

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

# Premonición de la caída de Venecia: los frescos de Giandomenico Tiepolo en la *Villa Zianigo*.

**Alumno: Marcos Narro Asensio**

**Trabajo de Fin de Grado**

**Grado: Historia del Arte**

**Curso académico: 2018-2019**

**Tutor: Julen Zorrozuza**

**Departamento: Historia del Arte y Música**

## Resumen

Situémonos en 1797, fecha decisiva para el devenir de la ciudad de mayor fama en el siglo XVIII, Venecia. Ese año, se produce la caída de la *Serenissima Repubblica* en manos de Napoleón, coincidiendo esta circunstancia con la conclusión de los trabajos decorativos que Giandomenico Tiepolo (1727-1804) llevaba a cabo en su villa familiar de *Zianigo*. Pero el declive venía de lejos, pues Venecia vivía inmersa en una profunda decadencia, la cual se maquillaba, creando una burbuja verdaderamente fastuosa, inconsciente de que, en algún momento, debía estallar.

Giandomenico conocía la situación. Cansado del artificio y del estrés urbano, se retira a su villa campestre. Allí, siguiendo la gran tradición de fresquistas venecianos, que había dominado en el XVIII su padre, Giambattista Tiepolo, se dispone a dar su propia visión de la sociedad en la que vive, retratándola en esos últimos momentos incluso a través de personajes fantásticos. Será consciente de que, con él, algo se cierra, más no solo su estirpe, al morir sin descendencia, sino también su estilo, aún apegado al rococó y, sobre todo, el paradigma de la llamada Edad Moderna, superado ya por los ilustrados y roto tras la Revolución Francesa.

En una sociedad tan falsa, elige como protagonista de su última obra, su testamento pictórico, al personaje más sarcástico de todos, el *Pulcinella*. Aun portando una máscara, era más real que aquellos que llevaban el rostro descubierto. Este personaje se coloca en los lugares antes destinados a los dioses, como símbolo de la caída de ese viejo mundo, pero con él, nace también la esperanza en uno nuevo. Todo parecía haber sido un sueño y el nuevo mundo que nos espera está lleno de incógnitas; sin embargo, Giandomenico confía en ese nuevo hombre.

## Índice

1. Objetivos, estado de la cuestión y metodología.....	3
2. La Venecia del s. XVIII y la conquista napoleónica.....	5
3. Las fiestas y el Carnaval.....	8
4. La <i>Comedia dell'arte</i> y la máscara.....	9
5. Algunos datos biográficos de Giandomenico Tiepolo.....	10
6. Los frescos de la <i>Villa Zianigo</i> .....	12
a. La <i>Capella</i> .....	14
b. <i>Camerino dei centauri</i> .....	15
c. Las salas de acceso.....	16
d. El <i>portego</i> .....	17
e. <i>La Stanza dei Pulcellena</i> y los <i>Divertimento per li ragazzi</i> .....	21
7. Conclusiones.....	28
8. Bibliografía y webgrafía.....	29
9. Anexo fotográfico.....	31

## 1. Objetivos, estado de la cuestión y metodología

Se trata de un estudio principalmente bibliográfico, aunque con inclusión de algunas consideraciones personales. Con él, se intenta no solo poner en valor la obra que nos ocupa, sino hacer una compilación de lecturas que se han hecho sobre la misma, pues hay diversas interpretaciones. También, al representar la caída de un mito, como fue Venecia para su tiempo, tienen una lectura muy poética y de ahí la forma narrativa de algunos acontecimientos.

Debemos de señalar previamente, la escasez de fuentes que encontramos en España en relación a la obra de Giandomenico Tiepolo que, en todo caso, aparece ligada con su obra en Madrid y con la importancia de su padre Giovanni para el siglo XVIII español. En Italia sí que encontramos una mayor cantidad de estudios, sobre todo debidos a Filippo Pedrocco, destacado experto en el *Settecento* veneciano, a quien se unen A. Mariuz, A.M. Gealt, G. Knox... quienes centran su atención en su obra religiosa, en las escenas costumbristas y también en las escenas de *Pulcinella*. Giandomenico aparece también numerosas veces incluido en recopilaciones sobre fresquistas del XVIII, destacando la que el referido Pedrocco dedica a las villas del Véneto<sup>1</sup>. Por el interés que despiertan también sus series de dibujos, especialmente *Il Divertimenti*, surge la Tesis de Sophie Bostock<sup>2</sup> y se han considerado también diversos apartados extraídos de los catálogos de los museos en las que se han podido ver estos frescos, conservados en el Museo Correr y actualmente en el Ca'Rezzonico (Venecia). Igualmente debemos citar la web de esta última institución, pues ofrece de forma esquemática muchos de los aspectos clave para entender la obra. Pero, en general, la información recogida sobre la obra que nos ocupa suele ser bastante concisa y con escasos análisis pormenorizados.

Así pues, primero ha sido necesario contextualizar la obra en cuestión, pues es un aspecto clave para efectuar la lectura de la misma. Para ello nos hemos basado en la introducción que hace G. Romanelli<sup>3</sup> para la pintura del *Settecento* veneciano, así como

---

<sup>1</sup> PEDROCCO, F.: *Gli affreschi nei Palazzi e nelle Ville Venete dal '500 al '700*. Trento, Sassi, 2008.

<sup>2</sup> BOSTOCK, S.: *The Pictorial Wit of Domenico Tiepolo*. Universidad de Warwick, 2009.

<sup>3</sup> ROMANELLI, G.: "Venecia en el *Settecento*" en VV.AA: *El Settecento veneciano. Aspectos de la pintura veneciana del siglo XVIII*. Zaragoza, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1990, pp. 15-28.

en la recopilación que realiza P.J. Rico<sup>4</sup> de las descripciones de Venecia que hacen viajeros del *Grand Tour* en el XVIII pues, con sus anécdotas, nos aportan una estampa bastante fidedigna de la ciudad. Posteriormente, por su relación con la *Commedia dell'arte*, se ha empleado la obra de M. Apollonio<sup>5</sup>. En relación a términos de la estética rococó, hemos acudido al libro ya clásico de J. Seoane<sup>6</sup>.

El esquema seguido a continuación lo hemos dispuesto, basándonos en los estudios antes descritos, en orden cronológico, analizándose el momento tanto histórico como la vida de nuestro artista, así como las relaciones con su padre, con otros artistas del momento... Por cuestiones de forma no podemos estudiar al detalle cada una de las obras, por lo que se ofrece una visión general, centrándonos sobre todo en las escenas del *Portego* y del *Pulcinella*, por su mayor carga simbólica y visión personal del artista.

---

<sup>4</sup> RICO, P. J.: "Algunos aspectos de la vida cotidiana en Venecia a través de comentarios y descripciones de viajeros en el siglo XVIII" en VV.AA: *Op. cit.*, pp. 45-68.

<sup>5</sup> APOLLONIO, M.: *Storia della Commedia dell'Arte*. Florencia, Sansoni Editore Nuova S.p.A., 1982.

<sup>6</sup> SEOANE, J.: *La política moral del Rococó: Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.

## 2. La Venecia del siglo XVIII y la conquista napoleónica

Nos situamos en un siglo complejo para la historia de la ciudad de Venecia, el *Settecento*, en el que encontramos transformaciones decisivas para la misma, llevándola finalmente al fin de su autonomía. Debemos considerar que este siglo se sitúa bajo una ensoñación romántica, que distorsiona la visión real, siendo considerada como un espacio de libertad, alegría, y desenfreno, no queriendo ver los verdaderos acontecimientos que sucedían. Sí que destacará por ser un núcleo de personalidades que llevarán a cabo un cambio radical de la cultura europea, del arte, la literatura, la música o el teatro; de Carlo Goldoni a Casanova, del *Canaletto* a los hermanos Gasparo<sup>7</sup>.

La República de Venecia vivía una “muerte anunciada”, que queda marcada por una importancia comercial en decadencia, ya desde el desarrollo de las rutas comerciales por el Atlántico (en detrimento de las del Mediterráneo), la pérdida de territorios por el Tratado de Passarowitz (1718), germen de una neutralidad política que la alejaba de los núcleos de poder europeos, así como un sistema agotado y lleno de contradicciones, que ya no correspondía con los cambios que se estaban produciendo en las sociedades europeas con la Ilustración.

Logrará sobrevivir gracias a una imagen exterior construida durante siglos, así como, por el control del juego diplomático y militar, y por su importancia cultural y artística. Vemos el desarrollo de proyectos políticos provisionales (en todos los campos se pensó en términos de “proyecto”), muestra de un inestable equilibrio, también económico, así como de actitudes individualistas y pesimistas en sus dirigentes y en la sociedad. Los hechos históricos se entienden a través de biografías como la de Giacomo Casanova (1725–1798) quién, recorriendo toda Europa, estuvo preso en su propia ciudad y acabó muriendo lejos de su patria, símbolo del trágico final que esperaba<sup>8</sup>.

Pero Venecia parecía negarse a caer y, en pleno declive, se alza como una “nueva Roma” emprendiéndose la construcción de grandes diques para contener el avance del mar y proteger a la ciudad, gracias al proyecto de Tommaso Temanza. Esta grandeza parece asemejar los grabados que, de los monumentos de la Roma antigua,

---

<sup>7</sup> ROMANELLI, G.: *Op. cit.*, pp. 16-17.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 16-18.

realizaba Giambattista Piranesi. La arquitectura del siglo se centra, sobre todo, en terminar las construcciones comenzadas en el siglo anterior, destacando el Ca'Rezzonico y el Ca'Pesaro. Además, se hacen reescrituras arquitectónicas, como las de los *vedutistas*, que llevan a una reflexión profunda sobre la forma, la imagen y la estructura de la ciudad. Verán en estos grandes palacios una especie de escenografía de un tiempo ya pasado, en aras del nuevo racionalismo<sup>9</sup>.

La economía, en claro retroceso, logra una solución temporal a través de los casinos de titularidad pública, conocidos como *Ridotto*. El primero se abrió en un palacio dependiente de San Moisè en 1638, el Gran Casino, para juegos de azar y en principio, solo durante el Carnaval. En él, jugaban las grandes fortunas, tanto de la ciudad como del resto de Europa, sobre todo con la ampliación llevada a cabo en 1768. Años más tarde, dado las enormes pérdidas de familias importantes, se dictó una ley para su cierre, pero se abrieron casinos clandestinos que acabaron siendo otro espacio de libertinaje, donde todas las clases sociales se mezclaban, de acuerdo con su suerte<sup>10</sup>.

Al mando de la sociedad encontramos una numerosa clase acomodada, aristocrática y burguesa, que había mantenido su poder económico por el comercio y que, aún en decadencia, cultiva su imagen opulenta a pesar, incluso, de encontrar aristócratas en la pobreza, como los *barnabotti*. Existía también una importante clase media tanto de comerciantes como de profesionales protegidos por los gremios. El sustento del común de los venecianos quedaba asegurado por estas empresas o por la obediencia a sus señores. Pero, asimismo, y en aumento, vemos mendigos, los mayores afectados por las epidemias, y personajes de una vida marginal, los protagonistas de las escenas costumbristas como vendedores ambulantes, ladrones, adivinos, espías...<sup>11</sup>.

Destacada también es la presencia de cortesanas en la ciudad, en palabras de Casanova: “bellezas mercenarias”. Era el clima perfecto, no solo por el carácter hedonista por el que era conocida la ciudad, sino por las fiestas continuas, el paso de viajeros, el ambiente cultural refinado, la búsqueda de la belleza superficial y es que, en tiempos de decadencia, la moral es más relajada. Ellas llenaban las callejuelas que, por

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 18-19.

<sup>10</sup> RICO, P. J.: *Op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 57-58.

su difícil entramado, ayudaban a la discreción. Aún con el riesgo que corrían de enfermedades venéreas, hombres de toda clase social demandaban sus servicios: nobles, sacerdotes o navegantes<sup>12</sup>.

Los motivos para viajar a la ciudad en el *Settecento* eran muy diversos y no solo contemplan los de carácter económico, sino que Venecia era parada obligada para los turistas del *Grand Tour*, un viaje por Europa, común en los jóvenes británicos de clase media-alta, considerado fundamental para su educación y esparcimiento, previo a la vida adulta. Este servía tanto para conocer las formas de gobierno y sociales, como para visitar las obras magnas del arte y, en este sentido, Venecia no podía tener un clima cultural más rico, llamando, también, a muchos artistas para atrapar ese “color veneciano”. Pero muchos solo iban por el mero placer de vivir la ciudad, dejándose encandilar por su magia<sup>13</sup>.

Aunque los libros de viajes estén llenos de estereotipos, destacan el carácter de los venecianos, coincidiendo en verlo como un “*buen navegante y comerciante, amante de las intrigas políticas y desconfiado con los forasteros*”<sup>14</sup>, así como describen a los personajes prototípicos de la ciudad; el gondolero o la cortesana. Todos hablan de la libertad que se respira en la ciudad, pero esta es una imagen falsa, pues los venecianos se movían bajo los intereses del gobierno.

Estas actitudes acabaron imponiendo en los venecianos, un carácter hedonista, derrochador, centrandose en placeres materiales y no interesado por la situación política. La imagen es la de un pueblo despreocupado, apacible, pacífico, feliz con lo que tiene, que gusta de libertad en cuanto al sexo y las relaciones personales (frivolidades que se mostraban discretas a los ojos externos) y que resume el dicho: “cornudo, apaleado y contento”. Aunque en escaso número, sí constan delitos menores en la ciudad, los cuales eran castigados de forma severa, con la cárcel, galeras o destierro<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 62-64.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>14</sup> PEÑALTA, R.: “Mercaderes, cortesanas y gondoleros: estereotipos venecianos en los libros de viajes”, *Cuadernos de Aleph*, nº5, 2013, p. 150.

<sup>15</sup> RICO, P. J.: *Op. cit.*, pp. 58-60.

Durante las Guerras Napoleónicas, Venecia había permanecido neutral, debido a su debilidad militar, terrestre y marítima. Empezó a ser atacada en el marzo de 1797, rindiéndose al poco, gran parte de las ciudades de la *Terraferma*. En mayo, tras un ultimátum de Napoleón, el resto del interior se rindió. Quedando ya solo la capital, el 12 de ese mes, el Gran Consejo acuerda la autodisolución, dando paso a un gobierno municipal provisional, más cercano a los modelos franceses. Pero la muerte de la República llegaría el 15 de mayo, pues el ejército napoleónico toma la ciudad sin encontrar resistencia alguna y poco después caerán sus territorios en el Adriático. Ese día desfilaban por el Gran Canal, el general Louis Baraguey d'Hilliers y sus tropas, desembarcando en San Marcos con gran ceremonia, habiendo conquistado la ciudad que parecía intocable y sus milenarias instituciones.

La ciudad será despojada de parte de su gloria y será obligada a pagar en dinero y en especie, además de tener que entregar sus mejores obras de arte, así como importantes manuscritos, algunos navíos... y solo fue el principio, pues se inició un gran saqueo en toda la ciudad, expoliando incluso parte del Tesoro de San Marcos. El final de las campañas napoleónicas en Italia llega con el Tratado de Campoformido, firmado el 17 de octubre de ese año, por el cual la ciudad fue entregada al Imperio Austriaco, aunque volvió a manos francesas cuando se proclama Napoleón, Rey de Italia, en 1803. Finalmente, con el Congreso de Viena, vuelve a poder austriaco, continuándose con las reformas que se habían introducido a comienzos de siglo<sup>16</sup>.

### **3. Las fiestas y el Carnaval**

Antes de estas fatídicas fechas, Venecia promocionaba una imagen artificial, de ensoñación, que pretendía era tapar la decadencia cada vez más palpable en su interior. La ciudad parecía vivir en una “fiesta sin fin”, desde las ampulosas celebraciones de los ricos personajes en sus majestuosos palacios a fiestas populares donde se mezclaban teatro, marionetas, juegos, bailes... Pero, sobre todo, destaca el Carnaval que iba desde Navidad a Cuaresma (llegando a durar 6 meses en los últimos años y con el que se encontraron las tropas napoleónicas al entrar en la ciudad), un tiempo para romper con la monotonía y los rígidos valores sociales<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> VINCENT, B.: “L’Attila di Venezia?” Napoleone e la Serenissima”, *Insula*, nº18, 2004, pp. 20-22.

<sup>17</sup> RICO, P. J.: *Op. cit.*, pp. 65-66.

Miles de turistas llegaban con la idea de pasar unos días de desenfreno, dedicándose al placer. La vida social se centraba en un “desfile continuo”, con un culto centrado en el cuerpo y la moda. En este clima, las barreras entre la realidad y la ficción eran difusas, mezclando la vida diaria y la fiesta. En este contexto, *Pulcinella* será el mejor representante, símbolo de una fiesta permanente, con toques de melancolía, así como de una falsa apariencia, a veces infantil, y, sobre todo, llena de ironía.<sup>18</sup>

#### 4. La *Comedia dell'arte* y la máscara

Para entender el contexto del ciclo a estudiar también debemos hablar del desarrollo final de la *Commedia dell'arte*, que pierde durante el XVIII la popularidad que la había caracterizado y la aceptación que había tenido dentro de las clases sociales acomodadas. Recibe, sobre todo, la condena de los intelectuales progresistas, cercanos a los ilustrados franceses, como la crítica de Antonio Piazza, en la *Gazzetta urbana veneta* del 28 de junio de 1797, donde la considera: "*insulse commedie all'improvviso... che stordiscono gli ignoranti senza illuminarli e correggerli*"<sup>19</sup>. Van a abogar por formas de teatro más solemnes y cercanas a la nueva realidad social. Con ello la comedia regresa a los plebeyos, de los que surgió, pues las clases superiores la repudian.

Aunque se considere que nace el género en la Italia del siglo XVI, sus antecedentes nos llevan a formas teatrales de la ciudad etrusca de Atella. Este origen puede ser el punto de partida para los debates del XVIII sobre esta forma teatral, llevando a una enemistad entre los dramaturgos Carlo Goldoni y Carlo Gozzi, representantes de la tendencia reformista, que consideraba la *Commedia* falsa, artificial, agotada y de los más tradicionalistas, que querían preservarla, al entenderla como una unión de los italianos con su tradición cultural. La comedia de Goldoni es un punto importante, al romper con la *Commedia*, presentando situaciones más cercanas, con personajes realistas<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> HORVATH, A.: “*Pulcinella*, or the metaphysics of the nulla: in between politics and theatre”, *History of the human sciences*, vol. 23, n° 2, 2010, pp. 58-60.

<sup>19</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Giandomenico Tiepolo. Maestria e Gioco. Disegni dal mondo*. Milán, Electa, 1986, p. 36.

<sup>20</sup> APOLLONIO, M.: *Op. cit.*, pp. 337-340.

## 5. Algunos datos biográficos de Giandomenico Tiepolo

Giovanni Domenico Anton Maria Tiepolo (1727–1804) nace en Venecia, primogénito de Giambattista y de Cecilia Guardi. Desde la década de 1740 comienza a trabajar en el taller de su padre y sus primeros trabajos son copias de maestros como Tiziano, Jacopo Palma el Viejo... Pero ser hijo de un pintor tan famoso le hace ser objeto de numerosas críticas desde sus primeros encargos, como sucede con los catorce lienzos del *Vía Crucis* para el *Oratorio de San Polo* en Venecia, que realiza con tan solo veinte años.

Junto a su padre y a su hermano menor, Lorenzo, viajó a Würzburg (Alemania), donde trabajó en la *Residenz* desde 1750 hasta 1753. Aquí empieza su interés por la pintura de género, quizá por la influencia de los tapices que se hacían para el palacio. Hará tanto escenas del Carnaval como de la vida diaria, en relación con las de Pietro Longhi y de Gabriel Bella, que ya tenían éxito. Estos trabajos tuvieron que ser alternados con la ayuda a su padre en sus proyectos. Poco a poco va a ir desarrollando un estilo muy personal, centrado en la observación del real, así como con un punto de ironía y comicidad<sup>21</sup>.

El de 1757 es un año importante para su desarrollo artístico, pues trabaja junto con su padre en la *Villa Valmarana ai Nani* de Vicenza. Giambattista se centra en la decoración de la villa principal, mientras que su hijo en el anexo de invitados, la *Foresteria*. Vemos el cambio de temáticas entre uno y otro, mientras en la principal encontramos escenas de la mitología clásica y de la literatura renacentista como la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso (en boga en el XVIII) y el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto. Giandomenico, en un estilo más moderno, cercano a las nuevas corrientes ilustradas, abandona el sublime y realiza temas exóticos (*chinescos*), escenas de vida campesina en parajes idílicos, así como un pabellón *gótico*, con personajes en marcos de lo que consideraríamos de estilo *neogótico* y estampas del Carnaval, que veremos luego representadas con profusión. Su trabajo recibió el aplauso de Goethe en una carta, en la que confunde su trabajo con el de su padre.

---

<sup>21</sup> BOSTOCK, S.: *Op. cit.*, pp. 66-69.

El estilo diferente del padre y el hijo queda también patente en el *Oratorio della Purità* de Udine, de 1759. En él, vemos una serie de ocho frescos monocromos, muestra del talento de Giandomenico para el dibujo, con escenas bíblicas y que, por petición del arzobispo Daniele Delfin, debían contener niños, los cuales volveremos a ver en *Zianigo*. Esta referencia del artista a la infancia, surge al fin de una intensa década de trabajo junto a su padre, en la que busca en su pasado, reflexionando sobre sí mismo y, que quizá, puede ser el motivo de dedicar su última obra precisamente *per li Regazzi*<sup>22</sup>.

Posteriormente, junto con su hermano y su padre, será llamado a Madrid para decorar el techo del Salón del Trono del Palacio Real. Un año después llegará a la ciudad Francisco de Goya, cuya relación con los Tiepolo pudo darse a través de Francisco Bayeu, cuñado de Goya. De este contacto tal vez pueda verse la influencia de Giandomenico en los primeros aguafuertes del pintor aragonés. La relación entre ambos hizo poseedor al veneciano de una serie de *Los Caprichos*, publicados en 1799<sup>23</sup>.

Con la muerte de su padre en 1770, vuelve a Venecia, aún con encargos de Madrid como los ocho lienzos de la *Pasión de Cristo* para San Felipe Neri (que completó en 1772), mientras Lorenzo se queda en la corte como retratista. Entre 1774 y 1778 recoge gran parte de los grabados paternos en los *Scherzi di Fantasia*<sup>24</sup>. Siguiendo la estela familiar, fue nombrado profesor de la Academia de Venecia, llegando a convertirse en presidente de la misma por tres años, en la década de 1780. Su estilo, aún apegado al rococó, empieza a perder fuerza, tendrá cada vez un menor número de encargos públicos (lo cual fue el común en las últimas décadas de la República), como una *Asunción de la Virgen* para la Iglesia de Cartura (1793) y un fresco para la de Zianigo (1799). Abandonará la esfera pública en favor de largos retiros en su villa familiar, así como se dedicará con mayor profusión al dibujo, llegando al “culmen” de su obra en la serie de frescos de 1791 a 1797 y en los *Divertimento per li Regazzi*<sup>25</sup>.

El 8 de septiembre de 1776, Giandomenico, se casa con Margherita Moscheni, quizá pensando en perpetuar el legado familiar, tras la muerte sin herederos de su

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 69-70.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 71-72.

<sup>24</sup> Los *Scherzi di Fantasia* son una compilación en cuatro tomos hecha por Giandomenico de grabados de su padre, de su hermano y suyos propios. Los temas sobre todo recurren a escenas que mezclan el misterio, la magia, así como referencias a la literatura y filosofía de la época.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

hermano Lorenzo ese mismo año. Aunque tuvieron dos hijas, Cecilia (1777) y Cecilia Pasqua (1779), ninguna de las dos llegó al año de vida. Se sumó además, en esta década fatal para Giandomenico, la muerte de su madre en 1779, empeorando en la de los noventa con los fallecimientos de sus hermanas Orsetta Maria (1791) y Angela Maria (1798) y la de su tío, el pintor Francesco Guardi (1793).

Esta lista de muertes le llevó a un luto continuo, le sumió en la melancolía y en un alejamiento de su esposa. Además, le hace estar preparado para su propia muerte, dedicándose a redactar su testamento en el enero de 1795. En este da muestras de la religiosidad que profesaba, arcaica ya para la época, preocupándose más por el mundo celestial que por el terrenal, haciendo las donaciones típicas para salvar su alma, siendo consciente de que su linaje llegaba al fin. Muere, por una fiebre en el pecho, el 5 de marzo de 1804, en su casa veneciana. No habiendo hecho preparativos para su funeral, no dice donde enterrarse, siéndolo quizá en el cementerio de la Iglesia de San Marcuola<sup>26</sup>.

## 6. Los frescos de la *Villa Zianigo*

Los últimos años de su vida decide irse a vivir a la casa familiar, la *Villa Zianigo* (Fig.1), como una forma de retiro de la frenética Venecia. Esta villa data de 1688, es obra de Cristoforo Angeloni y se encuentra situada cerca de Mirano, al oeste de la laguna. Fue comprada por su padre en 1757, tras el trabajo que padre e hijo llevan a cabo en la *Villa Valmarana* en Vicenza. En la época poseer una villa era símbolo de prestigio social y, en este caso, se añade otra simbología: es un reflejo de la fructífera carrera de los Tiepolo. Ambos llevaran a cabo diferentes obras para adecuar la construcción a su gusto y lograr mayor comodidad. A la muerte de su padre, se convierte en 1772 en el heredero de la misma<sup>27</sup>. Mariuz nos compara a Giandomenico en sus retiros campestres, con el desencantado Cándido de Voltaire y su *Il faut cultiver notre jardin*. Ambos deben aceptar que el mundo, por mucho que lo intenten, no

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 73-78.

<sup>27</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*. Venecia, Marsilio Editori S.p.A., 2004, p. 3.

cambiará, por lo que deben centrarse en su ámbito cercano, pues sobre él si se puede intervenir<sup>28</sup>.

Se trata de un ciclo “autobiográfico”, al ser él mismo el comitente de la creación. No hay evidencias de ningún patrón para su realización, por lo que los hizo por mero placer, con la mayor libertad. En estos frescos grabó tanto sus sentimientos como sus impresiones de lo que sucedía a su alrededor, en una especie de "crónica figurativa", contándonos, a través de metáforas, tanto su vida como su período histórico. Dado su amplio periodo de realización, entre 1759 y 1797, podemos ver las distintas etapas en su desarrollo, desde un estilo juvenil, aún apegado a las influencias paternas, a su vejez, donde vemos expresiones más personales, enfrentándose con la concepción heredada sobre la heroica “pintura histórica”. En su mayoría aparecen firmados, como reafirmación de sí mismo. Debemos entenderlo como un compendio de todo su bagaje pictórico, de sus influencias, y el último gran ciclo de la tradición veneciana<sup>29</sup>.

Esta observación por representar la realidad social venía ya desde el vedutismo de Canaletto, pero sobre todo se ve en Guardi, su tío, quien le influye a partir de su muerte, en 1793. Su libertad pictórica cala en él, aunque conlleve salirse de los márgenes del arte oficial, y a renunciar al prestigio social propio de su profesión. Otra influencia es Pietro Longhi, quién retrató como nadie a la sociedad del *Settecento* en los ámbitos públicos y privados, como cronista de la ciudad y de los acontecimientos más destacados<sup>30</sup>.

Tras la muerte del pintor, la propiedad pasa a su viuda quién, con su nuevo marido Giambattista Bardese, los vende acabando en manos del noble Luigi Duodo, cuyo nieto, Angelo, en 1906, cede los frescos al anticuario veneciano Antonio Salvatori quién, con ayuda del restaurador Franco Steffanoni, decide “arrancarlos” para ponerlos a la venta en Francia. Pero la importación quedó frustrada por la *Direzione delle Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione*, siendo comprados por parte del Estado italiano y la ciudad de Venecia en 1908, pensando en ser llevados al *Museo Correr*, pero colocados en 1922 (solo aquellos policromos) en el *Fondaco dei Turchi*, dentro de

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>29</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Satiri, centauri e pulcinelli: gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Cà Rezzonico*. Venecia, Marsilio, 2000, p. 34.

<sup>30</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, p. 23.

su nueva sede en el *Palazzo Reale*. Su ubicación y disposición definitiva llega en 1936, año en el que se inaugura en el *Ca'Rezzonico*, un nuevo museo dedicado al *Settecento* veneciano.

Se pretendía que fuese un museo “ambiental”, haciendo una reconstrucción de la disposición original de ellos en *Zianigo*, a donde se dirigió Nino Barbantini (encargado de la exposición del museo, junto a Giulio Lorenzetti) para investigar sobre ella. Así en el segundo piso del museo, encontramos dos salas (Fig.2), que reproducen de forma fiel los espacios más importantes, como son el *portego*, la capilla, y las salas del *Pulcinella* y de los sátiros. Los frescos provenientes de otras salas son colocados de forma más libre junto a estos. Su última gran restauración, en el año 2000, fue obra de Ottorino Nonfarmale quien reemplazó los antiguos soportes de madera por nuevos marcos, con una estructura de aluminio anodizado y una red, también de aluminio. Este soporte no sufre alteraciones con las variaciones de temperatura, lo que provocaría posibles daños en la película pictórica<sup>31</sup>.

#### **a. La Capella**

Antes de acompañar a su padre a Madrid en 1762, ya había realizado en 1759, el *Trionfo della Pittura* en el *portego*, algunos monocromos del primer piso y los frescos de la capilla dedicada a San Jerónimo Emiliani, santo protector de la casa, pues fundó la Orden de los Padres Somascos a la que se había unido su hermano Giuseppe Maria. Encontramos, en monocromo, a izquierda y derecha respectivamente, a *San Gerolamo Miani fa scaturire l'acqua da una roccia* (Fig.3) para dar de beber al sediento pueblo y a *San Gerolamo Miani recita il rosario* (Fig.4). En esta última, vemos como el santo, proveniente de una familia de patricios venecianos, se dedica, sobre todo, a la protección de niños huérfanos (desprendiéndose de todas sus posesiones) enseñándoles una profesión y también se preocupa de mostrarles los principios de la doctrina católica. También en monocromo realiza dos sobrepuestas con *Il sacrificio di Melchisedec* y *Mosè che spezza le tavole della Legge*<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>32</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Op. cit.*, pp. 37-38.

En el altar encontramos un tondo, el único policromo, dedicado a *La Sacra Famiglia con il Beato Gerolamo Miani* (Fig.5). Observamos en estas primeras obras, la diversidad de estilos que trabajaba, viendo la clara influencia de su padre, en particular de un diseño de su serie de la *Sacra Famiglia*. Aún está lejos de su realismo, al compararse con la *Famiglia di contadini* de Vicenza. Para la sacristía realiza una *Crocifissione*, tomando como modelo el *Cristo crucificado entre dos ladrones* de Rembrandt (1653), siendo este pintor holandés otro de sus maestros en su gusto por lo expresivo, así como por sus referencias a escenas populares<sup>33</sup>.

#### **b. Camerino dei centauri**

Destacará por realizar aquí varios temas de seres fantásticos, tomando de ahí la sala el nombre de *Camerino dei centauri*. En sus paredes contemplamos las *Baccanale con satiri e satiresse* (Fig.6), *L'altalena del satiro* (Fig.7) y *Un centauro rapisce una satiresse* (Fig.8), de formas contenidas como las que encontramos en las sobrepuestas<sup>34</sup>. Mientras en el techo encontramos *Il rapsodo* (Fig.9), en monocromo rojo y estilo neoclásico, representando a un viejo poeta con su lira, rodeado por diversos personajes entre ellos, un joven. Se interpreta como un homenaje a Homero, poeta que destronó a Ovidio, símbolo de la cultura del rococó.

En ellas da alas a su imaginación, en la representación de la libertad primitiva de la que gozaban estos seres fantásticos, en una naturaleza bucólica, llena de especies, sobre todo animales, que observa con fascinación. También aquí se ve la influencia de las obras de su padre, sobre todo de los aguafuertes de *Famiglie di satiri* dentro de los *Scherzi di Fantasia* de aquel. Pero previamente también podemos encontrar los modelos en las obras clásicas, difundidas a través del primer tomo de *Le Antichità di Ercolano esposte* (1757). Elimina de ellos las referencias arqueológicas, representando a través de la vida de los sátiros la propia del campesinado, mezclando fantasía y realidad. Traslada las ideas extraídas de su experiencia a una dimensión fabulosa, comunicando las sensaciones que le produce esta con un halo emocional propio<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Op. cit.*, p. 30.

<sup>34</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, p. 23.

<sup>35</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Op. cit.*, pp. 31-32.

### c. Las salas de acceso

La muerte de Giambattista, hace a su hijo reconsiderar sus prioridades vitales, retornando a Italia en 1771, y aunque no abandonando sus contrataciones en Venecia, comienza a retirarse con más frecuencia a *Zianigo*. Aquí vemos como dos corrientes entran en confluencia en su pintura; tanto el decadente rococó, como el academicismo, que ya se conocía en la corte española. Mezcla ambos, pero siempre bajo su mirada independiente y con su punto de ironía<sup>36</sup>.

En estos años hace, en el corredor de acceso, *Rinaldo che abbandona il giardino di Armida* (Fig.10), escena tomada de la *Gerusalemme Liberata*. Se trata de un tema cercano a los representados por su padre, pero eliminando el heroísmo, en aras de una cercanía al espectador, propia de la *Commedia*. Rinaldo era un guerrero que, descansado del combate, es visto por la hechicera Armida. Esta, al verle como enemigo, se dispone a matarlo, pero se enamora de él, huyen juntos y se van a vivir a un castillo rodeado de un jardín de delicias eternas. Este momento bucólico queda interrumpido por la llegada de dos guerreros que son enviados a buscar a Rinaldo y que a través de un espejo le hacen darse cuenta de su ociosidad y abandona el jardín y a su amada.

El pintor se identifica con el propio Rinaldo pues la llamada a los Tiepolo a Madrid le hace dejar sus obras de su particular arcadia: *Zianigo*<sup>37</sup>. Comparándose con la obra paterna de *Rinaldo e Armida* (1753), en la que vemos un momento de disfrute, el hijo nos pinta el abandono de su amada, hablándonos de que ese momento mágico era fugaz y debe retornar a la realidad, quizá en ese despertar que acaba por sufrir la Venecia artificial del XVIII. También en el óleo de Giambattista vemos un papagayo, motivo que se reproducirá en *Zianigo*.

En la sala de acceso encontramos el *Falchetto* (Fig.11), escena procedente de una pequeña sala con representaciones animales. Este episodio muestra a un halcón cayendo sobre unos gorriones, escena cotidiana de un gran realismo. Dentro de su gusto por reflejar la vida campesina, aquí parecen una influencia clara, las canciones que estos cantaban durante el trabajo que relacionaban símbolos agrícolas o de caza con

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>37</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Op. cit.*, pp. 45-46.

cuestiones amorosas, dentro de un *locus amoenus*. Es curioso el formato ovalado que queda roto por el pico de un gorrión, como un trampantojo, interpretando la libertad, ese mirar más allá. Parece como si la sociedad de su momento debería escapar de ese rígido marco, para poder ser libre.

De la misma sala procede el *Pappagallo* (Fig.12) que aparece apoyado en el quicio de la puerta<sup>38</sup>. Entra dentro de ese gusto por el exotismo, como el ya visible en la *Forestina* o como el que su padre empleará en el retrato *Giovane con pappagallo* (1768–1770) como símbolo de distinción. Para entender este gusto debemos hablar del concepto de lo pintoresco en el rococó, pues es una manera de percibir el arte atendiendo más al estado emocional del sujeto que juzga, que a una búsqueda de lo bello o lo sublime. Es un modo de mirar despreocupado, diferente a cómo se percibe el objeto verdaderamente. Se entiende, al romper la unidad, como una llamada de atención una sorpresa en lo novedoso, no teniendo una dimensión superior a la de la obra en sí<sup>39</sup>.

Pinta también, en la sala colindante, una alegoría, la *Abbondanza* (Fig.13); una grisalla sobre una hornacina de imitación al dorado. La imagen sujeta la cornucopia que le da nombre y va tocada con una corona de hojas de vid<sup>40</sup>.

#### **d. El portego**

A partir de 1791, realiza en esta estancia tanto *Il mondo nuovo* como los *Nobili in villa* (*Passeggiata* y *Minuetto*). En estos momentos también ejecuta cuatro sobrepuestas: *Astronomia*, *Famiglia del fauno*, *Sacrificio presso i pagani* y *Rogo*. Pedrocco no ha encontrado relación alguna con el programa de los demás frescos, ni tan siquiera entre ellas. El techo queda decorado, por una convencional *Allegoria delle Arti*, representando a la pintura, la escultura, la música y la poesía rodeadas por unos querubines. Se duda de si fue obra del padre, a lo cual Pignatti, responde negativamente situándolas en un periodo previo a Madrid y en relación con los detalles de querubines

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 46-50.

<sup>39</sup> SEOANE, J.: *Op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>40</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Op. cit.*, p. 46.

jugando con papagallos de la *Valmarana*, así como por el uso de unos colores más pálidos y fríos<sup>41</sup>.

Con ellos vuelve a los temas que había trabajado en la citada *Villa Valmarana*, sus *scene di vita vera*; escenas sobre la vida cotidiana, pero con la diferencia de que ahora la sociedad ha envejecido como él estaba haciendo. Estos frescos son la respuesta de un artista de espíritu rococó, el cual no se limita a repetir los viejos postulados. Representa por tanto la decadencia de un estilo, como de la sociedad que lo había criado. Nos la va a presentar sin polémica, ni crítica; sí marca sus defectos, pero no puede dejar de amarla, porque, como nos dice Mariuz, él formaba parte de ella. La imagen que ahora puede tomar de sí misma, a través de los ojos del artista solitario, es la de la humanidad vacía que se despide de sí misma<sup>42</sup>.

*Il mondo nuovo* (Fig.14) tiene un antecedente en la *Sala del Carneval* de la *Forestina* (1757), así como en un lienzo conservado en el Prado (de hacia 1765). De similar esquema, sin embargo, ahora encontramos figuras más monumentales en un formato horizontal, como si se tratase de una escena de un teatro, ejemplificando de nuevo una visión de la sociedad que estaba a punto de cambiar. Vemos una multitud que se agolpa entorno a un charlatán, quién controla el espectáculo, y a una caseta con pequeñas ventanas donde se proyectaban visiones de ciudades y paisajes exóticos. En su interior tendría una cámara oscura, donde escenas pintadas eran iluminadas por una lámpara de aceite, proyectándolas. Era un espectáculo muy popular que, a cambio de una propina, iba rotando por las distintas festividades locales<sup>43</sup>.

El título de la obra proviene de las imágenes de tierras lejanas que se veían en su interior, símbolo de un mundo atrayente y desconcertante a partes iguales. Todos los artistas que habían tratado el tema, desde Longhi a Zompini, habían reflejado un público infantil. Ya en la *Valmarana* se introducen personajes adultos, pero en *Zianigo* podemos ver a toda clase de público, desde campesinos a burgueses, todos igualmente cautivados. Estos personajes se presentan con gran dignidad, de tamaño natural y con los contornos bien marcados. De espaldas al espectador, conforman una galería muy colorida de lo

---

<sup>41</sup> PIGNATTI, T.: *Il museo Correr di Venezia. I dipinti del XVII e del XVIII secolo*. Venecia, Neri Pozza, 1960, p. 342.

<sup>42</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>43</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Op. cit.*, p. 32.

que se ha llamado *anti-ritratti*, desapareciendo aquí las máscaras que portaban en la villa vicentina. Proviene de las caricaturas paternas, con composiciones de tipos opuestos a los de sus grandiosas escenas de dioses y héroes. Son una forma de ver ambos mundos, de la idea de que el arte puede representar todo, incluso lo deforme. Giandomenico, los representa como símbolo de la sociedad decadente en la que vive. Se ha comparado esta representación con el estilo satírico de Goya<sup>44</sup>.

Entre los rostros que vemos, destacar, la máscara *Pulcinella*, en el extremo izquierdo, quien eleva la “*maschera alla dignità dell’uomo*” y une el mundo real con el del sueño, la verdad con la ilusión. También, ha señalado Pignatti que los dos personajes que encontramos de perfil, en el lado derecho del fresco, serían los retratos de Giambattista, mirando con distancia, los brazos cruzados y vestido de rojo, mientras detrás de él aparece el autorretrato del artista, con gafas y en actitud escéptica<sup>45</sup>. El niño de blanco que nos mira, en el centro entre la multitud, es el único que nos da “una promesa de vida”, una esperanza de verdad entre tanta mentira<sup>46</sup> pues los demás personajes ignoran la mirada del espectador y aparecen como marionetas, movidas por las ilusiones creadas por la linterna mágica, en este caso, o por cualquier charlatán, en definitiva. Se nos indica así que el espectáculo ya no es el de la linterna, sino que lo ofrecen inconscientemente estos curiosos y ante el cual, a nosotros, solo nos queda reír<sup>47</sup>. La escena es inquietante por diversos factores como la expectativa del evento, la ausencia de rostros, el paisaje simplista... en una clara evocación, premonición de un fin<sup>48</sup>.

Frente a este, los dos frescos que completan el *portego*, son *Nobili in villa* (*Passeggiata in villa* y *Minuetto in villa*), que muestran a nobles venecianos durante sus actividades de ocio en la villa, temas ya trabajados en la *Stanza del padiglione gotico* de la *Valmarana*. Podemos ver como la pincelada ha cambiado, es menos brillante, de un cromatismo más pálido, lo que nos habla de un estado de ánimo muy diferente, transmitiendo una ironía más amarga. Los personajes son mostrados como una especie de anti-héroes (en oposición a su padre), con los cuales se identifica. Aparecen captados

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>45</sup> PIGNATTI, T.: *Op. cit.*, pp. 345-346.

<sup>46</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Op. cit.*, p. 33.

<sup>47</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>48</sup> PEDROCCO, F., y ROMANELLI, G.: *Ca' Rezzonico*. Milán, Electa, 1995, p. 148.

por el artista en los momentos antes de desaparecer del campo de visión, siendo escenas de placer, pero cargadas de una indescriptible melancolía por un mundo que se desvanece frente a sus ojos<sup>49</sup>.

En *Passeggiata in villa* (Fig.15) vemos a una dama noble acompañada por su marido y un *cicisbeo*<sup>50</sup> dirigiéndose al campo seguidos por un siervo con un perrito en su brazo mientras, en el ángulo inferior derecho, un galgo se une al grupo (quien después acompañará al *Pulcinella*). Este tema ya aparecía en la *Valmarana ai Nani*, pero con dos mujeres y un hombre y en el cual dominaba el sentido despreocupado y divertido de mediados del XVIII, el gusto rococó, pero aquí y ahora reina la incertidumbre. Sobre ellos nos dice Michael Levey: “*sono forse l’ultima immagine che il Settecento veneziano ci lascia del proprio mondo e della propria gente*”<sup>51</sup>.

Aparecen de espaldas, encaminándose hacia un “nuevo mundo”, hacia un horizonte de luz tenue que prefigura la luz de un nuevo siglo. Uno de ellos se gira ligeramente, como queriendo echar una última mirada al mundo que acaba tras ellos, esa Venecia en decadencia, pero también a esa Europa que ha vivido la Revolución Francesa que rompe con el orden anterior y, sobre todo, con su clase social que ahora se encuentra en peligro. Los nobles se dan cuenta de que su agradable mundo ha sido una “ensoñación” y como Rinaldo deben despertar. Ya no es posible aparentar como si nada ocurriera, alejándose de la realidad que les rodeaba como los inmóviles personajes de *Vicenza*, sino que ahora caminan con paso firme, seguro, hacia un mundo nuevo, aunque llenos de melancolía, como el propio Tiepolo, cuya vida estaba en ese mundo pasado pero expectante por aquello que está por venir. Como en *Il mondo nuovo*, los personajes también están impacientes por ver el espectáculo y es que el pintor confiaba en la capacidad de sus conciudadanos para poder enfrentarse y sobrevivir a su destino<sup>52</sup>.

En el *Minuetto in villa* (Fig.16) se representa una pareja galante, tema ya trabajado por Giandomenico en numerosas ocasiones pues es imprescindible en sus composiciones del Carnaval, así como por otros pintores del periodo, como Longhi. Son

---

<sup>49</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, p. 25.

<sup>50</sup> Hombre que corteja a una mujer con “desinterés platónico y constancia eremita”.

<sup>51</sup> RACIOPPI, P.P.: “Sociabilità e gioco nella cultura visiva e dell’abitare del Settecento veneziano” en ALFONZETTI, B. y TURCHI, R.: *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 305-307.

<sup>52</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Op. cit.*, pp. 49-50.

personajes fatuos para los que la ropa, el maquillaje y las “buenas maneras” son las únicas cosas importantes. Parece burlarse de la sociedad veneciana, preocupada por aparentar y vivir de una falsa ostentación. Así podrían entenderse como personajes sacados de *La trilogía della villeggiatura* de Carlo Goldoni<sup>53</sup>. La postura que presentan es exagerada pudiéndose entender como una burla a las formalidades y los rituales, vacíos ya de sentido, de la nobleza veneciana<sup>54</sup>.

Contemporáneamente a estos frescos realiza los diseños de *Scene di vita contemporanea*, en los que muestra su gran capacidad de observación, su humor y una cierta melancolía. En esta serie, realizada para sí mismo, sigue retratando la decadente sociedad veneciana pero que aún conserva sus tradiciones identitarias. Son de un marcado carácter caricaturesco apareciendo los hombres como monstruos<sup>55</sup>.

#### **e. La Stanza dei Pulcinella y los Divertimento per li ragazzi**

Dentro del ya referido *Il mondo nuovo* aparece un *Pulcinella*, siendo la suya la única máscara visible entre un pueblo de “caricaturas”. Su mirada es inquietante y parece que prelude el último espacio que decora Giandomenico. En 1793 empezará la famosa *Stanza dei Pulcinella*, una pequeña sala donde se desarrollará todo un espectáculo de *Pulcinelli*, símbolo del alma del pueblo, llenos de vitalidad. Comenzará con *L'altalena dei Pulcinella*, rodeado por cuatro tondos monocromos, contando además con varias escenas angulares sobre el personaje rodeando a las principales. Las tres grandes escenas del *Pulcinella innamorato*, *Pulcinella e i saltimbanchi* y *Pulcinella che gozzovigliano (La partenza di Pulcinella)* concluirán la obra en 1797. Ambas fechas están constatadas pues han sido leídas respectivamente en uno de los monocromos y en el *Pulcinella innamorato*<sup>56</sup>.

*Pulcinella* ya había aparecido en los *Scherzi di Fantasia* de Giambattista, así como también en telas de Giandomenico desde 1750 como *Il minuetto* y *Il ciarlatano (il dente estrattore)*, ambos hoy en el Museo del Louvre. Pero si hasta los años 1790 había

---

<sup>53</sup> Escrita y representada en 1761 para el teatro San Luca en Venecia y que consta de tres obras: *Le smanie per la villeggiatura*, *Le avventure della villeggiatura*, *Il ritorno della villeggiatura*.

<sup>54</sup> PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, p. 413.

<sup>55</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Op. cit.*, p. 34.

<sup>56</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Op. cit.*, p. 53-57.

aparecido en contadas ocasiones ahora va a ser el personaje principal de su obra. El año 1797 es clave pues supone la caída de la aparentemente “intocable” Venecia, acontecimiento que daña el sentimiento no solo del artista sino de toda la sociedad, dando vía libre a todo tipo de fantasías, en las cuales une su infancia, su tradición familiar y, en general, toda una cultura que acababa con él y que transmite a través de la máscara del *Pulcinella*<sup>57</sup>.

Se nos plantea preguntarnos el por qué eligió a este personaje para protagonizar su acto final, incógnita para la cual se han dado diversas lecturas posibles. *Pulcinella* era un disfraz común en el teatro popular, encontrándose siempre en los acontecimientos públicos, como vemos en las estampas de Luca Carlevarijs o de Gabriel Bella, así como asistiendo a los charlatanes (ya visto en *Il mondo nuovo*), siendo parte de una tradición visual muy importante<sup>58</sup>.

*Pulcinella* deriva del término *pulcino*, traducido como “pollito”, y así podemos verle en los *Divertimento*, en el número uno, donde un huevo de *Pulcinella* está siendo incubado por un pavo, lo cual podría venir de una tradición establecida en Flandes en el siglo XVI según la cual los tontos nacían de huevos, pero también podría ser una referencia al Carnaval, pues estos se lanzaban en tales festividades. Su nacimiento es muestra del carácter anárquico del personaje. Fue concebido como un sirviente napolitano, portando una especie de traje de labor propio de los campesinos de Acerra, ciudad cercana a Nápoles, que consiste de una camisa blanca y calzones de igual color. Lleva una máscara negra, con arrugas muy marcadas, y nariz aguileña, un alto sombrero de pan de azúcar (el *coppolone*) y una daga o una porra, así como lleva la espalda encorvada y el estómago sobresaliente.

Este personaje era el más vital de la *Commedia dell'arte* pues se adapta a cada rol o situación, cambiando su atuendo e incluso, se permitía renacer de sus propias cenizas, siendo así claro su símil de la ciudad. Es el espíritu de una época es una imagen

---

<sup>57</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, p. 27.

<sup>58</sup> ESAU, E.: “Tiepolo and Punchinello: Venice, Magic and Commedia dell'arte,” *Australian Journal of Art*, nº9, 1991, pp. 48-49.

popular de inquietud, de desconcierto, pero también de la necesidad de prepararse para las nuevas “aventuras” que se acercan<sup>59</sup>.

Después de haber sometido el arte paterno a un proceso de desmitificación a través de la comparación constante con la realidad, Giandomenico descubre en el *Pulcinella* una imagen que mezcla tanto el elemento realista-popular como el artificio fantástico-teatral y que, a su vez, hace suyo un espíritu de la parodia que obsesionaba al pintor. *Pulcinella* parece que surge de un pensamiento escéptico, pues imita tanto los actos de los héroes como de los hombres, pero no vemos en su expresión facial, ni valor ni significado. También transmite junto con su vitalidad una cierta sensación de inestabilidad. Será, finalmente, a través de la obra de Giandomenico cuando la *Commedia dell'arte* se venga de la sociedad que la estaba despreciando<sup>60</sup>.

Y es que la *Commedia* había quedado relegada por los nuevos gustos ilustrados, por lo cual, haciendo su acto final, aparece el *Pulcinella* como una especie de chamán (el personaje más vital de todos) en la casa del hijo de los grandes efectos ilusorios, el que de mayor teatralidad había dotado a la pintura. Estos aparecen multiplicados y podemos ver en sus cuerpos débiles, la pobreza y el hambre sufrida por el abandono, mientras corretean, dan volteretas, se burlan... como si nada hubiera cambiado, símbolo de esa última ensoñación que la ciudad vivía, la “traca final”. Son también una imagen irónica de la sociedad contemporánea, pues son más humanos, aún con máscara, que sus vecinos, quienes se dejan guiar por las modas, moviéndose como marionetas<sup>61</sup>.

En *Pulcinella e i saltimbanchi* (Fig.17) encontramos a *Pulcinella* llevando a su hijo, *Pulcinellino*, a un espectáculo de acróbatas. Como ya es habitual en el lenguaje del pintor, se produce una inversión de los papeles entre el actor y el espectador, recluyendo a los protagonistas, quienes portan las máscaras, en una esquina. A destacar es la forma en que representa al personaje, de pose estilizada, dándole una entidad (no es un artista callejero sin más) al ser una imagen mayor. Al lado encontramos a una joven, quizá un retrato de su esposa (más joven que él), que no parece interesada en el espectáculo pues mira directamente al espectador, involucrándole, disolviendo la frontera entre el público

---

<sup>59</sup> BOSTOCK, S.: *Op. cit.*, pp. 97-103.

<sup>60</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>61</sup> BOSTOCK, S.: *Op. cit.*, pp. 103-107.

y la escena, cambiándose los papeles. La composición es tomada de *Acrobati*, de *las Scene di vita contemporanea*<sup>62</sup>.

En *La partenza di Pulcinella (o Pulcinella che gozzovigliano)* (Fig.18) inserta más de un Pulcinella, encontrándonos uno de pie y de espaldas, con una cacerola vacía bajo el brazo, mirando donde señala otro con el dedo, fuera de la escena y con la mano izquierda se rasca el muslo (motivo repetido en numerosas ocasiones por el pintor) lo que dota de un carácter más verosímil, más humano. Bajo el grupo, que está sentado a la sombra de un árbol, encontramos a otro reclinado (tal vez ebrio) que recuerda en su postura a la obra de su padre, *La morte di Giacinto* (1752–53), otro ejemplo de ironía para con los dioses. En la parte baja encontramos una raqueta y un volante, así como la jarra del *Pulcinella* ebrio, dada su moralidad cuestionable. A este bodegón se añade un huevo, símbolo del nacimiento del personaje. Muchas de las posturas se relacionan con *Alcuni Pulcinelli con cani ballerini*, dentro de los *Divertimenti*, así como del aguafuerte paterno titulado *Pulcinella, due maghi e un efebo* (1745)<sup>63</sup>.

El *Pulcinella innamorato* (Fig.19) (será el último de la *Stanza*, firmado en 1797), presenta como hacía en *Minuetto in villa* a una pareja galante en actitud de danzar y a un perro que los acompaña. A la vez puede ser una versión irónica, y traída a su época, de *Incontro tra Antonio e Cleopatra*, obra de su padre en el *Palazzo Labia* de Venecia (1745-48). Pasa de la modestia, donde cada gesto está medido por un protocolo, a *Pulcinella* tocando un pecho atrevidamente a *Pulcinellina*. Ambos se miran de forma directa y aunque porten una máscara su amor es más real, sin ninguna restricción social. Sus movimientos abiertos hacen que los ropajes tengan más movimiento, son más libres. Detrás de ellos vemos a otros dos, bebiendo y danzando. El fresco se caracteriza por un débil velo anaranjado, lo que nos indica la proximidad del atardecer, por lo que deben aprovechar para divertirse pues el final está cerca<sup>64</sup>.

Aun con la expresión facial neutralizada por la máscara, el autor consigue dar gran expresividad al gesto, incluso exagerándolo, tan típico de la *Commedia*, para contar lo que va a suceder entre la pareja. Los personajes son los mismos que en el

---

<sup>62</sup> GRECO, F.C. (a cura di): *Pulcinella. Maschera del mondo: Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Nápoles, Electa, 1990, p. 35.

<sup>63</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>64</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, p. 28.

*Minuetto*, pero ahora pueden mostrarse como realmente son: tras las apariencias de una existencia excesivamente reglada, el hombre se pone una máscara para poder vivir en libertad dentro de esa sociedad. Bajo un artificio pomposo, está el hombre con sus fortalezas y debilidades. Las escenas quedan realizadas por los tonos suaves que emplea, delicados, así como por una pincelada cada vez más suelta <sup>65</sup>.

Como hemos avanzado, en el techo realiza *L'altalena dei Pulcinella* (Fig.20) escena en la que, dentro de un gran óvalo, un grupo de *Pulcinelli* juega al columpio sobre una cuerda suspendida en el aire, con un cielo abierto como fondo. Este motivo ya había sido representado en la sala de los sátiros (*L'altalena del Satiro*) pero aquí la composición es más atrevida, en forzado escorzo. En la parte inferior podemos ver una especie de hoyo del que, con ayuda de la escalera, podrían haber salido estas criaturas como si salieran de la caverna platónica hacia la luz, del mundo de las apariencias, hacia un nuevo mundo.

Los techos, estaban reservados tradicionalmente a la aparición de la divinidad o a diferentes alegorías, remontándonos a los grandes creadores del XVI, sobre todo a Veronés (del que la familia Tiepolo se consideraba continuadora) y que en el siglo XVIII quedó dominado por su padre con sus grandes ejemplos como Würzburg o Madrid. Con estas obras los comitentes podían sentirse más cercanos a la divinidad, al abrir cielos que los unían. Aquí, en *Zianigo*, con estos personajes jugueteando serían una parodia de los grandes temas que habían dominado la tradición anterior, como si fueran la apoteosis de un dios clásico o una Asunción. El cielo que había simbolizado una dimensión superior, pierde aquí todo su sentido metafísico.

Los dioses, por tanto, han caído como lo estaba haciendo Venecia y toda una tradición forjada con los siglos, época dorada de la cual su padre había sido el último gran exponente, viéndose al mismo tiempo el nacimiento de un mundo nuevo. En este, aún reinando la incógnita propia de la máscara, el hombre ocupa un lugar central, al colocarse en la posición del dios, con todo lo que ello conlleva <sup>66</sup>. Este nuevo paradigma es fruto de la Ilustración que con Kant da a luz a un hombre que piensa por sí mismo, el *Sapere aude*. Cambiando el paradigma tradicional se elimina a Dios de su sistema de

---

<sup>65</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Op. cit.*, pp. 53-55.

<sup>66</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Op. cit.*, p. 36.

conocimiento, lo que supone una responsabilidad mayor para el hombre. Esta obra podría ser una premonición del lema que Hegel, en 1802, pronuncia en su obra *Fe y saber*: “*Dios ha muerto*”, al colocar al hombre en lugar que ocupaba Dios.

En las escenas en monocromo, emplea tanto motivos antiguos y modernos como los de su padre. En *Pulcinella sotto l’ombrello* (Fig.21) una pareja de espaldas disfruta de un paseo bajo la lluvia, resaltando la alegría del acto cotidiano a través de un perro jugueteando. En *Pulcinella che scacciano una giovane nobile* (Fig.22), un grupo de cuatro *Pulcinelli* parecen indicar el camino a una joven. Curiosa es la representación de *La cavalcata di Pulcinella* (Fig.23), como burla de las campañas napoleónicas, que ya habían comenzado, pues observamos al líder *Pulcinella* en un burro, al que todos siguen. Esta imagen de un nutrido grupo recuerda a las composiciones paternas del *Trionfo di Pulcinella*. Acaba con *Il balletto dei cani* (Fig.24), imagen que ya aparecía en *Le Arti che vanno per via nella città di Venezia* (1753) de Zompini, donde aparecen grabados de los distintos tipos callejeros de la ciudad. Eran muy recurrentes la escena de perros danzando como vemos en la obra de Longhi, *Il Casotto del leone* (1762) o en las que el propio Giandomenico hace en el *Palazzo Contarini de Zaffo* (1784) y en el último de los *Divertimenti: Alcuni Pulcinelli con cani ballerini*<sup>67</sup>.

Esta queda rodeada por cuatro tondos que contienen episodios de la vida cotidiana de *Pulcinella* en monocromo rojo: *Pulcinella che giace ubriaco con i suoi cani (L’ebbrezza)* (Fig.25), *Pulcinella che amoreggia con una donna col ventaglio (Un abbraccio tra due innamorati)* (Fig.26), *Pulcinella in riposo (Il riposo)* (Fig.27) y *Pulcinella innamorato (Il corteggiamento)* (Fig.28), siguiendo a los *Divertimenti* en la composición<sup>68</sup>.

También será *Pulcinella* el protagonista de su serie de 104 dibujos *Divertimento per li Regazzi* realizados para sí mismo, pues sus dos hijas habían muerto al poco de nacer, por lo que serían momentos de suma melancolía. Son el testamento de su arte, dedicándoselo a los “muchachos”, buscando la libertad creativa de un niño, una mente inocente. Vemos los motivos más diversos, añadiendo la ambigüedad de la máscara y la multiplicación del personaje. En momentos en los que la *Commedia* estaba en crisis

---

<sup>67</sup> PEDROCCO, F. (a cura di): *Op. cit.*, p.57.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 54.

ante los intelectuales ilustrados, Giandomenico se pone de parte de los ignorantes, como de los niños, quienes son aún capaces de entenderlos y amarlos.

Van en contra de cualquier orden lógico, además de no basarse en ningún texto literario para su composición. Cuenta el transcurso de la vida, del nacimiento a la muerte, así como los eventos más importantes. Aparece *Pulcinella* tanto como protagonista como espectador, con su mueca indescifrable en ellas. Tampoco se nos indica a que clase social podría pertenecer este personaje, siendo este a la vez uno y muchos y, sobre todo, es una representación de cada uno de nosotros. Incluso el mismo pintor se identifica con él, pues como seguidor de los preceptos de su padre, se encuentra en un declive semejante al del personaje, creando ambos aversión entre los gustos ilustrados<sup>69</sup>.

Destaca sobre todo el dibujo que sirve de portada (Fig.29). En ella podemos ver a un *Pulcinella* con un muñeco en brazos, frente a una especie de sarcófago, en el cual se coloca el título de la obra. En el frontispicio recuerda a los grabados que de joven hizo del *Vía Crucis*, pero con el símbolo de *Pulcinella* sobre el de la Pasión. Así ambas historias se enfrentan y se asemejan, en un símil de la máscara de *Pulcinella* como el rostro de Cristo. Ambas figuras definían las dos actitudes a lo largo del año; el Carnaval y la Cuaresma. Pero ahora con la muerte del viejo mundo nacía un nuevo sujeto histórico; el hombre guiado solo por su razón, dentro de una trayectoria progresiva del tiempo. Pero Giandomenico queda separado de esta nueva realidad, aún consciente de ella, sabe que pertenece a un mundo pasado<sup>70</sup>.

Pero no es solo una crítica de su mundo contemporáneo, sino que busca en su pasado y se enfrenta a su propio arte y al de su padre, mezclando motivos e invenciones. *Pulcinella* será así una forma de interpretar la existencia humana, así como, un repaso de su carrera artística. Así fueron para él: “*la sua ricerca del tempo perduto e il suo tempo ritrovato, un’avventura creativa avviata dalla consapevolezza che tutto un mondo era finito per sempre*”. Sabe que todas las esperanzas de los ciudadanos están

---

<sup>69</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Op. cit.*, pp. 36-38.

<sup>70</sup> MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Op. cit.*, p. 29.

perdidas, que la caída de Venecia es inminente y, en contra de lo esperado como esta invasión de *Pulcinelli*, el pueblo salió a celebrar su último Carnaval<sup>71</sup>.

## 7. Conclusiones

La Venecia settecentesca sabía que su mundo no podía durar eternamente y que con la pérdida de su independencia acababa toda una tradición. Pero aún en sus últimos momentos disfrutaba de gran fama por su importancia diplomática, y cultural. Este mundo se basaba en la opulencia, en lo artificial, dentro de una ciudad que parecía vivir en una fiesta continua. Con la influencia ilustrada, tradiciones como la *Commedia dell'arte* empezaban a cuestionarse, pero sus personajes representaban perfectamente a esa sociedad de la falsedad.

Giandomenico Tiepolo es así un artista clave para entender el paso hacia el nuevo mundo que entra con el cambio de siglo. Portador de toda una tradición de grandes fresquistas, culminada por su padre, e imbuido aún del gusto rococó, se negó a morir con ese mundo. Sus grandes dotes como observador de su tiempo, le hicieron ver más allá y, en un estilo completamente personal, hizo en su villa campestre de *Zianigo*, un último retrato de la sociedad en la que vivía y a la que amaba, viéndola desvanecerse para dar vida a un mundo lleno de incógnitas. Esta sociedad sabía que su final estaba cerca, y en vez de resignarse, salió a celebrar el Carnaval, como siempre había hecho.

Para Giandomenico el hombre tomaba ahora conciencia de sí mismo, representándolo a través de la figura del *Pulcinella*. Este personaje ocupará su último gran ciclo, un mundo lleno de *Pulcinelli* donde parece que la ironía reina, y donde nada es lo que parece. Aún con careta, son más sinceros que sus contemporáneos, como si todo hubiera sido un espectáculo teatral, sus vecinos hubieran sido los protagonistas, y al llegar al fin, el telón caerá. Este personaje llegará a ocupar el lugar de los dioses, en un despertar hacia el futuro, símbolo de un nuevo paradigma. Y es que eso es lo que está haciendo ver a todos, que lo que les espera es el fin, pero también un comienzo. Me gustaría acabar citando al escritor y poeta chileno Roberto Bolaño, quién entrevistado

---

<sup>71</sup> GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Op. cit.*, pp. 37-38.

en sus últimos días, a la pregunta sobre su futuro y cómo sería para él el paraíso, respondió: “*Como Venecia, espero (...). Un sitio que se usa y se desgasta y que sabe que nada perdura, ni el paraíso, y que eso al fin y al cabo no importa*”<sup>72</sup>.

## 8. Bibliografía y webgrafía

- APOLLONIO, M.: *Storia della Commedia dell'Arte*. Florencia, Sansoni Editore Nuova S.p.A., 1982.
- BOSTOCK, S.: *The Pictorial Wit of Domenico Tiepolo*. Universidad de Warwick, 2009.
- CRUZ, J.: “La última entrevista a Roberto Bolaño”, Blog Cultura El País, 05/3/2012, [https://blogs.elpais.com/juan\\_cruz/2012/03/la-%C3%BAultima-entrevista-a-roberto-bola%C3%B1o.html](https://blogs.elpais.com/juan_cruz/2012/03/la-%C3%BAultima-entrevista-a-roberto-bola%C3%B1o.html) (consultado el 11/05/2019).
- GEALT, A.M. y KNOX, G.: *Giandomenico Tiepolo. Maestria e Gioco. Disegni dal mondo*. Milán, Electa, 1986.
- GRECO, F.C. (a cura di): *Pulcinella. Maschera del mondo: Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Nápoles, Electa, 1990.
- ESAU, E.: “Tiepolo and Punchinello: Venice, Magic and Commedia dell'arte”, *Australian Journal of Art*, nº9, 1991, pp. 41-58.
- HORVATH, A.: “Pulcinella, or the metaphysics of the nulla: in between politics and theatre”, *History of the human sciences*, vol. 23, nº2, 2010, pp. 47-67.
- MARIUZ, A. y PEDROCCO, F.: *Giandomenico Tiepolo. Gli affreschi di Zianigo a Ca' Rezzonico*. Venecia, Marsilio Editori S.p.A., 2004.
- PEDROCCO, F. (a cura di): *Satiri, centauri e pulcinelli: gli affreschi restaurati di Giandomenico Tiepolo conservati a Cà Rezzonico*. Venecia, Marsilio, 2000.
- PEDROCCO, F.: *Gli affreschi nei Palazzi e nelle Ville Venete dal '500 al '700*. Trento, Sassi, 2008.
- PEDROCCO, F. y ROMANELLI, G.: *Ca' Rezzonico*. Milán, Electa, 1995.
- PEÑALTA, R.: “Mercaderes, cortesanas y gondoleros: estereotipos venecianos en los libros de viajes”, *Cuadernos de Aleph*, nº5, 2013, pp. 135-152.

---

<sup>72</sup> CRUZ, J.: “La última entrevista a Roberto Bolaño”, Blog Cultura El País, 05/3/2012. [https://blogs.elpais.com/juan\\_cruz/2012/03/la-%C3%BAultima-entrevista-a-roberto-bola%C3%B1o.html](https://blogs.elpais.com/juan_cruz/2012/03/la-%C3%BAultima-entrevista-a-roberto-bola%C3%B1o.html) (consultado el 11/05/2019).

- PIGNATTI, T.: *Il museo Correr di Venezia. I dipinti del XVII e del XVIII secolo*. Venecia, Neri Pozza, 1960.
- RACIOPPI, P.P.: “Sociabilità e gioco nella cultura visiva e dell'abitare del Settecento veneziano” en ALFONZETTI, B. y TURCHI, R.: *Spazi e tempi del gioco nel Settecento*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 287-307.
- RICO, P. J.: “Algunos aspectos de la vida cotidiana en Venecia a través de comentarios y descripciones de viajeros en el siglo XVIII” en VV.AA: *El Settecento veneciano. Aspectos de la pintura veneciana del siglo XVIII*. Zaragoza, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1990, pp. 45-68.
- ROMANELLI, G.: “Venecia en el Settecento” en VV.AA: *El Settecento veneciano. Aspectos de la pintura veneciana del siglo XVIII*. Zaragoza, Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 1990, pp. 15-28.
- SEOANE, J.: *La política moral del Rococó: Arte y cultura en los orígenes del mundo moderno*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2000.
- VINCENT, B.: “L’Attila di Venezia?” Napoleone e la Serenissima”, *Insula*, nº18, 2004, pp. 19-25.
- WEB NELSON-ATKINS MUSEUM OF ART: <https://art.nelson-atkins.org/objects/505/title-page-to-the-punchinello-series?ctx=a2e40afc-1676-4e56-a9bc-61f4faa3ad22&idx=7>
- WEB MUSEO CA’REZZONICO: <http://carezzonico.visitmuve.it/en/il-museo/percorsi-e-collezioni/second-floor/giandomenico-tiepolo-zianigo/>

## 9. Anexo fotográfico



Fig.1. *Villa Zianigo* (exterior).

Fig.2. Plano de las Salas en el Ca'Rezzonico.

Figs.3-28. Serie de frescos realizados por Giandomenico Tiepolo entre 1759 y 1797, conservados en el Ca'Rezzonico. Fotos procedentes de la web del museo.

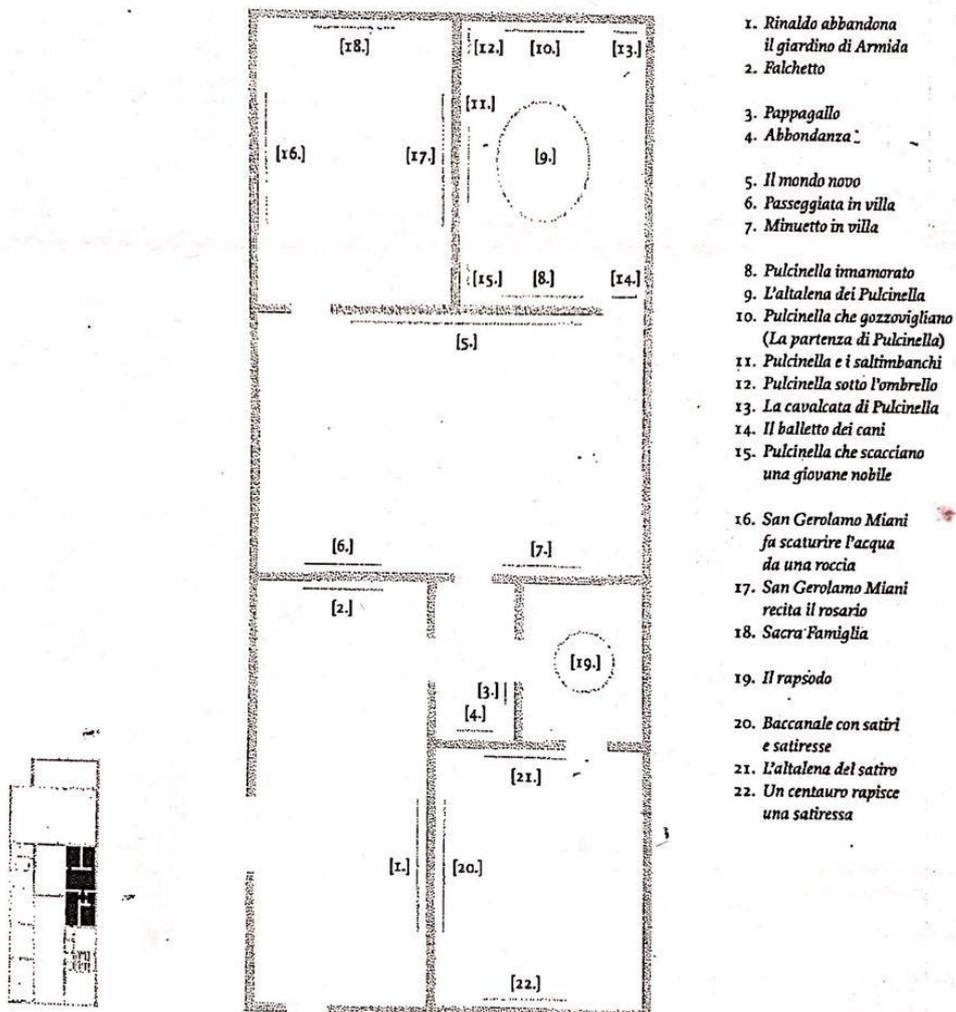




Fig.3. *San Gerolamo Miani fa scaturire l'acqua da una roccia.*



Fig.4. *San Gerolamo Miani recita il rosario.*



Fig.5. *La Sacra Famiglia con il Beato Gerolamo Miani.*



Fig.6. *Baccanale con satiri e satiresse.*

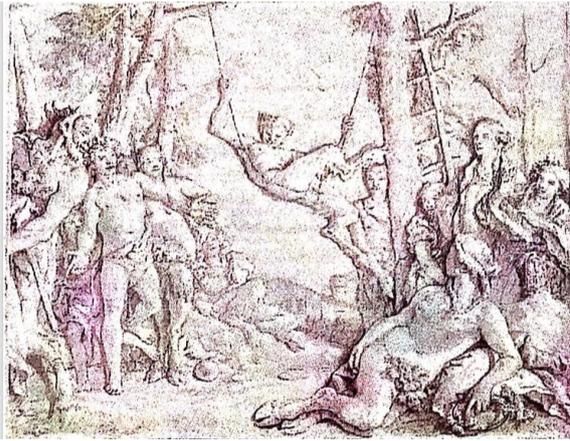


Fig.7. *L'altalena del satiro.*



Fig.8. *Un centauro rapisce una satiresa.*



Fig.9. *Il rapsodo.*



Fig.10. *Rinaldo che abbandona il giardino di Armida.*



Fig.11. *Falchetto.*



Fig.12. *Pappagallo.*



Fig.13. *Abbondanza.*

Fig.14. *Il mondo nuovo* y detalle de la misma obra.





Fig.15. *Passeggiata in villa.*



Fig.16. *Minuetto in villa.*



Fig.17. *Pulcinella e i saltimbanchi.*



Fig.18. *La partenza di Pulcinella (o Pulcinella che gozzovigliano).*



Fig.19. *Pulcinella innamorato.*



Fig.20. *L'altalena dei Pulcinella.*



Fig.21. *Pulcinella sotto l'ombrello.*



Fig.22. *Pulcinella che scacciano una giovane nobile.*



Fig.23. *La cavalcata di Pulcinella.*



Fig.24. *Il balletto dei cani.*



Fig.25. *Pulcinella che giace ubriaco con i suoi cani (L'ebbrezza).*



Fig.26. *Pulcinella che amoreggia con una donna col ventaglio (Un abbraccio tra due innamorati).*



Fig.27. *Pulcinella in riposo (Il riposo).*



Fig.28. *Pulcinella innamorato (Il corteggiamento).*



Fig.29. *Divertimento per li ragazzi*, frontespizio.  
Giandomenico Tiepolo, Nelson-Atkins Museum of Art, c.  
1797. Foto procedente de la web del museo.