

EL GRAN COLECCIONISTA FELIPE IV Y GRANDES CONSERVADORES Y RESTAURADORES DE SU TIEMPO: VELÁZQUEZ, CARDUCHO Y MURILLO

María Dolores RUIZ DE LACANAL
RUIZ MATEOS

ATRIO 8 (1995). Págs. 105-111

El final del siglo XVII español ve salir del anonimato a ciertos artistas-restauradores, hecho excepcional que se debe al talento artístico de estos autores antes que a la importancia de sus intervenciones.

Sus ocasionales restauraciones y el recogimiento del dato a pie de página en la Historia del Arte, pasan a ocupar en este estudio un lugar importante, aunque cabe reseñar el papel secundario que ocupan estas notas en sus glorias de artista.

A pesar de que el término “restaurar” se define en el diccionario en estas fechas como “poner las partes que faltan a una estatua, cuando el tiempo o cualquier accidente las destroza” y por tanto sea propio del Arte de la Escultura, es en el Arte de la Pintura de donde derivará el sentido de “Arte de la Restauración”, a través de los términos “retocar” y “componer”. Por restauración pictórica se comprende la práctica de componer, transformar, ampliar y ensanchar o disminuir la obra original.

El gusto por exponer y aderezar los palacios con las pinturas hace que éstas sean valoradas por su función decorativa, y sean sometidas a intervenciones que las adecuen a esta función. El mismo criterio decorativo, incide en estos momentos en la actividad creadora, siendo frecuente los encargos “haciendo juego” con los existentes, como es el caso de aquellos tres que fueron encargados a Vicencio Carducho, Eugenio Caxés y Bartolomé González¹.

Fiel al gusto barroco las obras eran restauradas y creadas según los criterios de valoración del momento.

Puesto que actualmente, el criterio de valoración contemporáneo antepone el valor cultural, es decir, documental y de autenticidad, al valor devocional o decorativo, propio

del Barroco, existe la tentación de tachar a los restauradores barrocos de falsificación, lo que carece de fundamento, ya que se emplean términos y conceptos actuales sin considerarlos en su contexto.

Durante el siglo XVII aún pesa el sentido de la calidad artística, remitido a la calidad física, de buen hacer y a su estado de conservación perfecto, es decir, “no deteriorada, sin faltas y sin manchas”, principio de valoración establecido ya en el Renacimiento. A finales del siglo XVIII se empezarán a notar apreciaciones sobre la calidad formal artística, es decir, que la pintura no presentase unas zonas o partes de menor calidad artística con respecto a otras, con palabras de Goya, se diría, que no presentasen “disonancias”.

En la medida en que en España el coleccionista se introduce en la apreciación de la calidad artística de la pintura coleccionada, la restauración evoluciona hacia nuevos criterios sobre la base del respeto al original. En esta cuestión incide la actividad de Felipe IV, el gran coleccionista.

Felipe IV, el gran coleccionista.

Rey amante y conocedor del arte e inclinado a la práctica artística, actuó en el panorama español activando el reconocimiento y el gusto por las pinturas de calidad², equiparando su colección con las europeas y manifestando interés en exponer las obras coleccionadas en sus palacios, germen de la Galería.

El rey incluye entre sus artistas más importantes a sus conservadores restauradores, fiel al principio de entonces, de que los mejores artistas, son también los mejores conservadores y restauradores: Carducho y Velázquez se encargarán de crear, ensanchar, añadir, componer los cuadros, ampliar y completar la colección, a la vez que colocar,

distribuir y seleccionar los cuadros para ser expuestos.

Las características del Taller de la Corte hacen pensar en su excepcionalidad en el panorama español y aunque existen datos aislados sobre signos de modernidad en otras Colecciones españolas, estos signos se manifiestan en Palacio, es decir, hay ya intención de instalar una Galería de pinturas y existen expertos y artistas para llevarla a cabo³.

Velázquez, Conservador de la Colección Real.

Velázquez es el primer “conservador” de las Colecciones regias⁴, asesor, ayudante, consejero, diseñador de la Pinacoteca del Alcázar, el Superintendente español⁵ y el “Director” de la Colección Real.

Velázquez, nombrado “veedor y contador” de las obras del Alcázar, actúa como administrador, responsable de obras, contratista e inspector⁶. Como Conservador marca una clara diferencia con respecto al sentir de su suegro Pacheco, al hacer una valoración de la obra de arte, no ya por su iconografía, su mensaje devocional o por su contenido temático, sino según sus valores estéticos y formales. Es por esto que Velázquez, organiza la Galería a partir de razones museísticas, estéticas y formales⁷.

No sólo por la labor de organizar una exposición recibe el nombre de “conservador” sino también por ser un “connoisseur”. Lo es en un sentido más amplio: Velázquez, “compra pinturas originales y estatuas antiguas y vacía algunas de las más celebradas que en diversos lugares de Roma se hallan”⁸. Adquiere pintura veneciana del siglo XVI y realiza copias de esculturas antiguas célebres en Italia, es decir, establece el criterio de adquisición y con ello aumenta y dirige la

colección de su promotor. Adquirir, es ya conservar, como vender es ya perder y exportar. Velázquez agente, diplomático y comprador, es una figura que se entiende por ser experto en el reconocimiento del valor artístico de una obra, por tanto capaz de distinguir entre original, copia y obra en mal estado, intervenida o restaurada además de conocedor de su valor en el mercado. Un entendido en “obras antiguas de opinión”⁹.

Pero Velázquez, es el Pintor de Cámara, no un profesional liberal, es el Conservador de la Colección real y los gustos del Coleccionista pesan sobre los suyos propios. ¿Debemos interpretar según esta idea, la transformación de los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Bartolomé González o por el contrario Velázquez, interviene en la obra ajena, sin consideraciones hacia el respeto a la misma, tal y como se venía haciendo en todas las Galerías europeas?

Es interesante comprobar que el mismo sentido de intervención tiene con la obra ajena, que con la propia y que a la vez que restaura obras de otros, interviene en sus viejos retratos de corte y obras como “Mercurio y Argos”¹⁰ manteniendo el sentido expuesto por Pacheco, de que el que pinta, puede quitar o poner, enmendando o mejorando y sin hacerlo de nuevo, corregir cualquier yerro, mas sin dejar las heridas. Sin embargo, Velázquez transforma y enmienda no ya según los principios del decoro y la idoneidad, sino en función de los intereses estéticos y formales de la Galería.

Consideremos finalmente que la misma relación existe entre arrepentimiento y pintura que entre ésta y restauración. Es curioso comprobar que en la terminología francesa “les repeins”, son “repintes” y son también “arrepentimientos”, por tanto mejoras o en-

miendas. Actualmente se utiliza el término “repinte” cuando se detecta una restauración sobre una pintura original¹¹ y por restauración se entiende una intervención posterior a la creación. Un arrepentimiento se refiere a una intervención que se hace en el momento de la creación misma, conformando y configurando la obra a partir de un nuevo planteamiento. Si se tiene presente la falta de consciencia del tiempo que media entre la creación y la restauración, concepto apuntado por Brandi¹², “repintar” y “arrepentimiento” quedan próximos como conceptos.

Es difícil separar el perfil del pintor del restaurador, porque aunque algunas intervenciones de restauración ya no sean para nosotros anónimas, sus autores no dejaron de tener la voluntad de que lo fuesen y para ellos entre pintar y restaurar mediaba un velo liviano y transparente.

Considérese el sentido de “restaurar” sinónimo de “actualizar”. La pintura anticuada por motivos de gusto, de alguna manera era “puesta al día”, mejorada, enmendada y actualizada, “repintada” (de repinte) o “arrepintada” (de arrepentimiento).

Vicente Carducho: El restaurador de la Galería.

Vicente Carducho, representante del Restaurador de la Galería, se identifica con los restauradores europeos coetáneos, estudiados por Conti, que actúan según modas y gustos de orden decorativo e ideas de calidad¹³.

Las pinturas “aderezan” la Galería y para que cumplan esta función se arreglan y restauran.

Realizó para Felipe IV restauraciones en las obras traídas para el Salón Nuevo del Alcázar; concretamente “piezas de Ticiano,

Carlos V en Mülberg, la Religión socorrida por España, y el Ofrecimiento de Felipe II, algunas de las cuales, fueron ampliadas para su nueva disposición”¹⁴.

Estas intervenciones están oficialmente recogidas a través del documento de libramiento, conociéndose el precio que cobró por las mismas. El carácter excepcional del documento da licencia para recogerlo en este trabajo:

En 24 de diciembre de 1625 se libran a Vicencio Carducho 34.000 mrs. “por alargar, ensanchar y añadir de pintura tres lienços grandes para poner en el Salón nuevo que cae sobre el zaguán principal en dicho alcaçar el uno del Rey mi señor y aquel que santa gloria aya con el principe D. Diego en braços y en lexos la batalla naval y otro de la India que viene a ampararse en España que son de mano de Ticiano y otro del rey Ciro”¹⁵.

No fue voluntad de su ejecutor que su intervención saliese del anonimato, pero el siglo XX, bajo un nuevo significado del concepto de restauración, que implica autenticidad, autoría o bien intervención de otra mano, se preocupó de estudiar lo que de Tiziano o de Carducho hay en los Tizianos del Prado. Una diferente valoración artística de ambos, lleva a la apreciación de lo que es auténtico, original y primero y lo que es posterior, aunque lo posterior es original y auténtico de Carducho, también muy valorado. La investigación realizada por Moreno Villa sobre las pinturas, “Felipe II ofreciendo su hijo a Dios” y “La Religión socorrida por España” en 1933, para lo cual contó sólo con la simple apreciación visual, demuestra los antiguos formatos: “el primero transformado con la intención de que hiciera juego con el lienzo de Carlos V a caballo que quedaba a su lado y el segundo porque pintado para el Duque de Ferrara, con

un simbolismo oscuro sobre la Fe o la India asistida por la Iglesia, habiendo muerto éste, el maestro lo adaptó a los gustos de su nuevo comprador, Felipe II, convirtiendo la primitiva Minerva en Religión”.

Moreno Villa se expresa diciendo “mi reconstitución no puede ser total, naturalmente, pero acaso por el procedimiento radiofotográfico pudiera verse lo que había”. Y es cierto sentimos no tener constancia de que se haya hecho tal “estudio radiofotográfico”, para saber hasta qué punto, utilizando las palabras de dicho investigador “Carducho no tuvo más remedio que meterse algo” en la obra conservada de Tiziano¹⁶.

Carducho restaurador era un hijo de su tiempo y los detalles de invención propia, añadidos arbitrarios, o licencias de artista, deben ser entendidas en sus intenciones a la mejora, actualización y enmienda y al objetivo de aderezar la Galería con las pinturas¹⁷.

Murillo: la intervención mejor documentada.

El primer intento de hacer un recorrido por la Historia de la Restauración en España, fue llevado a cabo en 1923 por un autor hasta ahora desconocido y recogido en la Enciclopedia Universal Ilustrada. En él se sitúa a Murillo como el primer restaurador español con estas palabras:

“Con seguridad se pueden sentar los principios del arte de la restauración en España, según documentos fidedignos, en la segunda mitad del siglo XVII. En la iglesia catedral de Sevilla, y en su Sala Capitular, restauró el insigne Bartolomé Esteban Murillo las figuras alegóricas con que Pablo de Céspedes había adornado los pedestales de su segundo cuerpo arquitectónico; además pintó Murillo en dicha Sala los ochos medallones, represen-

tando en ellos los arzobispos de la diócesis”¹⁸.

Se ha podido constatar esta intervención a través de su biógrafo Juan de la Vega y Sandoval¹⁹. Sin embargo es el estudio llevado a cabo con rigurosidad y documentación de archivo por Alfredo Morales, el que viene a aportar luz a su conocimiento, estudio que prueba el doble interés que reporta la investigación sobre Restauración y Conservación de Obras de Arte, tanto para la propia Historia del Arte, como para la Historia de la Conservación y Restauración, doble faceta que queda perfectamente recogida en el acertado título: “Murillo restaurador, Murillo restaurado”²⁰.

Aporta además de las referencias exactas sobre intervención del artista en la obra de Pablo de Céspedes²¹, el análisis y la interpretación de los datos que por interés al tema se reseñan:

“Se trata de la actuación del pintor en la Sala Capitular a partir de 1667. En reunión que el Cabildo celebró el 31 de octubre de 1667 se propuso que, finalizadas las reparaciones del exterior de la Sala Capitular, se emprendiese la renovación del interior. La labor fue de “aderezo y pittura” y mientras que la pintura consistió en ocho tondos y la Concepción, el resto consistió en los retoques de los gleroficos (sic) y azul ultramarino para la sala capitular”²².

Alfredo Morales da respuestas acerca del grado y el signo de la intervención con estas palabras: “Parece lógico pensar que la causa principal por la que Murillo pintó ocho tondos fue el mal estado de conservación de los antiguos. Si el deterioro de éstos hubiera sido menor seguramente se hubieran retocado como se hizo con las pinturas apaisadas de carácter alegórico. No obstante hay que considerar la posibilidad de que su actuación fuese encaminada a la renovación del pro-

grama iconográfico de la sala. Éste, tal vez, resultaría demasiado erudito a los canónigos del siglo XVII, por lo que decidieron hacerlo más asequible encargándole al pintor que efigiara en los tondos diversos santos locales en los que se resumiera el complejo mensaje transmitido por las inscripciones, pinturas y esculturas del siglo XVI. Tal hipótesis sólo podrá confirmarse o rechazarse cuando se proceda a retirar los tondos pintados por Murillo y estudiar los restos que bajo ellos pudiera haber, de los realizados por Pablo de Céspedes²³.

Sobre la intervención, se puede apreciar el uso del término “aderezar”, entendido por labor propiamente de decoración del espacio donde la obra queda expuesta. Y todo parece apuntar que Murillo sustituyó los tondos pintados por Céspedes por unos nuevos, debido a la mala conservación de los antiguos, tratándose por tanto de la sustitución de una pintura vieja por una nueva y ejemplificando el caso de “conservación de la pintura”, además de posiblemente llevar a cabo una renovación del programa iconográfico, respondiendo a las “reactualizaciones” propias de la época, y

demostrándose en ella la valoración del artista contemporáneo, por encima de la obra del pasado. Y parece también cierto que Murillo no retiró los pintados por Céspedes, sino que sobre ello, “mejoró”, “renovó o hizo de nuevo”, sinónimos de restaurar, sustentado por las propias teorías de Pacheco.

Nos queda la pregunta sobre por qué Murillo por esta intervención pasa a ser considerado desde principios del siglo XX, el pintor que encabeza la Historia de la Restauración de pinturas en España. Y sobre esto también aporta luz el estudio al detectar que “noticias de dicho trabajo fueron dadas a conocer por Ceán Bermúdez en 1806, siendo ampliadas con posterioridad por Gestoso”.

Podemos decir por todo ello, que la intervención de Murillo es la restauración mejor documentada y mejor conocida del siglo XVII español, ello se debe primero a la difusión de los Historiadores del Arte, Ceán Bermúdez y Gestoso, a su biógrafo Juan de la Vega y Sandoval, posteriormente recogida en el diccionario en la voz restauración de pinturas y documentado por el citado estudio monográfico.

NOTAS

- 1 AZCÁRATE, JOSÉ M., “Noticias sobre Velázquez en la Corte”. *Rev. Archivo Español de Arte*. Madrid, 1960, pág. 361-362.
- 2 La figura de Felipe IV ha sido estudiada en este sentido por: JONATHAN BROWN: “Felipe IV, el Rey de Coleccionistas”. *Fragmentos. Revista de Arte*, Nº 11, Madrid, 1987, pág. 4.
- 3 Cabe apuntar el caso de la colección de D. Juan Gaspar Enrique de Cabrera, a cuyo frente quedaba como conservador el pintor Juan Alfaro responsable de la colección, que la exponía con un criterio de ordenación temático, a la vez que “restauraba cua-

dros, y pintaba series de retratos grandes y pequeños y pequeños paisajes para completar la decoración de algunos lugares”.

MORÁN, MIGUEL, CHECA, FERNANDO: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Cátedra. Ensayos Arte, Madrid, 1985, pág. 299-300.

- 4 Jonathan Brown, en su estudio, cita a Velázquez, textualmente “casi como Director de Museo y conservador de Pinturas”. Se quiere precisar los términos, por tratarse éste de un estudio especialmente interesado en los mismos, señalándose que es un

- antecedente del Director de Museo, aunque con mayor propiedad lo es Mengs, quien sugiere ya la idea de la transformación de la colección real en un museo. Se matiza de esta forma el sentido de conservador al frente de la colección real del conservador de museo o de la colección pública. BROWN, JONATHAN, *Opus cit.* pág. 9.
- 5 El término "Superintendente" existe también en España y de hecho Velázquez fue nombrado el 9 de Junio de 1643 "Superintendente de obras particulares". Existe una diferencia fundamental, Rafael era Superintendente de la ciudad de Roma, diferencia entre "lo público" y "lo privado" que marca la distancia que media entre los orígenes del Conservador del Patrimonio y el Conservador de la Colección privada.
 - 6 Velázquez nombrado veedor y contador, en: CRUZADA VILLAMIL, "Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos", Madrid 1885; AZCÁRATE, J.M., "Noticias sobre Velázquez en la Corte". Revista *Archivo Español de Arte*, 33 (1960), págs. 375-385. BONET CORREA, A., "Velázquez, arquitecto y diseñador", Revista *Archivo Español de Arte*, 1960, pág. 215-249.
 - 7 Sobre Velázquez y su labor en la Corte: CRUZADA VILLAMIL, "Anales de la vida y de las obras de Diego Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos", Madrid, 1885; AZCARATE, J.M. "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, N° 33, 1960, págs. 375-385. BONET CORREA, A., "Velázquez, arquitecto y diseñador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pág. 215-249. Checa y Morán, resaltan "su importancia como muestran los nuevos criterios expositivos del rey. Pues la reforma parece obedecer a razones estéticas arquitectónicas como a razones museísticas y expositivas". MORÁN, MIGUEL y CHECA, FERNANDO, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pintura*. Ed. Cátedra. Ensayos Arte, Madrid, 1985, pág. 267.
 - 8 HARRIS, E. "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 1960, págs. 109-136.
 - 9 Términos que se citan en el encargo a Alonso Cárdenas, pintor agente encargado por el Rey de la compra de pintura en Londres, paralelamente a que Velázquez era encargado de adquirir obras en Italia. BROWN, JONATHAN, "Felipe IV, el rey de coleccionistas". *Fragmentos. Revista de Arte*, N° 11, Madrid, 1987, pág. 12.
 - 10 "In Spagna, nel 1625, Vicente Carducho ingrandisce tre tele di Tiziano e lo stesso Velazquez, oltre a riprendere, talvolta dopo anni, i suoi vecchi ritratti di corte, ingrandisce e ridipinge i ritratti equestre, talvolta dopo anni, i suoi vecchi ritratti dicorte, ingrandisce e ridipinge i ritratti equestri di Filippo III e Margherita d'Austria di Bartolome Gonzales ed, a sua volta, viene adattato a nuovi formati in opere quali il "Mercurio ed Argo" del Prado. CONTI, ALESSANDRO: *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Ed. Electa. Milán. 1988. Pág. 89. Ref. JUSTI, C., "Velázquez e il suo Tempo" 1888, trad. Firenze, 1958, pág. 462-463.
 - 11 VISBERT, G., *La Science de la Peinture* 11ª edición. Paul Ollendorff Editeur, París, 1896, pág. 201.
 - 12 En el siglo XX, la conciencia de la historicidad, lleva a Brandi a plantear "El tiempo respecto a la Obra de Arte y la restauración" y analiza el momento en que una intervención peculiar se conceptúa como restauración. Establece que "no se podrá hablar de restauración durante el periodo que va desde la génesis del objeto a su formulación acabada", viniendo a tratarse antes bien de "una fusión de una imagen en otra imagen, de una acto sintético y creativo que desautoriza la primera imagen y la encierra en una nueva". Consta por tanto la diferencia entre restaurar y arrepentimiento, aunque se expresa su cercanía en el periodo que se analiza. Brandi en sus disquisiciones sitúa la reflexión en su propio contexto y pasa a exponer la restauración de restitución o "restauro di ripristino" que pretende abolir ese lapsus de tiempo. Consideremos que en el siglo XVIII no había conciencia de este lapsus de tiempo. BRANDI, CESARE, *Teoría de la Restauración*. Ed. Alianza, Alianza Forma, Madrid, 1989, págs. 32 y 33.
 - 13 CONTI, ALESSANDRO, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Ed. Electa, Milán, 1988, págs. 89-119.
 - 14 MORÁN, MIGUEL Y CHECA, FERNANDO, *El coleccionismo en España*. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1985, pág. 253. Referencia bibliográfica: MORENO VILLA, "Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado", Revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1933, núm. XXVI, pág. 113; BEROQUI, P. *Tiziano en el Museo del Prado*. Madrid, 1946; AZCÁRATE, J. M., "Notas sobre Velázquez en la Corte", Revista *Archivo Español de Arte*, 1960, págs. 157-385.

- 15 AZCÁRATE, J. M., "Noticias sobre Velázquez en la Corte". Revista *Archivo Español de Arte* 1960, pág. 360. Leg. 1495; C. M., Leg. 1450.
- 16 MORENO VILLA, J. "Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado", Revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*. Madrid, 1933, núm. XXVI, pág. 113-114.
- 17 "Carducho describe el Alcázar en 1633... y se detiene sobre todo ante las novedades constructivas, cuya finalidad esencial parece ser el digno acomodo de las pinturas, "en particular con aquel hermoso salón, que se hizo de nuevo, que cae sobre la puerta principal, tan opulento y espacioso" y las nuevas bóvedas del Cierzo que "están aderezadas con muchas pinturas". MORÁN, MIGUEL Y CHECA, FERNANDO, *El coleccionismo en España...*, Cátedra. Madrid, 1985, pág. 252. Cita CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, ed. Madrid, 1979.
- 18 *Voz Restauración. Pint. Restauración de cuadros*. Enciclopedia Universal Ilustrada, Ed. Espasa Calpe, tomo 50, Barcelona, 1923, pág. 1333.
- 19 DE LA VEGA Y SANDOVAL, *Un inmortal sevillano, Murillo 1618-1682*, Sevilla, Establecimiento tipográfico de Hijos de G. Alvarez, 1921, pág. 187.
- 20 MORALES, ALFREDO, "Murillo restaurador, Murillo restaurado". Revista *Archivo Español de Arte* 240, Madrid, 1987, págs. 475-480.
- 21 Recogido por Ceán Bermúdez en 1806, y ampliadas con posterioridad por Gestoso, apunta la documentación de archivo: Archivo Catedral de Sevilla. Autos Capitulares, 1667-1668, fol. 53v y Mayordomía de Fábrica, 1668, fols. 1, 3v y 5, el primero sobre la propuesta de renovación de la Sala del Cabildo, y la segunda conteniendo lo que se pagó al artista por su labor. MORALES, ALFREDO, "Murillo restaurador, Murillo restaurado". Revista *Archivo Español de Arte*, núm. 240, Madrid, 1987, págs. 476 y 477 respectivamente.
- 22 MORALES, ALFREDO, Opus cit. pág. 477.
- 23 MORALES, ALFREDO, Opus cit. pág. 477, nota 10.