

# JORNADA CIENTÍFICA SOBRE LA OBRA TARDÍA DE TIZIANO

A la muerte de Tiziano, en 1576, el Monasterio de El Escorial era el edificio europeo con mayor número de pinturas del maestro, y Felipe II el máximo coleccionista de sus obras. Buena parte de ellas se conservan hoy en día en el Museo Nacional del Prado y en el Monasterio de El Escorial, aunque la dispersión de los Tizianos de Felipe II puede rastrearse en museos del Reino Unido, los Estados Unidos o Alemania.

La relación de Felipe II con Tiziano comenzó a finales de 1548 y se prolongó hasta más allá de la muerte del pintor: todavía en 1593 el rey entregó a El Escorial una pintura que se fecha en la juventud del artista, lo que es buena muestra de la continuada pasión del rey por el artista. Pero es, sobre todo, en la última etapa del pintor cuando con más intensidad se producen estas relaciones. Es decir, desde 1552-1553 –cuando se inician las entregas de las llamadas *poesie*, telas de asunto mitológico basadas en los poemas de Ovidio, y que el tratadista Vasari señala como principio de la *ultima maniera* tizianesca– hasta 1576. Sobre la primera de estas fechas, en la que comenzaría el último estilo del pintor, discuten actualmente los especialistas.

Pero en realidad la discusión no es solo acerca de cuándo empezar a definir la producción del artista como «último estilo», sino, sobre todo, acerca de cuáles son las características específicas del mismo e, incluso, si es posible hablar de tal etapa. El «no acabado» (*non finito*) que caracteriza esta fase, ¿fue algo deseado por Tiziano? ¿es o no un rasgo voluntario de estilo de su última producción? ¿hasta dónde sus últimas pinturas son obra suya en su integridad o hemos de ver la participación de su

taller? ¿cuáles eran las características y los miembros de ese taller?

Una serie de exposiciones en torno a Tiziano celebradas en los últimos años, como la de Madrid-Londres de 2003 y, sobre todo, la de Viena-Venecia de 2007-2008 y la de Belluno de la misma fecha, así como abundantes y recientes publicaciones, han tratado este tema, sin duda el más candente en lo que a la interpretación de Tiziano se refiere.

La ocasión de contemplar en una misma sala de la exposición *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*, en el Palacio Real de Madrid, hasta ocho pinturas de la última producción de Tiziano para Felipe II (*El martirio de San Lorenzo, El Entierro de Cristo, La Adoración de los Reyes, San Juan Bautista, Cristo camino del Calvario, Cristo crucificado, San Jerónimo y El tributo de la moneda*) ha dado lugar a un provechoso encuentro de varios de los especialistas internacionales que se han ocupado del tema en los últimos años –Charles Hope, de Londres; Augusto Gentili, de Venecia, y Fausta Navarro, de Florencia–, junto a un buen número de españoles que han trabajado y trabajan sobre Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI –Carmen García-Frías, de Patrimonio Nacional; Miguel Falomir, del Museo Nacional del Prado; Mar Borobia, del Museo Thyssen-Bornemisza; Matteo Mancini y Santiago Arroyo, ambos de la Universidad Complutense de Madrid–. El encuentro, que se celebró el día 2 de diciembre de 2013 en el Palacio Real, fue dirigido por Fernando Checa Cremades, comisario de la exposición y autor del reciente *Tiziano y las cortes del Renacimiento* (Madrid, 2013).

La sesión dio comienzo con una presentación, ante los cuadros de Tiziano de la



*Tiziano, San Jerónimo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Capítulo Vicarial, Inv. n° 10014689, Patrimonio Nacional.*

muestra, de los trabajos de restauración y estudio de las pinturas de este autor conservadas en El Escorial, sobre todo de *El martirio de San Lorenzo* y *Cristo crucificado*. Esta presentación fue realizada conjuntamente por Carmen García-Frías, conservadora de pintura antigua de Patrimonio Nacional, y Ángel Balao, jefe del taller de restauración de esta institución.

Poco después dio comienzo la sesión académica con la exposición, a cargo del Dr. Charles Hope, antiguo director del Instituto Warburg de Londres, y autor, entre otros títulos, de *Titian* (Londres, 1980), obra que llamó la atención sobre la importancia y calidad de la pintura religiosa enviada por Tiziano a Felipe II, habitualmente no reconocida por la bibliografía, y sobre la dificultad de definir un estilo tardío del maestro que pueda ser interpretado de manera cronológica y lineal. Al resumir la importancia de las sucesivas entregas de obras de Tiziano a El Escorial, destacó lo problemático de seguir atribuyendo al maestro pinturas como la *Oración en el huerto* conservada en el Museo del Prado, para la que propuso la autoría de un maestro español.

Igualmente, en la discusión sobre las fechas de ejecución de lienzos como la *Virgen con el Niño* de la Alte Pinakothek de Múnich, procedente de El Escorial, o el *Cristo crucificado* conservado en este edificio, Hope puso de manifiesto la necesidad de reconsiderar el tema bajo distintos parámetros distintos a los habituales utilizados en la bibliografía: «Durante más o menos los últimos veinticinco años de la vida de Tiziano», afirmó, «el grado de acabado de sus obras no depende de la fecha, sino del efecto que en cada caso quería conseguir y del contexto al que estaban destinadas, es decir, si se trataba de una escena diurna o nocturna, por ejemplo, o si la pintura en cuestión iba a contemplarse a corta o larga distancia. Como ya reconoció Vasari, todos sus cuadros eran producto de un intenso

trabajo pese a la frescura y espontaneidad que se aprecia en ellos».

A continuación, el Dr. Augusto Gentili, de la Università Ca' Foscari de Venecia y autor, entre otras muchas obras, del monumental *Tiziano* (Venecia, 2012), expuso sus ideas acerca de la última fase de la pintura tizianesca, que pueden resumirse, en sus propias palabras, de la siguiente manera: «En los estudios de los últimos años, el casi absoluto predominio ideológico de la *materialidad* de los cuadros, que se apoya en una tecnología cada vez más avanzada, ha determinado indudablemente el progreso de los instrumentos y resultados de la conservación; pero al mismo tiempo ha ido sustituyendo poco a poco, sobre todo entre los estudiosos más jóvenes (y entre los que aún se están formando) a la experiencia y la competencia en las ciencias del lenguaje (la semiótica) y las ciencias del significado (la iconología). Todo ello –unido a la ya profunda crisis de la cultura clásica, de sus lenguas y sus fuentes– lleva ya tiempo haciendo imposible comprender la producción tardía de Tiziano, construida con un lenguaje que se basa en la expresión para comunicar la emoción de las *storie* que se narran. Esas *storie* –ya sean cristianas o clásicas, pero en cualquier caso referidas a unas tradiciones literarias e iconográficas bien consolidadas– no admiten incertidumbres, ambigüedades o errores. Diversas «pistas» –como la reutilización de motivos, los trucos, las deficiencias del lenguaje y de la iconografía, a veces incluso la inconcebible ausencia de significado– permiten distinguir, en el corpus más aceptado del último Tiziano, las poquísimas obras personales de las pintadas en colaboración (muchas veces excelentes), de las imitaciones legítimas y de las falsificaciones deliberadas y culpables».

En el desarrollo de su intervención, el Dr. Gentili aplicó estas ideas a obras del Tiziano tardío como el *Ecce-Homo* del Museo de San Luis, el *Apolo y Marsias* de

Kromerick o el *Martirio de San Lorenzo* de El Escorial.

Finalmente, como tercera intervención de la mañana, la Dra. Fausta Navarro, subdirectora de la Galleria Palatina del Palazzo Pitti (Florencia), presentó la reciente restauración y estudio técnico y artístico de un retrato de Carlos V que, procedente de este museo, forma pareja con el *Felipe II* de Tiziano que se conserva en la propia Galleria Palatina; Vasari menciona ambos cuadros como realizados por el artista para el duque Cosme de Médicis. En esta obra recientemente restaurada, estudiada y puesta en valor, el maestro se ajustó a un modelo que, como demuestran las radiografías, ya había comenzado a utilizar en la tela que más adelante empleó para el *Felipe II con armadura* del Prado, y que sigue en buena medida el perdido retrato del emperador que pintó en Augsburgo, conocido por las copias de Juan Pantoja de la Cruz conservadas en El Escorial y el Museo del Prado.

La sesión de la tarde se destinó a precisar aspectos sobre este último retrato, a discutir valoraciones del Tiziano tardío en torno al *San Juan Bautista* de El Escorial, presente en la exposición, y a establecer la metodología adecuada para estudiar la úl-

tima etapa del pintor, en el sentido de abandonar progresivamente las interpretaciones lineales de tipo estilístico, lo que es aplicable tanto al conjunto de la producción de Tiziano como, sobre todo, a sus obras tardías.

También se reflexionó sobre la necesidad de profundizar en la valoración de la corrección iconográfica y la pertinencia estilística como elementos decisivos para considerar una obra de Tiziano como propiamente suya, como salida de su taller o como simplemente pintada bajo su influencia. Se insistió también en la importancia del taller del maestro como laboratorio de obras de autoría muy compleja, bien porque podamos considerarlas plenamente de Tiziano aunque se pueda detectar en ellas otras manos —como es el caso del magnífico y espectacular *Martirio de San Lorenzo* de El Escorial—, bien porque se puedan atribuir a miembros concretos de su entorno.

Al igual que se puso en duda la idoneidad, como criterio de estudio, de una evolución lineal de la carrera del maestro, se señaló la creciente dificultad de aplicar un concepto de autoría única para las obras salidas del taller, aunque el artista las enviara a Felipe II y otros comitentes como obras de su mano.