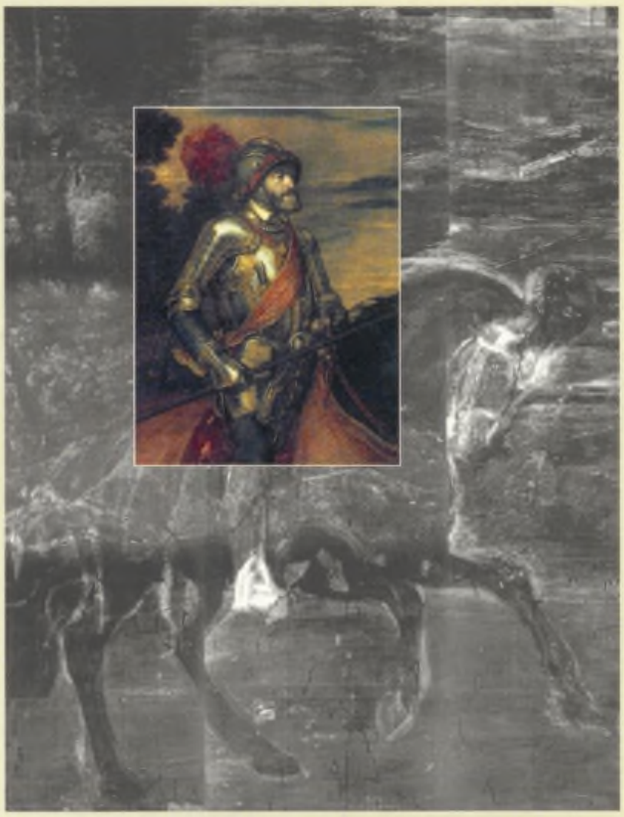
TIZIANO
Técnicas y restauraciones



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

ACIONAL DEL PRADO

TIZIANO Técnicas y restauraciones

FIAT
Fiat Ibérica

TIZIANO
Técnicas y restauraciones

Actas del Simposium Internacional
celebrado en el Museo Nacional del Prado
los días 3, 4 y 5 de junio de 1999

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

La pintura veneciana y la de Tiziano Vecellio en particular representan una de las referencias fundamentales no sólo para las colecciones del propio Museo Nacional del Prado sino para la comprensión de algunos de los momentos más altos de la pintura española. Por estas razones intervenir en la restauración de algunas obras del maestro de Pieve di Cadore se configura como una decisión importante a la que se debe de prestar la mayor atención y el mayor cuidado posible; además, dos pinturas en particular, *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg* y *La Gloria*, pueden considerarse que han entrado en nuestra historia convirtiéndose en verdaderos iconos.

Estas consideraciones y el actual estado de las pinturas nos han llevado a la decisión de convocar, gracias al patrocinio de Fiat Ibérica, a algunos de los mayores especialistas en la pintura de Tiziano para que contribuyeran con sus experiencias y conocimientos a profundizar los temas y los problemas relacionados con la restauración de dichas obras. Podemos afirmar que el mundo científico internacional ha contestado de manera entusiasta volcándose en la iniciativa. Así, en el pasado mes de junio pudimos contar con la presencia en Madrid de más de veinte expertos entre investigadores, profesores de Universidad, restauradores, conservadores y directores de algunos de los más prestigiosos museos del mundo. Todos ellos ilustraron detenidamente, ante un público seleccionado y competente, sus opiniones y sus consideraciones acerca de las distintas técnicas para la restauración de las obras de Tiziano.

Esta publicación no sólo quiere ser el testimonio de dicho acto y del fecundo clima de intercambio de conocimientos que se vivió en aquellos días, sino que tiene la ambición de convertirse tanto en una referencia en términos científicos para las restauraciones de las obras de Tiziano como en un *modus operandi* para el propio Museo del Prado como institución. En la mesa redonda que clausuró el Simposium, después de un debate, se llegó a comprobar que si por un lado *La Gloria* no presenta significativos problemas de restauración por su buen estado de conservación, por otro el *Carlos V* ofrece una gama más compleja de cuestiones e incógnitas en el momento de abordar su restauración, debidas principalmente a la vicisitudes y sufrimientos vividos por el cuadro a lo largo de sus casi quinientos años de vida. Por estas razones su restauración deberá seguir criterios de cautela y atención cuyo fin último debe ser garantizar las mejores condiciones de conservación de la obra y su mejor disfrute por parte del público. Evidentemente, se trata de un reto importante en el que el Museo Nacional del Prado puede contar con profesionales de primera fila y con el apoyo y la colaboración de la comunidad científica internacional.

FERNANDO CHECA
Director del Museo Nacional del Prado

Fiat tiene en España unas hondas raíces. Con orgullo puedo decir que en este siglo XX Fiat ha sido uno de los protagonistas más destacados en el progreso de la sociedad española. Su larga presencia en España se ha caracterizado por su impulso a la industrialización y a la motorización del país. Y siendo esto así, no puede pasar inadvertida su contribución a la expansión de la cultura y a la conservación del patrimonio.

Fiat ha organizado exposiciones y otras muestras artísticas, colaborando estrechamente con diversas instituciones, como el Museo Reina Sofía (que se inauguró con la exposición *El arte italiano del siglo XX*), el Museo de Arte Contemporáneo, que albergó la exposición sobre *Las formas de la industria*, la Real Fundación de Toledo y el Museo del Prado.

No es esta la primera vez que el Prado y Fiat abordan una operación de restauración del patrimonio del Museo, pero sí considero que esta ocasión permanecerá como emblemática de nuestra colaboración.

Hemos aunado nuestra condición de italianos y nuestra condición de españoles, porque tenemos la ventaja de ser las dos cosas. Estamos vinculados a Tiziano, como lo estamos a la Historia de España, país en el que el esplendor de su monarquía nace con Carlos I y Felipe II, y, sin duda, está vigente hoy.

La celebración de los centenarios de estos dos grandes monarcas tiene lugar en el trienio 1998-2000, y, como si hubiera sido pensado por alguien, también en 1999 Fiat ha celebrado su primer centenario. Nos gusta esta coincidencia.

Nuestra participación en los centenarios aludidos se hace realidad a través del Museo del Prado, en la restauración de los retratos «de referencia» de Carlos V y de Felipe II realizados por Tiziano, así como en la del cuadro *La Gloria*, que se identifica con la Corte española de la época. Pero también sentimos que el Museo del Prado participa de nuestro centenario, brindándonos esta oportunidad única.

No es preciso decir que no será la última ocasión de trabajar juntos, y que el mundo de la cultura seguirá encontrando en Fiat el apoyo entusiasta que precisa.

LUIGI MICHETTI
Presidente de Fiat Ibérica

Cubierta: *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg*. Madrid, Museo del Prado.

Edición: Fernando Villaverde
Fotocomposición y fotomecánica: EFCA
Impresión: Julio Soto

NIPO: 183-99-016-5
ISBN: 84-87317-84-7
Depósito legal: M. 45.384-1999

Simposium Internacional

TIZIANO

TÉCNICAS Y RESTAURACIONES

Madrid, Museo del Prado, 3, 4 y 5 de junio de 1999

Presidencia de Honor
PAOLO PUCCI DI BENISICHI, Embajador de Italia
JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, Presidente del Real Patronato del Museo del Prado
LUIGI MICHETTI, Presidente de Fiat Ibérica

Dirección científica
FERNANDO CHECA

Coordinación científica y edición de las Actas
MATTEO MANCINI

Organización
LLUIS MIRA Y BORDERÍA, ANTONIO PICAZO

Ponencias

Dr. D. FRANCESCO VALCANOVER, S.E. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. *Tiziano: detrás de la imagen* (conferencia inaugural).

Dr. D. MATTEO MANCINI, investigador. *Las restauraciones de Tiziano en el Museo del Prado.*

Dra. Dña. CARMEN GARRIDO, Jefe del Gabinete Técnico, Museo Nacional del Prado. *El examen radiográfico del retrato ecuestre de Carlos V.*

Dña. ISABEL MOLINA, restauradora, Museo Nacional del Prado. *La restauración del retrato de Felipe II.*

D. RAFAEL ALONSO ALONSO, restaurador, Museo Nacional del Prado. *Las restauraciones de los dos entierros de Tiziano.*

Dña. ROCÍO DÁVILA, restauradora, Museo Nacional del Prado. *Diversificación de las respuestas a los problemas de restauración de las obras de Tiziano.*

Dña. MARÍA JESÚS IGLESIAS DÍAZ, restauradora, Museo Nacional del Prado. *Las restauraciones de* Santa Margarita.

Dra. Dña. SYLVIA FERINO-PAGDEN, Directora del Departamento de Pintura Italiana, Kunsthistoriches Museum, Viena. *El retrato del elector Juan Federico de Sajonia, estudio histórico-artístico.*

D. ROBERT WALD, restaurador, Kunsthistoriches Museum, Viena. *El retrato del elector Juan Federico de Sajonia, estudio técnico.*

Dr. D. HUBERT VON SONNENBURG, Sherman Fairchild Paintings Conservation, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. *El retrato de Carlos V de Munich.*

Dr. D. NICHOLAS PENNY, conservador de Pintura Italiana, National Gallery, Londres. La muerte de Acteón *y el último Tiziano: técnica y estilo.*

Dña. JILL DUNKERTON, restauradora, National Gallery, Londres. *Observaciones sobre los resultados de la técnica de Tiziano para la conservación de sus obras en la National Gallery.*

Prof. D. DAVID ROSAND, Meyer Schapiro Professor of Art History, Columbia University, Nueva York. *La mano de Tiziano.*

Dra. Dña. CARMEN GARCÍA-FRÍAS CHECA, conservadora del Monasterio de El Escorial. *Dos obras restauradas de Tiziano en El Escorial:* San Juan Bautista y La Última Cena.

D. ÁNGEL BALAO, Jefe del Departamento de Restauración, Patrimonio Nacional. *Dos obras restauradas de Tiziano en El Escorial:* San Juan Bautista y La Última Cena, *estudio técnico.*

Dra. Dña. GIOVANNA NEPI SCIRÈ, Directora de las Gallerie dell'Accademia, Venecia. *Técnicas y restauraciones de las obras de Tiziano en Venecia.*

D. ALFEO MICHIELETTO, restaurador, Gallerie dell'Accademia, Venecia. *La restauración de la Pala di San Marco de la iglesia de la Salud de Venecia.*

Prof. D. AUGUSTO GENTILI, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Venecia «Ca'Foscari». *Aún más acerca del «non-finito»: materia, técnica, lenguaje.*

Dña. NATHALIE VOLLE, Conservadora Jefe del Département de la Conservation et de la Restauration del C.R.R. des Musées de France. *Restauraciones de Tiziano en Francia.*

Dr. D. FERNANDO CHECA CREMADES, Director del Museo Nacional del Prado. *Clausura del Simposium.*

Índice

13 Francesco Valcanover (Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti)
Tiziano: dietro l'immagine

23 Matteo Mancini (Ricercatore)
I restauri di Tiziano nel Museo del Prado: la bottega e l'immagine del pittore

33 Carmen Garrido (Museo Nacional del Prado)
Examen preliminar de El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg

43 Enrique Parra (Universidad Alfonso X el Sabio)
Los materiales de pintura de El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg

47 Isabel Molina (Museo Nacional del Prado)
Restauración del retrato de Felipe II con armadura

53 Rafael Alonso Alonso (Museo Nacional del Prado)
La restauración de las dos versiones de El entierro de Cristo

59 Rocío Dávila (Museo Nacional del Prado)
Distintas intervenciones en las restauraciones de Tiziano

67 María Jesús Iglesias Díaz (Museo Nacional del Prado)
Santa Margarita

73 Sylvia Ferino-Pagden (Kunsthistoriches Museum, Vienna)
Il Ritratto di Giovanni Federico, Duca di Sassonia *a Vienna*
Considerazioni storico-artistiche

87 Robert Wald (Kunsthistoriches Museum, Vienna)
Titian's Portrait of Johann Friedrich von Sachsen *in the Kunsthistorisches Museum*
A technical study

99 Hubert von Sonnenburg (Metropolitan Museum of Art, New York)
The seated portrait of Charles V

109 NICHOLAS PENNY (National Gallery, London)
Two paintings by Titian in the National Gallery, London
Notes on technique, condition and provenance

117 JILL DUNKERTON (National Gallery, London)
Observations on the conservation history and technique of The Tribute Money *in the National Gallery, London*

127 DAVID ROSAND (Columbia University, New York)
La mano di Tiziano

139 CARMEN GARCÍA-FRÍAS CHECA (Monasterio de El Escorial)
Análisis crítico de dos obras restauradas de Tiziano en el Monasterio de El Escorial: la Última Cena *y* el San Juan Bautista

153 GIOVANNA NEPI SCIRÈ (Gallerie dell'Accademia, Venezia)
Restauri e tecniche di Tiziano

161 ALFEO MICHIELETTO (Gallerie dell'Accademia, Venezia)
Il restauro della Pala di San Marco in trono tra i SS. Cosma e Damiano e i SS. Rocco e Sebastiano

171 AUGUSTO GENTILI (Università di Venezia «Ca'Foscari»)
Ancora sul «non-finito» di Tiziano: materia e linguaggio

181 NATHALIE VOLLE (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France)
La restauration de huit tableaux de Titien au Musée du Louvre

189 NICOLE DELSAUX (Musée du Louvre, Paris)
Le Christ couronné d'épines *du Titien*

193 ÁNGEL BALAO GONZÁLEZ (Patrimonio Nacional)
Restauración de La Última Cena *y* San Juan Bautista *de Tiziano del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*

Tiziano: dietro l'immagine

FRANCESCO VALCANOVER
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

Nella lettera del 22 settembre 1559, in cui avverte Filippo II dell'invio delle due «poesie» con «Diana e Atteone» e «Diana e Callisto», assieme al «Salvator nostro nel sepolchro in luogo di quello che già si smarrì per viaggio», Tiziano si scusa con l'augusto committente per il ritardo nella consegna dei tre dipinti. «Se contra la sua aspettatione et il creder mio ho indugiato si lungamente a finirli et mandarli (che nel vero confesso esser tre anni, et più, che li ho cominciati) non lo ascriva Vostra maestà a mia negligenza; che anzi potrei dir con verità di non haver atteso granfatto ad altro, come il suo Secretario Garzia Hernando, che continuamente, benchè non bisognasse, a ciò m'ha sempre sollicitato, ne può far fede, ma diane prima la colpa alla quantità dell' opere, che ricercavano anco quantità di tempo; et poi all'ardente desiderio, ch'io tengo di far cosa che sia degna di Vostra Maestà, dal che procede, che io non m'appago mai delle mie fatiche, ma cerco sempre con ogni mia industria di polirle et di aggiunger loro qualche cosa». Della continua verifica da parte di Tiziano dei propri pensieri dà conto il famoso passo della «Breve Istruzione» premessa alle *Ricche minere della pittura veneziana* del 1674 in cui Marco Boschini riporta la testimonianza del Palma il Giovane sulla complessità della tecnica dell'artista, che sottopone i suoi fantasmi poetici ad una prassi operativa ricca di ripensamenti anche a distanza di tempo. L'assillante impegno creativo indicato dal Palma è usualmente riferito alla tarda attività di Tiziano, quando egli si inoltra nella «alchimia cromatica», come Giovan Paolo Lomazzo definisce con folgorante brevità l'ultima «maniera» dell'artista. Ma non v'è dubbio che sin dalla giovinezza il Vecellio mostri singolare predisposizione ad arricchire per «aggiunte» la prima impalcatura delle opere, pur nel diverso ductus degli impasti di colore a seconda delle diverse accezioni di risultati poetici in cui si dipana il suo immenso arco creativo. A darne preziosa indicazione contribuiscono gli studi scientifici che negli ultimi cinquant'anni hanno avuto grande impulso nel vasto spettro di possibilità di indagine mediante strumentazioni e metodiche sempre più sofisticate e capaci di intercettare quanto vi è «dietro l'immagine»: la radiografia, la fotografia a raggi infrarossi, la fluorescenza ultravioletta, la riflettografia digitale ed ora anche computerizzata, gli esami chimici e fisici di microprelievi. Siffatte indagini, se correttamente «lette» e interrelate fra loro, offrono allo studioso ed al restauratore ineludibili informazioni sullo stato di conservazione, sui materiali, sulla tecnica, sulla autenticità, sui pentimenti, infine sulla autografia delle opere. Naturalmente alla miglior conoscenza della linguistica di Tiziano nei suoi punti nodali un contributo di non poco peso è stato dato dalle manutenzioni straordinarie che hanno ormai coinvolto molta parte della produzione dell'artista. Lo dimostrano anche i risultati dei momenti conservativi di cui presto avremo puntuale relazione nel convegno che così si

apre. Grande e mai finito di esplorare è l'immenso deposito di invenzioni pittoriche di Tiziano, dalle quali alcuni dei più geniali protagonisti del suo tempo e dei secoli successivi trassero fecondo alimento, pur nella originalità di specifiche accezioni di linguaggio entro diversi contesti storici. La lezione del «colorito» fu recepita con maggior frutto quando le sue opere si presentavano nelle migliori condizioni di conservazione. Già nel corso del Settecento e ancor più nell'Ottocento e nella prima metà del nostro secolo l'universo di Tiziano, in parte compromesso da alterazioni del tempo e da funeste vicende, fu mortificato e travisato da manipolazioni dovute non solo a scorrette tecniche di restauro, ma anche ad istanze di canoni estetici di estrazione romantica. Poco alla volta sulla variata ricchezza del colore tizianesco calò un velo di ridipinture arbitrarie e di vernici «dorate» alla veneziana, che omologarono valori cromatici, di luce e di spazio in immagini fuorvianti presto entrate nella tradizione e nel gusto, e ancor oggi da taluno rimpiante. Ad avvertirlo fu sin dal Settecento Anton Maria Zanetti di Alessandro, il sensibile conoscitore e incisore veneziano. Descrivendo nel 1771 la *Presentazione al tempio di Maria*, collocata da Tiziano nel 1538 dopo quattro anni di lavoro nella Sala dell'Albergo della Scuola Grande di Santa Maria della Carità, pone l'accento sulla «gran nuvola che sta quasi nel mezzo risplendente più che ogni altro oggetto, che muovesi veramente, si cambia e scioglie sotto gli occhi di chi la mira, il di cui lume verso l'orizzonte appunto è maggiore, n'era la prova più forte». Nella nota lo Zanetti aggiunge però: «Questi effetti ora bisogna supporli senza vederli; poiché chi ha rinettato questo quadro ha creduto di dargli la vera armonia, lasciando quella nuvola in un lume quieto, come dicono basso e accordato. La verità si è che ora tutto il fuoco del quadro è perduto; ed è secondo l'intenzione dell'autore stranamente privo del vero accordo». Come si vede dal confronto dei particolare prima e dopo il restauro conservativo del 1980, l'osservazione dello Zanetti è risultata del tutto aderente[1]. Ora la luce che ribatte sul cumulo candido delle nubi permea da un capo all'altro tutto lo spazio dell'intera, scenografica composizione di paesaggio, architetture e umani, riscattandola da alcuni tepidi se non negativi giudizi. Gli esempi potrebbero continuare innumerevoli. All'appuntamento con un prudente intervento di manutenzione straordinaria, che contestualmente con la conservazione dei materiali risarcisca per quanto possibile le idee pittoriche originali, è giunta in questi mesi la grande tela con la *Fuga in Egitto* dell'Ermitage, mentre mancano ancora altri due dipinti di esiziale importanza nel catalogo di Tiziano. Intendo il *Concerto campestre* e la *Venere del Pardo*, del Louvre, ancora compromessi nella lettura da un denso strato di vernici non originali alterate: il primo conteso tra Giorgione, Tiziano, Giorgione e Tiziano, Domenico Mancini; il secondo collocato in una situazione cronologica che oscilla nell'arco di decenni.

Per la conoscenza della tecnica ad affresco, con cui Tiziano si afferma nell'ambiente artistico veneto, momento di fondamentale importanza fu il rinvenimento nel 1976 dei lacerti della decorazione della facciata dei Fondaco dei Tedeschi verso la calle del Buso o della Merceria[2] eseguita da Tiziano nel 1508-1509, in sostituzione di Giorgione che nell'estate del 1508 s'era applicato agli affreschi del prospetto principale verso il Canal Grande. Quanto superstite, nient'affatto indecifrabile dopo i recenti interventi conservativi, mostra la diversità di stile e di linguaggio fra i due frescanti del Fondaco poco intellegibile dalle prove incisorie dello Zanetti. Lo stesso Zanetti lo riconosce con acuta intelligenza critica quando ricorda come nella *Giuditta* Tiziano «avesse saputo con arte cotanto soda far uso delle mezze tinte, e de' contrapposti, per ridurre a quella tenerezza le carni; e moderando il gran fuoco di Giorgione nelle ombre forti, e nel soverchio rosseggiar delle tinte, formare uno stile di perfetta piacevolissima bellezze». La *Nuda* giorgionesca dopo il risarcimento del 1978[3], pur nelle proporzioni monumentali di segno classicistico, è realizzata nella purezza del modulo figurale mediante la fragranza del colore giocato sulle tonalità rosse delle carni sfumate sul giallo ocra della nicchia. Tiziano costruisce invece la *Giuditta* per grandi masse colorate, racchiuse da una linea di contorno che conferisce

risalto plastico all'immagine, accentuato anche dalle pennellate brevi e fitte[4]. Siffatto accorgimento ricompare negli affreschi padovani del 1511 nei quali il Morassi sottolinea come Tiziano usi una tecnica «a tocchi netti e staccati per ottenere particolari effetti di risalti luminosi», che gli permette di «ricomporre a distanza la visione dell'insieme e di ottenere non soltanto la completa fusione delle singole parti, ma altresì una maggior profondità atmosferica ed una più intensa sensazione spaziale»[5].

Fu certo la notorietà attinta nella commissione di Stato al Fondaco dei Tedeschi, ottenuta per mezzo di un Barbarigo, secondo la testimonianza del Vasari su suggerimento, è da credere, dello stesso artista, che Tiziano subentrò nel 1511 ai tardi epigoni mantegneschi Antonio Requesta detto il Corona e Filippo da Verona nella decorazione della Sala Capitolare della Scuola del Santo a Padova. Il compito fu realizzato da Tiziano in breve lasso di tempo nella tecnica a buon fresco e con il procedimento a macchia inaugurato nel Fondaco presso Rialto: il *Miracolo del neonato* in 13 giornate di lavoro; il *Miracolo del piede reciso* in 9; il *Miracolo del marito geloso* in appena 5, tenendo presente, in controparte, per la donna accasciata a terra nel gesto disperato di difesa, l'*Eva* nel *Peccato originale* affrescato nella parte della volta della Sistina ultimata da Michelangelo nell'estate del 1510.

Nel corso del restauro dei tre affreschi nel 1969 si rese necessario lo strappo del vicino *Miracolo della Navicella* irrimediabilmente compromesso dall'umidità. Sull'intonaco apparve una sinopia, documento prezioso per indicare come Tiziano si preparasse nella Scuola del Santo ad affrontare la commissione[6]. In alto presenta tracce delle idee preparatorie per il *Miracolo della Navicella*, debole opera tradizional mente attribuita a Francesco Vecellio che i documenti rivelano presente a Padova nel maggio del 1511. Ma nella parte inferiore il livello di qualità ha un balzo imponente e le immagini denunciano l'inequivocabile mano di Tiziano. Il gruppo del vecchio barbuto intento nella lettura con ai fianchi le due giovani —ed una di queste ricorda nel volto in controparte la *Giuditta* del Fondaco— se non fosse documentato al 1511 innescherebbe certo una querelle sulla attribuzione al maestro di Castelfranco o al suo geniale «creato» per l'affascinante trama figurativa che rimanda ad un pensiero giorgionesco, la *Lezione di canto* della Galleria Palatina di Firenze. Il breve brano paesistico a sinistra invece, una proda scoscesa orlata da stenti arbusti piegati dal vento, nella iconografia e nella vigorosa vivezza del tratto è invece molto prossimo al roccione incombente in primo piano nel *Miracolo del marito geloso* e sembra prefigurare il disegno con il *Margine di un bosco* del Metropolitan Museum di New York, una delle rarissime prove grafiche giovanili ritenute di Tiziano quasi all'unanimità dalla critica.

Che il Vecellio affrontasse gli argomenti delle pitture murali preparando alcune tracce della composizione trova testimonianza nel *San Cristoforo* affrescato nel 1523 sulla parete della Scala che dall'appartamento privato del doge conduce alla Sala del Senato. I contorni dell'erculea figura sono incisi a stilo sull'intonaco fresco, mentre alcune battute di corda imbevute di rosso delimitano lo spazio da riservare alla veduta delle natie montagne del Cadore e degli edifici che insistono al centro del bacino di San Marco. Nella foga dell'esecuzione, durata appena due giornate di lavoro, di cui una per il volto di San Cristoforo e la seconda, condotta in due riprese, per parte del Bambino, l'intero corpo del santo e il paesaggio, Tiziano si allontana dalla impostazione grafica per caricare l'immagine di più monumentale vigore[7].

Siffatta libertà nelle varie fasi del processo creativo è prerogativa di Tiziano anche nei dipinti su tavola e su tela che sostituiscono del tutto l'affresco dopo la decorazione della cappella privata in Palazzo Ducale voluta da Andrea Gritti eletto doge nel 1523. E' stato più volte sottolineato che Tiziano può essere accomunato a Michelangelo per la «partecipazione da parte di entrambi di una nuova condizione, rispetto alla tradizione corporativa di matrice medievale della professionalità dell'artista»[8]. Coscienza del proprio valore e della volontà di essere protagonista indipendente, Tiziano mostra poco più che ventitreenne nella petizione rivolta nel 1513 al Consiglio dei X. Dopo aver

ricordato la presta dedizione alla pittura «non tanto per cupidità del guadagno, quanto per veder de acquistar qualche poco di fama, et per essere connumerato tra quelli che ai presenti tempi fanno professione di tal arte», sottolinea di aver rifutato gli inviti rivoltigli «dala Santità del Pontefice et altri Signori» per poter dipingere nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale, proponendo, con orgoglio, di iniziare dalla «battaglia da la banda verso de piaza che è la più difficile et che homo alcuno, fino a questo dì, non ha voluto tuore tanta impresa». Gli artisti che non avevano affrontato l'argomento erano il Perugino, Alvise Vivarini, Vittore Carpaccio, Gentile e Giovanni Bellini.

Geloso della propria libertà Tiziano si manterrà sempre in tutta la sua avventura di artista, presto ricercato e richiesto in Italia e in Europa, rifiutando anche di trasferirsi presso la corte di Carlo V, la più prestigiosa in Europa. Il 30 gennaio 1535 Lope de Soria, ambasciatore imperiale a Venezia, scrivendo a Francisco de los Cobos, pone fine ad ogni speranza che Tiziano raggiunga la Spagna perché troppo «enamorado y aficionado a esta su Venecia».

Come Tiziano gestisce con consapevolezza in questa e altre occasioni la propria identità di artista rinascimentale nella scelta dei committenti, degli argomenti e delle remunerazioni, altrettanto mantiene viva l'attenzione nella scelta dei materiali e nelle originali metodiche di lavoro. Con cura particolare sceglie il legname per i dipinti su tavola e certo sopraintende alle operazioni di carpenteria. Esempio fra i più significativi è l'*Assunta* dal 1518, punto focale dell'immenso spazio gotico dei Frari, che conserva pressochè intatta dopo quasi cinque secoli la struttura lignea. Questa è costituita da 21 assi, con ogni probabilità di cedro, dello spessore uniforme di 3 centimetri ciascuna, e unite fra loro con precisione in senso orizzontale con colla animale e con il rinforzo di 60 farfalle di legno di noce, di cui 40 ancora originali. Come nella *Pala Gozzi* di Ancona, la stabilità in verticale è assicurata da tre longaroni in larice sostenuti da «castagnole» fissate mediante chiodi che forano le tavole in tutto il loro spessore, ribattuti con attenzione nel recto in modo da non creare protuberanze nella superficie dipinta. La meticolosa preparazione dell'imponente supporto ligneo di quasi 25 metri quadrati ha permesso alla pala di non risentire dei movimenti radiali di dilatazione e restringimento delle tavole innescati dagli sbalzi termo-igrometrici dell'ambiente, particolarmente frequenti e di grande momento a Venezia, ed anche di superare indenne lo shock provocato dai numerosi spostamenti dalla sede originale, fra i quali quelli, densi di pericoli, in occasione dei due conflitti mondiali[9].

Nella scelta della tela, quasi esclusivamente usata a partire dagli inizi degli anni 40, Tiziano mostra preferenza per il lino grezzo, in tessuti perlopiù regolari e fitti nella trama e nell'ordito, utilizzando teli standard[10] anche per dipinti di grandi dimensioni e assemblati mediante perfette cuciture di giunzione: dall'*Amor sacro e Amor profano* del 1515 circa della Borghese[11], alla *Pala Pesaro*, inaugurata l'8 dicembre 1526 in Santa Maria Gloriosa dei Frari[12], alla *Presentazione al tempio di Maria* della Scuola Grande di Santa Maria della Carità[13]; e ancora, a distanza di molti anni, nel grandioso *Dipinto votivo del doge Antonio Grimani*, rimasto incompiuto[14]. Solo la *Pietà*, anch'essa uno dei dipinti presenti nello studio di Biri Grande alla morte de Tiziano nel 1576, è composta da un palinsesto di sette frammenti di tele diverse nel tipo di tessuto, nello spessore e nelle misure con l'utilizzo nella parte centrale di un dipinto già eseguito[15]. In questa occasione Tiziano adotta un criterio di «economia», a lui poco o punto congeniale, quanto usuale a Jacopo Tintoretto, certo non idoneo per la buona conservazione dei dipinti nel tempo. Oltre al legno ed alla tela sappiamo che Tiziano raramente usò altri materiali di supporto: la lavagna per l'*Ecce Homo* recato a Carlo V nel 1548 assieme ad una *Venere*; il marmo per l'*Addolorata* con le mani aperte di poco posteriore all'altra redazione con le mani giunte su tavola, inviata all'imperatore assieme alla *Gloria* nel 1554 a Bruxelles.

Altrettanto accurata della scelta dei supporti è la loro preparazione. Per conoscerne la struttura fondamentale è l'esame microscopico e microchimico delle sezioni stratigrafiche di campioni prelevati. Perlopiù, a differenza di Giorgione, Tiziano usa una

preparazione spessa di gesso e colla[16]. A volte vi sovrappone a pennello un leggero strato di colla per evitare l'eccessivo assorbimento di colore da parte dello strato sottostante con il conseguente impoverimento della intensità dei toni voluti. Inoltre, in zone particolari, usa una imprimitura, costruita da pigmenti mescolati con leganti oleosi, per creare dei sottofondi utili alla realizzazione cromatica finale. Tale procedirnento, usuale per le tavole in altri artisti contemporanei, è adottato da Tiziano anche per tele di grandi dimensioni come la *Pala Pesaro*[17].

Dai test microanalitici risulta che Tiziano adotta subito nel colore il legante ad olio, perlopiù di lino, e raramente di noce[18]. Com'è noto la tecnica ad olio, sempre più frequentemente adottata alla fine del Quattrocento a Venezia, permette di ottenere la translucida luminosità dei pigmenti variata in una straordinaria gamma di gradazioni cromatiche e nel contempo, a differenza che per l'affresco e la tempera, di apportare con facilità pentimenti e correzioni in corso di esecuzione. Del nuovo mezzo si impadronì Giorgione per la sua pittura «senza disegnar su carta» con cui all'inizio del Cinquecento esordisce fra gli artisti della nuova «maniera» a Venezia, come precisa il Vasari. Le rivoluzionarie novità del maestro di Castelfranco hanno subito sviluppo nei suoi due giovani «creati», Sebastiano del Piombo e Tiziano, ancorchè in diverse accezioni di linguaggio. Il diverso uso delle possibilità offerte dalla tecnica ad olio, documentate dalle stratigrafie ed analisi del colore oltre che dalle indagini riflettografiche, sottolinea la dicotomia di pensieri ed atteggiamenti poetici tra «conservatori» e «innovatori». Alla sovrapposizione di miscele di colori e velature dei tre protagonisti della scena pittorica veneziana all'alba del Cinquecento, si contrappone la tradizionale semplicità di metodica tecnica —luce, mezzo tono, ombra— con cui i «conservatori», Giambattista Cima e Vittore Carpaccio, continuano ad attingere la lucentezza smaltea delle superfici dipinte, poco o punto intenerite da levità atmosferiche, come provano molti confronti di sezioni stratigrafiche[19]. Ma anche tra Giorgione e Tiziano varia la struttura della tavolozza: essenziale e con pochi pigmenti quella di Giorgione, più complessa negli strati di pennellate l'altra di Tiziano, che spesso adopera anche films di oli essicativi per mantenere morbidi i colori già stesi[20].

Sin dalla giovinezza il Vecellio per ottenere particolari effetti di brillantezza usa una vasta gamma di pigmenti anche preziosi, come si ricava nella sua lettera del 18 gennaio 1516 (1515 more veneto), nella quale, ricordando al doge di aver iniziato da due anni il telero con la «battaglia», riconferma di volerlo ultimare a tutte sue «spese», all'infuori del salario di quattro ducati al mese per un aiutante e di dieci ducati per l'approvigionamento «de' colori... et onze tre di quel azuro se attrova esser nell'Offitio del Sal». L'«azuro» era il blu oltremarino, ottenuto dal lapislazzulo, tanto costoso da essere custodito in Palazzo Ducale e che Tiziano usa finemente macinato per ottenere particolari momenti di richiamo nelle figure, come nel *Bacco e Arianna* di Londra[21] ed effetti naturalistici, punti focali di splendenti, abbacinanti spazi cromatici, come nel *Noli me tangere* di Londra e nelle *Tre età della vita* di Edimburgo. La tavolozza di Tiziano è ricca anche di altri pigmenti ricercati, come l'orpimento, il realgar, l'azzurrite, il rosso cinabro, perlopiù provenienti dall'Oriente, assieme ad altri di produzione locale, il bianco ed il giallo di piombo, il verderame, le lacche rosse e viola. Quest'ultime, stese a velature (smalti), permettono all'artista di conferire trasparenze particolarmente luminose ai colori sottostanti, spesso sovrapposti in più stesure sino ad attingere il tono voluto. Tiziano sfrutta quasi tutti i colori di cui Venezia era da tempo emporio famoso e richiesto punto di vendita in tutta Europa[22]. Egli stesso ed il figlio Orazio furono tramite di questi commerci, come testimonia almeno sin dal 1561 la lettera del 27 agosto con cui Filippo II incarica Garcia Hernandez di acquistare a Venezia pigmenti di buona qualità scelti da «Tiziano o otro pintor». E' l'inizio di numerose altre commissioni di colori da parte della corte spagnola la cui scelta deve avere la garanzia di Tiziano[23].

Man mano che Tiziano si inoltra nel sesto decennio la sua tavolozza diviene sempre più complessa, nel continuo arricchimento di riflessioni, affatto

consentanea alla descrizione della metodica di lavoro descritta dal Palma il Giovane tramite il Boschini. Se a volte, come nella *Madonna Mond* di Londra e nell'*Autoritratto* del Prado, le miscele di colori orchestrati con straordinaria sapienza sono stese in strati sottili, più spesso risultano addensate in strutture complesse, realizzate anche con i polpastrelli delle dita. Nel *Martirio di San Lorenzo*, ultimato nel 1558 per i Crociferi, zone dove l'impasto è costituito da due sole pennellate —nella fiamma sotto la graticola— si alternano ad altre formate anche da sei successive sovrapposizioni di pigmenti —nel rosso scuro del mantello del carnefice seminascosto dietro a San Lorenzo. Nella *Pietà* delle Gallerie veneziane l'artista giunge a stendere quindici strati di colore, alcuni dei quali a copertura dell'architettura. Con gli altri —l'ultimo di lacca rossa e cinabro— attinge il rosa carico del manto del santo prostrato in cui l'artista si raffigura[24].

Con negli occhi l'ultimo capolavoro che avrebbe desiderato fosse ornamento della propria tomba ai Frari, Tiziano si spegne il 27 agosto 1576. Poco dopo, mentre la peste miete vittime a Venezia, muore anche il figlio prediletto Orazio. Come ricorda l'Avogadore Nicolò Barbarigo il 24 luglio 1577, dalla casa incustodita a Biri Grande, abitata da Tiziano sin dal 1531, vengono trafugati «molti beni di grandissimo pretio... et cose d'oro, di argento et gemme et altri mobili ed quadri innumerevoli di non picciol valore». Nel saccheggio andò certamente disperso molto del materiale di lavoro, modelli, disegni, incisioni, un immenso deposito di immagini accumulatosi in decenni di attività e utilizzato dalla bottega e dallo stesso artista sino agli ultimi anni. Per commissioni di grande impegno Tiziano doveva preparare degli abbozzi, come era, con ogni probabilità, il «quadruzzo» che tramite l'Aretino invia nel dicembre del 1540 al governatore di Milano, Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto e di Pescara, perché «la vaghezza sua» temperi la impazienza del committente in attesa del dipinto ancora non ultimato, l'*Allocuzione* oggi al Prado. Modelli erano forse le sette «poesie», con analoghi soggetti di quelle eseguite tra il 1553 c. ed il 1562 per Filippo II, che Jacopo da Strada tramite Veit von Dornberg offre nel 1568 a Massimiliano II, stendendo la expertise sulla loro autografia. Se il problema dei modelli di Tiziano è ancora aperto, si conoscono alcuni rari episodi in cui l'artista si applica a disegni quadrettati per il trasporto: il foglio degli Uffizi per il ritratto di *Francesco Maria della Rovere* del 1536-1538 della stessa Galleria fiorentina; lo studio d'insieme del Louvre e gli altri di due particolari, di Oxford e di Monaco, per la «battaglia» della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale iniziata nel 1514 ma in gran parte ultimata solo nel 1538; la prova grafica per il *Sacrificio di Abramo*, uno dei tre dipinti portati a termine nel 1544 per il soffitto della chiesa degli agostiniani di Santo Spirito in Isola. Tutte queste prove grafiche presentano molte divergenze rispetto alle opere realizzate e sono solo momenti d'avvio per i disegni abbozzati da Tiziano sulla imprimitura, che verranno a loro volta «rivisitati» nel corso della esecuzione. Nel medesimo ordine di idee, renitenti allo sviluppo progettuale disegno-modello-dipinto proprio della tradizione toscana, rientrano anche gli stupendi fogli per singole figure, altrettanto rari di quelli quadrettati, in cui sono studiati non tanto il disegno, quanto gli esiti pittorici della messa a fuoco delle immagini. Basti pensare al *San Pietro* di Londra per l'Assunta; il foglio con sei schizzi di Berlino per il *San Sebastiano* del polittico Averoldi e l'altro di Francoforte per il medesimo santo; il *San Bernardino* degli Uffizi per il perduto *Dipinto votivo del doge Andrea Gritti*; infine l'*Angelo* pure agli Uffizi, per l'*Annunciazione* di San Salvador. Che al vero disegno Tiziano si applichi nel momento creativo del farsi in pittura, testimoniano gli esami radiografici e riflettografici molti dei quali eseguiti in occasione di alcune manutenzioni straordinarie. Nel recentissimo restauro dell'*Amor sacro e Amor profano* della Borghese la riflettografia digitale del volto della nuda mostrò la diversa realizzazione rispetto all'idea iniziale. Questo ed altri radicali ripensamenti hanno avuto conferma quando, dopo la sfoderatura del dipinto, sono apparse sul verso della tela tracce di una programmazione progettuale grafica della parte destra e centrale poi affatto disattesa[25]. Anche nell'*Assunta* dei Frari, di cui non è stato eseguito l'esame radiografico, la riflettografia ha reso possibile

l'individuazione di tracce a nero di carbone su biacca, poi abbandonate da Tiziano in corso d'opera: la differente posizione più in basso del manto della Vergine; l'apostolo all'estrema sinistra pensato in un primo momento con le braccia aperte e poi realizzato con le mani giunte[26]. Gli esempi potrebbero continuare, dai segni a nero di carbone nel *Ritratto della famiglia Vendramin* en el *Bacco ed Arianna*» di Londra[27] agli altri con cui è rapidamente schizzata la impostazione delle figure nel ritratto di *Paolo III e i nipoti* di Capodimonte[28].

Correlati a quelli chimico-fisici, gli esami a raggi speciali offrono altre eloquenti informazioni. Quando Wilhelm Conrad Röntgen nel 1901 ricevette il Premio Nobel, mai avrebbe immaginato quanto la sua invenzione sarebbe stata utile anche nel campo degli studi di storia dell'arte. Oggi l'esame ai raggi X, assieme agli altri riflettografici, è ineludibile momento conoscitivo delle condizioni di conservazione ma anche dei segreti nascosti negli stati profondi delle opere d'arte antiche e moderne, in particolare di quegli artisti che, come Tiziano, «disegnano» dipingendo nell'assiduo controllo del procedimento creativo. Non vi è dipinto del Vecellio, in ogni fase della sua attività, che non presenti pentimenti. Questi possono essere di lieve entità e non interessare cambiamenti sostanziali del progetto iniziale. Indicano però sempre, anche nelle opere eseguite di getto, continue ed attente riflessioni. Lo si veda nella *Pala Gozzi* di Ancona del 1520, dove il capo del bambino cambia forma nella superficie dipinta per attingere età più avanzata rispetto alla prima immagine[29]; o, ancora, nel *Battista* dell'inizio degli anni trenta delle Gallerie veneziane, in cui il corpo e soprattutto il volto acquistano nella redazione ultimata maggior «compostezza» figurale[30]. Questo ultimo esempio è anche dimostrativo di come Tiziano nella maturità ponga sempre più privilegiata attenzione ai tratti fisionomici, lasciando nella prima fase di lavoro poco più che abbozzati altri particolari, le mani soprattutto.

Dei mutamenti radicali in corso d'opera rispetto ai primi pensieri danno testimonianza i risultati delle indagini radiografiche e riflettografiche eseguite in occasione della manutenzione straordinaria della *Pala dei Pesaro* ai Frari[31] per la quale Tiziano riceve pagamenti nel 1519, nel 1522 e il saldo definitivo il 29 maggio 1526. Particolarmente studiata fu la impalcatura scenica di fondo della sacra rappresentazione. In una prima idea appare una prospettiva architettonica —che ricorda in controparte quella a sinistra nella *Annunciazione* di poco anteriore della Cappella Malchiostro del Duomo di Treviso— i cui dettagli si riallacciano ai partiti reali dell'altare lombardesco, di cui ripetono alla lettera paraste, trabeazioni e capitelli a sostegno di una volta a crocera quale appare in tanti dipinti di Giovanni Bellini e di altri artisti veneziani a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento, ancorchè in una veduta non parallela al piano, ma in diagonale. In un secondo momento, sempre a conferma della vocazione di ancorare le sue invenzioni all'ambiente reale, Tiziano sostituì in parte la finta architettura con due grandiosi capitelli al centro sorretti verosimilmente da due colonne e percorsi trasversalmente da un largo drappo che scende verticalmente a destra. Anche questa soluzione «proto-baroca» fu abbandonata da Tiziano, che nella edizione definitiva impostò, dopo alcune prove della loro posizione come denuncia la immagine a raggi infrarossi, due poderose colonne che dagli alti basamenti sfilano verso l'alto oltre il limite fisico della pala, contribuendo a determinare la dinamica e asimmetrica intavolazione in profondità del dipinto, così rivoluzionaria rispetto alla tradizionale pala d'altare veneziana. Un altro eclatante esempio di come Tiziano cambi più volte idea nel processo temporale dell'esecuzione è denunciato dall'insieme radiografico dell'*Amor sacro e Amor profano* della Borghese, le cui prime tracce inventive furono, come abbiamo visto, disattese. Mutata la posizione della nuda in una posa più agiata, Tiziano più volte modificò la figura vestita, a tal punto da rendere leggibili a fatica i dati offerti dai raggi X, nei quali è possibile peraltro individuare diversi atteggiamenti della immagine femminile[32]. Anche il superbo esempio del classicismo cromatico raggiunto da Tiziano a metà del secondo decennio è quindi solo in apparenza cresciuto con balenante

facilità gestuale, mentre in realtà fu eseguito per successive, felici intuizioni poetiche «nascondendo le fatiche». Come sarà nella tarda maturità e nella vecchiaia. In un altro capolavoro, il ritratto di *Paolo III con i nipoti*, eseguito nel 1545-1546 nel soggiorno presso la corte pontificia a Roma, l'esame radiografico denuncia un primo approccio di Tiziano con i modelli ancor più spietato nella individuazione dei sentimenti che animano i tre Farnese[33]. Il cardinale Alessandro si isola nel suo distaccato ritegno meno a ridosso dello zio; questi mostra tratti fisionomici soluti in una più arcigna espressione di sospettosa brama di potere; Ottavio gli si avvicina più ingobbito nel gesto di ambigua adulazione. Se gli esempi dei dirottamenti di partiti inventivi da parte di Tiziano non sono rari, altrettanto numerose sono le sorprese che hanno riservato e certo riserveranno le indagini radiografiche per la ben nota consuetudine dell'artista di utilizzare precedenti dipinti appena abbozzati o anche portati a termine. Forse ancor più caustico sarebbe stato il commento dell'Aretino al proprio ritratto inviato a Cosimo I de' Medici alla fine del 1545 —«se più fossero stati gli scudi che... ho conti [a Tiziano] invero i drappi sariano lucidi e morbidi e rigidi, come il daseno raso, il velluto e il broccato»— se avesse saputo che il «compare» per il dipinto aveva riutilizzato una tela con l'effige di un giovanetto[34]. Anche per una commissione di primaria importanza nei suoi rapporti con gli Absburgo, il *Ritratto del principe Filippo* del Prado, Tiziano ricorre ad una tela dove appare inequivocabile l'immagine di Carlo V[35]. A volte conserva addirittura dettagli dei precedenti soggetti, come nella *Venere allo specchio* di Washington, dove una parte del manto della sottostante figura maschile rivolta verso la dama ingioiellata è lasciata in vista per divenire parte integrante della veste di velluto rosso-lacca bordata di pelliccia della dea dell'amore[36].

Naturalmente le risposte date dalle indagini non invasive sono spesso di grande utilità per cogliere i vari aspetti dei tratti di pennello negli strati profondi e porli a confronto con le immagini oggetto della osservazione visiva. Nei dipinti della prima giovinezza come il *Ritratto del cosiddetto Ariosto*, con ogni verosimiglianza il Barbarigo citato dal Vasari, la pennellata ha caratteri di liquida sottigliezza[37] non molto dissimili da quelli che presentano le tarde opere di Giorgione, per esempio la *Vecchia* delle Gallerie veneziane[38]. Il Vecellio, però, per conferire icastica vivezza al capo del ritrattato, ne sottolinea il plastico risalto con una linea di contorno, osservata nella *Giuditta* del Fondaco e riscontrabile nei volti dei santi Cosma e Damiano nella *Pala con San Marco in trono e santi*, nei quali il Vasari individua ritratti di contemporanei. La levità di stesura del colore quale appare nel ritratto londinese si ritrova nel *Concerto* della Galleria Palatina di Firenze, perlopiù datato agli inizi degli anni 10, che documenta anche come il giovane a sinistra appartenga alla stessa mano applicatasi ai due musici[39]. Ben altrimenti risentita nella densità delle paste cromatiche è già la redazione finale della donna nuda nell'*Amor sacro e Amor profano* della Borghese[40]. Sono questi i caratteri del tocco con cui Tiziano fissa l'impianto del volto di Jacopo Pesaro nella Pala dei Frari[41], inaugurata l'8 dicembre del 1526 e che appaiono pressochè costanti nelle opere del quarto decennio e della prima metà del successivo, sino alle tele del soffitto già in Santo Spirito in Isola, come appare dall'esame radiografico del *Davide e Golia*[42].

Fra le prime testimonianze del dirottamento nella struttura delle immagini dopo la cosiddetta crisi manieristica si pone la *Danae*, in corso di lavoro nel 1544 a Venezia e ultimata a Roma nell'anno successivo per il cardinale Alessandro Farnese. Radicalmente variando una prima idea in parte ripetitiva della *Venere d'Urbino* degli Uffizi del 1538[43], Tiziano costruisce le figure della figlia di Acrisio e del Cupido in una materia fluida, più volte ripresa sino ad ottenere forme sfumate nei contorni e che in superficie si addensa nel morbido assetto dei toni di straordinario effetto illusionistico. E' l'inizio di quella risoluzione del visibile in un colore aperto, articolato dalla luce in un nuovo codice espressivo, che avrà subito conferma nel *Ritratto di Paolo III e i nipoti* di Capodimonte e che progressivamente si risolverà sempre più nel disfacimento della forma ottenuto da trame di pennellate il cui referente protagonista è la luce concitata e ribollente, di straordinaria efficacia emozionale. Nella *Venere che*

benda Amore della Borghese, dipinta su una versione con varianti della *Allegoria coniugale* del Louvre[44], e nell'*Annunciazione* della chiesa di San Salvador[45] vista appena ultimata dal Vasari nel 1566, «condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie di maniera», i tratti del pennello prefigurano con sommaria libertà la resa impressionistica fermentante di luci delle due opere «finite». La capacità dell'ultimo Tiziano di cogliere sin dai primi abbozzi con subitanea aderenza sensi e significati di intere esistenze, si comprende dalle ricomposizioni radiografiche di due dei suoi ultimi ritratti, il proprio di Berlino verosimilmente del 1562 circa, e l'altro di *Jacopo Stada* di Vienna, portato a termine nel 1568. Nell'*Autoritratto* il volto, anche nella prima stesura, mostra una maschera facciale ancor più segnata dall'età e dalla inesausta vigoria creativa che nell'opera compiuta[46]. Non meno evocativa della avveduta, prevaricante abilità dell'antiquario mantovano, fornitore di dipinti ai Fugger e agli imperatori Absburgo, è il suo ritratto subito imbastito a tocchi spezzati, in parte anche con i polpastrelli[47].

Nelle opere postreme, soprattutto in quelle di committenza non ufficiale, alcune delle quali destinate a rimanere pensieri segreti e personali, anche le parti figurali, e non solo gli sfondi paesistici, mostrano aspetti affatto consentanei ai caratteri del cosiddetto «non finito», pressochè al termine del processo creativo del fantasma poetico voluto dall'artista. Così nella *Ninfa e il pastore* di Vienna e nel *San Sebastiano* di San Petroburgo umani e natura si sgranano in un magma di strisci di pennello e di dita, franti dalla luce senza soluzione di continuità e di una forza vitale in cui si riflette il sentimento di angoscia che attanaglia Tiziano sul finire della vita.

E', questa, una tecnica difficilmente imitabile da parte di aiuti o di altri artisti incapaci di ricostruire negli strati profondi i mutamenti e la crescita dei pensieri pittorici di Tiziano. Lo intuisce con consapevolezza Giorgio Vasari quando ricorda che il «modo» delle ultime pitture del Vecellio viste a Venezia nel 1566 in quanti volevano imitarlo non poteva che portare a «goffe pitture». Tale è l'unico intervento del Palma il Giovane nella *Pietà*, l'angelo reggicero in alto a destra, che diede la possibilità al maggiore esponente delle sette maniere di tracciare alla base del dipinto la scritta in cui con apparente modestia si autocelebra nell'artista che portò a termine l'ultimo capolavoro di Tiziano. A dare conferma della maldestra presenza del Palma, individuabile anche ad occhio nudo, è l'esame radiografico che con chiarezza mostra come la anodina figura sia dipinta sullo scattante angelo tizianesco[48], certo per correggerne la posa, ritenuta sgraziata, della gamba destra attrappita all'indietro. Tuttalpiù le idee della tavolozza genialmente approssimativa di Tiziano potevano essere rese opache o addirittura soppresse alla vista, come accadde per il braccio con la mano tesa verso la Sibilla Ellespontica, simbolica di morte e resurrezione, riapparso sopra la protome leonina nel recente intervento di restauro del 1984-1985 della *Pietà*[49].

Il particolare esprime l'ultimo anelito di fede e di speranza di Tiziano, dopo aver dipinto se stesso ed il figlio Orazio nel sottostante ex-voto propiziatore di salvezza dalla peste, che condensa in sé il suo testamento spirituale d'uomo e di artista, affidato nella grande tela al pieno dominio del colore, sempre affermato con sovrano equilibrio e indipendenza linguistica, senza riposo.

1 G. NEPI SCIRÈ, «Il restauro della 'Presentazione di Maria al Tempio' di Tiziano», in *Bollettino d'Arte*, supplemento 5. Studi veneziani, 1983, pp. 151-164 e figg. 8, 9.
2 F. VALCANOVER, in *Giorgione a Venezia*, Catalogo della mostra, Milano, 1978, pp. 130-142 e figg. 115-121.
3 G. NEPI SCIRÈ, in *Giorgione a Venezia, op. cit.* (nota 2), pp. 117-129 e figg. 105, 111, 112.
4 VALCANOVER, *op. cit.* (nota 2), figg. 116, 117.
5 A. MORASSI, *Tiziano. Gli affreschi della Scuola del Santo a Padova*, Milano, 1956; 2ª ed. 1958, p. 16.
6 F. VALCANOVER, in *Tiziano*, Catalogo della mostra, Venezia, 1990, fig. a p. 154.
7 G. NEPI SCIRÈ, «Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia», in *Tiziano, op. cit.* (nota 6), pp. 110-111 e figg. 2, 4.
8 L. PUPPI, «Michelangelo e Tiziano», in *Tiziano*, Venezia, Ateneo Veneto, 1977, p. 163.
9 F. VALCANOVER, «Il restauro dell'Assunta», in *Tiziano, op. cit.* (nota 8), pp. 42-51.
10 J. PLESTERS-L. LAZZARINI, «Preliminary observation on the technique and materials of Tintoretto», in *Conservation and Restoration of Pictural Art*, Londra, 1976, p. 12; J. PLESTERS, «Titian's 'Bacchus and Ariadne'. The materials and technique», in *National Gallery Technical Bulletin*, 2 (1978), p. 38.
11 L. LAZZARINI, «Indagini scientifiche sui materiali e la tecnica pittorica dell''Amor Sacro e Profano' di Tiziano», in *Tiziano - Amor Sacro e Amor Profano*, Catalogo della mostra, Milano, 1995, p. 345.
12 L. LAZZARINI, «La Pala Pesaro. Note tecniche», in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 8 (1979), p. 68.
13 P. SPEZZANI, «La Presentazione di Maria al tempio di Tiziano ai raggi X», in *Bollettino d'Arte*, supplemento 5. Studi veneziani, 1983, p. 165.
14 L. LAZZARINI, «La 'Fede' di Tiziano. Note tecniche», *op. cit.* (nota 12), pp. 68, 92.
15 G. NEPI SCIRÈ, «Tiziano. 'La Pietà'», in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 13 (1987), p. 36, fig. 29.
16 Raramente solo colla. Cfr. D. DELBURG-J.P. RIOUX-E. MARTIN, «Note sur la technique pictural du Titien», in *Annales du laboratoire de recherche des Musées de France*, 1976, p. 31.
17 L. LAZZARINI, *op. cit.* (nota 12), p. 68.
18 V. FASSINA-M. MATTEINI-A. MOLES, «Studio dei leganti pittorici in sette dipinti a Venezia», in *Tiziano, op. cit.* (nota 6), pp. 388-400 e figg. 1-8 e 1a-4b.
19 L. LAZZARINI, «Lo studio stratigrafico della Pala di Castelfranco e di altre opere contemporanee», in *Giorgione. La Pala di Castelfranco Veneto*, Milano, 1978, pp. 45-59 e figg. a pp. 51-56; *idem*, «Il colore nei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580», in *Bollettino d'Arte*, supplemento 5. Studi veneziani, 1983, pp. 135-144 e tavv. XIII-XV.
20 Cfr. nota 19 e L. LAZZARINI, «Note su alcune opere tra il 1510 e il 1542 [di Tiziano]», in *Tiziano, op. cit.* (nota 6), pp. 378-384 e figg. 1-15.
21 J. PLESTERS, «Ultramarine Blue, Natural and artificial», in *Studies in Conservation*, II (1966), pp. 6-91; *idem, op. cit.* (nota 10), pp. 40, 47, fig. 6.
22 Sulla vastissima gamma di colori usata a Venezia nel '500 cfr.: LAZZARINI, *op. cit.* (nota 19, 1983), p. 137.
23 M. MANCINI, *Tiziano e le corti di Asburgo*, Venezia, 1998, pp. 70-78.
24 G. BORTOLASO, «Tiziano. Note su alcune opere comprese tra il 1542 e il 1576 [di Tiziano]», in *Tiziano, op. cit.* (nota 6), pp. 385-387 e figg. 1-6.
25 M.G. BERNARDINI-P. SPEZZANI, «Le indagini radiografiche e riflettografiche a confronto. Amor Sacro e Profano», in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, op. cit.* (nota 11), pp. 355-357 e figg. 132-138.
26 P. SPEZZANI, *Riflettoscopia e indagini non distruttive*, Milano, 1992, p. 92; *idem*, in *Titian 500*, Washington, 1993, p.395.
27 PLESTERS, *op. cit.* (nota 10), pp. 39, 40.
28 Archivio fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli.
29 U. SALVOLINI, «L'indagine radiografica», in *Tiziano e la pala Gozzi di Ancona*, Casaleccio di Reno, 1988, figg. a pp. 63 e 79.
30 G. NEPI SCIRÈ, in *Tiziano, op. cit.* (nota 6), figg. a p. 120.
31 F. VALCANOVER, «La Pala Pesaro», *op. cit.* (nota 12), pp. 57-67 e figg. 66-71.
32 Cfr. nota 25.
33 M. GARBERI-L. MUCCHI, «Tiziano: i ritratti», in *Omaggio a Tiziano*, Catalogo della mostra, Milano, 1977, fig. a p. 31.
34 GARBERI-MUCCHI, *op. cit.* (nota 33), fig. a p. 30.
35 F. CHECA, «El Principe Felipe con armadura», in *Felipe II. Un principe del Renacimiento*, Catalogo della mostra, Madrid, 1998, p. 364 e fig. 65.
36 D.A. BROWN, «Venere allo specchio», in *Tiziano, op. cit.* (nota 6), fig. a p. 304.
37 GARBERI-MUCCHI, *op. cit.* (nota 33), fig. a p. 18.
38 S. MOSCHINI MARCONI, en *Giorgione a Venezia, op. cit.* (nota 2), fig. a p. 145.
39 L. MUCCHI, *I tempi di Giorgione, III, Caratteri radiografici della pittura di Giorgione*, Firenze, 1978, fig. a p. 63.
40 Cfr. nota 25, *op. cit.*, fig. 132.
41 Cfr. nota 31, *op. cit.*, fig. 77.
42 G. NEPI SCIRÈ, «Tecniche esecutive di alcuni dipinti di Tiziano», in *Titian 500, op. cit.* (nota 26), pp. 401-405 e fig. 4.
43 D. ROSAND, «So-And-So Reclining on Her Couch», in *Titian 500, op. cit.* (nota 26), p. 12, fig. 10.
44 P. SPEZZANI, «Venere che benda Amore. Le indagini radiografiche e riflettografiche», in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, op. cit.* (nota 11), p. 440, fig. 195.
45 G. NEPI SCIRÈ, in *Tiziano, op. cit.* (nota 6), p. 124, fig. 37.
46 GARBERI-MUCCHI, *op. cit.* (nota 33), fig. a p. 37.
47 GARBERI-MUCCHI, *op. cit.* (nota 33), fig. a p. 36.
48 Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia.
49 NEPI SCIRÈ, *op. cit.* (nota 15), figg. 23, 31.

Fra i più recenti studi sulla tecnica di Tiziano cfr. J. PLESTERS, «Investigations of Materials and Techniques», in *Studies in the History of Art*, 40 (1990), pp. 53-93; U. BIRKMAIER-A. WALLAERT-A. ROTHE, «Technical examination of Titian's Venus and Adonis: a note on early Italian painting technique», in *Historical Painting Techniques, Materials and Studio Practice*, Atti del Simposio (Leida, 26-29 giugno 1995), Leida-Malibu, 1995, pp. 117-126.

I restauri di Tiziano nel Museo del Prado: la bottega e l'immagine del pittore

MATTEO MANCINI
Ricercatore

O gran Pintor, che no se può imitarlo!
Ma che l'habia imità ben la Natura,
Basteria dir, che 'l fece una figura,
Che fù el retrato de l'isteso Carlo.
Tuto integro a cavalo in arme bianche,
Che inganè chi pasava dove giera,
Tanto el lo fè da seno in ato, e in ciera,
Che un ponto, un pel no ghe mancava gnanche.*
MARCO BOSCHINI

Il Museo del Prado include nel suo inventario attualizzato il significativo numero di 62 dipinti attribuiti in diversa misura a Tiziano Vecellio[1]. Tra essi troviamo sia capolavori sommi del maestro di Pieve di Cadore, sia interessanti pitture che dimostrano una conoscenza sicura della tecnica tizianesca, ma sono da attribuire in diversa misura alla sua bottega o a interpreti spagnoli della «maniera veneziana», sia, infine, copie di pessima qualità. In virtù di tale straordinaria collezione il Prado si converte nella pinacoteca che può vantare nelle sue sale la maggior concentrazione di dipinti di Tiziano, se si esclude dal computo la città di Venezia, con i suoi musei e la sue chiese. Tale peculiarità non è il frutto del caso ma di precise circostanze storiche e storico-artistiche che trovano loro origine nel *mecenazgo* di Carlo V e Filippo II[2] —senza tralasciare la figura di Maria d'Ungheria—, nel particolare statuto concesso da Tiziano alla sua professione e infine nel ruolo di potenza politica ed economica interpretato da Venezia durante l'età moderna e alla sua successiva decadenza. Ovviamente non è questa l'occasione per approfondire tali questioni, ma è imprescindibile tenerle ben presenti al momento di valutare le ragioni storiche della funzione di Tiziano e della sua pittura nella tradizione figurativa spagnola, intesa nella sua accezione più amplia di *Monarquía Hispánica*, tanto per quello che rigurda la creazione delle immagini dipinte, quanto per ciò che concerne la storia della ricezione e della diffusione delle medesime, poiché, e bisogna affermarlo senza timori, intervenire oggi nel restauro di queste opere comporta l'assunzione di importanti responsabilità e la piena coscienza di andare incontro all'apertura —o riapertura— di diverse questioni critiche, filologiche e storico-artistiche che non coinvolgono unicamente la figura di Tiziano Vecellio. E valga pensare, solo a titolo d'esempio, al vincolo indissolubile tra i dipinti del cadorino e l'opera di personaggi chiave per la storia dell'arte come Rubens, Van Dick, Velázquez o Goya[3].

1

E' ampiamente documentato che in più di una occasione Tiziano Vecellio intervenne personalmente nel restauro dei propri dipinti, proponendosi in tale

maniera come primo restauratore di se stesso, sebbene si debbano intendere i margini di tale definizione in termini essenzialmente distinti da quelli attuali. Non si tratta di ritagliare per il grande maestro cadorino un'attività secondaria da affiancare a quella di pittore, bensì di soffermarsi a riflettere sulle ragioni che determinarono in lui un così singolare atteggiamento nei confronti del restauro delle sue opere che deliberatamente scelse di non delegare mai ad altri.

In Tiziano troviamo, non solo un pittore capace di rispondere in maniera sempre adeguata e in alcune occasioni addirittura straordinaria alle esigenze rappresentative dei suoi committenti, ma soprattutto un sofisticato esperto nell'uso delle tecniche proprie dell'arte della pittura, dall'approviggionamento dei pigmenti di migliore qualità, fino alla stesura delle ultime e definitive velature sulla superficie dei suoi dipinti[4].

Egli, infatti, aveva compreso che qualità, forma e contenuto di una creazione artistica dovevano procedere di pari passo, e soprattutto non era ammisibile che dipinti di primissima importanza, come per esempio quelli destinati ai monarchi della Casa d'Austria, recassero, oltre alla sua autografia, la partecipazione di un'altro artista, benchè quest'ultima si limitasse a un semplice ritocco superficiale. Tiziano era conscio che permettere ad altri di intervenire in maniera autonoma in una qualsiasi delle sue opere avrebbe messo in discussione l'integrità della loro autografia. E, affermando ciò, non siamo molto distanti da quelli che oggi si considerano i criteri per stabilire la buona qualità di un restauro, nel quale si pretenda rispettare i caratteri stilistici in grado di determinare l'identificazione dell'autografia del dipinto garantendone allo stesso tempo la fruibilità al pubblico. Gli interessi del pittore erano dettati prevalentemente da ragioni di natura professionale ed economica e così, vincolare l'autografia del restauro a quella del dipinto equivaleva a salvaguardare il mercato da eventuali intromissioni. Inoltre, un'intervento estraneo —e magari pubblicizzato in quanto tale, diverso cioè da quelli della bottega la cui impersonalità era sinonimo di sicurezza— avrebbe implicato, per diverse ragioni, un immediato e duplice salto di qualità per il pittore in questione, amplificandone il prestigio e fornendogli la possibilità di penetrare nei meandri più reconditi della creazione artistica. Tiziano non voleva e non poteva permettersi ciò, conoscendo bene le conseguenze immediate di tale eventualità: i suoi interventi giovanili nelle ultime opere di Giovanni Bellini e di Giorgione ne sono un esempio patente, tanto da suscitare, ancora oggi, importanti —e irrisolte— questioni attributive. Queste ultime sono da ricondurre a ragioni di natura formale tanto significative da mettere in discussione il livello dell'autografia di quadri di primissima fila. Ricordiamo, solo a titolo esemplificativo, le circostanze in cui si verificarono alcune finiture *storiche* di Tiziano. Nel 1525 Marcantonio Michiel, descrivendo i quadri presenti nella collezione di Girolamo Marcello, parla della *Venere di Dresda* in questi termini: «La tela della venere nuda, che dorme in un paese con cupidine fù de mano de Zorzo de Castelfranco; ma lo paese e cupidine furono finiti da Tiziano»[5]. Carlo Ridolfi, oltre cento anni più tardi, nel 1648, ripeté una formula simile: «Una deliciosa Venere ignuda dormiente è in casa Marcella, & à piedi è cupido con un augellino in mano che fu terminato da Titiano»[6]. La questione dell'intervento del cadorino si presenta in termini analoghi a proposito del *Festino degli Dei* della National Gallery di Washington. Nella lettera che annibale Roncaglia dedicò nel 1598 alla descrizione delle pitture sottratte dal cardinale Aldobrandini al Camerino d'Alabastro di Ferrara, il *Festino* viene definto «un altro quadro di mano di Giovanni Bellini Veneto dove era dipinto un puttino che tira il vino da una mastellina; ed un paese fatto da Tiziano»[7], mentre Ridolfi, nella *vita* di Giovanni Bellini, utilizza questi termini: «Finalmente nell'ultimo degli anni suoi diede principio ad una inventione per Alfonso I. Duca di Ferrara, ove entravano molte donne Baccianti intorno ad un tino di vino vermiglio, con Sileno ubriaco su l'Asino e fanciulli intorno, alla quale non diede fine per morte seguita, da Tiziano fù aggiunto per compimiento un vago paese»[8]. Passando alla *vita* di Tiziano il salto semantico applicato dal Ridolfi è assai significativo: «Andato poscia alla Corte d'Alfonso I, Duca di Ferrara, diede *compimento* ad

un Baccanale lasciato imperfetto da Gio:Bellino (come nella vita di quello dicemmo), à cui aggiunse un delitioso paese; e per compimento del Camerino, ove si doveva riporre, fece due quadri di pari grandezza, continenti li trionfi di Bacco & uno degli amori in tale forma dispiegati»[9]. Vasari già nelle prime linee dedicate alla vita di Tiziano aveva offerto un'importante chiave d'interpretazione dell'atteggiamento assunto dal pittore tanto nei confronti di Giorgione quanto di Bellini: «Tiziano, dunque, veduto il fare e la maniera di Giorgione, lasció la maniera di Giambellino, anchor che vi avesse molto tempo costumato, e si accostò a quella, così bene imitando in brive tempo le cose di lui, che furono le sue pitture scambiate e credute per opere di Giorgione»[10] e più avanti specificava a proposito del *Ritratto Barbarigo* «insomma fu tenuto sì ben fatto e con tanta diligenza, che se Tiziano non vi avesse scritto in ombra il suo nome sarebbe stato tenuto per opera di Giorgione»[11], che fu quanto effettivamente accadde per gli affreschi del *Fondaco dei Tedeschi*, dove non solo l'allievo superò il maestro ma arrivo fino al punto di umiliarlo facendo affermare al Vasari «e da indi in poi non volle che mai più Tiziano praticasse o fusse amico suo»[12]. Infine, l'artista aretino, descrivendo l'intervento del pittore nel *Festino degli dei* ci offre la possibilità di saggiare le reali ambizioni di Tiziano: «La qual opera non avendo potuta finire del tutto, per essere vecchio, fu mandato per Tiziano, come più eccelente di tutti gli altri, aciò che la finisse, onde essendo *disidiroso d'acquistare e farsi conoscere*, fece con molta diligenza due istorie che mancavano al detto camerino». L'opportunità di intervenire nella finitura —e nell'eventuale restauro— del *Festino* venne sfruttata con tanta abilità dal pittore da riuscire a farsi affidare da Alfonso d'Este la responsabilità di portare a termine con tre opere sue uno dei cicli mitologici più importanti della prima metà del Cinquecento[13].

A questo punto le ragioni e i timori che spinsero Tiziano a difendere a ogni costo l'integrità dell'autografia dei suoi dipinti iniziano a essere più chiari e a offrire, al medesimo tempo, nuove lame di luce sul particolare statuto concesso dal pittore ai membri della sua misteriosa bottega. Tale definizione non è dovuta all'assenza di informazioni sui pittori che collaborarono per lunghi anni con il maestro —di cui in molti casi si hanno precise indicazioni biografiche— ma alle enormi difficoltà registrate al momento di definire le caratteristiche formali proprie di ciascuno di loro: all'interno della produzione licenziata dalla bottega di Tiziano le identità si dissolvono nella genericità propria del termine *bottega*, con l'intenzione evidente di esaltare la figura del grande cadorino[14]. Questi dal canto suo ben sapeva che il successo non era garantito solo dalla qualità della pittura, ma a esso contribuivano in maniera determinante la pubblicità riservata ai dipinti, al loro autore, e al rango dei suoi committenti[15]. Perció non deve stupire l'uso strumentale che Tiziano fece del suo epistolario nelle questioni concernenti l'autografia dei suoi dipinti e anche in aspetti apparentemente secondari come il loro restauro. Il pittore, infatti, ebbe sempre l'accortezza di utilizzare la sua corrispondenza come uno strumento «pubblico» e perció ne fece un uso meticoloso, soppesando con attenzione ogni parola e ogni citazione[16], come confema in maniera indirettta la struttura data dal Ridolfi alla sua *vita*, dove, accanto all'estesa citazione dei numerosi sonetti celebrativi del pittore, della sua arte e delle suo opere, incontriamo un'accurata selezione della corrispondenza con la corte spagnola[17]. Proprio l'esame aggiornato di quest'ultima evidenzia la parsimonia adottata da Tiziano nel fare riferimento ad altri artisti: in nessuna occasione si registra la presenza del nome di un concorrente e gli unici citati sono quelli di Orazio Vecellio, di Leone Leoni e di Alonso Sánchez Coello, ciascuno per delle ragioni ben precise. Orazio in quanto figlio, così in più circostanze ne vengono ribadite le capacità artistiche e il ruolo di possibile e unico erede dell'arte e dell'impresa paterna. Per quanto riguarda Leone Leoni la questione è più complessa: il suo nome compare in relazione al fallito tentativo di uccidere Orazio durante il suo soggiorno milanese. Tiziano adotta, nei confronti dello scultore aretino, termini molto duri con lo scopo di svilirne la personalità morale e le qualità artistiche, evitando però con cura qualsiasi riferimento alle reali ragioni della presenza del figlio a Milano e ai propri

1 *La Gloria*, particolare. Madrid, Museo del Prado.

interessi di espansione professionale in quella città. Diverso —e per certi aspetti più interessante— è il caso di Alonso Sánchez Coello sul quale ci soffermeremo più avanti.

Altrettanto importante è riflettere sui silenzi e sulla genericità di Tiziano in alcune circostanze specifiche. Nel 1567 il pittore, scrivendo a Filippo II a proposito dell'eventuale realizzazione di un ciclo dedicato alla vita di san Lorenzo, affermava di poterla completare rapidamente grazie all'aiuto del figlio e di «un'altro molto valente giovane mio discepolo» che recentemente Lionello Puppi ha proposto di identificare con Domenico Theothocopulos[18]. Già in precedenza a proposito di un'altro importante dipinto destinato questa volta a Carlo V, Tiziano aveva fatto uso di una genericità analoga ma con scopi completamente diversi. Infatti nel 1554 in procinto di spedire in Spagna la *Gloria* —o la *Trinità* come la chiamava il pittore— Tiziano aggiunse, alla lettera che accompagnava il dipinto, una postilla interamente dedicata al ritratto dell'ambasciatore Francisco de Vargas: «Il ritratto de Signor Vargas posto nell'opera ho fatto di comando suo: se non piacerà a Vostra Maestà Catholica, *ogni pittore* con due pennellate lo potrà convertire in altro»[19]. Con questa breve e sprezzante frase Tiziano non solo si liberava di ogni responsabilità rispetto alla decisione di inserire la presenza del Vargas nelle celebrazione della *Gloria* della Casa d'Austria, ma affermava, coerente con se stesso, che un elemento estraneo all'originaria *inventio* semantica del dipinto poteva esserlo anche dal punto di vista stilistico, tanto da poter essere delegata a un generico *ogni pittore*. Però la *Gloria* conserva ancora oggi in bella evidenza il volto del Vargas, che, consapevole della forza concessa al suo ritratto dall'autografia tizianesca, su di essa fece affidamento per passare all'immortalità insieme all'imperatore e alla sua famiglia (fig. 1).

2

Continuando nell'analisi della documentazione epistolare possiamo riscostruire le caratteristiche di due famosi interventi di «auto-restauro» di Tiziano.

Il cinque ottobre del 1545 il pittore annunciava, in una lettera destinata a Carlo V, di aver terminato il ritratto dell'imperatrice Isabella del Portugallo[20], invitando il monarca a fargli sapere «li falli e li mancamenti, rimandandomeli indietro, acció che li emendi, *et non consenta Vostra Maestà che un altro metta le mani in essi*». Con queste parole Tiziano non lasciava spazio a dubbi di sorta, ma se ciò non fosse stato sufficiente l'allora ambasciatore imperiale a Venezia, Don Diego Hurtado de Mendoza, si preoccupò di ribadire tale concetto specificando che «Tiziano es viejo y labra despacio: ha hecho todo lo que ha sabido. Dize que Vuestra Magestad le mande avisar de otras particularidades para que se haga más perfectamente y *que no ponga otro la mano en él porque se dañara*»[21]. L'imperatore non solo rimase soddisfatto della pittura, ma si fece carico delle esigenze del pittore come confermano le parole utilizzate nella sua risposta del 30 ottobre diretta al Mendoza: «Con las primeras vuestras cartas se recibieron los retractos y el grande está muy bueno y nos ha contentado mucho y los direis assí a

Ticiano en respuesta de la que nos scribió y que se lo tenemos en servicio. Solo una cosa nos paresce que se deverá de aderezar un poco, en la nariz, pero, *porque en lo que Tiziano ha puesto la mano no la ha de poner otro*, le habemos mandado guardar y llevaremos para que, cuando, pasaremos por Italia, él mismo lo adereze. Y assí le direis, y nos ternemos memoria dél para hazerle merced en lo que se ofreciere»[22]. Parole analoghe a quelle utilizzate due anni più tardi, quando Carlo V scrisse sempre al Mendoza: «Direis a Ticiano que nos querriamos que se llegasse aquí para aderezar el retracto de la Emperatriz, que haya gloria, que llegó un poco gastado del camino, agora dos años»[23]. L'attesa e il rispetto nei confronti delle esigenze dell'artista fruttarono molto all'imperatore. Tiziano si mise in viaggio nei primi mesi del 1548 per raggiungere la corte di Carlo V ad Augsburg[24]. Il pretesto era quello di *racconciare* la *nariz* del ritratto di Isabella del Portugallo, ma tra i risultati di quel soggiorno bisogna includere il celebre *Ritratto equestre di Carlo V* (fig. 2), oltre al doppio ritratto dell'imperatore e di sua moglie, oggi perduto e noto grazie alla copia di Rubens della collezione della duchessa d'Alba e al *Ritratto di Isabella del Portogallo*, attualmente conservato al Prado[25]. Pochi documenti ci permettono di ricostruire l'attività di Tiziano e della sua formidabile bottega ad Augsburg, tra di essi si rivela fondamentale una postilla alla lettera per Antoine Perenot de Granvelle del settembre 1548, nella quale il pittore giustificava il ritardo della sua partenza dalla città tedesca attribuendone la responsabilità alle difficoltà incontrate nel terminare il *Ritratto equestre di Carlo V*: «Anchor mi staró sei giorni qua per spedir il quadro di sua Maestà a Cavallo, il qual porta più tempo de quello che io pensava»[26]. Qualche tempo dopo dirigendosi sempre al Granvelle il pittore Cristoph Amberger spiegava che il dipinto, esposto al sole per accelerare il processo d'essicazione della pittura, era stato abattuto da un colpo di vento. La rovinosa caduta aveva prodotto un vistoso taglio a forma di sette all'altezza dell'arto posteriore del cavallo. Tiziano, sempre secondo quanto scrive Amberger, si vide obligato a chiedere la sua collaborazione e il prestito degli strumenti necessari a ripristinare l'integrità

2 *Ritratto equestre di Carlo V*. Madrid, Museo del Prado.

dell'opera[27] che, una volta terminata e *racconciata*, venne trasferita a Bruxelles entrando a far parte della collezione di Maria d'Ungheria, governatrice delle Fiandre. La tela seguí la sorella dell'imperatore al suo ritorno in Spagna, nel 1556, dove, pochi anni dopo, nel 1558 passò a formare parte della collezione di Filippo II.

Il dipinto viene citato nella Casa del Tesoro dell'Alcázar de Madrid nell'inventario del 1600 con una valutazione di duecento ducati successivamente, intorno al 1604 venne trasferito al Palazzo del Pardo, nei cui inventari si cita tra il 1614 e il 1617. Solo dieci anni dopo, nel 1626, Cassiano del Pozzo lo potè ammirare nella «Pieça Nueva» dell' Alcázar di Madrid[28], dove lo ricordano sia Vicente Carducho[29] sia l'inventario del 1636, nel quale si riferisce che il dipinto «se trujo del Pardo para poner esta rara pieça», probabilmente nel 1623. Il dipinto mantenne la sua collocazione anche dopo gli interventi decisi da Velázquez, così viene citato negli inventari del 1666, 1686, 1734. Mentre, nell'inventario, steso in occasione del trasferimento temporaneo del dipinto presso il convento di San Gil a causa dell'incendio che distrusse

l'Alcázar, lo si cita dando speciale importanza ai danni sofferti per l'effetto del fuoco: «Otro sin marco ni bastidor de tres varas y quarta de ancho y quatro varas de alto *maltratado en sumo grado* retrato a Caballo del Señor Carlos Quinto original de Tiziano». Nel 1776 viene ricordato dal Ponz nel nuovo Palazzo Reale di Madrid dove rimase fino al 1816 quando lo si trasferì nella sede dell'Accademia di San Fernando. Di qui passò nel 1827 in maniera definitiva al Museo del Prado, e a partire da tale data e fino ad oggi gli unici movimenti del dipinto sono stati interni al Museo[30]. Alla luce di tale *biografia* si manifesta patente il contrasto tra le sofferenze del *Carlos V en Mühlberg* e le sue attuali condizioni di conservazione, che —comunque— garantiscono un grado accettabile di frubilità. E lecito e doveroso che lo storico dell'arte se ne chieda le ragioni.

3

Quando, il 27 agosto del 1576, Tiziano si spense a Venezia, alla corte di Madrid già si conosceva il nome del pittore meglio qualificato per intervenire nella manutenzione e restauro delle sue opere. Tutt'altro che casualmente si tratta dell'unico artista il cui nome viene citato dal cadorino nella corrispondenza diretta in Spagna: Alonso Sánchez Coello[31]. Quest'ultimo, per Tiziano, era la persona idonea a cui ricorrere per completare il celebre memoriale inviato a Filippo II nel 1574: «Item le pitture mandate a sua Maestà in diversi tempi da anni venticinque in qua sono queste, et solamente parte e non tutte; in ciò si *desidera dal signor Alonso* pittore di Sua Maestà sia agionto quelle che mancano, per non racordarmele tutte»[32]. Non solo, secondo quanto riferisce quasi un secolo più tardi Jusepe Martínez, sempre al Coello bisognerebbe ricondurre l'ideazione della composizione e la fedele riproduzione dei ritratti di Filippo II e dell'Infante don Fernando nel *Filippo II celebra la vittoria di Lepanto* (fig. 3) di Tiziano: «Mandóle de nuevo al Tiziano que le hiciera un cuadro de la misma grandeza de aquel que había hecho para el invictísimo Carlos V, suo amado padre, á caballo, y armado de todas armas, y en él pintase lo que por un diseño le remitiría. Mandó S.M. llamar a Alonso Sánchez, comunicándole su intento, y como había de hacer el diseño para enviarlo a Tiziano; y aunque se excusó todo lo posible nuestro Alonso Sánchez (con su acostumbrada modestia), hubo de obedecer, haciendo lo que S. M. le mandó de esta manera: S. M. retratado en pié, ofreciendo al cielo a su hijo primogénito, alzando los brazos: en la parte de arriba hay un ángel volando, que le presenta palma y corona, y abajo se descubre un país con unos moros postrados en tierra. Hecho esto, le mandó S.M. le retratara en acto de mirar arriba, algo retirado: hízolo así nuestro Alonso Sánchez, en un lienzo de poco más de tres palmos; mas la cabeza de la grandeza natural. Salió con excelencia y á gusto, no solo de S.M., sino de todo entendido: remitióse a Venecia, y visto del Tiziano la cabeza y dibujo, escribió a S.M. que pues tenía pintor tan excelente, no tenía necesidad de pinturas ajenas; respondióle que así creía; pero que se daría por bien servido lo hiciese de su mano, como lo hizo así»[33].

Il discorso del Martínez, per la sua semplice complessità, ci impone di fermarci a riflettere. In primo luogo, è opportuno sottolineare come la duplice celebrazione della nascita dell'infante don Fernando e della vittoria contro i Turchi a Lepanto nel 1571, venga accostata alla celebre vittoria di Carlo V sui protestanti a Mühlberg del 1547. Il mezzo utilizzato per ottenere un simile paragone metaforico si può individuare proprio nel *Ritratto equestre di Carlo V* in quanto il dipinto, già in epoca di Filippo II, era recepito come un riferimento semantico di valore assoluto sia in termini iconologici, sia in termini iconografici. Quindi era inevitabile procedere secondo il criterio stabilito dal monarca spagnolo, e ribadito per altro dalla ricostruzione storica del Martínez: se una delle più importanti vittorie militari del padre era stata celebrata con un dipinto di Tiziano, altrettanto doveva accadere per il figlio. Tiziano e solo Tiziano avrebbe potuto soddisfare tale necessità. Non si trattava, perciò, di questioni inerenti a scelte o a preferenze stilistiche, ma al bisogno di riaffermare il principio di autorità, attraverso la ripetizione di formule già affermate e conosciute.

3 *Filippo II celebra la vittoria di Lepanto.* Madrid, Museo del Prado.

4 *La punizione di Marsia.* Kromeriz, Státní zámek.

5 *La Pietà.* Venezia, Accademia.

Tant'è che la qualità del dipinto licenziato dalla bottega di Tiziano non è in grado di reggere il confronto, per stile e qualità della pittura, con il suo illustre antecendente. Anche per Tiziano, per il grande Tiziano, non solo gli anni erano passati ma soprattutto gli interessi non erano più i medesimi. Il pittore guardava più a rappresentare la sua disillusione di fronte al potere che a celebrarne le glorie, a tale proposito è sufficiente confrontare il *Filippo II celebra la vittoria di Lepanto* con *La punizione di Marsia* (fig. 4) o *La Pietà* (fig. 5) per apprezzare tale trasformazione nel suo atteggiamento[34]. Il dipinto del Prado spicca per l'uso di moduli stilistici propri del linguaggio manieristco, utilizzato però, attraverso un lessico pesante e semplicistico, ricco di riferimenti alla produzione pittorica veneziana allora di moda. Tal genere di considerazioni contribuisce a rende poco credibile la prima parte del discorso di Jusepe Martínez, da interpretare come dettato da un moto d'orgoglio intenzionato a rivendicare per i più grandi tra i pittori spagnoli una parità di trattamento rispetto ai *foresti*, mentre pare credibile individuare per Alonso Sánchez Coello, nell'ambito della sua attività di pittore di corte, la particolare funzione di fornire a Tiziano dei modelli aggiornati e fedeli alla fisionomica dei personaggi destinati a essere ritratti nei dipinti del cadorino. La conferma di ciò la possiamo trovare in una minuta di Diego Guzmán de Silva, ambasciatore spagnolo a Venezia, nella quale si afferna che al suo arrivo nella città lagunare, Jerónimo Sánchez, il fratello minore di Alonso, avesse portato con sè un «*retrato del Príncipe Nuestro Señor*», tanto fedele alla realtà da destare notevole ammirazione nei venziani, fino al punto che il Doge lo volle vedere ben tre volte due delle quali senza occhiali[35].

Sempre secondo Martínez, Alonso Sánchez Coello avrebbe copiato alcuni dipinti di Tiziano con tale maestria da riuscire a farli passare per originali[36]. Purtroppo di tale affermazione non abbiamo totale certezza documentaria, seppure pare essere tutt'altro che lontano dalla realtà dei fatti registrare e considerare una lunga e consolidata attività di Alonso come restauratore. Infatti negli anni immediatamente successivi alla morte di Tiziano, Sánchez Coello ebbe un ruolo di primissimo piano nel restituire ai dipinti provenienti da Venezia il loro splendore originario. Di tale attività troviamo traccia nella corrispondenza

intercorsa tra Miguel Pérez a Cristóbal de Salazar[37]. Per esempio, si ricorse al *restauratore* Coello per riportare alle sue migliori condizioni un ritratto del doge Alvise Mocenigo, che era giunto in Spagna «muy maltratado con dos aguxeros, el qual remediará Alonso Sánchez»[38]. Ottenere il suo intervento era tutt'altro che facile come confermano numerosi passaggi delle lettere del Pérez: «El retrato de Mocenigo y el de Vuestra merced no he embiado al señor Lucas de Pardo porque como escriví a Vuestra merced vinió muy maltratado y Alonso Sánchez me prometió aderezarlo, hasta agora no lo ha hecho ni creo lo hará porque es todo palabras y assí se le habré de embiar»[39]. Inoltre è interessante registrare che alla maestria del pittore ricorrevano anche gli esponenti della corte e non il solo Filippo II, confermando così i margini di diffusione della sua attività di restauratore. Quindi, giá a partire da Alonso Sánchez Coello, è lecito ipotizzare che la responsabilità della conservazione materiale e del restauro delle opere integranti la collezione reale ricadde sul primo pittore di corte, incarico che come è ampiamente documentato svolsero successivamente alcuni tra i più grandi pittori spagnoli, primo tra tutti Diego Velázquez.

* M. Boschini, *La carta del navegar pintoresco*, Venezia, 1660, pp. 10-11.

1 Secondo l'attuale classificazione proposta dall'Inventario del Museo; cfr. A.E. Pérez Sánchez (dir.), *Museo Nacional del Prado. Inventario General de Pinturas. I La Colección Real*, Madrid, 1990.

2 Per quanto riguarda questi temi rimando a F. Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987; Idem, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1992; Idem, *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, 1994; AA.VV., *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, cat. esp., Madrid, 1998.

3 Gli studi dedicati al rapporto tra Tiziano e la tradizione figurativa dei grandi pittori delle corti vincolate con la Casa d'Austria sono molto numerosi, in quest'occasione ci limitiamo a segnalare per quanto riguarda Rubens e Van Dick i saggi apparsi nel volume curato da G. Cavalli Björkman, *Bacchanals by Titian and Rubens*, Atti del Convegno tenuto a Stoccolma nel 1987, Uddevalla, 1987, in particolare G. Cavalli Björkman, «Worship of Bacchus and Venus», pp. 93-106; P. Fehl, «Imitation as a source of greatness», pp. 107-132; A. Châtelet, «Rubens devant Titien», pp. 133-140; K.L. Belkin, «Titian, Rubens and Van Dyck», pp. 143-152; C. Brown, «Van Dyck and Titian», pp. 153-160. Per il rapporto tra alcuni dettagli iconografici citati da Goya il riferimento è al saggio di M.M. Cuyàs, «Reflexiones sobre la pintura veneciana en el Museu Nacional d'Art de Catalunya», in *De Tiziano a Bassano. Maestros Venecianos del Museo del Prado*, cat. esp., Barcelona, 1997-1998, Barcelona, 1997, pp. 41-51, part. 49-50.

4 Sulla tecnica di Tiziano si possono consultare gli studi pubblicati in occasione della presentazione di alcuni importanti restauri nelle più recenti esposizioni: AA.VV., *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano* (M.G. Bernardini, Com.), cat. esp., Roma, 1995; AA.VV., *Le Siécle de Titien*, cat. esp. (M. Laclotte, Com.), París, 1993; AA.VV., *Tiziano* (F. Valcanover, Com.), cat. esp., Venezia-Washington, Venezia, 1990; AA.VV., *Il Polittico Averoldi Restaurato*, cat. esp., Brescia, 1991; AA.VV., *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, cat. esp., Milano, 1977. Mentre sull'attività di Tiziano in qualità di intermediario e selezionatore di colori destinati in Spagna, R. Mulcahy, «The High Altarpiece of the Basilica of San Lorenzo de El Escorial: an unpublished document», in *The Burlington Magazine*, vol. CXXII, núm. 924 (1980), pp. 188-192; M. Mancini, «I colori della Bottega. Sui commerci di Tiziano e Orazio Vecellio con la corte di Spagna», in *Venezia Cinquecento*, anno VI (1996), nº 11, pp. 163-179.

5 Cfr. J. Morelli, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI... scritta da un anonimo autore di quel tempo*, Bergamo, 1800, p. 66.

6 Cfr. C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* [Venezia, 1648], ed. a cura di D.F. Hadeln, Berlin, 1914, vol. I, p. 102.

7 Cfr. A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882 [2ª ed. 1989], p. 113, nº I (Carte della Galleria).

8 Cfr. Ridolfi, *op. cit.* 1648 (nota 6), p. 74.

9 Cfr. Ridolfi, *op. cit.* 1648 (nota 6), p. 158.

10 Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccelenti pittori scultori et architettori*, [Firenze, 1568], ed. a cura di G. Milanesi, Firenze, 1881, vol. VII, pp. 428-430.

11 *Ibidem*, p. 428.

12 *Ibidem*, p. 431.

13 Per quanto riguarda il *Camerino d'alabastro* e gli inerventi di Tiziano giovane nelle opere di Giovanni Bellini cfr. E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods, A study in Venetian Humanism*, 1948; C. Gould, *The Studio of Alfonso d'Este and Titian's Baccus and Ariadne*, Londra, 1969; C. Hope, «The "Camerini d'alabastro" of Alfonso d'Este», in *The Burlington Magazine*, CXIII (1971), pp. 641-650, 712-721; G. Cavalli Björkman, *op. cit.* (nota 2), in particolare i saggi di D. Bull, «The restoration of Bellini's-Titian's Feast of the Gods», pp. 9-16; D. Goodgal, «Titian repairs Bellini», pp. 17-23; C. Hope, «The camerino d'Alabastro. A reconsideration of evidence», pp. 25-42.

14 Sui temi della bottega di Tiziano si possono consultare i contributi di F. Valcanover-C. Fabbro, *Mostra dei Vecellio*, cat. esp., Belluno, 1951; F. Heinemann, «La bottega di Tiziano», in *Tiziano e Venezia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 1976), Vicenza, 1980, pp. 433-440; R. Fischer, *Titian'assistant during the last years*, Ph. D., New York, 1977; e

infine il capitolo dedicato ad Orazio Vecellio nel mio recente volume M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo. Nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1998, part. cap. IX, «Orazio Vecellio», pp. 119-125.

15 Su questi temi il riferimento è a R. ZAPPERI, *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti*, Torino, 1990; IDEM, «Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 54 (1991), pp. 159-171; IDEM, «Tiziano e i Farnese, aspetti economici del rapporto di committenza», in *Bollettino d'arte* 66 (1991), pp. 39-48; F. MOZZETTI, *Tiziano. Ritratto di Pietro Aretino*, Modena, 1996.

16 Cfr. M. MANCINI, «El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas», in *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento, op. cit.* (nota 2), pp. 237-249.

17 Cfr. RIDOLFI, *op. cit.* 1648 (nota 6), pp. 180-182; 185-186; 189-190; 191.

18 Cfr. L. PUPPI, «El Greco en Italia y el arte italiano», in *El Greco. Identidad y transformación*, cat. esp., Madrid, 1999, a cura di J. ÁLVAREZ LOPERA, pp. 93-117.

19 Archivo General di Simancas, Estado legajo 1472 folio 1 [d'ora in poi abreviato AGS Est. leg. fol.] in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), p. 160, nº 38.

20 AGS Est. leg. 1318, fol. 42, in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), p. 160, nº 38.

21 AGS Est. leg. 1318, fol. 40, in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), p. 161, nº 39.

22 AGS Est. leg. 1318, fol. 100 minuta, in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), pp. 162-163, nº 41.

23 AGS Est. leg. 644, fol. 107 minuta, in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), pp. 162-163, nº 44.

24 Come dimostra una lettera di Pietro Aretino a Tiziano del febbraio del 1548 in C. FABBRO-C. GANDINI (a cura di), *Tiziano le lettere. Dalla silloge di documenti di C. Fabbro*, Belluno, 1989 [1ª ed. 1977], p. 107, nº 84.

25 Cf. A. CLOULAS, «Les portraits de l'emperatrice Isabelle de Portugal», in *Gazette des Beaux-Arts*, s.n., febbraio 1979, pp. 58-68.

26 Biblioteca del Palacio Real de Madrid [d'ora in poi B.P.], II-2267, fol. 110, en MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), p. 170, nº 50.

27 La lettera di Amberger si trova nella sua versione originale in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), p. 162-163, nº 51, mentre la sua traduzione spagnola in B. BEINERT, «Carlos V en Mühlberg de Ticiano», in *Archivo Español de Arte*, 1946, pp. 1-17.

28 C. DAL POZZO, *Relazione del viaje del cardenal Francesco Barberini*, manoscritto, Biblioteca Apostolica Vaticana, MSS Barb. Lat. 5689, fol. 48.

29 V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid [1633], ed. a cura di F. CALVO SERRALLER, Madrid, 1979, 1933 II*, p. 109.

30 Secondo quanto segnalato nella scheda corrispondente al dipinto, conservata nell'archivo del registro de movimento di opere del Museo del Prado, contiamo i seguenti trasferimenti: nel 1979 l'opera era esposta nella sala IX; nel 1985 viene spostata alla XVIb; nel 1988 torna alla 9 da cui viene nuovamente riportata alla 16b, da qui nel 1998 viene trasferita alla 61b e infine, nel 1999, alla 61 dove era collocata quando si è celebrato il Simposium.

31 Per quanto riguarda Alonso Sánchez Coello il riferimento è AA.VV., *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, J.M. SERRERA (Com.), cat. esp., Madrid, 1990.

32 AGS Est. leg. 1329, fol. 175, en MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), p. 402, nº 283.

33 Cfr. J. MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres* [Madrid 1675], ed. a cura di M. CARDERERA Y SOLANO, Madrid, 1866 pp. 125-127.

34 Su questi temi gli studi di A. GENTILI, «Tiziano e il non-finito», in *Venezia Cinquecento*, anno II, 4 (1994), pp. 93-127; IDEM, «Tiziano e la religione», in *Titian 500*, J. MANCA (ed.), Hampshire-Londra, 1993, pp. 147-165.

35 AGS Est. leg. 1517, fol. 125; in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 16), p. 403, nº 284.

36 La fonte di tale rivelazione sarebbe Diego Velázquez; cfr. MARTÍNEZ, *op. cit.* 1675 (nota 33), p. 127.

37 AGS Est. leg. 1522, fol. 125, 126, 127, 128, 131; in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), pp. 443-448.

38 AGS Est. leg. 1522, fol. 125; in MANCINI, *op. cit.* 1998 (nota 14), p. 443, nº 13.

39 AGS Est. leg. 1522, fol. 126; in MANCINI, *op. cit.* 1998, (nota 14), p. 445, nº 15.

Examen preliminar de El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg

CARMEN GARRIDO
Museo Nacional del Prado, Madrid

El estado de conservación de este magistral retrato de Carlos V, a caballo, en Mühlberg (núm. cat. 410), dirigiéndose a Elba después de la victoria contra los protestantes el 24 de abril de 1547, ha sido motivo de preocupación en el Museo del Prado desde hace muchos años. Recientemente, y con el fin de reunir a expertos nacionales e internacionales que pudieran prestar su colaboración y experiencia para abordar la restauración de la pintura con las mayores garantías para su conservación futura, se realizaron una serie de exámenes técnicos del cuadro, profundizando así en su conocimiento material[1]. Los datos fundamentales que se han extraído de estos estudios se pueden reunir en dos grandes grupos. Por un lado, los que se refieren al conocimiento de los materiales utilizados por el pintor y al proceso creativo que ha seguido para la ejecución de este original. Por otro, el delicado estado de conservación que la obra presenta, fruto de los avatares del tiempo y de su azarosa historia material.

Federico Gonzaga, pintado por Tiziano en torno a los años treinta, retrato que pertenece a las colecciones del Prado (núm. cat. 408), fue la persona que con más tesón propició el que este artista llevara a sus lienzos al Emperador. De ahí surgió el retrato de cuerpo entero de Carlos V, con un perro, realizado a finales de 1532 y que actualmente también se encuentra en esta pinacoteca (núm. cat. 409).

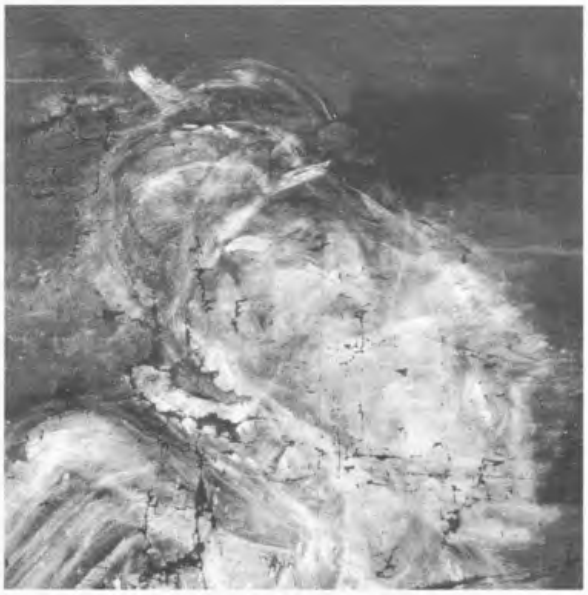
El retrato ecuestre del rey, uno de los primeros de este género en la historia de la pintura y de gran repercusión posterior entre otros pintores como Rubens o Velázquez, es pintado por Tiziano en 1548. Al comenzar ese año es llamado a Augsburgo con el fin de restaurar el retrato de la Emperatriz Isabel de Portugal (núm. cat. 415), deteriorado en 1545, ya que el Emperador había expresado con claridad que «en lo que Tiziano ha puesto la mano no la ha de poner otro».

El retrato de Carlos V a caballo, iniciado por Tiziano en abril de 1548, se terminó en septiembre del mismo año y según la anécdota recogida por el Dr. Beinert, de una carta del pintor alemán Amberger dirigida al cardenal Granvela, el cuadro al ser puesto al aire libre para que se secase más rápidamente, se cayó debido a una ráfaga de viento contra un palo, desgarrándose el lienzo en la zona de la grupa del caballo. Ésta sería la primera de las desgracias materiales sufridas por la obra, dentro de una larga lista de acontecimientos catastróficos. El propio Tiziano, ayudado por Amberger, la reparó en lo que constituye su primera restauración. Vino a España entre las pinturas que trajo María de Hungría. En 1600 se encontraba en la Casa del Tesoro y en 1614 en el Pardo. Sufrió mucho en 1734, como después expondremos, las consecuencias del incendio del Alcázar[2] (fig. 1, pág. 36).

Técnica de ejecución del retrato

Tiziano, como es habitual en su forma de trabajar, abordó el retrato de Carlos V «a la prima», es decir

2 Radiografía general del cuadro. Digitalización del montaje.



3 Detalle de la cabeza de Carlos V (rayos X).

directamente sobre el lienzo, una vez que éste estaba preparado con una base de carbonato cálcico (calcita) y tras unos leves trazos de dibujo para encajar lo esencial.

En el documento radiográfico, en el que se destacan con claridad las figuras sobre el fondo por la gran diferencia existente entre las densidades de los materiales, se observa cómo va pincelando una y otra vez la cabeza del Emperador, con gran soltura y valentía de trazo, hasta encontrar la posición definitiva[3] (fig. 2).

En este proceso de búsqueda, el artista parte de una situación más baja de la cabeza, con respecto a la imagen visible, que poco a poco a través de sus pinceles va elevándose hasta su lugar definitivo, alcanzando el retrato una dimensión diferente. De una posición más frontal del rostro, de dos tercios de frente, con los ojos del rey mirando hacia el espectador, pasa el pintor a una postura casi de perfil, con la mirada perdida por el camino por el que va cabalgando hacia su destino (fig. 3).

La impresión que produce esta cabeza en la radiografía es la de movimiento, ya que, entre la primera ubicación y la definitiva, existen pinceladas intermedias que transmiten esa búsqueda del artista en la captación y plasmación del modelo que le hacen ir rotando la cabeza hasta la posición final.

El casco sufre el mismo proceso de movimiento, además de ser distinto el inicial del que pinta finalmente. Incluso, entre las pinceladas, llega a observarse la oreja del monarca. Se trata, en principio, de una celada terminada en pico en su parte anterior que es sustituida por una celada borgoñona o borgoñota de paseo. Los pavonados del casco y la armadura, incrustados sobre el acero bruñido, se realizan pictóricamente en superficie, sobre unos simples trazos largos y rápidos de situación de los distintos elementos. El adorno de plumas del casco tiene poco contraste radiográfico por la ligereza con la que está pintado, fundamentalmente con laca roja, ligereza aún mayor que la que muestra el penacho sobre el frontal de la cabeza del caballo.

El cambio descrito en la cabeza del monarca se trasmite a toda su figura, lo que lleva a la conclusión de una primera realización transformada en su totalidad en un segundo momento, durante el proceso de creación del retrato.

4 Detalle de la armadura. Entre otros se observan los cambios de las manos, la lanza, la banda roja de general y la silla de montar.

5 Detalle de la cabeza del caballo (rayos X).

El cuerpo pintado del rey, en principio visible en el documento radiográfico, se corresponde con la colocación más frontal de la cabeza. Además, sus manos agarraban la lanza que sobresalía en la parte superior por encima del caballo, cayendo hacia abajo por los cuartos traseros. La lanza, por tanto, tenía una posición más vertical. Finalmente es sujetada sólo por la mano derecha, tomando una inclinación más horizontal y superponiéndose al fondo del paisaje, mientras la izquierda agarra las bridas del caballo. Los finos trazos del brillo del acero tienen una alta radiopacidad por el gran contenido en albayalde.

La armadura, sufre como consecuencia del cambio, rectificaciones al girar la figura en la posición de los hombros. La banda roja de general que lleva el retratado sobre su pecho sufre un desplazamiento ascendente, pudiéndose ver en el documento las dos bandas pintadas (fig. 4). El ascenso dentro del lienzo de la figura de Carlos V lleva aparejado el desplazamiento del hombro y el lateral izquierdo del cuerpo hacia el fondo, al recibir éste un fuerte giro. Se observan numerosas pinceladas correspondientes a la armadura que denotan este hecho. Este giro hacia dentro de la figura también se ve en la pierna del monarca. La rodilla estaba pintada en posición más frontal al igual que el pie, para lo cual el estribo también se había dispuesto de distinta manera.

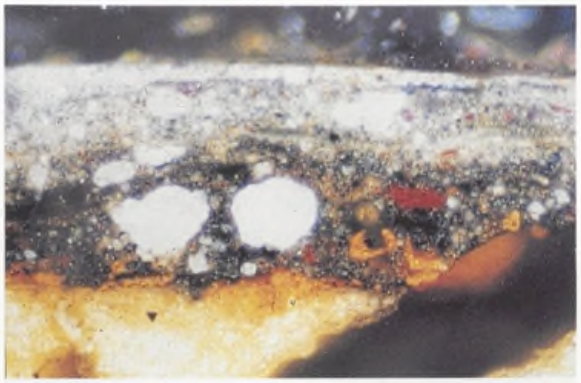
Podríamos decir que Tiziano pintó primero al Emperador en una postura más rígida, desafiando con su mirada al espectador. Esta primera imagen revela, en cierta medida, que el retratado estaba posando y fue captado según estaba colocado.

El desplazamiento y la ascensión del personaje hacen que éste gane en dignidad y presencia; se eleva hacia el cielo y parece que cabalga sobre el aire, con la mirada perdida y sin preocuparse de los que lo contemplan.

Como consecuencia del cambio en la figura del Emperador, el caballo sufre también algunas modificaciones, aunque menos numerosas. Tal vez la más importante de las visibles sea la del movimiento de la cabeza del animal que, inicialmente, hundía más el hocico contra el pecho y se giraba hacia el espectador.

1 *El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg.*

6 Detalle de las patas delanteras del caballo (rayos X).



7 Corte estratigráfico de la superposición de las estructuras de los cascos sobre la cabeza de Carlos V.

El punto de luz del ojo se pinta de frente. Después, el animal mira de reojo y la cabeza se ha levantado de forma ligera, rotando hacia el fondo para tomar una posición más de perfil. Debido a este desplazamiento, las correas del arnés en la cabeza han variado en su ubicación y el bocado también. Pueden verse con claridad, en la radiografía, las pinceladas superpuestas y la duplicidad de todos los correajes, del frontal y del punto de luz del ojo (fig. 5). Las riendas, además, tienen mayor holgura que las que se observan en el documento, para facilitar la nueva postura de la cabeza del caballo.

La silla de montar podría ser también diferente, ya que en la radiografía la posición y el dibujo de sus líneas fundamentales lo son[4]. La gualdrapa evidencia cambios sobre todo en su parte trasera, en donde se manifiesta cómo flotaba más en el aire y el pliegue trasero era distinto. La decoración de la tela se puede seguir en sus detalles más elementales, al igual que los adornos.

En las patas del caballo existen algunos cambios. La postura inicial de su cabeza más recogida y las riendas más cortas determinaban un ascenso ligero de los cuartos delanteros. Al descansar la posición de la cabeza de forma más relajada, lo hace también la de sus patas, colaborando este detalle en la marcha suave del Emperador hacia adelante. Existen, además, leves correcciones en los cascos y en los perfiles de sus cuatro patas.

En torno a la figura del caballero y del caballo se marcan, radiográficamente, pinceladas de fuerte contraste, aplicadas sobre el lienzo con gran contenido de albayalde (blanco de plomo), que prefijan sus límites y sirven al pintor para encajarlos dentro de la composición. Estos trazos claros producen en el conjunto una cierta luminosidad en las zonas en las que están presentes, creando en la visión directa del cuadro la ilusión del espacio entre las figuras y el fondo (fig. 6).

El paisaje se delimita en el documento en sus detalles generales, pudiéndose seguir algunas líneas del horizonte y la ubicación de los troncos de los árboles del lateral izquierdo. Sin embargo, el fondo luminoso del lado derecho y la vegetación en esta zona y en la zona inferior son prácticamente invisibles. La técnica de ejecución del mismo, con capas muy ligeras de pintura y veladuras, no propicia una mayor definición en la radiografía de los detalles del cielo o los de la vegetación. Algunas pinceladas de las que se señalan en este fondo no se corresponden con el visible, ya que en superficie han sido realizadas con estas leves capas a las que nos hemos referido que no dejan huella radiográfica.

Las superposiciones de las que hemos hablado son visibles en los cortes estratigráficos del examen analítico de la pintura, no existiendo diferencias

sustanciales en la composición de las mezclas entre la primera y la segunda estructura (fig. 7). La visión microscópica de ambas, así como la existencia en algunas muestras de un barniz interpuesto indican un grado de terminación de la primera composición antes de abordar el pintor la transformación de la obra.

Hay que destacar, además, la bondad de los pigmentos que utiliza, sus moliendas y sus mezclas, así como la introducción de la calcita y de abundante aglutinante para hacer más fluida la materia pictórica. Por otra parte, se detecta una preocupación de Tiziano por hacer secar la pintura lo antes posible, introduciendo, entre otros, cristales de litargirio y esmalte. Esta obsesión por el secado rápido parece ser que fue la causa de que la pintura se rompiese la primera vez, como ya se ha descrito.

Estado de conservación

El examen radiográfico pone en evidencia de manera clara y definida los numerosos problemas que plantea el estado de conservación del cuadro. Se pueden seguir a través de él las incidencias sufridas por el lienzo y las intervenciones con las que éstas han sido solventadas.

La tela original utilizada por Tiziano es de mantel muy fino, de alrededor de 25 hilos por cm^2 en el sentido de la urdimbre[5]. Sólo ha podido ser examinada, por el momento, a través de la radiografía, en ciertas zonas en las que se observan desprendimientos de color, encontrándose el de mayor tamaño en el paisaje, a la derecha del hocico del caballo[6] (fig. 8).

Hay que destacar la gran dimensión de la tela; con una sola pieza el pintor llega a cubrir casi la totalidad de la composición. Tan sólo en la parte alta del cuadro existe un añadido original, cosido borde a borde, a la altura de la parte superior del casco del Emperador, mayor de 45 cm[7]. Para suplementar la fina tela de mantel se utiliza otra fina tela de tafetán con un ligamento 1/1, de 20-22 hilos en la urdimbre y 15-17 pasadas en la trama (por cm^2)[8]. El cosido de ambas telas se ha abierto en el lateral derecho del cuadro, seguramente por alguna acción violenta.

8 Tela original, detalle (rayos X).

El lienzo se encuentra reentelado, lo que le da algo más de consistencia, pero presenta gran cantidad de roturas e injertos, de diversos tipos, por toda la superficie, realizados en distintas intervenciones y en su mayoría pegados.

El soporte original tiene grandes roturas, con desgarro de la tela y pérdida de la pintura. Una de las más importantes, por sus dimensiones (unos 70 cm), se sitúa en los cuatros traseros del caballo discurriendo de forma irregular por la gualdrapa hasta la pierna del Emperador, con otras roturas colaterales que bajan desde allí hasta la parte inferior de la pintura. Tal vez esta rotura es la que se describe en los textos, acaecida mientras que el lienzo se secaba al aire. Del lateral derecho del cuadro, en diagonal hacia el centro, desde el borde hacia el pecho del Emperador, parte otro desgarro de unos 150 cm de longitud y en el ángulo superior izquierdo se inicia el de mayor recorrido: todo el ancho del cuadro, desde el lateral izquierdo, y discurriendo por toda la parte superior, hasta el lateral derecho.

Los laterales y el borde superior han sufrido, por tanto, grandes pérdidas de soporte, lo mismo que otras zonas puntuales dentro de la escena. Son muy significativas las que se observan en el cuarto delantero derecho del caballo, hacia la zona donde se sitúa el estribo, y los tres injertos de tela de gran tamaño que se han colocado (fig. 9). En el lateral izquierdo del cuadro y en la parte baja del mismo también se señalan estos

trozos de tela añadidos, pero es en la parte superior en donde las pérdidas y los injertos adquieren mayor consideración. En el ángulo superior izquierdo ha sido reemplazado un rectángulo completo, de más de 45 x 25 cm, cosido en su parte superior mientras que la inferior se desgarró, de nuevo, en otro momento de su historia, abarcando la intervención en parte la tela de mantelillo y en parte la tela de tafetán cosida en esta zona originalmente para el montaje del soporte, como ya se ha expuesto. Por consiguiente, la pintura en este ángulo de la obra no es la original, hecho que puede ser contemplado directamente y a través de la radiografía, ya que la técnica de ejecución es diferente. Del lateral interno de este añadido, parte de forma quebrada otro añadido de bastante consideración, con un perfil muy irregular para adaptarse a las roturas del lienzo original, que discurre por todo el borde superior, de lado a lado, bajando por el ángulo superior derecho. Del mismo añadido sale un desgarro de la tela que llega cerca de la cabeza de Carlos V. La complejidad de esta zona del cuadro, con desgarros de las dos telas originales e incluso de los añadidos, hace pensar en varios acontecimientos catastróficos sufridos por el lienzo, aunque es probable que los más grandes se produjeran al ser arrancado de forma violenta el lienzo de su bastidor durante el incendio del Alcázar. Este gran añadido, a su vez, está formado por la unión de varios trozos de tela.

La diversidad de los injertos es enorme. Tan sólo hemos encontrado algunos muy pequeños de técnica de ejecución moderna, deshilachados los hilos en los cuatro bordes. Existen, por otro lado, infinidad de pequeños injertos por toda la superficie de la obra. Otros, como ya se ha señalado, son de dimensiones más considerables, otros son alargados, como el que se observa en el lateral derecho, en donde, además, hay pérdidas, está la tela original desdoblada y se han injertado tiras del lienzo en vertical (fig. 10). En la tela desdoblada se ven los orificios de los clavos que la sujetaban en su marco original, además de pequeñas puntadas de fijación a alguna banda añadida.

La cantidad de injertos existentes es casi incontable. Además de ser de dimensiones muy variables también

9 Injertos de tela con pintura colocados entre la panza del caballo y el estribo (rayos X).

10 Ángulo superior derecho del cuadro, detalle (rayos X).

son de muy diversas telas. Los más pequeños suelen ser sólo de tela pero es curioso observar que para la mayoría de los de gran tamaño se han empleado trozos de lienzo de otros cuadros, delimitándose con claridad en la radiografía porque tienen densidad radiográfica. Salvo excepción, estos añadidos de tela son adheridos mediante alguna cola.

En el cuello del Emperador se ha producido una rotura del lienzo que ha sido reparada injertando un trozo del mismo cuadro y de la misma zona, aunque mal encajado, y otro trozo de tela diferente de otra obra. En su mano izquierda hay también un gran agujero en el que se ha pegado una tela. Son especialmente curiosos los injertos, o rellenos de pérdidas de tejido, mediante hilos deshilachados, bien en forma de madejas como pueden observarse en los tres grandes rotos de la armadura, entre el antebrazo derecho y el cuerpo (fig. 11), o bien con los hilos puestos longitudinalmente rellenando los huecos, como observamos entre la gran rotura de lado a lado del borde superior y el añadido y en las roturas lineales de la parte inferior.

En la cabeza del caballo se ha producido un desgarrón en forma de siete invertido, desde el penacho de plumas a la frente. Además, la tela debió deformarse y, para asentarla de nuevo, fueron realizados cortes en vertical por la línea baja de la rotura (fig. 12). Entre las dos patas traseras del animal existe otro siete bastante grande, en este caso cosido a puntadas.

Aparte de estas pérdidas, las faltas de pintura original son numerosísimas, y están repartidas por toda la superficie, afectando a las figuras y al paisaje. Son especialmente delicadas las que se sitúan en la figura del Emperador: cabeza, cuerpo, mano derecha, pierna, etc. Muchas de ellas se han producido al plegarse el lienzo, seguramente en su situación más delicada que debió de ser después del incendio.

Numerosos estucos aplicados sobre las faltas de pintura y del lienzo presentan una textura diferente a la de la pintura original. También muchos repintes han torcido en su tonalidad y los abundantes barnices se muestran sucios y oxidados, por lo que una intervención es necesaria.

11 Detalle de los injertos de los hilos haciendo madeja en la zona de la armadura (rayos X).

12 Detalle de la rotura producida entre el penacho de plumas y la cabeza del caballo (rayos X).

Reflexión final

A pesar de las numerosas vicisitudes por las que la obra ha pasado, y de la gran cantidad de intervenciones que ha sufrido, el retrato de Carlos V, a caballo, en Mühlberg sigue siendo y manteniendo las características de la obra magistral que pintó Tiziano. Pintó y restauró, como lo debieron de hacer también otros pintores de la corte antes, y, sobre todo, después del incendio del Alcázar en 1734, en el que debió de sufrir la mayoría de los enormes desgarros que presenta la tela. La antigüedad de algunas de estas intervenciones es real y querer volver el cuadro a estados anteriores de su historia material sería un tema muy peligroso. Muchos de estos procesos técnicos antiguos son de gran calidad.

Parece más prudente respetar las restauraciones antiguas en lo esencial, jugando con ellas durante el proceso que para su conservación se quiere emprender. Dejemos al Emperador cabalgar hacia su destino y atendamos sus demandas más inminentes para mejorar su presencia, sin pretender cambiar o alterar sustancialmente lo que el curso de la historia le ha deparado en la transformación de su materialidad. Así conservaremos para el futuro esta imagen de Carlos V que tanto impresiona a todos los que la contemplan.

* En la toma y elaboración de la documentación técnica han intervenido Carmen Garrido, Inmaculada Echeverría, Jaime García Máiquez y Lourdes Rico. Los análisis de los materiales de pintura fueron realizados por Enrique Parra, Carmen Garrido y Laura Riesco. El tratamiento de las imágenes fue hecho por Ana González. Nuestro agradecimiento a la Brigada del Museo por su valiosa colaboración.

1 Hasta el momento actual, ha sido tomada la radiografía completa del cuadro y algunos análisis de pigmentos. Cuando se vaya a abordar la restauración de la obra se completará la información técnica aquí expuesta.

2 Para mayor información histórica del cuadro, véase el texto de Matteo Mancini.

3 Condiciones operativas: técnica de gran formato: 40 Kv, 10 mA, a 3,40 m de distancia, tiempo 2 minutos por placa de 90 × 90. Revelado automático. Digitalización del montaje.

4 Es difícil por el momento descifrar este hecho por la confusión de pinceladas que se observan en esta zona de la superposición de las dos figuras.

5 Entre los más de mil cuadros examinados en el Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado nunca hemos encontrado un lienzo tan fino utilizado para pintar y menos de estas dimensiones. Tampoco en las otras obras de Tiziano del Museo. Los mantelillos empleados en otras de sus obras son de hilos más gruesos y de dibujos diferentes. Es sin duda una tela muy especial y denota la singularidad del retrato.

6 Cuando se restaure el cuadro tal vez la tela se haga accesible en la parte inferior o en alguna otra zona imposible de predecir por el momento. La tela original no es visible a causa de los añadidos.

7 Es la dimensión mayor medida, ya que este borde está roto de forma irregular y añadido con un gran trozo de tela.

8 La tela puede estar colocada en el sentido contrario al de su fabricación, ya que los hilos son más numerosos en horizontal que en vertical.

Los materiales de pintura de El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg

ENRIQUE PARRA
Universidad Alfonso X el Sabio

Como aproximación preliminar, previa a acometer un estudio más profundo encaminado a conocer la técnica y los materiales empleados por el maestro Tiziano en sus cuadros de la colección del Prado, así como apoyar la próxima restauración del *Carlos V en Mühlberg*, se han realizado estos análisis químicos sobre una serie de ocho micromuestras extraídas de distintos puntos del cuadro. De los resultados de este estudio se obtienen datos importantes sobre su estado de conservación, así como de las intervenciones de restauración, algunas ejecutadas por el propio Tiziano o por pintores de la corte española con posterioridad, y que por su antigüedad constituyen auténticos documentos históricos que merecen ser descritos y respetados.

Técnicas de análisis

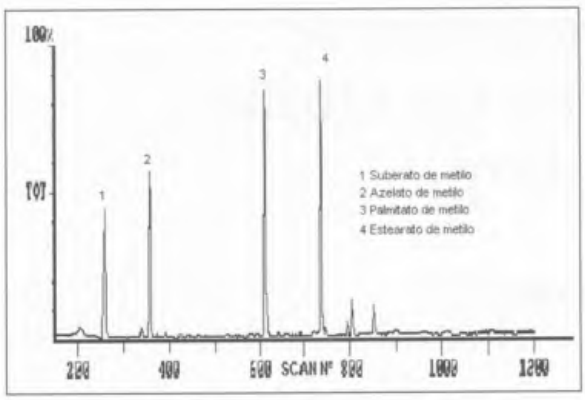
Para este estudio preliminar se han usado las siguientes técnicas aplicadas directamente sobre el corte estratigráfico o sobre fragmentos pequeños sobrantes del proceso de inclusión de las muestras en resina acrílica:

- Microscopía óptica. Se ha utilizado para estudiar la superposición de capas pictóricas y la identificación de los pigmentos más evidentes. Las microfotografías mostradas se obtuvieron a 300 X, con luz reflejada y nícoles cruzados, a no ser que se especifiquen otras condiciones.
- Ensayos de coloración selectiva, para identificar de forma preliminar la presencia de aglutinantes grasos, proteicos o a base de hidratos de carbono[1].
- Autofluorescencia UV usando luz de vapor de mercurio, con un filtro de corte para la observación a longitud de onda superior a 400 nm, para localizar materiales autofluorescentes, como resinas terpénicas, lacas orgánicas o aglutinantes de cola animal.
- Microscopía electrónica de barrido, con microanálisis elemental mediante energía dispersiva de rayos X. Esta técnica se aplicó para el análisis de las mezclas de pigmentos presentes.
- Cromatografía de gases[2] o cromatografía líquida[3] para la determinación fina de aglutinantes naturales, ya sean de tipo graso (aceites y resinas), proteico, o de la familia de los hidratos de carbono (gomas, etc.).

Resultados y discusión

PREPARACIÓN

La preparación es una capa de espesor irregular a base de calcita y trazas de tierras. El aglutinante empleado es la cola animal. El espesor máximo detectado en las muestras es de 150 micrómetros y el mínimo de 25 micrómetros. En algunas muestras se observa falta de adherencia de las capas de color a la preparación, ya que se separan ambas con mucha facilidad.



1 Cromatograma de gases de la muestra 410-3. En ella aparece una distribución de picos coherente con la presencia de aceite de linaza. Los picos a la derecha del estearato de metilo corresponden a ácidos diterpénicos procedentes de la resina de los barnices.

Capas de color

El estudio de las capas y de los materiales de la pintura utilizados por Tiziano permite definir este cuadro como una pintura al óleo (fig. 1) con una sucesión compleja de capas en la mayoría de los casos. Usa un gran número de pigmentos, pigmentos propios de su época, que mezcla a veces de forma aparentemente complicada, encontrándose en algunas capas, como los fondos de las carnaciones mezclas que contienen albayalde, minio, calcita, y negro carbón (fig. 2).

Como ilustración de lo que se acaba de comentar enumeramos los pigmentos empleados por Tiziano en este cuadro:

blancos:	albayalde, calcita
negros:	negro carbón
azules:	azurita, índigo, esmalte de cobalto
verdes:	cardenillo, resinato de cobre
rojos:	laca roja, tierra roja, bermellón
pardos:	tierra ocre
amarillos:	amarillo de plomo y estaño, litargirio.

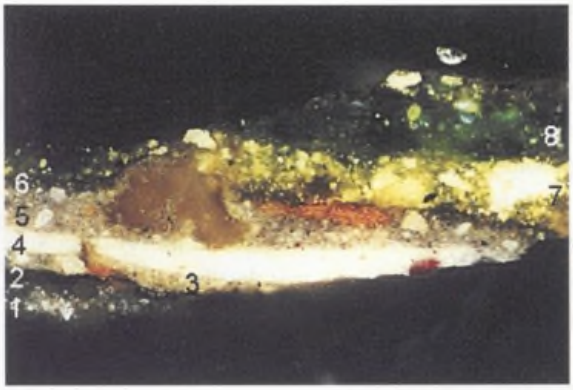
Los trazos de dibujo subyacente son escasos, al menos en lo que se detecta con la toma de micromuestras, pero se encontraron en una de ellas (fig. 3). Son capas relativamente gruesas de negro carbón aplicadas con pincel, al temple de cola animal.

Cuando se observan los cortes estratigráficos de las muestras extraídas del *Carlos V* se aprecia una estructura general en la que las capas inferiores son más gruesas y empastadas y las finales son finas y más transparentes. A este efecto de transparencia colabora, además, la presencia de calcita repartida por toda la superposición de capas. Las capas empastadas inferiores normalmente coinciden con fondos o imprimaciones locales coloreadas, colores del paisaje y en general, las grandes superficies, que se ejecutan antes que el detalle en la secuencia de pinceladas. Así se observa en la muestra de color rojo de la banda, con un acento de luz amarillo (fig. 4).

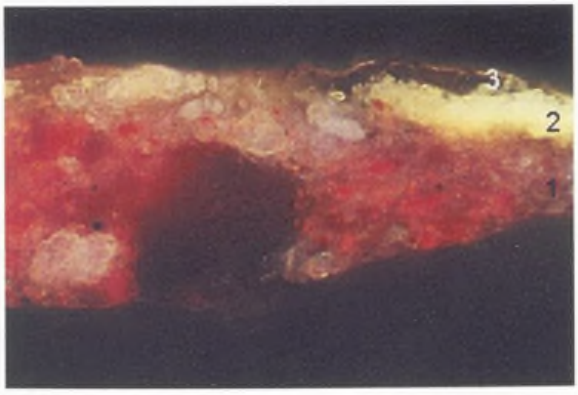
Otra de las características generales a reseñar es la abundancia de cambios de composición, debidos en parte al propio carácter del pintor, y en parte a las reparaciones que sufrió el cuadro, las primeras hechas por el propio autor. Esto se manifiesta en los cortes estratigráficos de manera clara: las secuencias contienen varias ejecuciones completas, incluso terminadas con un barniz oleoso, sin duda original, cuando la segunda de las policromías es del mismo Tiziano (ver, por ejemplo, el fondo sobre el rostro subyacente en la fig. 2).

Podemos también comentar alguno de los repintes encontrados, que aun no teniendo la misma textura que la policromía original debieran ser respetados durante su restauración dado que los pigmentos que se encuentran no son modernos, pudiendo, en caso de ser repintes de calidad, haber sido ejecutados por pintores de corte poco tiempo después de la muerte del pintor, y siendo, por ello documentos históricos. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el verde del árbol junto al penacho rojo (fig. 5) en el que la única policromía presente es una capa de albayalde e índigo (principalmente) aplicada sobre un barniz oleoso que va directamente sobre la preparación. Si bien este color verde o azul verdoso no es el habitual de Tiziano (ver por ejemplo el otro color verde con cardenillo y resinato de cobre de la fig. 6), no contiene pigmentos modernos.

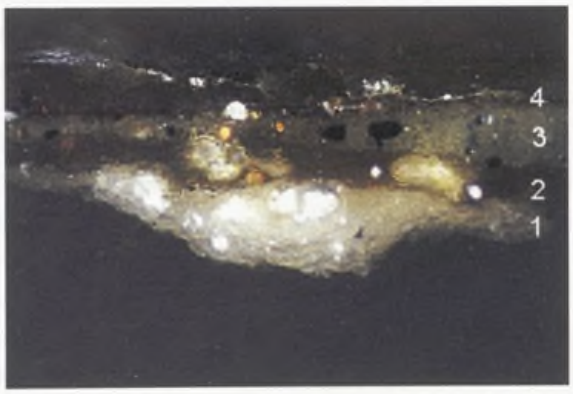
2 Muestra 410-5. Fondo sobre rostro subyacente. Falta la preparación. *1* Negro carbón (dibujo subyacente). *2* Mezcla de albayalde, negro carbón, calcita y minio (fondo de la carnación). *3* Rosado (carnación subyacente): albayalde, calcita, laca roja. *4* Barniz oleoso. *5* Verde del paisaje: cardenillo, índigo, litargirio. *6* Barniz oleoso. *7* Gris verdoso (repinte antiguo): calcita, albayalde, índigo, negro carbón.



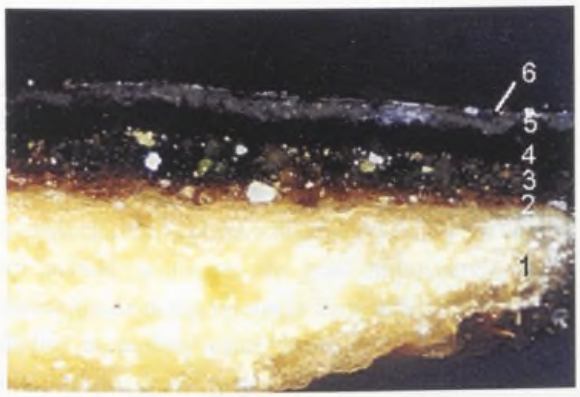
3 Muestra 410-8. Verdoso del fondo bajo la espuela. *1* Restos de la preparación de calcita. *2* Negro del dibujo. *3* Rosado (carnación subyacente): albayalde, calcita, laca roja. *4* Barniz oleoso. *5* Gris de albayalde, calcita, negro carbón y minio. *6* Barniz oleoso. *7* y *8* Mezcla de verde de cobre y amarillo de plomo y estaño.



4 Muestra 410-1. Rojo de la banda con amarillo. Falta la preparación. *1* Rojo-rosado: bermellón, laca roja, albayalde, calcita. *2* Amarillo: albayalde, amarillo de plomo y estaño, calcita. *3* Barniz oleoso.



5 Muestra 410-2. Verde del árbol junto al penacho rojo. *1* Blanco de creta de la preparación. *2* Barniz oleoso. *3* Azul-gris: calcita, índigo, minio de plomo, tierras. *4* Barniz oleoso.



6 Muestra 410-3. Verde del árbol sobre fondo marrón. *1* Preparación. *2* Fondo pardo: tierra ocre, albayalde, calcita. *3* Verde translúcido: cardenillo, resinato de cobre, albayalde, calcita, tierras y esmalte de cobalto. *4* Barniz oleoso. *5* Gris azulado (repinte antiguo): calcita, albayalde, índigo y tierras. *6* Barniz oleoso.

Sí aparece, por contra, una clara heterogeneidad en el tamaño de los granos, indicio éste que se asocia normalmente con una molienda manual de los pigmentos y por tanto, con pintura anterior a la Revolución Industrial.

Este estudio preliminar proporciona información muy valiosa sobre los materiales del pintor. Será muy útil poder ampliarlo con más detalle en la misma obra aquí estudiada y del mismo modo poder comparar con otras obras de Tiziano de la colección del Museo del Prado y de otras en colecciones ya examinadas, a fin de conocer más sobre su técnica pictórica, su evolución y sobre el estado real de conservación de la pintura que en breve será intervenida. Así podrán, por ejemplo, dejarse perfectamente definidas las restauraciones que se aprecian sobre el cuadro, eliminando sólo aquellas que desvirtúan su lectura y contemplación.

1 E. Martin, «Some improvements in techniques of analysis of paint media», *Studies in Conservation* 22 (1977), pp. 63-67.

2 E. Parra, M.T. Patino, M.D. Gayo, F. Madruga y J. Saavedra, «Artificial Paint or Pátina on the Sandstone of the Ramos Gate at the Catedral Nueva in Salamanca», *Studies in Conservation* 39 (1994), pp. 101-123.

3 S.M. Halpine, «Aminoacid analysis of proteinaceous media from Cossimo Tura's "The Announciation with Saint Francis and Saint Louis de Toulouse"», *Studies in Conservation* 37 (1992), pp. 22-38.

Restauración del retrato de Felipe II con armadura

ISABEL MOLINA
Museo Nacional del Prado

Introducción histórica

La documentación existente en los archivos permite fechar la realización de este retrato (fig. 1) con anterioridad al 16 de mayo de 1551, fecha en que el autor recibe un pago ordenado por Felipe II por la ejecución del mismo. Se trata de una de las pocas obras realizadas por Tiziano fuera de Venecia, concretamente en Augsburgo, donde se trasladó en dos ocasiones: la primera para pintar el retrato ecuestre del emperador Carlos V en Mühlberg, y la segunda para pintar este retrato del príncipe Felipe por invitación del propio príncipe.

Vemos a Felipe II en pie, vistiendo una media armadura realizada por el armero Colemant de Augsburgo, que aún se conserva en la Armería del Palacio Real de Madrid. Tras él se encuentra una mesa cubierta con un tapete de terciopelo carmesí en la que se coloca el casco y los guanteletes. La luz procedente de la izquierda ilumina el rostro del joven príncipe y resbala por la armadura, obteniendo unos magníficos reflejos metálicos.

La obra constituye, junto con los *Maximiliano II* y *María de Austria* de Moro, uno de los hitos esenciales en la evolución de la pintura de aparato de cuerpo entero, un primer momento de gran importancia en la evolución de dicha tipología iconográfica. A partir de dicho momento estas poses se convertirán en estereotipo de la majestad. Se nota, además, una evolución en la manera de entender esta forma del retrato por parte del propio Tiziano, que se confirma comparándolo con el *Carlos V con un perro*, ya que añade al carácter cortesano de la obra una clara referencia al mundo de las armas gracias a la perfecta reproducción de la armadura.

La pintura se mandó a Bruselas a María de Hungría, acompañada de una carta del propio príncipe Felipe en la que le decía que se había hecho de «priesa» y que quedó poco complacido pues «si hubiese más tiempo yo se le hiciera tornar a hacer». Sirvió de retrato para que María Tudor de Inglaterra conociese, antes de su boda, a su prometido. En 1600 ya estaba en el guardajoyas del Alcázar de Madrid, donde se valoró en 100 ducados. Se trasladó al Museo del Prado en 1827.

Estado de conservación antes de la restauración

El cuadro, cuyas medidas son 193 × 111 cm, entró en el taller de restauración del Museo del Prado en abril de 1998 con motivo de la exposición conmemorativa del cuarto centenario de la muerte de Felipe II (fig. 2). Estaba cubierto de una gran suciedad y de un barniz amarillento y opaco.

La armadura se encontraba en muy buen estado de conservación; solamente en las sombras se notaba la pérdida de pequeñas partículas y ligeros desgastes. En el tapete, además de la profunda opacidad del color, se

1 *Felipe II.* Estado actual.

2 *Felipe II.* Antes de la restauración.

apreciaba con gran claridad una mancha oscura debida a un repinte antiguo. En la parte izquierda, sobre el casco, se detectaba un cuadrado de cierto relieve y de una tonalidad diferente a la que le correspondía y, por último, sobre la mano derecha, un gran estuco de forma ovalada bajo de nivel con los bordes levantados. En otras zonas había ligeros levantamientos de la capa pictórica, y otros muy acusados alrededor de todo el perímetro, debidos a estucos añadidos cuya unión con la pintura original daba lugar a levantamientos en cordillera a punto de quebrarse.

En la observación llevada a cabo con luz rasante se puso de manifiesto lo ya detectado ocularmente sobre el estado de conservación de la superficie, sobre todo, algún levantamiento en el centro, el gran estuco rehundido con los bordes levantados y el pequeño relieve en forma de cuadrado.

En el estudio de la radiografía realizada por el gabinete técnico del Museo del Prado antes de iniciar la restauración (fig. 3), el cuadrado mencionado se presentaba negro, como un desgarro con pérdida de capa pictórica, en el que se distinguían claramente las puntadas diagonales con las que está cosido a la tela original, y que producen un ligero relieve en superficie.

En ella se observó asimismo que los bordes están cortados, desgarrados y suplementados a lo largo del contorno con un estuco de 3 a 6 cm. Los fondos son permeables a los rayos X, lo que indica la ausencia de

3 Radiografía.

plomo y que se prepararon con la técnica tradicional de carbonato cálcico.

En el cuadro se detecta también, a través de la radiografía, una imagen invertida sobre la que está superpuesto el retrato del príncipe Felipe; esta imagen corresponde a un personaje de cuerpo entero ataviado con armadura que podría ser un retrato de Carlos V. Este retrato fue realizado de forma rápida y abocetado mediante largas pinceladas para encajar la figura. Sin embargo, el del príncipe, que también fue realizado rápidamente y con largas pinceladas, tiene detalles mucho más trabajados y minuciosos, con toques puntuales y precisos. Alrededor de la cabeza se ven ligeras pinceladas claras que preparan el halo de luz que hará destacar la cabeza y que están anuladas por el repinte que lo cubría; este repinte se pondría de manifiesto posteriormente con la limpieza. En la cabeza del retrato subyacente se ven también estas pinceladas, y en la zona del hombro la pincelada es tan gruesa que su relieve está marcado bajo la leve capa del fondo del retrato del príncipe Felipe, apareciendo puntos claros de desgaste.

Por último, se ve la gran laguna situada sobre el casco como un óvalo opaco y se detectan, en el lado izquierdo del tapete, numerosos negros que corresponden a pérdidas de capa pictórica. También se detectan lagunas, en general pequeñas, por toda la superficie del cuadro.

Proceso de restauración

La restauración se inició con un sentado de color a base de cola de conejo. La limpieza se realizó con un disolvente formado por una mezcla de White Spirit y alcohol etílico en distintas proporciones; este disolvente se utiliza con frecuencia en el taller de restauración ya que disuelve con facilidad los barnices de resinas naturales (almáciga), de uso habitual en antiguas restauraciones llevadas a cabo en el Museo del Prado.

En la parte superior izquierda había una capa densa y opaca, es decir, un repinte que ocultaba una zona de luz original que daba profundidad a la figura.

Para el estuco añadido en las bandas, lo normal sería eliminar el barniz —ya que mantenerlo en blanco no aportaría nada— y dejar el color como base para luego igualar con el resto mediante un *regattino*. Sin embargo se decidió, de acuerdo con el jefe del departamento correspondiente, que, como debido a su textura lisa siempre destacaría la zona del estuco del resto por un brillo diferente, se cubriría esta zona con una «marialuisa» de 2,5 cm de ancho que se adosa al marco y que se iguala con el mismo en color y textura (en este caso se trata de un marco dorado).

4 Detalle, antes de la restauración

Entre las piernas (fig. 4), sobre todo en la zona inferior, se observan desgastes. El repinte que cubría toda la zona se eliminó con una mezcla de alcohol y White Spirit, excepto entre y bajo los pies, donde quedó un denso repinte grisáceo que no pudo eliminarse con ningún disolvente, pero sí, en parte, con bisturí. El paso entre ambas superficies se llevó a cabo mediante pequeños puntos de retoque. En general, en la zona inferior, se observaba falta de la capa pictórica, más acusada en la parte izquierda, desgastes en la parte superior y arañazos en la veladura de la zona derecha.

La limpieza del tapete constituyó una excepción (fig. 5). Las primeras capas de barniz oxidado y de repinte se eliminaron con el disolvente habitual, pero persistía una capa opaca y marrón, que después de probar disolventes más enérgicos se pudo eliminar con dimetilformamida, disolvente que no nos gusta utilizar a los restauradores por su gran toxicidad. Después de estos tratamientos, apareció el maravilloso carmín de Tiziano (fig. 6). Una vez terminada la limpieza del tapete, se observaron unos puntos blancos y negros; se trata de estucos de distintas épocas.

El repinte del desgarro del casco se decidió dejarlo tal como estaba, ya que se ajusta a la laguna, mantiene la textura de la tela, y el color es casi perfecto. Sin embargo, la laguna ovalada se limpió totalmente.

Los estucos se realizaron con yeso mate y cola animal, excepto el ovalado, en cuyo caso el criterio utilizado fue el de hacerlo a base de cera-resina con el fin de igualar la textura de la tela original, aplicándole un molde tomado en una zona inmediata a la laguna (fig. 7). Los productos empleados fueron: para el molde, Elaxtosil AB; para la cera resina, una mezcla de cera de abeja, cera de carnauba y barniz resina lavapol K-80.

Esta laguna se aisló con goma laca, para posteriormente proceder a su reintegración mediante puntos. La reintegración se realizó con pigmentos al barniz de la marca Maimeri y técnica oculta o con puntos. Los barnices de resinas naturales Dammar se realizaron en el taller de restauración. La aplicación inicial se efectuó con brocha, y el barnizado final con spray con compresor.

Debo añadir que, detrás de las piernas del príncipe, en la zona inferior del tapete, aparecen unas pequeñas letras, originales, de significado desconocido.

5 Detalle, antes de la restauración.

6 Detalle, después de la restauración.

7 Detalle, antes de la restauración.

La restauración de las dos versiones de El entierro de Cristo

RAFAEL ALONSO ALONSO
Museo Nacional del Prado, Madrid

EL ENTIERRO DE CRISTO (núm. cat. 440)

La obra fue encargada por Felipe II en 1559. Tiziano comunicó su envío el 27 de septiembre de 1559. Entró en El Escorial en 1574 y se colocó en el altar de la Epístola de la «Iglesia Vieja» o «Iglesia de Prestado», en el monasterio, que sirvió de enterramiento de los padres del rey y para celebrar el culto religioso mientras se construía la Basílica.

Allí permaneció hasta que fue robado durante la invasión napoleónica. Para sacarlo del retablo, en que estaba colocado, se cortó el lienzo mutilándolo en los cuatro laterales. Se produjeron pérdidas de pintura y lienzo en los dos lados, de más de 15 cm. El soporte original está formado por un lienzo rectangular central, al que Tiziano añadió cuatro bandas laterales, cosidas. La superior e inferior tienen unos 8 cm de ancho, la costura no va recta, pero están cortadas. El cuadro debió ser algo mayor, aunque el espacio de la composición parece estar completo. De las dos bandas laterales quedan las dos costuras y en el lado izquierdo queda 1,5 cm de la banda.

Cuando se cortó el lienzo fue enrollado en sentido vertical, como demuestran las grietas de la pintura, que se marcan mucho en las zonas empastadas, sobre todo en el celaje y la figura de María Magdalena. Una vez enrollado el cuadro, se debió apoyar en sentido vertical, lo que produjo pérdidas de pintura en la parte baja del cuadro, en la banda del borde inferior, que es la zona del cuadro más dañada.

Cuando el cuadro fue devuelto se reenteló pero ya no se colocó en el altar de la «Iglesia Vieja», sino que pasó a otra dependencia del monasterio. En su lugar se puso una copia con las medidas ajustadas al hueco del retablo. El cuadro vino al Museo Nacional del Prado en 1837.

Estado de conservación

Todas estas circunstancias históricas han dejado su huella en el estado de conservación de la pintura, que siempre fue tenida y admirada como una obra maestra. Prueba de ello es la multitud de copias que existen en iglesias y monasterios de toda España.

El lienzo está reentelado y en buenas condiciones. La capa pictórica se encuentra en muy buen estado de conservación, porque la pintura fue tratada siempre con mucho cuidado y respeto. Los daños, recalentamiento y contracción de la pintura en algunas zonas —ángulo superior del sepulcro, pierna derecha de José de Arimatea, etc...— seguramente se produjeron por el calor de las velas directamente colocadas sobre el altar, cerca de la pintura. Debajo de la mesa estaba el cuerpo de Carlos V.

El reentelado del cuadro se realizó a la gacha, después del robo, y con una buena técnica, ya que se mantuvieron perfectamente la textura de la pintura, el

El entierro de Cristo (núm. 440). Condiciones anteriores a la limpieza.

El entierro de Cristo (núm. 440). Condiciones del cuadro durante la limpieza.

El entierro de Cristo (núm. 440). Estado después de la limpieza y de la reintegración de las pequeñas faltas.

El entierro de Cristo (núm. 440). Detalle de la limpieza de la figura de María Magdalena.

grosor de los empastes y las tramas del lienzo, que son protagonistas fundamentales de la calidad de la pintura de escuela veneciana, consiguiendo esa vibración del color y la materia inigualables, de lo que Tiziano es el gran maestro.

Se apreciaban algunos pequeños retoques que cubrían faltas de color, realizados al óleo y con el color alterado. Eran evidentes en la unión de las telas del soporte, en la zona del cielo, en el sepulcro, suelo con hierba, barba de José de Arimatea y manto azul de la Virgen.

La alteración principal que presenta esta pintura es la gruesa capa de barnices oxidados y opacos que la enmascaran. El color es ambarino y hace imposible apreciar el colorido real y la calidad de la pintura. Por esta razón se decidió proceder a su restauración.

El trabajo a realizar sería la consolidación de algunas zonas de capa pictórica levantadas y la limpieza de la superficie pictórica.

Los barnices tradicionalmente empleados en el Museo Nacional del Prado han sido de almáciga, por lo cual son fácilmente solubles y eliminables.

Un problema a tener en cuenta durante la limpieza es el de los arrepentimientos, o cambios de composición que realizó Tiziano durante la ejecución de la obra, y que las radiografías realizadas en el Gabinete Técnico nos muestran de forma tan elocuente.

A simple vista se ven los cambios de posición que tuvo la figura de Magdalena, porque han trepado las dos manos anteriores y el brazo izquierdo, debajo del cielo actual. Otro cambio importante es el gorro de Arimatea y el de la pierna derecha.

Limpieza

El levantamiento de los barnices envejecidos se realizó por zonas, sin hacer cortes lineales y avanzando progresivamente por la superficie de la pintura sin perder nunca de vista la armonía y sutil equilibrio del cuadro en su conjunto. Se empezó por el fondo, celaje-cueva, San Juan, José de Arimatea, Magdalena, Virgen, Nicodemo, sepulcro y finalmente el Cristo y el sudario.

Una vez terminada la limpieza pudimos ver la calidad extraordinaria de la pintura, realizada con una técnica prodigiosa y en perfecto estado de conservación, gracias al cariño y respeto con que ha sido tratada por las generaciones de restauradores anteriores hasta llegar a nosotros. Las faltas de color son puntuales y pequeñas, y no afectan a partes importantes.

La reintegración de estas pérdidas de color se realiza con colores de acuarela y en algún punto se ajusta con colores al barniz. El barnizado se realiza con barniz de resina Dammar disuelto en esencia de trementina.

El entierro de Cristo (núm. cat. 441)

La restauración de la otra versión del *Entierro de Cristo* de Tiziano (núm. cat. 441), presenta problemas distintos porque el estado de conservación de la pintura es muy diferente.

Esta obra al parecer fue realizada para Antonio Pérez, y al embargarse los bienes de éste en 1585, pasó a ser propiedad del rey. Felipe II lo debió mandar a El Escorial, pues en 1657 estaba en el Aula de Escritura. Vino al Prado el 1 de julio de 1939.

La pintura debió estar en un incendio o al menos sufrió la acción de un foco de calor, porque el color

El entierro de Cristo (núm. 441). Condiciones anteriores a la limpieza.

El entierro de Cristo (núm. 441). Estado después de la limpieza y de la reintegración de las pequeñas faltas.

El entierro de Cristo. Dibujo de Carl Loth según Tiziano. Hamburgo, Kuntshalle.

está ennegrecido y con contracciones en la capa pictórica de algunas zonas. Sobre la túnica amarilla con lunares del personaje de la derecha hay un agujero con pérdida del lienzo original.

Al contemplar el cuadro, lo primero que se aprecia es la diferente calidad de sus partes. Las figuras colocadas detrás de la figura de Cristo muerto parecen más torpes, con menos calidad pictórica, confusas en la definición de calidades, volúmenes, espacio y proporción de las figuras. Parece que han sido rehechas en época posterior y hay cambios muy significativos. El más importante es la figura femenina, velada, situada detrás de la Virgen. En todas las versiones, y en los grabados de Raimondi que reproducen la composición del Entierro, el lugar que ocupa esa figura femenina corresponde a la de San Juan. Aunque en la copia del cuadro, atribuida a Navarrete, que se encuentra en la catedral de Salamanca los personajes son los mismos que en este cuadro de Tiziano.

Las radiografías del cuadro no nos aclaran mucho sobre el cambio de esta figura, porque en ese lugar aparece una mancha blanca, como si se hubiese dado una imprimación a base de plomo para pintar encima la figura actual.

Otro problema evidente es que las dos figuras más claras, y de mayor calidad pictórica, Cristo y la Magdalena, han sido limpiadas mucho más que el resto del cuadro, desentonando la composición al buscar unos efectos luminosos caprichosos. Esta forma de limpiar los cuadros oscuros, antigua y afortunadamente ya en desuso, de acentuar los efectos lumínicos limpiando las partes claras únicamente, y casi siempre en exceso, ha desequilibrado las obras, ha dado una visión falsa y caprichosa de algunos pintores. Al perder de vista el conjunto de la obra se han producido daños irreversibles porque han desaparecido veladuras y tonos intermedios del paso de luz y sombra.

Un ejemplo característico de esta manipulación de pinturas tenebristas es el de Ribera, que se hizo más dramático, y se dañaron sus pinturas produciendo desequilibrios irreversibles al limpiar las luces sin tener en cuenta las zonas de sombra, con colores alterados muchas veces, y que no se limpiaban quedando cada vez más negras. Equilibrar hoy esas pinturas cuando las restauramos es imposible.

En el caso de este *Entierro* de Tiziano perdieron veladuras las figuras de Magdalena y sobre todo la de Cristo. Además esta pintura tiene repintes demasiado extensos para cubrir faltas y daños pequeños producidos por la contracción de la pintura, que enmascaran en parte el cuadro al cubrir partes originales de la capa pictórica.

En la limpieza de este cuadro se trató de equilibrar las descompensaciones y volver a equilibrarlo en lo posible. Por eso se llevó toda la limpieza con una visión de conjunto, ya que al quitar los barnices oxidados, ambarinos, que en cierto modo armonizaban el conjunto, las descompensaciones eran más evidentes.

Se empezó la limpieza descargando de barnices, suciedad y repintes las zonas oscuras, para ir avanzando hacia las más claras, que eran las más limpias. El trabajo fue laborioso y complejo. Así se completó la limpieza y se levantaron los repintes para dejar a la vista las faltas, que aunque son muchas, son pequeñas y no justificaban esos repintes tan grandes.

Las figuras del fondo que plantean dudas sobre su autenticidad, se decidió dejarlas como estaban porque los datos de los estudios realizados no nos daban garantías sobre lo que puede haber debajo y en qué

estado se encuentran, por lo que se decidió dejar las cosas como están, que es como el cuadro ha sido conocido.

La reintegración de las faltas se hizo con acuarela y se ajustó con colores al barniz, buscando más la armonización de la pintura que ocultar los daños sufridos. En la pérdida de pintura y lienzo original, de la falta en la túnica del personaje de la derecha, la reconstrucción de la laguna se hizo con trazos verticales de acuarela.

Distintas intervenciones en las restauraciones de Tiziano

ROCÍO DÁVILA
Museo Nacional del Prado

En este texto sobre la restauración de algunas obras de Tiziano, dentro del Museo Nacional del Prado, me gustaría, además de explicar el trabajo realizado, opinar sobre los distintos criterios seguidos para su conservación. No todas estas pinturas que voy a comentar han tenido una misma restauración ya que, como es natural, ninguna obra es idéntica a otra aunque sea de un mismo autor y sean parecidas las circunstancias por las que han pasado. Además, a veces ocurre, que se dispone de un tiempo escaso para la restauración, y el restaurador tiene que acomodar el trabajo que tiene que hacer con el tiempo que le conceden.

En todos los casos es importante señalar que los «Tizianos» de los que voy a hablar son pinturas del Museo Nacional del Prado y que con normalidad están en las salas de exposiciones. Gracias a estas circunstancias son continuamente observadas y es fácil percibir cuándo es conveniente la intervención.

En el Museo del Prado, y en todos aquellos otros museos en los que es fácil apreciar el estado de conservación de las obras, podríamos y deberíamos plantear «con antelación» los distintos tipos de tratamientos a aplicar. Tratamientos que deberían estar presididos por un criterio conservador, es decir, intervenir lo menos posible, dejando las restauraciones profundas como última opción.

Es importante saber cuántas restauraciones, en profundidad, puede tener a lo largo de su vida material una pintura, sin que esto sea nocivo para su conservación y teniendo presente que este tipo de intervenciones debe ser muy limitada, ya que, aunque sólo sean leves rozamientos con el hisopo en el proceso de limpieza, la acumulación de barnices oxidados o los mismos disolventes, dejan rastro en la piel de la obra. Todo esto son cuestiones que deben considerarse, y el restaurador tiene la obligación de obrar siempre con mucha cautela.

Quizá una pequeña intervención logra retrasar una de mayor envergadura y por tanto más violenta. El tiempo ganado es importante, pues nos ayuda a espaciar restauraciones más contundentes, a la vez que nos da la posibilidad de poder aplicar en el futuro nuevos métodos, ya que éstos en el mundo de la restauración están en continuo desarrollo.

La restauración de las dos bacanales de Tiziano, por ejemplo, vino condicionada por el tiempo. Se realizó para la exposición *Rubens, copista de Tiziano*, que primero estuvo en el Museo del Prado y después estuvo en Suecia. Las obras bajaron al taller de restauración sólo tres meses antes de tener que estar terminadas, y esto, que nunca es bueno, puede tener un aspecto positivo, pues obligó a realizar una pequeña intervención suficiente para dilatar otra de mayor envergadura. Esta manera de trabajar, actualmente, puede servirnos de referencia sobre cómo proceder en el futuro, pues estas obras han resistido con buen aspecto estético y en buen estado de conservación

1 *Asunto místico*, antes de la restauración.

2 *Asunto místico*, después de la restauración.

desde el año 1986 hasta hoy en día. No es que alabemos la escasez de tiempo para la restauración, pero dicha circunstancia obligó a una intervención más pequeña, que ahora nos parece más acertada. Trece años después podemos replantearnos si es necesaria, en estas obras, una intervención más profunda.

Tiziano, además, no es un pintor fácil de restaurar, ya que tiene una técnica confusa. Es un pintor que está construyendo en el propio lienzo, ya que pinta «a la prima», y esto viene a significar grandes cambios de composición que en algunas ocasiones pueden verse a simple vista al contemplar la obra. En sus obras de madurez vemos que los contornos de las formas son poco marcados y, al utilizar una técnica muy pictórica, la formas se van disolviendo en veladuras. Todas estas cuestiones hacen difícil encontrar el punto de limpieza ya que existen tonalidades degradadas y zonas oscurecidas, y el restaurador no puede romper la unidad de la obra, que evitaría una lectura completa de la misma.

Pacheco al hablar de Tiziano dice: «Tiziano es un pintor que no acaba las obras y que usaba de borrones que se dirían golpes dados en el lugar que conviene con gran destreza». Y más adelante dice: «Y adviértase que sus mejores y más estimadas pinturas (que yo he visto en el Pardo y en El Escorial) son las más acabadas y lo mejor de su vida, y así siendo muy viejo daba borrones, sobre cosas excelentes, con lástima de los que lo miraban». También apunta Pacheco que «por mostrar con los colores la grandeza de su ingenio en la parte del cuerpo donde hiere la luz con mayor fuerza, solía mezclar un poco más de claro que no mostrabale luz, y allá, donde estaba ofuscada, un poco más de oscuro, lo cual hace revelar mucho la figura».

Mi primer trabajo en una obra de Tiziano data del año 1982 y fue en la tabla *Asunto místico*. La tabla llega al Museo el 23 de abril de 1839, traída por Madrazo para su restauración, quizá por el mal estado de conservación que tenía. El traslado de la obra estuvo a cargo de José Bueno, y vino con otro Giorgione que más tarde regresó al Monasterio. Esta pintura parece que estuvo ubicada en la Sacristía del Monasterio de El Escorial, sufriendo graves cambios de temperatura y humedad, lo que motivó el mal estado sufrido por el soporte y por la pintura (fig. 1). La obra sube al taller de restauración el 14 de octubre de 1982 y permanece en el mismo hasta octubre de 1984.

El general, el estado de conservación de esta tabla no era estable, ya que tenía un grave levantamiento en la capa pictórica; era muy notable que el color estaba craquelado siguiendo la veta de la madera de forma horizontal. En numerosos puntos la tabla presentaba el color levantado, en forma de ampolla, que hacía urgente un sentado de color.

El soporte había sido engatillado, sin estar documentada esta intervención, aunque se tienen noticias de que en el año 1943 la tabla fue restaurada por Jerónimo Seisdedos. Éste dejó una pequeña nota con su intervención, en la que nos dice: «El manto de la

Virgen, que estaba patinado con asfalto y verde, ha sido restituido a su primitivo color lapislázuli y la armadura del caballero velada con gris vuelve a su primitivo color». Después de su trabajo se tiene constancia que la obra vuelve a subir al taller de restauración en otras ocasiones, seguramente sólo para un sentado de color. El soporte estaba y está, como hemos dicho, engatillado, y consta de nueve barrotes horizontales y siete verticales. Además de estos barrotes, la tabla está enmarcada por unos añadidos de unos 6 cm en los bordes verticales, y 3,5 cm en los horizontales. Por último al soporte original le había sido rebajado su grosor.

Como podemos ver, no es un tipo de intervención muy recomendable, ni que hoy en día se practique. El problema se nos presentaba al decidir qué hacer con este soporte, ya que estamos hablando de hace unos diecisiete años, cuando el taller de restauración del Museo del Prado está en un periodo de transición con la jubilación de los antiguos profesionales y la entrada de gente nueva que se iba incorporando a este trabajo, lo cual también contribuía a ser cautos en el procedimiento a elegir.

Primero se planteó la eliminación del engatillado pero, al ser un soporte tan manipulado, se eligió que, por medio de una adecuada climatización, se consiguiera dar estabilidad al mismo, lo que fue una de las causas por las que la tabla estuviera dos años en el taller de restauración. Hoy, después de los años pasados, vemos que el resultado no fue malo y que la tabla, aunque tiene la huella de un craquelado horizontal muy marcado, está estable y hasta el día de hoy no ha necesitado de ningún otro cuidado especial. Se puede ver por medio de las imágenes las zonas de pérdidas de la pintura que han sido estucadas.

Por el tipo de intervención en el soporte podemos ver que la restauración antigua fue muy profunda, debido quizás a los cambios climáticos que le habían dañado de forma casi irreversible. Esto es lo que motivó que nuestra restauración fuera muy conservadora, sin eliminar retoques antiguos muy unidos a la pintura original.

Todo el trabajo, tanto la restauración como las pruebas científicas realizadas durante esta época por el

3 *Asunto místico*, detalle de la radiografía.

Gabinete de Documentación Técnica, está publicado en el Boletín del Museo del Prado, núm. 18 (septiembre- diciembre de 1985) (fig. 2).

En general, el trabajo fue muy conservador, retirando el repinte más moderno que tapaba la cortina del fondo. Esta zona, al estar repintada y con numerosos estucos, unos de yeso, otros de cera, tenía poca adhesividad entre ellos y daba lugar a desprendimientos y pérdidas de color siendo urgente un sentado de color y una limpieza de la zona parsa además liberar la pintura original que estaba oculta. En las fotografías tomadas con luz ultravioleta pueden verse por ejemplo restos de barniz en los rostros.

Gracias a los distintos análisis realizados por el Gabinete de Documentación Técnica, vemos los numerosos cambios que realiza el pintor, siendo muy

curiosos los cambios en la cabeza del Niño Jesús, que primero lo pinta mirando de frente al espectador para luego girarlo mirando a la Virgen (fig. 3). También a Santa Catalina, en el dibujo subyacente, se le puede ver un tocado tapando parte del cabello. Como dato curioso también podemos decir que en esta obra se encontraron huellas digitales, lo que nos hace pensar que el artista utilizó los dedos a modo de pincel para extender el color. Actualmente se pude ver, tanto en fotografía como en las salas del Museo, cómo quedó el cuadro después de nuestra intervención.

Unos años más tarde entraron en el taller para su restauración las dos bacanales de Tiziano: *Ofrenda a la diosa de los amores* (figs. 4 y 5) y *La bacanal*, ambas fechadas alrededor de 1519. Para la restauración de estas dos obras sólo se contó con tres meses, lo que no es nunca recomendable por la falta de tiempo, pero, como he dicho antes, no intervenir en profundidad muchas veces puede beneficiar a la obra, pero nunca este tipo de intervención debe estar supeditado a la falta de tiempo, y sí a una opción que libremente se adopte por el equipo de profesionales que trabajen en la recuperación de una pintura, por considerar que es la óptima para la conservación de la misma.

Estos dos cuadros entran en la Colección Real en 1658, entregados por Monterrey a Felipe IV. Estuvieron en el Palacio del Buen Retiro, y en 1666 los dos figuran en El Alcázar.

Los dos lienzos están forrados con reentelados muy antiguos. En la *Ofrenda*, la tela original está cortada a ras del bastidor de forma muy irregular. La tela, que vuelve sobre el bastidor, tiene pintura original y podemos ver las alas de uno de los ángeles que está en la zona del cielo, aunque parte del lienzo que vuelve está muy mal conservado en alguno de los lados. La tela original está cosida a la tela de forración por unas gruesas puntadas, también son visibles unos lacres que están en los bordes de la tela sellando la tela original y la de forración.

La primera intervención fue un sentado del color general, ya que la pintura tenía grave peligro de desprendimiento. La parte más difícil de la restauración fue la limpieza, pues no se quería eliminar más que las

4 *Ofrenda a la diosa de los amores* detalle, después de la restauración.

numerosas manchas amarillentas que distorsionaban la superficie. El estrato último de la capa pictórica tenía una densa polución y manchas por acumulación de barnices antiguos desigualmente extendidos.

Al analizar las radiografías realizadas por Doña Carmen Garrido pudimos ver las numerosísimas pérdidas que la obra tenía. Estas pérdidas eran más numerosas en el cielo, afectando de forma muy grave al rostro de Venus.

En *La bacanal* nos encontramos con una situación parecida; un lienzo forrado con una forración antigua y los lienzos del borde original cortados. En este caso los bordes están cortados de forma más simétrica dando la impresión de haber sido un trabajo realizado con una cuchilla. Al igual que en la otra obra, se procedió a una ligerísima limpieza después de una consolidación de la capa pictórica. Esta limpieza eliminó los últimos

5 *Ofrenda a la diosa de los amores* detalle, antes de la restauración.

barnices, respetando los retoques antiguos que reconstruían faltas, algunas de grandes dimensiones, de pintura original. Un ejemplo lo podemos ver en la esquina inferior derecha, en donde el cuerpo de uno de los personajes es una reconstrucción realizada en una antigua restauración, que aunque no está documentada, se cree que podía haber sido llevada por algún pintor de corte, de los que estando en Palacio restauraban las obras.

En todo momento lo que se ha buscado con la limpieza de estas dos obras es que, al eliminar la suciedad superficial y las manchas que distorsionaban la visión global de la obra, se consiguiera una unidad de superficie que ayudara a verla mejor. Se pueden ver fotos antes de la limpieza donde se puede comprobar el estado de la obra con que nos encontrábamos, o bien fotografías con luz ultravioleta donde se puede ver la densidad del barniz y los retoques antiguos. En otras fotografías pueden apreciarse las huellas del sentado de color y un repinte en forma de parche en la zona alta del cielo.

En el año 1990 se hizo la restauración del cuadro de Tiziano *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados*, que está fechado hacia 1541 (fig. 6). Ésta ha sido la restauración más problemática por ser un lienzo muy dañado en uno de los grandes incendios conocidos, bien en el de El Escorial de 1671, o bien en el de El Alcázar de 1734, sufriendo un deterioro muy importante.

Es impresionante ver el estudio radiográfico de esta obra, pues es donde realmente nos damos cuenta de los daños irreversibles que sufre la pintura. En el lienzo no existen bordes ya que, quizás por el incendio, el cuadro tuvo que ser arrancado de su bastidor de forma precipitada. También en la radiografía vemos trozos del lienzo que están colocados de forma aislada, lo que nos da idea de la difícil tarea que tuvieron nuestros antiguos antecesores para recolocar el lienzo y darle un sentido. Gracias al buen hacer del Gabinete de Documentación Técnica del Prado, y en especial al de Ana González, tenemos una simulación digital de las lagunas que nos muestra claramente el estado de la obra (fig. 7). La imagen es autosuficiente para explicar el problema.

En la superficie pictórica me encontré con un craquelado encogido por el fuego y dentro de las pequeñas cazoletas del craquelado restos de barnices antiguos cristalizados, formando cuerpo con la pintura original. Como suele ocurrir, con este grave deterioro, eran numerosas las zonas rehechas y en general, envolviéndolo todo esto había un barniz espeso y amarillento que a su vez estaba cubierto por una densa capa de polución.

Para la restauración de este cuadro había distintas opciones a elegir. La primera sería eliminar todas las zonas rehechas, con lo cual estábamos eliminando toda la historia del cuadro, buscando dejar sólo los restos de original de Tiziano. Esta tarea era además arriesgada por estar muy fundidos los retoques con la pintura. Una

6 *Alocución del Marqués del Vasto a sus soldados*, después de la restauración.

7 *Alocución del Marqués del Vasto a sus soldados*, simulación digital de las lagunas.

vez realizada esta limpieza tendríamos que volver a rehacer las faltas. Para este trabajo de reintegración también habría varias soluciones. La primera sería reintegrar las zonas perdidas con reintegración invisible, lo cual me parece poco ético. La segunda sería realizar una reintegración de tipo purista, como por ejemplo: Rigatino, abstracción cromática, tinta neutra, etc. Estas técnicas tienen a veces el inconveniente de tomar más protagonismo que la propia obra, incidiendo de forma decisiva en la versión global de la misma.

La segunda opción, en cuanto a la limpieza, sería conservar la obra en el estado en que ha llegado a nuestras manos impidiéndose que siga deteriorándose y tratando de recuperar la visión más óptima de la misma. Esta última ha sido la forma elegida por considerar que ha llegado a nuestras manos con una restauración de salvamento, con toda su historia formando parte de la vida de esta pintura.

Quizá sería conveniente advertir que estamos hablando de un cuadro con grandes daños. Aunque también tenemos que decir que la obra sigue conservando la composición y tonalidad, y que algunos personajes, como por ejemplo los que están en primer plano, de espaldas, no tienen tal mal estado de conservación. Los rostros del marqués de Vasto y de su hijo están mejor conservados, siendo los daños mayores en el cuerpo y piernas del niño.

Por último está la restauración realizada en la obra *La Dolorosa*, tabla más pequeña, que a pesar de tener un estado de conservación con algunos problemas, éstos son bastante menores a las obras anteriormente mencionadas. El mayor problema residía en la

degradación azul del manto, sobre todo en las sombras. También podemos, ver en el tono carmín, un craquelado distendido. En fotografías anteriores a la limpieza podemos ver los numerosos retoques a los que ha sido sometida. Actualmente en la obra, que está en sala, se puede ver el resultado final de nuestra intervención.

La restauración realizada en esta tabla ha sido la acostumbrada, siendo el soporte restaurado por José de la Fuente.

Santa Margarita

MARÍA JESÚS IGLESIAS DÍAZ
Museo Nacional del Prado, Madrid

Este artículo se dedicará a comentar la restauración de la *Santa Margarita* de Tiziano, de la que tuve el honor de encargarme en 1998. Como es sabido, ésta es una de las obras maestras del pintor veneciano. Está inspirada en la leyenda de Santa Margarita, joven devorada por un dragón que, en el momento de ser engullida, se santiguó, señal piadosa que bastó, según relataba ingenuamente una típica vida de santos, para que reventara el «infernal monstruo» y ella «saliera incólume de las entrañas de aquel bicho descomunal»[1].

El tema del dragón vencido —por el arcángel San Miguel, o por San Jorge— era clásico en el arte cristiano, pero a su vez poseía claros antecedentes en la fabulación mitológica pagana, como Perseo o Andrómeda. En la primera mitad del siglo XVI, la historia de Santa Margarita había sido ilustrada por Rafael y Julio Romano, y si los Habsburgo encargaron esta nueva versión a Tiziano se debió sin duda a la especial veneración de la familia real hacia esta santa, cuyo nombre portaban varios de sus miembros femeninos.

El pintor veneciano optó, para representar este episodio, por una composición muy clásica. Convirtió a la santa en el personaje central de la obra, en una posición inspirada en la estatuaria antigua, emergiendo del dragón muerto que la había engullido y portando en su mano un crucifijo que representaba la señal de la cruz que le había dado el triunfo.

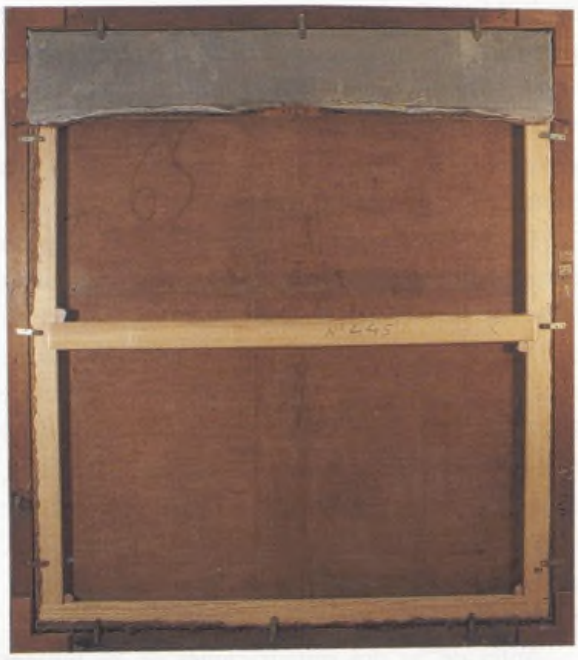
La fecha en que Tiziano pintó este cuadro es dudosa. Durante algún tiempo, se creyó que podría haber sido 1552, pues se conserva una carta de junio de ese año en la que el pintor comunicaba al embajador español la entrega de un retrato de Santa Margarita junto a un paisaje y una reina de Persia, para que el obispo de Segovia, que volvía a España desde Trento, llevara las tres piezas al príncipe don Felipe. Pese a tal carta, puede afirmarse que esta composición, por su técnica, fue realizada unos quince años más tarde, a mediados o finales de los sesenta; es decir, que pertenece a la última época del pintor, cuando Tiziano volvió definitivamente a Venecia y realizó una serie de obras de inspiración claramente manierista. Por otra parte, la carta de 1552 se refiere a «un retrato» de la Santa, lo que probablemente indica una media figura.

La autenticidad de este cuadro no ofrece ninguna duda, y se constata por la firma «Tizianus», colocada a la derecha de la cabeza. Su incorporación a la colección de El Escorial se produjo en 1574. Un siglo más tarde, en 1666, figuraba en el inventario del Alcázar de Madrid, entre las pinturas que decoraban su Galería del Mediodía. Al Prado se incorporó al crearse este Museo, durante el reinado de Fernando VII, pero llegó desde El Escorial, lo que quiere decir que en algún momento, probablemente con ocasión del incendio del Alcázar, había vuelto al monasterio[2].

Antes de las dos restauraciones de los últimos cincuenta años el cuadro se encontraba en situación de considerable deterioro. En el siglo XIX Quilliet dijo, sin

①

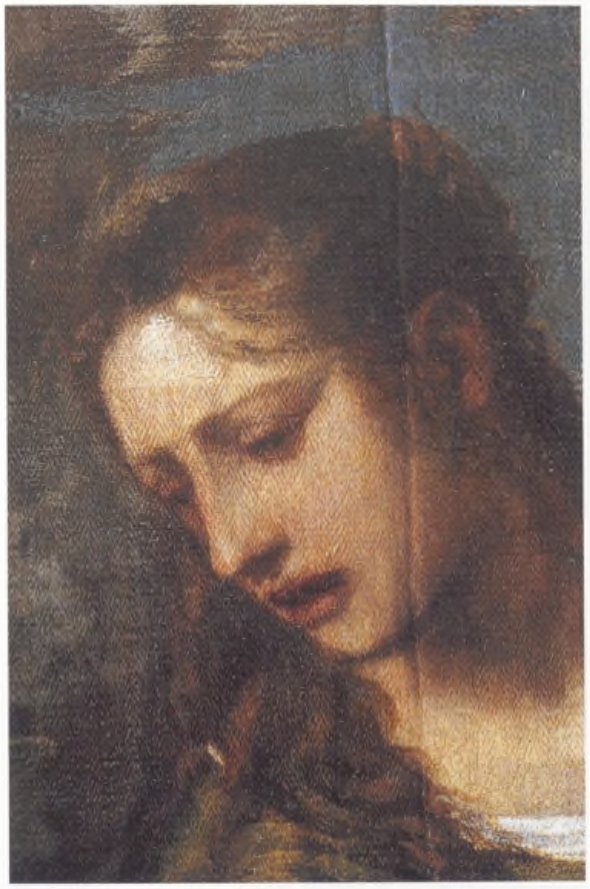
②



③

④

1 Lienzo en el estado y las dimensiones en que llegó al taller de restauración.
2 Proceso de restauración, con la banda superior, que más tarde se doblaría, protegida con gasa de seda, y con la parte inferior parcialmente limpia.
3 Reverso del lienzo una vez restaurado, con la banda de 31 cm engasada y doblada hacia atrás.
4 Diferencia entre la tela del reentelado del siglo XIX y el mantelillo original en forma de espiga.



⑤

⑥

⑦

5 Fragmento del rostro donde se observan tanto la costura vertical del lienzo original como la impresión de la espiga del mantelillo sobre la capa pictórica.
6 Detalle de la túnica, de un color verde típicamente manierista bajo el cual se trasluce el cuerpo de la santa.
7 El cuadro, después de la restauración.

duda con exageración, que se trataba de un lienzo completamente estropeado, con el color «no barrido, sino fregado»[3]. En su obra sobre Tiziano, publicada en 1954, Harold Wethey escribía que «la túnica verde pálida y el velo marrón se habían descolorido y tanto el paisaje rocoso de la derecha como el mar lejano del fondo, que en su momento debieron ser maravillosos, apenas pueden distinguirse»[4].

Tras una restauración realizada en los talleres del Prado en 1949, tuve el privilegio de encargarme de la última intervención, llevada a cabo en 1998, y que paso a describir a continuación. Ante todo, quiero dar las gracias al equipo del Gabinete Técnico del Prado, y en especial a su directora, Carmen Garrido, y a Inmaculada Echeverría, sin cuyo trabajo previo yo no hubiera podido llevar a cabo la restauración posterior. A la vista de la radiografía realizada por este Gabinete, se pueden apreciar muchos detalles preciosos para entender y restaurar el cuadro: en primer lugar, la diferencia entre la textura de la tela de mantel, original de Tiziano, y el añadido de tafetán, del XIX, al que luego nos referiremos. En segundo lugar, una preparación permeable a los rayos X, compuesta de carbonato cálcico, por lo que la densidad radiográfica que se aprecia es la de la pintura, dado su gran componente de blanco de plomo. Además, el hecho de que el cuadro esté pintado «a la prima», observándose cómo el pintor fue buscando la posición de las manos con distintos «arrepentimientos», o la rapidez de la factura, bastante cargada de pintura, y en ocasiones rastreada para crear los fondos, casi en seco. En el pincelado que se observa en el ángulo inferior se puede ver una primera idea del pintor, que pudiera interpretarse como el fuego del dragón, sobre la cual, con tierras y pigmentos muy oscuros sin componente de plomo, puso Tiziano una fina veladura, formando la figura del dragón que se ve en la actualidad; esta figura se ha oscurecido, seguramente debido a la contracción de pigmentos por el calor sufrido durante el incendio del Alcázar. Muy interesantes también son las pinceladas que enmarcan, no sólo la cabeza —formando el típico halo veneciano—, sino también los brazos, lo cual destaca su relieve, mientras que el resto de la figura está enmarcado por el fondo oscuro. Se observa igualmente una cascada de pinceladas desde la esquina superior derecha, pasando en diagonal por detrás de la figura hasta la zona del dragón, en el ángulo inferior izquierdo. Estas pinceladas tienen un gran componente de blanco de plomo y una gran soltura y rapidez de ejecución. Hay motivos para pensar que esta misma técnica fue utilizada en toda la obra, incluido el paisaje marino, y sobre estas pinceladas se superpuso la ciudad ardiendo así como el dragón a los pies de la santa.

El primer problema que se me planteó como restauradora fue qué hacer con una banda que en el siglo XIX se había añadido a la parte superior del cuadro. Según los datos originales, la obra de Tiziano medía nueve pies y medio por siete y medio (267 × 210 cm). Esta tela original fue cortada en algún momento, pues de las medidas actuales lo que corresponde a Tiziano mide 211 × 182 cm. Pero se añadió además una banda de 31 cm en la parte superior, por lo que cuando llegó a mis manos el cuadro medía 242 por 182 (figs. 1 y 2). No fue difícil determinar cuál era la parte añadida, ya que la tela es de trama diferente a la original, que era de mantel en forma de espiguilla. Tampoco ofreció muchas dudas la decisión sobre qué hacer con este añadido, pues su pintura era muy burda y, sobre todo, descentraba completamente el encaje de la obra, dejando un fondo de cielo excesivo, que restaba importancia a la figura central. Por este motivo, y siguiendo el criterio conservador que guía al Taller de Restauración del Prado en todos sus trabajos, el historiador y yo misma decidimos respetar la huella histórica que representaba el añadido pero ocultándolo ópticamente. El lienzo fue colocado sobre un bastidor de medidas idénticas a las de la tela original, y la banda adicional, protegida con gasa de seda natural, doblada hacia la parte posterior. Algún día, si se desea, podrá eliminarse físicamente (figs. 3 y 4).

A continuación realicé un sentado de color parcial, en las zonas donde la capa pictórica se había levantado, formando pequeñas cordilleras desprendidas de la preparación y con riesgo de perderse. Este trabajo se llevó a cabo con cola animal muy purificada, de gran

poder de penetración, acompañada de presión suave, con el fin de no aplastar los restos de empastes de las magníficas pinceladas del autor, ya que uno de los mayores deterioros sufridos por esta obra se debía al reentelado, probablemente efectuado en el siglo XIX, con un exceso de calor y presión, lo cual no sólo aplastó la textura de las pinceladas de Tiziano sino que imprimió en algunas zonas la espiguilla de mantel de la tela original sobre la capa pictórica; a ello se añadía una costura vertical sin rebajar que se imprimía a lo largo de todo el cuadro, pasando incluso por la cara de la santa (fig. 5). Para evitar resultados de este tipo, y siguiendo de nuevo el criterio conservador que ha guiado nuestro trabajo en todo momento, el sentado de color se realizó en las zonas estrictamente necesarias.

Una vez eliminados los papeles protectores, así como los restos de la fina cola sobrante, se levantó con agua destilada la capa de contaminación. En cuanto a las capas de barniz, esta obra tenía muchas, pero, como ocurre en general con la colección del Prado, todas eran de resina natural, almáciga, por lo cual amarillean bastante pero son blandas y fáciles de eliminar. En este caso, se fueron levantando una tras otra, a base de una mezcla de etanol y White Spirit al 20%. Tuvimos la precaución, sin embargo, de no llegar nunca a la propia capa de color, cosa que requiere gran cuidado, pues con el paso del tiempo, como sabemos, no es fácil distinguir entre el último barniz protector y el que el pintor dio para finalizar la obra e integrar estéticamente el conjunto. Al estar muy introducidos los barnices y la suciedad entre la huella de la espiga antes mencionada, el trabajo tuvo que ser muy lento, pero siempre asumimos como criterio supremo evitar llegar al color propiamente dicho.

Al ser eliminada toda esa gruesa capa acaramelada, la obra ha ganado enormemente, tanto en colorido y volumen como en movimiento. Lo primero que ha podido apreciarse han sido sus colores vivos y magníficos. Dentro del pardo grisáceo que domina en el cuadro sobresale en el centro la túnica de color verdoso que viste la santa, casi negra en sus zonas sombreadas y ocre dorado en las iluminadas, o esa banda rosa-violácea que desciende desde el brazo del personaje central hacia su cadera, colores todos ellos irisados, tan típicos de la época manierista. La máxima luminosidad de la composición se concentra en el borde blanco de la camisa que asoma del cuello y bocamangas de la túnica, junto con el brazo y la pierna situados en primer plano. Destacan ahora también las manchas azuladas que salpican las nubes pardo-doradas del cielo y que matizan la perspectiva de las aguas del mar.

Es, sobre todo, impresionante el movimiento que el cuadro ha cobrado tras la restauración. Al salir las luces del pelo, la cabeza gira de una forma elegante y graciosa, con los bucles cayendo sobre su lado izquierdo. Se destaca el *contrapposto* de la santa, con la cabeza girada hacia la izquierda, mirando al dragón, y el cuerpo huyendo hacia la derecha, con una pierna todavía dentro de las fauces del monstruo, y la mano opuesta, que porta la cruz con la que ha derrotado a su enemigo, también en segundo plano.

Pero no es sólo la figura central la que ha adquirido movimiento. Toda la obra parece ahora tener vida. Han surgido las luces del fuego reflejadas en el agua, sobre la que flota una góndola, todo ello casi invisible antes de la limpieza. A la vez que la santa huye del dragón, la ciudad arde, la góndola rema y corren las nubes como queriendo alejarse del fuego. Es especialmente impresionante la fuerza que cobra el paisaje del fondo, y sobre todo ese cielo tormentoso, mezclado con el humo procedente del incendio de la ciudad. Con el cielo embravecido, el paisaje marino y la ciudad ardiendo, el fondo revela así una formidable combinación dramática de los cuatro elementos de la naturaleza (tierra, agua, aire y fuego).

No menos invisibles eran las partes oscuras situadas en la zona inferior del cuadro, La esquina derecha, por ejemplo, donde aparece la calavera, símbolo de la muerte y, a la vez, indicación de cuál era el alimento del monstruo. O la cabeza del dragón, cuyos tonos pardos se fundían con la roca del fondo. Ahora, esos tonos pardos se combinan con toques rojos y verdes, y en estos grises y ocres aparecen matices casi plateados, con pinceladas sueltas y rápidas, llenas de fuerza, que antes no se apreciaban.

Uno de los elementos más sobresalientes de la obra, y de los que más polémica han suscitado, es la fina y nacarada carnación de la figura central, de la que emana un intenso erotismo. La túnica verde que cubre a la santa dibuja sus formas con tanto detalle que incluso se distingue el ombligo, dejando además descubiertos sus brazos y una pierna (fig. 6). Una pierna que, para la escritora victoriana Mrs. Jameson, tenía algo de «impúdico». Sin duda por esa misma razón, se ha dicho y escrito repetidas veces que este cuadro sufrió un repinte destinado a ocultar la atrevida pierna. El padre Sigüenza, por ejemplo, describía esta Santa Margarita como una «valiente figura, aunque algo corrompida... por el celo indiscreto de la honestidad; echáronle una ropa falsa en un desnudo de una pierna, que fue grosera consideración»[5]. No sabemos, en realidad, si tal repinte llegó a existir en algún momento, pero así parece indicarlo el hecho de que ésta es la parte más desgastada del cuadro, aunque también puede deberse a la tendencia, típica de ciertas épocas, de limpiar las zonas claras para hacerlas destacar sobre los fondos oscuros, desequilibrando de esa manera la obra. La sugestiva pierna estaba, en todo caso, muy estropeada, hasta el extremo de que me obligó a dar en algunos puntos veladuras de color.

La reconstrucción de las zonas a las que faltaba por completo el color o alguna de las finas voladuras fue, por tanto, la penúltima fase del trabajo. Estas zonas no se limitaban a la mencionada pierna, sino que había muchas otras en el cuadro, aunque siempre pequeñas. Efectuamos este trabajo en ciertas partes con acuarela y en otras con pigmento Maimeri. El retoque fue el mínimo indispensable, como se puede apreciar en la obra. Por último, la restauración se completó colocando una fina capa de barniz de resina Dammar, primero con brocha y luego con compresor para matizarlo (fig. 7).

1 S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, 2 vols., p. 377.

2 En el Prado quedó inventariada con el número 851 (actualmente 445), y su valoración, a la muerte de Fernando VII, se situó en 40.000 reales. Es interesante anotar que en el inventario de Carlos III se había valorado en 12.000 reales, el mismo precio que el pagado a Tiziano, 500 doblones (un doblón equivalía a 24 reales).

3 L. RUIZ GÓMEZ, *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1991, p. 53.

4 H. WETHEY, *The Paintings of Titian*, Londres, 1969, p. 145.

5 FR. J. DE SIGÜENZA, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, p. 529.

Il Ritratto di Giovanni Federico, Duca di Sassonia *a Vienna*

Considerazioni storico-artistiche

SYLVIA FERINO-PAGDEN
Kunsthistorisches Museum, Vienna

Dei tanti ritratti menzionati nei documenti o elencati negli inventari, che Tiziano dovette eseguire durante suoi soggiorni ad Augusta, un numero molto ridotto è giunto sino a noi[1]; e se di alcuni non esistono documenti che li descrivano, per gli altri ci possiamo orientare grazie alle copie tuttora esistenti[2].

Il *Ritratto del Duca di Sassonia Giovanni Federico* I, oggi al Kunsthistorisches Museum (fig. 1), ha sempre suscitato qualche perplessità riguardo alla sua autografia[3], anche se è considerato dalla maggioranza degli studiosi un originale[4]. In occasione del suo restauro in preparazione delle mostre dedicate all'imperatore Carlo V nell'anno 2000, è sembrato utile presentare lo stato degli studi sin'ora eseguiti sul dipinto e approfondire il discorso traendo anche delle conclusioni sulle analisi chimiche e tecniche. Robert Wald, che attualmente sta restaurando il quadro viennese presenterà in questo stesso volume un'analisi tecnica e delle osservazioni molto interessanti riguardo al trattamento pittorico.

Tiziano era stato chiamato ad Augusta per dipingere una serie di ritratti, che dovevano riflettere in un programma visivo non solo la vittoria di Mühlberg ma anche i protagonisti della Dieta di Augusta del 1547-1548. Il mero fatto che il pittore dovesse eseguire addirittura due ritratti del duca di Sassonia può essere considerato come il segno della sua straordinaria importanza come illustre prigioniero della corte dell'imperatore.

In questo saggio si cercherà di discutere il quadro viennese nel contesto della produzione di Tiziano ad Augusta dal punto di vista del suo programma iconografico, ponendolo tra l'altro in comparazione con il molto discusso ritratto del Prado (fig. 2). Allo stesso tempo il dipinto verrà esaminato dal punto di vista stilistico prestando particolare attenzione a una sua possibile aderenza ai modelli formali nordici. Ci auguriamo che la presenza di due saggi dedicati allo stesso quadro possa dare ulteriori contributi alle osservazioni sulla ritrattistica di Tiziano.

Tiziano ad Augusta

Dall'ultimo studio dedicato ai soggiorni di Tiziano ad Augusta da Günter Schweikhart, traspare che il primo invito ricevuto dal pittore da parte di Carlo V a raggiungerlo nella città tedesca era strettamente vincolato alla grande vittoria dell'imperatore nella battaglia di Mühlberg, il 24 aprile 1547. Il trionfo di Carlo V sulla Lega di Smalcanda venne immortalato dal famosissimo ritratto equestre, prototipo classico delle rappresentazioni cavalleresche dei futuri principi europei[5]. Eppure non troviamo nessun riferimeto al dipinto nella lettere che si riferiscono all'invito a recarsi ad Augusta, al contrario in una lettera del 21 ottobre 1547 destinata a Diego Hurtado de Mendoza, ambasciatore imperiale a Venezia, Carlo aveva espresso

il suo desiderio di far correggere dal maestro il ritratto della moglie Isabella del Portogallo, eseguito nel 1544[6]. Anche Perrenot de Granvelle, in una lettera del ottobre del 1548 a Pietro Aretino, scrisse laconicamente che l'imperatore aveva «in animo di chiamare Tiziano»[7].

Tiziano era atteso dal Cardinale Farnese a Roma, ma con una lettera informò il prelato di aver accettato l'invito del'imperatore; così poco dopo il Natale del 1547, partì da Venezia. Il 6 gennaio era già a Ceneda, e in febbraio l'Aretino si felicitava del arrivo del pittore ad Augusta.

Dove rimase fino al 16 settembre dello stesso anno, e il primo ottobre lo troviamo ospite del Cardinale Otto Truchsess a Füssen; il 20 ottobre si trova ancora a Innsbruck e il 6 novembre è ben documentato il suo ritorno a Venezia[8].

La seconda permanenza di Tiziano ad Augusta durò dal novembre del 1550 al febbraio del 1551. In una lettera del 10 febbraio il pittore si lamentava del freddo nella città tedesca e lo stesso mese l'imperatore interrompeva il suo soggiorno dirigendosi a Innsbruck accompagnato da Tiziano[9].

In una lettera del primo settembre 1548 diretta al ministro Antonio Perrenot de Granvelle, Tiziano elencava i dipinti destinati all'imperatore, tanto quelli portati da Venezia, tanto quelli eseguiti ad Augusta, e che alla sua partenza erano stati lasciati in casa dei Fugger ad asciugare: un «Cristo», una «Venere», il «ritratto dell'Imperatrice», il doppio «ritratto del Imperatore ed Imperatrice», e il «ritratto equestre». Secondo Schweikhart Tiziano avrebbe messo particolare cura nel realizzare questi dipinti, eseguendoli di «sua propia mano»[10].

Esiste una amplia documentazione che durante il primo soggiorno ad Augusta vennero commissionati molti altri ritratti, che però Tiziano potè eseguire solo avvalendosi dell'aiuto sostanziale dei collaboratori che aveva portato con sè da Venezia: fra i quali sicuramente il nipote Cesare Vecellio.

Della maggioranza di questi ritratti siamo a conoscenza solo grazie a copie contemporanee o più tarde: fra questi il ritratto di *Carlo V con l'armatura* che aveva indossato alla battaglia di Mühlberg. Il pittore a pendant del dipinto avrebbe raffigurato il ritratto del fratello dell'imperatore, Ferdinando, anche lui con l'armatura di Mühlberg. Altri ritratti dei vincitori comprendevano quello del duca d'Alba, del «capitano» Giovanni di Castaldo, ma anche quello di Maurizio d'Assia[11].

Fra i non meno numerosi ritratti femminili, figuravano quelli della sorella di Carlo, Maria d'Ungheria, di sua nipote Cristina di Danimarca e della sorella Dorotea, delle quattro figlie di Ferdinando, nonchè quelli dei figli maschi di quest'ultimo. Tiziano mandò tutti questi ritratti direttamente da Venezia a Bruxelles[12]; ma, avendone attualmente smarrite le tracce, l'inventario di Maria d'Ungheria si è trasformato in un lungo elenco di opere perdute[13].

Sono conservati invece il ritratto di Antonio Perrenot de Granvelle, oggi a Kansas City e quello di suo padre, Nicholas, il Gran Cancelliere e segretario dell'imperatore e presidente della dieta («Reichstag») del 1548, che si trova ora a Besançon. Se il primo mostra una certa eleganza che suggerirebbe una partecipazione del maestro[14], nel secondo sembra prevalere la presenza degli assistenti[15].

Riguardo alle opere che Tiziano eseguì durante il suo secondo e più breve soggiorno ad Augusta, sappiamo molto meno[16], e comunque fu Filippo, che si trovava ad Augusta per essere presentato dal padre Carlo V come suo successore durante la dieta del 1550, a invitare il grande maestro. E al principe Tiziano dedicò in questi mesi gran parte della sua attenzione, continuando poi a servirlo per il resto della sua vita[17].

Charles Hope aveva già suggerito che tutti questi ritratti, che si trovavano prima nella collezione di Maria d'Ungheria a Bruxelles, e dopo a Cigales presso Valladolid, facessero parte di un programma dinastico[18] e più di recente Günter Schweikhart ha proposto di interpretarli come la rappresentazione visiva del concetto di un corteo trionfale[19]. Secondo questa lettura i ritratti sarebbero organizzati secondo uno schema simile a quello delle persone reali in tale occasione: cavalcando dietro all'imperatore in ordine gerarchico verebbero i familiari secondo il legame

dinastico, poi i protagonisti della vittoria e infine i vinti. Infatti, secondo la tradizione antica anche i principi dei popoli vinti venivano presentati nel corteo. Per tale ragione troviamo inclusi i ritratti di Giovanni Federico e quello di Filippo d'Assia, e quindi i ritratti elencati nell'inventario di Maria d'Ungheria corrisponderebbero al protocollo pubblicato nel 1550 dei participanti al Reichstag del 1547-1548: fra gli *electores seculari* viene menzionato Maurizio di Sassonia, e fra i *Seculares Principi Imperii* viene nominato Johannes Fridericus Dux Sassoniae[20]. Già nel 1549 Don Luis de Ávila y Zúñiga paragonava nei suoi *Comentarios de la guerra de Alemania* il passaggio del fiume Elba da parte di Carlo V con quello ancor più famoso di Cesare sul Rubicone[21], tale analogia ispirava a trarne di ulteriori, sia sul piano letterario sia su quello visuale.

Se Margerita d'Austria aveva ordinato all'artista fiammingo Robert Peril di stampare una serie di 24 xilografie del corteo trionfale di suo nipote Carlo nel 1530 a Bologna[22], era adesso la sorella di quest'ultimo —sempre con il consenso del celebrato— a voler rendere eterna la grande vittoria mediante un corteo trionfale dinastico mediante la serie dei ritratti. E per realizzarla si sarebbe servito del più famoso pittore dell'imperatore.

Appare evidente che l'applicazione di un processo analogico tra il sistema simbolico-rappresentativo del corteo trionfale e della serie dinastica può essere avanzato con molte cautele e solo a livello teorico, eppure l'inclusione dei ritratti dei nemici vinti e prigionieri, come Giovanni Federico di Sassonia, ne potrebbe essere la reale *raison d'être.*

La personalità di Giovanni Federico, Duca di Sassonia

Giovanni Federico I di Sassonia era senza dubbio uno dei più imponenti avversari di Carlo V in Germania e non solo in quanto protestante e protettore di Lutero[23]. Asceso al trono nel 1532 si adoperò per il consolidamento della Chiesa protestante del suo paese, e insieme a Filippo d'Assia diresse la Lega di Smalcalda, riuscendo inizialmente a raggiungere un accomodamento con l'imperatore. Allo scoppio della guerra Giovanni Federico condusse le sue truppe nella Germania meridionale, ma tornò indietro quando il re Ferdinando insieme al duca Maurizio di Sassonia invasero i suoi domini. Essendo riuscito a tener testa ai suoi avversari, costrinse Carlo V a intervenire personalmente in loro aiuto. Lo scontro decisivo avvenne il 24 aprile del 1547 nella già citata battaglia di Mühlberg, nella quale Giovanni Francesco, il Langravio di Assia e altri principi protestanti furono fatti prigionieri. Dopo la capitolazione di Wittenberg, la sua condanna a morte venne convertita nella prigionia presso la corte dell'imperatore e alla rinuncia alla dignità elettorale in favore del duca Maurizio. Per cinque anni dovette sopportare vessazioni fisiche e morali: gli furono tolti compagnia, vino e cibo e venne minacciato in diverse maniere, per esempio prospettandogli di uccidere il figlio maggiore. Però alla fine riuscì a non cedere né l'*Interim,* né a fare altre concessioni riguardante la Chiesa, così venne liberato il 1 settembre 1552 e tornò nei domini che gli erano rimasti per morirvi il 3 marzo 1554 a Weimar.

Alla fine della Dieta di Augusta nel 1547-1548, il duca dovette seguire l'imperatore a Bruxelles, dove venne prima alloggiato nel palazzo e più tardi in una casa privata.

Sembra che il doppio ritratto —ora a Gotha—, attribuito con qualche dubbio a Jan Cornelisz Vermeyen e che lo rappresenta durante una partita a scacchi con il suo tenente spagnolo (?), sia stato eseguito durante tale soggiorno (fig. 3)[24].

L'importanza del suo ruolo in Germania ha determinato la realizzazione di un gran numero di suoi ritratti e di quadri storici incentrati intorno ai suoi incontri con l'imperatore[25]; inoltre, lo troviamo protagonista di un numero altrettanto significativo di opere a stampa. Quasi tutti questi ritratti furono eseguiti da Cranach il Vecchio e più tardi da Lucas Cranach il Giovane, o perlomeno ne riflettono un'invenzione con le uniche eccezioni del ritratto di Gotha e di quelli di Tiziano[26].

C.U.H. Burkhardt, archivista alla corte sassone ci ha

1 *Ritratto del duca Giovanni Federico di Sassonia*, prima del restauro.

2 Copia da Tiziano (?), *Ritratto di Giovanni Federico in armatura*. Madrid, Museo del Prado.

fornito la più positiva descrizione del duca dando ragione del motivo del suo soprannome «il Magnanimo». Infatti dagli scritti dell'archivista vengono ben delineate la sua personalità, i suoi rapporti familiari, la venerazione del popolo nei suoi confronti, le sue ambizioni come mecenate e soprattutto la sua intenzione di costruire la villa «zur fröhlichen Wiederkunft», quando era prigioniero[27].

Il ritratto di Giovanni Federico in armatura

Nell'inventario dei dipinti posseduti da Maria d'Ungheria figurano due ritratti di Giovanni Federico di Sassonia descritti in questo modo: «El retrato del duque de Saxonia, cuando fuè preso, armado y en el rostro una chillada» e «Otro retrato del dicho duque de Sajonia, cuando estaba preso; hechos ambos en lienzo, por Tiziano»[28].

Nonostante le opinioni contrastanti riguardo l'autenticità del dipinto conservato al Prado —se originale rovinato, o un'opera di bottega, o copia dal originale perduto[29]— possiamo supporre che fu concepito da Tiziano stesso durante il suo primo soggiorno ad Augusta (fig 2)[30]. Conferma di ciò la troviamo nel libro «Degli Habiti antichi et Moderni di diverse Parti del Mondo» pubblicato nel 1590 dal cugino di Tiziano, Cesare Vecellio, che doveva essere una delle sei «bocche» da sfamare, citate in una lettera del maestro ad Antonio Perrenot de Granvelle. Cesare spiega quello che segue: «Et non taceró d'haver similmente veduto un ritratto del Duca di Sassonia fatto da Tiziano (ad istanza di Carlo Quinto) con questa armatura adosso, come l'aveva, quando combattendo sconosciuto rimase ferito da soldati di questo Imperatore: et fu fatto prigione: vedendosi anchora in quel ritratto così ferito con la mano sopra lo stocco. Il qual ritratto vid'io stesso

dipingere da esso Tiziano, ch'io seguitava allhora, come huomo singolare, per imparar qualche cosa di questa professione della pittura»[31].

A prima vista il ritratto sembra non presentare una qualità eccelsa, mostrandoci il duca con il suo corpo monumentale coperto da una cotta e sulla testa un elmo aperto, che permette apprezzare la ferita ancora aperta sotto l'occhio sinistro. L'azione sembra fermata nel momento in cui Federico si accinge a rinfoderare la sua spada alla fine della battaglia perduta. Il fatto che il Duca non porti la tradizionale protezione metallica di braccia e gambe sopra questa cotta, indusse studiosi tedeschi come Braunfels, e più di recente anche Schweikhart a interpretare il ritratto come un dipinto infamante: fatto, cioè, con lo scopo di mostrare l'eretico, il nemico barbaro, il colosso inarticolato con la spada in mano[32].

Piuttosto che considerare il ritratto nei termini di una propaganda infamante sembra sorprendente quanto precisamente esso corrisponda con la descrizione data nei *Comentarios* di Luis de Ávila y Zúñiga: «Venía en un cavallo frison con una gran cota de malla vestida, y encima un peto negro con unas correas que se ceñian por las espaldas, todo lleno de sangre de una cuchillada que traya en el lado izquierdo. El Duque de Alva venia a su mano derecha y assi lo presento a su Magestad»[33].

La spada di Giovanni Federico è da combattimento e non da cerimonia, tale dettaglio coniugato con l'atto di rinfoderarla andrebbe interpretato non come segno del «tradimento»[34], ma come allusione alla perdita della dignità di «Kurfürst» e di «Reichserzmarshall»; titoli a cui era vincolata la possesione della spada ceremoniale[35], che, però, il 24 febbraio del 1548 era stata conferita al cugino Maurizio di Sassonia[36].

Il ritratto di Vienna

Anche nel quadro viennese (fig. 1) a prima vista sorprende l'impressionante volume del corpo di Giovanni Federico, coperto dalla stoffa nera del vestito

3 Attribuito a Jan Cornelisz Vermeyen, *Ritratto di Giovanni Federico e la sua guardia spagnola (?) alla partita di scacchi.* Gotha, Schloßmuseum.

e dalla pelliccia, convertendo la figura in una mole di tali dimensioni da riuscire a espandersi oltre il formato del quadro e culminare nella piccola testa[37]. Nella zona inferiore le mani molto carnose, ma flosce, puntano le dita verso il basso come se volessero suggerire un gesto di rassegnazione, mentre lo sguardo appare vigile e pensieroso allo stesso momento. Il duca non porta nessuna sorta di gioiello, catena d'oro o anello[38], simboli della dignità e del potere, quasi a indicare di essere stato spogliato da ogni potere e da ogni dignità politica durante la sua prigionia. Tuttavia Tiziano riuscì molto bene a rappresentarne la dignità umana e la magnanimità, senza aver bisogno di ricorrere ai simboli esteriori del potere.

Le testimonianze di matrice tedesca sono piene di elogi verso il comportamento tenuto dal Duca durante la prigionia e per le sue virtù come uomo di principi tanto saldi da consentirgli di non cedere a nessun tipo di pressione[39]. In maniera analoga le fonti spagnole elogiavano la sua figura, così Luis de Ávila lo considerò un «hombre de muy grande animo, muy afable y discreto, y a su modo de muy buena gracia en todo lo che dice, liberal, y por estas buenas partes es bien quisto en toda alemania, que en ninguna parte della deja de tener amigos»[40].

L'imperatore concesse a Giovanni Federico un trattamento degno del suo rango come questi gli aveva

4 *Cavaliere di Malta.* Madrid, Museo del Prado.

5 Michael Ribestein, *Ritratto di Giovanni Federico.* Xilografia colorata. Gotha, Schloßmuseum.

richiesto[41]. Da testimoni come Bartolomäus Sastrow, agente ad Augusta dei duchi di Pommern, veniamo a sapere che il Duca, a differenza del Langravio d'Assia, lasciato indietro a Donauwörth, fu alloggiato in una Casa dei Welser al «Weinmarkt» di Augusta, vicinissimo alla residenza dell'imperatore, che fece costruire una sorta di passaggio segreto tra i due edifici[42].

Durante i cinque anni della prigionia il rapporto tra Carlo V, la sua corte, i suoi ministri e Giovanni Federico cambiò in maniera progressiva. Una delle cause può essere individuata nell'intransigenza di quest'ultimo riguardo alle concessioni alla chiesa cattolica. Possiamo farci un'idea delle forza delle pressioni esercitate nei suoi confronti considerando che nel 1549 il Duca si disse disposto a regalare il *Martirio dei Diecimila* (opera famosa di Albrecht Dürer commisionata da Federico il Saggio per la chiesa di Wittemberg) a Nicholas Perrenot de Granvelle, nella speranza che il cancelliere si adoperasse in suo favore presso l'imperatore[43]. Tali considerazioni rendono difficile indicare per il ritratto eseguito da Tiziano un momento storico preciso durante la prigionia del Duca. Secondo la maggior parte degli studiosi, il dipinto avrebbe potuto essere realizzato durante il secondo soggiorno di Tiziano. Wethey lo collocava intorno al 1550, insieme ad altri ritratti, che mostrano un fondo piuttosto chiaro, come il cosidetto cavalliere di Malta, oggi al Prado (fig. 4)[44]. Pallucchini confermava questa datazione, indicando semplicemente che la ferita ricevuta durante la cattura del 24 aprile del 1547 —che si vede bene nella xilografia che porta la data 1547 (fig. 5)[45]— è del tutto guarita nel nostro quadro.

Se nella sua recensione alla mostra dedicata a Tiziano a Venezia nel 1935, Christopher Norris si esprimeva in termini superlativi sul nostro ritratto: «This triumphant and most natural portrait is perhaps the finest example of that diginity with which Titian could invest even the least well-favoured of his sitters»[46], non tutti gli studiosi erano ugualmente entusiasti e al contrario molti sollevarono perplessità in merito all'assenza di «grandiosità e sprezzatura».

Wickhoff arrivò a considerare il quadro la copia

eseguita da Rubens[47], in tempi più recenti Charles Hope esprimeva forti dubbi sulla sua autenticità: «If we take the portrait of Charles V on Horseback as being representative of his autograph work at this period, it is evident that the picture in Vienna was largely executed by another hand, with a tighter, more pedantic technique. But it is impossible to say who the assistant was»[48]. Altri studiosi cercavano di interpretare l'aspetto così poco tizianesco con l'influenza di Lucas Cranach, pittore della corte del duca di Sassonia o addirittura avanzando l'ipotesi che il quadro sarebbe una copia da un dipinto eseguito da Cranach. Gombosi nel 1929, cercando di spiegare il debito della ritrattistica di Tiziano nei confronti dei modelli trasalpini, primo tra tutti il *Carlo V con il cane* che dipenderebbe da quello di Seisenegger, esprimeva la convinzione che anche il quadro viennese non fosse altro che la copia da un'opera del Cranach oggi perduta[49]. Braunfels suggeriva che Tiziano lo avesse eseguito su commissione di Maria d'Ungheria solo dopo il suo ritorno a Venezia e dopo la liberazione del duca il 15 settembre del 1552, servendosi però di un schizzo di propria mano per il ritratto e di un modello di Cranach per quello che riguarda la composizione intera, identificando nella posa delle mani e nel mal riuscito scorcio dei braccioli della seggiola elementi tipici del pittore tedesco[50].

Come pittore di corte Cranach dovette eseguire numerosi ritratti di Giovanni Federico dalla sua infanzia fini alla propria morte nel 1551. In occasione dell'ascesa al trono di Giovanni Federico Cranach con la sua bottega eseguì non meno di 60 ritratti del suo duca. Molti dipinti tuttora conservati presentano una struttura simile mostrando il corpo e la testa in diagonale riuscendo a diminuire la mole del protagonista del quadro Icapelli «flamboiant», i gioielli stravaganti, e gli abiti all'ultima moda, di forme e colori vivaci, caratteristici di questi ritratti contrastano con il rigore di quello di Tiziano.

Sebbene giudicando dal famoso trittico dei duchi di Sassonia (fig 6)[52], si puo notare una certa tendenza alla corpulenza nel ramo Ernestino, Giovanni Federico superava tutti e Tiziano evidenziò tale caratteristica

6 Lucas Cranach il Vecchio, *Trittico dei duchi di Sassonia.* Amburgo, Kunsthalle.

molto più del suo concorrente tedesco. Inoltre, la tela offrì al pittore italiano la possibilità di disporre di un formato molto più alto ed ampio, rispetto alla tavola, il supporto preferito da Cranach[53]. Del resto sembra che proprio questa impostazione allungata del «sitter» (ritrattato seduto) non sia debitrice né all'arte di Cranach, né alla pittura tedesca, al contrario pare essere una peculiarità propria del ritratto veneziano. Per tali ragioni non concordiamo con Gombosi e Braunfels nell'indicare in un'opera di Cranach o di un altro artista tedesco il modello compositivo scelto da Tiziano.

Per quello che riguarda la fisionomia del ritrattato, la situazione si presenta più complessa. La fisionomia varia poco nei ritratti del Cranach, al contrario, sembrano avrere tutti un espressione comune, piuttosto chiusa e stereotipizzata, con il viso largo, gli occhi a mandorla, le sopracciglie molto arcuate, mentre nel nostro ritratto troviamo caratteristiche più individuali, più espressive e con una fisionomia sensibilmente diversa. Però nella prima stesura visibile in radiografia del quadro viennese, i lineamenti presentano delle sorprendenti somiglianze con quelli dipinti da Cranach, specialmente nelle sopracciglie arcuate e negli occhi a mandorla (fig. 7)[54].

Proprio nella tecnica pittorica e nella maniera di stendere i colori possiamo individuare il richiamo alla pittura di Cranach; e forse deve essere stato il *ductus* grafico dei capelli e della barba[55], con i riccioli puntigliosamente tratti a pennello fine a far definire tale pittura come «pedante» da Hope. Però nella maniera liquida, limpida, fine di stendere i pigmenti

troviamo maggiori affinità con il modo di dipingere di Christoph Amberger, che con quello più smaltato e fitto del Cranach. Amberger, era attivo ad Augusta, e tra i suoi committenti troviamo i banchieri e i patrizi della città, e come tale la sua era una presenza artistica autorevole durante il primo soggiorno di Tiziano[56]. Inoltre, sul piano compositivo e coloristico Amberger si distingue per la sua attenzione o adirittura aderenza alla maniera pittorica veneziana, perciò si presume un suo soggiorno in Italia o addirittura a Venezia prima del 1530, e il suo ritratto di Jörg Hermann del 1530, ora a Berlino è da considerare il più italianizzante di tutti[57].

Secondo Joachim von Sandrart, Amberger aveva dipinto un ritratto di Carlo V in occasione della dieta di Augusta del 1530. Il ritratto aveva riscosso un gradimento tale che l'imperatore pagò tre volte il suo prezzo[58]. E fu sempre Amberger a venire in aiuto di Tiziano, quando in casa dei Fugger la grande tela del *Ritratto equestre di Carlo V alla battaglia di Mühlberg*, messa all'aperto per asciugare cadde e si ruppe contro un albero. Amberger prestò a Tiziano i suoi strumenti e la sua abilità artistica per restaurarla, come riferisce in una lettera a Perrenot de Granvelle[59].

Sappiamo che Tiziano impiegò nella sua bottega veneziana un certo Emanuel Amberger, forse parente di Christoph[60]. Si suppone che anche Lambert Sustris fosse presente ad Augusta nel 1548 dopo aver già lavorato nella bottega di Tiziano[61]. Da queste presenze di artisti stranieri si coglie un certo apprezzamento di Tiziano delle qualità pittoriche offerte dalla pittura «transalpina», anche se non abbiamo dichiarazioni più precise in questo senso[62].

E probabile che Tiziano conoscesse anche qualche ritratto del duca eseguito da Lucas Cranach, come quello che si fece mandare ad Augusta nel 1548 e che lo mostrava in mezzo ai suoi consiglieri. Inoltre il pittore italiano ebbe sicuramente occasione di incontrarlo personalmente nel 1550, quando Cranach arrivò ad Augusta per tenere compagnia al suo Duca. Il pittore tedesco dovette eseguire persino un ritratto di Tiziano per il duca, e fu pagato cinque fiorini[63]. Anche se non abbiamo nessuna traccia di quest'opera, possiamo dedurre da tale episodio l'esistenza di un rapporto di amicizia tra il duca e il cadorino, e forse anche tra i due artisti di corte.

7 Radiografia di *Ritratto del duca Giovanni Federico di Sassonia* (Vienna, Kunsthistorischesmuseum, Gemäldegalerie).

Dall'analisi chimica[64], che Robert Wald espone nel saggio seguente, veniamo a sapere che l'imprimitura di questo quadro non consiste nel gesso abituale, ma è composta di piombo-bianco e olio, una tecnica poco frequente nelle opere di Tiziano finora investigate chimicamente. Un fondo a bianco di piombo è stato registrato in un altro quadro eseguito durante il primo soggiorno ad Augusta, cioè il ritratto di Antonio Perrenot de Granvelle, ora a Kansas City, benchè non sia stato ancora accertato che il legante sia a base di olio[65]. Lo scopo primario di tale imprimitura era assicurare una maggiore morbidezza e quindi agevolare il trasporto, condizione della quale Tiziano sentì

8 *Ritratto di Pietro Aretino*, Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

9 *Ritratto di Eleonora Gonzaga*. Firenze, Gallerie degli Uffizi.

10 Scuola veneziana ca. 1570, *Ritratto di uomo*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.

11 Miniatura nel compendio di Storffer con *Ritratto di uomo* (fig. 10).

12 David Teniers il Giovane, copia da *Ritratto di uomo* (fig. 10).

speciale bisogno dopo le numerose lamentele da parte dei suoi committenti riguardo i danni procurati dalle spedizioni[66]. Sarebbe logico supporre che egli la avesse adottata da allora in avanti e specialmente per i quadri destinati a Filippo II. Per avere una conferma occorrerebe però sottoporre tutti i dipinti a un esame chimico, cosa finora non effettuata. È probabile che questa scelta avesse anche uno scopo estetico: rendere più trasparente e luminosa la pittura, darle un senso di superficie liscia, quasi da pittura su tavola, insomma una maniera di sperimentare un personale «effetto nordico»[67]. Tiziano in questo quadro si servì proprio di un modellato ridotto, più economico, che assomiglia alla tecnica dei disegni, muovendosi da un tono base verso ombre e luce e che è facile riscontrare nei disegni di Cranach, come suggerisce Robert Wald. Che Tiziano abbia usato una tecnica diversa da opere come il ritratto di Pietro Aretino, oggi a Palazzo Pitti, pare più che ovvio (fig. 8). Il grande «duca» della letteratura, con il suo portamento, la sua gestualità e l'abito principesco, venne ritratto da una mano svelta, sciolta e animata, mentre il duca di Sassonia appare poco elegante, introverso, incolore, immutabilmente protestante, nordico e prigioniero nei fatti e nel sentimento. Tiziano non solo ha studiato ognuno dei personaggi nella sua condizione umana ma ne ha offerto la migliore rappresentazione, riuscendo, nel caso di Giovanni Federico, non solo a rendere la sua specifica condizione umana, nel particolare contesto a lui estraneo della prigionia, ma persino a trasmetterne il suo «genius loci». Se Tiziano, come pittore dell'imperatore, non poteva permettersi di assumere un modus nordico nei ritratti ufficiali di Carlo, anche perché era in gioco la sua reputazione, nel ritratto del duca ciò poteva essere oltre che lecito persino apprezzato.

Che Tiziano trovasse un certo piacere a cogliere lo «spiritus loci» dei destinatari o soggetti dei suoi dipinti, mi sembra molto evidente nei due ritratti dei duchi di Urbino (fig. 9), che in composizione e colorito sembrano coscientemente alludere allo stile del grande artista di questa città, Raffaello d'Urbino[68]; e in questo contesto si inserisce anche l'allusione della *Danae* Farnese delle creazioni femminili di un Michelangelo, ormai romano[69].

Visto da questo punto di vista, anche il Duca di Sassonia rappresentava per Tiziano una sfida, molto diversa dalle precedenti o dal ritrarre un personaggio come Aretino, che in una sua lettera criticava la maniera pittorica troppo fugace e troppo poco curata adottata dal pittore nel suo ritratto, suggerendo persino che ciò fosse dovuto al prezzo troppo basso «se piu fussero stati gli scudi che gliene ho conti, invero i drappi sariano lucidi, morbidi e rigidi come il da senno raso, velluto et broccato»[70]. Si può ben immaginare quale sarebbe stato il suo commento se il suo ritratto fosse stato eseguito con la stessa «pedanteria» di quello del Duca di Sassonia?

Appendice: Appunti sulla provenienza del quadro viennese

Il ritratto viene elencato nel inventario di Maria d'Ungheria, entrando successivamente a far parte della collezione di Filippo II in Spagna, dove viene documentato fino alla metà del Seicento[71]. Nel 1626 venne descritto da Cassiano dal Pozzo come originale di Tiziano nel Alcázar, dove pare che lo vide e copiò Rubens; nell'inventario steso dopo la sua morte, e in altri seguenti, è registrato un ritratto del Duca Giovanni Federico, senza però nessuna specificazione riguardo alla presenza dell'armatura facendo supporre che si trattasse di una copia del quadro oggi a Vienna[72]. Nel 1636 viene menzionata una copia del nostro quadro nell'Alcázar con la nota, che l'orginale sarebbe stato in possesso del marchese de Leganés, dove infatti lo troviamo descritto nel inventario del 1642 come «otro retrato de medio cuerpo del duque de saxonia de mano de Tiziano»[73]. Non sappiamo quando e come il quadro lasciò la collezione del marchese de Leganés, però lo troviamo per la prima volta menzionato a Vienna nel 1720 nell'inventario di miniature di Storffer[74]. Tuttavia, Wethey e altri avanzarono la proposta che il quadro fosse stato acquistato dall'arciduca Leopoldo Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi dal 1647 al 1657 e uno dei grandi collezionisti della Casa asburgica in questo

periodo[75]. Benchè il quadro non compaia nel dettagliato inventario della collezione del arciduca, compilato nel 1659 e con le annotazioni degli acquisti dopo tale data, Wethey sembra aver seguito le indicazioni fornite da George Scharf nel suo *Catalogue Raisonné of the Pictures in Blenheim Castle* pubblicato nel 1862[76]. Scharf lo indica al n° 9 dell'elenco delle 120 copie eseguite in preparazione di un catalogo illustrato da David Teniers il Giovane dai quadri italiani più famosi della collezione del arciduca. Lucas Vorstermann, uno dei molti incisori impiegati da Teniers per riprodurre le illustrazioni di questo catalogo intitolato «Theatrum Pictorium», pubblicato nel 1660, avrebbe tratto l'incisione dalla piccola copia dipinta del duca di Sassonia, ma poiché non esistono incisioni in questo compendio, e non abbiamo traccia di una copia dipinta da Teniers del nostro quadro, è lecito suppore che Scharf lo avesse scambiato con un altro ritratto di un personaggio similmente barbuto e seduto in una seggiola (fig. 10). Di questo personaggio non solo esiste un quadro attribuito alla scuola veneziana intorno al 1570 (Kunsthistorisches Museum), ma soprattutto aveva una posizione paragonabile a quella del arciduca nella Stallburg (fig. 11), e inoltre ne esite una copia in formato ridotto di Teniers (fig. 12), che venne incisa dal Vorstermann e compare nel Theatrum Pictorium[77]. Vorrei a questo punto ringraziare James Methuen Campell, studioso delle copie di David Teniers, per aver confermato questa conclusione.

Era Albert Krafft a suggerire, che il quadro, che figura per la prima volta a Vienna nell'inventario eseguito da Storffer in forma di miniature sotto il regno di Carlo VI, fosse stato portato dalla Spagna dallo stesso imperatore[78]. Come re di Spagna Carlo poteva averlo acquistato a Madrid e dopo la sua elezione a imperatore nel 1711 e lo avrebbe portato a Vienna insieme ad altri acquisti, come la serie della vita della Madonna di Luca Giordano[79]. Ci sarebbero comunque anche altre possibilità per spiegare l'arrivo di questo quadro alla corte viennese, specialmente se si consideranno come possibili responsabili gli ambasciatori presso la corte spagnola negli ultimi decenni del Seicento, come per esempio il conte Bonaventura Harrach, il quale si trovò ripetutamente a Madrid durante gli anni sessanta, settanta e novanta. Potrebbe essere interessante notare che nell'inventario di Storffer il ritratto non viene identificato ma semplicemente descritto come «Ovalbild von der Hand Tizians». Mechel nel 1783 fu il primo a proporre di individuare l'identità del ritrattato con Giovanni Federico Elettore di Sassonia[80].

1 Da venti ritratti elencati nell'inventario di Maria d'Ungheria solo pochi sono tuttora esistenti. Vedi A. PINCHART, «Tableaux et Sculptures de Marie d'Autriche, Reine Douairière de Hongrie», in *Revue Universelle des Arts*, III (1856), pp. 139-141.

2 G. SCHWEIKHART, «Tizian in Augsburg», in K. BERGDOLT - J. BRÜNING, *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert, Venedig und Augsburg im Vergleich*, Berlin, 1997, pp. 21-42, figg. 13-15.

3 C. HOPE, *Titian*, London, 1980, p. 113

4 H.E. WETHEY, *The Paintings of Tizian, II. The Portraits*, London, 1971, pp. 111-112. nr. 54.

5 F. CHECA, *Tiziano y la Monarquia Hispánica*, Madrid, 1994, pp. 39 ss., 271. *Idem* in Cat. mostra *Felipe II. Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, pp. 282-285.

6 M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*, Venezia, 1998, p. 165. SCHWEIGHART, *op. cit.* (nota 2), p. 22.

7 SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), pp. 22-23, nota 7.

8 *Ibidem*, pp. 23-24.

9 *Ibidem*, pp. 24-25.

10 MANCINI, *op. cit.* (nota 6), pp. 170-172. SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), pp. 30-31.

11 SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), pp. 34 ss.

12 *Ibidem*, p. 36.

13 PINCHART, *op. cit.* (nota 1), pp. 139-141.

14 Vedi CHECA, *op. cit.* (nota 5, 1998), pp. 328-329. Per la tecnica pittorica usata in questo quadro vedi il saggio di R. WALD.

15 SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), pp. 37-38. Vasari (VASARI-MILANESI, *Le vite de' più eccelenti pittori scultori ed architetti...*, Firenze, 1906, VII, p. 450) elencando i ritratti ordinati dall'imperatore di se stesso e membri della sua famiglia, incluso «il duca di Sassonia, quando era prigione» aggiungeva: «Ma che perdita di tempo è questo? Non è stato quasi alcun signore di gran nome, nè principe, nè gran donna, che non sia stata ritratta da Tiziano, veramente in questa parte eccellentissimo pittore.»

16 SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), pp. 22 ss.

17 C. HOPE, «La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo», in *Venezia e la Spagna*, Milano, 1988 , pp. 49-72. CHECA, *op. cit.* (nota 5, 1994); M. MANCINI, «El mundo de la Corte entre Felipe II y Tiziano: cartas y pinturas», in *Felipe II. Un Príncipe del Renacimiento, op. cit.* (nota 14), pp. 237-249.

18 HOPE, *op. cit.* (nota 3), p. 116.

19 SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), pp. 41-42.

20 *Catalogus familiae totius aulae Caesarea per Expeditionem adversus inobedientes, usque Augustam Rheticam (...) Anno 1547 et 1548 prasentium/ per Nicolaum Mameranum Lucemburgum collectus.* Coloniae, 1550.

21 L. DE ÁVILA E ZÚÑIGA, *Comentarios de la guerra de Alemania*, Madrid-Antwerpen, 1549. Per una discussione delle analogie con gli imperatori antichi vedi F. CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pp. 127-128.

22 H. NIJHOFF-SELLDORFF, «Der Triumpfzug Karls V. zu Bologna von Robert Peril 1530. Eine niederländische Holzschnittfolge von äußerster Schönheit in der Albertina in Wien», in *Oud Holland*, XLVIII (1931), pp. 265-269.

23 G. MENTZ, *Johann Friedrich der Großmütige*, 3 Teile, in Beiträge zur Geschichte Thüringens, Jena 1903-1908.

24 *Gotteswort und Menschenbild. werke von Cranach und seinen Zeitgenossen*, Teil I, Malerei Plastik Graphik Buchgraphik Dokumente, Gotha, 1994, nr. I.29, pp. 56-57, 82. Ringrazio R. Wald per avermi segnalato questo quadro.

25 M.J. FRIEDLÄNDER - J. ROSENBERG, *Lucas Cranach*, Basel, 1979, figg. 19, 304, 333-336, 338. Vedi anche *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Cat. mostra (Kronoch-Leipzig, 1994), a cura di C. GRIMM ed altri, Augsburg, 1994, p. 73; *Kunst der Reformationszeit*, Cat.mostra, Berlin, 1983, p. 412, E 63.

26 *Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen*, Teil I, Malerei Plastik Graphik Buchgraphik Dokumente, Gotha, 1994, nr. 1.30, 2.31, 2.45, 2.46, 2.47, 2.48, 2.49, 2.50.

27 C.U.H. BURKHARDT, *Die Gefangenschaft Johann Friedrichs des Grossmüthigen und das Schloß zur «fröhlichen Wiederkunft»*, Weimar, 1863.

28 PINCHART, *op. cit.* (nota 1), p. 140.

29 Giudicando dalla radiografia del quadro, recentemente eseguita, quest'ultima ipotesi sembrerebbe la più probabile.

30 CHECA, *op. cit.* (nota 5, 1994), p. 273.

31 C. VECELLIO, *De gli Habiti antichi et Moderni de Diverse Parti del Mondo*, Venezia, 1590, fol. 61.

32 W. BRAUNFELS, «Tizians Augsburger Kaiserbilder», in *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, 1956, pp. 192- 207, particolarmente 206 s. *Idem*, «Ein Tizian nach Cranach», in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin, 1965, pp. 44-48. SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), p. 39.

33 Commentario cit. (vedi nota 21), fol 72 verso; questo passo fu citato da P. BEROQUI, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1927, p. 91. Secondo l'informazione della sua cattura publicata nel 1547 nella *Newe Zeytung* (Ware Anzeygung, in was gestalt... Hertzog Johann Friedrich... gefangen worden ist, s. l., 1547), il duca avrebbe insistito sul fatto che fu catturato non da uno straniero ma dal giovane nobile tedesco «Thil von Trott» della cavalleria di Maurizio di Sassonia, al quale presentava come segno e indizio della sua resa i suoi anelli. Nello stesso rapporto viene anche descritto l'incontro con l'imperatore, che venne interrrotto quando il duca gli si indirizzò con la formula «Allergnädigste Majestät» suggerendo che in questi termini lo avrebbe dovuto considerare. Vedi anche K. BRANDI, *Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreichs*, München, 1938, pp. 488-489.

34 SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), p. 39: «und durch das gerde gezogene Schwert als Verräter vorgeführt wird».

35 La spada ceremoniale compare in un gran numero di dipinti di Cranach come anche di altri autori. Vedi Wald nello stesso volume, fig. 1 b.

36 MENTZ, *op. cit.* (nota 23).

37 La prima menzione del quadro viennese troviamo nel F. Á STORFFER, *Neu eingerichtes Inventarium der Kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg welches nach denen Numeris und Maßstab ordiniert und von Ferdinand á Storffer gemahlen worden*, Wien, Bd. I, 1720, Bd. II. 1730, Bd. III, 1733. Il quadro figura nel volume I sotto il nr. 269. C. VON MECHEL, *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlichen bilder Gallerie in wien verfaßt von Christian von Mechel...*,Wien, 1783, p. 25, nr. 39. A. KRAFFT, *Historisch-kritischer Katalog der K.K. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien... I. Abtheilung: Italienische Schulen*, Wien, 1854, pp. 70-71. E.R. VON ENGERTH, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde. Beschreibendes verzeichnis, 3. Bände. I: Italienische, spanische und französische Schulen*, Wien, 1881, nr. 518. G. HEINZ -

F. KLAUNER, *Katalog der Gemäldegalerie. I. Teil: Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer*, Wien, 1965, nr. 719. Numero attuale d'inventario: 100.

38 Per il fatto curioso che nella riproduzione in miniatura eseguita nel 1720 da STORFFER (vedi nota 35) il duca porta un anello, vedi il saggio di Robert Wald. Nella copia eseguita da Johann Peter Krafft nel 1814 per il Granduca Carlo Augusto di Sachsen-Weimar, e tuttora nella Stiftung Weimarer Klassik l'anello non compare più.

39 MENTZ, *op. cit.* (nota 23), vol. 3, pp. 278, 344.

40 Commentario cit. (nota 21). Cfr. BEROQUI, *op. cit.* (nota 30).

41 *Newe Zeytung* (nota 33). BRANDI , *op. cit.* (nota 33), p. 489.

42 A. PELTZER, «Tizian in Augsburg», in *Das Schwäbische Museum*, II, Augsburg, 1925, pp. 31-45.

43 W. JUNIUS, «Dürers, Marter der 10.000 Ritter», in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 15 (1922), pp. 275-282. Diesen hinweis verdanke ich Karl Schütz.

44 WETHEY, *op. cit.* (nota 4), p. 39, 111-112, p. 114, fig. 161.

45 R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, 2 vol., Firenze, 1969, p. 131, fig. 367. Per una illustrazione della gravità della ferita vedi la xilografia del 1547 riprodotta in *Kunst der Reformationszeit*, Cat. mostra, Berlin, 1983, p. 385, tav. F. 28.

46 C. NORRIS, «Titian: Notes on the Venice Exhibition», in *The Burlington Magazine*, LXVII (1935), p. 129.

47 F. WICKHOFF, «Recensione di G. Gronau: Titian», in *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1904, pp. 113-117. Per la copia di Rubens vedi sotto.

48 HOPE, *op. cit.* (nota 3), p. 113.

49 G. GOMBOSI, «Il ritratto di Filippo II del Tiziano nella Galleria Corsini», in *Bolletino d'Arte*, VIII (1929), p. 564.

50 BRAUNFELS, *op. cit.* (nota 32, 1965), pp. 47-48.

51 FRIEDLÄNDER - ROSENBERG, *op. cit.* (nota 25), figg. 19, 304, 333-336, 338. Vedi anche *Lucas Cranach...*, *op. cit.* (nota 25), p. 73.

52 FRIEDLÄNDER - ROSENBERG, *op. cit.* (nota 25), fig. 338.

53 Per cambiamenti del formato subiti nel passato vedi il saggio di R. Wald.

54 Vedi saggio di Wald nello stesso volume: fig. 2. La radiografia era già publicata in *Omaggio a Tiziano*, Cat. mostra, Milano, 1977, p. 38. Rimane ancora difficile trarre una conclusione definitiva a riguardo, altri cambiamenti rispetto alla pittura finale si vedono anche con luce a infrarossi; come nella stesura delle spalle, che erano più basse e indicavano il collo, che nella stesura finale sparisce nella pellicia.

55 La barba mostra un taglio italiano che disegna il mento e non è più quadrata e divisa nel mezzo secondo la moda tedesca.

56 K. LÖCHER, «Christoph Amberger», in *Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, vol. II, Rathaus, Augsburg, 1980, pp. 97-109; e vol. III, Beiträge, Augsburg, 1981, pp. 134-150. A.J. MARTIN in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Cat. mostra, a cura di B. AIKEMA e B.L. BROWN, Milano, 1999, p. 376. J. KÜHNERT, «Bemerkungen zu einigen Patrizierbildnissen des Augsburger Renaissancemalers Christoph Amberger», in *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben*, 91, 1998, pp. 27-41.

57 LÖCHER, *op. cit.* (nota 55), vol. II, pp. 97, 100-101. Per la illustrazione vedi il saggio di Robert Wald (fig . 1).

58 LÖCHER, *op. cit.* (nota 55), pp. 134-135. Questo ritratto potrebbe essere riflesso nel quadro datato 1532 a Berlino.

59 MANCINI, 1998, *op. cit.* (nota 6), pp. 172-173. SCHWEIKHART, *op. cit.* (nota 2), p. 33.

60 M. ROY FISCHER, *Titian's Assistants during the Later Years*, New York, 1977, p. 116, nota 5.

61 B.W. MEIJER, «Tiziano e il Nord», in *Il Rinascimento a Venezia...*, *op. cit.* (nota 56), pp. 498 ss.

62 ROY FISCHER, *op. cit.* (nota 60), pp. 115 ss. MEIJER, *op. cit.* (nota 61), pp. 498 ss.

63 BRAUNFELS, *op. cit.* (nota 32, 1965), p. 45.

64 Per questi analisi ringraziamo il laboratorio chimico diretto da Martina Griesser.

65 Vedi saggio di Wald.

66 *Mancini*, *op. cit.* (nota 6), pp. 170-172.

67 Questo poteva anche essere uno dei motivi per usare questa imprimitura nel ritratto di Antonio Perrenot de Granvelle.

68 WETHEY, *op. cit.* (nota 4), figg. 67, 70.

69 R. GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven-London, 1997, pp. 229-231.

70 P. ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. FLORA e A. DEL VITA, Verona, 1960, II, pp. 107-108. L. FREEDMAN, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park, 1995, pp. 62 ss.

71 CHECA, *op. cit.* (nota 5, 1994), p. 273.

72 J. MULLER, *Rubens. The Artist as Collector*, Princeton, 1989, p. 106, nr. 54. W. Noel Sainsbury, *Original Unpublished Papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens as an artist and a diplomatist*, London, 1859, p. 237 (inventario delle pitture trovate nella casa di Rubens dopo la sua morte, p. 237: pitture di Rubens eseguite da Titiano: nr. 54: «The picture of Duke John Frederick of Saxonie»). J. DENUNCÉ, *Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen im 16. u. 17. Jahrhundert*, Antwerpen, 1932 (Victor Wolfoet, 24-26 Oct. 1652), p. 138 («Een Stuexken van den Hertoch van Sacxen, van Rubens, op paneel, in ebbenhoute lystken»).

73 M. CRAWFORD VOLK, «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganès», in *The Art Bulletin*, LVII (1980), pp. 258-259.

74 STORFFER, *op. cit.* (nota 37). Per l'illustrazione vedi Wald nello stesso volume.

75 WETHEY, *op. cit.* (nota 4), pp. 111-112.

76 «Inventarium aller undt jeder Ihrer hochfürstlichen Durchleücht Herrn Herrn Leopold Wilhelmen zu Wienn vorhandenen Mahlereyen...», pubblicato da A. V. BERGER, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 1 (1883), pp. LXXXVI-CLXXVII.

77 M. KLINGE, *David Teniers de Jonge, Schilderijen. Tekeningen*, Antwerpen, 1991, pp. 284-285.

78 KRAFFT, *op. cit.* (nota 37).

79 O. FERRARI - G. SCAVIZZI, *Luca Giordano*, 2 vols., Milano, 1992, vol. I, p. 345, nr. 603 a-i, figg. 755, 756, 761, 763, 767-770.

80 MECHEL, *op. cit.* (nota 37), p. 25, nr. 39: «Das Portrait des Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen in einem breit übergeschlagenen Pelzrock in einem Sessel sitzend, auf dessen Lehnen er die Arme auflegt. In der linken Hand hält er ein Barret.»

Titian's Portrait of Johann Friedrich von Sachsen *in the Kunsthistorisches Museum*

A technical study

ROBERT WALD
Kunsthistorisches Museum, Vienna

Titian's activity in Augsburg between 1548 and 1551 is clearly a unique and complicated matter. On one hand it offers the possibility to examine the artist outside his native arena, producing some of his most important, if not atypical works. However, trying to reconstruct who, when and how he painted has been a challenge for several generations of art historians.

As the portrait of Johann Friedrich von Sachsen is presently being examined and restored for the forthcoming exhibition on Charles V, the opportunity has been taken to collect additional technical material, which hopefully, when combined with the existing historical and critical sources, can help produce a more accurate description of the work.

The fact that Titian chose —or was instructed— to follow a popular German portrait type rooted in the works of Cranach and his contemporaries, stands without question. In fact, this aspect of Titian's art, that being his borrowing or appropriation of other artistic styles or conventions, has helped define a unique area of study within the greater collection of the artist's work. It reflects not only on his approach to painting but on the sense of originality as a principle within traditional Renaissance art.[1]

Titian was around sixty, or older, when he entered Augsburg. He brought with him a great deal of experience and a fully developed painting technique. In addition he had the task of overseeing a host of assistants.[2]

In general Titian's reaction to Cranach's portrait type (particularly those of Johann Friedrich) seems to have been selective (figs. 1b and 1c):

— The excessive filling of the lower half of the picture format
— The lowered positioning of the viewer
— And a tendency towards an overall, heightened, contrast.

These elements alone may have well proved sufficient for him to create the connection he sought, for if one looks more closely at the painting (in terms of actual painting technique), the association with Cranach quickly evaporates.[3]

As a short comment I would like to say that although Cranach's portrait types play an important role in this work by Titian, I cannot help but believe that this generalization has had the tendency to overshadow other paintings and painters which the artist would (and is documented to have) come into contact with in Augsburg. Christoph Amberger was closely linked to the court and had shared with Titian the rare opportunity in portraying Charles V in the 1530s. He was present during both the 1548 and 1550 Augsburg campaigns, and as we know assisted Titian in the repair of the equestrian portrait of the King.[4]

Amberger's German roots and his known northern Italian/Venetian influences, position him somewhere

1a Christoph Amberger, *Portrait of Jörg Hermann* (Georg Hörmann), 1530, Stuttgart.

1b Lucas Cranach the Elder, *Portrait of Johann Friedrich von Sachsen*, 1532-1535, Berlin.**1c** Titian, *Portrait of Johann*

1c Titian, *Portrait of Johann Friedrich von Sachsen*, 1548-1551, Vienna.

midway, stylistically and technically, between Cranach's and Titian's Vienna portrait.

It could be argued (although on a more subtle basis) that his portrait of Jörg Hermann, a commissioned portrait from the 1530 Augsburg Reichstag, helps to illustrate those elements of Cranach's portraiture Titian chose to ignore, and by doing so demonstrates more clearly how far removed his sense of borrowing from the German really was (fig. 1a).[5]

Condition Summary

All edges have been trimmed (later extended) and various holes and tears mended, probably as early as the 18th or even 17th centuries judging from the methods and materials used to repair them. Another set of tears (occurring later) necessitated the repair of the original canvas as well as the lining support.

The loss of paint associated with the various damages resulted in larger areas of overfilling and overpainting (figs. 2 and 4d). Several cleaning and consolidation attempts have produced an overall, moderately abraded, paint-film. The painting has probably been lined several times, and the surface repeatedly varnished (figs. 3a and 3b).[6]

Format

The exact, original size of the painting is not known. The earliest notation concerning its dimensions is documented in the inventory of 1600 from the Spanish Royal Collection —reading 1.25 × 1.02 *varas*— translating to 104 cm × 85 cm.[7] As mentioned, the painting has been trimmed on all sides (rather brutally) suggesting that it could have been cut out of a decorative frame. The edges have been modified with additions at least two times.[8] The earliest illustrated records from 1720 and 1735, while the painting was already in the possession of Charles VI, show the work integrated into a decorative-paneled wall system and enclosed within an oval frame.[9] Fortunately the paintings chosen for this prominent position were not physically altered (or cut) to conform to an oval shape but were simply covered by a decorative (oval) framing element. No notation concerning size accompanies the inventory of Charles VI and from the painted reproduction the format cannot be judged. The

3 *Johann Friedrich von Sachsen.*
a Before restoration.
b During restoration; additions removed from all sides, reduction of degraded varnish and partial removal of overfills/overpaints to areas of damage.

2 X-Radiograph, *Johann Friedrich von Sachsen.* 65 KV, 6 mA, 2 min., 80 cm.
a Earlier damages are recognizable as being repaired (filled), using lead white paint (light in X-ray image). Later damages are filled with a chalk/glue mixture, being transparent to X-ray emission (dark in X-ray image).
b Imprint of original (?) strainer support along left and bottom edge.
c Within top right quadrant; reduction of lead white ground with hard-edged scraper.
d Proper left eye of sitter adjusted from initial placement, having been approx. 1 cm higher.

earliest written records (1783, with the Vienna collection housed in the Belvedere Palace) show an already modified format at 118.5 x 94.8 cm.[10] It is possible that these later additions (approx. 7-8 cm at the top and 2 cm at the sides) were added so that the painting would better symmetrically correspond with another portrait by Titian, the Benedetto Varchi, having the measurements 117 x 91 cm.[11] This extension on top was reduced in 1913 to make the overall height 103.5 cm. During the early stages of the present restoration the additions to all sides were removed. This has left us with an original canvas having the measurements 101 x 79.5 cm —not far removed from the earliest description from 1600 having 104 x 85 cm.[12]

This suggests that the painting has lost more from the sides than in height —and in fact the X-radiograph discloses a clear difference in stretching deformations to the canvas edges. This as well as the evidence of a framing member (presumably the side member of what could have been the original strainer) suggests that a strip of approx. 4 to 5 cm has been cut from the right edge (fig. 2). Allowing for this adjustment would, interestingly, position the proper left eye of the sitter (which is already intentionally centered within the head) exactly mid-way in terms of the pictures width.

Support

The canvas support is a finely woven linen with a thread count of $16 \times 20/cm^2$. Considering the association the painting has with other images of the sitter (practically all of which are executed on panel) it could be possible that the painter intentionally chose a finer canvas to produce a smoother surface.[13]

There are, however, areas to be found, where the prepared canvas exhibits a mild structure, enough to lightly break up subsequent applications of paint —for instance in the ruffled collar and within the tips of the white shirt sleeves protruding from the darker overgarment. Titian is not known to have produced any panel paintings in Augsburg.

Ground

As one would expect, a natural glue isolation layer has been found on the surface of the canvas support. The composition of the ground itself however was identified as lead white with small admixtures of black and vermilion pigments, as well as traces of silica (glass) presumably to further accelerate the drying process. The medium for the ground tested positive only for oil. There was no indication of any protein in subsequent tests (figs. 4a and 4b).[14] This, in practical terms, defines the preparation as one, rather thin (approx. 100 microns), layer of tinted, white, oil paint. Closer examination reveals that the preparation was applied first by brush while the canvas was already stretched (fixed) on a frame support. One can see as well that on the right side of the painting the preparation has been partially reduced with what appears to have been a hard-edged scraper (fig. 2). A brush-applied, lead white ground, also bulked with silica and with additions of black and red pigments, was identified in Titian's portrait of Antoine Granvella, now in the Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City. Here however the entire ground is light to middle gray in color. No binding-medium analysis was performed.[15]

From the first serious efforts to systematically investigate works by Titian (with Plesters and Lazzarini), from the mid-1980s to the present day, over 30 paintings —spanning Titian's career— demonstrate no significant deviations by the artist away from the use of a traditional gesso ground.[16] I may add, however, that within this body of thirty-something paintings, there are no works from his Augsburg period. Lead white primings (being more accurately defined as a separate, additional, thin layer on top of an already present gesso ground —for reasons of toning and absorbency) have been noted to exist in some earlier paintings by Titian at the National Gallery, London, however pure lead-white-in-oil-grounds seem to be quite rare, especially from the 16th century.

Ms. Dunkerton, who has more thoroughly investigated this matter, notes in her 1998 article on colored preparations one painting by Federico Barrocci

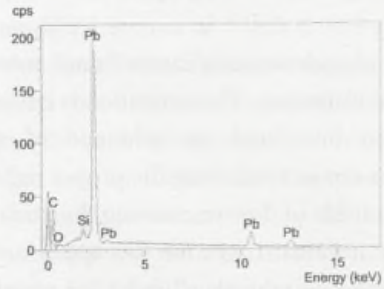
from Urbino and a Paris Bordone from Venice having such grounds.[17] There is no evidence that lead white/oil grounds were, if at all, more prevalent in Germany than in Italy during this time. We can only speculate why this particular type of ground would have been used. Technically, it would have offered a less absorbent painting surface and a slightly higher level of reflectivity. In other words, the paint-surface would have exhibited a bit more gloss and brilliance than what we would normally associate with the more dry and vaporous qualities of Titian's Venetian works. From a practical standpoint it certainly would have saved the time necessary to prepare a typical gesso ground. It also would have —largely because of its thin application— remained relatively more flexible (at least for some time) than a chalk/glue mixture. This advantage in terms of flexibility might very well have become an issue for the painter. We know now that several of the paintings he executed during his 1548 stay in Augsburg were shipped very soon after they were finished. For example the three portraits for the elder Granvella, including Nicola himself, Antoine and a portrait of Charles V. A correspondence between Titian and Granvella confirms the works being sent off to Brussels by September 26, 1548.[18] In light of the rather heavy work load the painter had during his first stay, the paintings could not have been more than a few months, if not weeks old. Another letter from Titian, dating from December 7, 1548, describes serious —seemingly irreparable— damages to three other paintings and although the actual cause of the damages is not stated, it makes reference to the transport and the fresh state of the paintings.[19]

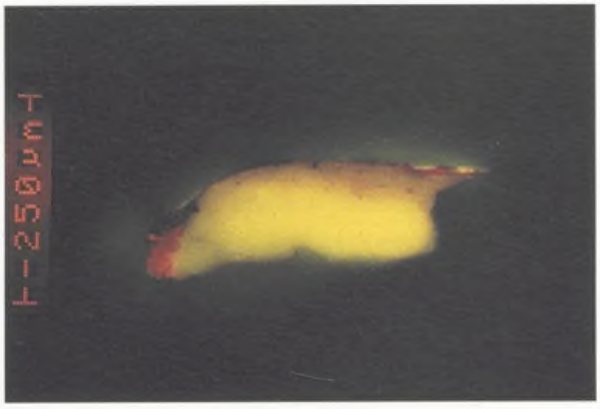
Additionally, one could argue that it is somewhat surprising to find an oil ground in a 16th century painting, although for a 17th century work it would not be seen as so unique. This leads us to consider the possibility that the Vienna painting could be one of the documented (or just as well undocumented) copies from the following century. The best candidate would be that copy which was known to have been produced, probably under the order of Phillip IV (in 1636), when the original was given as a gift to the Marquis de Leganés.[20] A more detailed examination of the underdrawing and X-radiograph should help resolve this notion.

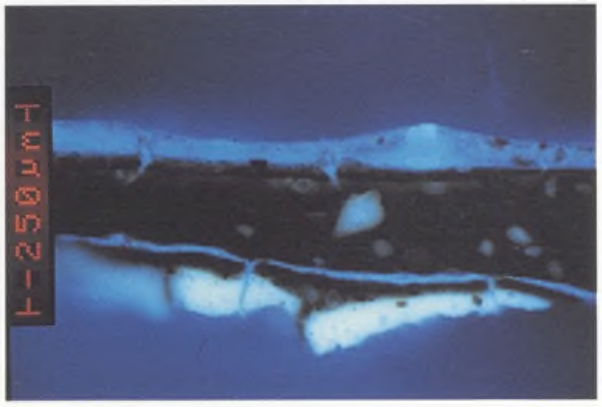
Traces of underdrawing can be found, most clearly in the area of the face. The execution is cursory, with single, thin lines and no evidence of shading. Corrections can be seen along the proper right side of the head, outside of the eye, showing the initial profile set further inwards. Lines for the upper and lower eyelids are also present. Sketches for the nostrils, folds above the mouth and the lips are similarly executed (figs. 5a and 5b). There is a larger correction to the outline of the proper left shoulder indicating that there was once a step down from the white collar to the shoulder line, which later on (during the initial painting process) had been modified by raising the fur overgarment approx. 2 cm. The left hand shows the darker (earlier applied) black of the cap becoming noticeably visible through the tips of the fingers. Here it seems that the left hand had been modified from a grasping action, having the fingers painted only to the knuckles (however on the lighter ground) and later having been extended over the black painted area. The increasing transparency of the oil with time has made the alteration more visible.

The X-radiograph of the face shows a readjustment to the proper left eye. The eye and possibly the eyebrow were initially placed approx. 1 cm higher. Interestingly this appears to be the only noticeable alteration in the face, for the nose, ear and proper right eye have not been modified. Apparently the placement of the right eye was resolved first with the rest of the face following (fig. 2).[21] All these observations lead to the conclusion that the Vienna portrait cannot be a copy.

Another alteration, however not from the artist, centers around a ring. In most of the portraits of Johann Friedrich, as well as those depicting his other male family members, a ring with a blue sapphire, set in a golden band and embellished with enamel is repeatedly found (more often than not on the index finger of the left hand) (fig. 6c). The 1720 catalog of the Vienna collection also depicts the sitter with a ring on his left index finger (somewhat simplified but

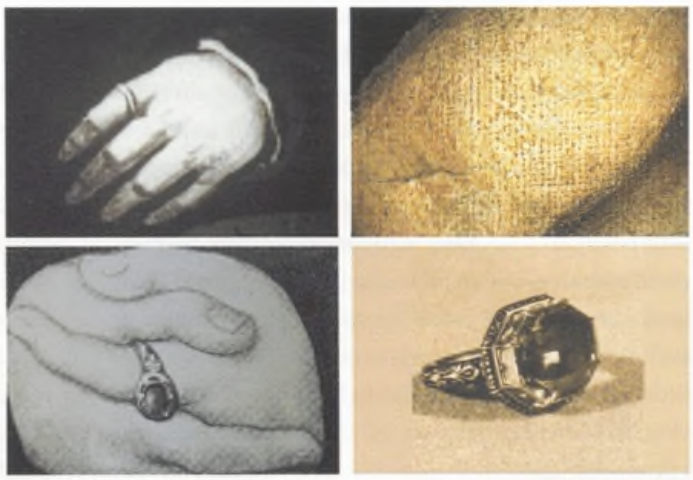






4a X-ray spectrum revealing the high lead content of the ground layer with traces of silica.
4b X-section, 200x, photographed under blue light, stained with Rhodamin B - positive test for oil medium. Sample taken from area of neck, showing ground and overlying application of tinted flesh-tone.
4c X-section, 500x, normal illumination. Sample taken from dark colored overgarment. Ground present with overlying umbra/black layer, covered with a thin scumble of azurite.
4d X-section, 200x, ultra-violet illumination. Sample taken from top edge of background. Ground present with overlying original layer of umbra, black, white and azurite (constituting the background color). A thin (light colored) layer indicates an earlier varnish layer. Covering these layers is a thick application of overpaint followed by a later varnish. Sample taken before cleaning.

5a *Johann Friedrich von Sachsen*, detail. Normal illumination. Nose, cheek, mouth and lips. Slight underdrawing can be seen with naked eye.
5b *Johann Friedrich von Sachsen*, detail. Infra red reflectogram. Fine application of underdrawing can be seen for the nose, nostrils, folds within the cheek and lips.



6a Left hand of *Johann Friedrich von Sachsen*, after Titian, by F. Storffer (1720). Painted, miniature, inventory for Charles VI. Ring on left hand, index finger present.
6b *Johann Friedrich von Sachsen*, detail. Left hand index finger (above knuckle). Band of abrasion, to original paintfilm, present with ring removed.
6c Lucas Cranach the Elder, *Johann Friedrich von Sachsen*, Berlin, detail. Left hand with ring on index finger.
6d Gold ring with blue sapphire and enamel decoration, noted as being previously in possession of Johann Friedrich von Sachsen. Staatliche Kunstsammlungen, «Grünes Gewölbe», Dresden.

7a Lucas Cranach the Elder, *Portrait of a Bearded Man*, c. 1550, Berlin. Preparatory drawing, waterbased medium (tempera?) on toned (sometimes oiled) paper.
7b *Johann Friedrich von Sachsen*, detail. Oil on canvas.
7c Lucas Cranach the Younger, *Portrait of Graf Philipp von Solms*, Bautzen, c. 1520, detail. Preparatory drawing, waterbased medium (tempera?) on toned (sometimes oiled) paper.
7d *Johann Friedrich von Sachsen*, detail. Oil on canvas.

nevertheless a ring) (fig. 6a). Closer examination of the paint surface reveals a band of abrasion, directly above an old damage. It seems as if a ring was very carefully removed, perhaps with the aid of a small knife and solvents (fig. 6b). What exactly the ring looked like on the Vienna painting, and why it was removed after 1720 is impossible to say. One argument is that the ring was clearly a later addition and subsequently removed. This would be supported by the fact that the removal, from a technical standpoint, is quite clean with surprisingly little damage as a result. Another argument is that the ring was an original part of the painting, and for reasons of taste and, possibly also ignorance, was removed. A ring, described as once being in the possession of Johann Friedrich von Sachsen, and composed of a blue sapphire, gold and enamel, exists in the collection «Grünes Gewölbe» in Dresden (fig. 6d).[22] As identical rings can be found on other portraits of men (by Cranach) not associated with a Kurfürst or Princely title, one can assume that the ring does not designate a type of official status nor can it be a family treasure. Perhaps it was simply a fashion statement.

Procedure and materials

The method and materials used to produce this work can be best described as calculated and economical. The palette is very limited, probably consisting of no more than 6-7 pigments —namely Black, White, Ochre, Umbra and small amounts of Vermilion and Azurite.

The application technique is a calculated arrangement of 1) broad, thinly applied layerings of paint within the background and garment; 2) refined almost draftsman-like, semicompact additions to enhance modeling in the face; 3) expressively applied accents, for instance with the collar, cuffs and highlights.

Close examination of the paint surface, X-ray and infra-red images suggest that after the preparatory phase of establishing a minimal yet workable underdrawing, a thin foundation of lead white, ochre and vermilion was applied to the area of head and hands. Most likely at this stage the first layers of the brown and black striped under-garment would have been blocked in (fig. 4c). Features of the face and hands, including some corrections, would have followed.

The technique of modeling and defining the features of the face is of particular interest, for it demonstrates a calculated approach in application and sequencing more often associated with water-based mediums, or more specifically with more highly realized, colored drawings. By this I mean that a base color —perhaps a light wash or colored paper or preparation functions as a specific tone (in this case, as it does in most cases, as a middle tone). The shadows and highlights are thereafter applied with a higher level of precision, so as not to require any significant modification or alteration. Any laboring at this point would be at the expense of clarity and crispness in the final image.

In my introduction I stated how the painted versions of Johann Friedrich from both Cranach and Titian, have (excluding some specific formal elements) technically very little in common. There is, however, a marked connection when viewing the preparatory drawings produced by both Cranach the Elder and his son. Comparing these four details (figs. 7a, b, c and d) we can see how Titian has adapted his oil-based technique, in terms of transposing wash-like underpaintings with alternating fluid and compact additions to approach the economy and level of detail we see with Cranach's largely aqueous-based designs (I might add that some of these drawings are also containing passages in oil). Comparatively speaking, this type of approach, in terms of keeping to a set procedure in application when establishing modeled effects, later becomes the foundation for the technique of Rubens and his circle (particularly with panel paintings). For Rubens it was a necessary device to deconstruct the painting process into several distinct phases, which being (in a sense) systemized, could allow for a more seamless production involving several studio assistants.[23] Perhaps it was this technical aspect, or oddity, with the Vienna portrait that tempted some

art historians from the late 19th and early 20th centuries to suggest that the painting could be the copy, known to have been made by Rubens (of Johann Friedrich von Sachsen) during his Spanish sojourn in 1628.[24]

Conclusion

A short summary of findings:

— The presence of a lead white/oil ground appears to be unique in comparison to other works by the artist.
— The identification of a similar ground in the Kansas City painting should prompt a more thorough study of other works from the Augsburg period.
— The various changes, brought to light with the X-ray and infra-red images suggest that the painting cannot be a copy.
— Considering a) the minimal amount of preparation in terms of underdrawing; b) the nature of the application technique in terms of the reduced possibilities for correction or re-working; c) the similarities of the chosen painting technique of Titian with certain preparatory drawings (namely those of Cranach); d) the difference in technique used to develop the hands in comparison to the face,[25] helps argue that Titian constructed this painting with the aid of a drawing (most likely including only the face). Now whether that drawing was from Cranach, another German artist or the painter himself is impossible to say.

As a last comment I would like to point to the remarkable aspect of this portrait's minimalist nature, clearly in technical terms, but more interestingly in the almost complete absence of three of the most critical, and therefore passionately analyzed aspects of Titian's art: his use of color, sense of space and the stroke of his brush.

Two fundamental criteria are, however, present in abundance: his regard for naturalism and objectivity.

* This text was written as a lecture and has retained that format for publication with the addition of footnotes.

1 See B. COLE, «Titian and the idea of originality in the Renaissance», in A. LADIS and C. WOOD, *The Craft of Art*, The University of Georgia Press, 1995, pp. 86-113. W. BRAUNFELS, «Ein Tizian nach Cranach», *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin, 1965, pp. 44-48. W. BRAUNFELS, «Tizians Augsburger Kaiserbildnisse», *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann*, Berlin, 1956, pp. 192-207. H. FRONING, *Die Entstehung und Entwicklung des stehenden Ganzfigurenportraits in der Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts - Eine Formalgeschichtliche Untersuchung*, Würzburg, 1971, pp. 21-31. R. KULTZEN, «Tizian», *Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, Bd. II, exhibition catalog, Augsburg, 1980, pp. 139-148. G. SCHWEIKHART, «Tizian in Augsburg», in K. BERGDOLT and J. BRÜNING, *Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert, Venedig und Augsburg im Vergleich*, Berlin, 1997, pp. 21-42.

2 In the book *De gli Habiti Antichi, et Moderni de diverse parti del Mondo* (Venezia, 1590) the author, Cesare Vecellio, describes himself watching as Titian painted the metal armour worn by Johann Friedrich (in a painting now preserved as a later copy in the depot of the Prado Museum. Inv. no. 533), having been executed in Augsburg in 1548. SCHWEIKHART, *op. cit.* (note 1), p. 39, no. 111. In addition Lambert Sustris would have been present in Augsburg: Peltzer argues, that because Lambert's son Friedrich, a Munich court painter, started his career in the late 60s having a close association with the Augsburg Fugger family, Lambert logically must have been in Augsburg in the preceding decade, i.e. the 50s. R.A v. PELTZER, «Tizian in Augsburg», in *Das Schwäbische Museum*, Augsburg, 1925, Bd. 1, p. 36.
For a more complete study of Titian's assistants see: R. FISHER, *Titian's Assistants During the Later Years*, Doctoral thesis, Harvard University, 1958. Fisher also includes assistants from earlier years, for instance Orazio Vecellio (c. 1545-1576), Marco Vecellio (c. 1525-c. 1566) and Lambert Sustris (c. 1538-c. 1564) of which all three are documented to have been assistants of Titian by Vasari, Ridolfi and Boschini. Fisher discusses Orazio's presence in Augsburg in 1548. Here he received a titular Spanish Citizenship and an annual stipend of 500 scudi from Charles V (p. 12). Fisher also supports the idea of Feuchtmeyer that numerous portraits, some dated and signed by Lambert Sustris, were painted and immediately installed in the Fugger Collection by 1548, strongly suggesting his presence in Augsburg during Titian's sojourn.

3 For examination of materials and techniques of paintings by Cranach see: I. SANDNER, «Gemeinschaft mit der Wartburg-Stiftung Eisenach und der Fachhochschule Köln», in *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund - Cranach und seine Zeitgenossen*, Regensburg, 1998; C. GRIMM, J. ERICHSEN, and E. BROCKHOFF, *Lucas Cranach. Ein Maler - Unternehmer aus Franken*, Leipzig, 1994.

4 SCHWEIKHART, *op. cit.* (note 1), p. 33, note 71, with reference to B. BEINERT, «"Carlos V en Mühlberg" de Tiziano. Una carta desconocida del pintor alemán Christof Amberger», in *Archivo Español de Arte*, XIX (1946), pp. 1-17; see also: BRAUNFELS, *op. cit.* 1956 (note 1), p. 196, Anm. 5.

5 Portrait of Jörg Hermann (Georg Hörmann), 1530. According to catalog entry (E. RETTICH, *Staatsgalerie Stuttgart*, 1992, p. 20), «Mischtechnik auf Nadelholz» (probably tempera and oil), on pinewood. Bought on the art market in 1969 and since then in the possession of the Staatsgalerie Stuttgart, as Inv. no. 3071. Previously part of the «Gräflich Harrach'sche Gemäldegalerie» in Vienna and there cataloged by E. Haasler as «Wien Gal. Graf Harrach Nr.: 328 "Moritz von Ellen" auf Holz», with the mistaken size of «49 cm. h, 39 cm. br.». E. HAASLER, *Der Maler Christof Amberger von Augsburg*, dissertation, Heidelberg, June 1893 (printed in Königsberg, 1894). Karl Feuchtmayer correctly identified the sitter as «Georg Hörmann», from the coat of arms located on the ring and in comparison with medallion portraits, in addition to a drawing from 1531 in the Berlin Kupferstichkabinett. See: K. LÖCHER, «Christof Amberger als Zeichner», *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XXX (1979), p. 63. See also: K. LÖCHER, «Die Malerei in Augsburg 1530-1550», pp. 23-30, and «Christof Amberger», in *Welt im Umbruch, Augsburg zwischen Renaissance and Barock*, Bd. II, exhibition catalog, Augsburg, 1980, pp. 99-109. Concerning the comparison between Amberger's and Titian's portraits an interesting note can be made. Both Ridolfi and Boschini documented that an Emanuel Amberger «of Augsburg» or «Emanuello d'Augusta» was principle assistant to Titian from 1565-1567. Tietze-Conrat states that «Emanuel Amberger may have been a specialist in landscape painting, like the somewhat earlier Sustris reported by Ridolfi». E. TIETZE-CONRAT, «Titian's workshops in his late years», *The Art Bulletin*, XXVIII (1946), # 2, p. 78 (p. 36). Peltzer suggests that he could have been a relative of Christoph Amberger. PELTZER, *op. cit.* (note 2), Bd I, p. 36. Fisher states: «Emanuel very probably met Titian in Augsburg in 1548». FISHER, *op. cit.* (note 2), p. 116, note 5. Panofsky elaborates on the 1567-1568 Titian's portrait of Jacopo Strada: «First, Jacopo Strada, instead of being shown before a neutral background or in a "semi-interior" communicating with the outdoors, is placed in the corner of a richly elaborated but air tight compartment; this is a northern formula which can be traced back to Petrus Christus and reached its classic perfection in Holbein's portrait of George Gisze, dated 1532. Quite possibly Titian's Strada portrait was produced with the aid of that elusive Emanuel Amberger of Augsburg who, according to Stoppio, was Titian's "right-hand man" at the time». Panofsky further states in note 49: «Even in the color scheme, based on a contrast between crimson and dark green, the Strada portrait somewhat resembles Holbein's "Georg Gisze" and other Augsburg portraits». E. PANOFSKY, *Problems in Titian mostly iconographic*, New York University, 1969, pp. 80-81.

6 Earlier damages, for example within the top right quadrant, as well as tears to right edge and bottom quarter of canvas have been rather crudely sewn together, filled with a «palette scraping» oil paint mixture and covered with lead white paint and oil based retouchings. Later damages, for instance in the center and left shoulder area (being transparent (dark) in the X-radiograph), are filled with gesso (chalk/glue) and retouched with oil paint. Associated with these later damages are additional repairs, with wax resin adhesive, to the reverse of original and lining canvases.

7 H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian. II, The Portraits*, London, 1971, pp. 111-112. It is unclear though, whether or not this includes the measurements of the frame.

8 The most recent additions are made of fine weave cotton duct canvas and the point of attachment leveled with a chalk-glue mixture. After removal of these later canvas additions the earlier filling material of lead white was found —presumably used for the attachment of an earlier set of extensions.

9 Inventory of the Imperial Picture Gallery in the Stallburg, Vienna. Three volumes of painted miniature copies (on parchment). Kunsthistorisches Museum, Paintings Department, vol. 1, 1720; vol. 2, 1730; vol. 3, 1733. The Painting of Johann Friedrich von Sachsen is noted as «Ein oval Portrait von Titiano», vol. I (1720), pl. CC, no. 269. Also engraved compilation of many of the works within the Stallburg Gallery for Charles VI, Vienna; F. DE STAMPART and A. DE BRENNERN, *Prodromus*, Vienna, 1735, plate 17, engraving of Johann Friedrich von Sachsen.

10 Inventory of the Imperial collection by C. V. MECHEL, Vienna, 1783, «Italienische Gemälde, zweites Zimmer», p. 25, no. 39; «Von Titiano, Das Portrait des Churfürsten Johann Friedrich von Sachsen in einem breit übergeschlagenen Pelzrock in einem Sessel sitzend, auf dessen Lehnen er die Arme auflegt. In der linken Hand hält er eine Barret. Auf Leinw. 3 Fuss 9 Zoll hoch, 3 Fuss breit. Ein Kniestück. Lebensgrösse. Nebenbild des vorigen N.» The measurements of Mechel from 1783 include only the visible format of the framed painting. The actual size is probably 0.5-1 cm more on all edges.

11 MECHEL, no. 38: «Benedetto Varchi, auf Lwd. 3 Fuss 9 Zoll hoch, 3 Fuss breit, Ein Kniestück lebensgroß» (see: note 10, MECHEL: «...Nebenbild des vorigen N.»).

12 Inventory of paintings taken to the restoration department of the Kunsthistorisches Museum: *Restaurierbuch*, vol. I, 1911-1939, entry no. 138 (translated from German): «a false addition at top and sides to be removed, consolidation to area (right-hand side) of chest, brought back to original (earlier) format and the frame reduced. Small areas of loss compensated.» Signed by the restorers Ritschl, Dec. 9, 1913 and Proksch, Dec. 15, 1913. In fact the additions were not removed but simply folded over a smaller stretcher.

13 No systematic study has been performed, concerning the canvas choice/use with paintings by Titian. Interestingly several large paintings, for example the *Charles V on Horseback* in the Prado and the *Bacchus and Ariadne* in London are on very fine linen, the London painting having 24 threads/cm (warp) and 23 threads/cm (weft). J. PLESTERS and A. LUCAS, «Titian's Bacchus and Ariadne», *National Gallery Technical Bulletin*, vol. II, London, 1978, p. 38. As both the *Charles V on Horseback* and the *Bacchus and Ariadne* were very important commissions, for which the materials were supplied by those contracting the works —i.e. Alfonso D'Este and Charles V— it could well be that the highest quality (most expensive) and therefore very finely woven canvases were supplied.

14 Pigment identification was performed with an EDX X-ray detector coupled with a Philips XL 30 ESEM (scanning electron microscope). All samples were carbon coated prior to analysis.

For (paintmedium) analysis the following detection stains were used: Rhodamin B for oil and Amido Black AB2 for Protein. Laboratory analysis was performed by Dr. Martina Griesser, Scientific Dept., Kunsthistorisches Museum, Vienna.

15 For this information I am grateful to Scott Heffley, restorer of Titian's portrait of Antoine Granvella, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, 1994. In addition the Kansas painting is executed on canvas with a thread count of 12 x 9 threads/cm^2.

16 A short summary of published results involving the examination of preparations in paintings by Titian: PLESTERS and LUCAS, *op. cit.* (note 13) (10 paintings from various dates all showing gesso grounds). C. GARRIDO and R. DÁVILA, «La Virgen y el Niño con San Jorge y Santa Catalina de Tiziano: estudio técnico y restauración», *Boletín del Museo del Prado*, t. VI, no. 18 (Sept.-Dec. 1985-1986), p. 138 (calcium sulfate). H. LANK, «Titian's Perseus and Andromeda, restauration and technique», *The Burlington Magazine*, CXXIV (1982), pp. 400-406 (gesso). M. JAFFÉ and K. GROEN, «Titian's Tarquin and Lucretia in the Fitzwilliam», *The Burlington Magazine*, CXXIX (1987), pp. 162-172 (gesso). L. LAZZARINI, «A Study of Various Works from the Period 1510-1542», pp. 378-384; G. BORTOLASO, «A Study of Works From the Period 1542-1576», pp. 385-400; V. FASSINA, M. MATTEINI, and A. MOLES, «A Study of The Binders in Seven Paintings by Titian in Venice», pp. 388-400; all in *Titian, Prince of Painters*, exhibition catalog, Venice-Washington, 1990-1991. This study includes the identification of ground material in six paintings, one of which contains lead white (*Pietà*, Accademia, Venice; p. 391); however, glue was identified as the binder.

L. LAZZARINI, «Indagini scientifiche sui materiali e la tecnica pittorica dell' Amor Sacro e Profano di Tiziano», *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Roma, 1995, pp. 345-352 (gesso/animal glue). U. BIRKMAIER, A. ROTHE, and A. WALLERT, «Technical examinations of Titian's Historical Painting Techniques», *Materials and Studio Practice*, IIC, Reprints of the Symposium, Leiden, 1995, pp. 117-126 (gesso-sulfate). E. OBERTHALER, «Jacopo Strada», *Restaurierte Gemälde*, Ausstellungskatalog - Kunsthistorisches Museum, Wien, 1996-1997, pp. 175-183 (gesso).

17 J. DUNKERTON and M. SPRING, «The Development of Painting on Colored Surfaces in Sixteenth Century Italy», in A. ROY and P. SMITH, *Painting Technique, History, Materials and Studio Practice*, Dublin, 1998, pp. 120-130.

18 E.W. ROWLANDS, *The Collections of the Nelson-Atkins Museum of Art, Italian Paintings, 1300-1800*, Milan, 1996, p. 172. Reference to L. FERRANINO (ed.), «Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle», Madrid, 1977, pp. 18-19.

19 SCHWEIKHART, *op. cit.* (note 1), p. 31, note 58.

20 C. JUSTI, «Verzeichnis der Früher in Spanien Befindlichen, Jetzt Verschollenen, ins Ausland gekommenen Gemälde Tizians», *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen*, X (1889), p. 185, note 42. «Johann Friedrich, Kurfürst von Sachsen, sitzend im Pelzmantel. Das Original, vielleicht früher im Prado, schenkte Philipp IV. dem Marques de Leganes für seine Feldherrngalerie und behielt eine Kopie, die 1636 im Geschäftszimmer aufgestellt war...». See also: M. VOLK CRAWFORD, «New light on a seventeenth century Collector, the Marquis of Leganés», *The Art Bulletin*, LXII (1980), pp. 258-259.

21 X-ray values: 60. KV, 6 mA, 2 min., 80.0 cm. For the X-radiograph I am grateful to Mag. Elke Oberthaler, Kunsthistorisches Museum. For comparison with other (portrait) X-radiographs by Titian see: *Omaggio a Tiziano*, exhibition catalog, Milano, Palazzo Reale, 1977.

22 For information concerning the ring I am grateful to Dr. Ulli Arnold, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, «Grünes Gewölbe» and to Dr. Elisabeth Schmuttermeier, MAK — Österreichisches Museum für Angewandte Kunst.

23 See: H.V. SONNENBURG and F. PREUBER, *Rubens, Gesammelte Aufsätze zur Technik*, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Dörner Institut, Mitteilungen 3/9/79, Sonderdruck aus: Maltechnik Restauro 1979/2/3. J. PLESTERS, «Samson and Delilah: Rubens and the Art and Craft of Painting on Panel», *National Gallery Technical Bulletin*, vol. VII (1983), pp. 30-49.

24 See: F. WICKHOFF, *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, Innsbruck, 1904, p. 116. Also: J. MULLER, *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton, 1989, p. 106, no. 54.

25 There is a subtle, yet clear, difference in the technique used to develop the hands in comparison to the face. The hands show a greater level of modeling, employing a broader range of values from shadow to highlight, where the development of the face is more dependent upon the use of line, with an overall sharper, and higher contrast to help define its form. The execution of the hands is much closer, in effect, to the more finely rendered works by Titian, for example the portraits of Benedetto Varchi (1540) or Fabrizio Salvaresio (1558) (Kunsthistorisches Museum). This difference in technique has been noted by others, however almost exclusively in terms of «quality» or, whether the execution was by Titian himself or by assistants.

See: A. KRAFFT, *Historisch-Kritischer Katalog Der K.K. Gemälde-Galerie Wien*, Band I, Wien, 1854, p. 70. «Tizian hat hier mit den wenigsten, einfachsten Mitteln das Höchste erreicht. Weniger gut sind die Hände, welche rund und characterlos, wahrscheinlich wie auch die Kleidung von einem Schüler ausgeführt worden...»

See also: BRAUNFELS, *op. cit.* 1965 (note 1), p. 48. «Wo aber im ganzen Werk Tizians gibt es Hände, die so mühsam eben noch ins Bild geholt worden sind? Wo gibt es eine Stuhllehne, die sich so wenig erklärt, wo einen Hut, den sein Besitzer, vergleichbar einem scheuen Bauern, demütig vor dem Leib hält. Diese Hände hat sicherlich Tizian gemalt; er mag sie vielleicht auch gesehen haben. Wem aber einmal aufgefallen ist, mit welchem Ungeschick der späte Cranach die Hände der Dargestellten am unteren Bildrand einfügt - auch sein Florentiner Selbstbildnis konnte hier neben zahlreichen anderen stehen, die sich bei Friedländer-Rosenberg genannt finden - für den wird ein Vergleichbares in diesen weit besser gemalten Händen des Kürfürsten den Eindruck des Wiener Bildes mitbestimmen.»

The seated portrait of Charles V

HUBERT VON SONNENBURG
Metropolitan Museum of Art, New York

Of the several images of Charles V painted by Titian in 1548 only two remain: the famous equestrian portrait at Madrid and the painting at Munich.

In this seated portrait the Emperor[1] is dressed in black, a dark fur pelisse and a squarish black beret (fig. 1). He wears the order of the Golden Fleece on his chest and a sword[2] which indicates that he must be a Knight. There are no outward signs of his imperial rank except for the brocaded cloth-of-honor and a majestic base with a column. The seated figure is composed into a tall narrow format leaving almost a quarter of the total surface area left empty above the Emperor's head. Together with the landscape this creates a great impression of space, grandeur and independence. In the seated portrait the prime focus is on the personality of the sitter, the ascetic brooding, spiritual side of his character. In contrast to the equestrian portrait it remained in obscurity for almost 200 years after its creation.

We may briefly recapitulate that Titian was requested by Charles V to come to his temporarily set up court at Augsburg on the occasion of the imperial Diet which was quite different in nature from the *Confessio Augustana* in 1530 when the German princes protested against papal jurisdiction. In an early 17th century representation of this event Charles is enthroned while the *confessio* is being read to him in German and Latin texts.[3] When this resolution was rejected the two sides were in open conflict. The 1548 Diet, however, was demonstration of the Emperor's power and portrait painting greatly served the imperial propaganda. It might sometimes also have fulfilled a conciliatory role, after all Titian portrayed the captive and imprisoned Johann Friedrich of Saxony.

Titian arrived in Augsburg in January of that year «with an honorable retinue» as Ridolfi[4] relates in the company of his son Orazio, Cesare Vecellio and Lambert Sustris. He stayed for eight months but was not able to see the Emperor before April, when he started working on the equestrian portrait as we learn from Aretino.[5] Like the Emperor and his entourage Titian lodged at the residence of Anton Fugger whose likeness at the time is recorded in a copy after a lost painting of the Titian workshop and in an engraving.[6] Fugger's residence occupied a lengthy row of houses facing the wine market, as seen in a bird's eye view from the north-east of a model of the city dated 1563.[7]

According to Fugger's archives Titian worked in the Emperor's «palatium»[8] and in a letter to the Duke of Urbino Aretino reported that Titian had become the favorite and even had a room near the Emperor, so he could converse privately with his patron.[9]

It has been duly acknowledged in the extensive scholarly writings that the official likenesses of Charles V painted during that time at Augsburg are exemplary for the typology of the state portrait of the 16th century. In a few instances these likenesses are only known to us through copies.[10]

When regarded from a normal viewing distance the powerful concept in the Munich painting with its closer focus on the spiritual side of the glorious conqueror of Mühlberg, comes through so strongly that it holds its own. Until this time the seated position of male portraits had been reserved for popes as seen in a copy by Titian after Raphael's *Pope Julius II* (1545/1546)[11] and in his own *Portrait of Paul III* (1543).[12]

F. Checa suggested that the seated Philip II in the Cincinnati Art Museum[13] and another lesser known version of it in private possession are derived from the Munich Emperor portrait. He does not, however, think that these portraits were commissioned by the Court despite their luxurious vestments and majestic postures.

Panofsky considered the Munich image «the first self-sufficient, unallegorical and unceremonial single portrait to show Charles V seated but in full length».[14] Most scholars are in agreement that Titian is the inventor of the overall compositional scheme. Wethey and Kultzen[15] considered even «unthinkable that anyone else had any part in the design... and that Titian was responsible for the direction of every part of it.»

The sole exception appears to be Ost[16], who by contrast sees the typology of the Munich Emperor portrait linked to the Habsburgian and in particular Augsburgian pictorial tradition. He concludes that it is one of the best and most important portraits by Lambert Sustris and rejects any involvement of Titian in its creation. In any event Ost's presumption that an assistant working in Titian's studio located in the proximity of the Emperor's quarters would have created an innovative scheme for a ruler portrait entirely on his own is hardly acceptable in view of workshop practices of the time.

For the first time the painting was examined scientifically in 1979 under my direction at the Doerner Institute. The findings have never been published and it is only on the occasion of this Congress that I am responding to Ost's publication.

The structural firmness of the Munich composition is revealed in the composite X-radiography (fig. 2). In this first concept the Emperor was sitting on a different type of armchair with curved X-frames (fig. 3) similar to the one in Titian's *Pope Paul III*.[17] Eventually it was replaced by a more throne-like armchair with vertical frames, a backrest and finials in the shape of a pine cone, which is the Roman symbol of the City of Augsburg.[18]

2 X-radiograph.

Changes in the composition revealed by X-ray and IR examination also suggest an earlier concept of the background, possibly a simpler, strictly vertical boundary of the landscape view at left before the column was added in stages. A masterly and decisive correction with broadly applied brushstrokes is

1 *Seated portrait of Charles V.*

3 X-radiograph. Detail of the chair.

noticeable above and at left of the Emperor's beret reducing its bulk and tightening the contours, thereby obliterating the already completed pattern of the cloth-of-honor.

Most instructive are comparisons of X-rays with matching details of the actual paint surface which help to visualize how Titian's unknown workshop assistant completed the portrait essentially only on the basis of this assertive primary sketch. This is particularly striking in the close-ups of the armrest, where we see the preparatory design sketched in with lead-containing paint as revealed in the radiograph and visually separated, as it were, from the paint layers applied over it.

Charles' nonchalantly placed legs were left in reserve within the area of the red carpet. Their firmly defined outlines appear more precise in the X-ray than in the finished painting because they were re-defined at a later stage. There are indications of folds in a lower paint layer which were eventually omitted.

Titian's amazingly lively underpainting of the Emperor's head underscores his bodily fragility. It has the immediacy of a study from life (fig. 4). Braunfels[19] suggested that the portrait documents the first encounter of Titian with Charles at Augsburg in 1548.

Pope-Hennessy commented that the «Emperor's pose is not idealized» and that his head is treated with the same intensity and truthfulness as the head of the Duke of Urbino and that his claim on our respect rests here on tenacity of character and on superior subtlety and intellect.[20] This impression, however, is somewhat diminished upon close view in normal light (fig. 5).

The re-working of Titian's first sketching in of the Emperor's head undoubtedly required a great deal of restraint and hesitancy of using an affirmative technique on the part of the artist commissioned with this demanding task.

A uniformly pale flesh color was applied over the essentially monochromatic underpainting and somewhat subdues the vibrancy emanated by the radiograph.

A scrutinizing examination of the entire surface shows little evidence of Titian's familiar handling of paint, an observation that was first made by Crowe and Cavalcaselle, who considered most of the surface covered with «layers of paint of a character so modern as even to exclude the numerous disciples of the master with the exception of the Emperor's head.»[21] This very negative assessment actually resulted from those writers belief that the original paint layer was abraded and rubbed down to such an extent that it needed much repainting.

The cross-sections revealed a fairly consistent layer structure excluding deposits or intermediary varnish application.[22] This would indicate that the first underpainting or sketching in, presumably done by Titian's hand, was finished by an assistant shortly thereafter. The choice of pigments used is in keeping with 16th century practice.

The state of preservation of the Munich *Charles V*

4 X-radiograph. Detail of the face.
5 Detail of the face.

is on the whole fairly good except for an old repair partly involving the ungloved hand of the Emperor.[23] Old repaints are along the two marginal seams where narrow strips have been added to the original canvas, which has the standard strip width (118 cm) frequently encountered in German paintings of that period. The presence of a chalk ground distinguishes it from canvases prepared in Italy. Presumably Titian brought the grounded canvases for the most important paintings commissioned previously by the Emperor with him from Venice.

The Munich portrait must have been fitted into the already formidable body of work during the Augsburg Diet more likely as an unforeseen additional commission. This would also explain why only the preliminary sketch was layed on by the master himself. One of the best passages by the hand of a good workshop assistant is the richly decorated armchair with its red velvet and gold threaded tassels (fig. 6). When, however, compared to similar details in Titian's paintings such as the portrait of Pope Paul III, the highlights appear too densely and more mechanically applied with an apparent lack of modulation in their accentuation. A lack of selectivity is apparent in the rather monotonous treatment of the gold brocade pattern of the cloth-of-honor. Lambert Sustris of Amsterdam[24], who worked in Padova and Venice, has often been suggested as a possible collaborator in the Munich painting but mostly in regard to the landscape. This genre was always considered his specialty according to sources of the 16th and 17th centuries. Several Titian scholars, starting with Ricketts,[25] surprisingly even saw the hand of Rubens in the thinly and fluidly brushed on landscape. Ost's attribution to Sustris appears to be yet another futile attempt to distinguish an individual hand in a work begun by Titian and finished by the workshop.

A direct comparison of related details such as the pine cone finials and the fringes on the Augsburgian

6 Detail of the armrest.

chair as well as face and hands in the fully documented Sustris portrait of Wilhelm Waldburg-Trauchburg[26] and the Munich *Charles V* do not show convincing similarities. They are more plainly and considerably less painterly executed compared to *Charles V.*

Lambert's presence in Titian's Augsburgian studio or his possible assistance in the project apparently left a lasting impression on him which is particularly evident in two of his own derivative portraits: the one just mentioned and the *Erhard Vohlin von Frickenhausen.*[27] Quite obviously Sustris transferred Titian's Munich ruler portrait to his Suebian patricians. These two examples of full-length portraits together with *Hans Christoph (I) Vohlin von Frickenhausen*[28] might suffice to demonstrate that compositional concepts were certainly not Lambert's strength.[29]

At this point it is necessary to introduce a small panel in the Vienna Museum (fig. 7)[30] which was first mentioned in the Titian literature by Crowe and Cavalcaselle, who considered it a copy after the Munich original.

The X-radiograph reveals that the little portrait was painted over a discarded and possibly fragmented panel painting. Two strips of wood have been added at top and bottom before the present image was carried out. Despite these patchwork adjustments the copied image is still oddly disproportionate compared to its model. In any event it does not very reliably record certain details (such as the color of the Emperor's stockings) which suggests that it might have been done

7 Copy of the *Seated portrait of Charles V* (Vienna).

in part from memory. Nevertheless, in support of his hypothesis that solely Sustris is the inventor and creator of the Munich canvas Ost argues that his panel must be Lambert's *bozzetto* for it. His two main arguments are based on his own interpretation of the X-radiograph of the Munich *Charles V.*

Firstly: «the clutching of the hands visible in the X-ray is completely unthinkable in the Titian of about 1550, however, familiar in northern portrait painting including works by Sustris» (author's translation).[31] Ost sees a direct connection with the even more closely arranged hands in the Vienna panel which, therefore, must predate the Munich canvas where (according to his interpretation) this close position of the hands was repeated in the first concept and only subsequently changed.

Ost, however, clearly misread this passage because there are in fact no indications that the position of the Emperor's right arm underwent any changes during the course of painting nor is it anatomically possible to

extend the arm this far to the right without moving the position of the elbow that it would clutch the Emperor's left hand.

Ost, furthermore, sees a direct relationship between a white patch in the area of the Emperor's hand above the armrest as revealed in the X-radiograph of the Munich painting and the same detail in the Vienna panel as seen under normal light, which he interprets as a white cloth draped over the fringed velvet upholstery of the armrest.

Ost concludes that a white cloth was originally also present in the underpainting of the Munich canvas providing one more argument in favor of the speculation that the Vienna panel is the *modello* for it. Again this interpretation proves to be incorrect. What the X-radiograph (on the left) *de facto* records is a patch of lead-containing material applied to the back of the canvas of the Munich painting for the purpose of mending a tear. Besides there seems to be no compelling reason for the presence of a white cloth draped over the armrest of the Emperor's chair in the first place.

This somewhat sobering account may be taken as a salutary warning against far reaching interpretations of X-radiography without sufficient additional information concerning the physical nature of paintings under investigation.

The fact that the painting remained in the Fugger collections leaves little doubt that it was intended as a present of the Emperor to his Augsburgian host of 1548, Anton Fugger. A first documentary evidence is found in the Fugger inventory of 1600-1601, which refers to a «Caroli Quinti con contrafeth Habit». A letter of 1650 mentions that a very elaborate counterfeit of the Emperor Charles V in life size is being offered for sale from the Fugger estate for 800 Reichsthaler. The painting is last referred to in 1672 in the inventory of Joh. Eusebius Fugger as being kept in the «Guldenkammer» at the Augsburg wine market. It may or may not be of any significance that these documents don't refer to any artist's name contrary to the general practice in these early inventories.

The first reference to Titian is found in the inventory of the Electoral Gallery, 1748 at Schleissheim. All this circumstantial evidence is not exactly supporting to a plea for Titian's authorship unless it is more strictly defined in the Renaissance term of *inventione* versus execution. Only with the help of radiography it was possible to make an underlying concept actually visible and also credible in support of the great impact this portrait undoubtedly has.

The presence of the original concept in the form of a sketch hidden beneath the paint surface distinguishes this portrait from copies after lost originals by Titian such as the portraits of Charles V in armor believed to have been painted during the Diet of 1548.[32] It is also to be differentiated from originals begun by Titian and left by him in a more advanced stage of incompleteness.

The interpretation of such paint surfaces, especially including later reworkings by Titian himself or by other artists, remains one of the most controversial issues of connoisseurship because it is closely linked to the definition of unfinishedness, especially in regard to Titian's mature and late works.

The term «original» as applied to the Munich *Charles V* is strictly confined to the creative idea, the compositional concept. Beyond Titian's compositional outlining, however, this portrait includes an important autograph sketch of the Emperor's likeness. It is, therefore, most pertinently classified as by Titian and Workshop.

1 Oil on canvas, 205 x 122 cm (includes added strips at right 3-5 cm and left 3-4 cm). The date «MDXLVIII» under the top edge of the balustrade appears to be contemporary with the paint layer. The cursive signature «Titianus: F» further below is an old addition. R. KULTZEN and P. EIKEMEIER, *Venezianische Gemäilde des 15 und 16 Jahrhunderts*, Alte Pinakothek, Munich, 1971, pp. 175-179. R. KULTZEN, *Italienische Malerei*, Alte Pinakothek, Munich, 1983. A more updated bibliography is found in V. MANCINI, *Lambert Sustris a Padova*, Selvazzano Dentro, Quaderni di storia locale no. 5 (1993), pp. 143-144, note 21. Contrary to Ost, Mancini considers a traditional attribution of the Munich *Charles V* to Titian and Workshop more prudent, *op. cit.*, p. 147. Good full page color reproductions are in: M. KAMINSKY, *Titian*, Koln, 1998, p. 94, and K. REICHOLD and B. GRAF, *Paintings that changed the World*, Munich, 1998, p. 94.

2 The sword was repeatedly misinterpreted as a cane in reference to the Emperor's delicate health, among others by E. PANOFSKY, *Problems in Titian*, New York, 1969, p. 83, and more recently by L. FREEDMAN, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, The Pennsylvania State University, 1995, p. 137.

3 The reading of the Augsburg *Confessio* took place on June 25, 1530 in the Chapter room of the episcopal residence where the Emperor lodged. The event is shown in an early 17th century engraving by M. Herz and G. Kohler. See *Welt im Umbruch*, exhib. cat., Augsburg, 1980, Vol. I, p. 178, fig. 99. There is no contemporary representation.

4 C. RIDOLFI, *The Life of Titian*, J. Conaway *et al.*, Pennsylvania State University, 1996, pp. 94 ff.

5 G. GRONAU (ed.), *Documenti artistici urbinati*, Florence, 1936, pp. 98-99, no. LIII. M. MANCINI, *Tiziano e le Corti d'Asburgo nei documenti degli Archivi Spagnoli*. Memorie classe di scienze morali, *Lettere et Arti*, Vol. LXXV (1998), pp. 164 ff.

6 Oil on canvas, 105.5 x 86.5 cm. Schloss Babenhausen, Fugger possession. N. LIEB, *Die Fugger und die Kunst*, Munich, 1958, p. 298 and fig. 275. Anton Fugger (1493-1560) is also shown at about the same age in engraving No. 10 of the *Fuggerorum et Fuggerarum... imagines*, 1618 (LIEB, *op. cit.*, fig. 276). The Catholic A. Fugger supported Charles V in his election and later. He was in high esteem with Pope Leo X. Charles often lodged at his house on the wine market. LIEB, *op. cit.*, pp. 361 ff.

7 City model by H. Rogel the Elder, 1563, Augsburg, Maximilian-Museum, see LIEB, *op. cit.* (note 6), p. 184 and fig. 127.

8 See LIEB, *op. cit.* (note 6), p. 181. On July 14th 1547 the Augsburg Counsel decided that during the forthcoming diet the Emperor's lodging will be in the Fugger houses. *Ibidem*, pp. 162-163. Many preparations were made for the accomodation of the Emperor who arrived July 23, including the installation of a white marble chimney in view of the Emperor's podagra, and the preparation of a large room for a private chapel where mostly Antonio Granvella, Bishop of Arras celebrated mass. *Ibidem, loc. cit.*

9 See note 5.

10 There are several copies by Pantoja de la Cruz after Titian's lost *Portrait of Charles V in armor*. Even though considering the difference between the techniques of these two painters the lost portrait must have resembled closely the facial expression in the Munich painting. M. KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, pp. 97-101, 166-168, cat. nos. 40-42.

11 Florence, Pitti Gallery, see H. WETHEY, *The paintings of Titian. Vol. II, The Portraits*, London, 1971, cat. no. 55, fig. 122.

12 Naples, Gallerie Nazionali, Capodimonte, See WETHEY, *op. cit.* (note 11), Vol. II, cat. no. 72, figs. 115-117.

13 M. ROGERS, JR. and L. MAYER, «Titian's Modello of Phillip II», *The Cincinnati Art Museum Bulletin*, Vol, 12, No. 4 (1984), pp. 5-10. F. CHECA, *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, 1994, p. 52. See also, F. CHECA, *Felipe II, Mecenas de las Artes*, Madrid, 1992, p. 102.

14 PANOFSKY, *op. cit.* (note 2), p. 84.

15 WETHEY, *op. cit.* (note 11), p. 36. KULTZEN, *op.cit.* (note 1).

16 H. OST, *Lambert Sustris. Die Bildnisse Kaiser Karls V in München und Wien*, Köln, 1985.

17 See note 12.

18 On the occasions of the diets the Imperial City of Augsburg had to provide the episcopal palace and later the Fugger residence with furniture, which might explain the existence of this particular type of chair. Since 1540 the pine cone in the combination with the corinthian capital appears in the offical coat of arms of the City of Augsburg (in German *Stadtpyr*). See *Welt im Umbruch*, *op. cit.* (note 3), Vol. I, p. 268, no. 220. FREEDMAN (*op. cit.* [note 2], pp. 133-136. figs. 49 and 50) points out a resemblance of Charles V chair with the *Sella Castrensis* rendered in the Constantine relief. Further reference is made to the fragmentary statue of Jove enthroned which at the time stood near the Villa Madama in comparison to the placing of Charles' legs which convey the same majesty and dignity.

19 W. BRAUNFELS, «Tizian's Augsburger Kaiserbildnisse», *Kunstgeschichtliche Studien fur H. Kauffmann*, Berlin, 1956, pp. 192-200, citation p. 196.

20 J. POPE-HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton, 1966, p. 173.

21 J. CROWE and G. CAVALCASELLE, *The Life and Times of Titian*, London, 1881, Vol. II, pp. 179-181.

22 For the preparation of numerous cross-sections and pigment analysis in 1978 and 1979 at the Doerner Institute I am indebted to Dr. Frank Preusser and Karin Junghaus. I would also like to thank the Photo Studio of the Bavaria State Collections for the technical photography and color transparencies carried out by Messrs. Kneuttinger and Schneider.

23 The gloves held by the bare hand and the white accent on the sleeve are old restorations. It was the general consent at the time not to clean the painting because its overall appearance is still quite satisfactory even though it has not been restored in more than a hundred years.

24 As is well known the Dutch painter worked in Padova and Venice and was in close contact with Titian. Recently more light was thrown on the circumstances of Lambert's departure from Italy for Germany in an undated letter of the Paduan Jurist Marco Manova Benavides to Otto Truchsess von Waldburg, Cardinal of Augsburg. According to this source discovered by Vincenzo Mancini it does appear possible that Sustris came to Augsburg entirely independently of Titian. Very likely this letter of recommendation resulted in commissions from the Cardinal such as the portrait of Wilhelm Truchsess von Waldburg-Trauchburg dated 1548, which clearly reflects the seated *Charles V* of the very same year (see our note 26). MANCINI, *op. cit.* (note 1), pp. 99-103.

25 CH. RICKETTE, *Titian*, London, 1910, p. 118: «Summarily overpainted not merely like Rubens but as by that master».

26 Oil on canvas, 213 x 121 cm. München Bayerische

Staatsgemaldesammlungen, Inv. No. 4577. Catalogue entry by G. KRAMER in *Welt im Umbruch, op. cit.* (note 3), Vol. II, pp. 133-134 (ill.).

27 Oil on canvas, 229 x 107 cm, Köln, Wallraf-Richartz Museum, Inv. no. 843. See H. VEY and A. KESTING, *Katalog der Niederländischen Gemälde von 1550-1800*, Köln, 1967, pp. 122-124. This painting by L. Sustris reflects most closely (and in reverse) the Munich *Charles V.*

28 Oil on canvas, 225 x 118 cm., Munich Inv. No. 9652, *ibidem*, pp. 135-136 (ill.). This portrait type is close to Titian's full length portrait wrongly identified as Diego Hurtado de Mendoza, Florence Pitti Gallery. See WETHEY, *op. cit.* (note 11), Vol. II, cat. no. 52, p. 110, pl. 60.

29 These comparisons are supported by composite X-radiographs of the two large size portraits by Lambert Sustris at the Munich Alte Pinakothek which do not show any preparatory undersketching whatsoever.

30 Beechwood, 20 x 16 cm (with additions at top and bottom). Prague Inv. 1685, no. 32. «A weak copy after the Munich Charles V which can hardly be considered as "modello" by the hand of Sustris for that painting as recently proposed by Ost» (S. Ferino-Pagden). *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Verzeichus der Gemälde Wien, 1991, p. 124, plate 50. See also OST, *op. cit.* (note 16), pp. 47-52 (ill.). The painting was examined at the Doerner Institute in 1979.

31 OST, *ibidem*, p. 60.

32 See our note 10.

1 *The Virgin and Child with the Infant Saint John and a Female Saint or Donor.*

Two paintings by Titian in the National Gallery, London

Notes on technique, condition and provenance

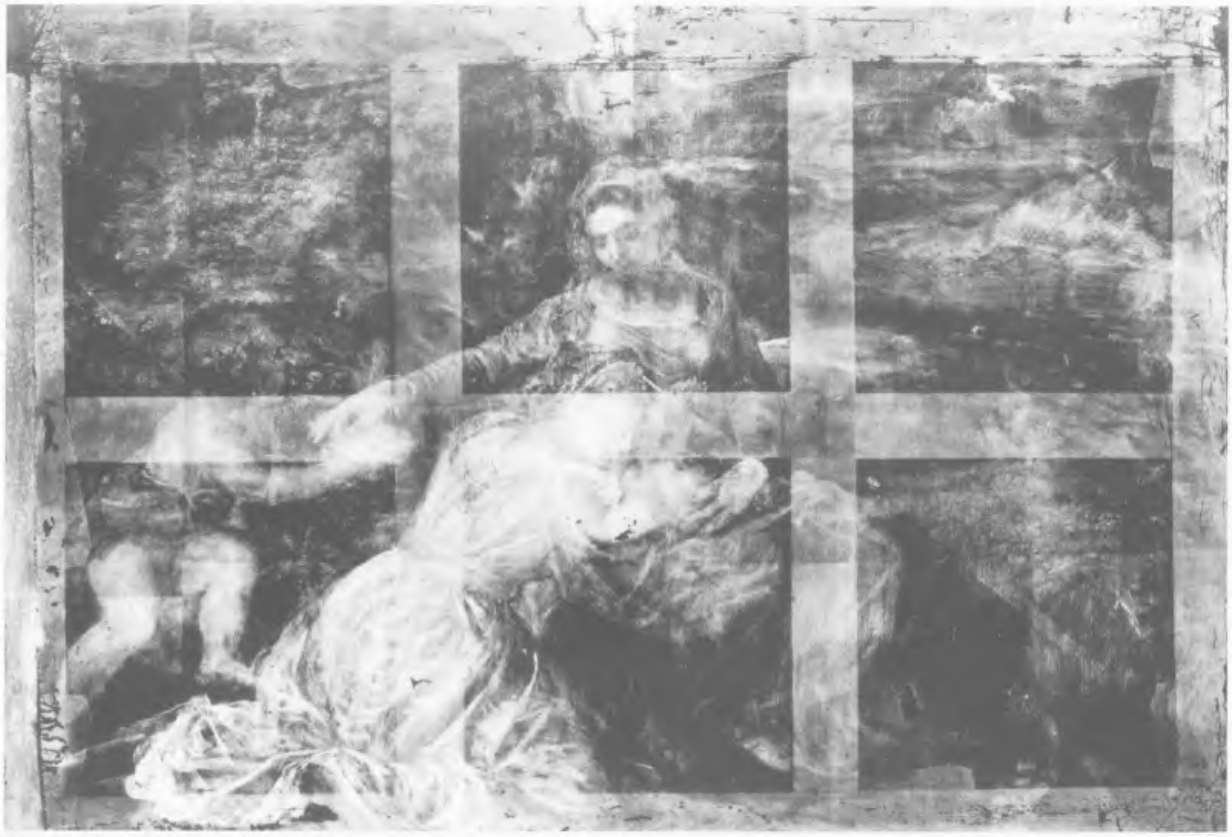
NICHOLAS PENNY
National Gallery, London

The two paintings by Titian in the National Gallery, London, discussed in this paper, both have some connection with Spain. The first, NG 635, *The Virgin and Child with the Infant Saint John and a Female Saint or Donor* (fig. 1), was part of the Spanish royal collection for more than one and a half centuries; the other, NG 6420, *The Death of Actaeon* (fig. 7), was painted for King Philip II, but never reached him.

NG 635 is not dated, although when acquired by the Gallery it was said to be inscribed «TICIANVS 1533». On stylistic grounds it can be placed in the early 1530s and it is very tempting to suppose that it was the painting seen by Michiel in Andrea Odoni's bedchamber in 1532 because Michiel was unsure of the identity of the kneeling female who is often assumed to be Saint Catherine but is in fact without any attribute.[1]

For this symposium it seems appropriate to examine the artist's revisions, the original colours and the original dimensions. In the X-radiograph (fig. 2) the figure of the kneeling woman is notably opaque and samples taken by Joyce Plesters when the painting was cleaned in 1955 revealed that the whole of her dress was originally painted rosepink (lead white with a red lake). This layer was then completely covered with white lead before being painted yellow. To envisage the effect, we need to imagine the whole dress as having the colour now given to her sash.[2] (A similarly radical revision of the colour of a dress has been discovered in the *Sacred and Profane Love* in the Borghese gallery.)[3] X-radiography also shows some less drastic compositional changes, for instance to the length of the Virgin's blue robe, and even with the naked eye it is apparent that the kneeling woman's left knee and the Virgin's left foot have been painted over a blue layer. In addition we discover in the X-radiograph a lot of flurried preliminary sketching in a pale paint. So this would not seem to have been one of those paintings which Titian prepared carefully, but rather one which he improvised as he proceeded.[4]

This may be the first painting which Titian encouraged his workshop to reproduce —indeed the practice he established in the 1540s when he authorised repetitions of the *Danae* and *Venus with a Musician* may have begun in the 1530s with this devotional picture. Versions of the painting which seem to me to be from his studio are in the Galleria Palatina of Palazzo Pitti and in the Kimbell Art Museum, Fort Worth (figs 3 and 4).[5] Thanks to Nancy Edwards of the Kimbell and Marco Chiarini of the Galleria Palatina, it has been possible to ascertain that the outline of the kneeling woman (clearly Saint Catherine in both these versions) is almost the same in all three paintings, which strongly suggests that some sort of tracing or similar device was employed —a practice to be expected if the pictures were copied within the artists workshop. But more striking than the similarities are the differences, which in both cases seem to me to involve improvements in composition. If this is accepted, then Titian's motive in making additional versions of the



2 X-radiograph of *The Virgin and Child with the Infant Saint John and a Female Saint or Donor.*

3 *The Virgin and Child with the Infant Saint John and Saint Catharine.* Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

4 *The Virgin and Child with the Infant Saint John and a Female Saint or Donor.* Fort Worth, Kimbell Art Museum.

painting may not have been merely commercial. He may have wanted to continue with those revisions which are a marked feature of the original work.

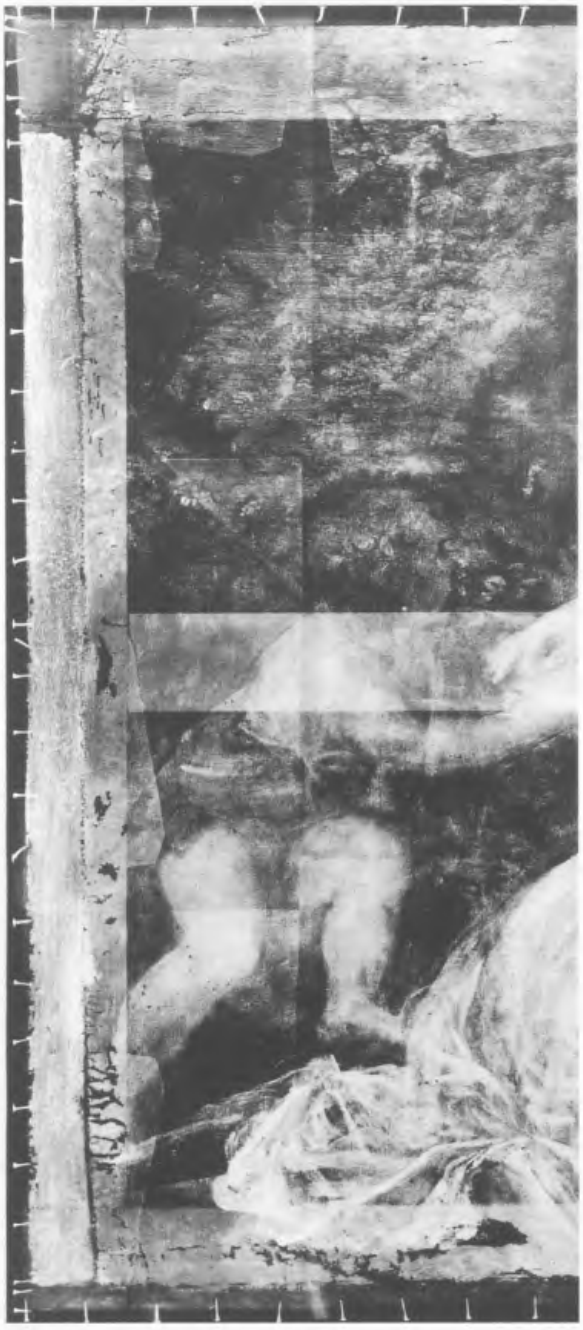
In the Pitti version (which was very highly esteemed in the seventeenth century)[6] the infant Baptist is moved to the right. The Virgin's pose remains much as it was but she looks at him and she now wears red with a blue cloak over her lap. In the Fort Worth version (of which we have no certain record before 1952)[7] the Baptist is again moved to the right but depicted walking and the infant Christ is changed in pose as well. Here too the Virgin wears red below her cloak, and in this case Catherine no longer wears yellow, but russet. If forced to place these paintings in a series one would probably propose that the Fort Worth painting was the third since it seems to take the changes made in the Pitti painting one step further. However, X-radiographs reveal that a figure (perhaps an angel) was originally intended on the left, in the position near that occupied by the Baptist in the National Gallery's painting.[8] The cancellation appears to have been made with a bold hand and most of the smaller changes to the original composition are intelligent and surely improvements: the decision to show more of the kneeling woman's right arm and to put less pressure on her right foot, for example. The superiority of the National Gallery's picture consists, above all, in the beauty and expression of the heads.

The earliest certain reference to NG 635 comes in the inventory of Cardinal Pietro Aldobrandini's collection compiled by Giambattista Agucchi in 1603, and records that the Virgin is «*vestita di turchino*»,[9] and it remains a striking feature of the picture that the blue of the Virgin is so close to that of the sky and the distant hills. Titian himself may have been uneasy about this because he changed the colours —or authorised their change— in the other version made by his studio. In some of the shadows of the cloak, the blue has blanched. In addition the effect of the blue has been altered by the darkening of the green foliage. Some commentators have asserted as a fact that the blues were originally glazed,[10] but there is no evidence of this. Even where we can be sure that there has been a change, as in the fading of lakes in the violet shadows of the kneeling woman's yellow dress, it is hard to know how much pinker the violet originally was. It is in this connection that old copies can be of value. Pietro da Cortona made an enlarged copy of this painting in about 1622 which was surely faithful and this is today in the Capitoline museum in Rome.[11] In it, the blue of the Virgin is a cooler greyer blue and the sky purpler and darker, but this is doubtless due to the different pigments he employed —perhaps azurite for the dress and indigo for the sky. It is generally true that copies of Titian's paintings made in the seventeenth century retain less strength and brilliance of colour than the originals.[12]

It is possible to be more conclusive about the original dimensions of Titian's painting. As can be seen very clearly in raking light, as well as in X-radiographs, a strip of canvas was added to the left-hand side of the picture (fig. 5). Cusping is apparent on all edges of the main canvas, which suggests that the addition was made after the completion of the painting. The added canvas is not only a different type, but was neither prepared with a gesso ground nor painted with the same glazes that are found in Titian's green foliage. So it cannot have been original. When the painting was extended at the side it was also shortened at the top where the canvas was folded over, leaving a horizontal strip of damage (fig. 6). That these two operations were carried out at the same time is strongly suggested by the fact that the strip of canvas stops short of the full height of the original canvas (another short strip was added, probably in the early nineteenth century when the fold-over was retrieved).

The usual reason for adjusting the shape of a painting was to improve the symmetry of the display and especially to provide matching overdoors. In 1621 the painting was presented by the Aldobrandini to Cardinal Ludovisi, nephew of Pope Gregory XV.[13] It is recorded in an inventory of Villa Ludovisi in 1633.[14] Unfortunately, the measurement of six by seven *palmi* is too approximate to help, but the fact that the painting had gold-fringed red taffeta curtains makes it virtually certain that it was not placed above a door. Furthermore, Pietro da Cortona's copy made after the painting's reception into the Ludovisi collection shows that it still retained its original shape. In the 1630s the

6 *The Virgin and Child with the Infant Saint John and a Female Saint or Donor.* After cleaning, before restoration.



5 X-radiograph of *The Virgin and Child with the Infant Saint John and a Female Saint or Donor.* Detail showing left edge.

picture passed into the Spanish royal collection either through the Count of Monterrey or the Duke of Medina de las Torres, the viceroys in Naples.

When transferred to the sacristy of the Escorial in 1655-1656 it was hung by Velasquez above a door.[15] However, we may doubt that it was at this moment that the shape of the painting was changed because the display in the sacristy was not rigidly architectural (the other painting above a door on the entrance wall was Titian's *Virgin and Child with Saints Anthony and Roch* today in the Prado, which must always have been squarer in shape). The most likely date for the alteration to have been made is thus the late 1630s or 1640s.

The painting was removed from the Escorial in 1810 and by the 1830s it was in Coesvelt's collection in London.[16] It is strange that such a famous painting —one so highly prized by Princes in the seventeenth century— was not more highly valued in the nineteenth century. For when Coesvelt consigned it to Christie's in 1837 he gave it a reserve of £1000, but it was bought in at 550 guineas. Three years later the reserve seems to have dropped to £300, and it was bought in at 210 guineas.[17] What was the problem? Was there something about the condition of the painting, something about the cleaning and restoration, which it had received since leaving Spain, which was deprecated? The details of a painting's provenance often provide clues as to the history of its conservation.

In the case of *The Death of Actaeon*, NG 6420, it is noteworthy that the circumstances of its acquisition

7 *The Death of Actaeon.*

helped generate a misleading account of both its condition and its provenance. In a letter to King Philip II dated 19 June 1559, Titian wrote of «*due poesie già incominciate, l'una di Europa sopra il Tauro, l'altra di Atheone lacerato da i cani suoi*».[18] The *Europa* was completed in April 1562 but there is no word of progress on the *Actaeon* and it seems reasonable to presume that it was in the artist's workshop when he died in 1576. This is supported by the fact that a painting of «Diana shooting Adonis in form of a Hart not quite finished» is listed in the 1630s by Lord Fielding, the British Ambassador in Venice, as in a Venetian collection available for sale to his brother-in-law the Marquis of Hamilton.[19] In about 1648 a painting of this subject was recorded in the collection of the recently deceased Hamilton.[20] Together with other paintings from his source, this picture was acquired by Archduke Leopold William and is recorded in the view of his gallery at Brussels by David Teniers the younger.[21] By 1662 or 1663 the painting was in the collection of Queen Christina of

Sweden, in Rome.[22] The obvious explanation for this, is that it had been presented by the Archduke to the Queen when she was resident in Brussels in 1656 or soon thereafter. Together with the rest of her collection of paintings, the Titian passed into the Orléans collection. When sold in London it was acquired by Sir Abraham Hume, from whom it descended to Lord Brownlow who sold it in 1919 to Lord Lascelles (later Earl of Harewood), the last British nobleman to collect Old Master paintings on a grand scale.[23]

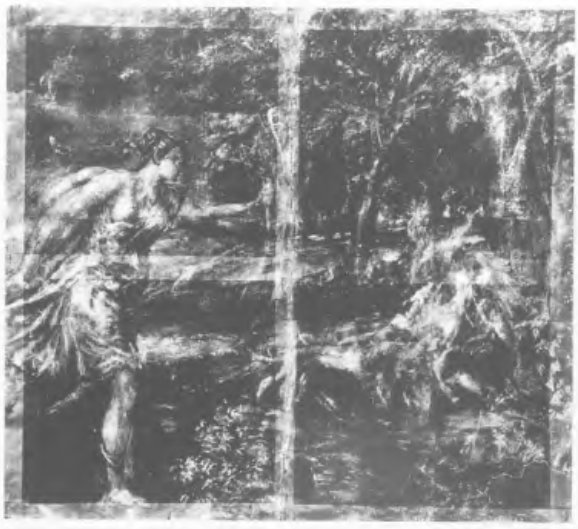
Cecil Gould, compiling his entry for this painting, went out of his way to suggest all sorts of other possibilities for the history of the picture. Noting that it was not included in the list of his paintings sent to Spain, which Titian compiled in 1574, Gould hinted that it still may have been sent because «Titian himself says in that list that there had been many others which he could no longer remember».[24] However, the large narrative paintings were not items which could easily be forgotten, least of all those sent most recently, and no mention of *The Death of Actaeon* has been found in any royal Spanish inventory.

Then again, Gould cast doubt on the transfer of the picture from Leopold to the Queen of Sweden, noting that it was engraved in the *Prodromus* of 1735 —prints of the Imperial collection in Vienna into which the Archduke's painting had passed.[25] But the engravings in the *Prodromus* were based on an earlier anthology of prints of the Archduke's paintings, published in 1660 and prepared during the previous decade, which explains the error —and that it was an error is clear from the fact that there is no mention of a painting by Titian of this subject in the Imperial inventories. Gould's readers, however, were left with the impression that there might be two versions of the painting —that Queen Christina's painting (certainly the one in the National Gallery) need not have come from the Hamilton Collection and hence from Venice and from Titian's studio.

Consciously or not, Gould's motive in all this was surely to escape from the idea that the painting was unfinished, which, it was probably thought, might not help with the public appeal to acquire it. Not only does it become more likely that the painting was unfinished if it were in the artist's studio when he died, but the painting was frankly described as «not quite finished» by Lord Fielding. When in the Orléans collection, the painting was regarded as *«une superbe ébauche»* and Hume bought it precisely for this reason.[26] It is hard to be so categorical today. It seems to me very likely that Titian in his old age regarded the decision as to when a painting was ready to leave his studio as somewhat arbitrary; it was quite possible that he considered nothing he painted to be truly complete; probable indeed that he disliked parting with his paintings. All the same, *The Death of Actaeon* lacks the coherence of surface which is found, for example, in the *Perseus and Andromeda*, and the impact of the blurred areas of the painting is not enhanced by contrast with more fully modelled, even if roughly painted, forms, and with highly detailed ones such as the ear jewel of Lucretia in the Fitzwilliam Museums's *Rape of Lucretia* or the diadem of Midas in the *Flaying of Marsyas*. One only has to imagine the painting hanging next to any of these other equivalent *poesie* to realise that it belongs to a different category.

Judgement of the colour in the painting depends upon the question of whether or not it is finished. Gould, writing in *Apollo* in June 1972, during the public appeal, was sure the artist had here deliberately abandoned the «crimson draperies and ultramarine skies» of his earlier work and argued that the *Rape of Europa* in the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, was one of the «last examples of the polychrome style of painting that Titian had followed… throughout his long career until that moment».[27] This is perhaps a natural conclusion for a curator to reach when he has in his care the beautiful late *Virgin and Child* which appears to be composed out of smoke. However, both the Fitzwilliam Museum's *Rape* and the *Marsyas*, which Gould himself lists as late works, have patches of green, blue, crimson, and vermillion. It seems to have been typical of Titian's paintings after 1560 for such colours to be applied late in the painting's evolution, in scumbles, often smudged by his fingers, so that they seem only half to belong to the forms and to float on the surface. The most valuable comparison for

8 *Religion succoured by Spain.* Madrid, Museo del Prado.



9 X-radiograph of *The Death of Actaeon.*

the *Death of Actaeon* is surely *Religion succoured by Spain* in the Prado (fig. 8). Titian sent this to Philip II in September 1575. Like the *Death of Actaeon*, this was a painting which he had worked on for over a decade and there are also compositional similarities, the original idea for the pose of Diana being very close to that of Spain. The Prado's painting is conclusive proof that the «polychrome style» was not abandoned by the artist.

Obviously connected with the question of finish is the question of studio intervention. There are cases where it seems likely that Titian worked on top of a picture started by his assistants.[28] But in the case of a major work intended for the King of Spain, we must assume that all the early phases of the painting, which are so dramatically revealed by X-radiography (fig. 9), are by him. But if it is admitted —as it should be— that the picture was probably in the artist's studio when he died, then we have to consider the possibility that his heirs made minor adjustments to it to make it more attractive for collectors. Such adjustments might be expected in the figure and especially in the face of Diana and some scholars —Harald Keller in 1969, more recently Roger Rearick[29]— have thought this likely. Gould dismissed this as a «quaint idea»,[30] but the face does have a smoothness and an emptiness uncharacteristic of the artist, which some have convinced themselves to be a chilling impassivity appropriate to an implacable deity. This part of the painting has, however, been retouched. This probably took place when it was last cleaned, shortly before or after its acquisition by Lord Lascelles in 1919 —possibly by Cavenaghi in Milan.[31]

It seems unlikely to me that the explosive diagrammatic painting of the bush in the foreground —immensely exciting thirty years ago when American abstract painting was at the height of its prestige— was intended to jump out in the way that it does, but this too may be a consequence of the picture's conservation history. If, in the case of the head of Diana, we are not sure what has been added after Titian's death either by assistants or restorers, then in other parts we do not know what was removed. Assessment of the artist's intentions, and indeed technique, depends upon our knowledge of the condition of the paintings which cannot be studied without careful attention to their provenance.

1 G. FRIZZONI (ed.), *Notizia d'Opera di disegno* (Marcantonio Michiel), Bologna, 1884, p. 159. It is noteworthy that Agucchi in his inventory of the Aldobrandini collection did not identify the kneeling woman as Saint Catherine but as «una donna in ginocchio» (C. D'ONOFRIO, «Inventario dei dipinti del Cardinal Pietro Aldobrandini», *Palatino*, VIII, 1-3 (Jan-March 1964), p. 159.

2 Report by Joyce Plesters in the conservation dossier in the National Gallery.

3 L. LAZZARINI, «Indagini scientifiche sui materiali e la tecnica pittorica», in *Tiziano: Amor Sacro e Amor Profano*, catalogue of the exhibition held at Rome, Palazzo delle Esposizioni 1995, pp. 345-352 (especially 349-350); also R. DIONISI and A. MARCONE, «Relazione tecnica del restauro», in the same publication, pp. 325-335 (especially figs. 101 and 102).

4 Among works by Titian which X-radiography reveals to have been little if at all altered in design during execution are the portrait of a man on loan from the Earl of Halifax to the National Gallery in London and the *Salome* in the Doria-Pamphili collection.

5 E. PILLSBURY et. al., *In Pursuit of Quality*, Fort Worth, 1987, pp. 177-178. *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, catalogue of the exhibition held at Palazzo Pitti, Florence, 1978-1979, no. 11, pp. 70-72.

6 For the reputation of the Palazzo Pitti painting, see the inventory for 1624 mentioning gold-fringed red taffeta curtains cited in the catalogue of 1978-1979 (see note 5).

7 Soon after it was acquired at Sotheby's, London, 9 April 1986 (lot 85) it was said to be a completely new discovery. It was exhibited at the Metropolitan Museum in April 1987 and bought by the Kimbell Art Museum. It had in fact been sold at Christie's, London, 29 May 1952 (lot 129) and was offered in 1956 by the purchaser, the Venetian dealer, Pospisil, to the National Gallery of Canada apparently with certificates from Longhi, Fiocco and Pallucchini.

8 The X-radiograph is published in K. CHRISTIANSEN, «Titianus (per)fecit», *Apollo*, CXXV (1987), pp. 190-196, which makes a good case for the painting's merits.

9 D'ONOFRIO, *op. cit.* (note 1).

10 H. WETHEY, *Titian I: The Religious Pictures*, Oxford, 1969, p. 104. cf. D. ROSAND, «Pastoral Topoi: On the construction of meaning in landscape», in J. DIXON HUNT (ed.), *The Personal Landscape*, Studies in the History of Art, no. 36, National Gallery of Art, Washington, 1992, p. 168.

11 *Pietro da Cortona, il Meccanismo della forma: ricerche sulla technica pittorica*, catalogue of exhibition at the Pinacoteca Capitolina, Rome, November 1997-February 1998, pp. 56-65.

12 The copies of the paintings made for the Camerino of Alfonso d'Este in Ferrara which are now in the Accademia Carrara, Bergamo, are notable examples of this.

13 For the Ludovisi transfer see D'ONOFRIO, *op. cit.* (note 1).

14 K. GARAS, «The Ludovisi collection of pictures in 1633», II, *The Burlington Magazine*, June 1967, p. 343. Wethey, as cited in note 10, assumed that the painting was sent to Naples in 1637 and on to Madrid in the following year but Correggio's *Noli me Tangere*, treated as a companion picture by the Ludovisi is known to have been sent later —see G. CRUZADA VILLAAMIL, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885, p. 220.

15 F. DE LOS SANTOS, *Descripción*, 1657, in F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, II, Madrid, 1933, p. 239.

16 The painting was included in the etchings by F. Joubert dated 1835, bound in the following year to form a catalogue of Coesvelt's collection.

17 Christie's, London, 2 and 3 June 1837, lot 15 of 2nd day and 13 June 1840, lot 47 (marked copies in the archive of Christie's).

18 M. MANCINI, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venice, 1998, p. 247.

19 E.K. WATERHOUSE, «Paintings from Venice for seventeenth-century England», *Italian Studies*, VII (1952), pp. 1-23.

20 K. GARAS, «Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm», *Jahrbuch der Kunsthistoriches Sammlungen in Wien*, n.f. XXVII (1967), pp. 138-180.

21 Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels, no. 458.

22 C. GOULD, *National Gallery Catalogues: The Sixteenth-Century Italian Schools*, London, 1975, p. 295 and p. 297 (note 13) citing Inventoria della Regina Christina, Riksarkivet, Stockholm, Azzolino-samlungen, fol. 48, f. 45 (communicated by H. Brigstocke).

23 Bought at the Orléans sale in 1798 by Hume and bequeathed to his son-in-law, Earl Brownlow by whose grandson, the 3rd Earl, it was offered to the National Gallery in 1914 and then sold to Viscount Lascelles, later 6th Earl of Harewood, through the agency of Tancred Borenius in 1919. Acquired in July 1972 by the National Gallery after its sale by the Trustees of the 7th Earl of Harewood at Christie's, London 25 June 1971 (lot 27).

24 GOULD, *op. cit.* (note 22), p. 294.

25 *Ibidem*, p. 295. Under «Versions» Gould lists «Formerly Austrian royal collection», as if completely convinced that another version of the painting existed. W.R. REARICK in «Titian's later mythologies», *Ars Artium*, 1997, p. 48, asserts that a first version has been lost.

26 Hume described the painting as «*un gran quadro non terminato... ma bello assai*» (letter to Sasso of 5 April 1800 in the National Gallery archive).

27 C. GOULD, «The Cinquecento at Venice. II. *The Death of Actaeon* and Titian's Mythologies», *Apollo*, June 1972, pp. 464-469.

28 Notable examples are the *Judith with the head of Holofernes* in the Detroit Institute of Art and the version of the *Rape of Danae* on loan to the Chicago Art Institute —the head of Holofernes in the former case and the landscape and sky in the latter must surely be by Titian but late additions.

29 H. KELLER, *Tizians Poesie für König Philipp II*, 1969, p. 163, also REARICK, *op. cit.* (note 25), p. 55.

30 GOULD *op. cit.* (note 22), p. 296 (note 4).

31 T. BORENIUS, *Catalogue of the Pictures and Drawings at Harewood House and elsewhere in the collection of the Earl of Harewood*, Oxford, 1936, p. 37 quotes the opinion of Claude Phillips in 1919 that «only to Signor Cavenaghi of Milan» could the «precious task» of restoring such a picture «be confided». It would be odd to quote this opinion had the picture been placed in other hands.

Observations on the conservation history and technique of The Tribute Money *in the National Gallery, London*

JILL DUNKERTON
National Gallery, London

The technique and restoration of certain paintings by Titian in the National Gallery, London, have been much discussed, not only the *Bacchus and Ariadne*, published in detail following its restoration thirty years ago,[1] but also celebrated works such as the *Noli me tangere* and the *Vendramin Family*. However, the entire group of paintings associated with Titian in our Collection has recently undergone technical examination in association with the revision of the Sixteenth-century Venetian School Catalogue by Nicholas Penny. This has led to the re-examination and sometimes the re-evaluation of earlier conclusions, notably in the case of the *Noli me tangere*.[2]

Since it would be impossible to draw on all this material, I have chosen to focus on one particular picture, *The Tribute Money* (fig. 1), a work which, although not large, incorporates many of the elements and issues that come up in any discussion of the technique and condition of Titian's paintings. By comparison with some of his works in the collection, *The Tribute Money* has attracted relatively little attention and interest, but it has become better known in Madrid, for last year it was included in the exhibition on Philip II.[3] It is generally agreed that this must be the picture referred to in Titian's letter to Philip of 26 October 1568 as having been recently despatched to Spain. In 1574 it was presented by Philip to the Escorial where it remained until about 1810, when it was given by Joseph Bonaparte to Maréchal Soult. It was eventually bought for the National Gallery in Paris at the 1852 sale of the Soult collection.[4] The picture does not seem to have been much admired and in the 1929 edition of the National Gallery Catalogue an attribution to Paris Bordon was even suggested.[5] Only when it was cleaned in 1937 did its critical fortunes change.[6] The cleaning and restoration were carried out by Helmut Ruhemann, then one of the private restorers used by the Gallery, although he eventually became consultant restorer after the foundation of a permanent, «in-house» Conservation Department in 1946. The relining of the canvas, also in 1937, was done by Messrs. Drown, a long-established family firm of restorers operating to this day in London. All this is known because the National Gallery has a long tradition of diligent record keeping, initially in a large hand-written volume known as the Manuscript Catalogue. With the establishment of a Conservation Department the entries were transcribed into Conservation Records, together with photographs and reports of treatments undertaken. These Records are, of course, continuously added to —*The Tribute Money* has now acquired three volumes, but some pictures may have as many as ten or twelve.

Although in the 1930s the photography was in black and white only, it gives some impression of the extent of the discoloration of the old varnish. The photographs taken after cleaning and before restoration show the generally good state of preservation of the picture and a more recent infra-red

photograph confirms that the amount of retouching is limited (fig. 2). This is, in fact, just as well, for the retouchings have discoloured quite badly, notably in the blue of Christ's mantle. According to the report, they were executed in tempera finished with glazes in a wax-resin medium. The varnish, on the other hand, has withstood the test of time remarkably well.[7] A cleaning test would probably show a slight degree of yellowing, but the important thing is that the varnish has remained transparent and the paint surface well saturated. There is no sign yet of the loss of transparency that can be more disruptive to the legibility of a picture than a moderate amount of discoloration. It may be significant that Ruhemann added to his varnish —basically mastic in essence of turpentine— a very small amount of castor oil. This was presumably a traditional restorers' practice, and its intended purpose must have been to plasticise the varnish but it may also have delayed the oxidation and consequent deterioration of the mastic.[8]

Titian's canvas has been extended along all but the upper edge with strips of later canvas. When the painting was lined (following cleaning) in 1937 the additions were retained, but the wide strip along the bottom edge was folded round the stretcher —since the edge of the original canvas is not level, more of the added canvas can be seen at the lower left corner. In the last catalogue of the Sixteenth-century Venetian School, Cecil Gould suggested that the extensions might replace parts of the original canvas that have been lost.[9] The engraving made of the painting by Martino Rota before it was despatched from Venice shows more of the hat of the bespectacled figure on the left, and, more importantly, continues the composition downwards to complete the Pharisee's purse and to include some drapery below Christ's fingers. However, there are differences (most evidently the halo), and the probability that the expanded design was a modification made by the engraver is confirmed by examination of X-ray images of the painting.

In an X-radiograph of the upper left corner it can be seen that the canvas weave of the original painting exhibits the same degree of cusped distortion along the extended left edge as it does along the top, which has never been enlarged. The absence of any tack holes and the straightened neatness of the upper edge indicate that the canvas, and also the painted area, must have been trimmed to some extent, but perhaps by no more than a centimetre or two. The same would then apply both to the left edge but also to the right and lower edges. In the lower right corner, the cusping is very similar. This would imply that the tips of Christ's fingers were only just included, or indeed that they were cut to avoid any suggestion of them coinciding with and seeming to rest on the edge of the frame. The early and relatively faithful copy of the painting in a private collection in Seville which was published by Wethey,[10] as well as a freer copy or workshop variant sold at Christie's in 1997, and also another sold there in 1938, all terminate either just above or below Christ's fingers. It would seem, therefore, that whoever extended the painting probably knew the print, and used it to expand what may have seemed at the time a somewhat cramped composition.

Titian's original canvas is a medium weight tabby or plain weave (with an average of 17 warp, 14 weft threads per cm^2). It is characterised by areas where more thickly spun lengths of thread have resulted in a notably slubbed and uneven weave. Similar canvas weaves feature on many of Titian's works and, especially in the later part of his career, he seems often to have favoured canvas with an irregular, and therefore lively and interesting texture. The canvas of the extensions (best studied in the section now turned round the back of the stretcher) is also a tabby weave but different in character and weight. It is more even in its weave (13 warp and 13 weft threads per cm^2) but is not necessarily machine woven (and therefore nineteenth century, or later). From its appearance and robust condition it seems more likely to date from the eighteenth century.

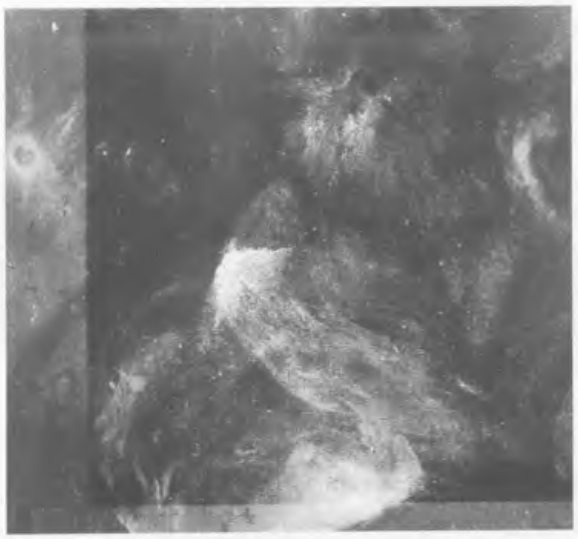
The additions are considerably more transparent to X-radiographs (fig. 3) than the original canvas, and cross-sections[11] show that they have been prepared with a ground of chalk (calcium carbonate), dulled to a dirty grey colour by the addition of a fine black pigment, probably lamp black.[12] A sample from the extension of

2 Infra-red photograph.

Christ's mantle along the lower edge shows that the blue was achieved with smalt and lead white. The use of smalt, with its difficult working properties, confirms that the extensions are likely to date from before the nineteenth century when more amenable and cheaper blue pigments suitable for matching the original ultramarine became available.

The additional strips of canvas are carefully sewn to the edges of the original canvas, the stitches visible at the picture surface and also in the X-radiographs (fig. 3). This implies that the painting remained unlined at the time —were the extensions to have been added in the process of lining, the stitching would be redundant since the new pieces of canvas would be held in place by the lining adhesive. The activities of picture liners in Madrid in the eighteenth century are well documented, and especially the work of the painter-restorer Juan García de Miranda following the fire at the Royal Alcazar in 1734.[13] However, not all the paintings involved had to be lined and among paintings by Velásquez to have escaped lining, and to have remained unlined to this day, is *Mercury and Argos*. Old, but not original, additions made to the upper and lower edges of this canvas are sewn with diagonal stitches exactly like those to be seen on *The Tribute Money*, and they exhibit a similar transparency to X-radiographs.[14] Since an inventory of 1772 records that the extensions to *Mercury and Argos* were present by that date, it seems plausible that they were added by one of the team of restorers assembled by García de Miranda after the Alcazar fire; and furthermore that the same team were also responsible for extending *The Tribute Money*, probably during one of the regular working visits that they are recorded as having made to the Escorial.[15]

If this is indeed the case, then there is an interesting implication for the condition of the painting. Since it remained unlined in the eighteenth century, its first lining is likely to have been applied only when it was sent to France in the earlier part of the nineteenth century —it is recorded as having been lined «at what period uncertain» by the time of its arrival at the National Gallery. The painting is therefore probably unusual among paintings by Titian in our collection in being on only its second lining. This may partly explain why some areas of the picture, notably those that are thinly painted, for example the head of the Pharisee, can be described as in an almost perfect state, contrasting with the appalling damage, caused almost certainly as much by lining as by cleaning,



3 X-radiograph detail of the neck and shoulders of the Pharisee.

suffered by the thinly painted sky of the *Vendramin Family*. Photographs taken after cleaning and before restoration show the pattern of the *mantelillo veneziano* all too clearly.[16]

Given their always prized status, Titian's canvases are likely to have been among the earliest pictures to have undergone the process of lining, that is while the technique was still relatively experimental. In addition, because of his continued use of gesso in their preparation, they are particularly vulnerable to the water-based glues employed. In common with other late works, the canvas for *The Tribute Money* was almost certainly prepared with a thin layer of gesso scraped into the interstices of the canvas weave. The gesso does not feature in the few paint samples that we have, but it is not unusual for it to shear off in the sampling, especially with a painting such as this where it probably barely covers the tops of the raised threads of canvas. In general, we have found that a layer of gesso is the only preparatory layer on our canvases by Titian dating from the *Vendramin Family* onwards. Some, but not all, of the earlier canvases have, over the gesso, an oil-based *imprimitura*, consisting of lead white alone in most cases, but in one instance, *The Virgin and Child with a Female Saint*, the priming is a very pale grey.

A sample from the sky of *The Tribute Money* includes, below the layers of blue, a thin pale pinkish beige layer consisting of lead white tinted with a little earth and black pigment. On the evidence of that sample alone this might be taken to be an *imprimitura*. However it is not present in samples from other areas, and seems likely to be a local underpainting for the sky, its colour occasionally visible in breaks in the upper paint layers. Titian's method of painting in his later works may well have made the absorbency of an unprimed gesso ground a positive advantage and, although he experimented on occasion with more strongly coloured primings, there is little evidence to suggest that he was much interested in what was one of the most important technical innovations of the century. Indeed, in a recent study of the preparations of nearly 140 sixteenth-century Italian paintings in the Collection,[17] we found that, contrary to accepted tradition, the development of painting on coloured surfaces was not even particularly associated with the painters of Venice. The red-brown and dark brown, grey and even black preparations found on works by Tintoretto and Jacopo Bassano, for example, had already been employed more than a generation earlier by artists such as Dosso Dossi, Correggio, Parmigianino, Romanino and Moretto.

A further myth about Titian's technique is that drawing played little or no part in the making of his pictures. Many infra-red images have now been published which show his first compositional indications with broad and freely brushed lines of black paint. These can just about be termed underdrawings. Such drawings have been detected on works from every stage of his career, including from the last years.[18] In the case of *The Tribute Money*, infra-red has penetrated the red lake and ultramarine of Christ's draperies to reveal characteristically rapid lines indicating the approximate placement of the hands and the fall of the folds (fig. 2). Similar notations probably underlie other parts of the picture but are less easily detected. Indeed it can be argued that Titian's underdrawing practice is the aspect of his technique that changed the least in the course of his long career.

Another habit that goes back to the beginning of his career is the use of rapid and abbreviated strokes of lead white paint to locate figures and sometimes to make adjustments to their positions in the course of painting. They already feature in *The Holy Family with a Shepherd* of about 1510, and therefore almost certainly the earliest of his works in the National Gallery. Since this painting has a lead white *imprimitura* (on which white marks would not show) the marks must have been made in the course of painting, presumably to fix the adjusted position of the shepherd's head and shoulders over the paint of the landscape behind —even at this early date Titian was showing the frequently observed tendency to block in backgrounds, skies and landscapes in such a way that they encroach into the areas approximately reserved for the figures.[19] We have found similar white marks in other X-radiographs, notably that of the *Noli me tangere*, but in the case of *The*

1 *The Tribute Money.*

Tribute Money X-rays are barely needed, since on the belt of the Pharisee the marks have broken through to be visible on the surface of the picture. Arguably these should be suppressed by retouching because they give a misleading impression of a metallic glint to what is in fact a soft fabric or leather belt. In addition, they tend to distract from the glimmer of the clasp of his purse. The position of the purse seems also to have been indicated with a stroke of lead white, best visible in the X-radiograph.

The bold highlight applied as a late touch to the drapery immediately to the left of Christ's raised hand is another stroke of solid white paint that is now more prominent than Titian intended. It has a slightly pink tinge and close examination reveals traces of red lake paint, confirming that it was once thinly glazed to tone in with the rest of the robe. Why this small area of glaze should be so damaged is unexplained —except as the error of a past restorer— since the red lake in general is exceptionally well preserved. The thin smear of red lake extended over the bright white of the cuff of Christ's left sleeve retains the same rich purple red colour as the rest of the robe, indicating that little, if any, fading can have occurred. Such a thin glaze over white would be particularly vulnerable to colour loss, the first sign being an alteration to a warmer more brownish red.

The condition of the areas of blue is more problematic, largely as a result of Titian's extensive use of the cobalt glass pigment, smalt.[20] Originally an intense, rather purple blue —not unlike the colour of the ultramarine for which it was often substituted— it tends to discolour to a dull brown or grey when used in an oil medium. The consequences can be seen in many Venetian paintings of the second half of the sixteenth century, and especially those of Veronese. I doubt if the dull greenish brown colour of the shawl of the Pharisee has ever been questioned, but as a cross-section demonstrates, the murky brown upper layer contains mainly smalt that has discoloured almost completely. When the sample is viewed as a thin section by transmitted light an occasional blue particle can be seen. A little lead white and also some black pigment are present and so the shawl can never have had the brilliant hue of pure smalt —it would surely have competed with the ultramarine of Christ's mantle. Instead it was probably once a smoky greyish-blue colour that would have combined effectively with the warm yellow browns of the tunic. The shawl is superimposed over the tunic and so in the same cross-section we can see that the tunic was painted mainly with yellow and red earth pigments, thinly scumbled with orpiment at the point where the sample was taken. The golden yellow colour of orpiment, so much a feature of sixteenth-century Venetian painting, is evident elsewhere on the tunic, combined with more solid highlights of a paler yellow, not sampled but almost certainly lead-tin yellow.

Smalt was also used as an underpainting for costly ultramarine in the sky and in Christ's mantle. Here too it has lost most of its colour. The consequences are less immediately evident than in the case of the shawl, but anywhere that there are gaps and breaks in the upper ultramarine layer the discoloured underpaint is apparent. This results in a patchy and uneven effect, both in the sky, but also in the mantle. Furthermore, on parts of the mantle the ultramarine has dried badly, developing wide cracks. This is a common problem with ultramarine when used in oil, but it is here made worse by the extravagant thickness of Titian's application. No medium analysis has been carried out on this painting, but it is possible that Titian chose to apply the ultramarine in the paler less yellow walnut oil in order to retain the purity of colour. Unfortunately walnut oil does not dry as well as linseed and its use can result in drying defects with certain pigments (*The Vendramin Family*, identified as having been painted in walnut oil, is the worst affected by drying problems of Titian's paintings in the Collection). The ultramarine pigment itself is of exceptionally high quality, the lapis being so free of impurities that it could be ground to a relatively fine particle size without sacrificing its intensity of colour. Such a colour was appropriate for a picture destined for a king, and, in the National Gallery at least, inevitably reminds one of the vivid and festive blues of *Bacchus and Ariadne* —or more relevantly, perhaps, the intense blue of the Virgin in the *Entombment* of 1559 in the Prado.

4 X-radiograph detail of Christ's head.

In the last catalogue of the National Gallery Italian Schools, Cecil Gould, in considering the possible extent of workshop assistance in the execution of *The Tribute Money*, expressed the view that «the feature which is least characteristic of the late Titian is the relative lack of an all-over tone».[21] However, Nicholas Penny, in his paper presented at this Symposium, has challenged the belief that in his late works Titian abandoned the use of brilliant local colour and *The Tribute Money* certainly supports that argument. As far as the question of workshop participation is concerned, it is not my intention to judge, but it is possible to contribute a few observations on the method and order of painting, especially as revealed by X-rays.

The painting has been X-rayed on three separate occasions, but by far the best set of images are some details taken back in 1937 before the painting was relined and fixed to a stretcher with cross-pieces which unfortunately coincide with, and obscure, the most significant parts of the X-radiograph. These details show the rapid lay-in of the design that we expect to see in X-ray images of paintings by Titian but they also show several significant and highly characteristic *pentimenti*. The most striking of these is the alteration to Christ's head (fig. 4). It can be seen that originally the head was inclined to the left, more like the pose (but reversed) in Titian's early painting of the same subject now in Dresden. The lighter shape of the first forehead reflects through in the infra-red photograph (fig. 2) and is also just visible on the picture surface. The adjustment makes Christ more hieratic and imposing but the *pentimento* is typical of Titian in that it concerns the exact moment of engagement between two figures, just as in earlier works such as the *Noli me tangere* and especially *Bacchus and Ariadne* where X-radiographs show that the figure of Bacchus (like the Pharisee) was painted directly and without modifications, while Ariadne is a white blur of superimposed alterations as Titian struggled with her difficult pose and her relationship with Bacchus.[22]

Another significant alteration to *The Tribute Money* revealed by X-radiography is to the angle of the coin held by the Pharisee. Originally this was turned more to the viewer, showing a tantalising suggestion of legible lettering. The way the coin is now held is perhaps less contrived, and distracts less from the iconographic novelty of Christ's gesture.[23] In fact the whole forearm of the Pharisee has been moved down, presumably both to lengthen his upper arm and to create a happier relationship with the arm and draperies of Christ. At the back of the Pharisee's neck there is a solid and very X-ray opaque area, which must contain lead white (fig. 3). It would appear that originally his tunic was to cover his back and shoulder and that this was to be the white edge of his shirt. The importance of having the painting present when interpreting X-ray images is demonstrated by this detail: the solid streak towards the lower right corner appears very similar in the X-radiograph to the hidden one, but this paint is on the surface and is one of the final touches to the painting (fig. 5).

On close inspection it can be seen how the streak of white and also the bold highlighting of the shoulder are distinct from, and indeed sit on top of, the more thinly

5 Detail of the back and shoulder of the Pharisee.

6 Detail of the cuff of Christ's raised right hand.

applied flesh tints of the rest of the Pharisee's back and neck. The underlying paint must already have been dry. These final touches, which emphasise strongly the projection of the shoulder, have exactly the texture and paint quality that we associate with the brushwork of Titian's late works. Other brushstrokes belonging to the later stages of painting include the touches of ultramarine and white that reinforce the division between sky and architecture to the right of Christ's flame-like halo and adjust the contour of Christ's mantle immediately below the Pharisee's beard. These dense strokes remain brilliantly blue. They may never have matched the sky perfectly, but the difference gives some indication as to the extent to which the discoloration of the smalt underpainting may have affected the colour of the sky in general. The most dashing final strokes are the touches of brilliant white that reinforce the creamier white of the cuff of Christ's raised hand (fig. 6). Where the white paint goes over the red lake of the robe the broken brushstroke —and it is a textbook example— suggests wonderfully the slight transparency of the fine linen of Christ's shirt.

Some of the fascination of Titian's paint surfaces lies in the contrast between these solid touches with passages of painting that are so thinly executed that the main texture is that of the canvas support. This aspect of his technique has only really become apparent as increasing numbers of his paintings have been freed from thick layers of old varnish. The recently cleaned and wonderfully well preserved *Saint Domenic* in the Borghese Collection, Rome, has so evident a canvas weave that it gives the impression of having been painted on raw, unprepared linen, although no doubt a scraping of gesso was applied. Much of the head of the Pharisee in *The Tribute Money* was painted in this way, but the less solid technique has, in the past, led to suggestions that it is the work of an assistant. Yet the depiction of the whorled growth of the Pharisee's hair is masterly in its economy and the way that it suggests the volume of his skull, and the profile of his face is intensely expressive. The fact that it is in shadow may account for the relative thinness of execution. Titian was clearly satisfied with the head as it was first painted, the only late touch being a highlight added to the ear, using the same solid pink to be seen on the Pharisee's shoulder. The fine strokes of the individual hairs of his beard have also raised doubts (fig. 7). Examined close to they seem unexpectedly meticulous, but from a greater distance it can be seen that the beard reads remarkably coherently, especially the way in which it catches the light. Furthermore, close inspection of Christ's magnificent head —Padre Sigüenza thought it the finest ever painted— shows equally carefully painted hairs in his moustache. The painting of the red and white stripes on the Pharisee's shawl might also be expected to be a detail delegated to an assistant, yet the only other place on the picture where pure vermilion occurs, and was therefore probably taken from the same palette at the

same stage of painting, is in an adjustment to the curled fingers of Christ's raised hand. This was surely made by Titian himself (the straightened fingers have also been slightly extended).

The possibility has to be considered that *The Tribute Money* may have been begun, and perhaps brought close to completion, several years before it was sent to Spain —similarities, especially in the palette, with the 1559 *Entombment* have been noted. On the other hand, late paintings by Titian often include details of unexpected refinement, for example the crowns and tiaras in the *Flaying of Marsyas* and *Venus binding the eyes of Cupid*. It would not be surprising if Niccolò Stoppio's malicious gossip in 1568 about Titian's trembling hand and failing eyesight contained some truth, but a hand could be steadied on a mahlstick and to paint fine detail he had only to put on a pair of spectacles —indeed the occasional wearing of spectacles might account for the variety of focus in his later works.

Even if it is accepted that Titian was capable of painting in a thin and sometimes detailed technique, there are still many areas of *The Tribute Money* where he could have made use of the workshop: in blocking in the smalt underpaintings and the ochre of the Pharisee's tunic, or in the painting of the wall behind Christ. The somewhat fussy dry handling of the Pharisee's wrinkled arm and his slightly undersized hand might also suggest workshop participation, but it can equally be argued that this is a significant part of the picture and with major alterations that one might not expect to be entrusted to an assistant.[24]

The sequence of painting for the rolled-up sleeve

7 Detail of the Pharisee's beard

of the Pharisee illustrates the whole problem of identifying the possible contribution of the workshop. The X-radiograph reveals that it was roughed in with vigorous slashing diagonal strokes, but the bunched and twisted fabric that we see now is perhaps a less exciting piece of painting, especially when compared with the bold final touches over the same figure's shoulder and back (fig. 5). Are we seeing a lay-in by Titian, worked up and developed by an assistant, which was then finally modified by the master? Or are these changes simply the result of Titian, as described in Palma Giovane's famous account of the artist at work, scrutinising his pictures —with utmost rigour, as if they were his mortal enemies— before setting about correcting them? These are questions that can be posed by technical examination, but they can not necessarily be answered. «*La mano di Tiziano*» will, I suspect, remain a subject for continued debate.

1 A. LUCAS and J. PLESTERS, «Titian's "Bacchus and Ariadne"», *National Gallery Technical Bulletin* 2 (1978), pp. 25-47.

2 J. DUNKERTON and N. PENNY, «"Noli me tangere", Londra, The National Gallery», in *Tiziano, Amor Sacro e Amor Profano*, exhibition catalogue, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 1995, pp. 364-347.

3 *Felipe II. Un Monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*, exhibition catalogue, Museo Nacional del Prado, Madrid, 1998-1999, p. 500.

4 C. GOULD, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Schools*, London, 1975, pp. 274-275.

5 *National Gallery Catalogue*, London, 1929, p. 366, listed under «School of Titian» as «perhaps by Paris Bordone».

6 *An Exhibition of Cleaned Pictures (1936-1947)*, The National Gallery, London, 1947, p. 37.

7 Except for the removal of some surface dirt in the 1950s, the painting has received no further treatment.

8 Raymond White of the National Gallery Scientific Department has suggested that this may be because certain molecules in the castor oil have the capability of inhibiting the action of the free radicals that contribute to the deterioration of mastic. Eventually the protective effect of the castor oil will be exhausted, and the varnish may begin to deteriorate dramatically, but so far it has lasted remarkably well and the painting should certainly be included in a project planned by the Scientific Department to evaluate the comparative ageing of the many different varnishes which are documented as having been used on pictures in the Collection over the past century.

9 GOULD, *op. cit.* (note 4), p. 274.

10 H.E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, London, 1969, I, pp. 164-165.

11 A few paint samples were examined in 1994 by Ashok Roy and Jilleen Nadolny, mainly to investigate the status of the extensions. I am grateful to Marika Spring of the Scientific Department for discussing these samples with me for this paper and for photographing them. The many detail slides of the painting used in the presentation were taken by Rachel Billinge of the Conservation Department.

12 Calcium carbonate tinted with a vegetable black pigment and mixed with a large amount of animal glue has been frequently noted as the first stage (commonly followed by a second layer of brown or red brown) in the preparation of seventeenth-century Spanish canvases, including those of Velásquez. See C. GARRIDO PÉREZ, *Velázquez, Técnica y Evolución*, Museo del Prado, Madrid, 1992, p. 15. Although it cannot be excluded that the extensions to *The Tribute Money* were made in the seventeenth century, it would not surprising to find that this tradition had survived in the practice of painter/restorers in the eighteenth century.

13 Originally published in M.L. BARRERO SEVILLANO, «La restauración de las pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, 1980, pp. 467-490, and J.L. MORALES Y MARÍN, «Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII», *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, vol. VII, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, but discussed and translated into English with additional unpublished documents by Z. VÉLIZ, «The Restoration of Paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820», in C. SITWELL and S. STANIFORTH (eds.), *Studies in the History of Painting Restoration*, London, 1998, pp. 43-62, especially pp. 47-48.

14 GARRIDO PÉREZ, *op. cit.* (note 12), pp. 593-601. The composition of the first preparatory layer applied to the extensions of *Mercury and Argos* is comparable to that of *The Tribute Money* in that is based on calcium carbonate and glue, but the subsequent iron-oxide containing layers (also found on extensions to other paintings by Velásquez) were presumably added on the mistaken assumption that he always worked on red-brown preparations.

15 VÉLIZ, *op. cit.* (note 13), p. 48. Judging by Anton Rafael Mengs' comments made in 1777 on the «sunken and damaged» appearance of paintings at the Escorial, including in the Sacristy where *The Tribute Money* hung, not all the works had received attention.

16 See J. DUNKERTON, S. FOISTER and N. PENNY, *Dürer to Veronese: Sixteenth-Century Painting in the National Gallery*, New Haven and London, 1999, pp. 268-270.

17 J. DUNKERTON and M. SPRING, «The development of painting on coloured surfaces in sixteenth-century Italy», in A. ROY and P. SMITH (eds.), *Painting Techniques, History, Materials and Studio Practice*, Contributions to the Dublin Congress of the International Institute for Conservation, 7-11 September 1998, London, 1998, pp. 120-130.

18 See, for example, M. JAFFÉ and K. GROEN, «Titian's "Tarquin and Lucretia" in the Fitzwilliam», *The Burlington Magazine* CXXIX (1987), pp. 162-172, especially p. 167.

19 DUNKERTON, FOISTER and PENNY, *op. cit.* (note 16), p. 279.

20 Titian seems to have made increasing use of smalt in the later part of his career. It has been identified on both *The Last Supper* and the *Saint John the Baptist* in the Escorial: see F. FERNÁNDEZ MIRANDA and A. BALAO, «La restauración de las obras», in *Tiziano, La Última Cena y San Juan Bautista*, Fundación Argentaria, Madrid, 1998, pp. 59 and 67.

21 GOULD, *op. cit.* (note 4), p. 275.

22 Reproduced in LUCAS and PLESTERS, *op. cit.* (note 1), p. 31.

23 As discussed in the catalogue entry on the painting by Matteo Mancini in *Felipe II. Un Monarca y su época*, *op. cit.* (note 3), p. 500.

24 Very similar handling of the paint can be seen on the flayed arm of Christ in the *Christ Carrying the Cross* painted for Philip II and now in the Prado. This work is always accepted as being entirely autograph.

La mano di Tiziano

DAVID ROSAND
Columbia University, New York

«Chez lui, la touch est si peu apparente, la main de l'ouvrier se dérobe si complètement, que les routes qu'il a prises pour arriver à cette perfection restent un mystère.» Thus did Eugène Delacroix confess to his journal his frustration in seeking to understand Titian's method of painting.[1] The Venetian master's technique, the subject of this symposium, had been a challenge to painters from the beginning. Giorgio Vasari observed that Titian had no immediate followers. Although many young painters came to work and learn in his studio, the master «non ha molto insegnato,» Vasari writes, «ma ha imparato ciascuno più e meno, secondo che ha saputo pigliare dall'opre fatte da Tiziano.»[2] This, certainly, was the way his truest, if distant, followers learned —Rubens and Velázquez, above all, and even Rembrandt.

Today we are still seeking to understand Titian's art. In this endeavor we rely upon two distinct sources of information: modern technologies, such as X-radiography and infrared, and historical anecdote, and the two have indeed proved to be mutually validating. Modern technology has offered us a kind of archaeology of painting, allowing us to reconstruct the strata of creation. The historical anecdotes record, however tantalizingly and elliptically, past critical response and appreciation; as well as a sense of a painting's affect and effect, such literary sources also afford insight into the making of pictures —and, as I will suggest, into their meaning.

Among the most resonant of the historical anecdotes is the exchange between Titian and the imperial ambassador Francisco de Vargas, as recorded by Antonio Pérez, secretary of state to Philip II. In a letter to a friend, Pérez recounts a visit made by Vargas to the painter's studio, probably in the early 1550s, during which the ambassador asked why Titian painted with such broad strokes of the brush («de golpes de pincel groseros, casi como borrones al descuido») rather than with the more refined touch of the other great masters of his time («y no con la dulzura del pincel de los raros de su tiempo»). With initial modesty, the painter responded by doubting his ability to achieve the delicacy and beauty of Michelangelo's brush, or that of Raphael, of Correggio, or of Parmigianino. Even if he could, he continues, he would then necessarily be compared to them or taken to be a mere imitator. But, he finally explains, ambition spurs him on, inspiring him to seek his own path to fame, just as those other masters acquired their fame by following theirs: «Señor, yo desconfié de llegar a la delicadeza y primor del pincel de Micael Angelo, Urbino, Corregio y Parmesano, y que cuando bien llegase, seria estimado tras ellos, ó tenido por imitado dellos; y la ambicion, natural no ménos á mi arte que á las otras, me hizo echar por camino nuevo que me hiciese célebre en algo, como los otros lo fuéron por el que siguieron.»[3]

Published in the *Segundas cartas* of Pérez in 1603, this account clearly resounded in the art literature of

seventeenth-century Spain.[4] But its still greater art-historical resonance is probably owed to Giambattista Vico, who cited it in his inaugural oration of 1708, *De nostri temporis studiorum ratione*. Expanding on the original Spanish, Vico translated «golpes de pincel groseros, casi como borrones al descuido» into «brushes that seemed rather like brooms» («ut ejus penicilli scopae ferme viderentur»).[5] Vico's expansion was then recorded by Emmanuele Cicogna in his marginal notes to the so-called Anonimo del Tizianello, and from there it entered the pages of Crowe and Cavalcaselle: in Crowe's English, Vargas saw Titian using «a brush as big as a birch-broom.»[6] For all its rhetorical momentum, the descriptive expansion is revealing. The size of Titian's brush became a standard metonym in the critical perception and reception of his painting.

Early on, Pietro Aretino had found poetic inspiration in that brush. Sensitive to the achievement of Titian's art, and never hesitant about exploiting it for his own ends, Aretino effectively developed a new critical language in response to that art. In a well-known letter to Titian of May 1544, an enthusiastic ekphrasis of the visual spectacle on the Grand Canal, he demonstrates both verbal brush and palette. Aretino paints the atmosphere, «in alcun luogo pura e viva, in altra parte torbida e smorta.» He invites his reader to imagine

> la maraviglio ch'io ebbi dei nuvoli composti d'umidità condensa; i quali in la principal veduta mezzi si stavano vicini ai tetti degli edificii, e mezzi ne la penultima, perochè, la diritta era tutta d'uno sfumato pendente in bigio nero. Mi stupii certo del color vario di cui essi si dimostrano: i più vicini ardevano con le fiamme del foco solare; e i più lontani rosseggiavano d'uno ardore di minio non così bene acceso. Oh con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi! Appariva in certi lati un verde-azurro, e in alcuni altri un azurro-verde veramente composto da le bizarrie de la natura, maestra dei maestri. Ella con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera ciò che le pareva di rilevare e di sfondare, che io, che so come il vostro pennello è spirito dei suoi spiriti, e tre e quattro volte escalmai: «Oh, Tiziano, dove sète mo?»[7]

In this transformation of nature into art, it is clear just how much Aretino's pen found its inspiration in Titian's brush: the painter had taught the writer how to see and, at the same time, had given him a new language for the verbal portrayal of nature. Aretino's intimate friendship with the painter does seem to have given him a special insight into the style of Titian's art, allowing him to transcend the rhetorical formulae and commonplaces of Renaissance criticism to achieve the direct response that was the professed aim of all his writing. Himself a literary artisan, Aretino recognized that a basic source of Titian's mimetic power lay in the operations and the structure of his brushwork. And he took the example of the painter's art —with its breadth of form and energy of execution, its disdain, as he saw it, of punctilious finish— as the model and, indeed, the apology for the shape of his own literary craft. Comparing his own writing, dashed off with *sprezzatura*, with the vitality of Titian's painting, Aretino explained that «perché i buoni pittori apprezzano molto un bel groppo di figure abozzate, lascio stampare le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole.»[8]

Aretino's critical (and political) acumen is manifest (however hypocritically) in a letter of 1545 to Cosimo de' Medici that accompanied the gift of his own portrait by Titian (fig. 1). While praising the naturalism of the image —«Certo ella respira, batte i polsi e move lo spirito nel modo ch'io mi faccio in la vita»— he nevertheless complained of the painting's apparent lack of finish. «E se più fossero stati gli scudi che gliene ho conti,» he continued unkindly, «invero i drappi sarieno lucidi, morbidi e digidi, come il da senno raso, il velluto e il broccato.»[9] Aretino's carping dissatisfaction, his apparent failure here to appreciate just that effective economy of technique he claimed to share with Titian's brush, may perhaps be understood in light of the portrait's destination. Anticipating differences in regional taste, to the Duke of Florence Aretino offered a clever apology for this masterly display of Venetian *colorito*.

In this context we may recall the similar response, in 1551, of the Hapsburg Prince Philip. Sending a portrait of himself by Titian to his aunt, Queen Mary of Hungary, Regent of the Netherlands, Philip too felt compelled to make apologies for the haste with which his armor was painted; he would have had it redone had there been time: «Al mio armado se le parece bien la priesa con que le ha hecho y si hubiera mas tiempo yo se le iciera tornar hazer.»[10] The rendering of highlights on armor presented a pictorial challenge that always inspired a certain *sprezzatura* of the brush, and such bravura execution may well have disturbed a prince evidently used to a more finished manner of painting.

Mary of Hungary, however, seemed quick to learn the studio lessons of Titian's art. In 1553 she sent another portrait of Philip to England, in anticipation of his marriage to Mary Tudor. Evidently concerned that a court audience used to the high polish, the linear and chromatic clarity of a Holbein, might have difficulty in appreciating Titian's painting, she knowingly recommended that the portrait be viewed in good light and from a distance, for, like all the paintings of this master, she wrote, it cannot be recognized from close up: «... la voyant à son jour et de loing, comme sont toutes poinctures dudict Titian que de près sene recongnoissent.»[11] Mary had already learned to read Titian's more painterly manner in canvases like the *Tityus*, which was hanging in her Château de Binche.

Questions of viewing distance lead naturally to the most celebrated contemporary appreciation of Titian's late manner: Vasari's sensitive commentary, published in the second edition of the *Vite* and based on the direct experience of his Venetian visit in 1566. Transcending whatever aesthetic *campanilismo* may have guided his grand project, the Tuscan critic here responds to the achievement of Titian's brush —and, despite its familiarity to this audience, Vasari is worth quoting yet again. He begins by noting the difference between the Titian's early manner and that of his more recent work:

Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime, è assai diferente dal fare suo da giovane: con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile, e da essere vedute da presso e da lontano; e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere, e di lontano appariscono perfette.[12]

1 *Portrait of Pietro Aretino.* Florence, Palazzo Pitti.

Vasari goes on to note that many painters seem to think this method easy, but they delude themselves, producing merely clumsy pictures —he probably had Tintoretto in mind:

E questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò immitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture: e ciò adiviene perchè, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero, e s'ingannano; perchè si conosce che sono rifatte, e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte, che la fatica vi si vede. E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche.

«E' arte a nasconder l'arte,» as Lodovico Dolce summarized the ancient commonplace.[13]

Overcoming his innate Tuscan prejudice, Vasari came to appreciate the *pittura di macchie* of Titian's late manner, that style comprised of broken touches and broad masses, of thick impasto and stained canvas weave —in short, the total negation of all Vasari's cherised values of *disegno* and the ultimate triumph of Venetian *colorito*.

Ideal viewing distance for painting —the concern of both Mary of Hungary and Vasari— had been an issue in critical response since antiquity, epitomized in the second part of Horace's comment «Ut pictura poesis,» which acknowledged that some pictures are better seen close up, others from farther off. Such observations reflect studio practice, especially the intentions of the artist in designing for a specific site — as Titian did in conceiving the monumental *Assunta* for the high altar of the Frari: in response to objections to the sheer size of the Apostles, the painter is said to have instructed the uneasy friars in *convenienza*, the necessity of proportioning the figures to the vast space in which they were to be seen.[14]

Such lessons may have been too well learned by modern art historians, however. The insistence on contextualizing pictures, on seeking to replicate original conditions of viewing, may not always serve the purpose of the fuller understanding that is presumably its goal. I offer one case in point: the *Allegory of Wisdom* on the ceiling of the antisala of the Marciana (fig. 2). On the occasion of the grand exhibition of 1990 the painting was brought down from its height.[15] In the Venetian venue of the exhibition, in the Palazzo Ducale, *La Sapienza* was hung from a ceiling in a small room, low enough to allow appreciation of its marvelous facture —and to confirm the master's personal responsibility for a painting that some earlier critics had assigned to the workshop. In the exhibition at the National Gallery of Art in Washington, against the will of the curators, it was ordered elevated to a position high on the wall, just below the cornice: after all, a painting designed for a ceiling should be viewed from a proper distance.[16] That placement, however,

2 *La Sapienza*. Venice, Biblioteca Marciana.

effectively nullified the visual and tactile appeal of the painted surface. A misguided sense of historicizing decorum deprived viewers of the opportunity to engage Titian's *Sapienza*, to understand its painterly technique, to get to know it intimately as a painting. For the painting is a marvel of Titian's brush.

My point is not merely to criticize the misapplication of a certain kind of art-historical knowledge in gallery installation. Rather, I want to stress the dimension of experience that such misapplication frustrates. Indeed, I will go further and declare that it may deprive us of an essential dimension of the meaning of a picture, what I would even call its primary meaning, that is, the meaning in and of its making. This is the meaning of the painting for the painter as he paints. In responding to the fabric of his painting, to the constituent elements of its structure —from canvas weave to impasto strokes to modifying glazes— we reconstruct such meaning for ourselves, as we re-enact the creative procedures of the artist, the decisions made before the canvas on the easel. In this context, the ideal viewing distance of a painting is an arm's length plus a brush.

Vasari's brief critical account reflects such experience, the painter as critic being especially

sensitive to the creative process. This certainly is the experience that lies behind the most sustained description that has come down to us of the old Titian at work: that published by Marco Boschini a full century after the master's death but claiming eye-witness status as the testimony of Palma il Giovane. Whatever its origin, it is the report of a painter, of a professional, one *addetto al lavoro*, attentive to studio practice. On this account, Titian began by blocking in his pictures broadly, establishing an underpainting:

abbozzava i suoi quadri con una tal massa di Colori, che servivano (come dire) per far letto, o base alle espressioni, che sopra poi li doveva fabricare; e ne ho veduti anch'io de' colpi risoluti, con pennellate massiccie di colori, alle volte d'un striscio di terra rossa schietta, e gli serviva (come a dire) per meza tinta; altre volte con una pennellata di biacca, con lo stesso pennello, tinto di rosso, di nero, di giallo, formava il rilievo d'un chiaro, e con queste massime di Dottrina faceva comparire in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, e in ogni modo questi simili abbozzi satollavano i più intendenti, di modo che da molti erano così desiderati, per tramontana di vedere il modo di ben incaminarsi ad entrare nel Pelago della Pittura.

Boschini confirms the appeal of Titian's *abbozzi* to the true connoisseurs of painting, those who knew enough to engage the process and realize the promise in their imagination. Titian's own engagement, however, was suspended for a while.

Dopo aver formati questi preziosi fondamenti, rivolgieva i quadri alla muraglia, e ivi gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli; e quando poi da nuovo vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva trovar diffetto; e scoprendo alcuna cosa, che non concordasse al delicato suo intendimento, come chirugo benefico medicava l'infermo, se faceva di bisogno spolpargli qualche gonfiezza, o soprabondanza di carne, radrizzandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura avesse presa attitudine disconcia, mettendolo a luogo senza compatir il suo dolore, e cose simili. Così, operando e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria che potesse rappresentare il bello della Natura e dell'Arte; e doppo, fatto questo, ponendo le mani ad altro, sino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso; e di quando in quando poi copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche, che solo il respirare loro mancava.[17]

The radical pictorial surgery described so vividly by Boschini has of course been verified by X-radiography (a prime example being the *Perseus and Andromeda* in the Wallace Collection) —modern technology confirming historical anecdote.[18]

Boschini's account then goes on to follow Titian's painting over its long course to completion, the blending of tones and the final animating touches:

Ma il condimento de gli ultimi ritocchi era andar di quando in quando unendo con sfregazzi delle dita negli estremi de' chiari, avicinandosi alle meze tinte, ed unendo una tinta con l'altra; altre volte, con un striscio delle dita pure poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue, che invigoriva alcun sentimento superficiale; e così andava a riducendo a perfezione le sue animate figure. Ed il Palma mi attestava, per verità, che nei finimenti dipingeva più con le dita che co' pennelli.

Boschini's descriptive language effectively captures that visceral quality of Titian's painting, the sense in which paint seems to transcend its metaphoric or correlative relation to flesh and appears instead a convincing physical substitute for it. Molding carnal effigies out of oily pigment, Titian extended the direct tactile experience of his painting by even abandoning the mediating implement, the brush, to work directly with his hands. «E veramente (chi ben ci pensa) egli con ragione così operò; perchè, volendo imitare l'operazione del Sommo Creatore, faceva di bisogno osservare che egli pure, nel formar questo corpo humano, lo formò di terra con le mani.»

Whether or not Palma was actually in Titian's studio when the old master was at work on the *Flaying of*

3 *The Flaying of Marsyas.* Kroměříž Státní zámek.

Marsyas (fig. 3), this painting more than any other validates the report published by Boschini. Art historians had long been troubled by the *terribilità* of this densely packed, bloody image, even questioning its attribution to Titian —often without having actually seen the picture.[19] The *Marsyas* came out of Kromeriz first in 1983 for the *Genius of Venice*[20] exhibition and again for the Titian exhibitions of 1990,[21] and since then we have had ample opportunity to study the painting and to acknowledge it as one of the supreme achievements in the history of the art. Attribution is no longer an issue, but debate has nonetheless continued on two counts: iconographic interpretation and the state of finish. On the occasion of this symposium, it is the latter that naturally interests us.

Surprisingly (at least to me), several recent observers have thought the painting to be unfinished, despite the fact that it is signed on the rock in the right foreground: TITIANVS P. *Pinxit* or *pingebat?*[22] The imperfect tense might seem appropriate for a painting that so openly displays the processes of its becoming, the traces of its manufacture. Those critics who would deny its completion cite as a standard of finish in Titian's last years a painting like the *Rape of Lucretia,* presumably the picture Titian sent to Philip II in 1571. Though an indoor setting and significantly not a landscape, this painting still exhibits an energetic brush; in general, however, its execution is indeed comparatively more deliberate, less apparently random than that of the *Marsyas.* But to argue that the *Marsyas* was on its way toward such a degree of finish strikes me as a serious misreading of its surfaces and paint structure.[23] The brushwork that so vibrates throughout this painting finds its focus in the torso of the hanging satyr; there it is that paint becomes most programmatically incarnate. But Titian's brush has animated the entire surface in an impressive range of application; the vitality of his stroke is as various as its mimetic function. At one extreme there is the tiny brush that so delicately outlines the leaves of Apollo's laurel and facets the jewels in the golden crown of melancholic King Midas. At the other there is the brush «as big as a broom» that creates the close, sombre atmosphere of the scene, where arboreal form and background sky knit into continuous pictorial fabric. These are those «golpes de pincel groseros» described by Vargas, «casi como borrones al descuido,» leaving an open network of broken touches and suggestive. This is the kind of painting that Hortensio Félix Paravicino was to describe, sympathetically, as «una batalla de borrones.»[24]

Unifying these two extremes of brushwork in Titian's *Marsyas* is the logic of pictorial construction. The detailed finish of objects like the two crowns or the taut strings on the viola da braccio serves to release the mimetic potential of the surrounding pictorial energies. However, it is difficult to imagine that other parts of this painting are awaiting such refined development. The strokes of white impasto that silhouette the twisted haunch of Marsyas or the trophy of his panpipes are themselves finishing touches, final accents added to articulate form. They do not represent a preliminary state, *abbozzato,* a «bed» (as Boschini wrote) intended to serve as foundation for further elaboration; they are not the beginning but rather the end of the painting process.

Nor can we accept the thesis that this roughly

4 *Christ Crowned with Thorns.* Munich, Alte Pinakothek.

5 *Christ Crowned with Thorns.* Paris, Musée du Louvre.

executed canvas is a *modello* that served as a preliminary presentation for a *Flaying of Marsyas* no longer extant — any more than we can accept the thesis that the *Crowning with Thorns* in Munich (fig. 4) is preliminary in any way to the Louvre panel (fig. 5), a *modello*, later repainted, rather than a later *ricordo* of the composition.[25] Presumably the Munich canvas is identical with that left in Titian's studio at his death and acquired by Tintoretto, according to Ridolfi, who refers to an «abbozzatura di Christo coronato di spine.»[26] Boschini cites the painting immediately following his account of Titian's technique —indeed, as a concluding illustration to that account. Describing it as «un abbozzo,» he hails it as something marvelous to behold, a revelation of the secrets of the art of painting: «era cosa di meraviglia, per veder quei segreti dell'Arte».

Although the Munich *Crowning with Thorns* may well be a work in progress, it is difficult to imagine how some of its more pictorial energies could be brought to any more punctilious finish —the blazing lamps, for example.[27] The embroidered decoration of costume is so effectively woven with a kind of suggestive touch that hardly seems preliminary to further stitching with a finer brush. In trying to evaluate the state of finish of this particular canvas, we confront a problem not unlike that presented by Michelangelo's Boboli slaves.

Any attempt to evaluate the meanings and implications of terms like *abbozzatura* must bear in mind the development in the Cinquecento of an aesthetics of the unfinished. Leonardo was the first to articulate an

active appreciation of the sketch, of the «componimento inculto» as a spur to the imagination. For Leonardo the appeal of the rough sketch was primarily to the artist himself, who was to discover new ideas in the inchoate scribblings of his hand —as well as in the random shapes of clouds, stains on walls, and dying embers. Incompletion extended as well to Leonardo's *sfumato* and to the tonalism of Giorgione.[28] Blurring contour to extract form from ambient shadow invited the active projection of the viewer to complete in the imagination shapes and figures only partially described. Beyond visual perception, this invitation to project was all the more powerful on the psychological level, luring the viewer into a deeper affective engagement with the image —an essential part of the new pictorial poetics of the High Renaissance.

Vasari subsequently theorized the appreciation and appeal of the sketch in its studio context as the graphic record of the moment of creative fury, «il furor dello artefice.»[29] And the collection of drawings, of scraps of the creative endeavor, testifies to the increasing aesthetic sophistication of the Renaissance connoisseur, whose credentials depended upon an ability to understand aspects of the craft, to appreciate, along with the painter, the beauty of a single line: «una linea sola non stentata,» as Baldesar Castiglione phrased it.[30] Pliny's tale of the line of Apelles, in which Protogenes recognized the presence of the painter in a single stroke, established the prime example of such judgment: the recognition of the hand of the artist (*Hist. Nat.*, XXXV, 81-83). And the panel that documented the competition of the two ancient artists was considered a marvel by everyone, but especially by artists, who appreciated the skill in a well-turned line; to others, however, that surface, marked only by nearly invisible lines, was like a blank, and it was precisely this open quality that rendered it so attractive, more esteemed than any masterpiece.

The more radical works of Venetian *colorito*, Titian's late painting above all, offered a similar challenge. And the responses I have quoted suggest the kind of preparation and aesthetic receptiveness necessary to appreciate such *pittura di macchie*, to understand not only the world represented behind *una batalla de borrones* but the art itself of applying the brush.

Titian himself offered an explicit pictorial declaration of this aesthetic in the *Self-Portrait* in Berlin (fig. 6). Whereas in other self-portraits the painter depicted himself holding the instruments of his art, the Berlin picture concentrates on his own physical presence, his bulk and his alertness, the vitality of eyes and hands; only the golden chain, insignia of the knighthood conferred by Charles V, serves as outward sign of status. Although generally considered an unfinished image, it is precisely the emergent quality of this canvas that testifies so eloquently to the painter's art, to the vitality imparted by the brush so celebrated by responsive observers from Aretino to Boschini.[31] The major source of this portrait's energy and of its deepest meaning is the product of Titian's own hand, the painting itself. The brushwork that defines the hands is identical with their very structure, while the brilliance of the shirt and chain animates the entire field. For all the brushed activity of its openness, the Berlin *Self-Portrait* in fact displays a remarkable degree of technical finish, especially in the rendering of the artist's face and right hand, which is articulated to the fingernails —which, like the moments of detail in the *Marsyas*, attests to representational completeness. Over the bolus ground the paint is applied in varied consistency, from light scumble with a dry brush to thick impasto, and from this combination of softer toning and hard-edged stroke derives a sense of clearly defined substance and structure. While it is conceivable that the canvas might have been awaiting further work, in its present state it offers full testimony to the master's technique and art of painting. Despite the absence of a paintbrush, this self-portrait is, as it must be, a tribute to that art.[32]

Returning to the *Marsyas*, I would insist that the emergent quality of its surface is central to its meaning, the transubstantiation of paint. Even beyond its subject matter this final *poesia* by the old master is cast in a profoundly Ovidian mode; its affective narration is simultaneously a *dimostrazione dell'arte*. In Titian's painting, as in Ovid's poetry, tragic pathos is conveyed by the art itself. The pictorial unity of the composition

depends upon that web of brush strokes, of *macchie* and *tocchi*, that, mixing with the texture of the canvas, emerge from a deep tonal ground. It is just that emergence of paint that gives body, literally, to the subject. The detailed particularity of Apollo's laurel leaves and of the crown jewels of Midas functions as a guide to perception, suggesting the mimetic direction and goal of the viewing imagination, the reality we are invited to project into this roughly marked surface. Through the art we confront nature; through that network of markings we confront the body of Marsyas. The reality of the satyr's body depends upon strokes and touches that construct its anatomy, each trace of the brush assuming a correlative rapport with the idea of body. Seeing in and through the picture plane, beyond the substantial reality of paint, we participate in the fiction of the image. Our eyes and our imagination follow our tactile experience. But it is just that experience, that sense of touch, that puts us in more direct contact with the painter himself.

Whatever his pictorial sources of inspiration —Giulio Romano's Mantuan composition being the most immediately relevant— Titian conceived the flaying of Marsyas as an image of martyrdom. The body of the satyr, suspended like some pagan St. Peter, is presented frontally and centered; even as it twists from its trussed goat legs, the torso of Marsyas is displayed quasi *in maestà*, an iconic corpus. The blood, which has so offended the sensibilities of some scholars, will be collected by the approaching brother satyr with a pail —a sylvan pagan equivalent to the angel with a chalice. Corporeality is crucial to Titian's image. The subject is about the sacrificed flesh of the victim, here punished for his rustic hubris in challenging the god of music. And it is the body of Marsyas that most surely confirms Boschini's account of Titian at work. Here we may sense that blending of brush strokes with the finger, as broad touches of impasto throb as revealed muscle beneath the flesh that is being so artfully removed by the vengeful god of light. Apollo applies his blade with surgical precision, and his very skill seems a destructive equivalent to the constructive act of the painter who created this flesh out of paint, with his own hands.

6 *Self-Portrait.* Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Like the body of Marsyas, the canvas itself testifies to the work of a hand operating all over its surface. Toward the end of his life of Titian, Ridolfi conventionally recounts anecdotes to illustrate the personal virtue of his subject, the noble *cortesia* of the great master. Invited by a certain painter to see his work, and liking what he saw, Titian said only, «pareva di sua mano.»[33] Whether *vero* or merely *ben trovato*, the anecdote dramatizes, if only indirectly, the function of the word as synecdoche. In critical discourse, the hand (*la mano*) stands for the style of the artist (*la sua maniera*), and therefore for the artist himself. That a picture appears to be by the hand of an artist means that it is painted in his style —and we can hardly ignore the etymology of «style» from *stilus*, ultimately referring to the writing hand. Under the rubric of «hand,» style and the man are one. With his *beau geste*, then, Titian paid compliment to both the painter and his painting: «pareva di sua mano.»

Presumably not long after he created an Apollo as the carver of painted flesh, Titian painted an even more

highly charged corporeal dialogue. In the *Pietà* he intended for his own tomb the aged master cast himself in the role of St. Jerome piously approaching the group of Virgin and Man. Touch now becomes grasp, haptic rather than tactile, as this old man reaches out to the body of his savior. I need not rehearse the issues of finish that attend this canvas abandoned in his studio at Titian's death and subsequently acquired by Palma il Giovane, who, according to the crudely added inscription, reverently finished it and dedicated it to God. Palma's intervention, as Ridolfi already saw, was minimal and easily recognizable, limited essentially to the flying angel. Boschini, who relied on Palma as his link to the glorious Cinquecento, relays the implausible claim that the aged Titian himself had requested Palma to complete the work because of his own failing eyesight.[34]

Crowe and Cavalcaselle address these issues in their description of the painting: «the touch is massive, broad, and firm, telling still of incomparable readiness of hand.» In their enthusiasm for the picture's painterly structure, the Victorian connoisseurs seem to recall the Baroque Boschini as they recognize «the purpose of a modelling carried out with pigments of abundant impast... the searching after form in primaries kneaded into shape like the clay under the tool of a sculptor.»[35] Just that transformation, the molding of carnal substance out of oil paint, is what distinguishes the work of the aged master. We may be willing to believe that his eyesight was failing, but any such failure found compensation in a heightened sense of touch. And it is that tactile dimension that we, in turn, respond to before such a canvas, as we engage the substance of surface.

In acquiring this canvas, Palma can hardly have aspired to do much, for the trembling textures of the *Pietà* were hardly awaiting some final realization or touching up. Like the *Marsyas*, this painting depends for its pictorial vitality precisely on its sense of becoming, on the building of a central corpus. In the *Pietà*, however, the somatic transubstantiation of paint acquires a truly eucharistic meaning, for paint now becomes the flesh of Christ, the body of the incarnate God himself. Just as Michelangelo had depicted himself in the *Deposition* he had intended for his own tomb, as Nicodemus holding the body of Christ, so did Titian project himself, as St. Jerome, in perpetual contact with that body.[36] In stone or paint, the artist finds salvation through his art. Until his final days, the aged Michelangelo felt compelled to keep his hand actively engaged with both stone and eucharistic flesh in the *Rondanini Pietà*, to the point of nearly obliterating the sacred body —a similar pious reluctance to let go deforms his late *Crucifixion* drawings. Before the Christ in Titian's *Pietà* we sense a similar urgency in the hand of the painter, as the act of painting becomes an act of devotion.

1 *Journal d'Eugène Delacroix*, ed. A. JOUBIN, Paris, 1932, I, p. 33 (25 January 1857). The comment occurs in an attempt to define the term *ébauche*, which opens: «Il est difficile de dire ce qu'était l'ébauche d'un Titien, par exemple.» Following the acknowledgment of the mystery of it all, Delacroix continues: «Il rest de lui des préparations de tableaux, mais dans des sens différents: les unes sont de simples grisailles, les autres sont comme charpentées à grandes touches avec des tons presque crus; c'était ce qu'il appelait faire le lit de la peinture. [...] Mais je ne pense pas qu'aucune d'elles puisse mettre sur la voie des moyens qu'il a employés pour les conduire à cette manière toujours égale à elle-même qui se remarque dans ses ouvrages finis, malgré des points de départ aussi différents.»

2 G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), ed. G. Milanesi, Florence, 1878-1885, VII, p. 460.

3 *Epistolario español: Colección de cartas de Españoles ilustres antiguos y modernos*, ed. E. DE OCHOA, I, Madrid, 1850, p. 519.

4 A. PÉREZ, *Segundas cartas*, Paris, 1603, pp. 120v-121r.

5 G.B. VICO, *Opere*, ed. F. POMODORO, Naples, 1858, p. 250.

6 J.A. CROWE and G.B. CAVALCASELLE, *The Life and Times of Titian*, 2nd ed., London, 1881, I, p. 329.

7 P. ARETINO, *Lettere sull'arte*, ed. E. CAMESASCA and F. PERTILE, Milan, 1957-1960, II, p. 17, no. CLXXIX. Further on Aretino and the language of critical appreciation, see D. ROSAND, «Titian and the Critical Tradition,» in *Titian: His World and His Legacy*, ed. D. ROSAND, New York, 1982, pp. 1-39.

8 ARETINO, *op. cit.*, I, p. 108, no. LXVI.

9 ARETINO, *op. cit.*, II, p. 108, no. CCLXV. For further consideration of the relationship between the painter and the writer, see L. FREEDMAN, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, University Park, Pennsylvania, 1995.

10 L. FERRARINO, *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas*, Madrid, 1975, p. 29, no. 38. It is generally assumed that the painting in question is the full-length portrait in the Prado. See, most recently, F. CHECA, *Tiziano y la Monarquía Hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1994, p. 272, no. 50. But cf. C. HOPE, «Titian, Philip II and Mary Tudor,» in *England and the Continental Renaissance: Essays in Honour of J.B. Trapp*, ed. E. CHANEY and P. MACK, Woodbridge, 1990, pp. 53-65, who, questioning whether Philip was so artistically unsophisticated that he failed to recognize the quality of the Madrid painting, doubts that this is the portrait at issue.

11 C. WEISS, *Papiers d'état du Cardinal de Granvelle*, IV, Paris, 1843, p. 145, no. XLIX, as cited by HOPE, *op. cit.* (note 10), p. 53, n. 1.

12 VASARI, *op. cit.* (note 2), VII, p. 452.

13 L. DOLCE, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino* (1557), ed. P. BAROCCHI, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, I, Bari, 1960, p. 149.

14 On «Titian and the Challenge of the Altarpiece,» see D. ROSAND, *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, rev. ed., Cambridge, New York, Melbourne, 1997, pp. 35-61, esp. 38-45, on the *Assunta*.

15 *Tiziano*, Venice, 1990, cat. no. 54.

16 The English version of the exhibition catalogue carries the title *Titian: Prince of Painters*.

17 M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana* (1674), in *La carta del navegar pitoresco*, ed. A. PALLUCCHINI, Venice & Rome, 1966, pp. 711-712.

18 See J. INGAMELLS and H. LANK, «Titian's "Perseus and Andromeda": Provenance and Restoration,» in *The Burlington Magazine*, CXXIV (1982), pp. 396-406.

19 Cf. especially E. PANOFSKY, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York, 1969, p. 171, n. 85, who found it difficult to hold Titian responsible for a composition marked by such «gratuitous brutality» and evincing «a *horror vacui* normally foreign to Titian.»

20 *The Genius of Venice 1500-1600*, ed. J. MARTINEAU and C. HOPE, London, 1983, cat. no. 132.

21 *Tiziano* and *Titian: Prince of Painters*, cat. no. 76.

22 See my «Exhibition Review: *The Genius of Venice*,» in *Renaissance Quarterly*, XXXVIII (1985), pp. 290-304. The signature is certainly not «fragmentary,» as stated in the catalogue of *The Genius of Venice*.

23 This argument was advanced by C. HOPE in *The Genius of Venice*, p. 228, cat. no. 128 (entry on the *Boy with Dogs* in Rotterdam), and has been more fully elaborated by H. OST, *Tizian-Studien*, Cologne, Weimar, Vienna, 1992, chapter 8: «Die "Schindung des Marsyas" —Modello, Abbozo, Spätwerk?», pp. 111-178, esp. pp. 162-166.

24 *Oraciones evangélicas que en las Festividades de Christo Nuestro Señor y su Santissima Madre, predicó el Muy Reverendo Padre Maestro Fray Hortensio Félix Paravicino* (1638), Madrid, 1640, fol. 161. The passage is worth quoting in full: «Porque hablando del mundo, que en pluma del Apóstol 2 Cor. 7, es una pintura no más. *Praeterit figura huius mundi*. Ser la luz dél, no es ser solo la luz para que se vea, sino para que se mire, y con que se pueda juzgar. Que en las pinturas, saben los que desta cultura adolescen, que importa el mirarla a su luz, no solo para juzgarla, sino aun para verla. Pues no mirada a su luz una tabla de Ticiano, no es más que una batalla de borrones, un golpe de arreboles mal asombrados. Y vista a la luz que se pintó, es una admirable y valiente unión de colores, una animosa pintura, que aun sobre autos de vista de los ojos, pone pleytos a la verdad. *Ego sum lux mundi*, pues dize Jesu Christo desta pintura del mundo.» Cited from G. MCKIM-SMITH et al., *Examining Velazquez*, New Haven & London, 1988, pp. 22, 137.

25 Cf. G. PASSAVANT, «Tizians Darstellungen der Dornenkrönung Christi,» in *Tiziano e Venezia: Convegno internazionale di studi, Venezia, 1976*, Vicenza, 1980, pp. 341-349, and OST, *op. cit.* (note 23), pp. 164-166.

26 C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte* (1648), ed. D. VON HADELN, Berlin, 1914-1924, I, p. 207.

27 Cf. C. HOPE, *Titian*, London, 1980, p. 164, who, rejecting the notion of a «late style,» insists that canvases like the *Crowning of Thorns* are merely unfinished works.

28 For further discussion of this relationship, see D. ROSAND, «Giorgione e il concetto della creazione artistica,» in *Giorgione: Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, Castelfranco Veneto, 1979, pp. 135-39.

29 VASARI, *op. cit.* (note 2), I, p. 174.

30 B. CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano* (1528), ed. B. MAIER, Turin, 1964, p. 129.

31 On this aspect of appreciation, see ROSAND, «Titian and the Critical Tradition», *op. cit.* (note 7).

32 I have argued for the relative completeness of the Berlin *Self-Portrait* in *Titian*, New York, 1978, colorplate 1. For more recent discussion of Titian's self-portraits, see L. FREEDMAN, *Titian's Independent Self-Portraits*, Florence, 1990.

33 RIDOLFI, *op. cit.* (note 26), I, p. 208.

34 For Palma's deliberate effort to present himself as Titian's disciple and heir, see D. ROSAND, «Palma il Giovane as Draughtsman: The Early Career and Related Observations,» in *Master Drawings*, VIII (1970), pp. 148-161. On Titian's *Pietà*, see ROSAND, *op. cit.* (note 14), pp. 57-61, with further recent bibliography.

35 CROWE and CAVALCASELLE, *op. cit.* (note 6), II, pp. 412-413.

36 Although there has been some uncertainty among modern scholars regarding the identity of this figure, that Titian intended a St. Jerome seems confirmed by Palma il Giovane himself, who adopted the figure as the accompanying patron saint of Girolamo Priuli in the votive picture in the Sala del Senato of the Palazzo Ducale (S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane: L'opera completa*, Milan, 1984, cat. no. 532, fig. 202).

Análisis crítico de dos obras restauradas de Tiziano en el Monasterio de El Escorial: la Última Cena *y el* San Juan Bautista

CARMEN GARCÍA-FRÍAS CHECA
Monasterio de El Escorial

Felipe II heredó de su padre Carlos V y de su tía María de Hungría una verdadera pasión por la pintura de Tiziano. Felipe conoció al artista en Milán en 1548, volviendo a reencontrarse por última vez en Augsburgo en 1550. Desde entonces y hasta la muerte del pintor en 1576, Tiziano trabajó casi exclusivamente para la corona española. El rey vio en él al artista capaz de resolver sus necesidades artísticas de tipo representativo y devocional. Mientras que Tiziano encontró en Felipe II al mecenas generoso y extraordinario que todo pintor desea tener para desarrollar su propio lenguaje formal.

La *Cena* (10014713) y el *San Juan Bautista* (10014726), dos de las obras más representativas del artista de la etapa final de su carrera, formaron parte de la serie de encargos directos que el propio monarca realizó a Tiziano a partir de la década de los 60 para su recién proyectado Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y en cuya colección han permanecido a lo largo de sus cuatro siglos de historia.

El trabajo de restauración de estas dos obras maestras de Tiziano, además de haber garantizado su conservación y habernos devuelto una más exacta lectura crítica de las mismas, ha proporcionado nuevos datos sobre su historia, fechas de ejecución y procesos creativos. Y sobre todo ha permitido desvelar la verdadera participación del artista en la ejecución de los dos cuadros, al descubrirse el característico modo pictórico de Tiziano propio de sus últimas producciones, técnica que fue tan absolutamente revolucionaria para su tiempo y que tanta admiración despertó entre sus contemporáneos y en las futuras generaciones.

La Última Cena

Gracias a la abundante correspondencia epistolar existente, la *Última Cena* se cuenta entre las obras de Tiziano mejor documentadas para la corona española[1]. El 28 de julio de 1563 el pintor escribía desde Venecia al rey, ofreciéndole un cuadro «di devotione per ornamento d'alcuna sua sala», que había iniciado según él en 1557[2]. La pintura era «una Cena di Nostro Signore con gli dodici apostoli, di larghezza di braccia sette, e d'altezza di quatro et più». En marzo de 1564, el propio Felipe II, deseoso de ver la obra, encargaba a García Hernández, el secretario de su embajador en Venecia, Francisco de Vargas, agilizar su traslado, ya que la pintura era «de una grandeza que deve esser rara». Tiziano retrasaba su entrega durante los siguientes meses como medida de presión para cobrar las pensiones atrasadas de varios años, como bien especifica el mencionado secretario en carta del 9 de octubre de 1564 al rey: «el quadro de la Cena está acabado y me lo avía de dar a 15 de setiembre para embiar a Genova... lo que sospecho es, según su codicia y avaricia, que lo entretiene y entretendrá hasta que venga el despacho de

su Magd. en que mande se le pague lo que ha de haver». El 15 del citado mes, García Hernández comunicaba su inmediato envío, aunque su llegada a España no se produciría hasta diciembre de 1565[3] y su entrega a Felipe II hasta enero del año siguiente[4].

La *Cena* aparece oficialmente entregada al Monasterio de El Escorial en 1574[5], donde queda instalada en el refectorio conventual[6]. El hueco asignado en el testero sur de la sala, sobre la silla del Prior, de unos 255 × 485 cm, resultó ser demasiado pequeño para las dimensiones del enorme lienzo de 9,5 × 17,5 pies (unos 266 × 490 cm), y por ese motivo hubo que recortarlo por todos sus lados[7]. Palomino recoge la anéctoda, no del todo fiable, de cómo Navarrete se ofreció a copiar el lienzo de Tiziano en una versión más reducida para evitar la mutilación de tan bella obra, «pero su Majestad, por no esperar tanto tiempo, se resolvió a que se cortase»[8].

Los críticos contemporáneos y los principales cronistas del Monasterio no dudaron en considerarla uno de los mejores originales de Tiziano. Vasari la calificó de «cosa de extraordinaria belleza». Sigüenza elogió su realismo, «porque están tan vivas y con tanto espíritu las figuras, que parecen ellas las que hablan y comen, y los frayles los pintados, tanto es el relieve y la fuerça que alli muestra el arte», y ya en el XVII, Santos no pudo vanagloriarla más: «el rostro de Christo hermosisimo y grave. Los Apóstoles parecen que respiran y hablan. Los lexos que se descubren por la Puerta del Cenaculo, maravillosos. No pudo el Arte llegar a mas»[9]. Sin embargo, la historiografía moderna ha venido considerando como segura la participación de los colaboradores del artista en la ejecución de la obra, aunque sin negar la dirección del maestro[10]. Es bien conocido que en estos últimos años de su carrera artística, Tiziano trabajaba con la colaboración de un taller perfectamente organizado para atender la numerosa demanda de cuadros. En muchas ocasiones se hacían varias versiones de un mismo tema, como es el caso de la *Cena* de El Escorial, de la que han sobrevivido lienzos, frescos y grabados de muy diversa índole.

Tiziano eligió para esta versión de la *Cena* la tradicional organización leonardesca de la mesa dispuesta en horizontal en un interior de estancia que deja ver un fondo de paisaje, composición que volverá a utilizar para la mayoría de sus otras *Últimas Cenas*, incluidas las *Cenas de Emaús* de Brocklesby Park de Lincolnshire (1531) y del Louvre (h. 1535). Algunos detalles secundarios, como el perrito royendo un hueso a los pies de Judas, símbolo de la envidia, o los motivos de naturaleza muerta dispuestos sobre la mesa —panes, frutas, copas, fuente con el cordero y el azúcar soldificado en forma de cono—, o los situados en primer plano —el cesto con pan y el barreño con agua y una perdiz bebiendo en ella, prefiguración de la Eucaristía en el Antiguo Testamento—, son elementos muy realistas que se repiten constantemente en todas ellas. Sin embargo, el montaje arquitectónico para el Cenáculo y las adiciones de personajes dramáticos a izquierda y derecha de la mesa son los elementos diferenciadores que sirven para crear las distintas versiones.

El aspecto original de la pintura de El Escorial, anterior a su recorte, debió ser seguramente como la versión más temprana de la *Cena* que Tiziano realiza para el refectorio dominico de San Giovanni y Paolo en Venecia, destruida durante un incendio en 1571[11], de la que existen dos copias muy interesantes, la de la Lloyd Collection en Lockinge y la de la colección de Patrimonio Nacional, hoy depositada en el Colegio Universitario María Cristina (10033821), que además de coincidir en la gama colorística, nos presentan completa tanto la arquitectura del fondo como la fuente de luz divina dispuesta en el entrehueco del pórtico terminado en sección semicircular. Las copias del Museo de Gerona y de la Bridgewater Collection de Londres, atribuidas a Andrea Schiavone, son aparentemente más que exactas a la pintura escurialense. Otro grupo de copias de procedencia exclusivamente italiana deriva de la única otra *Cena* tardía del maestro, la del refectorio de San Zanipolo (1550-1557), con la diferencia de presentar un fondo de arquitectura con las esculturas de Adán y Eva dispuestas en el interior de dos nichos entre los estrechos intervalos de las columnas. Entre las mejores copias de esta versión se encuentran la de la Pinacoteca

La Última Cena, antes de la restauración.

La Última Cena, tras la restauración.

Copia de *La Última Cena*. San Lorenzo de El Escorial, Colegio Universitario María Cristina (Patrimonio Nacional).

di Brera, procedente de la colección del cardenal Cesare Monti, que quizás por su superior calidad ha hecho sugerir a algunos especialistas, como Suida, Tietze, Palluchini y Wethey[12], su posible relación con la versión escurialense, y la posterior y más débil de la colección Contini-Bonacossi de Florencia, que presentan la particularidad de enmarcar la escena con un complicado artesonado casetonado. Dentro de este grupo están también las libres adaptaciones de Cesare Vecellio para el ábside de la Collegiata de Pieve di Cadore y de Ottavio Semino para el refectorio de la Certosa de Pavía, cuyas figuras escultóricas ofrecen la singularidad de representar profetas.

Esta pintura es uno de esos ejemplos de la época tardía del artista, en que resulta muy difícil medir la intervención de sus colaboradores, tanto por el esfuerzo que éstos hacían por simular la técnica del maestro, siempre bajo su estricta vigilancia, como por la costumbre de Tiziano de retocar esas obras, incluso durante su ejecución, añadiendo una serie de pinceladas, a fin de hacerlas más sugerentes para los clientes. De cualquier forma, tal como señalaban Valcanover (1960) y Morassi (1966), el cuadro estaba tan retocado que resultaba bastante complicado juzgar la importancia de la participación de los ayudantes en la pintura original. La opinión de Wethey (1969) iba todavía más lejos, y veía sólo la mano directa del Cadorino en el apóstol anciano que se apoya sobre la mesa en el extremo izquierdo, que podría identificarse con San Pedro, por su posición de preguntar quién era el traidor, y en las otras dos cabezas dispuestas a la izquierda del anterior, todas ellas tratadas con pinceladas extremadamente finas y con colores densos de pigmentos ricos y preciosos. El resto de la escena lo consideraba obra de sus ayudantes[13].

Pero la reciente restauración de la obra ha permitido descubrir la calidad óptima de su ejecución, la leve extensión de los repintes y la buena integración de los arrepentimientos que fueron aportados por el pintor en el curso de la realización, elementos que confirman la verdadera participación de Tiziano en las partes fundamentales de la escena.

La primera intervención importante en el cuadro se produjo a su llegada al Monasterio de El Escorial con el triste recorte sufrido para su acomodo en la sala hasta conseguir los 208,5 x 463 cm actuales. La pintura se cortó aproximadamente unos 25 cm de ancho y, como demuestran las copias, se redujo algo más en el lateral izquierdo de la tela, habiendo prácticamente desaparecido la figura del sirviente. Pero la rebaja más importante se realizó en altura, algo más de 50 cm, afectando fundamentalmente a la parte superior, ya que la inferior casi no debió ser tocada, aunque el barreño de agua esté al ras del lienzo. Este importante recorte ha provocado que la escena quede iluminada por una luz celestial reducida a unos rayos y que sus personajes se sientan un tanto comprimidos en unas arquitecturas abiertas que fueron mutiladas.

Durante sus dos primeros siglos de existencia, el cuadro debió de experimentar varias limpiezas inadecuadas y gruesos repintes que taparían las faltas aparecidas fundamentalmente por cambios medioambientales, deterioros que llevaron a Mariano Salvador Maella a juzgar la *Cena* de «mui maltratada» cuando realiza una selección de obras pictóricas del Monasterio de El Escorial que pudieran ser objeto de restauración en 1786[14]. Diez años antes, el autor anónimo del «Verdadero orden de las pinturas del Escorial» calificó la cabeza de Cristo de «endeble», debido seguramente a los numerosos desgastes y modificaciones que presentaba[15].

En noviembre de 1842 la *Cena* se traslada al Museo del Prado para ser objeto de la primera restauración de la que tenemos referencia documental[16]. El informe del Director del Museo, José de Madrazo, dirigido al Tutor de S.M. e Intendente de la Real Casa, es bien claro sobre el mal estado de la *Cena* y en él dice estar «generalmente repintado de un extremo al otro en todas sus direcciones» debido a los numerosos desprendimientos pictóricos, provocados por una exagerada humedad visible en la parte posterior del lienzo original[17]. En la documentación no existen datos sobre el proceso de restauración, tan sólo se indica su reentelado, seguramente llevado a cabo por el forrador del Museo, Antonio Trillo, que lo efectuó de forma correcta, ya que en la actualidad no se han observado problemas de adherencia a la tela del forro de dos piezas ni a las capas de preparación y pictórica. La intervención debió estar dirigida por José Bueno, primer restaurador del Prado, que fue también encargado de su selección y traslado al Museo, y Severiano Marín actuó por su cargo de ayudante de la sala de restauración. El cuadro fue devuelto, junto al resto de las obras restauradas, en julio de 1845[18].

Tenemos constancia de una última restauración en 1956 realizada en la Iglesia de Prestado del propio Monasterio[19], y que los restauradores han identificado con unos estucos de yeso de color más claro que los anteriores y cuyas reintegraciones se eliminaban fácilmente con los barnices.

Las primeras investigaciones con rayos ultravioleta revelaron claramente los repintes y reintegraciones efectuados en las últimas intervenciones, que unidas a la reflectografía infrarroja y a los análisis estratigráficos han demostrado el buen estado de conservación del tejido pictórico. En la reflectografía infrarroja no aparecen los trazos subyacentes de la composición, lo que indica que Tiziano concibió la escena casi directamente sobre el lienzo preparado, sin atender a desarrollar un dibujo preparatorio antes de la solución definitiva. Tan sólo se aprecian algunos trazos de perfiles del boceto que marcan una serie de alteraciones en la arquitectura, como la aparición de unas líneas de fuga del muro, que hubieran dejado más reducido el espacio del paisaje, y de una pared tras las figuras sagradas, a la altura de la mitad de sus rostros, que hubiera cerrado el pórtico[20].

Los documentos reflectoscópicos revelan también varios arrepentimientos, como la reducción de las cabezas del apóstol meditabundo situado en el extremo izquierdo del lienzo y del que está de pie con manto rojo, o la eliminación de dos frutas dispuestas sobre el mantel, hecho que debió efectuarse en alguna de las últimas jornadas de ejecución de la obra, ya que su presencia estaba fuertemente marcada, transparentándose a través del blanco. El efecto se ha subsanado con una correcta reintegración.

La somera limpieza ha permitido levantar los barnices descoloridos y una gran mayoría de los repintes antiguos, que se encontraban cubriendo los numerosos desgastes y barridos y que en parte se extendían sobre la pintura original. El barniz estaba tan oxidado y oscuro que desvirtuaba las tonalidades y matices y enmascaraba muchos de sus repintes, que al eliminarse ha producido una visión óptica distinta, donde lo apagado y opaco del color ha encontrado una dimensión nítida y fresca, y que a pesar de la alteración irreversible de algunos pigmentos, se ha logrado recuperar una sorprendente variedad de notas de color de diferentes empastes pictóricos, que encaja mejor con la fecha de ejecución del cuadro al final de la producción de Tiziano. De esta forma, en la penumbra del recogido ambiente, destaca el blanco incandescente del mantel, sobre el que cada objeto está tratado en su calidad matérica y belleza tonal, como son los vidrios salidos de los hornos de Murano o los platos y barreño metálicos.

Los repintes más llamativos afectaban a las cabezas de Cristo y de la mayor parte de los apóstoles, a todas sus vestimentas, al mantel, a la arquitectura, al paisaje y al cielo, que al levantarse han dejado al descubierto importantes cambios de composición y de color. Todos los rostros han ganado en intensidad expresiva, en especial el apóstol de barba blanca que presenta las manos alzadas en un gesto de sorpresa al reconocer a Judas, seguramente San Andrés, y el de

La Última Cena, detalle del proceso de limpieza.

su derecha. La cara de Cristo era una de las más desgastadas, pero su magnífica reintegración ha permitido establecer su proximidad con algunos de los modelos de Cristo tizianescos más espirituales y serenos, como el de la *Cena de Emaús* del Louvre. El semblante de Santiago, situado en el extremo derecho de la mesa en conversación con un judío de turbante descomunal y en actitud de inquebrantable fidelidad al llevar su mano al pecho, ha resultado ser uno de los más repetidos para el tipo de Cristo en alguna de sus últimas obras, como en el Cristo del *Tributo de la moneda* (h. 1568) de la National Gallery de Londres, o en el *Cristo Salvador del Mundo* (1570) del Ermitage de San Petersburgo. Judas, la única figura que aparece de espaldas al espectador dispuesta en un ligero *contrapposto*, deja ver ligeramente su cara, una de las más empobrecidas por antiguas limpiezas excesivamente drásticas. Los únicos rostros prácticamente originales son el del maravilloso viejo octogenario de la izquierda, autorretrato del pintor, y el del apóstol que aparece tras él, en los que puede observarse la técnica pictórica característica de Tiziano para el tratamiento de las carnaciones, a base de numerosas manchas y tintas muy ricas de empaste sobre una capa de preparación blanca[21]. El color predominante es el blanco de plomo, que junto al minio y otros óxidos de hierro dan el aspecto rosado deseado para las mismas. Este método de superponer varias capas graduales sólo podía ser alcanzado mediante un largo proceso, permitiendo secar la pintura entre las aplicaciones. El autor se retrató de perfil con la sublimidad y energía de otros autorretratos suyos del momento, como los de Berlín, Prado, National Gallery de Londres o el del retablo archidiaconal de Pieve di Cadore.

Todas las vestiduras han ganado en riqueza y brillantez de colorido, pudiéndose apreciar en algunas zonas las superposiciones de pigmentos y el uso de veladuras para la construcción del color final. Las variaciones más significativas se han producido en la figura de Santiago, cuya túnica de tono grisáceo ha recobrado ese típico malva-rosáceo tizianesco con algunos restos de veladura de color carmín. El traje del apóstol situado a la derecha de San Andrés ha recuperado su color original, de un verde mucho más vivo con sus auténticos empastes. La túnica de San Andrés, antes de un color verde-grisáceo y ahora de un marrón intenso, llegaba hasta el comienzo del rostro, quedando ahora a la vista el cuello y el reborde blanco de la camisola. La vestidura de Judas presenta barrido su tono original y el manto también tenía importantes repintes, habiéndose descompuesto el color en las zonas más oscuras, no así en la bolsa del dinero que sujeta con la mano izquierda.

Otra de las partes más afectadas era el mantel, que revelaba diminutas pérdidas de color, especialmente en su caída. Este grave empobrecimiento de la pintura debe achacarse seguramente a antiguas limpiezas excesivas que han dañado irreversiblemente su color en mayor medida que otros pigmentos. La arquitectura del fondo ha recobrado sus matices grisáceos originales, mientras que el suelo presenta una mayor

nitidez en los colores terrosos de su enlosado, frente a los anteriores más grisáceos. El caldero, sin embargo, al estar prácticamente repintado en su parte exterior, ha recuperado su forma y color originales, pudiéndose apreciar mejor la firma del artista en letras capitales: «TITIANUS F.»

La limpieza ha permitido también rescatar la luz de atardecer del fondo cuyas sutiles vibraciones de notas cromáticas se funden en el horizonte. Ahora se puede apreciar toda la vegetación boscosa dentro de una gama de verdes más viva y clara, aunque algunos de ellos han ennegrecido por alteración irreversible de pigmentos, formando pequeñas zonas oscuras en el paisaje.

San Juan Bautista

La primera noticia documental del *San Juan Bautista* data de 1577, cuando se produce su llegada al Monasterio de El Escorial, que aparece recogida en la Entrega Segunda de objetos donados por Felipe II al citado edificio[22]. Aunque en la Entrega no se nombra el autor del mismo[23], todas las fuentes y descripciones antiguas de El Escorial lo consideran como original del maestro. Sigüenza fue el primero que lo hizo, calificándolo de «figura del natural, aunque algo corta, más de excelente movimiento, luz y relievo»[24]. En estos mismos términos se expresaron los cronistas escurialenses durante los siglos siguientes, como Santos (1657, 1667, 1681, 1698), Palomino (1716), Ximénez (1764), Ponz (1778, 1788), Bermejo (1820), Poleró (1857), Rotondo (1862) y algunos otros anónimos[25].

En la bibliografía más moderna, no todos los especialistas de Tiziano han sido de la misma opinión, aunque generalmente incluyen la obra en sus catálogos. Su estado de conservación ha hecho bastante difícil emitir un juicio sobre esta pintura, aunque indudablemente muchos de ellos intuían que debía tratarse de una de las obras de mayor calidad técnica dentro de la última etapa de Tiziano de entre las enviadas a Felipe II. Crowe y Cavalcaselle la juzgaron una réplica[26], mientras que unos años más tarde Suida y Mayer[27] la incluyen en sus repertorios de obras tizianescas, considerándola como una de las creaciones maestras del último período del artista. Pero ni Tietze (1950), ni Berenson (1957) la incluyen en sus catálogos. Valcanover la vuelve a restituir al maestro, así como Wethey, posiblemente influidos por la justa aceptación de Pallucchini, y ambos sitúan la obra hacia 1560[28]. Esta misma opinión la comparten más recientemente Ruiz y Checa[29]. Hoy en día, tras el proceso de restauración con el consiguiente estudio de los materiales y de la técnica del pintor, la autoría de Tiziano queda definitivamente confirmada.

Tiziano había abordado ya el tema del Bautista en diversas ocasiones, pero nunca la figura del santo se había visto imbuida de esa fuerza espiritual interior, que era propia del mundo oficial filipino. El primer Bautista documentado era el *San Juan con el Agnus en los brazos* que aparece descrito en la carta que el Aretino mandó el 8 de octubre de 1531 al conde Massimiano Stampa para avisarle de su envío. El segundo es el espectacular *San Juan* que Tiziano realiza en los años cuarenta para la Iglesia de Santa Maria Maggiore de Venecia, hoy en la Galleria dell'Accademia de dicha ciudad[30], que se presenta mucho más próximo en iconografía al de El Escorial —santo de cuerpo entero, en su retiro del desierto, vestido con la túnica de piel de camello y sólo con sus atributos más habituales, el Cordero Místico, la cruz de caña y la banderola con la inscripción «Ecce Agnus Dei». Pero en la versión escurialense aparecen algunas diferencias claramente palpables, no sólo porque la técnica pictórica de nuestro *Bautista* sea mucho más avanzada, empastada y suelta, sino porque la imagen del santo ha variado considerablemente. Ya no es la visión manierista de la figura musculosa del modelo veneciano, que recuerda en cierta forma a Miguel Ángel o a la escultura clásica, sino la visión mística de un Bautista más acorde con la estética contrarreformista, requerida en la decoración del Monasterio por su fundador.

Pallucchini dio a conocer una copia del prototipo escurialense en una colección particular de Novara, procedente de Inglaterra, que sitúa en la segunda mitad del séptimo decenio[31]. Y el Museo del Prado

San Juan Bautista, antes de la restauración.

San Juan Bautista, tras la restauración.

posee una copia de poca calidad y con ligeras variantes, depositada en el Obispado de Almería con destino a la iglesia parroquial de Cantonia (Almería) desde 1886 (núm. 4941).

La primera cita documental a la historia de la conservación del *San Juan Bautista* se produce en un listado de obras escurialenses trasladadas a la Academia de San Fernando durante la invasión napoléonica, de 1813, en el que dice estar «algo estropeado»[32], observación en la que redundan todos los especialistas del artista que han incluido esta obra en sus catálogos.

El lienzo aparecía ante nosotros con una película superficial de barniz oscurecido y cargado de suciedad que servía para tapar las distintas alteraciones que se habían producido a lo largo del tiempo. No hay constancia de otras restauraciones anteriores, pero la pintura reflejaba haber sufrido los efectos de las mismas, ya que se han apreciado repintes de diferentes épocas y algunas zonas barridas por intrépidas limpiezas. Wethey es el único que hace referencia a una ligera intervención en 1963, en la que se pudo haber producido la forración del lienzo.

Las primeras investigaciones con rayos infrarrojos y ultravioletas y los análisis estratigráficos han confirmado el buen estado de conservación general de la capa pictórica del cuadro. La reflectografía infrarroja no ha apreciado trazos subyacentes de ningún tipo, lo que nos indica que Tiziano debió concebir la composición

directamente sobre el lienzo preparado, sin atender a desarrollar un dibujo preparatorio que hubiera resuelto desde un inicio los cambios que surgieron en la composición. Estos análisis reflectoscópicos tan sólo han evidenciado unas modificaciones en el movimiento ligeramente ascensional del brazo derecho hacia la presente posición y en el decrecimiento del tamaño de la cruz de caña, arrepentimientos que pueden detectarse al haber quedado transparentados en la versión definitiva.

Sólo la recomposición global mediante rayos X ha podido aclarar esta cuestión. La imagen radiográfica, captada perfectamente en toda su integridad, ha revelado diversos arrepentimientos que se concentran exclusivamente en la figura del santo, conforme con el procedimiento típico del artista. Todo el torso superior del santo ha variado considerablemente, al presentar la versión primitiva una contextura torácica mucho más musculosa, cubierta totalmente por una camisola de tela muy apretada y una capa dispuesta en diagonal, tapándole buena parte del brazo izquierdo. También se ha alterado la solución del brazo derecho, al haberse previsto en un principio sobre su pecho en actitud suplicante, con la consiguiente variación de la banderola, que la sujetaba con la mano izquierda. Asimismo se observa una ligera transformación en el propio rostro del santo, que lo presentaba con una expresión más dura y severa. La disposición de las piernas del santo se mantiene inalterable, al igual que el Agnus Dei que aparece recostado junto a los pies del Bautista, trayéndonos a la memoria el modelo de la Academia.

Todos los cambios de composición que se detectan concuerdan con el modo de trabajar del Tiziano tardío, de ir retocando sus cuadros en distintos procesos creativos, incluso después de acabados. Boschini lo recoge en este clarísimo párrafo, según el testimonio directo de Palma el Joven, que trabajó durante este período junto a él: «Tras haber trazado estas preciosas bases, apoyaba los cuadros con la cara hacia la pared y los dejaba ahí durante unos meses sin mirarlos; cuando luego quería volver a trabajar en ellos, los estudiaba con rigurosa atención, como si fuesen sus mayores enemigos, para ver el efecto que producían, y si descubría algo que no coincidía con su delicado gusto...

San Juan Bautista, recomposición de las radiografías.

eliminaba hinchazones o abundancia de carnes, le enderazaba un brazo, si la estructura de los huesos no era la adecuada, y si un pie estaba en una postura poco conveniente, lo arreglaba sin piedad por el dolor que pudiera sentir»[33].

El grado de secado de los *pentimenti* nos hace ver que la pintura fue dejada en este estado primitivo durante algún tiempo. Cuando el pintor volvió a reconsiderar la composición, debió transformar al santo a su versión actual quizás por la necesidad de conseguir una más fuerte tensión emotiva, reforzada por el uso de una técnica propia de sus últimas producciones. El resultado fue un santo mucho más

enjuto y espiritual, en el que vemos perfectamente reflejados los intereses piadosos de Felipe II, que debieron ser muy tenidos en cuenta por Tiziano a la hora de realizar esta versión[34].

El *San Juan Bautista* del Prado, de escuela madrileña del siglo XVII, ya mencionado, es copia exacta de la composición que refleja la radiografía, hecho que nos ha hecho reflexionar sobre si el cambio de disposición del santo pudiera haberse realizado en el Seicento, pero el estrecho examen de la pintura nos ha obligado a desechar esta teoría, ya que las carnaciones del tronco están tratadas de un modo absolutamente tizianesco y de forma similar a las de las piernas. Quizás la existencia de un ejemplar original similar a la primera versión, hoy desaparecido, pueda explicar la repetición de la citada composición.

El resultado de la limpieza no ha podido ser más excelente, ya que se ha recuperado una inédita legibilidad de la obra. Ahora se puede apreciar la libre ejecución de la técnica pictórica de Tiziano, a base de toques muy sueltos del pincel y densos empastes cromáticos, y la variedad cromática de su pintura dentro de una gama reducida de pigmentos, irreversiblemente algo ya desgastada por intervenciones inadecuadas y alteraciones de pigmentos. Los repintes se encontraban fundamentalmente localizados en el rostro, brazo izquierdo, vestidura y pies del santo y en toda la línea transversal de unión de las dos telas, cubriendo torpemente los desgastes de la pintura. Los principales cambios se han producido en la túnica de piel del santo, al eliminarse una franja de unos 2 cm de vello de la parte inferior izquierda de la túnica de camello, que se sobremontaba sobre el espacio del cielo. En general, toda la túnica ha cobrado vida, al poder ahora apreciarse las distintas tonalidades cromáticas, aunque en las zonas de colores oscuros se aprecia cierto barrido, que ha podido disimularse con una adecuada reintegración. Los brazos están desigualmente tratados con el resto del cuerpo, pero aparecen disimulados por los toques de color, muy en consonancia con su modo de trabajar, «pues aunque supo diseñar mejor que ningun otro veneciano, por no meditar ni examinar cada parte de por sí, cayó algunas veces en defectos e incorrecciones, que supo ocultar a ojos no muy perspicaces con la hermosura del colorido, a lo que también contribuyó la vanidad de pintar de repente sin trazar ni dibuxar antes, como se debe»[35].

La limpieza nos ha recobrado también un palpitante paisaje de tonos pardos inundado por una luz real y tratado de forma muy suelta. La eliminación de los barnices pigmentados de color oscuro ha traído consigo la aparición de la gama original de tonos pardos, que aunque de lejos pueda parecer algo monocroma, sin embargo guarda millares de matices de ocres, verdes y rojos, que aparecen superpuestos como chispas de fuego o desaparecen en las sombras. Asimismo surge una vegetación, que antes apenas era apreciable, sobre los dos riscos que circundan la figura del santo, consistente en unos arbustos salvajes llenos de empastes cromáticos y unas ramas de hiedra de un verde intenso, pero de una minuciosidad dibujística extraña al momento. También ha surgido una rama apoyada sobre la roca, en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, que se encontraba oculta por el repinte de un tronco cortado, realizado con barniz teñido de color pardo, según el equipo de restauradores de fecha bastante cercana. Al igual que ocurría en la túnica, existen algunas pequeñas zonas oscuras del paisaje irrecuperables por alteración irreversible de algunos pigmentos.

Los más graves daños se presentan en la parte superior del cielo, donde en algunas zonas sólo queda la fina capa de preparación gris claro. Este empobrecimiento de la pintura debe achacarse a la abrasión de los pigmentos originales por limpiezas excesivas que han dañado irreversiblemente la delicada azurita en mayor medida que otros pigmentos de la figura del santo o paisaje. El propio azul del cielo inicialmente más intenso y puro ha debido transformarse con los barnices. Los cambios de posición del brazo derecho y, en cierta forma, del izquierdo y de la filacteria han producido un desgaste pictórico importante en el área del cielo alrededor de los mismos.

La restauración efectuada para esta ocasión ha demostrado que la firma «Titianus faciebat», situada

sobre la piedra en la que el Bautista apoya su pie izquierdo, al igual que en la versión veneciana, está repintada sobre una anterior semiborrada, cuya datación habría que situarla en la grafía de la ejecución de la obra, ya que está perfectamente integrada en las craqueladuras de envejecimiento de la capa pictórica.

Como es norma en su estilo, Tiziano se sirve de la preparación para obtener luz y transparencia, usando poco color y añadiéndolo en empastes densos y fuertes para crear contrastes. La técnica pictórica del desnudo también se realiza por superposición de toques de color, a base de una amplia tonalidad de colores blancos, rosáceos y grises, aplicados directamente sobre la capa de preparación realizada en yeso mate blanco algo grisáceo. El efecto de una densa pincelada grisácea puede ser vista en la parte superior y trasera de las piernas y en la unión de los brazos con el cuerpo, para dar sensación de sombra. En las partes mejor conservadas de las carnaciones, túnica y paisaje, se aprecian los empastes o borrones típicos de Tiziano, realizados como auténticos golpes de toques nítidos y separados seguramente con los dedos. Como recoge Boschini, «Palma [el Joven] me aseguraba que en la fase de acabado [Tiziano] pintaba más con los dedos que con los pinceles»[36].

La soltura pictórica del *San Juan Bautista* encaja mejor con una fecha de realización algo posterior a la dada por los especialistas, como a finales de la década de los sesenta, entre 1565-1570, ya que encuentra comparación con otras obras tardías de Tiziano, como el *San Jerónimo penitente* o el *Martirio de San Lorenzo* de la colección escurialense, o las *Magdalenas* del Ermitage, Capodimonte o Uffizi.

* La Fundación Argentaria ha patrocinado la restauración de estas dos obras de Tiziano Vecellio dentro de su plan de actuaciones sobre obras de arte que viene desarrollando durante estos últimos años. Los trabajos de restauración han corrido a cargo de Pablo Rodríguez Abad, Arazcy Ruiz Lopes y Teresa Fernández-Muro Ortiz, bajo la supervisión de Fernando Fernández-Miranda y Angel Balao del Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional. También se ha contado con la valiosa colaboración del equipo de laboratorio químico-radiológico del citado Departamento, integrado por Pilar Baglietto Rosell, Virginia Arnaiz Gómez, Santiago Herrera Marina e Inés Barrigas García.

1 E. Sarrablo Aguareles, «La cultura y el arte venecianos, en sus relaciones con España, a través de la correspondencia diplomática de los siglos XVI al XVIII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1956, pp. 655-657; A. Cloulas, «Documents concernant Titien conservés aux archives de Simancas», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. III (1967), pp. 254, 257, 258, 261-264, 266-270 y 280; L. Ferrarino, *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'archivio generale di Simancas*, Madrid, 1975, pp. 74-77, 81-83, 85, 86, 91-93, 96, 98, 103 y 130.

2 A. Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Madrid, 1716, ed. 1988, p. 66, critica al pintor cuando dice que ha dedicado tanto tiempo en hacer el cuadro: «... pero siete años, es menester atribuirlo más a misterio, que no a realidad». Tiziano lo atribuía no sólo a la sobrecarga de trabajo, sino también al control meditado y a la constante verificación de sus obras: «Yo no me conformo nunca con mis obras, sino que intento siempre hacer lo posible para pulirlas y añadir algunas cosas.»

3 Cloulas, *op. cit.* (nota 1), p. 270.

4 M. Mancini, *Tiziano e le corti d'Asburgo*, Venecia, 1998, pp. 339-340, recoge la carta de Girolamo Maggi d'Anghiari a Felipe II, recibida el 20 de enero de 1566, en A.G.S., Est. leg. 1325, fol. 26, en la que aparece una anotación del propio rey sobre la llegada de la *Cena*, en la que dice haber venido «bien tratada en dos piecas», que bien puede referirse a la perfecta unión de las dos telas que conforman el cuadro.

5 A.P., Patronatos, San Lorenzo, Leg. 1995, Entrega Primera, 1574, Fol. 209: «Un lienzo grande en que esta pintado la cena del Señor, de mano de Tiziano, que tiene nueve pies y medio de alto y diez y siete y medio de ancho. Esta en el Refitorio». Quizás su llegada al Monasterio pudo haberse producido realmente en 1571, ya que el 30 de mayo de ese año se pagaron 18 reales al carpintero Juan Serrano «porque asento el Retablo de la Cena en el refitorio del dicho Monesterio» y el 8 de junio de 1571, 50 ducados en reales al ensamblador Gilles de Bullon, «que los ovio de aver por la guarnicion que hizo de madera toda a su costa de officios y madera y cola para el Retablo de la Cena para el dicho Monesterio», en A.B.S.L.E., 1571-II-133. Santos en su edición de 1681, fol. 47v, da cuenta de la sustitución del marco por otro «hermosissimo» en época de Carlos II, marco que todavía hoy conserva.

6 La *Cena* es descrita por casi todos los cronistas del Monasterio en el Refectorio del Convento. J.A. Almela, *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo (1594)*, publicado por G. de Andrés en *Documentos para la Historia del Monasterio del Escorial*, p. 55; Fr. J. de Sigüenza, *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1605, parte 2ª, D. III, ed. 1988, p. 222; E. Harris y G. de Andrés, «Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)», *Archivo Español de Arte*, 1972, p. 31; Fr. F. de los Santos, *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1657, fol. 54r; 1667, fol. 54; 1681, fol. 47v; 1698, fol. 59r;

Fr. A. Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1764, p. 140; A. Ponz, *Viaje de España*, 1788, t. II, ed. 1988, p. 413; J. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, t. V, p. 43.

7 H. Wethey, *The paintings of Titian. I. The religious paintings*, Londres, 1969, p. 97, recoge la noticia de Van der Doort (1639), ed. 1960, p. 175, núm. 19a, que dice que un fragmento de las arquitecturas se envió a la colección de Carlos I de Inglaterra, pero que más tarde desapareció.

8 Palomino, *op. cit.* (nota 2), p. 57.

9 G. Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori riviste et ampliate et con l'aggiunta delle vite de vivi e de'morti dall'anno 1550 insino al 1567-1568*, Florencia, 1878-1885, t. VII, p. 461; Sigüenza, *op. cit.* (nota 6), *ibidem*; Santos, *op. cit.* (nota 6), *ibidem*.

10 L. Ruiz Gómez, *Catálogo de pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1991, pp. 83-86; F. Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, 1994, pp. 250-251.

11 B.T. D'Arganville, «Titian's "Cenacolo" for the Refectory of SS. Giovanni e Paolo reconsidered», en F. Michelini (coord.), *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi*, Venecia, 1976, pp. 161-167.

12 W. Suida, *Tiziano*, París, 1935, p. 360; H. Tietze, *Tizian. Leven und Werk*, 1936, t. I, p. 234; t. II, p. 287; R. Palluchini, *Tiziano*, Florencia, 1969, p. 314; Wethey, *op. cit.* (nota 7), p. 97.

13 F. Valcanover, *Tutta la pittura di Tiziano*, Milán, 1960, t. II, p. 47, il. 105; 1971, núm. 446; ed. española, Madrid, 1988, p. 131; A. Morassi, *Tiziano Vecellio*, Enciclopedia Universale dell'Arte, XIV, Milán, p. 182; Wethey, *op. cit.* (nota 7), p. 97.

14 Carta de Maella al conde de Floridablanca, de 13-7-1786, en A.P., Patrimonios, San Lorenzo, Leg. 10 y A.P., Exp. personal de Maella, Caja 12.366/47.

15 «Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus autores. Año 1776», publicado por P. Ángel Custodio Vega, en *Documentos para la Historia del Monasterio de El Escorial*, t. V, 1962, p. 265.

16 Arch. Museo del Prado, Sec. Subdirección, Serie Restauraciones, Caja 77, Exp. 7. En el mismo cajón núm. 1 iban embaladas otras dos obras de Tiziano el *San Jerónimo penitente* y la *Oración en el huerto*.

17 C. Araujo, «Noticia de las pinturas que se conservan en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», *La Ilustración Española y Americana*, 1874, pp. 550-551 y pp. 567-570, piensa que su estado «no debió ser tan absolutamente deplorable» como lo pinta Madrazo, «puesto que hoy se puede juzgar bastante bien de lo que sería en sus mejores tiempos».

18 Una inscripción hecha sobre el reverso del lienzo forrado ha podido ser descubierta durante la presente restauración tras su ocultación por una fina capa de estuco, que viene a completar la frase última que ya quedaba a la vista. El texto nos da cuenta de la citada intervención del Prado: «Antes y después de la forración y restauración de este cuadro fue reconocido por los profesores de cámara Sres. Dn. José de Madrazo, D. Juan Galvez, Dn. Juan de Ribera, Dn. Federico de Madrazo y D. Valentín de Carderera, segun consta con toda espresion en las actas que existen originales en los espedientes de la Sría. del Real Museo, correspondientes al mes de Febrero de 1845. Se restauró en el Real Museo y devolbio en Julio de 1845».

19 Carta del Administrador de El Escorial de fecha 18-9-1956 al Consejero Delegado del P.N., en Archivo Oficinas Monasterio de El Escorial, Caja 303/3/1.

20 Hay una copia tardía en colección privada madrileña, conocida sólo por una fotografía antigua que publica D'Arganville, *op. cit.* (nota 11), p. 167, que presenta esta misma pared tras la figura de Cristo y los apóstoles, aunque el fondo sea totalmente diferente. Existe un dibujo estrechamente conectado con esta composición en los Uffizi (N. Inv. 14638 F), que aparece como copia de Tiziano.

21 F. Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. 1990, pp. 83-84, reserva para Tiziano el primer puesto entre los más excelentes coloristas.

22 A.P., Patronatos, San Lorenzo, Leg. 1995, Entrega Segunda, 1577, fol. 99: «Otro lienço de pintura, de la figura de Sant Juan Baptista en el desierto, con un letrero en las manos que dize Ecce Agnus Dei, puesto sobre tabla, guarnescido con molduras de madera dorada y pintada de azul, que tiene, con la guarnición, dos varas y dos terçias de alto y vara y cinco sesmas de ancho». Las medidas actuales del cuadro, 190,6 x 114,8 cm, no coinciden con las de la Entrega, 222 x 153 cm, pero no podemos olvidar que incluyen la guarnición del marco.

23 A pesar de la afirmación de J. Zarco, *Inventario de las alhajas, pintura y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598)*, Madrid, 1930, p. 141, núm. 1019, que asegura estar escrito al margen: «Del Tiziano».

24 Sigüenza, *op. cit.* (nota 6), parte II, D. XVII, ed. 1988, p. 372, la menciona en el pasillo de acceso trasero al Relicario de San Jerónimo, formando pareja con otra obra original del artista de parecido tamaño, el *Cristo crucificado*. Ambas obras serán recolocadas por Velázquez en 1656 en la Sacristía, donde hoy figura todavía ésta última.

25 Santos, *op. cit.* (nota 6), 1657, fol. 47v; 1667, fol. 42r; 1681, fol. 41v; 1698, fol. 53r; «Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial», publicado por G. de Andrés en *Archivo Español de Arte*, 1971, p. 59; Palomino, *op. cit.* (nota 2), p. 69; Ximénez, *op. cit.* (nota 6), fol. 309; «Verdadero orden de las pinturas del Escorial... Año 1776», en *Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial*, t. V, p. 250, n. 47; Ponz, *op. cit.* (nota 6), t. II, p. 368; Ceán Bermúdez, *op. cit.* (nota 6), t. V. p. 42; Bermejo, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial...*, Madrid, 1820, p. 91; V. Poleró y Toledo, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de san Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid, 1857, p. 47, núm. 98; Rotondo, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del real monasterio de San Lorenzo...*, Madrid, 1862, p. 70, núm. 98.

26 J.A. Crowe y Cavalcaselle, *Tiziano, la sua vita e suoi tempi*, Florencia, 1877-1878, t. II, p. 214.

27 Suida, *op. cit.* (nota 12), p. 139; A.L. Mayer, «Two pictures by Titian in the Escorial», *Burlington Magazine for connoisseurs*, 1937, p. 178.

28 R. Palluchini, «Studi tizianeschi», *Arte Veneta*, 1961, p. 290; Valcanover, *op. cit.* 1971 (nota 13), núm. 415; 1978, núm. 502; Wethey, *op. cit.* (nota 7), p. 137.

29 Ruiz Gómez, *op. cit.* (nota 10), pp. 74-76; Checa, *op. cit.* (nota 10), pp. 72 y 253. También en la exposición monográfica *Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise*, 1993, p. 579, es recogida como original.

30 O/L. 201 x 134 cm, en Wethey, *op. cit.* (nota 7), núm. 109. Los numerosos grabados de la versión veneciana demuestran la enorme fortuna de la misma desde el siglo XVI al XIX (C.

Graffico, 1602; V. Lefeuvre, 1682; C. Noel Robert, 1691; M. Comirato, 1833). Entre las copias pictóricas tiene especial importancia la que se encuentra hoy en la National Gallery de Irlanda en Dublín, que fue realizada por Giannantonio Guardi en 1738-1739 para la colección de Johann Matthias von der Schulemburg, por encargo de la armada de tierra de la República de Venecia, en A. CHIARI, *Incisioni da Tiziano. Catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venecia, 1982, e *Immagini da Tiziano. Stampe dal secolo xvi al xix delle collezioni del Gabinetto Nazionalle delle Stampe*, Roma, 1977.

31 PALLUCHINI, *op. cit.* (nota 12), p. 500.

32 «Razón de los quadros, efigies, marcos...», en A.P., Caja 222/22. El Bautista figura con el núm. 142.

33 M. BOSCHINI, *Le ricche manere della pittura*, 2ª ed., Venecia, 1674, cuya traducción ha sido publicada por CHECA, *op. cit.* (nota 10), p. 180.

34 Sobre la influencia de los intereses religiosos de Felipe II en Tiziano, ver CHECA, *op. cit.* (nota 10), p. 72.

35 CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.* (nota 6), t. V, pp. 36-37.

36 Descripción de la técnica de Tiziano por Palma el Joven, BOSCHINI, *op. cit.*, en CHECA, *op. cit.* (nota 10), p. 180. Antonio Pérez recoge también el modo de trabajar del último Tiziano en sus Cartas al narrar una conversación entre el embajador Francisco de Vargas y el mismo artista, en Biblioteca de Autores Españoles, t. XIII, *Epistolario Español*, t. I, carta LXXI; y también FR. H.F. DE PARAVICINO, en sus «Oraciones evangélicas» de 1640, en M. HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura a la Historia del Arte*, Madrid, 1943, p. 103, publicado por CHECA, *op. cit.* (nota 10), p. 56.

Restauri e tecniche di Tiziano

GIOVANNA NEPI SCIRÈ
Gallerie dell'Accademia, Venezia

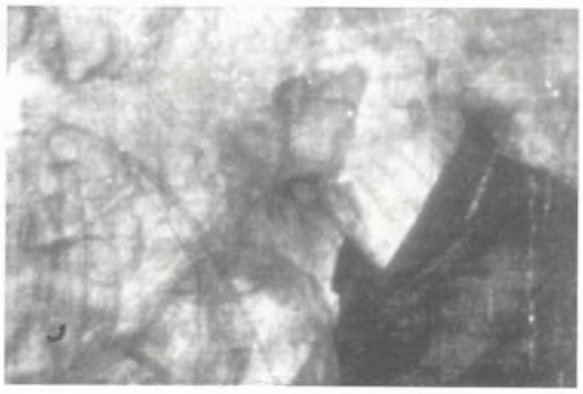
Dal 1987 al 1999 la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia è stata impegnata in una serie di interventi che hanno coinvolto tutte le opere di Tiziano presenti nelle Gallerie dell'Accademia e nel territorio, comprese indagini sull'*Assunta* dei Frari restaurata già nel 1974, propedeutiche ad operazioni di manutenzione.

Dalla giovanile paletta con *San Marco e Santi*, oggi a Santa Maria della Salute, alla lunetta raffigurante la *Madonna col Bambino e Angeli*, al *San Cristoforo* di Palazzo Ducale, alla *Pala Pesaro* dei Frari, all'*Annunciazione* della Scuola di San Rocco, alla *Presentazione di Maria* della Scuola della Carità, alla *Pentecoste* e ai soffitti per Santo Spirito in Isola, ai pannelli decorativi del soffitto dell'albergo della Scuola di San Giovanni Evangelista, al *San Giovanni Battista* delle Gallerie, al *Sant'Iacopo* di San Lio, al *San Giovanni Elemosinario* dell'omonima chiesa, al *Martirio di San Lorenzo* dei Gesuiti, all'*Annunciazione* di San Salvador, al *Doge Antonio Grimani dinanzi alla Fede* della Sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale, alla *Sapienza* nell'Antisala della libreria Marciana, alla *Trasfigurazione* di San Salvador, fino all'ultima testimonianza della *Pietà*, sono stati toccati quasi tutti i momenti più significativi dell'eccezionale percorso dell'artista. Questi indifferibili interventi, oltre a garantire la conservazione di altissimi capolavori e restituire loro una più corretta lettura e quindi anche una migliore definizione critica, hanno spesso fornito nuove informazioni sulla storia delle opere e soprattutto sul loro processi creativi[1].

Inoltre mezzi diagnostici più precisi, nuovi restauri di altre opere tizianesche, hanno permesso di ampliare queste informazioni; ne è emerso, tra l'altro, che se è vero che Tiziano non è assolutamente legato alla prassi medievale del rigido disegno sottostante teorizzato da Cennino Cennini e ancora viva in Giovanni Bellini come ad esempio nella *Madonna col Bambino tra le Sante Caterina e Maddalena* delle Gallerie dell'Accademia, talché nel 1557 Paolo Pino nel *Dialogo della pittura* afferma non valer la pena di «disegnare le tavole con tanta istrema diligenza, componendo il tutto di chiaro et scuro, come usava Giovan Bellino, per ch'è fatica gettata havendosi à coprire il tutto con li colori...», il disegno, o almeno tratti di esso, e comunque un rapido abbozzo a carboncino compaiono in moltissime opere di Tiziano che fino a pochi anni fa se ne ritenevano prive. E questo appunto grazie ad analisi più approfondite ed in occasione di sfoderature di dipinti su tela che hanno permesso l'esame riflettografico dal retro.

Certo il disegno di Tiziano è da intendersi in senso moderno, come teorizza Leonardo: «il bozzar delle storie sia pronto, e il membrificarle non sia troppo finito: sta contento solamente a' siti di esse membra, le quali poi a bell'agio piacendomi potrai finire». Nella *Madonna col Bambino* dei Metropolitan Museum di New York il disegno è ben visibile e ancora addirittura vicino a quello belliniano, ma si tratta di un unicum.

1 *Madonna con il Bambino, Santa Caterina, San Domenico e il donatore.* Mamiano (Parma), Fondazione Magnani Rocca.



2 *Madonna con il Bambino, Santa Caterina, San Domenico e il donatore.* Particolare della testa di San Domenico, con pentimenti e tracce di ulteriore abbozzi.

C'è traccia di disegno nella paletta con *San Marco in trono fra i Santi Cosma e Damiano, Rocco e Sebastiano,* fino ad ora negato, ritenendo che le immagini fossero state realizzate solo per sovrapposizione successive di colore, sovrapposizioni che le analisi stratigrafiche hanno confermato, ma che appunto non escludono una traccia grafica sottostante[2].

C'è disegno nel *Noli me tangere* della National Gallery di Londra[3]. E c'è ancora un bellissimo disegno preparatorio nella *Madonna col Bambino, Santa Caterina, San Domenico e il donatore* della Fondazione Magnani Rocca di Mamiano, ottenuto con un esame riflettografico dal retro in occasione della sfoderatura dei dipinto nel corso del restauro[4] (figg. 1, 2). Così vi è un disegno a carboncino nell'*Amor sacro e Amor profano,* com'è noto, reso visibile anche sul verso della tela in occasione della rifoderatura, oltre che attraverso gli esami riflettografici[5]. Tiziano ha usato il disegno preparatorio a carboncino per risparmiare colore e per organizzare il grande spazio a disposizione anche nell'*Assunta* dei Frari[6]. Devono aver preceduto assai probabilmente, come per la *Battaglia di Cadore* uno schizzo di insieme e vari studi di dettagli, dei quali sopravvive oggi solo quello preparatorio per il *San Pietro* al British Museum. Il tratto è particolarmente evidente nel corpo e nelle vesti della Vergine, punto focale della composizione.

Nella *Pala Gozzi* di Ancona del 1520 l'esame radiografico, molto parziale, e quello riflettografico eseguito nel 1988 non hanno rivelato un preciso disegno preparatorio, ma solamente dei tratti di impostazione a pennello, che potrebbero tuttavia risultare meglio evidenti con indagini più approfondite[7].

Così esiste il disegno nel *Polittico Averoldi* di Brescia di cui dei resto possediamo lo stupendo schizzo per il *San Sebastiano* a Berlino[8].

Evidente, ricco di pentimenti e ben noto, il disegno della *Pala Pesaro* dei Frari[9], mentre nell'*Allegoria* del Louvre del 1532 in occasione del restauro del 1993, è apparso sul retro della tela originale il tracciato completo dei disegno preparatorio[10].

Nell'*Annunciazione* della Scuola di San Rocco a Venezia del 1540 circa vi è un disegno chiarissimo dell'angelo e addirittura il proseguimento della balaustra sotto il panno[11].

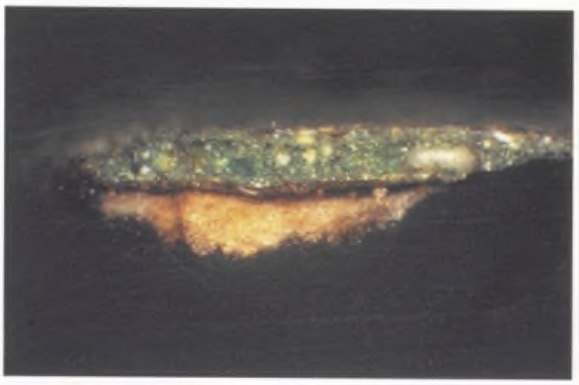
Nel *San Giovanni Battista* delle Gallerie dell'Accademia, le radiografie e le riflettografie a infrarosso mostrano solo pentimenti nella mano, nel cielo e sull'agnello[12]. Non vi sono tracce apparenti di disegno preparatorio. Ma l'opera, eseguita intorno al 1540 per la ricchissima chiesa veneziana di Santa Maria Maggiore, fu lodatissima dalle fonti e spesse volte copiata fino alla redazione settecentesca di Giannantonio Guardi per il Maresciallo Schulemburg, oggi alla National Gallery di Irlanda a Dublino[13]. Ludovico Dolce nel 1557 afferma «nella chiesa di Santa

Maria Maggiore fece una tavoletta d'un San Giovanni Battista nel Deserto: di cui credasi pure, che non fu mai veduta cosa più bella, ne' migliore, ne' di disegno, ne' di colorito». Ed in effetti nel dipinto, in cui coscientemente persegue un preciso programma figurativo, Tiziano unisce accanto al «disegno» e al «colorito» l'«invenzione» del soggetto quasi in risposta al dibattito che voleva gli artisti veneti incapace di disegnare almeno rispetto ai toscani. Proprio per questo non si può dubitare della presenza di un vigoroso disegno preliminare, che gli strati successivi di colore rendono oggi illeggibile. Infatti le analisi stratigrafiche hanno rivelato la presenza di un'imprimitura scura, particolarmente spessa nelle parti del fondo (fig. 3). E' probabile che su questo sfondo Tiziano abbia tracciato il suo disegno «con gesso da sarti bianco», come raccomanda il Vasari.

Il confronto di questa maschia figura trasudante forza e consapevolezza con il macerato asceta dell'Escorial è quasi sconvolgente. Databile nel corso del sesto decennio, evidenzia il profondo mutamento spirituale e tecnico compiuto da Tiziano. Tuttavia si tratta della stessa «invenzione» per usare l'espressione del Dolce, addirittura dello stesso cartone, come dimostra l'agnello, ad esempio, utilizzato con poche varianti. La materia invece è diversa, più vicina per composizione a quella della *Pietà*, anche se i pigmenti usati sono molto simili. Se paragoniamo due stratigrafie dall'incarnato[14] vediamo che anche l'incarnato del *San Giovanni* veneziano è molto complesso, segno di una ricerca puntigliosa delle tonalità voluta: sono presenti molti pigmenti, la matrice è di biacca, ma vi sono anche molte ocre gialle rosse, del cinabro e della lacca rossa[15].

Nelle tre tele del soffitto già in Santo Spirito in Isola, oggi nella sacrestia grande di Santa Maria della Salute a Venezia, dipinte da Tiziano tra il 1542-1544 non si è riscontrato disegno preparatorio.

Peraltro per il *Sacrifico di Abramo* il riquadro centrale e quindi il più importante, esiste un foglio preparatorio all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, col solo gruppo e del padre e del figlio, quadrettato, il che fa pensare ad una probabile trasposizione almeno per questo comparto e quindi anche a una traccia sulla tela,



3 *San Giovanni Battista*. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Sezione stratigrafica dal verde della vegetazione che evidenzia una preparazione scura.

probabilmente non percettibile con gli attuali mezzi di indagine.

Per l'altar maggiore di Santo Spirito in Isola Tiziano eseguì anche una *Pentecoste* che lo impegnò in una causa col convento stesso. La pala, commissionata, come si deduce dagli atti dei processo nel 1529 o 1530, rimase a lungo appena abbozzata e solo nel corso del 1541, per le pressanti richieste dei monaci, l'artista la portò a buon punto, montandola quindi sull'altare della chiesa dove si recò più volte per finirla. Inspiegabilmente, verso la fine del 1543, il dipinto cominciò a rivelare danni e sollevamenti del colore, che l'artista cercò invano di aggiustare in situ, ordinando quindi spazientito che gli venisse riportata a casa. In occasione della rimozione della pala, oggi come è noto nella chiesa della Salute, per la mostra del 1990 è stata eseguita una completa indagine a raggi infrarossi e ultravioletti, di cui è già stato dato conto in più sedi. Questa, oltre a confermare come si tratti di una nuova redazione, non essendovi traccia della ripetuta e travagliata gestazione di cui si parla nel corso del processo dove si dice espressamente: «prope che l'aveva bozato la pala a un modo e poi se pentiva de là dui aver tre anni la bozava un altro modo», hanno rivelato tracce di disegno preparatorio evidenti soprattutto nella figura di San Pietro[16].

Nel *San Giovanni Elemosinario* dell'omonima chiesa veneziana, dipinto nel 1547/1550 e quindi ad una data

piuttosto avanzata, dove già la materia comincia a frantumarsi sotto la luce «con tenero modo», come afferma il Ridolfi, pur senza raggiungere il «cromatismo dissociato» della produzione più tarda, la riflettografia ha evidenziato un bellissimo, rapido disegno preparatorio[17].

Inoltre nella *Venere che benda Amore* della Galleria Borghese di Roma, verso il 1565, con la riflettografia ad infrarosso eseguita dal retro del dipinto, oltre a pentimenti si è evidenziato un chiarissimo disegno preparatorio[18].

E perfino nel *Doge Antonio Grimani inginocchiato dinanzi la Fede* nella Sala delle Quattro Porte, in Palazzo Ducale a Venezia, commissionato a Tiziano il 22 marzo 1555 e rimasto incompiuto nello studio alla sua morte, quindi opera di lunghissima gestazione, la lettura attenta di un campione stratigrafico proprio nel manto di San Marco, figura sicuramente autografa, permetterebbe di supporre l'esistenza di disegno preliminare[19].

Sono sicura che un' indagine più capillare potrebbe senz'altro fornire ulteriori dati. Comunque ripeto che anche laddove le analisi non hanno dato esito, non significa che non ci sia stato un disegno preparatorio[20].

Un tale schizzo più o meno approssimativo doveva esserci in quasi tutte le opere di Tiziano, ma non sempre è stato rilevato, proprio per la sua sommarietà e per le numerose sovrapposizioni di colore e questo dimostra solo i limiti delle tecniche usate.

Che poi la velocità grafica di Tiziano e anche la sua indipendenza dalla traccia preparatoria fossero enormi, lo rivelano ad esempio i precocissimi affreschi dei Fondaco dei Tedeschi nel prospetto verso la Merceria. Eseguiti, secondo il Dolce, mentre Giorgione ultimava nell'estate del 1508 quelli sulla facciata del Canal Grande. I pochi frammenti superstiti, conservati oggi alla Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, rivelano che Tiziano, giovanissimo, ha tracciato i contorni incidendoli nell'intonaco fresco con un chiodo o un punteruolo, e addirittura, per il fregio monocromo in alcuni punti non ha seguito neppure questa traccia nella redazione finale.

Solo due anni più tardi l'arciconfraternita di Sant'Antonio a Padova commissiona a Tiziano tre pitture murali per la Scuola del Santo, attigua alla Basilica Antoniana, condotti a termine in sole 27 giornate di lavoro. Non si notano tracce d'incisione è probabile che qui Tiziano abbia eseguito il disegno a pennello, come del resto risulta dopo lo stacco della sinopia col *Miracolo della navicella* di Francesco Vecellio, dove le tre figure sedute, due femminili con in mezzo una maschile barbuta tracciate in due toni di ocra rossa e a sinistra un gruppo di arbusti in seppia rivelano inconfondibile la fantasia e la mano del giovanissimo artista[21].

Nel *San Cristoforo* del 1523 circa, unica pittura murale rimasta in situ in Palazzo Ducale, eseguito in due giornate, durante le quali sono state realizzate la testa di Cristoforo e quasi tutto il Bimbo, ed una terza consistente nel corpo del Santo e nel paesaggio, divisa in due riprese cioè due fasi di lavoro nella stessa giornata, il disegno è stato tracciato di nuovo direttamente a chiodo sull'intonaco fresco, tuttavia la realizzazione definitiva non sempre ha coinciso, documentando ancora una volta la straordinaria libertà creativa dell'artista[22].

Per quanto riguarda la tecnica si tratta, come ho detto di un buon fresco con rifiniture a secco. Il colore azzurro verde dell'acqua della laguna in basso a destra è reso con una pennellata a fresco di bianco di calce e smaltino macinato molto finemente, su di essa vi è una velatura data ancora a fresco di terra verde. Il bastone è costituito da un colore marrone di base ottenuto con un impasto di ocra rossa e nero di vite. I riflessi bianchi trasversali sono dati, sempre ad affresco, con sottili velature di bianco di calce. A margine della sezione si nota un sottile film rosso di ocra chiaramente dato a secco con lo scopo di ombreggiare e rendere la rotondità del bastone. Non vi sono tracce di leganti proteici, pertanto si presume che la finitura a secco sia stata data a calce e non a tempera[23].

Uno degli ultimi restauri eseguiti dalla Soprintendenza è stato quello della *Trasfigurazione* di Tiziano per la Chiesa di San Salvador. Questa tela tarda venne realizzata attorno al 1560, comunque entro il

1566, quando il Vasari la vide in opera sull'altar maggiore, dove costituiva la copertura feriale dei prezioso paliotto d'argento dorato che reca al centro lo stesso soggetto. I frequenti arrotolamenti e srotolamenti del dipinto per mettere in luce l'antependium sottostante avevano causato danni e ridipinture che sono stati risolti splendidamente da Ottorino Nonfarmale. Di tali lavori è stato dato conto nel catalogo della mostra *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto*. Tra le varie analisi cui l'opera è stata preventivamente sottoposta, di particolare interesse è risultata quella stratigrafica, che ha messo in luce l'uso nel fondo del cielo di blu di smalto[24], generalmente non adatto alla tecnica ad olio, in quanto reagisce con l'acido oleico diventando grigiastro e semitrasparente, ma splendido pigmento per l'affresco, che infatti abbiamo trovato anche nel cielo del *San Cristoforo* in Palazzo Ducale. Tiziano tuttavia lo ha impiegato almeno in altri due dipinti ad olio: la *Pala Pesaro* dei Frari e la *Fede* di Palazzo Ducale. In questo caso l'impiego potrebbe non essere accidentale o erroneo dato che tale pigmento possiede appunto la caratteristica di essere semitrasparente a olio e quindi adatto a rendere un cielo azzurro fortemente illuminato.

Nel 1994 era stato anche leggermente pulito *Tobiolo e l'angelo* delle Gallerie dell'Accademia. L'opera che reca lo stemma della famiglia Bembo, si trovava in origine nella chiesa di Santa Caterina a Venezia. Sulla base del Ridolfi e di un incisione di Le Febre, il von Hadeln (1914), l'Hourticq (1911), il Suida (1993), il Fogolari (1935) e il Morassi (1954), il Valcanover (1969) e più recentemente Charles Hope (1993)[25] credono di ravvisarvi il dipinto indicato dal Vasari come opera di Tiziano del 1507 nella chiesa di San Marziale. Benchè una parte autorevole della critica si sia opposta in passato a questa identificazione, la straordinaria qualità della materia rivelata dalla pulitura, e le analisi riflettografiche sembrano effettivamente confermare l'ipotesi di paternità tizianesca. Nella riflettografia ad infrarosso[26], il fogliame tra Tobiolo e l'angelo, ad esempio, che appare nella versione visibile piuttosto alterato, risulta nitido e tipicamente tizianesco; inoltre

4 Jacopo Palma il Vecchio e Tiziano, *Sacra conversazione*. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

la stessa qualità grafica anche dei dettagli, il paesaggio e il volto dell'angelo, la veste e le gambe dell'angelo forse con tracce di disegno o di pentimento rimandano al giovane Tiziano.

Dalla fine dello scorso anno è iniziato il restauro della *Sacra Famiglia con Santa Caterina e San Giovanni Battista* di Palma il Vecchio, conservata alle Gallerie dell'Accademia[27] (fig. 4). Sicuramente uno degli ultimi dipinti dell'artista, morto nel luglio del 1528, rimasto incompiuto che verrebbe voglia di identificare col numero 34 dell'inventarlo delle opere rimaste nello studio: «1 quareto de Madona in tela de q(uarte) 3 con putino e san Zuan batista, e san Joseph bozado poco più», se non fosse per l'esiguità delle misure e del termine tola (tavola), trattandosi invece nel nostro caso di un'opera su tela. Potrebbe trattarsi peraltro del modelletto preparatorio per quest'ultima. Secondo Ludwig sarebbe da identificare col n. 29 dell'elenco «1 teler grando de ca. braze 3 con una madona e putin e san Josef che fugiva in Egipto». Rylands[28] tuttavia osserva che mancherebbero il san Giovanni Battista e la santa Caterina: il primo potrebbe essere stato omesso in un elenco evidentemente frettoloso, la seconda, come vedremo più oltre, poteva non esserci ancora.

Il dipinto fu scoperto da Giulio Cantalamessa insieme al *San Girolamo* di Iacopo Bassano presso Alessandro Bedendo di Mestre e acquistato per le Gallerie nel 1910. In precedenza di proprietà della famiglia Pizzamano, dovrebbe trattarsi del quadro

ricordato dal Ridolfi e dal Martinioni in casa Widmann a Venezia. Così scrive il Ridolfi nel 1648: «I Signori Widmann hanno parimenti un'inventione di nostra Signora, posta à sedere, che mira con buona gratia San Giovanni Battista genuflesso con altri Santi intorno, gentil cosa dell'Autore». E il Martinioni nel 1663 aggiunge: «la Galleria dei Conti Vidmani, è delle stupende della città... Del Palma Vecchio, vi è la vergine con Christo Signor Nostro, S. Giuseppe, & altri Santi, ch'è pittura rarissima».

Come è evidente, non solo le descrizioni dei due autori integrandosi tra loro ben individuano l'opera come quella in casa Widmann, ma inoltre il *San Girolamo* con cui era assieme al tempo dell'acquisto, è pur esso indicato dagli stessi Ridolfi e Martinioni nella stessa famiglia. Appena entrata alle Gallerie l'opera fu restaurata da G. Zennaro. Nel 1939 in occasione della mostra di San Francisco subì una non meglio precisata «saldatura a cera». Nel 1956 si procedette ad un nuovo restauro a cura di Mauro Pellicioli, pur mantenendo alcune ridipinture dello Zennaro sulla bocca, sul mento e sullo scollo della Santa. In occasione di tale intervento si eseguirono varie radiografie che confermarono quanto già da tempo si intuiva anche soltanto con una veloce lettura: una prima diversa stesura della zona di fondo dietro la Santa Caterina e una diversa redazione della testa di quest'ultima. Tutto ciò autorizzava a supporre che un'altra mano fosse intervenuta a concludere ciò che Palma aveva lasciato abbozzato. Che fosse stato Tiziano suggerirono per primi l'Hourticq e il Berenson, ammisero successivamente Suida, Tietze, Moschini Marconi e Valcanover.

Durante l'ultimo restauro[29], sono state eseguite indagini riflettografiche [30] che hanno evidenziato una più larga partecipazione di Tiziano stesso.

Nonostante la lacuna sul viso e l'abrasione della veste, io ritengo che non solo il paesaggio retrostante ma l'intera figura di Santa Caterina appartengano a Tiziano. L'atteggiamento e la stessa veste sono infatti vicini a quelli della figura femminile di sinistra nell'*Amor Sacro e Amor profano* della Borghese. Inoltre la riflettografia ha rivelato come anche sotto il colonnato a destra, così prossimo a quello della *Pala Pesaro*, fosse

5 Jacopo Palma il Vecchio e Tiziano, *Sacra conversazione*. Riflettografia ad infrarosso che evidenzia sotto il colonatto tracce di paesaggio.

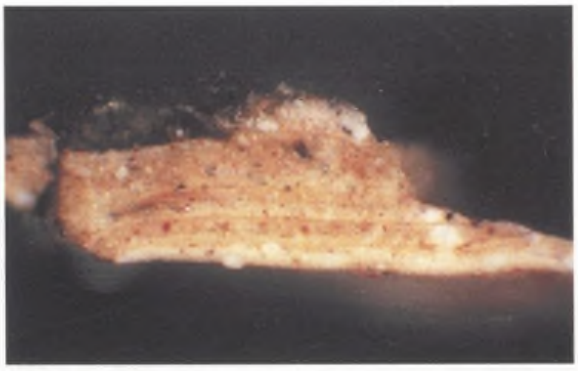
stato tracciato un inizio di paesaggio (fig. 5). E' quindi assai probabile che Tiziano stesso abbia completato anche questa parte, sostituendo al paesaggio il pilastro, già felicemente sperimentato pochissimi anni prima nella Pala dei Frari.

Le analisi stratigrafiche hanno confermato queste ipotesi[31]. In particolare i due incarnati appaiono eseguiti con gli stessi materiali, peraltro comunissimi, ma con tecniche diverse. La guancia di Santa Caterina è resa con 6-7 pennellate, tutte molto sottili ma regolari, di biacca, cinabro e lacche rosse. La guancia della Madonna è costituita da un'unica, spessa, pennellata di biacca, poca lacca rossa e tracce di cinabro (figg. 6, 7).

Vi sono evidenti differenze anche per quel che riguarda la tecnica dei due manti rossi. Quello della Santa è composto da una spessa pennellata, a corpo, di cinabro che conferisce al fondo una tonalità rossa molto vivace; sopra di questa vi è l'ombreggiatura composta da uno strato di lacca rossa data a smalto. Nel manto della Madonna gli strati pittorici sono tre. Sotto una base rossa di lacca e biacca, sopra un colpo di luce composto da molta biacca con pochissima lacca e infine l'ombreggiatura superficiale composta ancora da una lacca rosso-violacea ma data a smalto.

Interessante infine la stratigrafia di un campione che sembra testimoniare l'intervento di entrambi gli artisti, confermando ulteriormente i dati delle analisi riflettografiche. Sulla preparazione gessosa sono infatti

6 Jacopo Palma il Vecchio e Tiziano, *Sacra conversazione.* Campione stratigrafico del volto della Madonna di Parma.



7 Jacopo Palma il Vecchio e Tiziano, *Sacra conversazione.* Campione stratigrafico del volto di Santa Caterina di Tiziano.

stesi due strati di colore marrone (terre naturali e nero carbone), il primo più chiaro, relativi alla base della montagna del paesaggio di fondo; su questi è presente un film azzurro di biacca ed azzurrite macinata molto finemente dato senza soluzione di continuità sul colore sottostante. A questo punto vi è un netto stacco con quanto sta sopra. La superficie è molto liscia e si nota chiaramente un sottile velo di vernice, è evidente che vi è stata un'interruzione temporanea nella stesura dei colori. La stratigrafia continua poi con uno spesso strato di azzurrite, questa volta macinata grossa, e biacca.

Quindi l'intervento di Tiziano è senz'altro più ampio di quanto finora supposto. Esiste al Museo di Digione, in deposito dal Louvre, una composizione molto simile con la *Madonna col Bambino, Sant'Agnese e San Giovannino*, giustamente considerata autografa da Wethey[32], anche se danneggiata, databile agli inizi degli anni trenta. E' probabile che dopo aver concluso l'opera lasciata incompiuta da Palma, Tiziano abbia ripetuto a distanza di pochi anni lo stesso soggetto, riproponendo il felice motivo della Madonna appoggiata al pilastro.

1 G. Nepi Scirè, «Il restauro della 'Presentazione di Maria al Tempio' di Tiziano»; P. Spezzani, «La 'Presentazione di Maria al Tempio' di Tiziano ai raggi X», in *Bollettino d'Arte*, supplemento 5. Studi Veneziani, Roma, 1983, pp. 151-166; G. Nepi Scirè, «La 'Fede' di Tiziano» (con note tecniche di Lorenzo Lazzarini) in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici*, 8 (1979), pp. 83-94; *idem*, «La 'Pietà' di Tiziano», in *Restauri alle Gallerie dell'Accademia*, Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia, 13 (1987); *idem*, «Recenti restauri d'opere di Tiziano a Venezia», in *Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia, 1990, pp. 109-131; P. Spezzani, «Le indagini non distruttive», *ibidem*, pp. 377-378; L. Lazzarini, «Note su opere comprese tra il 1510 e il 1542», *ibidem*, pp. 378-384; G. Bortolaso, «Note su alcune opere comprese tra il 1542 e il 1576», *ibidem*, pp. 385-387; V. Fassina-M. Matteini-A. Moles, «Studio dei leganti pittorici in sette dipinti a Venezia», *ibidem*, pp. 388-400; G. Nepi Scirè, «Tecniche esecutive di alcuni dipinti di Tiziano», in *Titian 500* (ed. by J. Manca), Washington, 1993, pp. 401-413; P. Spezzani, «Indagini non distruttive sui dipinti di Tiziano in Venezia», *ibidem*, pp. 393-399.

2 Si veda il saggio di Alfeo Michieletto in questo stesso volume.

3 Si veda J. Dunkerton e N. Penny in «'Noli me tangere', Londra, The National Gallery», in VV.AA., *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, catalogo della mostra, Roma 1995, pp. 364-368.

4 Eseguito nel 1992-1993 da Ottorino Nonfarmale, mentre le riflettografie sono di Paolo Spezzani.

5 Si veda M.G. Bernardini e P. Spezzani, «'Amor Sacro e Profano', Roma, Galleria Borghese», in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, op. cit.* (nota 3), pp. 355-357.

6 Si veda Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 1, 1993), pp. 408-413.

7 M. Seracini, «L'indagine riflettografica ad infrarossi», in VV.AA., *Tiziano la pala Gozzi di Ancona*, Casalecchio di Reno, 1988, pp. 86-94.

8 P. Spezzani, «Le riflettoscopie», in *Il polittico Averoldi di Tiziano* (a cura di E. Lucchesi Ragni, G. Agosti), catalogo della mostra, Brescia, 1991, pp. 169-171.

9 F. Valcanover, «La pala Pesaro» (con note tecniche di Lorenzo Lazzarini), in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 8 (1979), pp. 57-71.

10 J.P. Rioux, «L'analyse de la matière picturale», in N. Volle, C. Naffah, L. Faillant-Dumas, J.P. Rioux, «La restauration de huit tableaux de Titien du Louvre», in *Revue du Louvre* 1-1993, pp. 58-80, p. 65.

11 Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 1, 1990), p. 113.

12 Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 1, 1990), p. 120.

13 F. Valcanover, «Aggiunte al catalogo di Antonio Guardi "copiste"», in *The shape of the Past. Studies in Honour of Franklin D. Murphy*, Los Angeles, 1981, pp. 286-288.

14 F. Fernández-Miranda y A. Balao in VV.AA., *Tiziano. La Última Cena y San Juan Bautista. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, pp. 67-73, stratigrafia a p. 68.

15 Come ha evidenziato l'analisi stratigrafica eseguita da Stefano Volpin.

16 Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 1, 1993), pp. 405-407.

17 Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 1, 1990), p. 122.

18 P. Spezzani, «Le indagini radiografiche e riflettografiche», in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano, op. cit.* (nota 3), pp. 440-441.

19 Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 1, 1979), campione stratigrafico fig. 21.

20 Come ha sottolineato Jill Dunkerton esiste il disegno preparatorio nella *Zingarella* del Kunsthistoriches Museum di Vienna, e tracce di schizzi anche nel *Ritratto votivo della Famiglia Vendramin* della National Gallery di Londra.

21 F. Valcanover in *Tiziano, op. cit.* (nota 1), pp. 154-155.

22 Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 1, 1990), pp. 110-111.

23 Le analisi stratigrafiche sono state eseguite da Stefano Volpin.

24 S. Volpin, «Indagini microchimiche e stratigrafiche della pellicola pittorica del Tiziano», in *Tasso, Tiziano, e i pittori del parlar disgiunto*, catalogo della mostra, Venezia, 1997, pp. 116-121.

25 Si veda S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'Arte del secolo XVI*, Roma, 1962, pp. 264-265, n. 458 con bibliografia precedente; F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano, 1969, n. 22; C. Hope, «The Early Biographies of Titian», in *Titian 500, op. cit.* (nota 1), p. 181.

26 Eseguita da Paolo Spezzani.

27 Moschini Marconi, *op. cit.* (nota 25), pp. 162-164, n. 273, con bibliografia precedente.

28 P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'Opera completa*, Milano, 1988, p. 100, p. 254.

29 A cura di Gloria Tranquilli.

30 Eseguite da Paolo Spezzani.

31 Eseguite da Stefano Volpin.

32 H.E. Wethey, *Titian. The Religious Paintings*, I, London, 1969, p. 56, n. 42.

Il restauro della Pala di San Marco in trono tra i SS. Cosma e Damiano e i SS. Rocco e Sebastiano

ALFEO MICHIELETTO
Gallerie dell'Accademia, Venezia

Il Tiziano ebbe una collaborazione molto proficua con i canonici agostiniani di Santo Spirito in Isola, per la cui chiesa molto lavorò per decorarla con le sue opere. Nel periodo giovanile intorno al 1510 dipinse il San Marco in trono tra i SS. Cosma e Damiano e i SS. Rocco e Sebastiano (fig. 1)[1]. Tra il 1542 ed il 1544 dipinse il soffitto con tre grandi tele[2] raffiguranti Caino e Abele, il Sacrificio di Isacco, Davide e Golia e otto tondi raffiguranti gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa. Verso la metà del secolo dipinse per l'altar maggiore la discesa dello Spirito Santo. La Congregazione degli agostiniani venne soppressa nel 1656 da Alessandro VII e tutti i dipinti del Tiziano vennero trasferiti nella Chiesa della Salute.

La Pala di San Marco in trono può essere considerata come dipinto votivo, data la presenza dei santi Cosma e Damiano, Rocco e Sebastiano, rispettivamente a sinistra e a destra del trono, venerati a quel tempo come santi protettori contro le pestilenze. Per la datazione della pala, alcuni studiosi l'attribuiscono alla peste del 1504, mentre la maggior parte a quella del 1510[3].

Cenni dei restauri precedenti

I problemi di conservazione di questa tavola iniziarono in concomitanza con il trasferimento alla Sacrestia della Basilica della Salute, dove l'opera subì un forte sbalzo di condizioni ambientali, nonostante l'alta qualità della tecnica esecutiva di Tiziano che per la realizzazione delle sue opere era solito usare materiali di prima qualità.

Nel 1787 Pietro Edwards richiamava l'attenzione sullo stato di degrado dell'opera avendo delle forti riserve sul risultato del restauro, perché il dipinto presentava gravi problemi di conservazione. Infatti il supporto ligneo aveva già subito precedenti interventi, che l'Edwards aveva valutato negativamente ma contemporaneamente non ritenne opportuno rimuovere pena la perdita dell'intera opera. L'Edwards nell'analisi dello stato conservativo della superficie pittorica parla di numerosi sollevamenti di colore, vaste zone ridipinte malamente e per quanto riguarda San Marco, lo descrive ricoperto da stucchi e ridipinture che lo deturpano.

All'epoca l'intervento di restauro fu affidato a Giuseppe Bertani e Giuseppe Diziani[4]. Nel maggio 1849 la pala veniva sottoposta nuovamente ad un impegnativo intervento realizzato da Paolo Fabris perché le condizioni di conservazione si erano ulteriormente aggravate. In quest'intervento sono state rimosse le brutture fatte precedentemente, consolidato il colore e si consigliava di lavorare con molta cautela, senza badare al tempo necessario e spese; il restauro terminò nell'ottobre del 1851[5, 6].

Nel 1882 l'ispettore delle Gallerie Giuseppe Botti riscontrava la necessità di intervenire nuovamente per

1 *San Marco in trono tra i SS. Cosma e Damiano e i SS. Rocco e Sebastiano.* Intero dopo il restauro pittorico.

gli stessi problemi di sollevamenti del colore specie sotto i piedi del SS. Cosma e Damiano ed una opacizzazione della vernice[7]. Per questo intervento fu incaricato nuovamente il Fabris. L'intervento questa volta fu eseguito in loco in modo che la tavola non subisse altri danni nei trasporti e nei cambiamenti di ambiente[8].

In un manoscritto dello stesso anno si trova citata l'ennesima sventura della tavola che subì delle bruciature[9].

Nel 1890 sempre l'ispettore alle Gallerie Botti segnalava che sulla tavola c'erano stati dei movimenti delle tavole e il successivo anno la situazione si era aggravata e consigliava di rimuovere la parchettatura per sostituirla con delle traverse tenute da ponticelli sempre in legno in modo che fosse libera di muoversi[10]. Il lavoro di restauro veniva affidato nel 1892 ad Alvise Socal per i lavori di falegnameria. Questo intervento corrisponde allo stato di fatto da noi trovato.

L'indagine preliminare

Nel giugno 1978 si è effettuato un sopralluogo alla pala, per valutarne lo stato di conservazione in vista di un intervento per l'esposizione alla mostra *Giorgione a Venezia*. Il sopralluogo e l'intervento di restauro è stato fatto in collaborazione con la collega Antonella Merzagora. Un attento esame del dipinto metteva in evidenza uno spesso strato di vernice ossidata e numerosi sollevamenti della pellicola pittorica, estesi a tutta la superficie. Per prevenire la caduta e la perdita dei piccoli frammenti di colore originale, per valutare meglio, attraverso esami di laboratorio, il reale stato di conservazione dell'opera e per approfondire le cause del degrado, si è deciso di trasportare il dipinto in uno dei laboratori della Soprintendenza, onde poter poi intervenire tempestivamente con un restauro conservativo. Era così possibile esaminare con maggior cura sia il verso che il recto dell'opera.

Il dipinto prima dell'intervento misurava cm 229,5 in altezza per cm 149 di larghezza per cm 1,6 di spessore. L'esame gascromatografico ha confermato

2 Intero prima del restauro.

l'ipotesi da noi sostenuta che il legante usato dal Tiziano è olio di lino. Il campione è stato prelevato dopo la pulitura sul perizoma del S. Sebastiano, una delle zone meglio conservate, con una pennellata molto ricca di colore[11].

Il supporto era composto da 11 assi, disposte in senso orizzontale; dalle analisi stratigrafiche fatte presso l'ICR di Roma è risultato di essenza di pioppo. Al tergo della tavola erano applicate tre traverse lignee ad «attrito radente», dello spessore di cm 4,5 e di una larghezza di cm 15,4, non originali, trattenute da ponticelli lignei fissati al supporto con colla forte e viti di ferro in parte ossidate (intervento questo del 1892 di A. Socal) (fig. 2). La superficie posteriore era completamente dipinta con uno strato di colore bianco. La pellicola pittorica era ricoperta da uno spesso strato di sporco e di vernice ossidata, al di sotto

dei quale si potevano intravedere vaste zone di colore alterato, presumibilmente ridipinte. Questa ipotesi è stata confermata da esami stratigrafici eseguiti su campioni prelevati in più parti del dipinto e ci ha dimostrato come il Tiziano stendesse il colore. I movimenti del legno e il carico delle traverse di sostegno avevano provocato numerosi sollevamenti lungo l'andamento orizzontale delle fibre.

Dopo aver effettuato degli esami fotografici dell'insieme e dei particolari sul davanti e sul retro dell'opera, si è ritenuto utile eseguire delle indagini di tipo radiografico[12] sia per fini storico-artistici sia per venire a conoscenza delle lacune in quanto conoscendo le vicissitudini del dipinto si temeva che l'originale fosse al di sotto del 50%, ipotesi felicemente smentita. Per eseguire la radiografia è stato necessario asportare dal tergo del dipinto lo strato di pittura bianca, che agli esami di laboratorio è risultata composta prevalentemente da una elevata percentuale di biacca, opaca ai raggi X. Per poter eseguire questa operazione la pellicola pittorica è stata prima consolidata, protetta e poi lo strato bianco è stato rimosso portandolo in soluzione con impacchi di una miscela basica. La rimozione di questo strato ha messo in luce numerose stuccature di diverso colore, composizione e consistenza, macchie nere dovute a bruciature come è testimoniato nel manoscritto del 1882.

Fra le connessioni di alcune assi e nelle spaccature di altre erano inseriti dei listelli lignei di uno spessore fra i 2 e i 5 mm, di lunghezza variabile. Nel lato inferiore sinistro e lungo i bordi del supporto si notavano inserti di varie forme, in una essenza diversa da quella originale e spesso con fibre poste in senso opposto a quelle del supporto. Evidenti pure, nella parte centrale, inserti rettangolari con andamento delle fibre in senso opposto a quelle del supporto, che interessavano la tavola solo per un terzo del suo spessore. Numerosi gli incastri originali a forma di farfalla, applicati come tenuta, nella connessione delle assi, ricavati da una essenza diversa e con fibre in senso opposto a quelle del supporto.

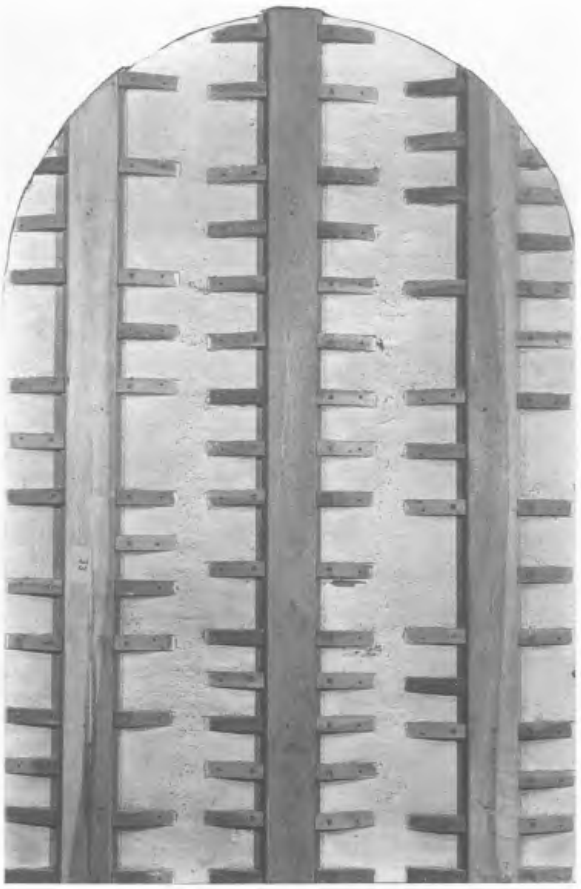
La tavola, che nel passato era stata ridotta di spessore, doveva originariamente avere delle traverse lignee fisse, attaccate al supporto con chiodi in ferro ancora esistenti al momento del restauro, infissi dal davanti dell'opera, al di sotto della preparazione. Le traverse fisse, bloccando le naturali variazioni dimensionali del legno, hanno provocato la formazione di numerose fenditure sul supporto. In corrispondenza dei chiodi si notavano delle macchie di corrosione.

L'esame radiografico rivelava fortunatamente una situazione non grave nelle parti più significative dell'opera, quali i volti dei SS. Cosma e Damiano, Rocco e Sebastiano, il corpo di S. Sebastiano era in buone condizioni. Mentre nelle altre il danno era molto esteso, come il cielo, il pavimento, parti laterali e la testa e il vestito del S. Marco. Era perciò possibile tentare di recuperare attraverso un accurato restauro conservativo ed estetico, quei valori formali e cromatici che erano stati completamente alterati dalle numerose manomissioni subite dall'opera, essendo, inoltre, la pala un quadro votivo avevamo la responsabilità di presentarla stilisticamente integra.

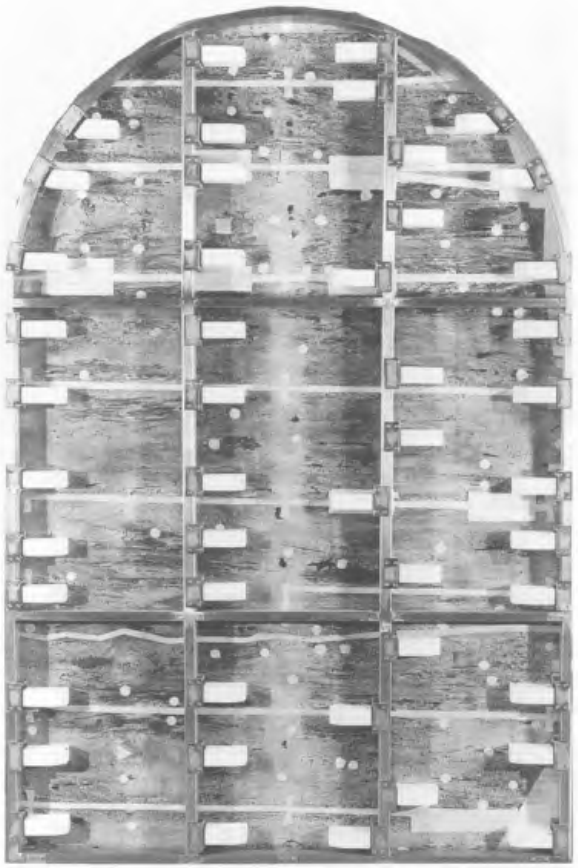
La complessità e la vastità dei problemi da affrontare erano tali da non poter pensare di portare a termine il restauro nel breve tempo che avevamo a disposizione. Si decise perciò di suddividere l'intervento in due diverse fasi lavorative, effettuando nella prima il consolidamento della pellicola pittorica e alcuni saggi di pulitura e rimandando ad un secondo tempo, dopo l'esposizione, il restauro conservativo vero e proprio.

Il restauro

Avendo accertato la presenza di un attacco non in atto di insetti xilofagi, si è disinfestata l'opera con bromuro di metilene. Rimossa la protezione della superficie pittorica sono state fissate quelle zone ancora sollevate, quindi si sono effettuati due tasselli di pulitura, in corrispondenza delle teste dei quattro Santi ai lati del San Marco, che all'esame radiografico erano risultate le meglio conservate. La pulitura, eseguita con una miscela solvente, portava alla luce numerose stuccature di colore diverso, al di sotto delle quali apparivano delle



3 Retro della pala prima dell'intervento.



4 Retro della pala con la nuova struttura metallica di sostegno.

fenditure nelle quali erano inseriti listelli lignei non originali. Stuccate le lacune si è eseguita la reintegrazione pittorica a velature e a tratteggio, adottando la tecnica ad acquerello e proteggendo la superficie con vernice.

Durante l'esposizione alle Gallerie dell'Accademia si è notato che il mutamento delle condizioni ambientali (temperatura più elevata, e conseguentemente minor tasso di umidità relativa) nelle quali l'opera veniva a trovarsi, aveva provocato una variazione dimensionale del supporto che ha causato nuovi sollevamenti della pellicola pittorica. Per non vanificare la possibilità di riuscita del secondo intervento di restauro era indispensabile cercare di limitare al massimo le variazioni dimensionali del supporto, sia durante l'intervento che al momento del suo ricollocamento nel luogo d'origine, memori dei problemi che già avevano avuto i restauratori precedenti. Avendo riscontrato, dopo una lunga serie di misure comparative termoigrometriche, un'analogia fra le condizioni ambientali della sagrestia della Salute ed il laboratorio di restauro di San Gregorio, si decideva di trasportarvi il dipinto, garantendo in tal modo le condizioni ottimali dell'intervento.

Protetta nuovamente la superficie pittorica, si è tenuto il dipinto in osservazione, fino a quando il supporto non fosse tornato alle sue dimensioni originarie. Al fine di stabilire un sistema di risanamento e restauro conservativo ottimale è stata richiesta una consulenza ai restauratori dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma[13], che con la loro esperienza e capacità tecnica hanno contribuito alla messa a punto

delle operazioni e all'elaborazione di una struttura meccanica di sostegno. Sono stati presi in esame diversi tipi di soluzioni, valutandone accuratamente i pro e i contro. Dalla soluzione più semplice, cioè un consolidamento a pennello del supporto, alla più complessa che prevedeva il consolidamento per imbibizione a pennello, dall'eliminazione delle traverse di sostegno, alla separazione completa delle 11 tavole che componevano il supporto, con l'asportazione di tutti gli inserti lignei non originali, compresi quelli fra le connessioni delle tavole, la ricongiunzione di queste e l'applicazione di una nuova struttura di sostegno. Questa ultima soluzione era suggerita in passato dal fatto che le «sverzature» inserite fra le connessioni delle assi permanenti avevano modificato in parte l'iconografia voluta dall'artista in altezza. L'intervento comportava, oltre alla difficoltà pratica, la necessità di dover fessurare quelle parti di congiunzione delle assi nelle quali la pellicola pittorica era rimasta integra.

Considerate le varie soluzioni si è optato per un intervento che desse una buona garanzia di durata e riuscita ai fini della conservazione dell'opera e fosse il meno drastica possibile. Si è deciso quindi di consolidare il supporto a pennello per imbibizione eliminando le traverse di sostegno e gli inserti con fibre contrarie all'originale, risanando le connessioni tra le assi e applicando una nuova struttura di sostegno. La tavola presentava un'aggiunta alla base del dipinto di 3 cm che non avendo più nessuna funzione è stata rimossa per cui il dipinto risulta oggi di dimensioni ridotte. Per l'intervento sulla parte dipinta si decideva di asportare sia la vernice superficiale che i numerosi strati di ridipintura, sovrapposti nel tempo, che dal punto di vista estetico avevano completamente falsato la leggibilità del dipinto.

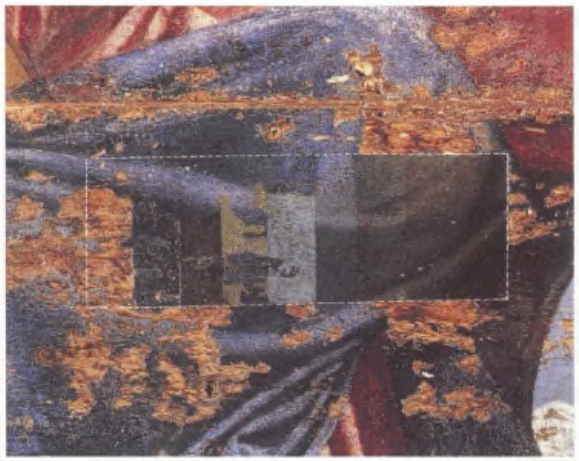
Si iniziava il restauro della parte dipinta, rimuovendo lo strato di vernice superficiale con una miscela solvente e asportando le ridipinture e le stuccature in corrispondenza degli inserti lignei posti fra le giunture delle tavole, per poterne pienamente valutare l'estensione. Velata nuovamente la parte dipinta si procedeva quindi al risanamento del retro, approntando innanzi tutto un piano di lavoro studiato

5 Particolare durante la pulitura.

in modo tale da poter permettere il controllo della parte dipinta durante le operazioni.

Si cominciavano ad asportare meccanicamente, con bisturi, gli stucchi. Questa operazione si è rivelata in alcune zone particolarmente ardua per l'estrema compattezza e durezza degli stucchi contrapposta alla fragilità e friabilità del supporto ligneo circostante. L'intervento metteva alla luce numerose cavità, alcune delle quali molto profonde. Si consumarono quindi con degli scalpelli i ponticelli lignei che trattenevano le traverse, operando prima su quella centrale e successivamente, una per volta, su quelle laterali, in modo da mantenere sempre dei punti di unione delle assi. Contemporaneamente in corrispondenza delle connessioni delle tavole sono stati praticati dei solchi a sezione triangolare, di una profondità pari a circa i 2/3 di quella del supporto. Le pareti di questi, tarlate o

6 Particolare del cielo durante la pulitura con gli strati che ricoprivano il colore originale.



7 Particolare del manto durante la pulitura con gli strati di vernice, ridipinture e stucchi.

parzialmente mancanti, sono state regolarizzate con uno stucco di legno, per poter avere una superficie più uniforme e solida, che consentisse una migliore adesione. Gli inserti vennero scelti a cuneo di sezione triangolare, con fibre parallele a quelle del supporto, e di lunghezza limitata a 7-8 cm, per ridurre il pericolo di movimento del legno e avere maggiori possibilità di adattamento.

Con l'aiuto di un trapano a mano, a punta cava appositamente costruita, si sono man mano asportate piccole porzioni di legno originale, intorno ai chiodi. L'operazione richiedeva una estrema cautela poiché si doveva consumare il legno fino alla preparazione, arrivando a isolare la testa dei chiodi e a estrarli con delicatezza. Nei fori praticati per l'estrazione dei chiodi sono stati inseriti dei tasselli cilindrici, anch'essi con le fibre parallele a quelle del supporto originale. Sono stati asportati meccanicamente tutti quegli inserti con fibre in senso opposto alla venatura del supporto, perché offrivano una resistenza al legno originale bloccandone il movimento. Le parti mancanti sono state ripristinate con dei piccoli inserti lignei a sezione rettangolare, per mantenere inalterata la struttura del dipinto. Mentre si è preferito non rimuovere quegli inserti le cui fibre avevano lo stesso andamento delle fibre originali anche se di essenza diversa. Per il risanamento della tavola è stata usata la stessa essenza del supporto, cioè pioppo stagionato.

Fissata l'opera con un sistema di traversine trattenute da morsetti per impedire l'imbarcamento del supporto ligneo durante l'imbibizione, si procedeva al consolidamento della tavola. L'operazione è avvenuta gradualmente, in più riprese, e ha avuto inizio con una prima impregnazione a pennello di solo solvente, per facilitare la successiva penetrazione della resina. Si è continuato l'intervento applicando a più riprese una resina in soluzione, a percentuali crescenti fino a raggiungere la saturazione completa della struttura lignea. La scelta del solvente si è basata sulla necessità di usare una sostanza non polare, che impedisse la dissoluzione del tannino presente nel legno, evitando così la possibile formazione di macchie irreversibili sulla pellicola pittorica. Per prevenire la possibilità di un ulteriore attacco microbiologico si è aggiunta alla soluzione una miscela antitarlo. Durante le operazioni si teneva continuamente sotto controllo la parte anteriore del dipinto per verificare che non si

producessero danni alla pellicola pittorica. Dopo la completa evaporazione del solvente, controllata l'avvenuta solidità della struttura lignea, con i tecnici dell'Istituto Centrale del Restauro si è cercato di sostituire le strutture lignee formanti la parchettatura con elementi metallici, onde evitare le deformazioni che il legno subisce con l'invecchiamento, in modo da seguire i vari movimenti e le deformazioni del legno. Così per il nostro supporto è stato studiato un telaio metallico che fosse indipendente, ma allo stesso tempo seguisse il movimento delle fibre del legno e le sue deformazioni (fig. 3)[14].

Il restauro della superficie pittorica è stato ancora preceduto da un'ulteriore serie di indagini che ci hanno permesso anche di studiare la tecnica del Tiziano, perchè storicamente non si ha documentazione. Solo attraverso indagini di tipo stratigrafico e successivamente poi riflettografico si è venuto a conoscenza della tecnica del nostro dipinto.

La pala di San Marco in trono fa parte delle opere del periodo giovanile dove generalmente si scrive che l'artista non usa disegno preparatorio[15] ma tende a risolvere la cromìa con una successione di pennellate colorate, trasparenti, generalmente partendo da strati di colore chiaro per poi arrivare alle tonalità scure, ottenendo così maggior brillantezza e intensità di tono.

Dall'esame riflettografico, invece, la nostra tavola, anche se molto danneggiata, mostra la presenza di un disegno risolto molto velocemente con linee essenziali non con chiaroscuro, anche se, nella realizzazione del dipinto, Tiziano non necessariamente lo rispetta, perché nella sua ricerca stilistica costantemente sovrappone strati di colore apportando molteplici correzioni per raggiungere il risultato ottimale[16]. Le stratigrafie sono state un mezzo prezioso per comprendere la sequenza della tecnica pittorica usata da Tiziano. Per esempio nel campione prelevato nella zona dei capelli di S. Sebastiano, ci sono cinque strati successivi: la preparazione di base, uno strato preparatorio per il cielo seguito dal verde della colonna, quindi l'incarnato e infine i capelli. Un altro esempio significativo è dato dal prelievo effettuato sul tappeto verde che ricopre il trono di San Marco. Qui il pittore per ottenere una tonalità unica gioca sulla sovrapposizione di diverse tonalità di verde fino ad ottenere l'effetto desiderato.

Rimossa la protezione dalla superficie dipinta si controllavano nuovamente le fissature di colore effettuate durante il primo intervento, eseguendo nuovi consolidamenti nelle zone che si presentavano ancora sollevate. Si iniziava quindi la pulitura delle parti ridipinte adottando miscele solventi e miscele basiche, a seconda del tipo di ridipintura (fig. 4). Le zone nelle quali lo strato da rimuovere si dimostrava particolarmente forte, venivano asportate meccanicamente con bisturi, con l'aiuto di un pinacoscopio, che ingrandendo il particolare, consentiva una maggior precisione d'intervento. La pulitura portava alla luce numerose stuccature, talvolta sovrapposte le une alle altre; fra i diversi strati erano spesso presenti dei rifacimenti (fig. 5). Si potevano individuare almeno cinque diversi tipi di stucco, di consistenza diversa a seconda del legante (a colla, ad olio, a cera), che venivano asportati meccanicamente con bisturi (fig. 6).

La rimozione di tutte le materie non originali sovrapposte al dipinto dava la possibilità di individuare gli interventi subiti dall'opera nel corso dei secoli. La pulitura permetteva da un lato il recupero dei valori cromatici originali, dall'altro quello delle parti di colore originale che erano state ricoperte da stucchi e ridipinture. Essa evidenziava altresì il gravissimo stato di degrado dei dipinto. Si poneva così il difficile problema di come ridare un'unità a un'opera così gravemente mutilata.

Requisito indispensabile per la reintegrazione pittorica era quella di adottare un mezzo che, restituendo la godibilità dell'opera fosse però immediatamente riconoscibile ad un esame ravvicinato. La soluzione finale è stata quella di ricostruire a «tratteggio» tutte le lacune reintegrabili e non reintegrabili (fig. 7), anche se la scelta ottimale era quella di ricostruire tutte le parti mancanti reintegrabili e lasciare in vista il supporto o la preparazione nelle parti non ricostruibili abbassandole di tono. Nelle lacune non integrabili si è scartata la soluzione di lasciare in vista il supporto data la disomogeneità delle varie parti. L'originale non si presentava compatto,

perché era tarlato, mentre le parti non originali erano frammentate in tanti elementi di essenze diverse. Si è dovuto anche scartare l'ipotesi di stendere in queste lacune uno stucco sotto livello che imitasse la preparazione, simulando la caduta della pellicola pittorica. Dato l'esiguo spessore originale di gesso e colla era molto difficile realizzare uniformemente questo strato in sottosquadro su una base irregolare con diversi livelli.

1 A. Sambo, «Tiziano davanti ai giudici ecclesiastici», in VV.AA., *Tiziano e Venezia*, Convegno internazionale di studi, Venezia, 1980, p. 380. Nel processo del 1545 al Convento di S. Spirito in Isola il Tiziano afferma che la tavola è in buone condizioni e non ha subito ancora alterazioni.

2 Dipinti restaurati da Alfeo Michieletto per la mostra di *Tiziano*, Venezia, Palazzo Ducale; Washington, National Gallery of Art, 1990.

3 F. Valcanover, «S. Marco in trono fra i Santi Cosma e Damiano, Rocco e Sebastiano», in VV.AA., *Giorgione a Venezia*, Milano, 1978, p. 163.

4 Archivio del Seminario di Venezia, Carte Edwards, MS 787-7-17, agosto 1787.

5 G. Nepi Scirè, «Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia», in *Tiziano*, Venezia, 1990, p. 109.

6 L'attuale intervento ebbe la durata di sei anni, dal 1978 al 1984.

7 Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 5), p. 109.

8 Problema questo assai rilevante e, importante anche per noi, perché la tavola è sensibilissima ad ogni minimo cambiamento di umidità e temperatura.

9 Nepi Scirè, *op. cit.* (nota 5), p. 129.

10 Archivio Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Venezia, lettera S, Settembre 1891.

11 V. Fassina, M. Matteini, A. Moles, «Studio dei leganti in sette dipinti a Venezia», in *Tiziano*, Venezia, 1990, pp. 388-394.

12 Gli esami riflettografici, radiografici e la loro ricomposizione, sono stati eseguiti dal tecnico radiologo della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia, Paolo Spezzani.

13 Colgo l'occasione di ringraziare i restauratori dell'ICR, E. Mancinelli e A. Pizzi per la loro collaborazione ed il loro prezioso contributo per l'intervento sul supporto ligneo della Pala.

14 A. Bellafemina, *Il restauro dei supporti lignei*, Roma, 1979, pp. 11-25.

15 L. Lazzarini, «Note su alcune opere comprese tra il 1510 ed il 1542», in *Tiziano*, Venezia, 1990, pp. 378-381.

16 Dall'esame riflettografico il disegno della testa di S. Damiano non è corrispondente alla testa dipinta.

Ancora sul «non-finito» di Tiziano: materia e linguaggio

AUGUSTO GENTILI
Università di Venezia «Ca'Foscari»

Le testimonianze contemporanee sull'ultima maniera di Tiziano —quella di Vasari, e quella di Palma il Giovane riferita da Boschini— sono ben note, e in questo convegno sono state più volte ricordate. Mi sembra tuttavia utile ripartire dal passo in cui Palma usa a proposito dell'ultimo Tiziano la metafora del chirurgo. Il pittore, dunque, dopo aver fissato i «preziosi fondamenti» dei suoi quadri facendo comparire «in quattro pennellate la promessa d'una rara figura, rivolgieva i quadri alla muraglia, et ivi gli lasciava alle volte qualche mese, senza vederli; e quando poi da nuovo vi voleva applicare i pennelli, con rigorosa osservanza li esaminava, come se fossero stati suoi capitali nemici, per vedere se in loro poteva trovar diffetto; e scoprendo alcuna cosa che non concordasse al delicato suo intendimento, come chirurgo benefico medicava l'infermo, se faceva di bisogno spolpargli qualche gonfiezza, o soprabbondanza di carne, radrizzandogli un braccio, se nella forma l'ossatura non fosse così aggiustata, se un piede nella positura havesse presa attitudine disconcia mettendolo a luogo, senza compatir al suo dolore, e cose simili. Così operando, e riformando quelle figure, le riduceva nella più perfetta simmetria che potesse rappresentare il bello della Natura e dell'Arte; e doppo fatto questo, ponendo le mani ad altro, fino che quello fosse asciutto, faceva lo stesso; e di quando in quando poi copriva di carne viva quegli estratti di quinta essenza, riducendoli con molte repliche che solo il respirare loro mancava, né mai fece una figura alla prima, e soleva dire che chi canta all'improvviso non può formare verso erudito né ben aggiustato»[1].

Procediamo allora a un doppio esperimento. Anzitutto, elenchiamo le opere di Tiziano degli anni 1565/1576 sicuramente documentabili all'interno di una normale relazione di committenza:

Cristo portacroce col Cireneo (Museo del Prado, Madrid): in realtà il dipinto non è documentato, ma l'anello con sigillo al pollice del Cireneo garantisce che in questo personaggio Tiziano ha ritratto il committente. In base alle caratteristiche d'esecuzione il dipinto è concordemente datato agli anni 1565/1570.

Jacopo Strada (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Vienna): il ritratto dell'antiquario imperiale è saldamente documentato al 1567/1568, quando egli è a Venezia per trattare l'acquisto delle «anticaglie» della collezione Vendramin.

Martirio di San Lorenzo (Iglesia Vieja, El Escorial): cominciato nel 1564, visto da Vasari nella bottega di Tiziano nel 1566, inviato a Filippo II nel dicembre 1567.

La moneta del tributo (National Gallery, Londra): inviato a Filippo II nel 1568.

San Giacomo in cammino (chiesa di San Lio, Venezia): pala d'altare, databile tra 1565 e 1570, commissionata da Venturino Varisco, mercante bergamasco, importante confratello della Scuola di San Rocco[2].

Tarquinio e Lucrezia (Fitzwilliam Museum, Cambridge): inviato a Filippo II nel 1571.

La Religione soccorsa dalla Spagna (Museo del Prado, Madrid): originato come quadro mitologico per Alfonso I d'Este e ancora come tale visto da Vasari presso Tiziano nel 1566; poi rielaborato come allegoria celebrativa della battaglia di Lepanto (1571) e spedito a Filippo II nel 1575.

Filippo II celebra la vittoria di Lepanto (Museo del Prado, Madrid): l'Agatone, agente di Guidubaldo II della Rovere, lo vede nel maggio 1573 nella bottega di Tiziano; spedito a Filippo II nel 1575.

San Gerolamo penitente (Nuevos Museos, El Escorial): spedito a Filippo II nel 1575.

Autoritratto (Museo del Prado, Madrid): in realtà non documentato, rimanda tuttavia a un paradigma di definita auto-committenza e auto-celebrazione, come immagine estrema dell'artista «indipendente», consegnata ai posteri nella formale solennità del profilo[3].

Si tratta di un elenco che documenta tra l'altro la continuità del rapporto esclusivo con Filippo II e, in parallelo, la quasi totale scomparsa di Tiziano dalla scena ufficiale della pittura veneziana. Ma quel che ora ci interessa constatare è che tutti questi dipinti, pur mantenendo in variabile misura le libertà esecutive/espressive dell'ultima maniera, sono inequivocabilmente finiti secondo le norme generali di decoro e le ragioni particolari di funzione. A fronte della definita individuazione della persona del committente/destinatario —e possibilmente, anche se non necessariamente, dei termini economici e temporali della sua richiesta— Tiziano continuava evidentemente a medicare fino a completa guarigione (per dirla con Palma e Boschini) i febbricitanti abbozzi rivolti contro il muro.

Dobbiamo ora stilare un secondo elenco, che comprenda le opere di Tiziano non documentabili all'interno di una normale relazione di committenza e tuttavia sicuramente riferibili al periodo 1565/1576 in base alle caratteristiche d'esecuzione. Dal momento che ogni cronologia interna a questo decennio (o poco più) resterebbe stavolta del tutto ipotetica, preferisco accostare i singoli numeri secondo criteri tematici e funzionali:

Allegoria del Tempo governato dalla Prudenza (National Gallery, Londra).

San Gerolamo penitente (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid).

Coronazione di spine (Alte Pinakothek, Monaco di Baviera): nella bottega di Tiziano alla sua morte, poi venduta al Tintoretto.

Pietà (Gallerie dell'Accademia, Venezia): prevista da Tiziano per la propria sepoltura, pervenne dopo la sua morte nelle mani di Palma, che la completò e vi appose l'iscrizione QVOD TITIANVS INCHOATVM RELIQVIT/PALMA REVERENTER ABSOLVIT / DEOQ. DICAVIT OPVS.

Giuditta (Institute of Arts, Detroit).

Tarquinio e Lucrezia (Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie, Vienna).

Dioniso e Arianna (Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Vienna): il dipinto è tradizionalmente titolato *Ninfa e pastore*, ma presumo di aver da tempo inequivocabilmente identificato i reali protagonisti[4].

Morte di Atteone (National Gallery, Londra).

Scorticamento di Marsia (Pinacoteca del Castello, Kromeríz).

Devo ancora precisare che —oltre ad alcuni dipinti generalmente considerati di incerta o parziale autografia— ne lascio fuori da questo elenco due che invece compaiono ormai regolarmente nel catalogo di Tiziano, e sui quali vorrei tornare in ultimo, a parte: il *Fanciullo con cani* del Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam e il *San Sebastiano* del Museo dell'Ermitage in San Pietroburgo.

Pur con queste omissioni, si tratta di un elenco ampio quanto il primo, e che, a differenza di quello, include anche dipinti mitologici di grandi dimensioni. Naturalmente non è possibile sostenere che tutti questi dipinti fossero concepiti e prodotti al di fuori di una normale relazione di committenza; ma la compatta assenza di notizie su un gruppo di dipinti di simile

impegno quantitativo e qualitativo è un dato che non si può trascurare, ed è accertato che almeno due di questi erano rivolti contro il muro nella bottega di Tiziano al momento della sua scomparsa. Molte indicazioni interessanti si ricavano da una casistica delle invenzioni: il *San Gerolamo* Thyssen riprende quello oggi a Brera, eseguito per la chiesa veneziana di Santa Maria Nova verso il 1555/1560, e la *Coronazione di spine* di Monaco riprende quella oggi al Louvre, eseguita per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano nel 1540/1542; il *Tarquinio e Lucrezia* di Vienna riprende, sia pur secondo scala e logica assai diverse, il dipinto del medesimo tema oggi a Cambridge, spedito a Filippo II nel 1571; *Dioniso e Arianna* nel quadro viennese rinviano rispettivamente a un prototipo di Sebastiano e ad uno di Giulio Campagnola, cose ambedue di sessant'anni prima; e il *Marsia* dipende dalla composizione di Giulio Romano per Palazzo Te, vecchia anche questa di decenni. E' evidente che Tiziano attinge ormai liberamente alla sua immensa cultura di immagini, ricomponendo sperimentalmente gli elementi originari in un assetto organizzato solo in base alle sue esigenze di approfondimento del linguaggio e di determinazione del significato.

Ma quel che ora ci interessa constatare è che tutti questi dipinti sono inequivocabilmente non finiti rispetto ai consueti paradigmi di decoro e di funzione. Mi ripeto ribaltando il principio fondamentale: a fronte della mancata individuazione del committente/destinatario, nonché dei termini economici e temporali della sua richiesta, il chirurgo continuava a tenere rivolti contro il muro quei quadri malati. E li riprendeva in cura in maniera differenziata e per differenti ragioni, funzioni, occasioni (ovviamente, allorché si affacciava, o si confermava, una concreta ipotesi di destinazione), poiché i gradi di finitura, che riflettono perfettamente le modalità e le fasi indicate da Palma via Boschini, appaiono di variabilità sconcertante. Inoltre alcuni dipinti presentano una situazione relativamente omogenea, che indica con ogni probabilità un grado di finitura proporzionalmente avanzato, sul piano concettuale se non sul piano esecutivo; mentre altri accostano parti finite o semi-finite a parti abbozzate o poco più, e spesso, come è naturale, la figura è più finita del paesaggio. L'*Allegoria* londinese mostra perfettamente finiti i volti dell'adulto e del giovane, e altrettanto «compiuti», ma secondo l'estrema maniera, i tre animali emblematici, e soprattutto il vecchio col profilo d'aquila di Tiziano. Sono relativamente omogenei —e dunque in ogni caso più «compiuti»— la *Coronazione di spine* di Monaco, il *Tarquinio e Lucrezia* di Vienna, la *Pietà* (comunque omogeneizzata dalla finitura di Palma), il *Marsia* (come vedremo tra un momento). La figura è in diversa misura più finita del paesaggio nel *San Gerolamo*, in *Dioniso e Arianna* e nella *Morte di Atteone*. Nella *Giuditta* è perfettamente finito, e addirittura nella ortodossa maniera degli anni Cinquanta, il volto della protagonista; le braccia e le vesti di Giuditta, la tenda, la nera ancella giovinetta sono condotte a un punto avanzatissimo, ma con tutte le libertà dell'ultima maniera; la testa mozza di Oloferne è un incredibile abbozzo di funzionale mostruosità.

Il caso dello *Scorticamento di Marsia* (fig. 1) introduce in questo discorso alcune importanti conferme. E' noto che l'iconografia deriva da un'invenzione di Giulio Romano, più chiaramente visibile nel disegno del Louvre che nell'affresco di Palazzo Te. Se il ricorso costante dell'ultimo Tiziano all'invenzione iconografica altrui è il corrispettivo di una totale concentrazione sulla forzatura contenutistica e sulla sperimentazione linguistica, è chiaro che ogni minima variante rispetto alla fonte deve avere questa duplice portata. Qui appaiono a prima vista una variante e un'aggiunta tutt'altro che minime: il giovane che assiste Apollo, sorreggendo la lira mentre il dio è impegnato a tirar via la pelle dal corpo di Marsia, è diventato un ispirato musicista, che ha concluso proprio in quel momento la sua esecuzione sulla lira da braccio; dalla parte opposta è stata inserita la figura di un satiretto spaurito, che tiene a freno un grosso cane e si volta a cercare comprensione fuori del dipinto.

Ma proprio l'eccessivo peso di queste varianti deve mettere in sospetto e consigliare un'indagine accurata sul testo pittorico. Le analisi a suo tempo compiute nel corso del restauro mostrano che le figure del suonatore e del satiretto col cane corrispondono agli strati di

1 *Scorticamento di Marsia.* Kromeriz, Pinacoteca del Castello.

colore più superficiali, e fin qui niente di particolare, perché si dimostra soltanto che quelle figure sono state eseguite per ultime. Anche gli strati di pittura al di sotto del satiretto e del cane non riservano particolari sorprese. Ma nella zona in alto a sinistra, dove sono sovrapposti parecchi strati, le vecchie radiografie mostrano che, dove è ora il suonatore, era stata precedentemente condotta a buon punto la figura di un portatore di lira antica, proprio come nella composizione di Giulio Romano. Mi chiedo, tra l'altro, se nelle recenti occasioni di consacrazione occidentale del dipinto (a Londra nel 1983, a Venezia nel 1990, a Parigi nel 1993) qualcuno abbia pensato ad effettuare una nuova e aggiornata verifica radiografica e riflettografica; se è stata effettuata, cosa si aspetti per renderne noti i risultati; e, comunque, perché intanto siano passati sotto silenzio i materiali di prima mano, tecnologicamente modesti ma già assai eloquenti, che riportai da Kromeríz nel lontano 1974 e che da allora ho più volte pubblicato[5].

A questo punto si deve verificare la coerenza di quelle figure con il resto del dipinto a livello iconografico e a livello linguistico. Al primo livello, la presenza o meno del satiretto e del cane è sostanzialmente indifferente. Ma è strano che nessuno abbia rilevato la mediocrità di esecuzione di questi brani: non solo quanto appare del satiretto —il gesto che dovrebbe trattenere il cane ma è debole come una carezza, il volto di inespressiva lamentosità nel «richiamo» all'esterno— ma soprattutto il cane, corto e sbilenco per via di uno scorcio totalmente sballato.

Il musicista è viceversa figura di solido impianto e di robusta realizzazione (fig. 2). Per rendersi conto che si tratta comunque d'altra mano basta porre a confronto il suo volto allisciato e sommario con le rughe scavate una ad una su quelli di Mida e del satiro, con le ombre portate su quello di Apollo; o gli approssimativi riccioli castani con i vaporosi boccoli biondi di Apollo, con la barba e i capelli grigi e bianchi di Mida; o ancora la cascante tunica violacea incollata al corpo con la straordinaria ricchezza di panneggio e di colore del manto di Mida.

Ma è proprio a livello iconografico che la sua presenza si conferma incongruente: non potrebbe infatti trattarsi che di un'immagine di Apollo, ma Apollo è già rappresentato nell'atto di scorticare Marsia, e con ben altra evidenza e coerenza di attributi —la quasi totale nudità, le lunghe chiome bionde coronate d'alloro. L'ipotesi che qui si rappresenti intenzionalmente Apollo due volte, e in due aspetti completamente diversi, è davvero curiosa, e solo chi l'ha formulata o ripetuta potrebbe tentare di spiegarla. Quella più recente di un'associazione Apollo-Orfeo deve invece far ricorso all'espediente del «sincretismo», tipico delle modalità di una paleo-iconologia che si pensava da tempo sepolta.

2 *Scorticamento di Marsia*, particolare del musicista (integrazione di bottega).

Sulla base di questi dati, e delle più generali considerazioni che ad essi ho premesso, si può allora tentare una diversa ipotesi. Alla morte di Tiziano il dipinto resta nella sua bottega, incompleto —sia pure per la sola figura del portatore di lira—rispetto al

Giuseppe Salviati. In realtà il dipinto è una copia modesta e anonima del *Marsia*: ma preziosa perché —a parte l'anfora in basso a destra (che forse era anche nell'originale, sotto il satiretto e il cane) e l'accentuazione della bestialità satiresca nel viso di Marsia— riproduce il non finito ma quasi finito capolavoro esattamente come Tiziano l'aveva lasciato, come già da tempo avevo ragionato che Tiziano dovesse averlo lasciato: col portatore di lira antica e senza il satiretto col cane. Prima che questo oscuro pittore, ancora dentro o già fuori della bottega, intervenisse a darcene definitiva testimonianza con diligente mediocrità; prima che Palma e/o altri pittori intervenissero a «finirlo» secondo le norme del decoro e le esigenze del mercato, ma anche secondo le incomprensioni derivate da una clamorosa inadeguatezza culturale.

Il non-finito dell'ultimo Tiziano non è soltanto una maniera, ma è un linguaggio, che per tempi di lavorazione materiale e per esiti di espressione poetica pretende la stessa dignità del linguaggio letterario. Quando il pittore si riferisce ai quadri mitologici con il termine di «poesie», è evidentemente per rivendicare alle favole figurate gli stessi valori e le stesse ragioni riconosciute nella cultura umanistica alle favole scritte, e dunque per rivendicare a se stesso gli spazi concettuali dell'interpretazione al di là del processo di invenzione ed esecuzione. Se prestiamo fede alla testimonianza di Palma (e non vedo perché non dovremmo), il rapporto tra durata del lavoro e qualità del risultato è consapevolmente enunciato proprio attraverso l'analogia col procedimento poetico: «chi canta all'improvviso non può formare verso erudito né ben aggiustato».

In quanto strumento linguistico, questo apparente non-finito configura una dichiarazione di indipendenza assoluta e compare dunque esclusivamente in quadri senza committente e senza destinatario. In quanto strumento retorico, ossia in quanto metafora di dolore, violenza e morte, configura una dichiarazione di coinvolgimento personale in immagini che volgono in identica tragedia il sapere degli antichi e le garanzie della religione.

Il linguaggio è sempre funzionale al significato. Il grande pittore si distingue dal mediocre proprio perché non rinuncia mai a cercare le adeguate soluzioni espressive per risolvere le sfide del linguaggio in termini funzionali a correttezza, chiarezza, coerenza di significato. Il *Marsia*, nella versione «completata» col secondo Apollo e col gruppo di satiretto e cane, rivela un intervento estraneo perché le parti linguisticamente alterate determinano un significato inevitabilmente alterato, e dunque scorretto, confuso, incoerente.

4 Tiziano o bottega, *Fanciullo con cani*. Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen.

Il *Fanciullo con cani* (fig. 4) non può essere un intero, perché sarebbe senza soggetto (anche se qualcuno lo va cercando). Si tratta evidentemente di un frammento di una tela di grandi dimensioni, di cui non sappiamo nulla; ma del frammento vorremmo intanto avere, almeno sul piano materiale, notizie concrete e dettagliate, e non quelle ambigue e contraddittorie che circolano. In queste condizioni, la stessa attribuzione a Tiziano —discutibile, ma nel senso migliore del termine, in base al segnale positivo fornito dall'omogeneità di esecuzione— risulta di fatto gravemente indebolita dall'impossibilità di accedere a elementi fondamentali di giudizio quali impaginazione, rapporti ed equilibri delle figure, funzionalità del paesaggio, etc.; e, in ogni caso, resta implausibile qualsiasi congettura sul problema centrale, che è quello del rapporto fra tema e invenzione, fra linguaggio e significato.

5 Tiziano e bottega, *San Sebastiano*. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Il *San Sebastiano* (fig. 5), sicuramente nella bottega di Tiziano alla sua morte, sicuramente da lui impostato, rimase tuttavia allo stato di arretratissimo abbozzo, alla «promessa d'una rara figura» realizzata con quattro pennellate, come Palma efficacemente riferì a Boschini: questo stato è evidentissimo nello sfondo di paesaggio, confuso, indefinito, disorganizzato, privo di funzionalità significante rispetto al soggetto. Nonostante l'immancabile successo in chiave post-impressionistica decretatogli alla mostra veneziana del

6 *Morte di Atteone*. Londra, National Gallery.

1990, è un dipinto pressoché ingiudicabile: se non per immaginare quel che poteva diventare con un'ulteriore medicazione del «chirurgo benefico» e per rilevare i successivi interventi di chi ritenne opportuno «completare» almeno la figura (legnosa e approssimativa, con un'espressione patetica molto simile —guarda caso— a quella del suonatore del *Marsia*) per trovargli un mercato.

La conferma dell'inscindibile relazione tra linguaggio e significato in termini di appropriatezza funzionale e chiarezza comunicativa si vede, a contrasto, nei due estremi capolavori mitologici, il *Marsia* —naturalmente nella versione pensata e fortunatamente per la maggior parte eseguita da Tiziano— e la *Morte di Atteone* (fig. 6). Proprio qui, dove i protagonisti sono fisicamente smembrati, giunge al massimo grado anche lo «smembramento» del tessuto pittorico, la dissoluzione della forma umanisticamente definita, compiuta, armonica in frammenti di materia colorata, apparentemente sconvolti e invece coerentemente organizzati per la comunicazione sensoriale e intellettuale di un'atmosfera tragica. Il non-finito non è pura e semplice soluzione tecnica, ma lucida metafora che costruisce e integra linguaggio e significato, consegnando l'esperienza artistica a un destino di inattualità e di esaurimento.

* Ripropongo in sintesi, con modifiche e aggiunte, il mio articolo «Tiziano e il non finito», *Venezia Cinquecento*, II/4 (1992), pp. 93-127: perché i suoi temi mi sembrano particolarmente adatti a questa occasione di incroci fra dimensione tecnico/materiale e dimensione storico/teorica, e perché di questi temi s'è finora taciuto molto più di quanto si sia discusso.

1 M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, 1674: «Breve instruzione per intender in qualche modo le maniere degli Auttori Veneziani», b4v-b5r.

2 Diversamente dagli altri dati qui elencati —tutti di consolidata acquisizione— questi sono recente scoperta di M.E. Massimi, «La memoria ritrovata. *Il San Giacomo in cammino* di Tiziano e il suo committente», *Venezia Cinquecento*, V/10 (1995), pp. 69-121.

3 L. Freedman, *Titian's Independent Self-Portraits*, Firenze, 1990, pp. 85-107.

4 A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento* [Milano, 1980[1]], Roma, 1988[2], pp. 217-224.

5 Gentili, *op. cit.* (nota 4), pp. 229-240 e figg. 116-118; poi «Tiziano e il non finito», *op. cit.*, in partic. pp. 117-124 e figg. 24-26 (dati, fotografie, radiografie e schema grafico forniti dal maestro restauratore Frantisek Sysel, 1974).

1 *La jeune fille au miroir,* détail après restauration.

La restauration de huit tableaux de Titien au Musée du Louvre

NATHALIE VOLLE
Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France

Mon propos sera de vous présenter la restauration de sept des huit tableaux du Musée du Louvre restaurés durant ces dernières années[1]. Il s'agit dans l'ordre chronologique de leur création de: *La Jeune fille au miroir* (1515), *La Vierge et l'enfant avec Saint Etienne, Saint Jérôme et Saint Maurice* (1518-1520), *Portrait de jeune homme* (1520), *La Vierge au lapin* (1530), *Les Pèlerins d'Emmaüs* (1528-1530), *Saint Jérôme pénitent* (1530), *L'Allégorie conjugale* (1530-1532).

Le huitième tableau, *Le couronnement d'épines* (1540), le dernier chronologiquement, vous sera présenté par Nicole Delsaux qui l'a restauré. Celui-ci est arrivé en France après avoir été saisi à Milan par les envoyés du gouvernement du Directoire. Les autres, ont tous fait partie des collections de Louis XIV[2]. Leur histoire matérielle est relativement bien documentée par les archives et l'histoire de leur restauration est connue pour certains d'entre eux dès le XVIIe siècle. Les compte rendus des restaurations les plus récentes sont conservées dans les dossiers du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France qui ont fourni la matière première de cette communication.

La restauration de ces huit peintures a été entreprise dans le cadre de la rénovation du musée et du nouvel accrochage des salles de peintures italiennes. Les toiles restaurées ont été montrées pour la première fois au public à l'exposition *Le siècle de Titien* organisée à Paris en 1993[3].

Ces restaurations ont donné lieu à une étude radiographique systématique accompagnée de photos en infra rouge, ultra violet, analysée par Lola Faillant-Dumas. Des prélèvements effectués par Jean-Paul Rioux ont permis de déterminer les stratigraphies des couches picturales et d'en mieux connaître les matériaux utilisés par l'artiste pour élaborer ses oeuvres.

Le nombre des tableaux restaurés est cependant trop restreint, et trop limité aux années de jeunesse et de maturité du peintre pour pouvoir en tirer des conclusions définitives sur sa technique.

Aussi avons-nous pris le parti, Nicole Delsaux et moi-même, de vous présenter les oeuvres une par une en posant pour chacune la problématique de leur conservation, les choix de leur restauration effectués en concertation avec le Département des Peintures du Musée, et de replacer chacune d'entre d'elles dans l'étude générale de la technique picturale de Titien.

Jeune fille au miroir, dite *Femme à sa toilette*
Inv. 755. Huile sur toile, 93 × 76 cm.
Le tableau est agrandi avant 1695, selon Paillet, auteur de l'inventaire des collections royales. Il est rentoilé en 1751 par la veuve Godefroid, et restauré par Colins. Puis en 1804 il est rentoilé par Fouque qui passe une couche protectrice à base de céruse au revers de la toile, ce qui rend la radio peu lisible. Celle-ci témoigne néanmoins de quelques hésitations de l'artiste: le bras

droit semblait retenir à l'origine la chevelure à la hauteur de la poitrine dans l'alignement de la chemise, geste peu harmonieux que Titien a supprimé par la suite. Titien a également essayé diverses positions pour la main tenant le flacon avant de trouver l'attitude définitive.

Diverses restaurations tout au long du XIXe siècle sont la cause d'un obscurcissement considérable du tableau. En 1971 a lieu une tentative d'allégement des vernis par Jean Gabriel Goulinat qui fait un essai et ajourne la restauration car «le vernis se déplaque totalement et ne se laisse pas amincir au degré souhaité».

En 1990 la restauration est engagée[4], et les constatations de Goulinat trente ans plus tôt sont confirmées: les premières couches de vernis se solubilisent aisément. Mais la couche la plus profonde est épaisse, très irrégulière, amassée dans les creux de la toile et insoluble.

Les analyses chimiques par spectrophotométrie infra rouge mettent en évidence de la gomme laque, de la résine mastic et une colle protéinique provenant du cartonnage de 1804. La chaleur des repassages au fer a sans doute obturé les micro-fissures de la gomme laque et empêché ainsi son élimination par les solvants. Cette gomme laque a du être ramollie à l'éthanol pour être ensuite éliminée des creux de la toile avec une aiguille d'acier: cette opération a été menée à la loupe grossissante.

Le dégagement de cette carapace de vernis a mis à jour un tableau moins usé qu'il ne paraissait avant la restauration dont les volumes retrouvent leur plénitude et les couleurs leurs éclats.

La facture est raffinée, la palpitation des chairs est suggérée par des passages de gris, de rose, et d'ocre ou par de légères rougeurs entre les zones de pénombre et de lumière dorée. Les passages de zones de lumière aux zones d'ombre montre la maîtrise de Titien (fig. 1). La tête de l'homme au fond a été redécouverte; le rouge de son vêtement est composé d'un glacis rouge étendu sur un fond blanc très réfléchissant.

La coupe stratigraphique du vêtement vert de la robe montre le matériau d'une ébauche bleu pâle, alors que la chemise blanche est construite sur une ébauche grise et ocre jaune clair. Le vert est composé d'un glacis au cuivre sur une couche réfléchissante au blanc de plomb additionné de jaune de plomb et d'étain et de vert transparent au cuivre.

La Vierge et l'enfant avec Saint Etienne, Saint Jérôme et Saint Maurice, dite aussi *Sainte Conversation*
Inv. 742. Huile sur toile, 110 × 137 cm.
Le tableau est apporté par le Bernin à Paris et Chantelou raconte que la caisse qui le transportait prit l'eau en cours de route et que le tableau se trouva «si gâté qu'on y reconnaissait presque plus rien»[5]. Il est aussitôt restauré par le peintre Michelin et sans doute agrandi à ce moment là. Pierre Mignard le restaure à nouveau en 1695. Son dernier rentoilage par Mortemard date de 1850 et la dernière restauration de la couche picturale de 1947.

La restauration fut décidée en 1991, à cause de la présence d'un vernis considérablement assombri et des repeints très altérés[6].

La radiographie a mis en évidence une signature au blanc de plomb invisible sous les repeints. Elle révèle aussi de légères hésitations de l'artiste dans les doigts de la Vierge, ceux de l'enfant et dans l'ouverture du livre; Saint Maurice était à l'origine casqué. Mais elle révèle surtout de grandes lacunes verticales au niveau de la draperie verte. Ces lacunes, mises à nu au moment du nettoyage, sont peut-être le témoin de l'innondation survenue durant son transport à Paris.

Les analyses ont montré que le vert de cette draperie était constitué d'un glacis de vert au cuivre posé sur une couche couvrante constituée d'un pigment au cuivre et de jaune de plomb et d'étain. Le ciel présente quant à lui la stratigraphie suivante: la couche originale est composée d'une sous couche d'azurite mêlée au blanc de plomb puis d'une couche de lapis lazuli mêlée de blanc de plomb et enfin d'un glacis de lapis lazuli dispersé dans un médium à l'huile. Ce ciel est largement repeint de trois couches de couleur: l'une au smalt mêlées à de l'huile est devenue brune et les deux autres au bleu de cobalt sont recouvertes d'un vernis chargé de bleu de cobalt.

Le nettoyage a mis aussi en évidence un tableau agrandi sur son pourtour. Il n'a pas été poussé trop loin: certains repeints ont été conservés car ils étaient trop durs pour être enlevés sans danger pour l'œuvre.

La restauration a révélé la beauté du coloris comme le vêtement vermillon de Saint Jérôme; le manteau de la Vierge a retrouvé l'éclat dans ses glacis de laque rouge et de son jaune de plomb et d'étain. La réintégration des visages a été voulue minimaliste et laisse perceptible l'usure prononcée de l'œuvre et les nombreux déplacages de la matière sur les visages.

Portrait de jeune homme la main à la ceinture
Inv. 756. Huile sur toile, 118 × 96 cm.
Ce tableau fut agrandi avant 1683 sur tout son pourtour, et son rentoilage actuel est encore celui que Fouque a effectué en 1803 et qui est toujours solide. L'enduit de céruse passé au revers à l'époque rend malheureusement sa radio peu lisible.

Sa restauration a été entreprise dès 1988 en raison de l'assombrissement général du tableau[7]. L'analyse du vernis confirme son aspect roux et grésillé: il est en effet composé de gomme laque et de résine mastic et va imposer un allégement très prononcé. Le fond ainsi que les bords sont très repeints: l'index a été prolongé par un restaurateur sur l'agrandissement alors que Titien l'avait peint replié à l'origine.

Le nettoyage va révèler un tableau très peu accidenté et finalement en bon état. Le fond dégagé de ses repeints fait ressortir la silhouette, les contours de la chevelure et quelques accidents anciennement mastiqués en gris.

La restauration confirme la parenté de style avec l'*Homme au gant* et la date de 1520: l'habillement présente le même raffinement de tons noirs et blancs alors que les yeux rougis confèrent une note de réalisme au visage (fig. 2).

La Vierge à l'enfant avec Sainte Catherine, dite
La Vierge au Lapin
Inv. 743. Huile sur toile, 71 × 87 cm.
C'est dans la collection du Cardinal de Richelieu que le Bernin eut l'occasion de d'apprécier ce chef d'œuvre de l'artiste: «Il a fort considéré tous les autres tableaux et celui du Titien dont il a dit que le ciel avait changé et s'étant noirci approchait au lieu de fuir», rapporte Chantelou[8]. En 1665 le tableau entre dans la collection de Louis XIV.

Il est rentoilé en 1749 par la veuve Godefroid, et restauré par Colins. La dernière restauration date de 1938 par Jean-Gabriel Goulinat qui allège le vernis. Les bordures, haute et basse, montrent à la radio des ondulations, ce qui laisse à penser qu'elles sont dans leurs dimensions originales alors que les bords verticaux semblent être coupés de façon plus rectiligne à droite (la flûte de Pan accrochée à un arbre est coupée) comme à gauche (la restauration a fait réapparaître deux petits personnages dont l'un est abruptement tronqué).

La radiographie témoigne aussi de certains repentirs: le peintre a modifié la position du visage de Sainte Catherine qui est vu de trois quart et non de profil (double trait du nez) et la corbeille n'était en un premier temps qu'une boîte à ouvrage ne contenant ni pomme ni raisin.

La Vierge tournait à l'origine le visage vers l'arrière en direction du berger. Ses bras et ses mains sont croisés sur les genoux. Elle regarde le berger et le petit lapin à côté de lui, que Titien a supprimé car la multiplication des lapins aurait pu être compris comme un symbole de lascivité alors qu'un seul lapin blanc était devenu à Venise depuis le passage de Dürer l'emblème de la piété mariale et du mystère de l'Incarnation.

La restauration est entreprise en 1989 et fait le choix d'un allégement du vernis roux et épais à un degré modéré[9]. En surface le vernis roux s'allège uniformément, mais en profondeur le vernis brun est accumulé dans les creux de la toile, doit être ramolli au solvant puis enlevé mécaniquement. Certains repeints, peu nombreux, sont enlevés, sur la figure du berger notamment, et laissent apparaître des mastics anciens bleus.

La restauration restitue au tableau son chromatisme vibrant: le ciel n'est pas noirci malgré l'opinion de Bernin. La hutte qui apparaît sous les

2 *Portrait de jeune homme*, détail de l'œil droit, après restauration.

3 *La Vierge au lapin*, détail du visage de Ste Catherine, après restauration.

feuillages, laisse supposer que l'on est en présence d'un double changement de composition: Titien aurait d'abord peint le ciel, puis la hutte qu'il recouvre ensuite de feuillages: ceux-ci laissent aujourd'hui réapparaître la hutte par transparence accrue.

Les couleurs sont exaltées, comme le tablier orange de Sainte Catherine peint avec du réalgar posé sur ébauche à l'ocre rouge sur une impression grise. Le voile blanc de la Vierge laisse transparaître la robe rouge sous-jacente. Le visage de Sainte Catherine est rehaussé par les accents lumineux de sa coiffure (fig. 3).

Les Pèlerins d'Emmaüs

Inv. 746. Huile sur toile, 169 × 244 cm.

Ce tableau était couvert jusqu'en 1690 de volets à ornements dorés, comme la *Mise au tombeau*, également au Louvre. Les restaurations anciennes se sont documentées dans les archives, mais la dernière restauration connue en date est celle de Jean-Gabriel Goulinat en 1949. Le vernis s'est depuis oxydé et encrassé: devenu très jaune il trahit la gamme chromatique de l'oeuvre.

Il y a des repeints altérés sur les coutures sur les anciennes déchirures et les repentirs des colonnes. Le choix de nettoyage a été celui d'un allégement prononcé du vernis afin de limiter le désaccord entre les zones repeintes qui devront être complètement dévernies et les zones plus pures qui pourront être allégées[10]. L'enlèvement des repeints dans le ciel fait réapparaître des repentirs au niveau du fond.

4 *Les Pèlerins d'Emmaüs*, détail de la robe du Christ, après restauration.

6 *Saint Jérôme pénitent*, détail du paysage après restauration.

5 *Les Pèlerins d'Emmaüs*, détail de la carafe, après restauration.

7 *Allégorie conjugale*, détail du dessin sous-jacent.

La radiographie peu lisible à cause du badigeon de céruse posé derrière la toile indique une première pensée de l'artiste qui transparaît sous la version définitive: derrière le serviteur debout à la droite du Christ la radio montre une zone claire qui s'ouvre entre deux verticales sombres. Il y a une colonne derrière le Christ à gauche et une à droite. Cette disposition est celle du panneau de la collection du comte de Yarborough à Brokelsby Park exécuté par Titien ou un membre de son atelier antérieurement au tableau du Louvre.

Dans la version définitive du Louvre, Titien modifie sa première idée: il élargit le mur du fond pour déplacer la clarté derrière le Christ; il repousse la colonne vers la droite et il supprime la colonne de gauche au dessus du pèlerin. Le Christ qui avait les yeux baissés sur la composition sous-jacente regarde en définitive le spectateur.

La présence de l'aigle impériale peut faire penser à une commande de Charles Quint, mais la présence du blason de la famille Maffei, visible dans l'infra rouge sur le coffre, laisse supposer que le tableau a été peint pour cette famille de Vérone et que Titien a ensuite effacé les armoiries lorsque le tableau est entré chez les Gonzague.

L'allégement du vernis a été l'objet principal de la restauration. Peu d'accidents se sont révélés après le nettoyage: ils ont été réintégrés de façon illusionniste. Le chromatisme est exalté par une impression grise posée sur le gesso. Les analyses ont confirmé le raffinement de l'exécution. Le vêtement du jeune page en jaune est peint au jaune de plomb et d'étain est posé sur une ébauche rouge au vermillon et à l'ocre; l'écharpe à carreaux est faite d'azurite, pigment peu utilisé par Titien. Le glacis vert au cuivre est posé sur une couche réfléchissante au blanc de plomb et d'étain et de vert transparent au cuivre. Le bonnet rouge du serviteur est fait vermillon. La tunique du Christ aux couleurs changeantes, rose et bleue, est un mélange d'outre mer et de blanc de plomb recouvrant partiellement un glacis de laque rouge (fig. 4). De rapides accents de lumière précisent le contour de la carafe (fig. 5).

Saint Jérôme pénitent

Inv. 750. Huile sur toile, 80 × 102 cm.

Deux rentoilages sont signalés dans les archives en 1750 par la veuve Godefroid et en 1857 par Mortemard. La dernière restauration de la couche picturale remonte à 1948. Une nouvelle restauration est décidée en 1990[11]: elle a consisté en une reprise du support en raison de deux déchirures complexes et de la présence d'une pièce. Le dégagement du revers de la toile originale révèle la marque de la collection de Charles Ier d'Angleterre, ce qui confirme l'appartenance à cette collection jusqu'ici hypothétique car l'oeuvre n'apparaît pas dans l'inventaire de la collection de Vincent de Gonzague en 1627 dressé pour la vente à Charles Ier.

La méthode de rentoilage utilisée a consisté en refixage à la résine et en rentoilage à la colle de pâte. Le nettoyage a mis à jour de nombreuses usures sur Saint Jérôme notamment et une grande lacune dans le bord gauche du paysage. Le parti pris de réintégration a été celui d'un illusionisme poussé pour la lacune (les arbres ont été reconstitués) et d'un minimalisme volontaire pour les usures.

La restauration de l'œuvre exalte le contre-jour fantastique de la lumière qui baigne cette scène nocturne (fig. 6).

Allégorie conjugale, connue aussi comme *Allégorie d'Alphonse d'Avalos*

Inv. 754. Huile sur toile, 121 × 107 cm.

Acheté en Espagne par Charles Ier d'Angleterre, ce tableau avait un format carré d'origine: c'est ainsi qu'il est reproduit dans un catalogue de la collection par Van der Doort. En 1660, il est gravé par Natalis dans la collection de Jabach, avec déjà son agrandissement supérieur. L'état de soulèvement généralisé avait conduit en 1930 à prendre la décision de procéder à la transposition de l'œuvre: le tracé du dessin préparatoire apparaît alors sur la toile originale au cours de l'opération (fig. 7). Cette toile est à son tour rentoilée et remise sur un châssis.

Comment un tel phénomène a-t-il pu se produire? Les analyses ont montré que le gesso avait été enduit d'une pellicule d'huile par l'artiste. C'est cette pellicule

qui a favorisé la séparation du support original lorsque l'œuvre a été transposée sans qu'il ait été nécessaire de le détruire.

Le tracé sous-jacent est parfaitement lisible; sous la loupe on constate que le matériau du tracé est absent: à son emplacement le gesso laisse apparaître la toile sous-jacente brunie. Lors de la transposition le gesso est resté solidaire de la matière picturale seulement à l'emplacement du tracé. Le matériau du tracé posé sur le gesso aurait localement et systématiquement remédié au défaut d'adhérence générale entre les couches picturales et la préparation.

Ce dessin présente de nombreuses variantes avec la composition définitive: la jeune femme ne tient pas de boule, l'Amour ne porte pas un faisceau, le personnage féminin à droite n'est pas couronné et le cinquième personnage tenant une corbeille est absent.

Cette découverte de tracés préparatoires sur la toile est relativement fréquente chez Titien. Mais l'absence de hachures ou d'indications de modelé confirme que le tracé de l'Allégorie n'est qu'une indication pour les contours des figures et la mise en page.

La restauration a été entreprise en 1991 pour alléger le vernis très obscurci et enlever les repeints sur les accidents de transposition[12].

1 Ces restaurations ont fait l'objet d'une publication collective en 1993: N. Volle, C. Naffah, L. Faillant-Dumas, J.P. Rioux, «La restauration de huit tableaux de Titien du Louvre», *La Revue du Louvre et des musées de France*, 1, 1993, pp. 58-80: Lola Faillant-Dumas est l'auteur de l'étude radiographique et photographique et Jean Paul Rioux a analysé la matière picturale.

2 Toutes les provenances ont été étudiées par A. Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, RMN, 1987.

3 *Le siècle de Titien, l'âge d'or de la peinture à Venise*, Paris, Grand Palais, 1993. Commissariat général: M. Laclotte, G. Nepi-Scirè. Les précisions chronologiques, stylistiques et iconographiques citées dans cet article sont reprises des notices de A. Ballarin (n° 48), de V. Romani (n° 50), et J. Habert (n° 55, 160, 161, 162, 163, 164, et 171).

4 Restauration faite par Regina da Costa Pinto Dias Moreira.

5 Cité par Brejon de Lavergnée, *op. cit.* (note 2), p. 239.

6 Restauration faite par Laurence Callegari.

7 Nettoyage par Geneviève Lepage et réintégration par Jan Stefan Ortmann.

8 Cité par Brejon de Lavergnée, *op. cit.* (note 2), p. 212.

9 Restauration faite par Agnès Malpel.

10 Restauration faite par Agnès Malpel.

11 La restauration a été faite par Yves Lepavec (support) et par Jan Stefan Ortmann (couche picturale).

12 La restauration a été faite par Sarah Walden.

1 Soldat en vêtement violet.

Le Christ couronné d'épines *du Titien*

NICOLE DELSAUX
Musée du Louvre, Paris

Ce tableau conservé au Musée du Louvre (Inv. 748, huile sur bois, 3,03 × 1,80 m) est signé en bas au centre «TITIANUS F.». Il est mentionné par Vasari et Ridolfi comme étant dans la chapelle Santa Corona de l'église Santa Maria della Grazie à Milan. Il fut choisi le 24 mai 1796 par la commission spéciale pour être envoyé au Musée Central des Arts à Paris. En février 1798 il fut exposé dans le Salon carré du Louvre avec les principaux tableaux ramenés de Lombardie.

Les opinions diffèrent quant à sa date d'exécution mais, selon les avis des spécialistes, on peut la situer vers 1540. Plus tard Titien fit de cette oeuvre une version nouvelle qui se trouve à la pinacothèque de Munich.

Le support de peuplier[1] est formé de neuf planches utilisées en fil horizontal, de largeurs irrégulières allant de vingt sept à quarante et un centimètres. L'épaisseur original du panneau devait être de trente cinq millimètres environ. Il était maintenu au revers par deux traverses verticales clouées par la face comme en témoignent les emplacements des clous aujourd'hui bouchés.

Le 31 juillet 1797, à l'arrivée du tableau à Paris, Lebrun, commissaire expert, constate qu'il présente trois fentes transversales. Son état étant préoccupant, le Musée Central des Arts décide, selon la mode de l'époque, de le renforcer par un parquet et charge Hacquin du travail. Pour pouvoir poser le parquet Hacquin dépose les deux traverses verticales et rabote les planches de manière inégale en insistant sur les zones les plus noueuses situées dans la partie haute. C'est ainsi que les deux planches du haut sont réduites à une épaisseur de quatre millimètres alors que les autres conservent une épaisseur moyenne de dix à onze millimètres. Le revers muni de son parquet sera ensuite badigeonné d'un mélange de cire, de résine et d'huile. On ne connait pas la date exacte de ce «traitement» qui sera la cause d'un bloquage total du parquet et d'un état de soulèvement chronique de la couche picturale en raison des contraintes exercées par cet appareillage rigide.

En 1960 l'état du panneau est alarmant, de nouvelles fentes se sont déclarées et progressent depuis plusieurs années. Plusieurs commissions étudient le problème.

En 1968 une commission internationale est réunie à laquelle participent messieurs Cadorin, Kunh, Sneyers et Urbani. Les avis sont partagés quant à l'importance du traitement à envisager. Il est convenu de procéder à une observation d'un an pendant laquelle des mesures scientifiques précises seront effectuées[2]. Les résultats sont probants: le panneau est sensible aux variations hygrométriques et, terriblement contraint, il se fend de plus en plus.

En 1970 un essai de mobilisation révèle que le parquet est irréversiblement bloqué. Il faut alors prendre la décision de l'éliminer. Ce travail est confié à un restaurateur de support[3] qui conçoit, pour le remplacer un châssis-cadre dans lequel le tableau sera maintenu sans être contraint. Il se compose d'une

cornière en laiton entourant le tableau et retenant du côté du revers un bâti périphérique en acajou. Des montants verticaux servent de rails dans lesquels coulissent des galets de teflon.

Un refixage complet est alors effectué. Ces mesures de conservation sur le support et la couche picturale permettent de constater que le tableau a trouvé un équilibre et qu'il ne présente plus de nouvelles fentes ni de soulèvements. Néanmoins l'aspect esthétique n'est pas satisfaisant, l'oeuvre étant défigurée par un vernis épais et brun, de nombreux repeints virés et de larges zones craquelées.

C'est à l'occasion de la restauration d'un ensemble de tableaux vénitiens du Louvre que la décision de procéder au nettoyage de cette oeuvre majeure du Titien est prise[4]. Un travail très modéré avait déjà été effectué au Louvre[5] mais les méthodes d'investigation scientifique ne permettant pas à l'époque de déterminer avec précision l'état réel de la couche picturale, les restaurateurs avaient choisi de se limiter à un travail superficiel.

Début 1990 des prélèvements de vernis sont analysés. Le Laboratoire[6] identifie une épaisse couche de gomme laque additionnée d'huile posée directement sur l'original. Cette couche est plus épaisse sur les zones poreuses, accumulée dans les craquelures et totalement absente sur une bande large de dix centimètres le long du bord inférieur et sur les bords latéraux. De plus elle recouvre les larges repeints dans les architectures. Il est donc établi que cette couche de gomme-laque n'est pas originale a de même que les strates de vernis divers qui la surmontent.

Le nettoyage est entrepris progressivement. Il est extrêmement délicat sur les zones de craquelures prématurées. De très nombreux repeints maculent la couche picturale, en particulier dans les gris et les noirs situés dans la partie haute sur l'architecture et dans la partie basse sur les marches où plusieurs couches se superposent, contournant la signature mais couvrant entièrement la pierre. Ces repeints sont éliminés.

Les craquelures prématurées sont débarrassées des matières composites qui les remplissaient, la couche sous-jacente apparaît, la couche supérieure s'étant rétractée au séchage. Ce phénomène qui avaient déjà été noté par Lebrun en 1797 pourrait en partie être expliqué par la présence dans les couleurs sombres et certains glacis d' huiles insuffisamment siccativés et de graphite dont les impuretés sulfurées peuvent constituer des inhibiteurs de séchage[7].

Les fentes et les lacunes situées dans les architectures et les marches ont été réintégrées en retouche illusionniste. Les craquelures ont été laissées visibles à l'exception de quelques petites zones trop blanches qui ont reçu un glacis de teinte neutre.

La restauration et les analyses[8] effectuées ont permis de mieux connaître la technique employée par Titien dans l'élaboration de cette oeuvre: sur le panneau de peuplier est posée une préparation, un gesso constitué de sulfate de calcium déshydraté et de colle animale. Ce gesso est recouvert d'une couche d'huile puis d'une impression grise mince et discontinue. Parmi les pigments utilisés l'outremer naturel ou lapis lazuli, le jaune de plomb et d'étain, le blanc de plomb et un vert au cuivre.

Le travail en glacis est remarquable. Le rose est obtenu par une couche de blanc de plomb sur laquelle est posée une laque dont l'épaisseur module les plis. Les glacis verts sont posés sur des fonds plus clairs réfléchissants composés de jaune de plomb et d'étain, de blanc de plomb et de vert au cuivre. Le violet du soldat à droite (fig. 1) est un mélange de laque pourpre, d'outremer et de blanc de plomb, enrichi d'un glacis superficiel de laque mauve.

Le *Christ couronné d'épines* reste, malgré tous les soins qui lui ont été prodigués, une oeuvre très fragile du fait de ses dimensions importantes et de la structure particulière de son support. Il est conservé dans un caisson vitré à climat constant et régulièrement surveillé.

1 J. Marette, identification du 6 novembre 1968.
2 Laboratoire de recherche des Musées de France (LRMF), observation et mesures, 1969.
3 C. Huot, restauration du support de 1970 à 1972.
4 N. Delsaux, restauration de la couche picturale de 1990 à 1992.
5 Goulinat et Aubert, allégement en 1949.
6 J. Valot, analyse du 20 mars 1990.
7 J. Petit, étude réalisée au CNRS en 1985.
8 J.-P. Rioux.

Photo SRMF, Joël Requilé.

Restauración de La Última Cena *y* San Juan Bautista *de Tiziano del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*

ÁNGEL BALAO GONZÁLEZ
Patrimonio Nacional

La colaboración entre Patrimonio Nacional y la Fundación Argentaria ha supuesto la restauración de dos importantes obras del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial salidas de la mano de Tiziano. Dicha restauración ha permitido el estudio de la técnica de Tiziano, los materiales, sus arrepentimientos, sus dudas y las soluciones que finalmente adoptó ante cada problema. Asimismo, ha aportado valiosa información al estudio que Carmen García-Frías Checa ha realizado sobre estas dos obras.

Si bien, en un principio, afrontar un proyecto como éste, en colaboración con una entidad ajena a Patrimonio Nacional y fuera de los planes anuales de actuación del Departamento de Restauración suponía una carga adicional de trabajo para el Departamento en general, el hecho de que el proyecto no estuviese sometido a una fecha de inauguración fija como en el caso de las exposiciones temporales, ha permitido realizar el trabajo a un ritmo apropiado, con la precaución y prudencia necesaria en toda labor de restauración. Por otro lado la Fundación Argentaria ha facilitado el trabajo de los restauradores, no sólo como mecenas, sino con el apoyo continuo en la toma de decisiones y en las modificaciones respecto al proyecto inicial que el desarrollo de los trabajos iba imponiendo.

Los trabajos de análisis, investigación y restauración se realizaron a lo largo de siete meses, empleándose un mes para la elaboración del informe, estudio de las imágenes obtenidas, evaluación del trabajo realizado, etc. Dichos trabajos se realizaron en un espacio habilitado como taller de restauración en el mismo Monasterio, ya que el tamaño de *La Última Cena* desaconsejaba su traslado a los talleres del Departamento de Restauración en el Palacio Real de Madrid.

El equipo que participó en los trabajos de restauración y análisis estuvo formado por:

Jefe del Departamento de Restauración: Fernando Fernández-Miranda y Lozana.

Jefe del Servicio de Restauración de Bellas Artes y Documento Gráfico: Ángel Balao González.

Restauradores: Pablo Rodríguez Abad, Teresa Fernández-Muro Ortiz y Aracy Ruiz Lopes.

Jefe del Servicio de Laboratorios de Restauración: Pilar Baglietto Rosell.

Analistas: Virginia Arnaiz Gómez, Inés Barrigas García y Santiago Herrero Marina.

Deseo también expresar mi agradecimiento al personal administrativo y al de los otros talleres de restauración que han colaborado de alguna forma en el proyecto.

Los trabajos de restauración realizados en estas dos obras de Tiziano están detalladamente descritos y documentados en los correspondientes informes de restauración, y en la publicación que con motivo de la restauración editó la Fundación Argentaria.

La documentación fotográfica y los análisis realizados en cada obra han sido los siguientes:

San Juan Bautista: 201 fotografías útiles, de las que 134 han sido negativo-color con diversas copias en papel, 45 diapositivas, 15 tomas con iluminación ultravioleta y 7 tomas del examen de infrarrojos; 20 estratigrafías de 18 muestras tomadas y 18 radiografías con sus correspondientes fotografías.

La Última Cena: 412 fotografías útiles, de las que 281 han sido negativo-color con diversas copias en papel, 106 diapositivas, 17 tomas con iluminación ultravioleta y 8 tomas del examen de infrarrojos; 38 estratigrafías de 21 muestras tomadas.

En cuanto al estado de las obras y los tratamientos de restauración realizados, paso a describirlos de forma general.

La Última Cena

El cuadro mostraba un estado general bueno, tanto en la cohesión entre capas como en la fortaleza de las mismas. El soporte se encontraba perfectamente adherido al forro, salvo en dos de sus esquinas a pesar de que la forración se realizó hace más de cien años.

La capa de preparación y color no presentaba ningún tipo de deformación, aunque sí dos aparentes cortes en la parte superior.

La tela original con preparación y color se halla cortada a ras del bastidor en sus cuatro lados. La preparación es de un grosor medio-fino, de color blanco-ocre, amoldándose en muchas partes a la textura del soporte.

El estado de adherencia con el soporte era bueno, salvo en pequeñas zonas puntuales. La cohesión entre la capa pictórica y la preparación también era buena, excepto en las zonas citadas anteriormente.

Se apreciaban faltas reintegradas sin estucar, al igual que antiguos repintes, que se habían oscurecido con el paso del tiempo, faltas de preparación y pigmentos, desgastes y barridos generalizados por toda la superficie de la obra. El barniz se encontraba muy oxidado, siendo su capa bastante gruesa e irregular, y a simple vista se apreciaban faltas de veladuras en algunos trajes (fig. 1).

1 *La Última Cena*: croquis con los problemas más visibles que presentaba la obra.

Tras el estudio preliminar y una vez terminado el proceso de limpieza, podemos decir que el cuadro ha sufrido, al menos, seis intervenciones desde que llegó a España. La primera intervención se realizó nada más llegar al Monasterio y consistió en reducir su tamaño en sus cuatro laterales.

Después de una o varias limpiezas, fue necesario disimular veladuras que habían sido eliminadas, repintando zonas con mucho color. En el año 1845, fue trasladado a los Talleres del Museo del Prado, para su forración, posible limpieza y consiguiente reintegración.

Posteriormente se intervino en la obra, quedando constancia por los estucos utilizados, que con el paso del tiempo han amarilleado.

La penúltima intervención se realizó en la década de los años 50, y la podemos diferenciar de la anterior por que se mantienen los estucos utilizados en su blanco original. Posteriormente han existido una o varias intervenciones de poca importancia, consistentes en pequeños retoques de pigmento y barniz.

Se inició el tratamiento de restauración con la eliminación de los barnices oxidados, en pequeñas cuadrículas, necesitando de cuatro fases para su total eliminación, eliminándose al mismo tiempo las reintegraciones y repintes efectuados en los siglos XIX y XX (figs. 2 y 3).

En esta fase del proceso, quedaron patentes otros

repintes, posiblemente ejecutados en el siglo XVIII, de gran extensión y grueso de color, que posiblemente no han sido eliminados ante la duda de que, debajo, no existiera pintura original.

Dichos repintes se consiguieron eliminar en aproximadamente el 90 por ciento de su extensión, mediante disolventes muy potentes y con la ayuda del bisturí, apareciendo debajo la pintura original, generalmente en buen estado. Estos repintes afectaban a la mayoría de las caras, excepto a las de Jesús y el último santo de la derecha, a todos los trajes menos la parte superior del manto de Jesús, a los fondos, al celaje, a la arquitectura, a la mesa y al suelo, modificando tonos, colores, pliegues, incluso la composición de cabellos y los rasgos faciales, al igual que los árboles que componen el paisaje del cuadro.

Una vez que se descubrió todo el original existente, se procedió a un sentado general del color, para consolidar las pequeñas zonas puntuales que presentaban problemas y reforzar el resto.

El paso siguiente consistió en la eliminación de los estucos que tenían más grosor del necesario y los estucos de cera implantados en el siglo XIX. Acto seguido, las faltas nuevas se estucaron todas; las antiguas que estaban bajas de nivel y las que estaban estucadas con cera.

Antes de realizar la reintegración, se procedió a aislar la obra mediante dos capas de barniz mate, aplicadas con brocha. Las reintegraciones fueron ejecutadas con pigmentos y barnices, utilizando los sistemas de regatino, punteado e invisible, según el tamaño de la falta y textura del soporte para su mejor integración.

El barnizado final fue aplicado mediante compresor, utilizando el mismo barniz que en el proceso de aislamiento.

San Juan Bautista

Su estado de conservación era en general regular (fig. 4), presentando algunos problemas muy concretos, que se detallan a continuación.

El soporte, compuesto como en la *Última Cena* por dos piezas, se encontraba perfectamente adherido al forro, estando recortados los laterales izquierdo, superior e inferior a ras del bastidor. No se apreciaban deformaciones de relevancia, salvo en el ángulo superior izquierdo.

La cohesión entre las capas era buena, excepto en pequeñas zonas puntuales. No se apreciaban grandes desgastes ni barridos, excepto en la parte superior del celaje, que por los restos existentes eran las nubes oscuras, quedando al descubierto la base gris aplicada para conseguir las transparencias.

La capa de preparación también se encontraba en buen estado, excepto pequeñas zonas, siendo ésta fina, reflejando la textura del soporte y de un color blanco-ocre. La capa pictórica no presentaba problemas, salvo en la anteriormente mencionada parte oscura del cielo y el espacio existente entre el santo y la roca, en la cual trepaban tonos oscuros de la base. La capa de barnices asimismo se encontraba muy oxidada, siendo bastante gruesa y desigual.

Al igual que en el caso anterior, tras los estudios previos realizados y los datos obtenidos durante el proceso de limpieza, podemos asegurar que el cuadro ha soportado al menos cuatro intervenciones anteriores.

En la primera de ellas, consistente en una o varias limpiezas muy fuertes, se eliminaron los tonos oscuros del celaje. En esta intervención también se debieron de repintar con barniz y pigmento, en tonos oscuros, toda la roca de la izquierda y las partes oscuras del ropaje, y se modifico el tocón que se encuentra a los pies.

La segunda intervención consistió en unos repintes empastados y duros sobre las carnaciones, principalmente en la cara. En la tercera se realizó el forrado, fue recortada la obra y reintegradas las faltas que hasta el momento debía de tener. En la última restauración se estucaron principalmente los bordes superior e inferior, con unos estucos coloreados muy duros, tapando antiguos estucos y pigmentos originales.

La primera fase de la restauración consistió en la limpieza, dividiendo el cuadro en pequeños cuadrados y actuando en cuatro fases hasta la eliminación del barniz

②

③

④

2 *La Última Cena*: detalle de pruebas de limpieza.
3 *La Última Cena*: detalle de testigos de suciedad-barniz.
4 *San Juan Bautista*: estado inicial, referencias de la toma de muestras de pigmentos.

⑤

⑥

⑦

5 *San Juan Bautista*: estado inicial, distribución en cuadrículas con los problemas más visibles.
6 *San Juan Bautista*: testigo de barniz-suciedad.
7 *San Juan Bautista*: detalle de la firma durante la limpieza.

(figs. 5, 6 y 7). Los repintes que afectaban a la roca, ropajes y tocón fue necesario eliminarlos con disolventes más fuertes, quedando al descubierto el original, de mucha más variedad de color y técnica más depurada.

Una vez concluida la limpieza, se realizó un sentado general para solucionar los problemas puntuales y reforzar el resto de la obra. Al igual que en el caso anterior, se estucaron todas las faltas nuevas y repasaron de nivel las antiguas, procediendo a un barnizado de aislamiento, aplicado mediante brocha en dos capas sucesivas con barniz mate.

La reintegración fue realizada con pigmentos al barniz, utilizando como en la *Última Cena* los sistemas de regatino, punteado e invisible, según las zonas a tratar.

En la zona del cielo existente entre el santo y la roca, dado el oscurecimiento producido por el trepado de los colores base, fue aplicada una ligera veladura para entonar dichas manchas con el resto de azules existentes en el cielo. Para el barnizado final de protección se utilizó barniz mate, esta vez aplicado mediante compresor.

El volumen de información gráfica que a menudo supone la restauración de lienzos de gran formato llevó hace tiempo al Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional a adoptar el mismo protocolo de realización fotográfica utilizado en los trabajos de restauración de pintura mural para estos casos, realizando cuadrículas de división de la obra que permiten fotografiar metódicamente los procesos de restauración en un mismo formato escalable de forma que permita el estudio comparativo entre imágenes con un mismo encuadre.

Cada cuadrícula consta de su propia documentación fotográfica, cronológicamente ordenada, que describe los procesos de restauración que la afectan. Además se realizan detalles dentro de cada cuadrícula y tomas más amplias por escenas o grupos de personajes.

Esta división por cuadrículas permite la detallada transcripción de las alteraciones e incidencias anotadas por el restaurador mediante la superposición de transparencias con una leyenda de símbolos y su posterior digitalización.

Toda esta documentación gráfica permite la comparación entre imágenes con un detalle y una resolución muy interesantes a la hora de establecer relaciones entre obras, o entre partes de una misma obra. En este sentido quisiera mencionar que algunas de las diapositivas de detalle mostradas por la restauradora de la National Gallery de Londres, Jill Dunkerton, a lo largo de su intervención en el presente symposium, nos han recordado extraordinariamente a las fotografías de detalle de estas dos obras de Tiziano en El Escorial, especialmente a las de los fondos y motivos vegetales del *San Juan Bautista*. En estas imágenes reconocíamos las pinceladas, cuarteados y texturas de los detalles mostrados en las macrofotografías.

Inmediatamente nos abordó el deseo de conocer más de estas imágenes que nos resultaban tan familiares y poder compararlas con los detalles de nuestros Tizianos. Por desgracia, las publicaciones sobre obras de arte constan de un número limitado de imágenes de cada obra, seleccionadas por su importancia e interés según el criterio del autor.

En la actualidad es imposible pretender la publicación de la totalidad de imágenes que genera la restauración de una obra de arte de estas características por muy importante que sea, debido a los costes que ello supondría, y al poco mercado interesado en una publicación con tal cantidad de imágenes testimoniales, que indudablemente parecerían aburridas e incongruentes.

Así pues, la única forma factible de examinar y comparar el compendio de imágenes que supone una restauración hoy en día es la visita a los diferentes museos que albergan las obras, en este caso de Tiziano. Esto evidentemente supone unos costes considerables, si tenemos en cuenta la dispersión de sus obras, no sólo en dinero, sino en tiempo, esfuerzo, y gestión.

Este symposium internacional sobre Tiziano ha permitido conocer un buen número de imágenes inéditas, especialmente de detalles y macrofotografías, pero también nos ha hecho más conscientes de todas aquellas imágenes existentes que no conocemos.

Al pretender adquirir un conocimiento amplio y global de la técnica de Tiziano, para posteriormente

concretar las particularidades de cada obra, descubrimos la necesidad de examinar ese gran bagaje de imágenes presupuestas pero no conocidas.

Sería extraordinariamente interesante y fructífero el poder comparar, a un mismo tiempo y en varias pantallas, imágenes generadas en los distintos museos que albergan obras de Tiziano, buscando a través de las mismas similitudes y diferencias que contrastar con las dataciones documentadas.

Es probable que pronto las nuevas tecnologías en materia de comunicaciones permitan un más amplio y fácil intercambio de imágenes de las consideradas «no interesantes» para publicaciones. Hasta entonces, no podemos sino invitar a todos los participantes a examinar nuestros informes de restauración, en la seguridad de que encontrarán datos de interés para la elaboración de sus conclusiones sobre la técnica de Tiziano.

ISBN: 84-87317-84-7

1899 FIAT 1999

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

MUSEO NACIONAL DEL PRADO