

Una interpretación médica del color del último Tiziano

L. C. Álvaro González

Servicio de Neurología, Hospital Universitario Basurto, Bilbao, España.
Departamento de Neurociencias. UPV/EHU, Leioa, Bizkaia, España.

RESUMEN

Introducción y objetivos. Tiziano (1490-1576) fue un pintor renacentista de la escuela veneciana que rivalizó con la pintura de Roma de Miguel Ángel o Rafael. Fue un maestro del color. En su última época su estilo adquiere una nueva dimensión, con obras en las que se pierde la viveza, los contrastes y los volúmenes que creaba con el color de sus obras tempranas. En las del final hay una reducción de la paleta cromática, con tendencia a un uso de colores ocres, terrosos y tonalidades del rojo. Los azules, verdes y blancos apenas aparecen o lo hacen con un llamativo cambio de tonalidad. Se corresponden con los colores de longitud de onda corta, los que se afectan en la catarata. Esa es nuestra hipótesis de trabajo.

Material y métodos. Hemos revisado la obra de Tiziano del Prado (49 cuadros), del museo Thyssen (4 cuadros) y la de catálogos. Tras comprobar el cambio de estilo tardío nos centramos en obras de los últimos años, de 1562 a 1576. Seleccionamos cinco que representan bien nuestra hipótesis de trabajo. Estas son: *Coronación de espinas* (1570), *El castigo de Marsias* (ca. 1570-1576), *Piedad* (ca. 1576), *San Jerónimo* (ca. 1575) y *Entierro de Cristo* (1572). Se analizan los siguientes aspectos del color: brillo y luminosidad; policromía, número de colores y matices; contribución de color a forma y volumen; atmósfera y luz ambientales. Salvo *El castigo de Marsias* y *Piedad*, las otras tres tienen réplicas de épocas previas que permiten contrastar bien el cambio de estilo dentro de un mismo tema y esquema general.

Resultados. En las cinco obras se comprueba que hay una tendencia al oligocromatismo, con dominio de colores terrosos, ocres, amarillos y tonalidades de rojo. El cambio de los blancos (especialmente en el Cristo muerto de *Piedad*) es notorio, con una degradación que, no obstante, refuerza el misterio y eleva la obra. La presencia de colores de longitud de onda corta es muy reducida; la pincelada es gruesa o hecha con las manos, y la luminosidad de ambientes más oscura, tenue y tenebrosa. Los cielos o la vegetación se simplifican, pues los azules y verdes están ausentes. La tendencia se rompe en el *Entierro de Cristo*: comparada con la obra temprana conserva un esquema general original, pero los colores, retratos y anatomía son artificiosos, sin duda obra de sus discípulos. El último Tiziano, con el cambio de estilo de color probablemente impuesto por limitaciones perceptivas visuales, logra, sin embargo, un estilo que de nuevo es único, sublime, lleno de misterio e interrogantes, como corresponde al genio, que por su condición puede superar las limitaciones impuestas, en este caso perceptivas.

Claude Monet es el caso de artista con más estudios por su catarata, en este caso documentada. Cuando se analiza su cambio de estilo y color, el paralelismo con el Tiziano tardío es notable. La catarata de Monet era hipermadura y tuvo un curso tormentoso tras tres intervenciones; la de Tiziano muy probablemente era una forma capsular senil que, de no haber sido él artista, no habría impactado en la visión de color de la vida diaria. Rembrandt, finalmente, también muestra una simplificación del color y una geometrización del dibujo en sus últimos autorretratos, aunque muy probablemente sea el resultado de pobreza y falta de recursos, una constricción externa que también supo superar.

PALABRAS CLAVE

Tiziano, Tiziano tardío, color, catarata, pintura, medicina

Introducción

La pintura ha sido tradicionalmente espejo y reflejo de diferentes patologías, del sufrimiento humano en general y de los sistemas sanitarios de cada momento histórico, incluyendo a sus representantes más destacados, los médicos. Son numerosos los trabajos que dan fe de ello, ya sean monografías que estudian las relaciones generales del arte y la medicina¹ o los hallazgos de patologías específicas como las neurológicas en la historia de la pintura en general² o en periodos históricos determinados de la misma³. Sin embargo, el reverso del espejo, la pintura como reflejo de posibles patologías del pintor, ha sido mucho menos estudiado.

Tiziano Vecellio di Gregorio, Titian, Titianus o simplemente Tiziano (1490-1576), fue uno de los pintores más destacados del Renacimiento, representante cumbre de la pintura veneciana, que rivalizaba por méritos propios con la de Roma de Miguel Ángel o Rafael. El también llamado pintor cadorino, en referencia a su localidad de origen (Pieve di Cadore, en el Véneto), tuvo una larga vida. Carecemos de información acerca de su salud, si bien todo hace pensar que fue un hombre robusto, fuerte y libre de enfermedades hasta su fallecimiento, a los 86 años, víctima de una epidemia de peste⁴. En la biografía de pintores italianos de Vasari, que incluye a Tiziano en su segunda edición, se señala que:

Disfrutaba de una constitución robusta, casi nunca estuvo enfermo y nunca de dolencia importante; conservó hasta su muerte, lindando ya con los cien años, todas sus facultades, su vista y su pulso. La última vez que le visité fue en su estudio de Venecia, en el año 1566, y le encontré en pie delante de un lienzo, con los pinceles en la mano^{5(p110)}.

Carecemos de referencias que indiquen lo contrario en estudios monográficos más recientes del pintor⁶.

A propósito de la disputa entre el colorido de la escuela veneciana y del dibujo más sobresaliente de la toscana de Rafael o Miguel Ángel, entre *colorito* y *disegno*, la perfección de la *terribilità* miguelangelesca, Giorgio Vasari cuenta que llevó a su protector Miguel Ángel a ver una obra de Tiziano (*Dánae*) durante la visita de este a Roma y al papa. En presencia de Tiziano, Miguel Ángel lo elogió, aunque más tarde se quejó de que a pesar de lo logrado con el color y el estilo “era una pena que en Venecia nunca hubieran aprendido a dibujar y que los pintores no tuvieran un mejor método de estudio”^{5(p104)}. Vasari tenía interés lógico en afirmar la superioridad

de los toscanos, aunque en otros momentos destacó el valor intrínseco superior del colorido veneciano en aspectos como la sensualidad de *Dánae*, revelador de las limitaciones del dibujo dominante de Miguel Ángel^{4(p62)}. En similares términos se expresaba el crítico Paolo Pino en 1548, al propugnar un ideal que combinase el dibujo de Miguel Ángel y el colorido de Tiziano. A su vez, Ludovico Dolce, en su *Diálogo de la pintura* (1557), restablece el equilibrio a favor de Tiziano frente a Miguel Ángel y a Rafael. Definirá los rasgos de la buena pintura como el boceto, la capacidad creativa y el color y la tonalidad, aspectos en los que el veneciano igualaba (en el caso de los dos primeros) o superaba (en los dos últimos) a los toscanos. En la misma línea, Pietro Aretino, en sus *Lettere*, buscaría una reconciliación entre ambas culturas, evitando considerarlas polos opuestos^{4(p53)}. No debe pasarse por alto la dimensión de la pintura de Tiziano en la legitimación del poder y en la creación de un discurso nacional sobre la Serenísima República.

En el último Tiziano, el que va aproximadamente de 1562 a 1576, se observa una modificación sustancial del estilo. Es patente en la forma y sobre todo en el color. Este pierde su nitidez y brillo, la capacidad previa para resaltar volúmenes o los contrastes tan bien perfilados de la época anterior. En la paleta se detecta una tendencia al oligocromatismo, con predominio de colores ocres y terrosos en telas hechas con pinceladas gruesas. Mucho se especuló en su tiempo y después de su muerte sobre este cambio. Se creyó resultado de una pérdida de sus facultades propia de su edad, aunque más tarde se asoció a los trazos gruesos de Rembrandt o a los del impresionismo, hasta el punto de que el historiador de arte italiano del siglo XX Roberto Longhi habló de impresionismo mágico⁷. Nosotros, en cambio, vemos que una de las razones del cambio cromático del pintor pudo ser una enfermedad ocular: la catarata. La opacidad del cristalino ocurre en más de la mitad de la población a las edades propias del Tiziano tardío, incluso en el 100% si se tienen en cuenta las diferentes fases del trastorno. Los rayos de luz más distorsionados por la opacidad son los de longitudes de onda corta, los azules y verdes, seguidos de los blancos. Se pierde la visión nítida del color, de su brillo y matices, con tendencia a una visión menos policromática y contrastada, mientras que en las fases iniciales de la catarata de nuestro artista no se afectarían ni las líneas ni el diseño o dibujo, datos propios de cataratas diferentes, maduras y avanzadas, que discutiremos y documentaremos más adelante (ver discusión). Lo descrito

es precisamente lo que observamos en obras clave de ese periodo tardío, que son las que vamos a analizar con el objetivo de acercarnos a esa hipótesis de trabajo. No juzgamos ni nos atrevemos a cuestionar la genialidad del artista, que en esta fase más que en otras fue capaz de mantener un aire de misterio y una grandeza iguales o superiores a los de periodos previos: solo el genio dispone de los recursos para superar las limitaciones de la enfermedad.

Métodos

Hemos revisado la obra del pintor italiano en los museos españoles del Prado, con 49 cuadros⁸, y Thyssen, con cuatro cuadros⁹, así como la de catálogos generales^{4,6}. Analizamos con más detalle obras tardías, de los últimos 14 años de su vida (desde 1562 hasta su fallecimiento, en 1576). De este periodo hemos seleccionado las obras en las que el cambio de estilo es más patente y nuestro análisis más pertinente. Son estas:

- 1) *Coronación de espinas* (1570), Alte Pinakothek, Múnich;
- 2) *El castigo de Marsias* (ca. 1570-1576), Museo Arquidiocesano del Arzobispado de Kroměříž (República Checa);
- 3) *Piedad* (ca. 1576), Venecia, Galleria dell'Accademia;
- 4) *San Jerónimo* (ca. 1575), Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid;
- 5) *Entierro de Cristo* (1572), Museo Nacional del Prado, Madrid.

La obra *Coronación de espinas* de 1570 puede compararse con otra del mismo título de 1542 localizada en París, en el Museo del Louvre; en ambas Cristo se representa rodeado de los mismos cuatro personajes que lo torturan, usando las mismas varas para cercar y colocar la corona, en escenas de gran dinamismo transformado en claustrofóbico por el cierre de los dos fondos de granito.

San Jerónimo fue pintado varias veces por Tiziano. La obra tardía de hacia 1575 es no solo la más madura, sino probablemente la pintada con más seguridad y sentido piadoso, y ello dentro de la tendencia al oligocromatismo de este periodo. A efectos comparativos, se ha escogido el *San Jerónimo* de hacia 1530 del Museo del Louvre, obra temprana del artista en plenitud de uso de colores, luz y volúmenes.

El *Entierro de Cristo* del Prado, de 1572, es una obra de pobre calidad cuando se compara con la obra maestra

del mismo título de 1559, colgada a unos metros de distancia en la misma sala y pared. Permite, por tanto, como la anterior, una comparación directa; la más tardía debió de ser acabada por sus discípulos, tal como señala la placa que acompaña la obra en el Museo del Prado.

Las otras dos citadas (*El castigo de Marsias* y *Piedad*) carecen de réplicas previas del mismo autor con las que puedan ser comparadas. Si consideráramos oportunas las comparaciones con obras anteriores, buscaremos y explicitaremos aquellas en las que veamos más notorio el contraste entre el Tiziano tardío y el de periodos previos.

Para nuestro análisis, consideraremos los siguientes aspectos del color:

- Brillo y luminosidad;
- Policromía, número de colores y matices;
- Contribución del color a la forma, volúmenes, perfiles y límites espaciales, es decir, imitación escultórica o grisalla;
- Atmósfera y luz ambientales.

Hechas las descripciones, llevaremos a cabo un análisis clínico de los hallazgos, es decir, intentaremos acercarlos a nuestra hipótesis de trabajo de la existencia de una catarata en el artista como causa posible de los mismos. A estos efectos, añadiremos una comparación con los hallazgos de la bibliografía en pintores más tardíos.

Resultados

- 1) *Coronación de espinas* (1570), Alte Pinakothek, Múnich.

En esta obra es evidente la reducción del brillo, saturación y luminosidad de los colores en relación a su homólogo de 1542 del Museo del Louvre (figura 1, derecha la obra de 1542, izquierda la de 1570). En esta se observan esplendorosos, vivos, dando forma muy bien diferenciada a la anatomía; se observa particularmente bien en el torso del soldado de la izquierda, que toma como modelo la escultura clásica de Belvedere, encontrada poco antes, en la musculatura cervical lateral y posterior del personaje calvo, en la cervical anterior del personaje del fondo con la guerrera azul o en los pies de Cristo, que se retraen y contraen en respuesta al dolor. En ellos se perfila un sutil dibujo tendinoso y venoso. En el de 1570, la pincelada es gruesa y estas mismas anatomías se siguen con dificultad. La carnalidad ha perdido brillo, de manera que la anatomía se desdibuja, particularmente en las piernas de Cristo. Otro tanto ocurre con los ropajes,

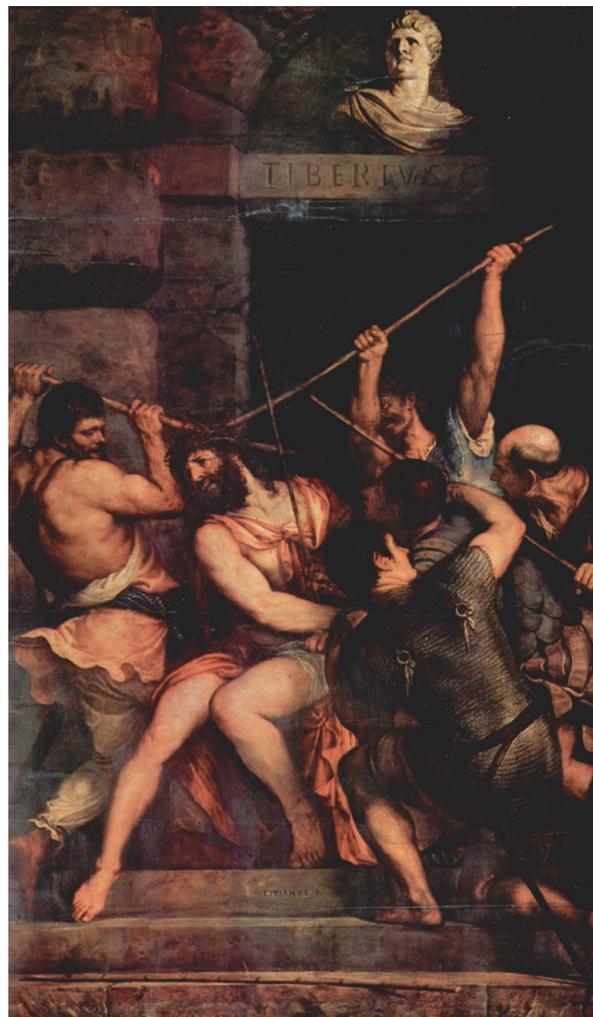


Figura 1. *Coronación de espinas* en las versiones de 1570 (izquierda, © Alte Pinakothek, Múnich) y de 1542 (derecha, © Museo del Louvre).

que en la obra de Múnich se elaboran con pocas pinceladas, apenas sugeridos. Si se observa la figura de la izquierda del cuadro del Louvre, la que replica el torso de Belvedere, la ropa que cubre su mitad inferior flota con el movimiento, dibuja pliegues y crea volúmenes y límites muy bien perfilados entre distintos tejidos y colores, de texturas sólidas. Cuando se siguen las prendas y colores de este soldado desde la base de su axila derecha hasta los pies, se observan cinco: blanco, amarillo, azul, otra vez amarillo, verde claro y otra vez blanco. En cambio, en la obra de Múnich, en ese mismo soldado apenas se distinguen dos colores, hasta tres mal diferenciados: una tira blanca alta en la pierna izquierda, la única visible,

y una faja de tono carmesí que hacia abajo se desdibuja y pierde viveza, virando hacia un verde oliva terroso. No hay límites, ni pliegues claros, siendo destacable el añadido de un puñal negro que cuelga de la cintura en la obra de 1570. La tendencia hacia el uso de rojo como color dominante de los ropajes se observa en la figura de la izquierda (ya descrita), pero también en la tercera por la izquierda, la que porta gorro, en la figura calva y en la que se encuentra por detrás y encima de esta. La túnica de Cristo es de un solo color, blanco, salvo las marcas de sangre por delante en el tórax y por detrás a la izquierda. Excepto en la figura del gorro azul, en la que Tiziano se recrea en esa combinación tan suya de rojos y azules, con



Figura 2. *El castigo de Marsias*, obra de 1570-1576. © Museo Arquidiocesano de Kroměříž, República Checa.

el añadido de mangas amarillas, en el resto es patente el oligocromatismo de los rojos terrosos y la citada ausencia de grisalla o volúmenes, de límites y viveza de los colores de ropa y carnalidades, tan evidentes en la obra de 1542.

La luz ambiental cae casi frontal en la obra más temprana, centrada en Cristo, en la figura del torso de la izquierda y en el busto del emperador Tiberio, que preside la escena sobre el umbral de la puerta. En la obra de 1570 la luz cae desde arriba, esta vez del lado derecho, y es artificial, desde una lámpara, que parece relampaguear en llamaradas claras que apuntan al Cristo y a su entorno inmediato, creando una atmósfera cerrada y turbia,

claramente diferenciada de la intensa y casi cegadora del Tiziano más antiguo.

2) *El castigo de Marsias* (ca. 1570-1576), Museo Arquidiocesano de Kroměříž

En esta obra se representa el desollamiento de Marsias (figura 2), un sátiro flautista de Frigia que retó a Apolo en un concurso musical. Este aparece al fondo a la izquierda, dirigiendo la mirada al cielo mientras toca su instrumento de cuerda. El juez fue el rey Midas, que dio la victoria a Apolo. Midas aparece sentado a la derecha, con los rasgos de Tiziano. Tiene orejas de burro, como el sátiro del balde que le acompaña. Las de Midas son el

“premio” por su fallo en otra disputa musical de Apolo, esa vez con Pan, dando a este por ganador. La música de cuerda se consideraba más elevada, divina, como la de las esferas pitagóricas. Tendría poder para elevar el alma al reino de la belleza y verdad, de ahí la mirada al cielo de Apolo, perdida, abstraído en un raptó de belleza sonora. Por contra, la música de viento se consideró popular, propia de los no dioses, incluidos faunos y sátiros. Desafiar o traicionar a un dios, en posesión no solo del acceso a la auténtica belleza, sino de la fuerza y el poder, tenía consecuencias trágicas, como le ocurre aquí a Marsias, o a los titanes que también pintara el maestro cadorino.

Marsias ocupa la vertical media del cuadro, de arriba abajo, colgado de sus patas de sátiro, abiertas en forma de una V en cuya mitad destaca el tronco del árbol, de textura negra muy cercana a la de las patas, sujetas con dos lazos rojos. Del mismo color son el vestido de Apolo y la túnica de Midas, con pliegues centrales. Las carnalidades son terrosas, oscuras, de pincelada en general gruesa, logrando captar la expresión y el sentir de cada personaje en una anatomía y atuendos que no son elaborados. El pintor la ejecuta con un uso dominante de rojos y marrones terrosos, con el que, no obstante, nos introduce en esta obra maestra. Los rojos de la sangre de Marsias que lame el perro pequeño, mezclada con la tierra del primer plano, tienen su réplica en la vegetación espesa del fondo, de pinceladas rápidas, gruesas y apenas perfiladas, dando un aire de cierre e intimidad a la escena, en la que retumbarían los gritos de Marsias, aislados del mundo por la espesura vegetal densa tan peculiar que logran esas pinceladas. Solo en la mitad superior izquierda se abre un claro que ilumina a Apolo y a Marsias. Este claro se consigue con un perfil de blancos que abre la espesura a la luz. El blanco se refleja sobre la prenda de la cintura del desollador del gorro, en el límite de la piel negra de Marsias, en una banda superior de tela de la que arranca la túnica en la espalda de Midas, o en el hocico y torso del perro negro. No se ve en Apolo, tal vez por su naturaleza divina, que, como su gesto y raptó, es ajeno al sufrimiento, ni en la figura femenina arrodillada del primer plano, sobre cuya espalda cuelga una prenda violeta de color único en la obra. El rojo vivo del calcetín izquierdo de esta figura es el mismo que el que corre por la piel de Marsias hacia el suelo o el que lame el perro pequeño, la sangre de la víctima. Por tanto, tonos rojos y terrosos dominan esta obra, un escenario de martirio que —tristemente— se repite en cada época histórica.

La mitad derecha del cuadro es la de la espesura y la de los gritos de dolor que retumban en esas pinceladas terrosas y olivas que les dan réplica. La mitad izquierda es la de la apertura del claro de cielo, que no por casualidad se sitúa sobre la cabeza y el instrumento de Apolo, extraño al dolor mientras contempla la luz de la belleza. El sufrimiento no llegaría a los dioses (izquierda), solo al inframundo y a sus criaturas (derecha), en las que se reflejaría, como el eco, una y otra vez. El genio de Tiziano seguía bien presente en la fase final del oligocromatismo que debatimos, sin que su aparente limitación perceptiva del color lo menguara.

3) *Piedad* (ca. 1576), Galleria dell'Accademia, Venecia.

Este cuadro es la última obra de Tiziano, que, de acuerdo con la bibliografía, estaría inacabada (figura 3). Se dice que los últimos toques se los dio Palma el Joven una vez muerto el maestro Tiziano⁴, aunque al parecer su contribución real fue añadir el angelote con antorcha que sobrevuela al grupo. El resto de la obra es puro Tiziano tardío, con esa magia y aire de misterio que le otorgan la tendencia a la menor riqueza cromática con predominio de colores terrosos y oscuros y con una pobre definición de perfiles y volúmenes mediante el color, como era característico en sus obras iniciales.

La *Piedad* fue pintada para la iglesia de Santa María dei Frari, seguramente para su propia tumba. Hoy cuelga en la Galleria dell'Accademia de Venecia, con sus dimensiones colosales de cerca de 4 metros de alto por 3,5 de ancho. La figura central, la de la Virgen sujetando al hijo, Cristo, muerto, remite de inmediato a la escultura de Miguel Ángel del Vaticano. A la derecha de la misma se observa una figura arrodillada que los mira con ansiedad. Posee los rasgos del pintor cadorino y está caracterizado como una mezcla de Job y de san Pedro. Al otro lado de la *Piedad*, a la izquierda del espectador, María Magdalena, la pecadora, grita su dolor de manera ostentosa, en pie, gesticulando. Desde la cabeza de esta, la más elevada, se sigue una línea descendente por las cabezas de María, de Cristo muerto y de Tiziano Job o Pedro, hasta los pies de este. Es la hipotenusa de un triángulo rectángulo cuya base la forman los pies de las cuatro figuras a los pies de la cripta y cuyo lado vertical sigue la silueta externa y en pie de la Magdalena que grita. Ambos lados de la cripta se encuentran escoltados por sendas esculturas, a la izquierda Moisés con sus tablas, a la derecha la sibila que porta la cruz del martirio. Representan el Antiguo y el Nuevo Testamento, respectivamente. Descansan sobre



Figura 3. *Piedad*, de 1576, el año de la muerte de Tiziano. Fue su última obra. © Galleria dell'Accademia, Venecia.

sendos pedestales que son dos cabezas de León, tan venecianas como san Marcos. La arquitectura del fondo, la austera cripta elevada de fondo cóncavo, con los laterales de piedras talladas individuales superpuestas que culminan en una techumbre, crea, como en otros Tizianos tardíos, ese aire de opresión y angustia tan característicos. Sobre la techumbre de la cripta, un pequeño tejado a dos aguas, descansan, en un lado, el *memento mori* de una naturaleza muerta de flores, y, en el otro, lámparas votivas de fuego reparador y regenerador. La simbología cristiana de la resurrección continúa con el ave visible en la parte curvada más elevada de la cripta, un pelícano con sus crías, ave fénix que se ubica justamente en medio

de la vertical de las cabezas de Cristo muerto y María doliente.

Dominan los colores fríos, los grises oscuros de la arquitectura a los que incluso se acerca el blanco oscurecido de las esculturas de Moisés y la sibila y los pedestales de los leones. Es un blanco degradado, sin ningún brillo, que dibuja los pliegues de la túnica y la anatomía de manera poco detallada, si bien logra una gran expresividad. El blanco que destaca es el de la figura de Cristo. Da una semblanza de viveza que contrasta con el resto de blancos, a la vez que transmite la sensación de descomposición, de tejidos muertos que degeneran y se disuelven, como corresponde a la muerte. Encima del Cristo

muerto, el ave fénix del pelícano brilla de manera casi artificiosa en esta obra de grises, pues el blanco vira aquí hacia un fondo de luz rojiza propia del amanecer, el contrapunto de la resurrección cristiana que se eleva sobre la muerte, representado precisamente sobre la figura de Cristo de ese blanco contrastado de descomposición. La piel de la Magdalena y la de Tiziano Job son del color terroso oscuro tan característico de esta época del pintor, claramente diferenciado del blanco del Cristo, del de las esculturas y, por supuesto, del angelote de Palma el Joven, un añadido a nuestro parecer en exceso ostentoso y de un color desencajado del resto. Sobre este espectro de grises y diferentes tonalidades blancas que preside la obra hay tres detalles de color que escapan a ese dominio. Por un lado, la túnica verde oliva oscurecida de Magdalena; por otro, la ya citada combinación característica del pintor, la de azules y rojos, el primero en la túnica de la Virgen, el segundo en la que cubre el dorso de Tiziano Job, con el blanco de Cristo y del paño de su cintura entre ellos. Como ocurría con el color dominante, el verde oliva, el azul y el rojo están trazados con pinceladas gruesas, que dan escaso volumen, brillo y contraste al atuendo, sin que por ello pierda expresividad, algo que solo la mano del genio puede alcanzar.

Es evidente que Tiziano tenía conciencia de la muerte cercana, que le obsesionaba y que le atemorizaba, como trasmite esta obra de forma inequívoca. Era un viaje a lo desconocido, reflejado en el blanco degradado y nuevo del Cristo, del que solo la fe y la esperanza cristianas en la resurrección le consolaban, como ese pelícano que renace hacia la luz del amanecer. Esa luz, central y cenital, es la que ilumina, de forma tenue, las cuatro figuras centrales y las esculturas en pie.

4) *San Jerónimo* (ca. 1575), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

San Jerónimo es un tema clásico de la historia del arte, en el que el artista suele recrearse en la pintura del paisaje, de la anatomía y de los ropajes y atributos del santo, eremita y uno de los padres de la Iglesia. Los atributos o marcas identificatorias del santo incluyen el crucifijo, la Biblia, la calavera como *memento mori*, la piedra con la que se golpea reconociendo su condición de pecador, el hábito rojo cardenalicio y el león, al que según la tradición habría extraído una espina de una pata, por lo que este permanecería dócil y fiel al santo. No siempre se identifican todos los atributos, si bien combinaciones de partes de los mismos permiten fácilmente reconocerlo.

Tenemos la fortuna de poder comparar el cuadro del museo Thyssen de hacia 1575 con otro *San Jerónimo* temprano del mismo Tiziano, este pintado hacia 1530, del Museo del Louvre (figura 4). En este se identifica un paisaje tradicional, con la vegetación de árboles con troncos, ramas y hojas exuberantes en el primer plano, que se extienden hasta el fondo de paisaje boscoso y por las rocas elevadas, desde las que la vegetación crece también verdosa y abundante. Se reconocen los azules del cielo con nubes, en una escena iluminada por una luz ambiental crepuscular que choca con el tronco de los árboles del primer plano y deja a Jerónimo y sus atributos en un juego de luces y sombras bien diferenciadas. La carnación oscura del santo dibuja una anatomía precisa, cubierta por un paño oscuro, casi negro, que apenas cubre su mitad inferior y una de las piernas. En su mano derecha porta la piedra. El león le observa sereno desde atrás. En primer plano, la Biblia descansa cerrada y apoyada en una piedra, sobre cuya superficie se observa el rojo vivo del gorro cardenalicio propio del santo. Al fondo, inserta en la roca elevada, la cruz con el Cristo, en el que se identifica el paño blanco que cubre su cintura. Verdes, azules, matices de marrones, blancos y un juego de luces y sombras vivos componen el colorido de esta obra de primera época, en plenitud de color, contraste, brillos y viveza.

Si ahora analizamos la obra tardía del Thyssen, pintada hacia 1575, nos enfrentaremos a la reducción cromática de ese periodo final que venimos describiendo. La vegetación, seca, más que verse se intuye. Es del color terroso que domina los elementos del paisaje, igual árboles que rocas. Estas se han simplificado y esquematizado, en un dibujo geométrico simple que contrasta con la elaboración e irregularidades de las rocas del cuadro precoz del Louvre, tanto la de la pared vertical elevada como la del primer plano. En el cuadro del Thyssen esta casi no se diferencia del fondo de rocas elevado, con su plano frontal ocluido por la cabeza del león, dormido y pintado del mismo color terroso oscuro que la vegetación seca. El cielo, cubierto de nubes grises, deja pasar esa luz tenue y difusa que ilumina el cuadro, que no permite crear los contrastes de luces y sombras tan vivos como los del cuadro del Louvre. No se distinguen los azules, ni los verdes, ni el volumen o brillo propio de estos, sino que predomina ese oligocromatismo de colores marrones de distinta tonalidad, en un fondo de escasa luminosidad. No obstante, una vez más, el genio subyuga al espectador en este espectáculo piadoso que cierra la cruz de la



Figura 4. *San Jerónimo* en la versión de hacia 1575 (izquierda, © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) y la de hacia 1530 (derecha, © 2007 GrandPalaisRmn, Musée du Louvre, Thierry Le Mage).

roca del fondo —sin el blanco vivo del paño del cuadro el Louvre—, la piedra en la mano del santo y la Biblia abierta frente a él, en la que apoya la otra mano. No hay birrete cardenalicio rojo vivo, sino una túnica de color rojo violáceo, de pinceladas más bien gruesas, poco elaborada en sus pliegues. Basta para cubrir a un santo de entrega y devoción inequívocas, que Tiziano capta en un retrato extraordinario. La fuerza de su mirada y su entrega nos parecen superiores a las del cuadro del Louvre, y ello a pesar de la menor riqueza cromática. De nuevo comprobamos que el genio, enfrentado a limitaciones, ya sean sensoriales, como creemos que es el caso, o de otro tipo, sabe sobreponerse y alcanzar iguales o superiores resultados a los de épocas anteriores, en las que no se habría visto afectado por constricciones externas o internas.

5) *Entierro de Cristo* (1572), Museo Nacional del Prado, Madrid

Se trata de un tema religioso y piadoso tradicional, que Tiziano pintó en numerosas ocasiones, dos de ellas,

realizadas para Felipe II, colgadas en el Museo del Prado de Madrid. La primera es de 1559 y la segunda de 1572 (figura 5). El estilo maduro del Tiziano de 1559 se identifica con facilidad: en la composición, el dramatismo, la luz y, sobre todo, el color, con rojos, azules, amarillos y blancos de gran luminosidad. Las figuras dibujan un semicírculo atravesado por la diagonal inferior formada por Cristo muerto y por el sepulcro de piedra del primer plano, que impacta por sus relieves y sus dimensiones, que le proporcionan gran protagonismo. La anatomía de Cristo es de grandes detalles y el retrato del rostro, oscurecido, evidentemente muerto, alcanza el valor psicológico propio del maestro. El sudario blanco sobre el que descansa, con gran elaboración de pliegues, muy bien iluminado y contrastado, colgando en conjunción con el Cristo, refuerza la viveza y patetismo de la obra. Cristo muerto es sujetado por la cabeza por Nicodemo, una vez más un retrato de Tiziano maduro, y en los pies por José de Arimatea. El atuendo de Nicodemo lo forma una túnica amarilla oscura, de terminación caudal blanca al lado de una pierna musculosa de tinte moreno que

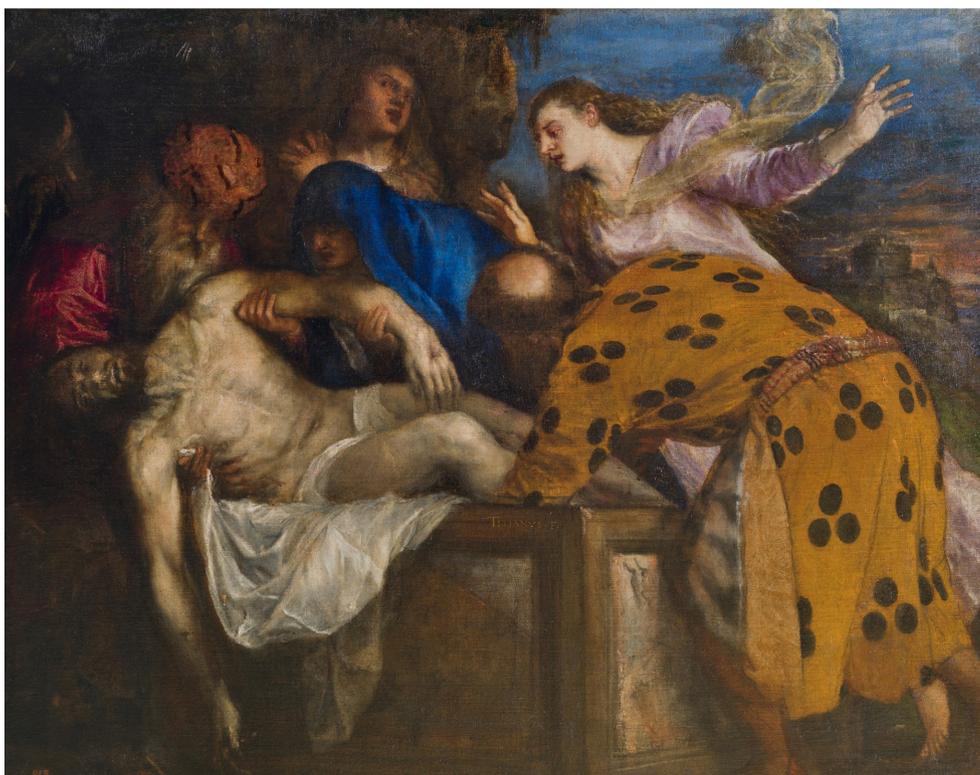


Figura 5. *Entierro de Cristo*. Arriba, versión de 1559, abajo la de 1572. La más tardía rompe con la obra del Tiziano maduro y muestra imperfecciones impropias del maestro; fue acabada por sus discípulos y solo conserva el esquema general de la del primer Tiziano. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

contrasta muy bien con la blancura del brazo de Cristo muerto que cuelga en paralelo justo al lado de esta pierna de Nicodemo. José de Arimatea va vestido con una túnica de tonalidad roja, aceptablemente elaborada, en cuya mitad inferior y por delante se superpone un tejido de color amarillento, algo más brillante que el amarillo de la túnica de Nicodemo. El rojo de la de Arimatea forma un contraste llamativo con el azul, tan de Tiziano, al encontrarse al lado de la túnica de la Virgen de ese color, vivo, luminoso y resaltando el volumen. La Virgen sujeta el brazo izquierdo de su hijo con una prensión y detalle de manos de gran verosimilitud, propias de un maestro. Magdalena, vestida de blanco con pliegues que cuelgan y oscilan con el viento, en pie, se inclina hacia Cristo mientras grita su dolor. A la izquierda del espectador, y justo sobre la cabeza de la Virgen, asoma la del Bautista, del que apenas vemos la cara en penumbra y las manos unidas en plegaria. En la diagonal de la mitad derecha del cuadro, por encima de la silueta de la Magdalena, se observa un paisaje en un cielo de nubes en el que se distinguen bien los azules, los grises y tonalidades blancas. La luz que ilumina la obra también se identifica muy bien, alcanzando la silueta de Cristo desde su frontal izquierdo; llega al rostro de la Virgen y deja al resto de figuras en una suave penumbra que solo rompe el blanco iluminado de la Magdalena.

Si ahora analizamos la obra tardía de 1572, el contraste es el más llamativo de los que hemos estudiado hasta aquí. Para empezar, la composición es más pobre, pues el semicírculo descrito se achata por arriba y la diagonal inferior carece de la fuerza del cuadro de 1559, con un sepulcro liso, sin relieves, y una anatomía de Cristo cuyo rostro, también oscuro y muerto, es en exceso expresivo, artificioso. La anatomía del cuello y de las clavículas no es propia del maestro cadorino y el sudario blanco no tiene ni el color ni la fuerza expresiva que esperaríamos en el último Tiziano, aunque fuera dentro del oligocromatismo. El brazo de Cristo que sujeta la Virgen carece de la prensión precisa del previo, como si sus manos y el brazo que sujeta no estuvieran en realidad haciendo la fuerza debida, descoyuntados. Se ha mantenido el azul de la túnica de La Virgen y se han intercambiado el amarillo de Nicodemo y el rojo de Arimatea. En este último, el amarillo terroso de su túnica se torna marrón claro, casi anaranjado, lleno de círculos negros agrupados, en un dibujo y patrón que no hemos visto en ningún otro Tiziano. La túnica blanca de la Magdalena se ha hecho aquí rosada. Los retratos han perdido todos capacidad

psicológica y expresiva y el paisaje de la mitad derecha se ha vuelto urbano, con un castillo colgado sobre rocas y un cielo con matices de azules y rosas de poniente impropio del último Tiziano. Por tanto, estamos ante una obra que, como señala el Museo del Prado en la placa que lo acompaña, fue acabada por sus discípulos. Se ajusta a la composición de la de 1559, pero ni el dibujo, ni el esquema logrado, ni los retratos son los de Tiziano, como tampoco el color, impropio del oligocromatismo de este periodo y que hemos analizado en las obras previas. Aquí abundan colores vivos, azules y rosas matizados y brillos impropios del estilo del Tiziano tardío. Es muy probable que sobre el esquema de la obra del maestro el acabado de sus discípulos terminara por hacer de este cuadro un Tiziano que termina teniendo poco del maestro. Contrasta mucho con la *Piedad* que hemos estudiado más atrás, en la que el añadido final de Palma el Joven quedó limitado a una única figura —el ángel con candelabro, fácilmente identificable—, en una obra que sí es característica del Tiziano tardío, especialmente en pinceladas y colorido.

En la tabla 1 se muestra un resumen de las principales características de estas cinco obras.

Discusión

La catarata es una opacidad de la lente del ojo o cristalino, una estructura transparente en forma de lenteja que se ubica por detrás del iris, entre este y el humor vítreo. La función del cristalino es facilitar que los rayos de luz caigan siempre sobre la fovea, independientemente de la distancia desde la que enfoquemos. Cuando estas son cortas, se contrae por acción de los músculos ciliares que traccionan desde sus dos polos o extremos. De esta manera aumenta el diámetro de esta lente biconvexa y con ello el poder refractario sobre la luz, es decir, el enfoque para una visión correcta a distancias cortas, como las de la lectura. Con la edad pierde flexibilidad, de modo que el enfoque de un adolescente, que funciona a solo 7,5 cm, va incrementándose a partir de los 40 años debido a la rigidez de la lente propia de la edad, fenómeno que se conoce como presbicia. Pero la edad causa también otra patología del cristalino que se ha descrito como prácticamente universal a partir de los 70 años¹⁰: la opacidad del mismo o catarata. Se trata de un fenómeno en general lentamente progresivo. Hace perder la transparencia de la lente, de modo que se reduce la agudeza visual, se limita la percepción del color y con frecuencia todo empeora de noche con luces artificiales, por lo que

Tabla 1. Rasgos principales del color en las cinco obras de Tiziano analizadas.

	BRILLO Y LUMINOSIDAD	POLICROMÍA Y MATICES	VOLÚMENES/ FORMAS CON COLORES	ATMÓSFERA/LUZ AMBIENTALES
<i>Coronación de espinas</i> (1570 vs. 1542)	Muy escasos	Terrosos y rojos dominantes (salvo una figura con ropajes azules, rojos y amarillos)	Escasos. Anatomía desdibujada. Carnalidades oscuras	Luz artificial desde lámpara, llamaradas. Atmósfera cerrada y turbia.
<i>El castigo de Marsias</i> (ca. 1570-1576)	Escasos. Claro luminoso sobre Apolo tocando, ajeno al dolor (mitad izquierda). Penumbra en mitad derecha (inframundo del sufrimiento)	Rojos (sangre, lazo, prendas) y terrosos mezclados con rojos (suelo) y con vegetación del fondo. Pinceladas gruesas reverberantes como sonidos (gritos de dolor)	Pobre contribución de color a volumen. Anatomía esbozada pero precisa	Luz natural contrastada entre dos mitades. Blanco de apertura al cielo
<i>Piedad</i> (ca. 1576)	Aspecto general sombrío y opresivo	Obra de grises y de blancos oscurecidos (esculturas). Blanco de Cristo destacado, sensación de degeneración	Escasos. Impresión compleja en Cristo: brillo degradado	Luz central elevada sobre las figuras, centrada en Cristo. Brillo rojizo de zona alta de cripta (amanecer simbólico). Aire global opresivo
<i>San Jerónimo</i> (ca. 1575 vs. ca. 1530)	Muy escasos. Obra oscura y tenebrosa	Dominan grises y colores terrosos	Esquemmatización de vegetación y de rocas. Monocromatismo llamativo. Geometrización de dibujo	Penumbra con piedad del santo destacada y asfixiante
<i>Entierro de Cristo</i> (1572 vs. 1559)	Artificiosos	Colores vivos, patrones impropios del maestro, policromía desencajada	Fallidos. Retratos de expresividad impostada (cara de Cristo muerto)	Luz con azules y rosas que nace de un paisaje urbano. Obra terminada por discípulos (esquema inicial de Tiziano)

la manifestación más común citada en la bibliografía es el deslumbramiento nocturno al conducir, típico de las fases iniciales de la enfermedad¹¹⁻¹³. Es el resultado de la reflexión y rebote interno de los rayos luminosos en una lente opaca, que actúa como un espejo.

La catarata es aún una de las causas más frecuentes de ceguera en los países en vías de desarrollo. En los que disponen de más recursos sanitarios lleva a millones de intervenciones cada año. Con ellas se extrae la lente natural opacificada y se sustituye por otra sintética y transparente, con resultados en general satisfactorios en la mejoría de las limitaciones de visión que genera, incluida la de color. La causa más habitual de opacidad del cristalino es el envejecimiento, responsable de la forma común de catarata, la conocida como ligada a la edad.

No obstante, existen variantes no ligadas a la edad, de inicio más temprano. Son las secundarias a traumatismos, infecciones locales o uveítis, o las secundarias al impacto metabólico local de enfermedades sistémicas como la distrofia miotónica de Steinert. Asimismo, existen factores que aceleran el depósito de material sólido no transparente en el cristalino y adelantan el debut de la catarata. Se trata de la exposición intensa y prolongada a luz solar, consumo de alcohol y tabaco, alteraciones de nutrición, inactividad física, diabetes mellitus, infección por VIH o usos de fármacos esteroideos (locales oculares o sistémicos), antiinflamatorios no esteroideos y — con resultados no concluyentes— estatinas¹³.

La opacidad ligada a la edad es la consecuencia de la propia estructura del cristalino, en la que se distinguen una

cápsula que lo envuelve, una corteza y un núcleo, todo ello en una formación anatómica que es avascular. Esta ausencia de vascularización impide el drenaje o evacuación de las células epiteliales de la corteza. Son células cuya transparencia se debe a la presencia masiva de proteínas llamadas cristalinas. Al degenerar con la edad, las células epiteliales se reproducen y renuevan. Como en el cristalino no hay posibilidad de drenaje, las células epiteliales degeneradas se acumulan habitualmente en las zonas centrales, en el núcleo del mismo. El crecimiento de estos depósitos es característico del núcleo (catarata nuclear, la habitual ligada a la edad), pero también puede aparecer en la corteza en forma de espículas (catarata capsular, asociada a daño estructural como el de los traumatismos) o en áreas posteriores (catarata posterior subcapsular). Existen también combinaciones de las mismas.

El curso de la catarata es muy lento e indoloro, con expresividad clínica muy variable entre individuos. A medida que se desarrolla alcanza distintos grados de madurez (desde inmadura a madura e hipermadura) y con ello de opacidad, rigidez y degradación de visión. En las formas nucleares se afecta más la visión lejana que la cercana, en tanto que en las posteriores subcapsulares se afectan ambas. La disminución de agudeza cercana o lejana puede tolerarse bastante bien incluso con degradaciones importantes. Lo mismo ocurre con el color, de cuya pérdida los pacientes muchas veces no se percatan hasta que pueden comparar la viveza del color percibido con la lente artificial recién implantada con la del segundo ojo con catarata pendiente de intervención.

Llegados aquí, tenemos que preguntarnos por el impacto de la catarata en la percepción del color en artistas, en los que la riqueza cromática, la elaboración con los mismos, los contrastes y los matices resultan críticos para entender su obra, como es el caso del que nos ocupa, Tiziano, reconocido maestro del color. Obviamente, no es lo mismo la percepción de un artista con un uso matizado del colorido que la que precisa un no experto. Probablemente por eso se tolera bien la reducción del espectro cromático en la catarata de pacientes no artistas, que solo tras la cirugía suelen expresar la viveza y fuerza de los colores que ahora ven con la nueva lente; no rara vez los describen como los mismos de su juventud. No tenían conciencia de la pérdida de percepción del color, probablemente porque tampoco lo necesitaban en su vida diaria. Por eso suele ser más habitual la queja de pérdida de agudeza para la visión cercana o lejana, o ambas —dependiendo de la localización de la opacidad

en el cristalino—; el oftalmólogo puede indicar la cirugía para retrasar o impedir complicaciones como el glaucoma, que la catarata facilita aun cuando la tolerancia a la reducción de agudeza sea buena. La manifestación más característica es la de deslumbramiento nocturno, especialmente al conducir de noche, que se convierte en una tortura para pacientes con catarata, empeorando aún más por la dificultad de lectura de carteles con letra no grande.

La cirugía de catarata se practicaba ya en el Antiguo Egipto hace unos 4000 años. La técnica se conoce como reclinación y consistía en acceder a la lente desde la parte inferior de la córnea mediante un instrumento de cobre, con el que, con un suave movimiento, empujaban el cristalino hacia el suelo del vítreo, en el fondo del ojo. Estuvo en vigor hasta el siglo XIX y aún se practica en países en vías de desarrollo¹⁴. La cirugía convencional de cataratas, la extractiva, fue una técnica de uso muy limitado hasta hace poco más de un siglo, aplicada a casos con severa reducción de agudeza visual secundaria a cataratas maduras o hipermaduras visibles desde el exterior sin necesidad de usar lámpara de hendidura. No creemos que fuera este el caso de Tiziano, pues este estado suele cursar con una disminución de agudeza que hubiese sido incompatible con su obra tardía, como venimos diciendo de gran calidad a pesar del evidente cambio en el uso del color. Por otra parte, nada hace pensar que en el siglo XVI la incidencia de la catarata ligada a la edad fuera menor que actualmente, aunque lógicamente su diagnóstico quedara reducido a las formas hipermaduras que opacifican la lente e impiden el paso de luz. Los conceptos de normal, patológico, salud y enfermedad van mudando a lo largo de la historia¹⁵ y no hay razones para pensar que en el caso de la salud ocular el asunto sea diferente. Por otra parte, se sabe que la incidencia de catarata es mayor en poblaciones menos desarrolladas, con menores estándares de salud y más factores de riesgo vascular, dieta pobre o exposición mantenida a luz solar. El siglo XVI con su medicina se acercaba con casi certeza a estos factores, por lo que es previsible que la incidencia de las formas seniles en la población de entonces fuera incluso superior a la actual. Tiziano murió con 86 años (Vasari habla en la cita que damos al inicio del trabajo de más de 100 años cuando le vio en su taller, sin duda un error de cálculo) y, dado que mantenía todas sus facultades, su vista y su pulso⁵, es obvio que su catarata no debió ser del tipo hipermaduro que extraían los cirujanos con la citada técnica de reclinación.

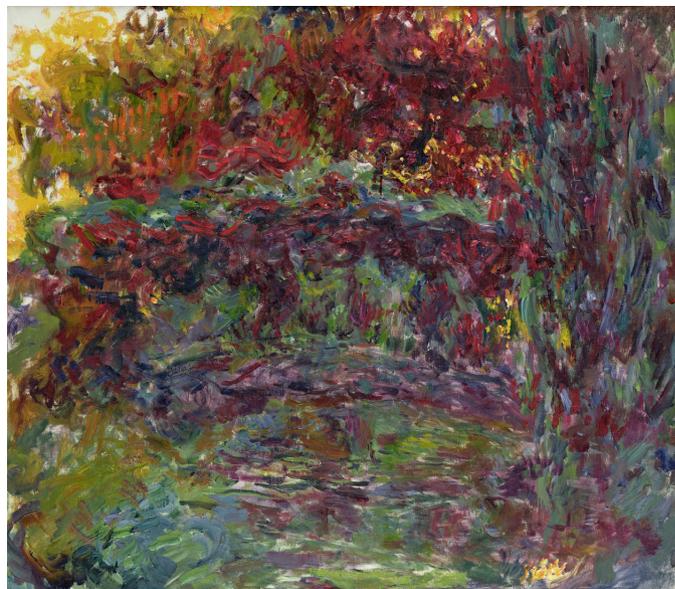
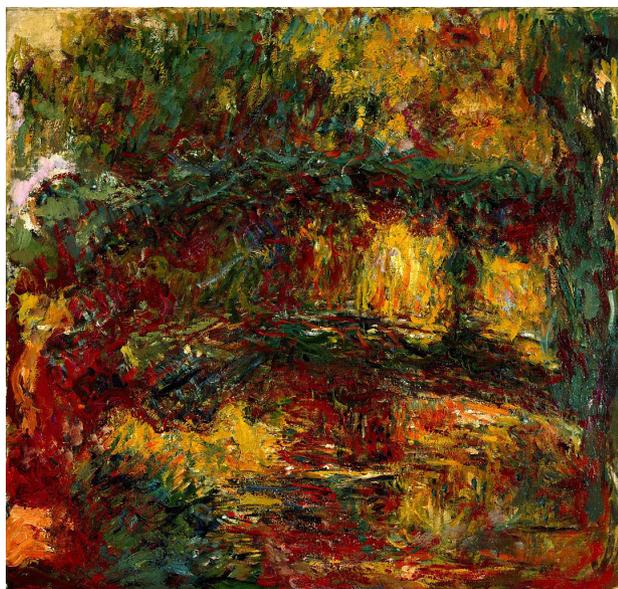


Figura 6. Imágenes sucesivas que muestran el puente japonés de Giverny, en el jardín de Monet. Es uno de los temas recurrentes a lo largo de la obra del pintor. Arriba, pintado en 1900 (© Philadelphia Museum of Art, Filadelfia), y abajo, entre 1918-1924, con la catarata ya desarrollada. A la izquierda dominan los amarillos (© Museum of Fine Arts, Houston); a la derecha (© Musée Marmottan Monet, París), los azules.

La variación del color del último Tiziano se caracteriza por una reducción del espectro cromático, particularmente del uso de colores de longitud de onda corta como los azules y los verdes. También es notable el cambio en los blancos, menos brillantes, oscurecidos. Sus cuadros son oligocromáticos, casi monocromáticos, con uso dominante de tonalidades de longitud de onda media o larga: marrones, terrosos, amarillos o tonalidades del rojo, muchas veces en pinceladas gruesas, incluso aplicadas con las manos⁴, poco elaboradas, de modo que dan menos volumen y crean menos contrastes que los colores vivos de la primera época, en un fondo de menor luminosidad que, no obstante, transmite más misterio e incertidumbre. Este cambio del color es el propio de alguien que ha perdido la capacidad de captar la riqueza cromática y el brillo de los azules, verdes o blancos vivos de épocas previas. Conserva los matices de otros colores del espectro de longitud de onda más larga, precisamente los que usa. Por eso nuestra hipótesis es que Tiziano sufría una catarata senil que le hizo perder la capacidad y agudeza del color de su época no senil. Con su genio lo sustituyó por una paleta cromática más reducida, la propia de esa patología, logrando mantener su fuerza y poder artístico incluso dentro de esta limitación perceptiva visual y el reducido uso cromático al que le condujo.

El artista más conocido y estudiado con catarata es probablemente Claude Monet (1840-1926), de cuya obra queremos analizar datos en relación a la patología que nos ocupa y el uso diferenciado del color asociado a la misma^{16,17}. Monet notó los primeros síntomas de su catarata en 1908, a los 68 años. Fue diagnosticado de una forma bilateral cuatro años después, a los 72. Por entonces se había visto forzado a modificar su forma de trabajo. La disminución de agudeza visual le impedía pintar en el exterior. No distinguía apenas colores, matices o profundidad. Se ayudaba leyendo los tubos de pintura, y más tarde por el orden de colocación en la paleta. Escogía los momentos idóneos de luz para pintar, un asunto indicador de la gravedad de su afección visual, pues antes pintaba de manera obsesiva, en su jardín, en sus patios inmensos o en la barca que diseñó para colocar su caballete y captar la esencia de las variaciones del color en el agua. Sólo en 1923, a los 82 años, cuando estaba prácticamente ciego, consintió ser intervenido del ojo más afectado, el derecho. Para entonces, se calcula que su agudeza visual era de 20/200, es decir, una afectación muy severa que hace difícil entender que pudiera pintar. Se ha calculado que en 1918 era de 20/100 y antes, en

1912, cuando se le diagnosticó, de 20/50. Las quejas en su correspondencia son cada vez mayores con el transcurso de estos años. Son repetidas las de las limitaciones perceptivas del color: “los colores ya no tenían la misma intensidad para mí [...] los rojos comenzaron a enfangarse [...] mi pintura se hacía cada vez más oscura”¹⁸. Era la época en la que se guiaba por las etiquetas de los tubos y por la “fuerza de la costumbre”, hacia 1918, cuando aún leía y escribía, aunque con dificultad. Otro tanto sucede con los amarillos, por lo que él mismo reconoce que sus cuadros y colores se hacen monótonos. Por tanto, no solo es el azul el afectado, sino que con el avance del “amarilleamiento” del cristalino se afecta la agudeza global y la percepción de prácticamente todos los colores, que un pintor notará pronto al perder los matices de estos, esenciales para el estilo de Monet. Es evidente que estos datos recuerdan al Tiziano tardío.

El profesor Marmor, oftalmólogo, ha estudiado la pintura de Degas y la de Monet desde el punto de vista de la limitación perceptiva de la degeneración retiniana de aquel y la catarata de este. A esos efectos, utilizó filtros que producían una reducción de agudeza visual y una difuminación de bordes y color. Así, ha logrado efectos sorprendentes sobre los colores. El efecto se ejecuta sobre las imágenes de fotografías de los escenarios originales de Monet o sobre sus cuadros pintados aún con buena agudeza. Insertando filtros sucesivos se logra reducir la agudeza hasta la equivalencia con la de los extremos finales de su vida, previos a la cirugía. Esta simulación hace plantearse el resultado de las limitaciones perceptivas sobre la pintura, que pueden generar lo que parecen nuevos estilos, aunque en realidad podrían no ser más que la consecuencia de la limitación de agudeza visual. Cuando se afirma que el último Monet es un antecedente del expresionismo o de la abstracción, precisamente por los trazos gruesos, desdibujados, acumulados en enormes capas y monótonos, probablemente se está emitiendo una teoría, artística, que rivaliza con otra opuesta, clínica, que merece ser considerada¹⁹ (figura 6).

Monet fue intervenido por el Dr. Charles Coutela en enero de 1923. Se programaron dos operaciones. La primera, una iridectomía, y tres semanas después una extracción extracapsular y aspiración de masas. Aún necesitó una tercera intervención, pues la segunda se complicó y precisaba de la sección de una membrana residual. No sorprende que no aceptara nunca operar el ojo izquierdo. No obstante, unos meses después conseguía una dedicación intensa a la pintura usando gafas de afaquia, para él

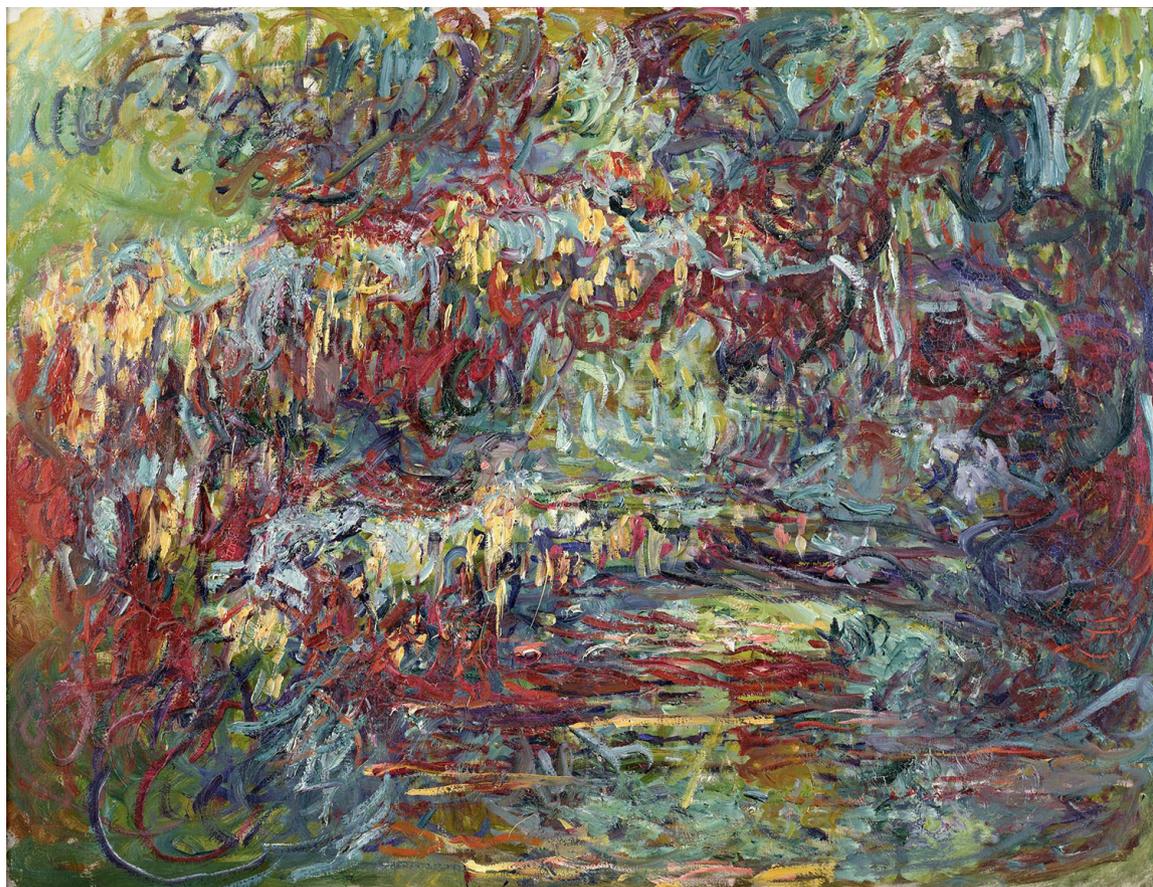


Figura 7. El puente de Giverny pintado en 1924, con afaquia. El predominio de lilas pudo ser el resultado de la discromatopsia por cianopsia que tenían los pacientes con gafas de afaquia, usadas tras extraer el cristalino con los procedimientos propios de la época. © Musee Marmottan Monet, París.

una segunda juventud visual²⁰. Con esta gafa se consigue el efecto opuesto al de la catarata, pues potencia los azules. Se produce así la llamada cianopsia, una alteración perceptiva por exceso de azul que pudo relacionarse con la tonalidad violácea de su último cuadro del puente de Giverny, de 1924, dominado por bellas tonalidades lilas (figura 7).

El resultado de la cirugía no fue óptimo, si bien la mejoría resulta evidente comparando las dos imágenes anteriores²¹. No obstante, es notorio que incluso en los cuadros pintados con mayor afectación perceptiva el encanto y atractivo de las obras se mantiene. La borrosidad de formas y límites, la monotonía aparente del color o la falta de fondo no impiden que el observador aprecie y disfrute de la obra. La capacidad artística del pintor, su

planificación y su manejo conceptual y espacial superan incluso sus severas limitaciones. El genio sigue presente en los cuadros de Giverny de 1922 y 1923, que, aun habiendo inspirado el expresionismo abstracto y mantenido su capacidad de cautivar al espectador, muy probablemente son la consecuencia de una catarata grave y de la lucha (triumfante) del pintor contra su pobre agudeza visual. Es el mismo efecto que hemos descrito en Tiziano, aunque muy probablemente la catarata de Tiziano no alcanzó el grado de madurez de la de Monet.

Para terminar, citaremos a Rembrandt (1606-1669), un maestro del retrato en el que también se ha descrito su cambio de estilo final²²⁻²⁴. En sus últimos autorretratos el color se simplifica y aparecen estructuras geométricas como círculos o cuadrados en el fondo. Se ha dicho que,

de acuerdo con un estudio de más de 40 retratos tardíos, en la mayoría el artista miraba hacia fuera, hacia la izquierda. Esto ha llevado a pensar en una foria y en una alteración de la percepción del fondo, que algunos autores incluso señalan como una ventaja para representar la tridimensionalidad en el espacio bidimensional²². Lo cierto es que aún con la reducción de la paleta cromática logra captar la esencia psicológica de sí mismo, el ser auténtico, que incluye la muerte como parte de la vida, algo que solo el pintor y Shakespeare habrían logrado²³. Esta profundidad psicológica de Rembrandt es parte de su genialidad, probablemente la mayor. En este caso, la reducción cromática es muy probablemente la consecuencia del abandono, soledad y pobreza de los últimos años. Como en Tiziano, o como en Monet, el genio supera las constricciones sean del origen que sean. La tendencia al oligocromatismo final de esos autores no siempre es hacia los colores desteñidos, tristes, de tierra amarillenta. Así, en el caso de Turner se ha dicho que en la fase final los cambios de luz son hacia colores rojos vivos y brillantes, en un intento de compensar la reducción de agudeza visual que sufría, de causa incierta²⁴.

Por tanto, hay paralelismos en la historia del arte entre Tiziano y otros pintores, con un cambio de estilo final que obedecería a limitaciones perceptivas, que por la paleta cromática de las obras analizadas muy probablemente serían producto de una catarata senil nuclear, en fase no hipermadura. Esta es nuestra hipótesis, que muestra coherencia en las cinco obras estudiadas y en las de otros artistas, especialmente Monet. Se ha dicho que Tiziano con frecuencia dejaba sus obras inacabadas^{4,5}, y que este podía ser el caso en las tardías⁴. Aun siendo así, sería parte de su estilo de pinceladas gruesas, pero no explicaría el resto de características analizadas aquí (tabla 1). Por si esto fuera poco, en esta fase final del artista existen obras en las que las dimensiones son colosales y el uso del color lleno de policromía y volúmenes contrastados, de grisalla. La única explicación que encontramos a este hecho es que fueran pintadas por sus discípulos, total o parcialmente, como era habitual en la época con los grandes maestros, que difícilmente pueden pintar por sí solos esas obras tardías de enormes dimensiones, algunas de las cuales cuelgan en el Museo del Prado. Aquí cabe citar *La religión socorrida por España*, de 1572-1575, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando*, de 1572-1573, o *Tarquino y Lucrecia*, de 1572 (esta última está en Cambridge).

Nuestra hipótesis no es la única que se ha propuesto a propósito del cambio de estilo en el último Tiziano. Así, en su trayectoria existen otros cambios de estilo que se han relacionado con planteamientos postestructuralistas como la recepción de la obra de arte o el gusto de los comitentes o clientes que encargaban las obras. Así, por ejemplo, en el autorretrato de la Gemäldegalerie de los Staatliche Museen de Berlín, de 1550 (por tanto, anterior a la afectación ocular que proponemos), ya hay cambios que recuerdan los propios de la catarata²⁵. De igual modo, el estilo tipo *sprezzatura* o de no acabado y pulido, *non finito*, propio del maestro codorino tardío se ha querido relacionar también con factores psicológicos como el pesimismo ante la muerte, el deseo de experimentación, la conciencia de consagración artística o incluso como precursor del naturalismo barroco.

Conflictos de interés

No existe conflicto de intereses.

Bibliografía

1. Bordin G, D'Ambrosio LP. Medicine in art. Los Ángeles: Getty Publications; 2010.
2. Martí-Vilalta JL. Neurología en el arte. Barcelona: Lunweg; 2007.
3. Álvaro LC. Lo neurológico y médico en la pintura barroca. *Neurosci Hist.* 2017;5:26-37.
4. Kennedy IG. Titian. Colonia (DE): Taschen; 2020.
5. Vasari G. Vidas de grandes artistas. México: Editorial Porrúa; 2000. Tiziano; p. 99-111. [Vasari G. The lives of the artists. Conaway Bondanella J & Bondanella P, trans. Oxford: Oxford University Press; 1991.]
6. Falomir M. Tiziano. Madrid: Ediciones Museo Nacional del Prado; 2003.
7. Longhi R. Breve pero auténtica historia de la pintura italiana. Madrid: Antonio Machado Editores; 2023.
8. Museo del Prado [Internet]. Madrid: Museo del Prado; ©2024. Tiziano, Vecellio di Gregorio; [consultado 19 nov 2020]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/tiziano-vecellio-di-gregorio/d5a82a70-aa3f-4355-b733-97c04d9690ab>
9. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza [Internet]. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza; © 2024. Tiziano (Tiziano Vecellio); [consultado 30 ago 2024]. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/tiziano>
10. West SK, Valmadrid CT. Epidemiology of risk factors for age-related cataract. *Surv Ophthalmol.* 1995;39:323-34.
11. Asbell PA, Dualan I, Mindel J, Brocks D, Ahmad M, Epstein S. Age-related cataract. *Lancet.* 2005;365:599-609.
12. Liu CH, Wilkins M, Kim T, Maluyugin B, Mehta JS. Cataracts. *Lancet.* 2017;390:600- 12.

13. UpToDate [Internet]. [s.l.]: Wolters Kluwer; ©2024. Jacobs DS, Gardimer MF, Gives J. Cataract in adults; [consultado 20 nov 2023]. Disponible en: www.uptodate.com
14. Vistaláser Oftalmología [Internet]. Málaga (ES): Vistaláser Oftalmología; ©2024. Operación de cataratas a lo largo de la historia; [consultado 20 nov 2023]. Disponible en: <https://www.vista-laser.com/operacion-cataratas-historia>
15. Álvaro LC. Recorrido histórico por los conceptos normal/patológico y salud/enfermedad. *Neurosci Hist.* 2024;12:1-19.
16. Zaidel DW. *Neuropsychology of art: neurological, cognitive and evolutionary perspectives.* Hampshire (UK): Routledge Editors; 2016. The eye and the brain in artist and viewer; p. 49-74.
17. Ravin JG. The visual difficulties of selected artists and limitations of ophthalmological care during the 19th and early 20th centuries. *Trans Am Ophthalmol Soc.* 2008;106:402-25.
18. Xavier Sierra Valentí. Un dermatólogo en el museo [blog]. Las cataratas de Monet; 30 ene 2020 [consultado 15 may 2024]. Disponible en: <https://xsierrav.blogspot.com/2020/01/las-cataratas-de-monet.html>
19. Marmor MF. Ophthalmology and art: simulation of Monet's cataracts and Degas' retinal disease. *Arch Ophthalmol.* 2006;124:1764-9.
20. Álvarez Suárez ML. Las cataratas de Monet. *Arch Soc Esp Oftalmol.* 2005;80:126-8.
21. Hajar R. Monet and cataracts. *Heart Views.* 2016;17:40-1.
22. Livingstone MS, Conway BR. Was Rembrandt stereoblind? *N Engl J Med.* 2004;351:1264-5.
23. Simmel GS. *Rembrandt: un ensayo de filosofía del arte.* Madrid: Casimiro; 2020.
24. Cage J. *Colour and meaning: art, science, and symbolism.* Londres: Thames and Hudson Ltd.; 2019. The contexts of colour; p. 11-20.
25. Wikipedia:LaEnciclopediaLibre[Internet]. [s.l.]:Wikipedia; 2024. Autorretrato (Tiziano, Berlín); 25 jul 2024 [consultado 15 may 2024]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_\(Tiziano,_Berl%C3%ADn\)#](https://es.wikipedia.org/wiki/Autorretrato_(Tiziano,_Berl%C3%ADn)#)