, Giorgione, Titian*, cat. exp. (Washington y Viena, 2006). Washington, Viena y New Haven, National Gallery of Art, Kunsthistorisches Museum, Yale University Press.
- CHASTEL, A. (2008): *Giorgione, l'insaisissable*. París, Éditions Liana Levi.
- DAL POZZOLO, E. y PUPPI, L. (2009): *Giorgione*, cat. exp. (Castelfranco Veneto, 2010). Castelfranco Veneto y Milán, Comune di Castelfranco Veneto y Skira.
- FERINO-PAGDEN, S. y NEPI SCIRÈ, G., eds. (2004): *Giorgione. Myth and Enigma*, cat. exp. (Viena, 2004). Viena y Milán, Kunsthistorisches Museum Vienna y Skira.

- LILLI, V. y ZAMPETTI, P. (1968): *L'opera completa di Giorgione*. Versión castellana en *La obra pictórica completa de Giorgione*. Barcelona, Noguer, Clásicos del Arte Rizzoli, 1976.
- LUCCO, M. (1995): *Giorgione*. Milán, Electa.
- PALLUCCHINI, R., ed. (1981): Actas del congreso *Giorgione e l'umanesimo veneziano*. Florencia, Leo S. Olschki, 2 vols.
- PATER, W. (1873): *The Renaissance*. Londres, Macmillan and Co.
- PIGNATTI, T. y PEDROCCO, F. (1999): *Giorgione*. Milán, Rizzoli.
- SETTIS, S. (1978): *La "Tempesta" interpretata*. Versión castellana en *La "Tempesta" interpretada*. Madrid, Akal, 1990.
- ZAMPETTI, P. (1955): *Giorgione e i giorgioneschi*, cat. exp. (Venecia, 1955). Venecia, Arte Veneta.