

Los avatares de la pintura veneciana en España en el siglo XVI

Leticia Ruiz Gómez



Figura 1. "Busto de Cristo." Tiziano. Madrid, Museo del Prado.

Una de las parcelas más interesantes de nuestro patrimonio pictórico es la formada por las colecciones venecianas del siglo XVI que llegaban a nuestro país al poco de ser ejecutadas, lo que representa desde luego un hecho de enorme modernidad sin claro parangón europeo (1).

He tratado de recoger ciertos aspectos que aluden directamente a cuestiones de conservación y consideración material de las pinturas venecianas que los Austrias Mayores solicitaban intensamente.

Con ello pretendo dar una muy breve aportación que pueda servir a nuestra escasa historia sobre la restauración y los criterios de conservación en nuestro país, motivada en gran parte por "esta falta de interés de los historiadores" por estos aspectos, como tan justamente recogía Raúl Amitrano en un reciente artículo sobre estos temas (2).

Carlos V establece unos lazos con Tiziano en su viaje a Italia en 1529 que se irán incrementando con diversos honores y con un rico epistolario que continuará más tarde con su hijo Felipe. Gracias a estas cartas con el Cadorino, y a la extensa correspondencia regia con los embajadores españoles en Venecia, nos encontramos con breves, pero en todo caso esclarecedoras noticias sobre las preocupaciones no sólo del artista, sino incluso

de sus mecenas, sobre temas tales como embalaje, repintes, mutilaciones, etc..., que enriquecen el vacío de información sobre las cuestiones materiales de tales pinturas y ciertas prácticas que debían ser habituales cuando llegaban a la Corte las obras tras un largo viaje.

Así por ejemplo, encontramos una carta que Tiziano envía al Emperador en octubre de 1545 donde el artista muestra su temor ante una posible intervención en España en dos de los retratos que acaba de finalizar de la Emperatriz... "*Prego a V. Matà. mi mandì a dir li fallì et manchamenti, rimandameli in dietro, accio che li evendì, et non consenta V. Matà. che un altro metta la man in essi*" (3). Contemporáneamente, el embajador Diego Hurtado de Mendoza insiste a Carlos V sobre el particular, seguramente apremiado por el pintor, consciente de los daños que este tipo de intervención foránea, proporciona a sus obras (4).

Parece claro que las pinturas se solían retocar cuando llegaban a España; bien por problemas en el viaje, bien por criterios personales del comitee, especialmente en el caso de tratarse de retratos. Por ello, el Emperador pone ciertos reparos a los que acaba de enviar Tiziano, aunque le tranquiliza por medio de una carta a su embajador al poco de recibir las dos cartas anteriores: "*...se devra aderegar un poco en la nariz pero, porque en lo que Tiziano ha puesto la mano no la ha deponer otro, le havemos mandado guardar y llevarlo para que, quando passare por Italia, el mismo lo adereçe*" (5).

A pesar de estas palabras la práctica del retoque no deja de realizarse, incluso a veces, por cuestiones de mojigatería de difícil comprensión. Así, a la "Santa Margarita y el Dragón" (210 x 170 cm) fechada normalmente en 1552 (siete años después de estas cartas), se la tapa la pierna desnuda al poco de llegar al Escorial, donde todavía se encuentra; provocando este hecho, a los pocos años, la total desaprobación de Fray José de Sigüenza, que puede ser considerado el primer crítico moderno (6).

Además de los retoques, al joven príncipe Felipe, que estima sobremanera la obra del Vecellio, le preocupan las condiciones del transporte de estas pinturas pues, en ocasiones, llegaban dañadas a su destino. Esclarecedor nos parece el párrafo de una carta de Felipe a su tía María de Hungría, en mayo de 1551: "*El otro* (se refiere a un retrato) *le a dannado un poco barniz, aunque no era el gesto y se podra alla aderegar y la culpa no es mya sino de Tiziano. Las pinturas no he osado llevar con correo porque no se maltraten...*" (7).

El interés de Felipe II para que los cuadros lleguen sin daño alguno, se repiten de continuo: "*...querriamos mucho tenerle acá con brevedad, (8) os encargamos que vos de vuestra mano lo adereceis y pongais de manera*



Preparación de ingreso
en la Facultad de Bellas Artes
y Escuelas de Restauración y Cerámica
Pintura/Dibujo Artístico/Arquitectura

Plaza Mayor, 1, 2.ª dcha. - 28001 MADRID
Tel. 266 54 74



Figura 2. "Noli me Tangere." Sánchez Coello. El Escorial. Nuevos Museos.

que no se pueda dañar en el camino y que lo entreguéis al secretario García Hernández mi criado que ay reside, que yo embío a mandar que me lo encamine a recaudo" (9). En otra dirigida a García Hernández: "Yo os encargo mucho que vos la recibáis (la "Cena" del Escorial) dél como os la diere empacada y de mandar que no pueda recibir daño..." (10). Pero como contraste, esta misma obra fue enormemente mutilada al llegar al Escorial, pues el lienzo era demasiado grande para el lugar de su ubicación, en el refectorio del Monasterio. Se recortó especialmente su parte superior, perdiéndose así las monumentales escenografías arquitectónicas ("a la veneciana") donde se situaban los personajes. Poleró cuenta que Navarrete el Mudo protestó vigorosamente por tal hecho, aunque sólo consiguió realizar una copia completa del lienzo antes de su mutilación (11).

Los recortes en las obras también resultan habituales, pues éstas se debían subordinar a los lugares donde iban a ser colgadas, siendo como vemos, tan sólo rechazado por los pintores que trabajaban para nuestros monarcas; dichos pintores como mucho, tan sólo consiguen "documentar" el original antes de ser mutilado. Este es también el caso del "Noli me Tangere" que hoy se exhibe en el Prado, recortado salvajemente, se respetó tan sólo el busto de Cristo (Fig. 1) (68 x 62 cm). Existe copia completa de Sánchez Coello (231 x 224 cm) (Fig. 2). Al parecer, en 1566, Felipe II ordenó la reducción (12).

Semejante suerte sufrió un lienzo del que ya en 1605 (13) sólo quedaba la representación del Padre Eterno con el Espíritu Santo, obra de Paolo Veronese (62 x 78 cm).

De estos breves ejemplos nos podemos hacer una

idea de las consideraciones materiales del siglo XVI con respecto a un conjunto de obras que, aunque parezca contradictorio con lo aquí dicho, eran especialmente apreciadas y estimadas.

Parece por todo que era habitual (excepto las obras realizadas en el círculo geográfico de la Corte) que las pinturas viajaran en condiciones no precisamente óptimas, por lo que se intervenía en los "desperfectos" sufridos, con continuos repintes (aunque éstos también se realizaban por "mejoras estéticas"), y se manipulaban las obras según su ubicación.

Notas

- (1) Bien entrado el segundo cuarto del siglo XVII, Cassiano del Pozzo se "contaba entre el grupo de los que en Roma habían 'descubierto' las bellezas de Tiziano". Francis Haskell, 1984. *Patrones y Pintores*, Ed. Cátedra, Madrid, pág. 125.
- (2) Amirano Bruno, Raúl. 1985. "Evolución y desarrollo de los criterios de restauración. De la Antigüedad al panorama actual" en la *Revista de Arqueología*. Año VI, nº 47, pág. 20-33.
- (3) Simancas. Estado, legajo 1318, folio 42. Recogido por A. Clouas en "Documents concernant Titien conservés aux archives de Simancas" 1967. Tomo III de *Melanges de la Casa de Velázquez*. París, pág. 205.
- (4) "...que no ponga otro la mano en él porque se dañará". Simancas. Est. Leg. 1318, fol. 40. Cloua, opus cit., pág. 206.
- (5) Carta escrita a Gante el 30 de octubre de 1545. Simancas, Est. leg. 1318, fol. 100. Clouas, opus cit., pág. 207.
- (6) En 1605 escribe la *Historia Primitiva y Exacta del Monasterio de El Escorial*, Madrid, pág. 417.
- (7) Ausburgo, 16 de mayo de 1551, recogida sin indicar procedencia, por Pedro Berroqui en 1935. *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, pág. 116.
- (8) Se refiere al cuadro de María Magdalena, del que hoy sólo contamos con la copia de Lucas Jordán en la sacristía escorialense.
- (9) Felipe II a Tiziano, octubre de 1561, Simancas, Est. leg. 1126, fol. 185.
- (10) Marzo de 1564, Simancas, Est. leg. 1825, fol. 69.
- (11) "...dispuso el fundador que se cortase por ambos lados; llegándolo a entender el mudo, admirador constante y justo apreciador de las obras de su maestro, llenó de amargura e hizo esfuerzos supremos porque no se realizase semejante medida, brindándose a sacar, en el término de seis meses, una copia exacta de él, y ofreciendo su vida si dejaba de cumplir esta promesa; loable arranque de entusiasmo artístico, que no se estimó en su valía" Poleró, 1857. *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*; Madrid, pág. 110.
- (12) Valcanover, 1969. *Tiziano*, Rizzoli Editore. Milán, pág. 38.
- (13) Padre Sigüenza, opus cit., pág. 483.