



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

Les *poesies* de Tiziano per a Felip II. Estudi iconogràfic

Marta Linares Oliver

Grau d'Història de l'Art

Any acadèmic 2020-21

DNI de l'alumne: 43478951G

Treball tutelat per Isabel Juana Escandell Proust
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:
iconografia, mitologia, Tiziano, *poesies*, Ovidi, *Metamorfosis*, Felip II

LES POESIES DE TIZIANO PER A FELIP II. ESTUDI ICONOGRÀFIC

Resum:

Aquest treball consisteix principalment en l'estudi iconogràfic de les *poesies* que Tiziano va fer per Felip II. A través d'aquest estudi es pretén determinar la originalitat iconogràfica d'aquestes pintures. Es duu a terme un estudi comparatiu amb obres pictòriques d'altres autors, principalment, dels segles XVI i XVII, per determinar si la seva vessant iconogràfica s'ajusta als models més habituals de la seva època. També es verifica si les *Metamorfosis* d'Ovidi són la font literària clàssica que més directament s'ajusta a les representacions de les *poesies*.

Paraules Clau: iconografia, mitologia, Tiziano, *poesies*, Ovidi, *Metamorfosis*, Felip II

TITIAN'S 'POESIE' FOR PHILIP II: ICONOGRAPHIC STUDY

Abstract:

This work consists mainly of the iconographic study of the '*poesie*' (poems) that Titian made for Philip II. The aim of this study is to determine the iconographic originality of these paintings. A comparative study is carried out with pictorial works by other authors, mainly from the 16th and 17th centuries, to determine whether their iconographic aspect conforms to the most common models of their time. It is also verified whether Ovid's *Metamorphoses* are the classical literary source that most directly fits into representations of poetry.

Keywords: iconography, mythology, Titian, *poesie*, Ovid, *Metamorphoses*, Philip II of Spain

SUMARI I PAGINACIÓ

1. Introducció i objectius.....	3
2. Mètode de treball.....	3
3. Estat de la qüestió.....	4
4. Les <i>poesies</i> de Tiziano per a Felip II: significació i context històric.....	8
5. Estudi i anàlisi iconogràfic de les obres.....	11
5.1. <i>Dànae</i> de Tiziano (1551-1553).....	11
5.2. <i>Júpiter posseeix a Dànae en forma de pluja d'or</i> . Variants iconogràfiques.....	12
5.3. <i>Venus i Adonis</i> de Tiziano (1554).....	14
5.4. <i>Venus i Adonis</i> . Variants iconogràfiques.....	15
5.5. <i>Perseu i Andròmeda</i> de Tiziano (1554-1556).....	19
5.6. <i>Perseu allibera a Andròmeda</i> . Variants iconogràfiques.....	20
5.7. <i>Diana i Acteó</i> de Tiziano (1556-1559).....	22
5.8. <i>Diana sorpresa per Acteó</i> . Variants iconogràfiques.....	23
5.9. <i>Diana i Cal·listo</i> de Tiziano (1556-1559).....	25
5.10. <i>Diana i les nimfes descobreixen l'embaràs de Cal·listo</i> . Variants iconogràfiques.....	26
5.11. <i>El rapte d'Europa</i> de Tiziano (1562).....	28
5.12. <i>El rapte d'Europa</i> . Variants iconogràfiques.....	30
6. Conclusions.....	32
7. Bibliografia.....	34
7.1. Obres literàries clàssiques.....	34
7.2. Obres d'art i iconografia.....	35
8. Webgrafia.....	36
8.1. Continguts sobre literatura, art i iconografia.....	36
8.2. Museus i exposicions en línia.....	37
9. Annex: taula de les <i>poesies</i> per a Felip II.....	40
10. Figures.....	41
10.1. Procedència de les figures.....	47

1. Introducció i objectius

En el present treball es presenten les *poesies*, un cicle pictòric de temàtica mitològica configurat per sis pintures que va encarregar Felip II a Tiziano entre 1553 i 1562. Per primer cop des del segle XVI aquestes pintures es troben reunides, en l'exposició "Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori, Rubens, Ribera, Poussin, Van Dyck, Velázquez" del Museo del Prado (02/03/2021 - 04/07/2021). Aquest és un dels motius que justifiquen l'elecció d'aquest tema, i d'altra banda ens resulta molt interessant el concepte d'un cicle pictòric de temàtica mitològica realitzat per Tiziano, un dels artistes més importants del renaixement europeu.

L'objectiu principal del treball és l'estudi iconogràfic del cicle de les *poesies* de Tiziano per a Felip II. D'altra banda i per assolir l'objectiu principal, s'estableixen tres objectius secundaris. En primer lloc es planteja l'estudi i anàlisi iconogràfic de cada una de les pintures que configuren les *poesies*: *Dànae*, *Venus i Adonis*, *Perseu i Andròmeda*, *Diana i Acteó*, *Diana i Cal·listo* i *El Rapte d'Europa*. El segon objectiu secundari consisteix en contrastar i comparar les *poesies* amb obres de la mateixa temàtica iconogràfica d'altres pintors dels segles XVI i XVII. I el tercer objectiu secundari proposa comprovar quines fonts literàries del món clàssic relaten els episodis mitològics que es representen en les *poesies* de Tiziano, indicant la seva correspondència amb les pintures.

2. Mètode de treball

S'ha aplicat un mètode de treball que té com a finalitat la resolució dels objectius abans esmentats. La primera passa ha estat el coneixement directe de les *poesies* de Tiziano, conjunt ben identificat a través de la bibliografia, en especial gràcies al catàleg d'exposicions dels últims anys. El repte, més aviat, ha consistit en reunir bibliografia al marge de les *poesies* de Tiziano, fonamental per a l'estudi iconogràfic de cada una de les obres que participen en el cicle (fita del primer objectiu secundari), i amb el propòsit de contrastar cada una de les *poesies* amb obres de diferents autors que presenten la mateixa temàtica iconogràfica en el marc cronològic dels segles XVI i XVII, donant resposta al segon objectiu secundari. Paral·lelament, també s'ha

considerat necessari el coneixement d'altres pintures de Tiziano amb la mateixa temàtica mitològica, i per tant, s'ha ampliat la recerca bibliogràfica en aquesta direcció.

Un altre apartat metodològic del treball ha consistit en cercar pintures d'altres autors de la mateixa època de Tiziano o posterior, dels segles XVI i XVII, sempre que una comuna temàtica iconogràfica amb les pintures de Tiziano. Així, s'ha fet una recerca arrel de bases de dades d'obres d'art, en pàgines web com Web Art Gallery, i en institucions museístiques. El coneixement d'aquestes obres era necessari per a l'assoliment de les comparacions, fet que pretén el segon objectiu secundari. Una vegada reunit un conjunt de pintures per a contrastar-les amb les *poesies*, s'ha plantejat la recerca d'informació bibliogràfica sobre aquestes. La consulta bibliogràfica també ens ha permès saber que alguns dels temes iconogràfics de les pintures de les *poesies* de Tiziano podien contrastar-se amb obres del mateix tema del món antic o del món tardomedieval, i també amb d'imatges impreses dels segles XVI i XVII.

Partint de la consulta de la bibliografia s'ha observat com, en termes generals, s'indicava que les composicions mitològiques de Tiziano depenien del relat literari de les *Metamorfosis* d'Ovidi. Sabem que Tiziano tenia a l'abast més d'un exemplar del llibre del poema romà, a més de ser la font clàssica per excel·lència dels artistes en el Renaixement italià (Falomir 2014: 7). Era necessari comprovar fins a quin punt era així, com proposa el tercer objectiu específic. Per aquesta raó s'ha fet na recerca de les fonts del món clàssic que relaten els episodis mitològics representats en les poesies de Tiziano: *Dànae*, *Venus i Adonis*, *Perseu i Andròmeda*, *Diana i Acteó*, *Diana i Cal·listo* i *El Rapte d'Europa*. Per dur a terme això s'han consultat diccionaris de mitologia, entre els quals el de Pierre Grimal (1966), que presenta un llistat de fonts textuais literàries i autors per a cada un dels personatges de la mitologia clàssica. Arrel d'aquesta consulta vàrem conèixer el llistat de referències d'obres necessàries per a cada un dels mites de les *poesies*. Seguidament es va procedir a la consulta d'aquests autors clàssics, citats en la bibliografia final. Degut a la limitació de pàgines del treball no s'ha pogut incorporar un apartat dedicat a la presentació conjunta de les fonts literàries, tot i que les citem en relació a cada una de les pintures Tiziano.

3. Estat de la qüestió

Com hem indicat anteriorment, en aquest treball s'ha fixat un objectiu principal, l'estudi iconogràfic del cicle les *poesies* de Tiziano per a Felip II, i tres objectius secundaris: l'estudi i anàlisi iconogràfic de cada una de les pintures que configuren les

poesies; contrastar i comparar les poesies amb obres de la mateixa temàtica iconogràfica d'altres pintors dels segles XVI i XVII; comprovar quines fonts literàries del món clàssic relaten els episodis mitològics que es representen en les poesies de Tiziano, indicant la seva correspondència amb les pintures.

En relació a l'objectiu principal del treball, l'estudi iconogràfic del cicle les *poesies* de Tiziano per a Felip II, no hi han publicacions que aportin un estudi iconogràfic del cicle, format per les sis pintures. Sí s'han fet publicacions dedicades a determinades poesies. La referència bibliogràfica més rellevant és el catàleg de l'exposició *Titian, Love, desire, death* (2020) coordinat per Mathias Wivel, de la National Gallery de Londres. No dedica expressament un capítol del llibre a l'anàlisi i/o estudi iconogràfic del conjunt de les poesies, però conté un capítol, redactat per autors diferents, per a cada una de les poesies, en els que aborden, de manera molt completa, múltiples qüestions, entre els quals un seguit de paràgrafs dedicats a la identificació i anàlisi iconogràfic de les poesies. Mathias Wivel s'encarrega dels capítols sobre *Dànae*, *Venus i Adonis* i *Diana i Cal·listo*, Aidan Weston-Lewis sobre *Diana i Acteó*, mentre Lelia Packer s'encarrega del *Perseu i Andròmeda*, i respecte *El Rapte d'Europa* se'n ocupa Nathaniel Silver. Per tant, aquests autors aporten una anàlisi iconogràfica de manera fragmentada, i no com un conjunt. En segon lloc, el catàleg del Museo Nacional del Prado *Dánae y Venus y Adonis, las primeras poesías de Tiziano para Felipe II* (2014) de Miguel Falomir, amb la participació de Paul Joannides i Elisa Mora, lligat a l'exposició amb el mateix títol, esdevé la segona font més rellevant en relació a l'objectiu principal, perquè aporten un capítol enfocat a l'origen i evolució des del punt de vista iconogràfic de dues de les sis poesies: *Dànae*, i *Venus i Adonis*.

En relació al primer objectiu secundari, l'estudi i anàlisi iconogràfic de cada una de les pintures que configuren les poesies, Falomir i Joannides (2014) esdevenen els autors més rellevant per a la *Dànae*, ja que proposen uns resultats molts exhaustius i complets a partir de l'estudi comparatiu i evolutiu de la seva representació iconogràfica. D'altra banda, Mathias Wivel (2020) dedica un capítol monogràfic a la *Dànae* de Tiziano, en el que també du a terme un anàlisi iconogràfic i, com Falomir i Joannides, contrasta la iconografia de diferents versions de Tiziano i del seu taller, així com amb obres d'altres autors del segle XVI. En aquest sentit, l'aportació de Mathias Wivel resulta molt interessant en relació al segon l'objectiu secundari: contrastar i comparar

les *poesies* amb obres de la mateixa temàtica iconogràfica d'altres pintors dels segles XVI i XVII.

Per a la pintura Venus i Adonis, com per la Dànae, la font més important són Joannides i Falomir (2014), qui dediquen una aproximació monogràfica a aquesta poesia. Així mateix Mathias Wivel (2020) dedica un capítol a aquesta poesia, encara que de manera més escairada que Falomir i Joannides, qui proporcionen un estudi més complet i detallat. Finalment, la pàgina Web del Museo del Prado resulta un altre recurs útil, ja que també aporta informació, extreta de les publicacions (2014).

Packer (2020) és autora d'un dels capítols al catàleg *Titian: Love, desire, death de la National Gallery* de Londres, dedicat *Perseu i Andròmeda*. Consisteix en una de les poques publicacions, per no dir l'única, que hi dedica un anàlisi iconogràfic.

Al mateix catàleg de la National Gallery, Weston-Lewis (2020) s'encarrega del capítol sobre *Diana i Acteó*, que és la referència bibliogràfica més important sobre la seva iconografia. Mathias Wivel (2020) és l'autor de l'aproximació iconogràfica del capítol de *Diana i Cal·listo*. Finalment, Nathaniel Silver (2020) esdevé la font més rellevant pel que fa a l'anàlisi iconogràfic de la pintura del *Rapte d'Europa*.

Respecte al segon objectiu secundari, contrastar i comparar les poesies amb obres de la mateixa temàtica iconogràfica d'altres pintors dels segles XVI i XVII, obres que poden ser de Tiziano o d'altres autors, diferenciarem les fonts emprades per contrastar les *poesies* amb obres de Tiziano i les emprades per comparar-les amb altres pintures d'autors dels segles XVI i XVII.

Pel que fa a la Dànae, en primer lloc, Falomir i Joannides (2014) són la font principal sobre l'evolució iconogràfica de la *Dànae* pintada per Tiziano i el seu taller, analitzant i indicant tant les continuïtats com els contrastos iconogràfics. Pels mateixos motius esdevenen, alhora, la publicació més rellevant per a la comparació de la pintura *Venus i Adonis* de les *poesies* amb altres versions del propi Tiziano i taller.

D'altra banda, sobre *Perseu i Andròmeda*, Packer (2020) és la referència més significativa, ja que executa una minuciosa comparativa iconogràfica entre la poesia i la única versió documentada del taller de Tiziano de la mateixa temàtica. Pel que fa a l'obra *Diana i Acteó* no s'ha requerit la recerca bibliogràfica per dur a terme un anàlisi comparatiu, degut a que Tiziano i el seu taller no varen produir altres versions amb

aquest tema. De *Diana i Cal·listo* existeix una segona versió pintada pel taller sota les directrius de Tiziano, estudia Mathias Wivel (2020). Finalment, pel que fa a la poesia del *Rapte d'Europa*, es dóna la mateixa situació que *Diana i Acteó*, essent aquesta pintura l'única amb la temàtica del Rapte d'Europa realitzada per Tiziano i el seu taller.

D'altra banda, la bibliografia més important per contrastar les poesies amb altres obres de pintors del segle XVI amb la temàtica de Dànae, han estat, en primer lloc i, la més rellevant, *La Dánae de Mabuse: la re-semantitzación de un mito en el Renacimiento* de Pilar Diez (2009), ja que desenvolupa un estudi evolutiu i comparatiu de la representació iconogràfica del mite de Dànae des del món medieval fins al renaixement del segle XVI. En segon terme citarem el capítol Dànae de Mathias Wivel de la publicació *Titian: Love, desire, death* (2020), que aporta obres cronològicament anteriors a la de Tiziano, indicant les similituds entre obres. Pel que fa a les fonts emprades per contrastar les poesies amb les pintures de pintors del segle XVII, les més rellevants són les dades ofertes per la Web del Museo Nacional del Prado i el capítol *Comentarios apasionados y eruditos d'Alejandro Vergara a la publicació Pasiones mitológicas* (2020).

Per comparar la poesia de *Venus i Adonis* amb obres d'altres autors del segle XVI citem la rellevància de *Venus y Adonis durmiendo (a propósito de Paolo Veronés)* d'Ana Ávila (2004), que indica les continuïtats i diferències que presenta cada pintura d'aquest pintor.

D'altra banda, Vergara (2020) resulta la font més important pel que fa a la comparativa de *Perseu i Andròmeda* amb obres d'altres pintors del segle XVI, perquè du a terme un discurs comparatiu entre l'obra original de Tiziano i la versió realitzada per Veronese. I la publicació *Re-Inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400-1800*, dels autors Enekel i de Jong (2020) ha esdevingut una aportació molt important i interessant per observar les continuïtats i irrupcions de la representació iconogràfica del mite de *Perseu i Andròmeda* en les miniatures del món tardo-medieval i els gravats del renaixement.

Les pàgines web del Museum of Fine Arts de Boston i el Philadelphia Museum of Art, juntament, amb la web del Museum of Fine Arts de Budapest, són els recursos principals per la comparativa iconogràfica entre la poesia de *Diana i Acteó* i altres versions iconogràfiques d'artistes del segle XVI. Pel que fa a les fonts més rellevants

per compara la poesia de *Diana i Cal·listo* de Tiziano amb pintures d'altres autors del segle XVII citem la Web del Museo Nacional del Prado, perquè aporta un comentari de l'obra que permet establir comparacions, similituds i diferències respecte la poesia de Tiziano. Per a la poesia del *Rapte d'Europa* esmentem el capítol de Thomas Dalla Costa, *Pintar la bel·lesa: Paolo Veronese y el Rapto de Europa del Palacio Ducal*, del catàleg expositiu *El Renacimiento en Venecia. Triunfo de la belleza y destrucción de la pintura del Museo Thyssen-Bornemisza* (2017). Dalla Costa presenta un estudi iconogràfic del *Rapte d'Europa* de Veronese que permet establir un contrast amb la poesia de Tiziano. Igualment, el capítol *Comentarios apasionados y eruditos d'Alejandro Vergara* (2020), aporta comentaris sobre les versions realitzades per altres artistes amb la mateixa temàtica que la poesia.

Pel que fa al tercer l'objectiu secundari, les publicacions de Falomir i Joannides (2014) i Wivel (2020) aborden la problemàtica de la correspondència entre les fonts textuais clàssiques i cada una de les *poesies* de Tiziano. Però tan sols contrasten les *Metamorfosis* d'Ovidi amb les *poesies*, sense plantejar-se la revisió del conjunt de relats del món clàssic a la recerca d'altres possibles vincles amb la literatura.

4. Les poesies de Tiziano per a Felip II: significació i context històric

En aquest apartat del treball es tracten qüestions com el significat del concepte *poesia* i la història de l'encàrrec de Felip II a Tiziano; la ubicació i exposició d'aquestes pintures en l'època de Felip II i el seu recorregut històric.

“Dentro de la producción de Tiziano se denomina *poesías* al conjunto de obras mitológicas que pintó para Felipe II entre 1553 y 1562” (Falomir 2014: 7). Aquest terme era emprat pel propi Tiziano en les cartes que s'enviava amb el monarca per informar-li de l'estat i procés de les pintures. Falomir afirma que l'artista ho emprava per referir-se a la “naturalesa fabulosa” de les *poesies*, és a dir, a la imaginació, mentre que Freedman exposava que es referia “tanto al contenido (mitología), como al objeto en sí (cuadro de caballete) i que amb aquesta denominació el pintor s'assimilava al poeta, proclamant així la seva llibertat per interpretar els texts i també “para suplirlos con la imaginación cuando así lo demana la lógica dramática (...)” (Falomir 2014: 12; Falomir 2020: 16). Així mateix aquest terme ja s'emprava a Itàlia a finals del segle XV per “aludir a pinturas concebidas para deleite de los sentidos” (Falomir 2020: 16). Per

tant, aquestes pintures estaven pensades per satisfer els sentits, lliure de qualsevol tipus d'interpretació simbòlica i moralitzant (Falomir 2014: 12).

Tiziano amb aquest conjunt pictòric pretenia mostrar una sèrie d'aspectes relacionats amb el *paragone*, demostrant així la capacitat tridimensional de l'activitat pictòrica i la superació d'aquesta respecte l'escultura. D'aquí que emparellés les pintures, mostrant en cada una un punt de vista diferent, idea que hauria pres del seu rival Miquel Àngel i de la pintures *Leda i el cigne* (1530) (Falomir 2020: 19).

La correspondència entre Tiziano i el monarca ha esdevingut una de les principals fonts d'estudi sobre les poesies. Molt probablement Felip II va tenir la idea de l'encàrrec a partir del conjunt de pintures sobre els *Amors de Júpiter* que Correggio havia fet per a Federico de Gonzaga, per a ser ubicades en les estances del Palau del Té a Màntua. Tiziano, anteriorment a aquest encàrrec, va treballar per Alfonso I d'Este, duc de Ferrara, qui li havia encarregat un conjunt pictòric per al camerino d'Alabastro, però no tenia res a veure amb el nou projecte de Felip II (Falomir 2021: 7, 14). En una carta enviada en 1554 es confirma que el grup de pintures fou pensat per a ser exposat de manera conjunta en un camerino, però no s'especifica el lloc específic degut a que el monarca, com havia viscut fora d'Espanya fins aleshores, no tenia una residència fixa fins que va tornar en l'any 1559. Felip II va residir a Toledo fins que va traslladar la cort a Madrid; en maig de 1561 es instal·lar al llavors palau del Alcázar (Web National Gallery, s.d.). Checa apunta que "continúa siendo un misterio el lugar en donde Felipe II guardaba las famosas «poesías» que para él realizara el genial veneciano" (Checa 1994: 202). La poca documentació sobre la Col·lecció Real en temps de Felip II es deu a un inventari de 1600, segons el qual, les obres més importants es trobaven en el "Guardajoyas" i en la Casa del Tesoro a l'Alcázar, però no es fa menció a les *poesies* (Moirán, s.d.). "El primer destino conocido de las "poesías" fue el Alcázar de Madrid y, aunque ignoramos la ubicación exacta, debieron colgar próximas a los jardines" (Falomir & Vergara 2021: 26). [...] "se citan en el siglo XVII, explicándose su omisión en el inventario de ese Palacio realizado tras la muerte de Felipe II en 1598 por estar incompleto" (Falomir 2021:14). La primera referència feient ja data doncs del segle XVII, entre 1614-21, amb el testimoni de Luís Tristán, qui assegurava que el rei Felip III va ordenar que les guardessin per motius de modèstia (Falomir & Vergara 2021: 28). La següent referència és produïda en temps de Felip IV, qui va manifestar la mateixa passió per Tiziano que el seu padrí Felip II (Checa 1994: 202). "A principios del reinado de Felipe IV se terminaron las obras del cuarto bajo de verano, una serie de

estancias construidas debajo del cuarto nuevo de la reina [...] concebidas, siempre, como un lugar íntimo y retirado” (Web Museo Nacional del Prado, s.d.). Després del 1623 Felip IV les va fer col·locar a les voltes del “Cuarto bajo de verano” de l’Alcázar, excepció feta de *Perseu i Andròmeda*, que no formava part de la Col·lecció Real des dels darrers anys de Felip II (Falomir 2021: 14). La descripció realitzada per Cassiano dal Pozzo del conjunt en les estances de l’Alcázar -1626- esdevé la primera que disposem: *Diana i Acteó* i *Diana i Cal·listo* es trobaven en la primera secció, en la següent *Dànae* i el *Rapte d’Europa*, i, finalment, després d’un seguit de cambres, una còpia de l’original *Perseu i Andròmeda* i *Venus i Adonis* en una altra (Checa 1994: 405).

No sé sap exactament com va sortir *Perseu i Andròmeda* de la Col·lecció Real. Segons Lelia Packer, Felip II li hauria regalat al seu secretari Antonio Pérez, qui també era un amant de la pintura de Tiziano. Cap a 1585 Pérez es veuria obligat a vendre’l a través de Pompeo Leoni, i hauria passat a formar part de la Col·lecció Leoni. Seguidament Louis-Phélypeaux de La Vrillière (1598-1681) fou el següent propietari d’aquesta pintura, i, posteriorment, en 1723 entrà en la col·lecció Orléans. En 1815 fou comprat pel tercer Marquès de Hertfort i, finalment, fou descobert per Sir Claude Phillips en el vestidor del quart marquès, Sir Richard Wallace (Falomir 2021: 14; Packer 2021: 143-145); avui forma part de la Wallace Collection a Londres. En 1623 *Diana i Acteó* i *Diana i Cal·listo* anaven a ser enviats a Gran Bretanya com obsequi diplomàtic per al príncep Carles d’Anglaterra i Escòcia, futur rei Carles I, qui estava a Madrid per motius matrimonials amb la infanta espanyola, però les negociacions varen fracassar, i les obres es varen quedar dins de la Col·lecció Real fins el regnat de Felip IV. Finalment, *Diana i Acteó* i *Diana i Cal·listo*, juntament, amb *El Rapte d’Europa* foren regalades al duc de Gramont per Felip V en 1704, i actualment es troben a Gran Bretanya (Web National Gallery of London, s.d.; Web Galleries of Scotland, s.d.; Checa 1994: 204). Pel que fa a la *Dànae*, que figurava en la descripció de dal Pozzo en 1626, en època de Felip IV, quan Velázquez fou aposentador, varen succeir un seguit d’esdeveniments que varen culminar amb la substitució de la *Dànae* de Felip II, ubicada en el “Cuarto Bajo de Verano del Alcázar”, per una altra *Dànae* de Tiziano que havia estat adquirida per Velázquez i incorporada a la Col·lecció Real en 1634; mentre, la *Dànae* de Felip II fou enviada a la residència estival del Palau de El Buen Retiro (Wivel 2021: 116). Retorna al nou Palau Real el 1772 amb un altre grup d’obres per a ser restaurades per Andrés de Calleja, autor del retall de la part superior del llenç

corresponent al rostre de Júpiter i l'àguila (Falomir & Joannides 2021: 26). En 1792 fou enviada a la Real Academia de San Fernando, on restà fins 1804-05 fins que en 1809, per ordre de José I Bonaparte, fou enviada a la Casa de Campo. Finalment en el 21 de juny de 1813, durant la batalla de Vitòria, el primer duc de Wellington, Arthur Wellesley, es va fer amb la caravana de bens que s'emportà Bonaparte mentre evacuava Madrid. Finalment Ferran VI en agraïment al duc de Wellington li cedí formalment les obres confiscades, i, actualment segueix formant part de la Col·lecció de Wellington, a Apsley House, Londres (Wivel 2021: 116-118; Falomir & Joannides 2021: 26-27). *Venus i Adonis* va restar a la Col·lecció Real espanyola, i a l'actualitat conservada al Museo Nacional del Prado.

5. Estudi i anàlisi iconogràfic de les obres

En aquest apartat es durà a terme l'estudi i anàlisi iconogràfic de les sis *poesies* de Tiziano, donant així solució al primer objectiu. El conjunt representa un total de sis episodis procedents de la mitologia clàssica, per als quals Tiziano va prendre com a referència una de les fonts literàries més rellevants del món clàssic; les *Metamorfosi* d'Ovidi. Segons Miguel Falomir: “ya en 1545 poseía tres ejemplares de las *Metamorfosis* de Ovidio y en 1554 el secretario real Gonzalo Pérez le hizo llegar un ejemplar de la traducción de Lodovico Dolce...” (Falomir 2014: 7). Referirem en cada apartat les fonts literàries que s'ajusten de forma més precisa a la representació pictòrica, donant cabuda a autors i textos alternatius a les *Metamorfosi* d'Ovidi.

5.1. La *Dànae* de Tiziano (1551-1553)

Dànae (fig. 1) és la primera pintura de les *poesies*. Tiziano Vecellio di Gregorio (Pieve di Cadore, ca. 1490 – Venècia, 1576) la va pintar entre 1551 i 1553 amb la tècnica de l'oli sobre llenç. En l'actualitat forma part de la Wellington Collection a Apsley House de Londres. Representa el tema iconogràfic de *Júpiter posseint a Dànae en forma de pluja d'or* (Web Museo del Prado). Es tracta d'un episodi amorós entre Dànae i Júpiter, una de les múltiples relacions amoroses protagonitzades pel déu principal de les divinitats i dels homes. Tiziano representa el moment en que Júpiter, transformat en pluja d'or, apareix en la cambra en que es troba captiva Dànae i descendeix fins arribar a ella. Segons les fonts literàries clàssiques, Acrisi, rei d'Argos,

desitjava tenir descendència masculina i consultà l'oracle, qui va predir que no tindria cap fill baró però sí un nét, que seria el responsable de la seva mort, referint-se al fill de la seva única successora Dànae. El rei, davant les paraules de l'oracle, va empresonar a la seva filla en una cambra subterrània per evitar així el seu fatal destí. Però Júpiter quan la va veure es va enamorar, i es transformà en una pluja d'or, davallà pel sostre i caigué sobre el pit de Dànae, deixant-la així embarassada (Apol·lodor, *Biblioteca*, II, 4, fragment 1; Higini, *Fábulas*, fragment XIII; Ovidi, *Metamorfosis*, IV, versos 610-611; 697-698).

En la pintura de Tiziano l'episodi es desenvolupa en un interior, d'acord amb fonts textuais com la *Biblioteca* d'Apol·lodor (*Biblioteca*, II, 4, fragment 1). En primer terme a l'esquerra, Dànae es presenta nua tombada sobre el llit. Amb el cap recolzat sobre coixins s'inclina cap enrere alçant la mirada, observant la pluja d'or. Les fonts clàssiques assenyalen: "Zeus, transformado en lluvia de oro, se unió a ella, cayendo hasta el seno de Dánae a través del techo" (Apol·lodor, *Biblioteca*, II, 4, fragment 1), però Tiziano representa la pluja daurada caient damunt dels seus genitals. D'altra banda, a l'extrem dret i, en un segon plànol, es troba un altre personatge femení, d'avançada edat; és la donzella que, segons Apol·lodor, custodiava a Dànae: "Acrisio [...] puso vigilancia a Dánae" (Apol·lodor, *Biblioteca*, II, 4, fragment 1). Ambdues observen les monedes que cauen del cel, les quals, són la reificació de Júpiter, però només la donzella intenta recollir els diners amb el davantal.

5.2. Júpiter posseeix a Dànae en forma de pluja d'or. Variants iconogràfiques

La representació iconogràfica del mite de Dànae es remunta al període clàssic, com es pot observar en un crater del Musée du Louvre procedent de Beòcia que data c. 430 ane. Pel que fa a la representació del mite, no dista molt de la representació del període renaixentista; Dànae es troba tombada, semi-nua, i exposa els pits i part del ventre. Es representa a Zeus (Júpiter) a través de la pluja d'or que cau damunt el ventre de Dànae.

A l'edat mitjana es va relacionar a Dànae amb una prefiguració de la Verge Maria, i en l'any 1328 es representa en un *Ovidé Moralisé*, adaptació anònima de les *Metamorfosis* d'Ovidi (Díez 2009: 5). En les miniatures del segle XIV i XV el moment més representat del mite és l'empresonament de Dànae en una torre per part del seu pare Acrisi en una torre, encara que la majoria dels autors clàssics descriuen una cambra subterrània. Un exemple seria la miniatura extreta del tractat de mitologia *Fulgentius*

Metaforalis escrit per John Ridewall del que no es sap amb exactitud la seva datació (Díez 2009: 7). “Dánae, vestida como una princesa medieval y coronada, recibiendo la lluvia que descende de una nube”. (Díez 2009: 7 i 8). Un altre exemple seria el *Defensorium Inviolatae Virginitatis Marie* de Retza, de 1490, o el gravat de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, impresa per Aldo Manuzio a Venècia en 1499 (Díez 2009: 9); en aquest gravat apareix damunt un carro estirat per unicorns, però allò rellevant és que es representa la pluja d’or que cau d’un núvol sobre ella.

Jan Gossaert “Mabuse” fou un dels primers autors del segle XVI en pintar la seva *Dánae* cap el 1527, avui a la Pinacoteca de Múnic. L’artista al·ludeix a la torre dels segles anteriors (Díez 2009: 7). Mabuse “mantiene el tipo iconográfico medieval de asimilación a la Virgen María” (Peláez 2014: 9). Dánae es representa asseguda sobre uns coixins, vesteix un mantell que deixa al descobert el pit dret, i la pluja d’or cau entre les cames de Dánae i no sobre el ventre. D’altra banda, la pintura de Mabuse és important en relació a les obres posteriors, ja que dóna origen a la representació de Dánae nua i eròtica que posteriorment realitzaran artistes com Correggio i Tiziano (Díez 2009: 10). Quatre anys després, en 1531, Correggio va pintar la seva versió de *Dánae*, una de les pintures que configurava el cicle dels *Amors de Júpiter* encarregat pel duc de Mantua, Federic II de Gonzaga (Web Galleria Borghese, s.d). Aquesta pintura presenta relació amb l’encàrrec de Felip II a Tiziano, doncs el monarca s’hauria inspirat en el cicle de Correggio efectuat pel duc de Mantua, i a més Tiziano sembla haver mantingut una amistat amb Correggio, i coneixia les pintures destinades al Palau del Te de Mantua (Wivel 2020: 13). Dánae es representa asseguda però s’inclina cap enrere per recaure sobre els coixins, parcialment nua. A diferència de Tiziano, qui pinta a Dánae tombada en la banda esquerra de la composició, en aquesta les cames li ajuden a cobrir la zona erògena. Júpiter es representa a través del núvol de color ocre en la zona superior de la composició, mentre Cupido, a l’altre extrem del llit, agafa els llençols esperant a que caigui la pluja d’or. Cupido mira al cel, fet que contrasta amb la postura de Dánae qui observa al terra sense prestar atenció, encara que amb la ma dreta agafa el llençol ajudant així a Cupido. En canvi en les obres pintades per Tiziano i el seu taller, Dánae aixeca la mirada, observant així la pluja que cau entre les seves cames. D’altra banda Tiziano només inclou a Cupido en la versió Farnese, mentre que en la resta de pintures el substitueix per la presència de la donzella anciana. Tornant a la pintura de Correggio, en primer plànol a l’extrem dret s’hi troben dos *amoretti*; el que es troba a la dreta té a la

ma una fletxa i l'altre una pedra, ambdós proven la resistència de l'amor (Web Galeria Borghese, s.d.).

Una altra versió anterior a la realitzada per Tiziano, i que molt probablement influenciés al pintor de les *poesies*, és la pintura mural realitzada per Francesco Primaticcio al voltant de 1542-43 per al Castell de Fontainebleau, que Tiziano hauria conegut a través del gravat de Léon Davent (Wivel 2020: 113 i 118). Les similituds entre l'obra de Primaticcio i la primera Dànae de Tiziano, la Farnese (1544-45), són moltes i evidents. Primaticcio representa a Dànae a l'extrem esquerre, encara que no es troba tombada com la de Tiziano, amb una postura bastant similar pel que fa a la posició de les cames. D'altra banda, Primaticcio inclou la pluja d'or que descendeix del núvol, la donzella anciana i a Cupido, tres elements que Tiziano va incloure posteriorment en la seva *poesia* (Wivel 2020: 113).

Jacopo Tintoretto va pintar una *Dànae* al voltant del 1570-80, encarregada per Ferran II d'Habsburg, avui dia conservada en el Musée des Beaux Arts de Lyon. Tintoretto presenta a Dànae a l'extrem esquerre de la composició, asseguda i totalment nua. A la banda dreta, la donzella que custodiava a Dànae, que en aquest cas és jove, sosté el davantal per intentar agafar les monedes que cauen del cel. Tintoretto no representa el núvol del qual descendeixen les monedes; baixen del cel darrera de Dànae, i cauen sobre les seves cuixes. En la zona inferior de l'extrem esquerra, s'hi veu un ca que recorda a la *Dànae* del Prado realitzada per Tiziano cap el 1560-65.

La temàtica de Dànae es va estendre al segle XVII. Artistes com Goltzius, Orazio i Artemisia Gentileschi i Rembrandt reinterpreterien lliurement el mite, i en l'àmbit espanyol Gaspar Becerra pinta la seva pròpia versió. Rubens va realitzar diverses còpies de les pintures de Tiziano que formaven part de la Col·lecció Real espanyola, durant la seva estança de 9 mesos a la cort a Madrid, entre agost de 1628 i abril de 1629 (Vergara 2020: 138).

5.3. Venus i Adonis de Tiziano (1554)

Venus i Adonis (fig. 2), la segona *poesia* de Tiziano, és una pintura a l'oli sobre llenç realitzada en 1554, que actualment es troba en el Museu del Prado. En aquesta pintura es representa una escena on Adonis es desprèn de l'aferrada de Venus. No es tracta d'un episodi mitològic, sinó que és una invenció del pintor, ja que no hi han fonts literàries directes que abordin aquest episodi. Com indica Falomir: "Tiziano debió sentirse lo suficientemente seguro para visualizar una escena que no incluyó Ovidio ni

ninguna otra fuente clásica o contemporánea: Adonis desasiéndose del abrazo de Venus” (Web Museo del Prado, 2015). La *Favole d’Adone* (1545) i *Didone* (1547) de Lodovico Dolce, són els primers i únics texts europeus que aborden aquesta temàtica iconogràfica –l’intent de Venus de detenir a Adonis–. Probablement Tiziano, a través de gravats, hagués pres com a model visual l’obra de Rafael *José y la mujer de Putifar* (Falomir i Joannides 2014: 31-32).

Malgrat la inexistència de fonts literàries que relatin l’episodi representat, molts afirmen que es tracta de l’episodi previ a la mort d’Adonis, en que Venus adverteix al jove sobre el perill de la cacera. Es té constància de fonts textuais com les *Metamorfosis* d’Ovidi on Venus, després d’haver aconsellat a Adonis, empen un viatge amb els seus cignes (*Metamorfosis*, X, versos 708-709), sense intentar retenir a Adonis.

Pel que fa a la pintura, l’escena es desenvolupa en un paratge natural, en primer terme i en el centre de la composició els dos protagonistes. Per una banda Venus nua i d’esquenes, asseguda sobre una roca, als peus de la qual hi ha un cràter. Porta els cabells recollits amb una cinta, vestida amb una tela que cau des del seu braç esquerre fins a la cama dreta. Adonis es representa vestit amb una túnica -amb el tirant esquerre trencat- i sandàlies; en el braç dret s’hi veu un tros de tela sobre el qual es troben fermades les cordes dels cans, que alhora, agafa amb la seva mà esquerra. Creuant el cos en diagonal, una cinta de la que penja un corn, a la seva mà dreta una llança o javalina. En un segon terme a l’extrem esquerre, Cupido assegut sobre la gespa i recolzat sobre un tronc d’un arbre fa la migdiada, qui ha deixat els seus atributs, l’arc i les fletxes, penjant sobre les branques d’un arbre. Finalment, en la part superior del quadre a la dreta, sorgeixen entre els núvols uns raigs solars, dels quals emergeix una figura femenina. En una obra de Tiziano de mateixa temàtica (*Venus i Adonis*), datada entre 1448-52 que pertany a una col·lecció privada de Moscou, veiem una figura molt semblant, que Markova, experta en el període renaixentista, identifica com Venus, asseguda en un carro tirat per coloms (Wivel 2020: 128).

5.4. Venus i Adonis. Variants iconogràfiques

Venus i Adonis va ser una de les creacions més reeixides de la carrera de Tiziano, de qui s’han confirmat, al menys, una trentena d’obres pintades per ell i la seva *bottega*, com també versions de copistes i assistents després de la seva mort (Humfrey 2021: 1). Segons Ana Ávila, “la presencia de Venus y Adonis en una de las poesías de

Tiziano ha impulsado la divulgación de esta fábula y ha hecho de ella uno de los asuntos mitológicos más populares” (Ávila 2004: 73). Durant el segle XV aquesta temàtica fou escassament pintada, mentre que en el segle XVI, arrel de Tiziano, va augmentar la seva representació, passant per artistes com Veronese i Cambiaso, culminant en la dècada dels anys vuitanta amb la versió de Carracci (Ávila 2004: 73).

Sabem d’una primera obra de Tiziano sobre Venus i Adonis (c. 1520), possiblement encàrrec del duc de Ferrara, Alfonso d’Este, que ens han arribat a través de còpies i fotografies (Falomir i Joannides 2014: 32). Es conserva la fotografia d’una versió del primer *Venus i Adonis* –destruït durant la Segona Guerra Mundial–, que en 1631 va formar part de la Col·lecció de Arundel, posteriorment documentada a Viena des de 1720. Una segona còpia, en miniatura, de la rèplica del *Venus i Adonis* de Arundel és aquella signada i datada en 1631 per Peter Oliver, encarregada pel rei Carles I d’Anglaterra, actualment a la col·lecció de Burghley House a Stamford, Lincolnshire. S’ha plantejat que l’obra de Arundel consistia en la còpia d’una versió posterior a la primera obra de Tiziano (Falomir i Joannides 2014: 32).

Si comparem el quadre *Venus i Adonis* del Museo del Prado (1554) amb aquestes dues còpies ens adonem d’un seguit de canvis evidents i significatius: per una banda, en l’obra del Prado Adonis porta una javelina a la seva mà dreta i no abraça a Venus, com sí ho fa en l’obra de Peter Oliver (1631) i en la versió de Viena, antiga col·lecció de Arundel, (post. 1525). Un altre canvi evident és el Cupido que abraça un colom en la banda esquerra de la composició del *Venus i Adonis* de Peter Oliver, mentre que en el de Viena (post. 1525) no hi consta, i en l’obra del Prado (1554) es troba dormint. La pintura *Venus i Adonis* realitzada per Peter Oliver es distingeix de la resta de versions. Inclou l’abraçada d’Adonis a Venus, que no es torna a repetir en cap altra obra de Tiziano. I al·ludeix a la mort d’Adonis, representat en l’extrem superior dret (Falomir i Joannides 2014: 34).

En la resta d’obres, Tiziano al·ludeix a l’episodi de la mort d’Adonis mitjançant un centelleig o raig de llum entre núvols que ‘señala el lugar donde tendrá lugar el fatal desenlace (Falomir i Joannides 2014: 34). En moltes ocasions, entre aquests núvols, s’entreveu un personatge femení identificat per Markova com Venus en el carro amb els seus cignes (Wivel 2020: 128), fet que es correspondria amb l’episodi anterior a la mort d’Adonis, narrat per Ovidi en el capítol X de les *Metamorfosis*. Aquest personatge femení figura en les obres de Moscou (ca. 1542-46), en la versió del Prado (1554), el

del Getty Museum (ca. 1555-60) i la de Charmant (ca. 1559). Mentre que en les versions de la National Gallery of Art de Washington (ca. 1560) i del Metropolitan Museum of Art de Nova York (ca. 1553) es representa el raig de llum sense la figura femenina. També en un gravat de Martino Rota de 1560-80 en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, s'observa a Venus amb el carro i els cignes. A les rèpliques de Viena i de Peter Oliver els cans que sosté Adonis amb les cordes es representen amb una actitud calmada, que a causa del centelleig canvia a un estat nerviós en la resta de pintures (Falomir i Joannides 2014: 34). Un altre aspecte comentat per Falomir i Joannides seria l'evolució de l'edat dels protagonistes, perquè en les pintures posteriors a 1540 s'emfatitza la diferència d'edat entre una Venus madura i un jove Adonis (Falomir i Joannides 2014: 34).

L'obra *Venus i Adonis* de Moscou (ca. 1542-46), pintada per Tiziano i/o pel seu taller, és la versió més antiga després de la primera *Venus i Adonis* de Tiziano de c. 1520. En segon lloc va esdevenir el punt de partida per a realitzar l'encàrrec de Felip II (Falomir i Joannides 2014: 35, 36 i 44). Finalment, podria tractar-se de la primera versió en que va canviar el format respecte les dues primeres versions de Viena i Oliver, amb Cupido amb el colom, també present en les versions del Metropolitan Museum of Art de Nova York i el de la National Gallery of Art de Washington (Falomir i Joannides 2014: 35). En l'obra conservada a Moscou ja no es representa l'abraçada, però Adonis duu una javelina i porta les corretges dels cans que, ahora, estan fermades sobre una tela en el seu braç esquerre, tret que es repetirà en la resta de versions. Venus està asseguda, als amb un crater als seus peus, i intenta retenir a Adonis, a qui abraça en un intent fallit. Un dels cans dos observa el raig de llum que preludeix la mort d'Adonis, i entre els raigs s'observa una figura femenina. Cupido es representa adormit, mentre els seus atributs es penjen d'un arbre. Per aquestes característiques és evident que va esdevenir el model per a l'obra *Venus i Adonis* de Felip II. Les posteriors versions del Getty Museum (ca. 1555-60) i la de Charmant (ca. 1559) són molt semblants a la de Moscou.

Sabem de l'existència d'una *Venus i Adonis* Farnese per la descripció de Carlo Rodolfi -1649 sobre una pintura d'aquesta temàtica realitzada per a Ottavio Farnese, germà del cardenal. Tiziano l'hauria pintat c. 1545, i s'hauria perdut en 1800 a Capodimonte. El gravador Robert Strange va publicar en 1779 un gravat de la pintura Farnese (Falomir i Joannides 2014: 36 i 37). Existeixen altres còpies del *Venus i Adonis* Farnese, com la realitzada per Francesco Landini que es troba a l'Acadèmia San

Fernando a Madrid, i tres llenços que es troben a la York City Art Gallery, la Ilchester Collection i en una col·lecció particular en el subcontinent indi (Falomir i Joannides 2014: 37).

Paolo Veronese també va realitzar tres versions sobre aquesta temàtica, la més important és la del Museo del Prado, datada c. 1580, encara que és la més tardana de totes. Veronese al igual que Tiziano es va allunyar de les fonts literàries clàssiques, però degué consultar gravats i edicions il·lustrades de les *Metamorfosis*, com són les *Ovidii Metamorphoses Illustrae* de Frankfurt que daten del 1563, on els personatges presenten la mateixa postura (Ávila 2004: 74 i 76). L'escena es desenvolupa en un frondós i exuberant entorn, tal i com es descriu en la literatura poètica antiga i de l'època (Web Museo Nacional del Prado, s.d.). Venus es troba asseguda, mentre Adonis dormit, recolza el cap sobre les seves falces. Ávila exposa que deu ser una de les escasses ocasions en que se'l mostra adormit (Ávila 2004: 74 i 75).

A la pintura del Museo Nacional del Prado la deessa asseguda vent a Adonis qui recolza la seva mà dreta sobre el corn, un dels seus atributs característics (Web Museo Nacional del Prado, s.d.). Abans de la versió del Prado, Veronese va pintar una *Venus i Adonis* cap el 1561-62, que actualment es troba en el Seattle Art Museum. Aquí proposa una escena afectuosa protagonitzada pels dos amants; els dos personatges estan asseguts i la divinitat col·loca la seva cama esquerra sobre la dreta d'Adonis. Cap el 1563-65 Veronese va realitzar una altra pintura amb aquest tema, que es conserva en el Kunstsammlungen und Museen Augsburg. El pintor representa l'episodi com a l'obra *Venus i Adonis* de Tiziano, on la divinitat intenta retenir al jove per evitar la seva mort, però ho reproduceix amb una composició totalment diferent, invertint la imatge. Adonis, amb el rostre enfadat, intenta retirar la mà de la divinitat. Venus li lleva el corn a Adonis, fet que també es representa a *Venus i Adonis* de Luca Cambiaso c.1565, ara al Musei di Strada Nuova a Gènova.

Al llarg del segle XVI es varen produir múltiples obres amb la temàtica iconogràfica de Venus i Adonis, com ara *Venus, Adonis i Cupido* de Annibale Carracci realitzat en el 1590. També es varen produir gravats i xilografies, com la xilografia de Bernard Salomon *La Métamorphose d'Ovide figurée* del 1557, que com apunta Ávila, tingueren molta repercussió en les composicions pictòriques (Ávila 2004: 76). De les obres realitzades en el segle XVII sobre *Venus i Adonis*, destaquem dues pintades per Rubens; la primera d'elles data entre 1610-11 i es troba a l'Hermitage Museum, i, la

segona es conserva en el Metropolitan Museum of Art i data al voltant del 1630. En les dues pintures es pot apreciar la influència de la *invenzione* de Tiziano, en tant que Rubens representa Adonis desprenent-se de Venus. És innegable la importància que va tenir l'episodi de Venus i Adonis després de la *poesia* de Tiziano, i la influència d'aquest pintor en artistes contemporanis i posteriors a la seva mort. Altres obres que representen escenes extrems del relat d'Ovidi ens mostren: el moment anterior a la mort d'Adonis, o bé el quan Adonis ja ha mort, aquest últim tema predilecte dels pintors del segle XVII (Ávila 2004: 75). També és comú la representació de Venus i Adonis afectuosos i gaudint de la seva companyia, tot i que Ovidi ofereix una descripció molt ambigua i ho deixa a la imaginació del lector (Ávila 2004: 74).

5.5. Perseu i Andròmeda de Tiziano (1554-1556)

L'obra de *Perseu i Andròmeda* (fig. 3) fou realitzada entre 1554 i 1556. És una pintura a l'oli sobre llenç que en el dia d'avui es troba a la Wallace Collection de Londres. El tema iconogràfic, *Perseu allibera a Andròmeda*, es correspon al moment en que Perseu, després d'haver mort al monstre, desencadena a la princesa, però "Tiziano elegeix representar el moment just abans de matar al monstre i salvar a Andròmeda" (Packer, 2020: 134). L'escena es correspon a l'episodi on el fill de Júpiter i Dànae salva a la princesa de ser devorada per un monstre marí, enviat per Posidó degut a les afirmacions de la seva mare Casiopea, la esposa de Cefeu (Apol·lodor, *Biblioteca*, II, 4, fragment 3). Perseu tornant d'una missió veu a la filla del rei fermada a una roca com ofrena: "Tan pronto como Perseo la vio con los brazos atados a una dura roca [...], se encendió de amor sin saberlo..." (Ovidi, *Metamorfosis*, IV, versos 668-675). Enamorat d'Andròmeda proposa als pares la salvació de la seva filla si, a canvi, l'acceptaven com a futur espòs d'Andròmeda (Ovidi, *Metamorfosis*, IV, versos 695-703).

A l'extrem esquerre de la pintura i en primer terme es presenta Andròmeda encadenada a una roca a la vorera de la mar, que observa l'aparició de Perseu. En la part superior dreta es troba Perseu que descendeix dels aires, dirigint-se al monstre, "el descens vertiginós i l'abillament que porta contrasten amb la vulnerabilitat passiva i la nuesa d'Andròmeda" (Packer 2020: 134). Porta les sandàlies alades i a la mà dreta l'espasa corba que es descriuen en les *Metamorfosis*: "Perseo, tomadas otra vez las alas, se las ata a los pies por ambos lados, se ciñe su arma curva y moviendo las

sandalias corta el límpido aire” (Ovidi, *Metamorfosis*, IV, versos 665-667). Duu a l'altra ma un escut, i al cap un casc alat. Packer exposa que l'escut fou un invent del propi artista, mentre que el casc fa referència a l'episodi anterior, en que Perseu es protegeix dels ulls de Medusa que petrificaven tot el que miraven (Packer 2020: 134 i 137). En el centre de la composició, dins les aigües, emergeix el monstre marí que (Ovidi, *Metamorfosis*, IV, versos 688-690), mentre que en el fons de la composició a l'extrem dret, es percep el regne etiop (Apol·lodor, *Biblioteca*, II, 4, fragment 3; Ovidi, *Metamorfosis*, IV, versos 688-690).

5.6. Perseu allibera a Andròmeda. Variants iconogràfiques

A més del *Perseu i Andròmeda* de Felip II de la Wallace Collection (1554-56), es conserva una segona obra de mateixa temàtica que data de mitjan 1550. Segons Packer, no es tractaria d'una obra autògrafa de Tiziano, sinó d'una realitzada pels seus ajudants (Packer 2020: 142). Actualment ubicada al Musée Ingres a Montauban, es troba inacabada; són menors les diferències que presenta respecte la versió de la Wallace Collection però significatives, com la simitarra de dues clavilles que porta l'heroi (Packer 2020: 140). Com revela el reflectograma infraroig de la pintura a la Wallace Collection, Tiziano va pintar inicialment una arma de dues puntes, abans de canviar-la a la fulla d'una sola punta que veiem avui. Això indica clarament que la imatge de Montauban va ser una còpia o un *ricordo* fet en l'estudi pels assistents de Tiziano (Packer 2020: 141 i 142). D'altra banda, es conserva un gravat que s'ha atribuït a Giulio Sanuto, datat entre 1557-58, en el que es va basar en la versió de Montauban, fet que demostra la simitarra de doble clavilla (Packer 2020: 142). Si comparem les dues versions podem comprovar que es representen el mateix nombre de personatges i amb les mateixes postures. Les diferències més notòries s'observen en la simitarra.

Cap el 1575-80 el pintor venecià Paolo Veronese, tal vegada amb els seus ajudants, va pintar una obra amb la mateixa temàtica iconogràfica, titulada *Perseu i Andròmeda* (Vergara 2020: 132). Com a la versió realitzada pel taller de Tiziano, presenta unes mesures més grans que el model original, i els mateixos elements compositius es troben disposats a la inversa (Vergara 2020: 132); Andròmeda es troba en l'extrem dret de la composició, mentre que Perseu es troba a l'extrem superior esquerra, i, el monstre en el centre. En aquest cas, el rostre de Perseu queda ocult pel barret com a conseqüència de la inclinació del cap, ja que dirigeix la seva mirada al monstre. A diferència de les dues obres anteriors Perseu porta un barret amb ales i no un

casca, i tampoc porta una simitarra corba de doble clavilla o d'una sola punta, sinó una espasa. Si en la pintura de Tiziano Andròmeda es presentava serena i quasi sense moviment, en la de Veronese, contorsionada, gira el seu tronc i cap en direcció on succeeix la lluita entre el monstre i el jove Perseu (Vergara 2020: 132). El monstre tan sols mostra la meitat del cos queda sota l'aigua, i presenta dues banyes, absents en les pintures anteriors. Finalment, el paisatge urbà assoleix més protagonisme ja que presenta majors dimensions i es representa en el fons de la composició, però en un segon terme, a diferència de Tiziano, qui el representava amb unes dimensions molt reduïdes per donar la sensació de llunyania.

Sobre aquest mateix episodi existeixen altres variants iconogràfiques, on es representa a Perseu sobre el llom d'un cavall alat, Pegaso, que nasqué de la sang de Medusa al ésser decapitada per Perseu (Web Biblioteca Virtual de Cervantes, s.d.). En la pintura *Perseu i Andròmeda* (The Museum of Art Rhode Island School of Design) de Giuseppe Cesari c. 1592, Perseu apareix muntat sobre Pegaso i a la ma porta el cap de Medusa, i que fa a la resta de la composició és molt semblant a la de Tiziano. Una altra versió posterior, del segle XVII, seria la pintada per Joachim Wteawel c. 1611, *Perseu rescatant a Andròmeda* (Musée du Louvre), amb una composició i elements molt semblant a les versions anteriors. La representació de Perseu volant sobre el llom de Pegaso no és una aportació del renaixement; ja en l'edat mitjana es representava a les miniatures dels manuscrits vinculats amb les *Metamorfosis* d'Ovidi, com és la *Genealogia* de Boccaccio (1350-67) o l'*Ovidius Moralizatus* de Petrus Berchorius (ca. 1340). Però la versió d'aquests manuscrits divergeix de la clàssica: Ovidi narra com Perseu vola gràcies a les sandàlies alades, mentre que en les miniatures medievals apareix sobre Pegaso. Entre les versions literàries més importants és troben la versió anònima de 1330, l'*Ovidé moralisée* i la *Ovidio Metamorphoseo vulgare*, escrita per Giovanni dei Bonsignori i publicada en 1497. Aquesta darrera va dominar l'escena francesa i italiana durant dècades. Ja del segle XVI predomina la versió de Bernard Salomon, la *Métamorphose figurée* (1557), basada en els manuscrits del segle XIV (Enekel i de Jong 2020: 9-16; Web Metropolitan Museum of Fine Art, s.d.). En una xilografia estreta de l'edició de 1501 de Giovanni Bonsignori es representa també el cicle de Perseu: a l'esquerra Perseu amb el cap de la Gorgona, seguidament Pegaso en el terra i Perseu volant, en el centre Andròmeda fermada a una roca, nua, i a la dreta Perseu, volant sense Pegaso, dirigint-se al monstre marí, amb l'espasa corba d'una punta, el casc, les sandàlies alades i l'escut.

Durant el segle XVI és escassa la producció pictòrica sobre el cicle de Perseu i Andròmeda, i el moment previ a l'alliberació fou l'episodi més representat. Ho podem veure en l'obra *Perseu allibera a Andròmeda* (Galleria degli Uffizi) de Piero di Cosimo, datada entre 1510-15. Aquesta esdevé una de les obres més primerenques, i de les poques del segle XVI. Com a la xilografia citada, es representen dos episodis simultanis, de dreta a esquerra: Perseu volant amb les sandàlies alades, amb els atributs abans esmentats, i seguidament Perseu matant al monstre mentre Andròmeda es troba fermada a la vorera de la mar. Durant el segle XVII augmenta la producció pictòrica sobre aquest personatges, però es preferiran altres seqüències del mite, com són l'episodi posterior de *l'alliberació d'Andròmeda per Perseu* o *Andròmeda encadenada*, dels que podem citar les obres de Rubens *Perseu allibera a Andròmeda* (Hermitage Museum) realitzada cap al 1622, i *Perseu i Andròmeda* (Museo del Prado) entre 1639-540, on es representa el moment de l'alliberació.

5.7. Diana i Acteó de Tiziano (1556-1559)

Diana i Acteó (fig. 4) és una obra a l'oli sobre llenç de Tiziano, realitzada cap el 1556-1559, que actualment forma part de les col·leccions del National Galleries of Scotland d'Edimburg i la National Gallery de Londres. La temàtica iconogràfica és la de Diana sorpresa per Acteó, moment en que Acteó, accidentalment, es troba amb la deessa Diana i el seu seguici de nimfes mentre es banyaven. Les fonts clàssiques narren com un dia Acteó descansant de la caça pel bosc arribà, fortuïtament, a un gruta amagada on la deessa Diana es banyava nua. Diana com a càstig el convertí en cérvol i Acteó morí atacat pels seus propis cans (Apol·lodor, *Biblioteca*, III, 4, fragment 4; Higini, *Fábula*, fragment CLXXXI; Ovidi, *Metamorfosis*, III, versos 138-250).

En aquesta pintura, segons Weston-Lewis, "l'evocació de Tiziano d'aquesta escena s'allunya de la narrativa d'Ovidi en diversos aspectes importants" (Weston-Lewis 2020: 150). En primer lloc, Ovidi parla d'una gruta natural (*Metamorfosis*, III: versos 156-160), amb la presència d'una petita font natural: " [...] a la derecha murmura un pequeño manantial de agua cristalina, con su anchuroso cauce rodeado de herbosas orillas" (*Metamorfosis*, III: 161-163). En canvi, com indica Weston-Lewis, Tiziano presenta una estructura de blocs rústics amb arcs que tanquen una volta de creueria. La font presenta una estructura de dos nivells ornamentats, amb escultures en

relleu, que recorda a una font construïda per l'home (Weston-Lewis 2020: 150-151). Acteó es troba en primer plànol a l'esquerra, acompanyat per un dels seus cans; porta l'aljava a les espatlles però l'arc es troba al terra, possiblement com a conseqüència de la sorpresa del jove, fet que s'accentua amb la gestualitat del seu cos i rostre. Presenta una cama més avançada que l'altra, donant la sensació d'estar en moviment fins topar-se amb el grup de dones, i amb la ma esquerra retira la tela que amaga l'escena. A la seva esquerra un grup de nimfes es cobreixen els cossos nuus amb teles, i alguna s'amaga darrera d'un pilar (Weston-Lewis 2020: 151). Just davant d'Acteó una nimfa li renta els peus a Diana; la deessa porta els cabells recollits amb la tiara de la lluna creixent i es troba perfil, intentant cobrir-se, ajudada per una altra nimfa de pell obscura. En les branques dels arbres del fons a la dreta pengen pells d'animal, mentre que, en la branca més propera del extrem superior dret, penja el cos inert d'un cérvol. Weston-Lewis exposa com s'allunya de la narració d'Ovidi; les expressions de les nimfes són més curioses que atemorides, no formen un anell protector al voltant de Diana i la deessa no banya a Acteó amb l'aigua (Weston-Lewis 2020: 150). Elements com el crani de cérvol disposat sobre el pilar on s'amaga la nimfa preludien el que succeirà després (Weston-Lewis 2020: 150).

5.8. Diana sorpresa per Acteó. Variants iconogràfiques

Diversos artistes reinterpretaren el mite de *Diana i Acteó*, i un d'ells fou Paolo Veronese, de qui destaquem dues obres realitzades en la dècada de 1560; una d'elles es troba en el Museum of Fine Arts de Boston (ca. 1560) i l'altra en el Philadelphia Museum of Art (ca. 1560-65). A través d'aquestes obres Veronese reproduceix dos moments diferents del relat; per una banda, en l'obra de Boston mostra a Acteó abans de ser transformat en cérvol -més proper a la versió de Tiziano-, mentre que en l'obra de Philadelphia Acteó ja presenta les banyes de cérvol, s'està metamorfosant.

Respecte la versió de Boston, "forma part d'una sèrie de temes mitològics que molt probablement decoraren un fris en una casa particular, potser, just davall d'una motllura del sostre" (Web Museum of Fine Arts, s.d.). Encara que aquesta pintura s'acosta més a la de Tiziano, en tant que no es representa el moment de la seva transformació sinó la seqüència prèvia, dista molt de la pintura de Felip II, perquè Acteó no es representa sorprès ni atemorit, sinó indiferent. Com exposa Weston-Lewis "Acteó

es reclina, mirant amb indiferència a les nimfes que es banyen, les quals només semblen lleugerament irritades per la seva presència” (Weston-Lewis 2020: 153). Acteó es representa a l’extrem esquerre, “descansa sobre una roca, aparentment gaudint de l’escena abans de sofrir les conseqüències” (Web Museum of Fine Arts Boston, s.d.). Recolza el cap sobre la ma dreta, dirigint la seva mirada a l’extrem dret on el grup de joves es banya en la font. Els seus atributs característics, com el corn i la llança, es troben dispersos; el corn penja de la branca d’un arbre darrera d’Acteó, mentre que la llança es troba en el terra devora del jove. En el centre de la composició, lleugerament desplaçats cap a l’esquerra, els cans bevent aigua de la font. Finalment, a la banda dreta dins la font, Diana, en el centre es presenta envoltada per un grup de cinc nimfes assegudes, però ninguna d’elles fa l’esforç per cobrir la nuesa de la divinitat. Diana porta els cabells recollits però no presenta la tiara amb la mitja lluna que apareix en la pintura de Tiziano. Al seu costat esquerre s’hi troben tres nimfes, dues de les quals cobreixen amb les mans els genitals de la nimfa del centre.

La pintura de Philadelphia, en canvi, evidència el moment de la transformació d’Acteó, qui ja presenta cos d’humà i cap de cérvol. L’escena es desenvolupa en un paisatge boscós. En la zona inferior de la composició i en primer plànol, Diana i dues nimfes, dempeus, es banyen en la font nues; no queda massa clar quina de les tres joves és la divinitat, degut a que no presenta cap atribut característic. Una de les joves mira directament a Acteó; i una altra d’esquenes, que porta un arc de caça a la ma dreta, amb intenta acariciar als cans d’Acteó. Finalment, “De lluny es mostra el final de la història: els seus propis cans el devoren” (Web Philadelphia Museum of Art, s.d.). Una altra versió del mateix tema iconogràfic, datada entre 1603-06, és la realitzada per Giuseppe Cesari (Web Museum of Fine Arts de Budapest, s.d.). Cesari representa a Diana en l’extrem esquerre, acompanyada per quatre nimfes i banyant-se en la font, mentre Acteó es troba a l’extrem dret, acompanyat pels seus cans. Tant Cesari com Veronese en la versió de Philadelphia representen a Acteó mig transformat, amb les banyes de cérvol. Pel que fa a les nimfes, “la segona nimfa de l’esquerra, amb el pel aixecat pel seu intent de fugir d’Acteó, agafa a la seva companya, però es gira amb curiositat coquetejant i mirant a l’intrús. El caçador la mira [...] com si en el darrer moment abans de la seva transformació estiguessin experimentant un amor mutu a primera vista” (Web Museum of Fine Arts de Budapest, s.d.). Diana, amb la tiara de la mitja lluna, a diferència de les

fonts literàries, mira a Acteó sorpresa i bocabadada (Web Museum of Fine Arts de Budapest, s.d.).

Múltiples xilografies i gravats aborden el mite de Diana i Acteó, com la xilografia de Giovanni Battista Palumba datada entre el 1500-1510 que es troba al Metropolitan Museum of Art de Nova York (Brown 2020: 54). En ella es representen dos moments de manera simultània. El primer plànol correspon al moment de la transformació d'Acteó, amb el cos d'humà i el cap de cérvol. A l'extrem dret el grup de Diana i les nimfes banyant-se en la font, mentre que, en un segon plànol, en la zona superior del paisatge, Acteó amb forma humana corre pel bosc amb la companyia dels seus cans, com correspon al moment anterior del seu destí fatal. Una altra font visual es una xilografia que forma part de *Le Transformationi* de Lodovico Dolce -edició de 1558- publicada per Giovanni Antonio Rusconi (Web Metropolitan Museum of Art, s.d.). Dolce inverteix la composició de Palumba i inclou una escena nova a l'extrem esquerre: un grup de caçadors acompanyats per cans porten penjant el cos inert d'un animal. Acteó es torna a representar amb el cos d'humà i el cap de cérvol. En el Rijksmuseum, Països Baixos, també es conserva un gravat datat entre 1588-1592 de Jacob de Gheyn, on Acteó es representa amb un cos híbrid: cap i part inferior del tronc de cérvol, mentre que la part superior, on són les extremitats superiors, es corresponen a l'anatomia humana. La gran majoria dels artistes de la segona meitat del segle XVI mostren preferència per representar el moment de la transformació d'Acteó, en la que el caçador es representa com humà i amb les banyes de cérvol, o bé amb el cap de cérvol i cos d'humà, contràriament a la representació del moment previ, que exposa Tiziano en la seva *poesia* de Diana i Acteó.

5.9. Diana i Cal·listo de Tiziano (1556-1559)

Diana i Cal·listo (fig. 5) es la parella de la pintura anterior, *Diana i Acteó*, que Tiziano va pintar entre 1556 i 1559. Es tracta d'una pintura a l'oli sobre llenç, que avui dia també forma part de les col·leccions del National Galleries of Scotland, d'Edimburg i la National Gallery de Londres. El tema iconogràfic, Diana i les nimfes descobrint l'embaràs de Cal·listo, exposa el moment en que les nimfes desvesteixen a la jove en contra de la seva voluntat i, Diana descobreix l'embaràs. És un episodi extret de les fonts clàssiques grecolatines segons les quals Cal·listo era una de les nimfes de Diana,

qui fou violada per Júpiter transformat en Diana. Cal·listo va intentar ocultar el seu ventre a la deessa, però finalment fou descoberta. Diana la transformà en osa, o segons altres autors fou Hera, l'esposa de Júpiter (Apol·lodor, *Biblioteca*, III, 8, fragment 2; Higini, *Astronomía*, II, 1, fragment 1; Ovidi, *Metamorfosis*, II, versos 453-465). Així, "Tiziano combina el moment de l'exposició de Cal·listo per les seves companyes amb la condemna de Diana" (Wivel 2020: 158).

L'escena es desenvolupa dins un paisatge boscos i un fons muntanyós. Les protagonistes de l'episodi es troben disposades als dos costats, envoltades per dos grups diferents de nimfes. A la part esquerra Cal·listo, qui ha estat empesa i com a conseqüència es troba tirada al terra (Wivel, 2020: 161), està envoltada per tres nimfes; dues d'elles l'agafen pels braços impedint que pugui agafar la tela que li cobria el ventre, mentre la tercera la destapa. El rostre de Cal·listo es troba a l'ombra, amb els ulls injectats en sang, inflamats i amb llàgrimes (Wivel 2020: 158). A la banda dreta, la deessa Diana, asseguda a una altura més elevada que la resta de personatges alça el seu braç dret assenyalant a Cal·listo, sense cap emoció aparent, qui és desterrada (Wivel 2020: 158). Diana presenta els cabells recollits amb la tiara de la lluna creixent. Es troba envoltada per cinc nimfes, una de les quals agafa un fletxa amb la ma esquerra i amb la dreta es recolza sobre l'aljava. Les altres tres nimfes, una d'elles és abraçada per Diana i les altres dues es miren; una d'elles porta un arc a la ma esquerra i penjant sobre les espatlles una aljava, l'altra porta una llança en la ma esquerra. En el centre de la composició, la font que presenta rectangles amb decoracions figuratives de mig relleu, culmina per una escultura d'un infant amb una urna, per on surt l'aigua que cau dins el petit rierol on es banyen. En la part superior del primer relleu es representa un cérvol caçat per una figura femenina, potser Diana (Wivel 2020: 161).

5.10. Diana i les nimfes descobreixen l'embaràs de Cal·listo. Variants iconogràfiques

Al Kunsthistorisches Museum de Viena es conserva una pintura de *Diana i Cal·listo* datada cap a 1560 que hauria estat pintat majoritàriament pels ajudants de Tiziano, sota la seva supervisió (Wivel 2020: 162). Presenta notòries diferències respecte la primera versió de Felip II (1554-56). En primer lloc han reduït el nombre de personatges: mentre que en la versió anterior quatre nimfes retenien a Cal·listo, en aquesta han suprimit la nimfa que li llevava les sandàlies i, com indica Wivel "la que

está detrás de ella ahora mira a Diana en lugar de a su víctima, uniendo los dos grupos más estrechamente” (Wivel 2020: 163). D’altra banda, Diana en la versió de Felip II, assenyalava a Cal·listo amb una ma, i amb l’altra abraçava a la nimfa del seu costat; en aquesta composició presenta una fletxa de caça a l’altra ma, i per tant ja no abraça a la nimfa (Wivel 2020: 162). En la versió de Viena, Cal·listo vesteix amb més roba, amb el ventre cobert per la vestimenta, a diferència de la de Felip II on quedava al descobert. També ocorre amb la nimfa que exposa l’embaràs ha canviat la seva expressió i gestualitat; el seu rostre mostra la sorpresa i mira directament la cara de Cal·listo, mentre que en la versió de Felip II observava inexpressivament el ventre de Cal·listo (Wivel 2020: 162 i 163). Pel que fa a la font, segons Wivel ha estat substituïda per una altra amb decoració més contemporània, que inclou un gran plat en la part superior, i està coronada per una estàtua amb un carcaix per on brolla l’aigua; es pensa que es tracta de Diana, ja que es troba acompanyada per un cérvol, fet que ha estat interpretat com una al·lusió al mite de Diana i Acteó (Wivel 2020: 163). Sabem que aquesta versió de Viena és posterior a la de Felip II, i que es va basar en la *poesia*, degut a un esbós que es va trobar cap el 1921 sota la seva superfície, que es correspon, amb gran mesura, amb la composició de la pintura enviada a Felip II (Web Kunsthistorisches Museum; Wivel 2020: 163).

Tiziano va influenciar a diversos artistes, entre els quals es troba Rubens, qui va reinterpretar l’obra *Diana i Cal·listo* de Tiziano. Al seu retorn a Anvers cap el 1635 va pintar la seva versió, que es troba actualment al Museo del Prado. Aquest fet no és inusual, ja que Rubens va copiar múltiples pintures de Tiziano que formaven part de la Col·lecció Real, a la que va tenir accés arrel de la seva visita a la cort espanyola a Madrid entre 1628 i 1629. Des del punt de vista compositiu, res té a veure amb la composició de Tiziano, però sobretot s’aprecien sentiments i sensacions molt dispars en cada una de les composicions. Mentre que la de Tiziano es caracteritza per “la falta de empatía y clemencia de Diana hacia la ninfa Calisto” (Web Museo Nacional del Prado, s.d.), en la versió de Rubens “Calisto le inspira compasión” (Web Museo Nacional del Prado, s.d.). Com exposa Vergara, “la actitud de Diana es radicalmente diferente: la diosa se dirige a Calisto con una expresión de incredulidad y dolor. Cuesta imaginar que más tarde la vaya a castigar” (Vergara 2020: 140). Per tant, l’obra de Rubens s’allunya del relat que aporten les fonts clàssiques on Diana es mostra cruel i sense compassió amb Cal·listo, a qui desterra i transforma en osa.

Pel que fa a la composició i l'acció, en la *poesia* Cal·listo es representa a l'extrem esquerre tirada al terra, envoltada per quatre nimfes, dues d'elles l'agafen per les extremitats superiors i una tercera pels peus, mentre que la que es troba dempeus li retira la vestimenta per mostrar el ventre. En la composició de Rubens, Cal·listo s'ubica a la banda dreta de la composició mentre les nimfes la despullen, segons Vergara ho fan d'una manera despreocupada com en l'obra de Tiziano (Vergara 2020: 140), però la violència que transmet la Cal·listo de Tiziano, retratada amb els ulls sagnants i inflamats, que intenta defensar-se. Rubens presenta influència de la cultura de la antiga Grècia i Roma, fet que es reflexa en la nimfa asseguda d'esquenes, que es basa en l'escultura de bronze del segle I a. C., coneguda com *El nin de l'espina* (Web Museo Nacional del Prado, s.d.). Cal·listo vesteix una llarga túnica purpúria, que dista en gran mesura de la roba austera i simple que vesteix en la pintura de Tiziano.

En l'obra de Rubens el grup de Diana està configurat per tres nimfes, dues de les quals es troben assegudes d'esquenes a la divinitat, mirant a Cal·listo, mentre la tercera de pell obscura i nua, es troba ajaguda i eixuga les cames a Diana. Aquesta darrera nimfa no es troba present en la *Diana i Cal·listo* de Tiziano, però apareix en l'obra *Diana i Acteó* (1556-59) del mateix pintor, encara que vestida. Diana es representa dempeus amb els braços aixecats, amb una mirada que transmet compassió i llàstima, possiblement per la violació soferta per Cal·listo per part de Júpiter.

Finalment, en segon terme, la pintura de Rubens inclou la font amb relleus escultòrics figuratius, darrera del grup de Cal·listo. S'hi veu la cabellera ondulada i la llarga barba d'un personatge masculí, potser Posidó, per la presència d'elements marins com els caragols i el coral vermell. D'altra banda, en la branca damunt de Diana s'hi veu un cérvol mort, que podria tractar-se d'una al·lusió al mite de *Diana i Acteó*. Aquesta pintura de Rubens és un clar testimoni del reconeixement internacional que aconseguí Tiziano i de la influència que tingué tant sobre pintors contemporanis com després de la seva mort.

5.11. El Rapte d'Europa de Tiziano (1562)

El Rapte d'Europa (fig. 6) és la darrera pintura que configura les *poesies*. Fou realitzada per Tiziano en l'any 1562 amb la tècnica de l'oli sobre llenç. En l'actualitat es troba a Boston, a l'Isabella Stewart Gardner Museum. El tema iconogràfic és el rapte d'Europa per part de Júpiter, una de les múltiples metamorfosis i relacions amoroses de

la divinitat. Respecte l'episodi, els autors clàssics narren com Júpiter es va enamorar de la filla del rei Agènor, qui passejava amb les seves companyes per la platja, on pasturaven bous. El déu es va transformar en un bou blanc, aconseguint que la jove es pugés damunt seu i, quan llavors Júpiter travessà la mar en direcció a l'illa de Creta (Apol·lodor, *Biblioteca* III, 10, fragment 1; Higini, *Fábula*, fragment CLXVIII; Ovidi, *Metamorfosis*, II, versos 833-875).

En un primer plànol a la dreta, i amb majors dimensions que la resta de personatges i elements, s'hi veu Europa sobre el llom del bou –Júpiter-, agafada amb una ma a una de les banyes mentre amb l'altra ma agita un mocador, girant el cap a la vorera de la mar. Damunt de la seva cintura s'observa un petit vaixell de vela (Silver 2020: 168). Júpiter, transfigurat en bou, presenta un pelatge blanquinós i unes petites i fines banyes decorades amb flors. En la zona inferior de la composició, davant d'Europa i Júpiter, una criatura marina vigila des de les aigües, mentre en el costat esquerre s'hi troba un *putto* sobre un dofí. A l'extrem esquerre, a la vorera de la platja, s'observen unes figures acompanyades per dos bous que fan senyals amb uns mocadors en resposta a la cridada de la princesa Europa (Silver 2020: 168). En la zona superior de la composició s'hi ubiquen dos *putti*, amb arcs i fletxes. El primer d'ells porta l'arc i un mocador que, segons Silver, que podria tractar-se del cinturó d'Europa, l'altre només porta l'arc degut a que ja ha disparat, desencadenant l'esdeveniment que representa Tiziano (Silver 2020: 168 i 171).

Nathaniel Silver afirma que Tiziano presenta una composició original resultat de l'adaptació de fonts textuais com les *Metamorfosis* amb altres relats que descriuen a Europa, com el de l'escriptor Aquil·les Taci (segle II). D'aquest darrer ho justifica a través d'elements presents en la composició, i pel fet que Tiziano redueix el nombre de dofins a un de sol, que és el que porta el *putto* (Silver 2020: 168). D'altra banda, Silver sosté:

Tiziano reinventa radicalment la Europa dels autors, tractant-la en un estat precari que reflexa la seva perillositat i en una configuració més inestable que la Venus en la segona *poesia* [...] partint de les representacions existents d'Europa a cavall sobre el bou, Tiziano dramatitza la postura de costat descrita per Tàtius amb una energia explosiva... (Silver 2020: 171)

Silver conclou que Tiziano convida a l'espectador a anticipar els esdeveniments posteriors i la seva inevitable i imminent violació, que cerca excitar a l'espectador a l'obrir el vestit blanc per exposar completament el seu pit (Silver 2020: 171).

5.12. *El rapte d'Europa*. Variants iconogràfiques

La pintura de Tiziano es pot comparar amb les d'altres artistes contemporanis, com Paolo Veronese (1528-1588) qui va reinterpretar el mite de *El rapte d'Europa* en contades ocasions. Una d'elles es troba actualment al Palazzo Ducale de Venècia, i fou encarregada entre el 1571-72, i possiblement acabada en 1574 o abans, no més tard (Dalla Costa 2017: 74). Sabem d'una altra pintura de Veronese que es troba en la National Gallery de Londres, c. 1570, de reduïdes dimensions i que podria haver estat emprada com a *modello*, és a dir, la versió de reduïdes dimensions prèvia a una obra; una possibilitat és que fos un assaig pel gran llenç de *El rapte d'Europa* del mecenes venecià de Veronese, Jacopo Contarini (Web National Gallery Londres, s.d.).

La interpretació de *El rapte d'Europa* de Veronese s'allunya molt de la de Tiziano; personalitza la composició amb una gran riquesa de detalls que, com exposa Dalla Costa, són una característica del seu estil (Dalla Costa 2017: 70). Mentre Tiziano ens mostra el moment en que Júpiter ja està dins l'aigua i Europa és presa del terror, Veronese ambienta l'escena en un bosc. Europa es representa damunt el bou, vestida amb un elegant vestit, joies i una corona de flors. Es troba acompanyada per quatre figures femenines; dues del seu costat l'ajuden amb la vestimenta, la de la seva dreta li ferma la part superior del vestit que se li ha amollat -quedant els pits al descobert-, mentre que la figura de l'esquerra, sembla que li col·loca les falces del vestit. Les altres dues figures, en l'espai posterior d'Europa, estan pendents dels *putti* de la part superior de la composició: “ [...]se ocupan de recoger las guirnaldas de flores (principalmente rosas) y las manzanas (o quizá sean membrillos), que les arrojan los amorcillos” (Dalla Costa 2017: 70). L'arbre que es troba més a la dreta dona pas a l'escena del fons de la composició:

[...] en el que el cortejo formado por Europa y sus damas es conducido hacia la playa por un cupidillo que porta la antorcha ardiente del Amor. Finalmente, al fondo se ve a la pareja alejarse en el agua, mientras que las doncellas, más que adoptar una actitud de

desesperación, parecen aceptar la nueva vida hacia la que se dirige su ama. (Dalla Costa, 2017: 70)

Veronese representa a Júpiter transformat en bou que llepa el peu d'Europa, fet que, com indica Dalla Costa, és comentat per Ovidi en les seves *Metamorfosis*, i que té lloc prèviament al moment en que la divinitat s'introdueix dins la mar. Al relat literari el bou li llepa les mans, però Veronese el representa llepant el peu d'Europa. D'altra banda Dalla Costa que la representació dels genitals del bou són un altre detall iconogràfic interessant (Dalla Costa 2017: 71). Com indica Dalla Costa, "resulta evidente la predilección de la mayor parte de los artistas del Renacimiento por la representación del rapto, que es el momento más dramático de la escena [...] este es precisamente el pasaje representado en el Rapto de Europa de Tiziano" (Dalla Costa 2017: 69). En canvi, "la versión de Veronés, contrariamente a la de Tiziano, representa la seducción de Europa" (Dalla Costa 2017: 70).

Hem indicat amb anterioritat que Rubens va realitzar diverses còpies de les pintures de Tiziano que formaven part de la Col·lecció Real espanyola durant la seva estança de 9 mesos a la cort espanyola a Madrid, entre agost de 1628 i abril de 1629 (Vergara 2020: 138 i 142). Entre aquestes obres hi figura una la *poesia El rapte d'Europa* de Tiziano, que Rubens hauria copiat a l'Alcázar de Madrid (Vergara 2020: 142).

Éste se llevó las copias de vuelta a Amberes y posteriormente Felipe IV adquirió ésta, entre otras obras del artista, en su almoneda. De esta manera el rey tuvo al mismo tiempo las versiones de Tiziano y Rubens, si bien no llegaron a colgar juntas ya que a obra del flamenco aparece inventariada en 1674 en el Pardo. (Web Museo Nacional del Prado, 2015)

L'obra de Tiziano fou també copiada per Velázquez uns trenta anys més tard, qui la va incloure en un segon plànol, al fons de l'obra *Las Hilanderas* (ca. 1655-60); aquesta pintura representa el mite de Minerva i Aracné, en el que aquesta darrera va teixir un tapis sobre el Rapte d'Europa (Web Museo Nacional del Prado, 2015; Vergara 2020: 144 i 146).

Respecte la còpia realitzada per Rubens (1628-29) de la pintura de Tiziano, es tracta d'una pintura molt fidedigna respecte l'original, a diferència de la realitzada sobre *Diana i Cal·listo* (ca. 1635), que s'allunya molt de la composició del pintor venecià.

Presenta els mateixos elements, i els personatges duen a terme les accions idèntiques. Europa es representa sobre el llom del bou, porta un vestit blanc que es transparenta deixant entreveure els pits, amb la seva mà esquerra s'agafa d'una de les banyes, mentre amb l'altra agafa un mocador vermell i gira el cap a la vorera de la mar on es troben les seves companyes (Web Isabella Gardner Museum, s.d.). Júpiter es representa metamorfosat en el bou de blanquinosa pell amb unes banyes fines i petites decorades amb les flors que li ha entregat Europa, com descriu Ovidi. Rubens també representa els dos animals marins en primer plànol, sobre un dels quals es representa un *puto*, mentre que en la part superior de la composició s'hi troben dos cupidos amb l'arc i les fletxes.

6. Conclusions

Referirem de forma breu alguns dels resultats en relació als objectius d'aquest treball. Partim d'una bibliografia relativament recent sobre les *poesies* pintades per Tiziano per a Felip II, que de forma desigual analitza unes pintures més que d'altres, centrant-se en una gamma àmplia d'aspectes, entre els que es troben els de caire iconogràfic. En relació a l'estudi i anàlisi temàtic de cada una de les pintures que configuren les *poesies*, fita del primer objectiu secundari, aportem una aproximació monogràfica per a cada obra que recopila les dades publicades de forma dispersa, i reordena el discurs expositiu per atorgar el protagonisme a la vessant iconogràfica de cada pintura. La descripció minuciosa dels personatges, elements i accions que veiem en la composició d'una escena, és el punt de partida per conèixer amb profunditat cada una de les *poesies*, i imprescindible per, seguidament, establir comparacions amb altres creacions pictòriques d'artistes contemporanis o del segle posterior. La nostra contribució personal en aquest procés ha consistit en incorporar evidències de les fonts literàries clàssiques que més estretament s'ajusten als personatges, elements i accions de cada pintura. Presentem aquests resultats en l'apartat monogràfic de cada pintura.

Per a abordar el segon objectiu secundari, contrastar i comparar les *poesies* amb obres de la mateixa temàtica iconogràfica d'altres pintors dels segles XVI i XVII, la nostra recerca bibliogràfica ha estat més dispersa, amb publicacions monogràfiques, articles, catàlegs d'exposicions i revistes, que tracten, essencialment, sobre altres pintures, gravats i xilografies dels segles indicats. S'han contrastat les pintures denominades *Dànae*, *Venus i Adonis*, *Perseu i Andròmeda*, *Diana i Acteó*, *Diana i Cal·listo* i *El Rapte d'Europa* amb altres testimonis artístics -segles XVI i XVII- que presenten els mateixos temes iconogràfics, és a dir: *Júpiter posseint a Dànae en forma*

de pluja d'or, Venus i Adonis, Perseu allibera a Andròmeda, Diana sorpresa per Acteó, Diana i les nimfes descobrint l'embaràs de Cal·listo, i El Rapte d'Europa.

De la representació de *Júpiter posseint a Dànae en forma de pluja d'or* de la *Dànae* de Tiziano (1551-1553) és interessant constatar la proximitat de la composició del pintor venecià amb una obra del període clàssic, i les similituds, amb elements puntualment diversos, amb pintors que precedeixen o segueixen a Tiziano, a més d'altres pintures del mateix tema procedents del mateix taller de Tiziano. La proximitat als textos literaris justifica alguna de les variacions. La composició pictòrica de *Venus i Adonis* (1554), on Adonis es desprèn de l'aferrada de Venus, és rellevant com a testimoni de la invenció iconogràfica d'una escena per part de Tiziano, contribuint a la difusió d'aquesta faula entre altres creadors, entre els quals Rubens. La pintura *Perseu i Andròmeda* (1554-1556), opta per presentar quan *Perseu allibera a Andròmeda*, però en el moment justament anterior a l'alliberament, i amb una singular proximitat al text d'Ovidi, amb particularitats que diferencien la seva creació iconogràfica de les d'altres autors. *Diana i Acteó* (1556-1559) opta per desenvolupar el tema de *Diana sorpresa per Acteó* allunyant-se d'Ovidi, prescindint de la metamorfosi. En la pintura *Diana i Cal·listo*, que presenta a *Diana i les nimfes descobrint l'embaràs de Cal·listo*, Tiziano, en una original composició, combina la revelació de l'embaràs amb el càstig que dicta Diana, on a més la deessa no mostra cap empatia envers la nimfa. *El Rapte d'Europa* (1562), també s'ajusta substancialment a Ovidi, com altres pintors del seu temps.

Pel que fa al tercer objectiu secundari, que proposava comprovar quines fonts literàries del món clàssic relaten els episodis mitològics que es representen en les *poesies* de Tiziano, podem afirmar que s'han de tenir en compte altres textos i autors diversos a les *Metamorfosis* del poeta llatí Publi Nassó Ovidi (43 a. C.–17 d. C.), essencialment la *Biblioteca* d'Apol·lodor, (ca. segle I d. C. o II d. C.), i la *Faula* i la *Astronomia* de Gai Juli Higini (ca. 64 a. C.–17 d. C.). La història de *Júpiter posseint a Dànae en forma de pluja d'or* és relatada per Apol·lodor, Higini i Ovidi (Apol·lodor, *Biblioteca*, II, 4, fragment 1; Higini, *Fábulas*, fragment XIII; Ovidi, *Metamorfosis*, IV, versos 610-611; 697-698). *Diana sorpresa per Acteó* remet també a aquests tres autors (Apol·lodor, *Biblioteca*, III, 4, fragment 4; Higini, *Fábula*, fragment CLXXXI; Ovidi, *Metamorfosis*, III, versos 138-250). A l'igual que l'episodi de *Diana descobreix l'embaràs de Cal·listo* (Apol·lodor, *Biblioteca*, III, 8, fragment 2; Higini, *Astronomía*, II, 1, fragment 1; Ovidi, *Metamorfosis*, II, versos 453-465), i el *Rapte d'Europa*

(Apol·lodor, *Biblioteca* III, 10, fragment 1; Higini, *Fábula*, fragment CLXVIII; Ovidi, *Metamorfosis*, II, versos 833-875). L'episodi quan *Perseu allibera a Andròmeda*, en canvi, sí depèn fonamentalment dels escrits d'Ovidi (Ovidi, *Metamorfosis*, IV, versos 665-675, 688-690, 695-703), tot i que algun detall puntual remet a Apol·lodor (*Biblioteca*, II, 4, fragment 3). En l'apartat cinquè del treball, indiquem la rellevància de cada un d'aquests autors en relació a la composició i elements iconogràfics de cada poesia.

A partir de la valoració de la originalitat iconogràfica de cada pintura podem concloure, en relació amb l'objectiu principal del treball, l'estudi iconogràfic del cicle de les *poesies* de Tiziano per a Felip II, que el cicle que es defineix a partir de la suma de pintures que evidencien la creativitat de Tiziano en l'àmbit iconogràfic. Sigui perquè segueix fidelment a Ovidi o per que s'aparta d'ell, aportant una composició pròpia, les propostes de Tiziano es diferencien puntualment, de forma menor o més notòria, de les d'altres artistes de la seva època.

7. Bibliografia:

7.1. Obres literàries clàssiques

Apolodoro. (1985). *Biblioteca*. (J. Arce, & M. Rodríguez de Sepúlveda, Trads.) Madrid: Gredos.

Apolodoro. (1987). *Biblioteca mitològica*. (J. C. Felices, Ed.) Madrid: Akal .

Eratòstenes. (1999). *Mitología del Firmamento*. (A. Gusmán Guerra, Ed.) Madrid: Akal.

Herodoto. (1992). *Historia. Libro I, Clío*. (F. Arados, & C. Schrader, Trads.) Madrid: Gredos.

Herodoto. (1992). *Historia. Libro VII, Polimnia*. (C. Schrader, Trad.) Madrid: Gredos.

Hesíodo. (1978). *Obras y fragmentos*. (A. Pérez Jiménez, & A. Martínez Díez, Trads.) Madrid: Gredos.

Higino. (2009). *Fábulas*. (J. Del Hoyo, & J. García Ruiz, Trads.) Madrid: Gredos.

Higino, C. J. (2008). *Fábulas. Astronomía*. (G. Morcillo Expósito, Trad.) Madrid: Akal.

Homero. (1996). *La Ilíada*. (E. Crespo Güemes, Trad.) Madrid.

Morcillo, E. G. (2003). Caius Iulius Hyginus, Mitógrafo. *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, 267-277

Ovidi Nasó, P. (2012). *Metamorfosis*. (F. Aguilera, Trad.) Barcelona: La Magrana.

- Ovidio Nasón, P. (2015). *Metamorfosis*. (A. Ramírez de Verger, & F. Navarro Antolín, Trads.) Madrid: Alianza.
- Palacio, A. M. (2016). La *Íliada* y su legado educativo: *Uni-pluri/versidad*, 16: 2, 110-116
- Pausánias. (1994). *Descripción de Grecia. Libros I-II*. (M. C. Herrero Ingelmo, Trad.) Madrid: Gredos.
- Pausánias. (1994). *Descripción de Grecia. Libro VII-X*. (M. C. Herrero Ingelmo, Trad.) Madrid: Gredos.
- Peláez, J. E. (2014). El mito de Dánae en la pintura: una aproximación desde la literatura comparada: *Clío: Revista de Historia*, 40, 1-15
- Píndaro. (1984). *Odas y Fragmentos*. (A. Ortega, Trad.) Madrid: Gredos.
- Sicília, D. d. (2001). *Biblioteca Histórica* (Vol. I). (F. Parreu Alasà, Trad.) Madrid: Gredos.
- Sicília, D. d. (2004). *Biblioteca Histórica* (Vol. II). (J. J. Torres, Esbarranch, Trad.) Madrid: Gredos.
- Vega Rodríguez, H. A. (2019). Diodoro de Sicília y la historia universal: *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 15, 1-26.

7.2. Obres d'art i iconografia

- Aghion, I., Barbillon, C., i Lissarrague, F. (1997). *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. (A. Guzmán Guerra, Trad.) Madrid: Alianza Editorial
- Ávila, A. (2004) Venus y Adonis durmiendo (A propósito de Paolo Veronés): *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 14, 73-90
- Blasco, J. P. (1996). *Diccionari de la mitologia grega i romana*. Barcelona: Edicions 62
- Checa, F. (coords.), (1994). *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España*. Madrid: Editorial Nerea
- Dalla Costa, T. (2017), Pintar la belleza: Paolo Veronese y el Rapto de Europa del Palacio Ducal dins Checa, F. (Coords.), *El Renacimiento en Venecia. Tiunfo de la belleza y la destrucción de la pintura*, 66-79, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza
- Diez, P. (2009). La Dánae de Mabuse: La re-semantización de un mito en el Renacimiento: *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, IV: 4, 1-26

- Enenkel., A. E. i de Jong, Jan L. (2020). *Re-Inventing Ovid's Metamorphoses: Pictorial and Literary Transformations in Various Media, 1400-1800*. Leiden: Brill Academic Publishers
- Falomir, M. (ed.), Joannides, P., i Mora, S. (2014). *Dánae y Venus y Adonis, las primeras <<poesías>> de Tiziano para Felipe II*. Madrid: Museo Nacional del Prado
- Falomir, M., Vergara, A., Barker, S., i Moscoso, J. (2020). *Pasiones mitológicas: Tiziano: Veronese: Allori: Rubens: Poussin: Van Dyck: Velázquez*. Madrid: Museo Nacional del Prado
- Grimal, P. (1991). *Diccionario de mitología griega y romana*. (F. Payarols, & P. Pericay, Trads.) Barcelona: Paidós
- Humfrey, P. (2021). Titian, Italian 16th Century/Venus and Adonis/c. 1540s/c. 1560-1565, *Italian Paintings of the Sixteenth Century*, NGA Online Editions
- Sariol, J., Cucurella, S., i Moncau, C. (1994). *La mitología clàssica. Literatura, art, música*. Barcelona: Barcanova.
- Suescun, F. P. (2020). *Arte y mito. Los dioses del Prado*. Madrid: Fundación Bancaria "La Caixa", Museo Nacional del Prado
- Wivel, M. (Coords.), Brown, B. L., Dalla Costa, T., Dunkerton, J., González, M. A., Hills, P., Packer, L., Pocobene, G., Portús, J., Silver, N., Spring, M. i Weston-Lewis, A. (2020). *Titian: Love, desire, death*. Londres: National Gallery Company

8. Webgrafia

8.1. Continguts sobre literatura, art i iconografia

- Atsma, A. (2017). *Pausanias, Description of Greece 1.1-16 - Theoi Classical Texts Library*. Disponible a: <https://www.theoi.com/Text/Pausanias1A.html> [Consulta: 5 de maig de 2021]
- Atsma, A. (2017). *Perseus 2. Argive Hero & King of Greek Mythology*. Disponible a: <https://www.theoi.com/Heros/Perseus2.html#Andromeda> [Consulta: 24 de maig de 2021]
- Atsma, A. (2017). *Diodorus Siculus, Library of History book 4.1-18 -Theoi Classical Texts Library*. Disponible a: <https://www.theoi.com/Text/DiodorusSiculus4A.html> [Consulta: 18 de maig de 2021]

- Atsma, A. (2017). *Hyginus, Fabulae 1–49 - Theoi Classical Texts Library*. Disponible a: <https://www.theoi.com/Text/HyginusFabulae1.html> [Consulta: 13 de maig de 2021]
- Atsma, A. (2017). *Argive Princess of Greek Mythology*. Disponible a: <https://www.theoi.com/Heroine/Danae.html> [Consulta: 12 de maig de 2021]
- Atsma, A. (2017). *Ovid, Metamorphoses 1 - Theoi Classical Texts Library*. Disponible a: <https://www.theoi.com/Text/OvidMetamorphoses1.html> [Consulta: 10 de maig de 2021]
- Cervantes virtual (s. d.). *La representación mitológica de la autoctonía griega a través de Belerofonte*. Disponible a: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-representacion-mitologica-de-la-autoctonia-griega-a-traves-de-belerofonte/html/> [Consulta: 7 de juny de 2021]
- Real Academia de la Historia. (2018). *Real Academia de la Historia. Diccionario bibliográfico español*. Recuperat de: <http://dbe.rah.es/biografias/15358/diodoro-siculo> [Consulta: 18 de maig de 2021]
- Ruiza, M., Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Herodoto*. Recuperat de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/herodoto.htm> [Consulta: 27 de maig de 2021]
- Ruiza, M., Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Ovidio*. Recuperat de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/ovidio.htm> [Consulta: 20 de maig de 2021]
- Ruiza, M., Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). *Biografía de Píndaro*. Recuperat de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/pindaro.htm> [Consulta: 14 de maig de 2021]

8.2. Museus i exposicions en línia

- Hermitagemuseum (s. d.): *Rubens, Peter Paul (Pietro Pauolo). 1577-1640: Venus and Adonis*. Disponible a: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/48132/> [Consulta: 5 de juny de 2021]
- Kunstsammlungen und Museen Augsburg (s. d.): *Caliari, Paolo, gen. Veronese*. Disponible a: <https://kunstsammlungen-museen.augsburg.de/suche?q=veronese> [Consulta: 5 de juny de 2021]

- Le Gallerie degli Uffizi (s. d.): *The scenic virtuality of a painting perseus freeing andromeda by Piero di Cosimo*. Disponible a: <https://www.uffizi.it/en/online-exhibitions/the-scenic-virtuality-of-a-painting-perseus-freeing-andromeda-by-piero-di-cosimo#> [Consulta: 7 de juny de 2021]
- Moirán, M. (s. d.): *Alcázar de Madrid, Real*. Museo del Prado. Disponible a: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/alcazar-de-madrid-real/cd2eb3b7-3aa7-45f9-9ce5-0ed711622f08> [Consulta: 21 de març de 2021]
- Musée du Louvre (s. d.): *Cratère*. Disponible a: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010264052#fullscreen> [Consulta 6 de juny de 2021]
- Musei di Genova (s. d.): *Venere e adone circa 1556*. Disponible a: <https://www.museidigenova.it/it/venere-e-adone-circa-1565> [Consulta: 5 de juny de 2021]
- Museo Nacional del Prado (2021): *Pasiones mitológicas: Tiziano, Veronese, Allori*. – Museo Nacional del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/pasiones-mitologicas-tiziano-veronese-allori/0fe29f8e-c205-af98-9306-51b5b1f26675#> [Consulta: 15 de març de 2021]
- Museo Nacional del Prado (s. d.). *Venus y Adonis*. Disponible a: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-y-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb> [Consulta: 15 de març de 2021]
- Museum of Art, Rhode Island School of Design (s. d.): *Perseus and Andromeda*. Disponible a: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/perseus-and-andromeda-57167> [Consulta: 7 de juny de 2021]
- Museum of Fine Arts of Boston (s.d.): *Actaeon Watching Diana and Her Nymphs Bathing*. Disponible a: <https://collections.mfa.org/objects/33633/actaeon-watching-diana-and-her-nymphs-bathing;jsessionid=D8E58051A436448404305E34AB0C5BAD?ctx=666632d1-6f1d-4d72-a9c0-ea4ddf95aefb&idx=3> [Consulta: 5 de juny 2021]
- Museum of Fine Arts of Budapest (s .d.): *Diana turning Actaeon into a stag*. Disponible a: <https://www.mfab.hu/artworks/diana-turning-actaeon-into-a-stag/> [Consulta: 5 de juny de 2021]

- Philadelphia Museum of Art (s. d.): *Diana and Actaeon*. Disponible a: <https://www.philamuseum.org/collection/object/101975> [Consulta: 5 de juny de 2021]
- Rijksmuseum (s. d.): *Diana en Actaeon, Jacob de Gheyn (II), after Dirck Barendsz., 1588 – 1592*. Disponible a: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-9960> [Consulta: 5 de juny de 2021]
- Seattle Art Museum (s. d.): *Venus and Adonis*. Disponible a: <https://art.seattleartmuseum.org/objects/13949/venus-and-adonis> [Consulta: 5 de juny de 2021]
- The Metropolitan Museum of Art (s. d.): *Diana turning Actaeon into a stag 1500-1510. Giovanni Battista*. Disponible a: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/648201> [Consulta: 5 de juny de 2021]
- The Metropolitan Museum of Art (s. d.): *Venus and Adonis probably mid-1630s Peter Paul Rubens Flemish*. Disponible a: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437535> [Consulta: 5 de juny de 2021]
- National Gallery (2021): Titian: love, desire, death. Titian's poesie, the commission. – The National Gallery. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/titian-love-desire-death/titian-s-poesie-the-commission> [Consulta: 29 de març 2021]
- The National Gallery, London. (s. d). *Paolo Veronese: The Rape of Europa*. Disponible a: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-veronese-the-rape-of-europa> [Consulta: 5 de juny de 2021]
- The Metropolitan Museum of Fine Arts (s. d.): *Methamorphoseos vulgare March 7, 1501*. Disponible a: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354958> [Consulta: 7 de juny de 2021]
- The Metropolitan Museum of Art (s. d.): *Venus and Adonis*. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437826> [Consulta: 7 de juliol de 2021]
- Web Gallery of Art (s. d.): *Rape of Europe, Paolo Veronese*. Disponible a: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/veronese/08/collegio/5anticol.html> [Consulta: 4 de juliol de 2021]

9. Annex: Taula de les poesies per a Felip II

Nº	Autor	Títol	Cronologia	Tema iconogràfic	Tipus d'obra, localització i procedència
1	Tiziano	<i>Dànae</i>	1551-53	<i>Júpiter posseeix a Dànae en forma de pluja d'or</i>	Pintura a l'oli sobre llenç. Londres, The Wellington Collection,
2	Tiziano	<i>Venus i Adonis</i>	1554	<i>Venus i Adonis</i>	Pintura a l'oli sobre llenç. Madrid, Museo Nacional del Prado, P000422
3	Tiziano	<i>Perseu i Andròmeda</i>	1554-56	<i>Perseu allibera a Andròmeda</i>	Pintura a l'oli sobre llenç. Londres, The Wallace Collection, P11
4	Tiziano	<i>Diana i Acteó</i>	1556-9	<i>Diana sorpresa per Acteó</i>	Pintura a l'oli sobre llenç. Londres, The National Gallery, NG6611, i Edimburg, The National Galleries of Scotland, NG2839
5	Tiziano	<i>Diana i Cal·listo</i>	1556-59	<i>Diana i les nimfes descobreixen l'embaràs de Cal·listo</i>	Pintura a l'oli sobre llenç. Londres, The National Gallery, NG6616, i, Edimburg, The National Galleries of Scotland, NG2844
6	Tiziano	<i>El Rapte d'Europa</i>	1562	<i>El rapte d'Europa</i>	Pintura a l'oli sobre llenç. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, P26e1

10. Figures

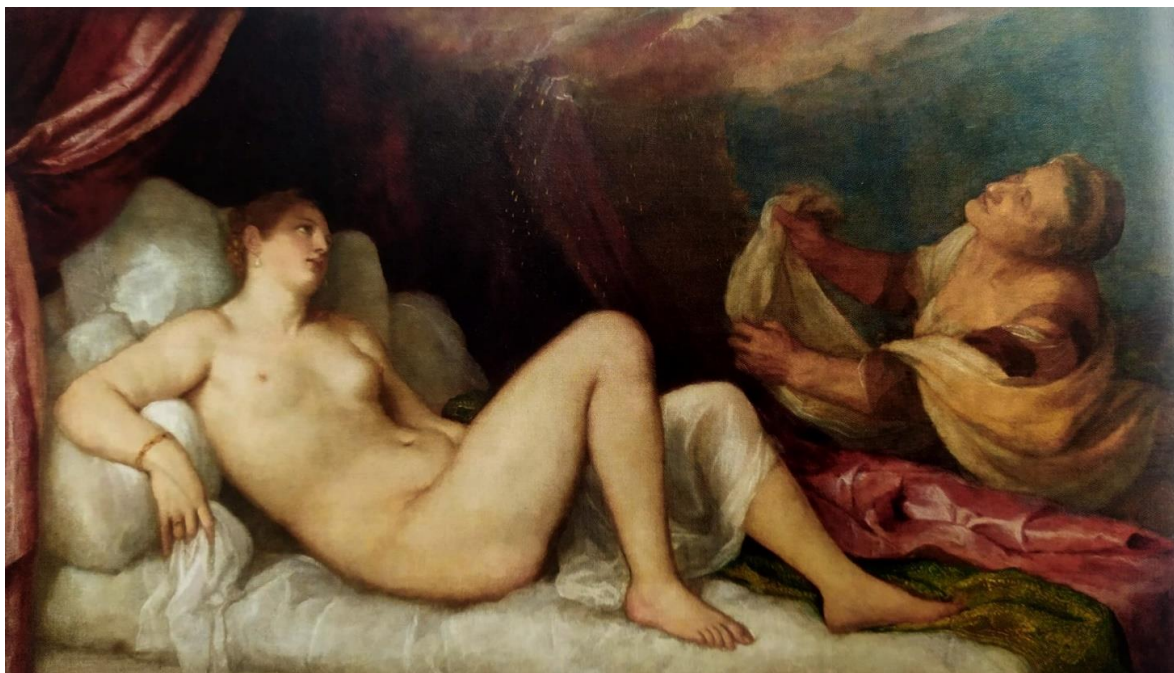


Fig. 1. Tiziano, *Dànae*, 1551-53. Wellington Collection, Apsley House, Londres.



Fig. 2. Tiziano, *Venus i Adonis*. Tiziano, 1553. Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 3. Tiziano, *Perseu i Andròmeda*, ca. 1554-56. The Wallace Collection, Londres.



Fig. 4. Tiziano, *Diana i Acteó*, 1556-59. The National Gallery, Londres i National Galleries of Scotland, Edimburg.



Fig. 5. Tiziano, *Diana i Cal-listo*, 1556-59. The National Gallery, Londres i National Galleries of Scotland, Edimburg



Fig. 6. Tiziano, *El Rapte d'Europa*, 1559-62. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

10.1. Procedència de les figures

Figura 1:

Escaneig fotogràfic del catàleg del Museo Nacional del Prado, *Dánae y Venus y Adonis, las primeras «poesías» de Tiziano para Felipe II*, pàg. 20. [Consultat: 29 de març 2021].

Figura 2:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-y-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb> [Consultat: 29 de març de 2021].

Figura 3:

<https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65351&viewType=detailView> [Consultat: 29 de març de 2021].

Figura 4:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-diana-and-actaeon> [Consultat: 29 de març de 2021].

Figura 5:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-diana-and-callisto> [Consultat: 29 de març 2021].

Figura 6:

<https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/10978> [Consultat: 26 d'abril de 2021].