

LA MANIPULACIÓN DEL FORMATO ORIGINAL DE LAS OBRAS: UN EJEMPLO DE LA APORTACIÓN DE LOS ESTUDIOS TÉCNICOS EN EL CONOCIMIENTO DE LA IDEA INICIAL DEL ARTISTA

Jaime G^a-Máiquez & Maite Jover
Gabinete de Documentación Técnica
Departamento de Restauración, Museo Nacional del Prado

La manipulación del formato original de los soportes es una práctica frecuente en las pinturas, especialmente en el caso de la Colección Real que conserva el Museo del Prado, debido a la diferente colocación o distribución en Palacio o a los distintos emparejamientos con otras obras, además de por los dramáticos accidentes que algunas de ellas han sufrido en su historia material.

Un ejemplo de ello es la obra *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* (Cat. 431) de Tiziano por la gran cantidad de interrogantes que nos plantea tras su estudio técnico (**Figura 1**).

HISTORIA DE LA OBRA

Se sabe del envío del cuadro de Tiziano a Madrid junto con *La Religión socorrida por España* (Cat. 430), en septiembre de 1575 (1), once meses después moría el pintor víctima de la peste que asoló Venecia, con lo que estas pinturas se convierten en las últimas obras producto de la fructífera relación entre ambos. Carlos V ya había considerado a Tiziano como su “nuevo Apeles” y le había encargado un gran retrato conmemorativo tras la victoria en Mühlberg, rechazándose cualquier alusión alegórica de las que propuso Aretino (2).

Más importante aún, desde un punto de vista político, fue la victoria tras la Batalla de Lepanto en 1571, donde Felipe II puso definitivamente freno al avance Turco que presionaba a Europa desde muchos frentes. Ése mismo año nace el infante don Fernando que aseguraba la descendencia dinástica, y ambos hechos alientan al Rey a solicitar este gran exvoto de acción de gracias a Dios. A diferencia del anterior retrato del Emperador, Felipe II quiso en este caso que la representación tuviera un marcado carácter alegórico y para ello se preocupó incluso de mandar un dibujo de la composición y un retrato suyo del pintor cortesano Alonso Sánchez Coello. En 1675 Jusepe Martínez da testimonio del envío a Venecia de <<(…) la cabeza [del Monarca] de la grandeza del natural>>(3) como modelo del rostro de Felipe II a la edad de cuarenta y cuatro años, ya que Tiziano no lo veía desde los veinticuatro. El Monarca alza a su hijo al cielo en la actitud de la ofrenda salmista del “Ad te levavi”, como bien apuntó Panofsky (4), mientras que un ángel le entrega al Infante una corona, la palma de la victoria y una filacteria con la inscripción <<MAIORA TIBI>> (mayores glorias te esperan). De este modo quedaba representada la

victoria militar, la sucesión dinástica, la acción de gracias y una velada petición de protección futura en un mismo cuadro.

A pesar de que se cita junto al Carlos V Mühlberg en el Inventario de 1600, lo que quiere decir que Felipe II ya los consideró como pareja (5), su nieto Felipe IV encarga a Vicente Carducho en 1625 <<alargar, ensanchar y añadir de pintura (...) para poner en el Salón nuevo que cae sobre el zaguán principal del Alcázar, [al] rey Felipe II con el príncipe (...) en brazos y en lejos la batalla naval>> (6), lo que tradicionalmente se ha considerado como un intento de aproximar sus dimensiones para emparejarlos más adecuadamente.

En la obra que actualmente contemplamos concurren varios factores, como podría ser la edad del maestro, la imposición de un rígido esquema compositivo desde la Corte española o el tener que incluir el retrato del Rey enviado por Sánchez Coello, así como los añadidos de Carducho, que influyen drásticamente en el resultado final.

ESTUDIOS TÉCNICOS

En el Gabinete de Documentación del Museo del Prado se han elaborado los estudios necesarios, utilizando algunas de las distintas técnicas analíticas y de examen de obras de arte con que se cuenta: radiografía, toma de muestras para estudio de los cortes estratigráficos al microscopio óptico y análisis por fluorescencia de rayos X (7).

El estudio de la radiografía pone de manifiesto que el soporte está constituido por nueve fragmentos de lienzo unidos mediante costuras. Un número tan elevado de uniones debe obedecer a alguna razón; a partir de esta cuestión, se desarrolla el estudio que presentamos (**Figuras 2 y 3**).

En primer lugar, atendiendo a las distintas densidades radiográficas, se distingue claramente la zona central (A-E) pintada por Tiziano, de las perimetrales (F-I), franjas externas, más oscuras, que corresponden a la ampliación de Carducho cincuenta años después. Por otro lado, dentro del espacio central, también es posible distinguir dos áreas con una densidad general ligeramente diferente: la primera, los tres paños de la zona superior izquierda (A, B y C) y la segunda, los otros dos (D y E).

El examen detallado de cada una de estas zonas, nos sugieren la secuencia de ejecución de la obra en tres fases distintas, siendo la tercera la ampliación de Carducho. Entre la primera y la segunda se observan numerosas deformaciones de tensión del lienzo por los bordes del primer formato, lo que, unido a otras evidencias que se exponen a continuación, nos llevan a pensar que el cuadro estuvo tensado y pintado en este tamaño (**Figura 4**). Partiendo de esta hipótesis, analizaremos cada una de las tres fases de ejecución por separado.

1ª fase: formato inicial de Tiziano

Los tres paños centrales (A, B y C) formarían la primera versión del cuadro, que en esta fase tendría un tamaño aproximado de 160 cm x

138,5 cm frente a los 335 cm x 274 cm actuales. Estos tres fragmentos de tela (8) presentan un ligamento de tafetán con 9 hilos en la urdimbre y 9-11 pasadas en la trama por cm². Se encuentran cosidos con aproximadamente 4 puntadas por cm y sobre las uniones se ha aplicado un material que ofrece una imagen de muy alto contraste radiográfico, posiblemente con algún componente que contenga plomo.

Este mismo esquema de soporte (tres paños cosidos, uno de ellos más grande) se repite en varias pinturas de Tiziano de la colección del Prado, por ejemplo *Venus recreándose en la música* (Cat. 420), *Venus con el amor y la música* (Cat. 421) o *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (Cat. 425), aunque colocado en sentido horizontal (9). En las radiografías de otras de sus obras (*Venus y Adonis* [Cat. 420] o *La religión socorrida por España*) también se ha observado el tratamiento de las costuras con una sustancia de gran opacidad. Por tanto, este sistema de preparación del lienzo parece algo habitual en el taller de Tiziano.

En cuanto a la técnica de ejecución del cuadro en este primer formato, responde a una forma de trabajar típica de Tiziano y que ya se ha descrito en otras ocasiones (10).

En esta zona, las figuras principales tienen pocos cambios en lo esencial. En concreto, el ángel aparece perfectamente trazado en la diagonal del cuadro y sin la más pequeña corrección, salvo en la palma que lleva en su mano izquierda. La mesa también está planteada de forma definitiva, así como la batalla. El Rey y el Infante, presentan ligeras correcciones de postura, que ofrecen una imagen borrosa en la radiografía, excepto en la pierna derecha del niño, en un primer momento estirada y finalmente más dirigida hacia delante. Si tenemos en cuenta que esta pintura responde a un encargo, es lógico que la situación de los elementos esenciales de la composición estén fijados desde su inicio.

En cuanto a los pigmentos, encontramos aquellos habituales en la paleta del veneciano (11), utilizados con generosidad, en capas gruesas y muy cargadas de color. Aplica una preparación blanca de yeso sobre la tela y por encima de ella una imprimación parda oscura, que da el tono general al cuadro. En lo que corresponde al cielo, encontramos otra base clara de color azul grisácea, que enfría y aclara el tono cálido del fondo. En esta zona, sólo la figura del ángel se pinta directamente sobre la imprimación.

La existencia de este primer formato como obra independiente no deja de ser una hipótesis, ya que hasta el momento no hemos encontrado evidencias documentales que la justifiquen más allá de las observaciones técnicas a que nos hemos referido. Teniendo en cuenta que la noticia del encargo de Felipe II en el texto de Jusepe Martínez data de cien años después del hecho, momento en que la obra ya está en España, incluso ha sido ampliada por Carducho, no hay forma de saber en qué consistió verdaderamente el encargo real (12). Es posible que el cambio del primer al segundo formato y la inclusión de nuevas figuras en la composición sea una decisión tomada posteriormente, en el propio taller o desde la Corte española, pero sin duda, y como se

estudia en el siguiente apartado, es de mano de Tiziano. También podría obedecer a razones meramente prácticas; que el lienzo inicial se encontrara ya preparado en el taller y se aprovechara para el comienzo del encargo, o bien a la avanzada edad del pintor, al que resultaría más cómodo realizar una primera parte de menor tamaño y añadir a continuación el resto de la escena.

En realidad, en lo primero que pintó Tiziano estaría condensado todo el mensaje iconográfico que después recargarían las ampliaciones, y su estudio compositivo resulta coherente y equilibrado. La existencia además de una copia parcial del cuadro en el propio Museo del Prado (Cat. 5226), que coincide casi exactamente con esta primera fase, nos plantea una serie de interrogantes que se encuentran en la actualidad en proceso de investigación.

2ª fase: formato intermedio de Tiziano

Según nuestra hipótesis, los fragmentos D y E del esquema, se añaden con posterioridad en el transcurso de la ejecución, pasando de este modo a medir la obra en torno a los 282 cm x 177,5 cm. Se trata de telas muy similares a las primeras en cuanto a las características de su trama y al grosor de sus hilos. En este caso, sobre las costuras también se distingue la aplicación de un material opaco.

Como ya hemos comentado, entre una y otra zona, se distinguen claramente las deformaciones por tensión de los bordes en forma de ondas que indica que se añadieron con posterioridad. En este sentido es también muy significativa la comparación entre dos muestras tomadas de la mesa roja; la primera, en la parte superior (formato inicial) presenta el doble de capas de pintura que la segunda, localizada al otro lado de la costura. Esto se interpreta como la continuación del tapete de la mesa hacia abajo, unificándolo con lo ya pintado en la parte superior, de forma que las capas más superficiales de la primera muestra corresponden a las de la segunda.

En esta segunda parte, la técnica de ejecución es idéntica a la primera, lo que nos indica que su autor es claramente el mismo. Únicamente encontramos una diferencia; en la parte inferior, aparecen figuras con cambios muy significativos, mientras que en la composición inicial, todas parecen claramente planteadas desde el principio, con correcciones menores.

En especial, resulta interesante el personaje del turco derrotado. Observando su imagen radiográfica, por debajo de la figura se distinguen otras formas pintadas con anterioridad; parece tratarse de armas, banderas, cadenas u otros trofeos de guerra. Las muestras tomadas en esta zona ponen en evidencia las superposiciones de color correspondientes a los cambios. Este hecho se contradice con la idea de que Tiziano siguiera un esquema prediseñado desde la corte española, al menos en esta parte, y refuerza la hipótesis de que los elementos esenciales del diseño ya están contenidos en el primer formato.

En la segunda composición se introducen nuevos elementos que cambian el esquema general del cuadro y, lo que podría perder la pintura en concisión estructural, lo gana en aparato y sentido histórico.

3ª fase: formato final de Carducho

La última etapa en la ejecución de la obra es la intervención de Vicente Carducho por encargo real. Consiste en su ampliación mediante cuatro franjas de tela de cañamo, de estructura simple similar a la original (11 hilos de urdimbre /10-11 de trama por cm²). En este caso las costuras no han sido recubiertas con ningún material opaco a los rayos X como ocurre en las originales.

Estas nuevas costuras atraviesan elementos esenciales de la composición, como son el perro, el turco o incluso el pie derecho del ángel. Esto, junto a las distintas medidas que aparecen en los Inventarios Reales anteriores a la ampliación, nos lleva a pensar que, antes de ampliar, Carducho debió cortar en torno a 20 cm en horizontal y 30 cm en vertical. Esto explicaría que no se observen deformaciones por tensión en el perímetro, ni marca del primitivo bastidor. Simultáneamente al recorte, se añaden al menos 48-50 cm por ambos lados, 33 cm por debajo y 21 cm por arriba (13).

Con este nuevo tamaño, Carducho completa la escena. En aquellas figuras que han quedado cortadas, continúa las formas con los mismos tonos que el original y añade otros elementos nuevos. Su técnica pictórica es completamente distinta a la de Tiziano. Llama la atención especialmente la forma que tiene de continuar la escena de la batalla en la que falta la energía e imaginación del maestro veneciano (**Figura 5**). Utiliza pinceladas largas y la superficie de la pintura resulta mucho más lisa, sin apenas empastes ni toques breves de color. Observando las muestras extraídas de esta parte de la pintura, vemos que utiliza una preparación de yeso, mucho menos densa que la de Tiziano, y unas capas pictóricas muy finas aplicadas directamente sobre ella. El pintor ha tratado de aproximarse a un tono ya existente por medio de una mezcla de pigmentos, sin apenas superposición de capas para buscar efectos de transparencia o matices, y sin hacer correcciones sobre el color como haría en una creación propia. Este menor grosor en las capas de pintura y la preparación más fluida justifican el menor contraste radiográfico de las zonas añadidas con respecto al original.

Estos añadidos han cambiado el ritmo de la composición, disminuyendo la importancia de los protagonistas al alejar la escena del espectador y llevando al centro otros elementos marginales. De este modo, el perro, la cartela de la firma, el turbante y, sobre todo, el turco cobran una importancia que no tenían en el original y que desvirtúa la idea compositiva que había creado Tiziano.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de la pintura, como revela la radiografía, es muy deficiente en cuanto al soporte y a la integridad de la preparación y de la capa pictórica.

Teniendo en cuenta la historia material del cuadro, encontramos al menos dos momentos determinantes de su estado actual: la intervención de Vicente Carducho para ampliar el cuadro y el incendio del Alcázar en 1734.

Una vez llegado el cuadro a España y durante toda su historia, se ha exhibido en lugares privilegiados dentro de los Palacios Reales (salón de los Espejos, Dormitorio del Rey...) lo que permite suponer que sus condiciones de conservación serían las mejores dentro de las limitaciones de la época. Algunos autores han llamado la atención sobre la escasa conciencia de la “conservación preventiva”, incluso de los más mínimos cuidados necesarios, que existía en las colecciones reales (14), cuestión que empieza a cambiar como consecuencia de los daños del incendio y la llegada de Mengs como pintor de cámara.

En cuanto a la intervención de 1625, llama la atención la mala conservación de los bordes del original sobre los que se cosen las nuevas franjas de tela, especialmente por la parte de abajo. Esto nos induce a pensar que el estado de la obra en ese momento no debía ser muy bueno y de ahí que decidiera recortar parte del original antes de añadir. Los estucos y “reintegraciones” de estas lagunas con toda probabilidad corresponden al propio Carducho que rellenó a su modo las faltas de pintura a la vez que completaba las zonas afectadas. Observando con atención la superficie de la obra, es fácilmente discernible hasta que punto las pinceladas de Carducho se superponen al original, especialmente en la espalda del turco, el turbante o el perro, sin alcanzar, en general, más allá de dos o tres centímetros.

A pesar de esta drástica intervención, sin duda el acontecimiento que más va a influir en el estado de conservación actual es el incendio del Alcázar en la Nochebuena de 1734. Según las fuentes escritas (15), el incendio fue de grandes dimensiones y duró varios días durante los cuales se trató de salvar el mayor número de pinturas y otros objetos valiosos teniendo que arrojarlos en ocasiones por las ventanas. Para ello, las pinturas de grandes dimensiones fue necesario cortarlas por el borde interno del marco o del bastidor y doblarlas o enrollarlas. Con toda seguridad, *Felipe II ofreciendo al cielo al infante Don Fernando*, fue una de ellas (16).

En el inventario de 1734, realizado pocos días después del incendio, *Felipe II ofreciendo...* aparece como <<maltratado, sin bastidor ni marco>> y en 1772 ya se encuentra colgado en el “paso de tribuna y trascuartos” en el Palacio Nuevo, por lo que su restauración tuvo lugar entre estas fechas, momento en que se restauran gran parte de las pinturas de la colección afectadas por el incendio (17).

De este momento datan posiblemente la multitud de injertos, rellenos, cosidos y retoques que aparecen en la obra, así como la forración, hecha con un tafetán de lino (15-16 hilos/pasadas en urdimbre y trama por cm²). Es patente en la radiografía la existencia de múltiples líneas

de deterioro horizontal a intervalos regulares (18) que con toda probabilidad corresponden a las líneas de doblez marcadas en la misma durante su almacenamiento después del incendio. En estas líneas las faltas de pintura son notorias, tanto en los añadidos como en el original de Tiziano, aunque en este último se marcan algo más debido al mayor grosor de la capa pictórica que ha saltado con más facilidad de su soporte. Observando la superficie, los craquelados paralelos a estas líneas son numerosos y muy profundos, aunque no parecen correr peligro de desprenderse.

Además de lagunas lineales de pintura, también se distinguen faltas de soporte que en ocasiones se han rellenado directamente sobre la tela de forración con estucos de distinto tipo, sin injerto de lienzo. Especialmente llamativo es una rotura situada a la altura del cuello del Rey (21,8 cm de largo y 0,5 cm de ancho) en la que se distinguen puntadas de hilo en zigzag así como un estuco de relleno que ofrece una imagen radiográfica muy contrastada, posiblemente blanqueado con albayalde. Existen al menos otros dos estucos más de naturaleza distinta que se encuentran ampliamente utilizados en todo el cuadro (**Figura 6**).

En otras ocasiones, se han introducido injertos de lienzo en las faltas de soporte, pegadas a la tela de forración y sin ajustar demasiado a los contornos de la laguna, rellenando hasta el borde con estuco. Son trozos de tela de trama similar a la original pero con una colocación al azar en el hueco, sin orientar correctamente sus hilos, y su densidad radiográfica parece indicar que no se trataba de fragmentos ya pintados de tela como se ha observado, por ejemplo, en *El Emperador Carlos V a caballo en Mühlberg*.

En la superficie de la pintura es fácil distinguir los efectos de las limpiezas irregulares y excesivas que ha sufrido. En un primer momento tras el incendio, con toda seguridad se llevó a cabo una limpieza en profundidad debido al ennegrecimiento general y al pasmado de los barnices. Además, también son visibles las huellas de la presión del reentelado, que ha aplastado las pinceladas, marcado excesivamente las costuras y desgastado la superficie en algunas zonas.

Más recientemente el cuadro ha sido intervenido al menos en dos ocasiones más (19), aunque de forma ligera. De este modo, podemos suponer que la mayor parte de las restauraciones que observamos en la actualidad sobre la obra proceden de la intervención del siglo XVIII.

Criterios de intervención

En la actualidad, el Museo del Prado no se plantea restaurar esta obra debido en gran parte a la complejidad que supondría una intervención de esta envergadura y a que su estado de conservación se considera actualmente adecuado para su exhibición. En cualquier caso, un estudio en profundidad como el que se ha expuesto resultará de gran utilidad a la hora de abordar el proceso de restauración.

Durante la exposición sobre Tiziano que tuvo lugar en 2003 en el Museo del Prado, se decidió exponer el cuadro con un falso marco que

ocultaba parte del mismo para presentar únicamente la parte original de Tiziano, sin los añadidos de Carducho. En el Museo del Prado se han tomado otras veces este tipo de decisiones, como por ejemplo con *Las hilanderas* de Velázquez, en el que los añadidos en los cuatro lados se ocultaron durante la exposición de 1986 dedicada a su restauración e incluso permanecieron así durante algún tiempo más, aunque en la actualidad se exhibe íntegro en las salas del Museo. En otros casos en que se ha comprobado que los añadidos no tienen valor histórico o suficiente calidad, se ha optado por ocultarlos permanentemente con el marco (retrato de *Don José Álvarez de Toledo* de Goya) o bien doblar la tela hacia atrás (*Santa Margarita* de Tiziano, *Santa María Egipcíaca* de Ribera), pero en ningún caso retirarlos definitivamente.

NOTAS

- (1) Beroqui, 1946, p. 164.
- (2) Aretino. *Lettere sul l'arte*. Ed. F. Pertile y E. Camesasca, Milán, 1957, en Catálogo de la exposición *La restauración...*, 2001, pp. 71-86.
- (3) Martínez, 1866, pp.126-127.
- (4) Panofsky, 1969, p. 73.
- (5) Inventario 1598-1600, nº 340. Realizado a la muerte de Felipe II.
- (6) Moreno Villa publica (Moreno Villa, 1933, p. 113) el documento del Archivo de Palacio *Pagos a personal por obras* donde se encarga a Carducho la ampliación así como el pago de la factura correspondiente. Según consta, al mismo tiempo amplía otras obras, una de ellas del propio Tiziano, *La religión socorrida por España*.
- (7) La radiografía se obtuvo utilizando un equipo portátil de rayos X Radiología S.L. de tubo con ventana de berilio con las siguientes condiciones operativas: 87 Kv, 30 mA, 6'5m de distancia y 40 segundos de exposición. Las muestras han sido estudiadas mediante un microscopio óptico Leica DMRX, utilizando luz halógena y UV. Los espectros de fluorescencia por energía dispersiva de RX se obtuvieron con un equipo KeveX 7000.
- (8) No se ha podido determinar la naturaleza de la fibra por no estar accesible en ningún punto el tejido original.
- (9) También se ha observado una constancia en las medidas del ancho de varios de los paños cosidos que forman parte de los cuadros de Tiziano expuestos en las salas del Museo. Como máximo miden 1,05 cm y muy frecuentemente, como en este caso, en torno a 90 cm. Esto está relacionado posiblemente con el ancho de telar disponible. Una notable excepción es *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, pintado sobre una sola pieza de mantel de 280 x 280 cm, con un añadido de tafetán en la parte superior.
- (10) *Actas del Symposium Internacional ...*, Madrid, 1999. Garrido, 2003, pp. 92-109, en Falomir (ed) *et al.*, 2003.
- (11) Por ejemplo, ver Parra, E. "Los materiales de pintura de *El Emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg*", en *Actas del Symposium Internacional...*, Madrid, 1999.
- (12) Jusepe Martínez en 1675 habla del encargo de <<(...) S.M. retratado en pie (...)y abajo se descubre un país con moros postrados en tierra (...)>> lo que, según él, incluiría la figura del turco en el boceto enviado. Martínez, 1886.
- (13) Medidas aproximadas, tomadas en varios puntos sobre la radiografía. Las costuras no están perfectamente rectas sino que en algunos puntos (por ejemplo, abajo a la derecha) hay diferencias de hasta 4 cm entre un extremo y otro.
- (14) Barreno Sevillano, 1980, pp. 467-469. Martínez Justicia, 2000, pp.155-161.
- (15) Félix de Salabert, Marqués de Torrecilla, *Memorias*, 1734, citado en Checa (coor.) *et al.*, Madrid, 1994, p. 507.

- (16) También es posible que su formato actual no sea exactamente el que concibió Carducho ya que se recortaría para sacarlo del Alcázar. Así parece entenderse a partir de las diferencias entre las medidas de los inventarios anteriores a esta fecha y las actuales.
- (17) En estos años se trabaja activamente en el taller de la corte para recuperar el mayor número de objetos preciosos del Alcázar. Para ello los pintores de cámara como Juan de Miranda, Andrés de la Calleja y su ayudante Jacinto Gómez intervienen sobre muchas de las pinturas dañadas, aunque no tenemos constancia de quién fue el que restauró la obra objeto del presente estudio (Barreno Sevillano, 1980, pp. 472-481).
- (18) Se observan hasta ocho líneas horizontales con una separación en torno a los 36 cm en la parte baja, que se va ampliando progresivamente hacia arriba, donde las líneas se marcan cada vez menos. Esto parece indicar que el lienzo se dobló de abajo a arriba.
- (19) Según aparece en la *Base de Datos de Restauración del Museo del Prado*, la primera entre noviembre y diciembre de 1857, y la segunda entre mayo y junio de 1953, en la que consta “sentado de color, limpieza y repaso”.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del Symposium Internacional TIZIANO. Técnica y restauraciones.* Museo del Prado, Madrid, 1999.
- BARRENO SEVILLANO, M^a L. <<La restauración de las pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII>>, *Archivo Español de Arte*, 1980.
- BEROQUI, P. *TIZIANO en el Museo del Prado.* Madrid, 1946.
- BROWN, J.; ELLIOT, J.H. *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV.* Madrid, 2003.
- CARDUCHO, V. *Diálogos de la pintura.* Madrid, 1979.
- Catálogo de la exposición *La restauración de El Emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg de Tiziano.* Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001.
- CHECA, F. *Tiziano y la Monarquía Hispánica.* Madrid, 1994.
- CHECA, F (coor.) *et al.*, *El Real Alcázar de Madrid.* Madrid, 1994.
- FALOMIR, M. (ed.) *et al.*, *TIZIANO*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2003.
- Inventarios Reales*, en 12 volúmenes y un índice (fotocopias). Museo Nacional del Prado. Madrid.
- MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del novilísimo Arte de la Pintura.* Madrid, 1866, pp.125-127.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a.J. *Historia de la teoría de la conservación y restauración artística.* Madrid, 2000.
- MORENO VILLA, J. <<Cómo son y cómo eran unos Tizianos del Prado>>, *Archivo Español de arte y Arqueología*, núm. XXVI-8, 1933.
- PALLUCCHINI, R. *Tiziano.* Florencia, 1969.
- PANOFISKY, E. *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, 1969.
- WETHEY, H. *The paintings of Titian.* Londres, 1969.

PIES DE FOTO

Figura 1 Fotografía general de la obra.

Figura 2 Radiografía general de la obra.

Figura 3 Esquema de la estructura del soporte. Primera fase de ejecución (A, B y C), segunda fase (D y E) y añadidos (F, G, H y I).

Figura 4 Imagen radiográfica de las deformaciones de tensión en los bordes del primer formato del cuadro.

Figura 5 Detalle de la batalla, zona añadida (izquierda) y original (derecha); se observa la diferencia entre la técnica de Tiziano y la de Carducho.

Figura 6 Detalle en radiografía de algunos de los deterioros que presenta la obra; injertos, rellenos de distinto tipo y lagunas lineales correspondientes a los dobleces del lienzo durante su almacenamiento tras el incendio.