

Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2013

DE EL BOSCO A TIZIANO

Arte y maravilla en El Escorial

El 23 de abril de 1563, se inició formalmente la construcción del Monasterio de El Escorial con la colocación de la primera piedra. Tenemos noticia de aquella ceremonia en el llamado *Libro n° 1*, que encabeza la serie de documentos que recogen con minuciosidad el proceso de decoración y alhajamiento del nuevo edificio: los *Libros de entregas* de Felipe II al monasterio, que acaban de ser publicados en su versión íntegra por Patrimonio Nacional y que se comentan en la sección siguiente de este mismo número de *Reales Sitios*.

Así, sabemos que «la qual piedra, quadrada, esta escri(p)ta por todas partes y da a entender quyen es el fundador y quyen es el architecto y el día en que se pone y en la parte primera pide el auxilio diuino para que mire por la obra la Diuina Magestad». Y que el Padre vicario fray Juan del Colmenar y los Padres que allí se hallaron [...] se hincaron de rodillas y dixeron muchas oraciones devotas de la San(c)tissima Trinidad y del Espiritu Santo, Nuestra Señora y Santo Lorenzo, nuestro Padre San(t) Jeronimo y de San(t) Jorge. [Después, los participantes en la solemne ceremonia] se

pusieron de una parte para averla de asentar en el lugar que tenyan preparado y a los lados se allegaron los demas Padres.

Fray Antonio de Villacastín, que era el *obrero* o aparejador, «no se quysó juntar con los demas Padres diziendo que se aguardava para poner la postrera piedra de la obra». Fiel y competente colaborador de los arquitectos reales, Villacastín pudo ver cumplido su deseo, pues falleció en 1603, a la muy avanzada edad de 90 años, y la obra se terminó en 1584, plazo prodigiosamente breve para un edificio de sus dimensiones y su complejidad.

De las diversas actividades que ha organizado Patrimonio Nacional para conmemorar el 450 aniversario de la colocación de la primera piedra, la más destacada es la exposición *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*, que, con el patrocinio de la Fundación Banco Santander puede visitarse en el Palacio Real de Madrid desde mediados de septiembre hasta enero del año próximo. La muestra incluye un amplio proyecto educativo, en el que participarán varios miles de escolares, y se acompaña de los más avanzados medios audiovisuales.



*Juan Pantoja de la Cruz, Felipe II. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial,
Inv. n° 10034484, Patrimonio Nacional.*

UN EMPEÑO GRANDIOSO

Bajo la dirección del comisario, Fernando Checa Cremades, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y ex director del Museo Nacional del Prado, la exposición pone claramente de manifiesto la grandiosidad con que Felipe II concibió desde el principio la arquitectura y la ornamentación de su proyecto más querido. El padre Sigüenza, el primer y más importante cronista de El Escorial, ya recoge en el prólogo de su libro esa voluntad de construir un edificio fuera de lo común:

como en una Arca de Noé, se salvan muchas almas [...] Aquí, como en el Tabernáculo de Moisés, se asienta el mismo Dios en la verdadera arca del testamento sobre las alas de los querubines [...] Aquí, como en otro Templo de Salomón, a quien nuestro patrón y fundador Felipe II fue imitando en esta obra, suenan de día y de noche las divinas alabanzas, se hacen continuos sacrificios, humean siempre los incienso, no se apaga el fuego ni faltan panes recientes delante de la presencia divina, y debajo de los altares reposan las cenizas y los huesos de los que fueron sacrificados por Cristo.

Es decir, El Escorial es digno de compararse con las más importantes edificaciones de la Biblia: el Arca de Noé, el Arca de la Alianza y, sobre todo, el Templo de Salomón. En la muestra puede comprobarse la extraordinaria riqueza artística y material de la que el Rey Prudente, acorde con esa ambición, dotó a su gran obra. Para ello convocó a los mejores pintores, escultores y artífices de su tiempo, de manera que el conjunto tiene algo de compendio de las artes mayores y suntuarias del mejor Renacimiento.

LA GEOMETRÍA COMO PRINCIPIO

Aunque curiosamente ha calado en la lengua popular la expresión *como la obra del Escorial* en el sentido de que una obra o un

proceso es interminable, la realidad, como ya hemos señalado, es que la construcción del monasterio se realizó en un tiempo record, apenas veintiún años. Ello explica también que solo dos arquitectos realizaran el proyecto y dirigieran las obras: Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera.

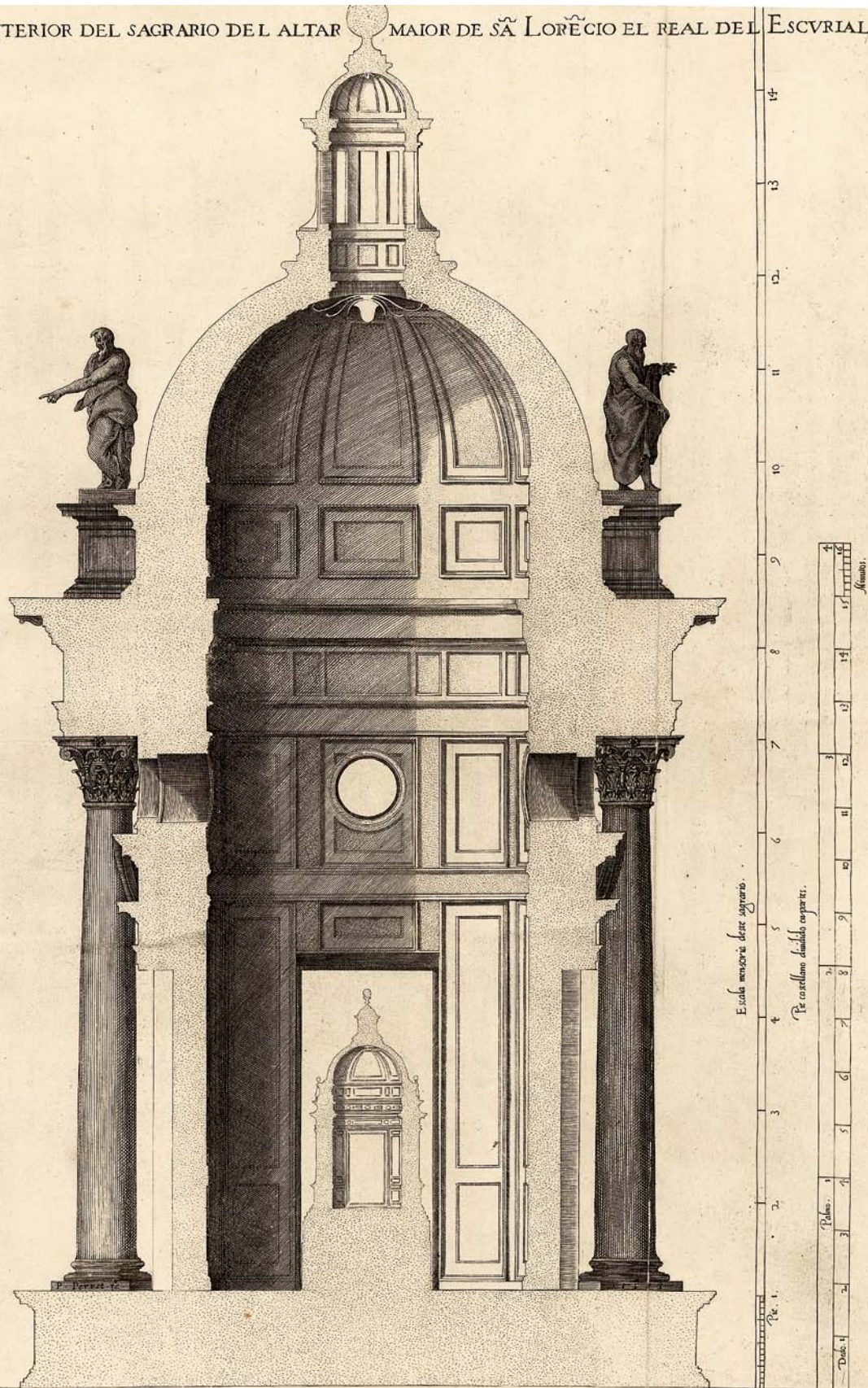
Juan Bautista de Toledo se había formado en Italia, donde parece que colaboró con Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro, y volvió a España con un sólido conocimiento de la arquitectura de la Antigüedad clásica. A él se debe la llamada *traza universal* o idea general del edificio: un vasto rectángulo de 207 por 162 metros, en torno a una gran basílica de planta central y cubierta por una cúpula sobre tambor.

A la muerte de Juan Bautista en 1567 le sucedió su discípulo Juan de Herrera, quien completó y perfeccionó el proyecto de su maestro. Herrera imprimió al edificio su peculiar manera de concebir la arquitectura, que era una combinación de lenguaje clásico a la italiana y elementos flamencos —como las cubiertas de pizarra—, y lo hizo con tanta propiedad y coherencia que su gran obra escorialense ha dado nombre a un estilo, el *herreriano*, que dejó una huella indeleble en buena parte de lo edificado en la España de la época y posterior.

Fue además Herrera un hombre de amplios saberes e intereses —muy representativo en ello de la mentalidad renacentista—, entre los que destacan las matemáticas. De hecho, fue promotor y fundador de una real academia dedicada a esa ciencia, en la que enseñaron ilustres profesores como el cosmógrafo portugués Juan Bautista Labaña.

Felipe II, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera —los tres *autores* de El Escorial— buscaron la perfección de la arquitectura a través de la geometría. Una perfección que se transmitía a buena parte de los objetos en él conservados, como los relicarios, auténticas microarquitecturas

SECCIÒ I PARTE INTERIOR DEL SAGRARIO DEL ALTAR MAIOR DE S^ã LORÈCIO EL REAL DEL ESCVRIAL



Con privilegio del summo pontifice .y emperador .y rey de España .y Francia .y de los demás potentados .y principes christianos .

Pedro Perret sobre dibujos de Juan de Herrera, Décimo Diseño, sección longitudinal del interior del sagrario. Real Biblioteca, Sign. IX/M/243 (10), Patrimonio Nacional.

que repiten las formas de la construcción granítica.

Esa visión geométrica está elocuentemente representada en la exposición por la serie de once grabados que realizó Pedro Perret sobre dibujos de Herrera y que se publicaron en 1589, es decir, poco tiempo después de terminarse la construcción, y por cinco dibujos originales del arquitecto real. Los grabados de Perret muestran el edificio desde todos los puntos de vista: plantas, alzados, perspectivas, el interior de la Basílica, su retablo y el sagrario. Nunca antes se había dejado de manera contemporánea un testimonio tan exacto de una obra de arquitectura, lo cual es otra razón más de la excepcionalidad de la fábrica escurialense.

HONRAR A LA DINASTÍA

Felipe II fundó El Escorial para conmemorar la victoria obtenida sobre los franceses el 10 de agosto de 1557, festividad de San Lorenzo. Sin embargo, su fin último era en realidad servir de mausoleo para su padre el emperador Carlos V y su familia, para él mismo y la suya, y para sus descendientes. Con ese propósito encargó al gran escultor italiano Pompeo Leoni los célebres cenotafios de bronce dorado que flanquean el Altar Mayor de la Basílica.

Al concebirlo como un auténtico *monumento* —cuya etimología es medio o instrumento para el recuerdo—, Felipe II reflejaba la esencial importancia que tenían la dinastía y el linaje en la legitimación de su poder. El Escorial era, por tanto, el monumento dinástico de la Casa de Austria, y el Panteón que definitivamente se proyectó en una cripta bajo las gradas del Altar Mayor, debajo, en definitiva, de las esculturas de Leoni, se convertía así en otra de las partes fundamentales del conjunto.

Es en la *Carta de fundación y dotación de San Lorenzo el Real*, fechada el 22 de abril de 1567, donde mejor se expresa la

voluntad regia sobre el destino del edificio. En su preámbulo se afirma que había de servir

para que ansimismo se ruegue e interceda a Dios Nuestro Señor por Nos e por los Reyes nuestros antecesores e subcesores, e por el bien de nuestras ánimas, e la conservación de nuestro Estado Real, teniendo ansimismo fin e consideración a [lo] que el Emperador y Rey [...] nos cometió y remitió [en] lo que tocaba a su sepultura...

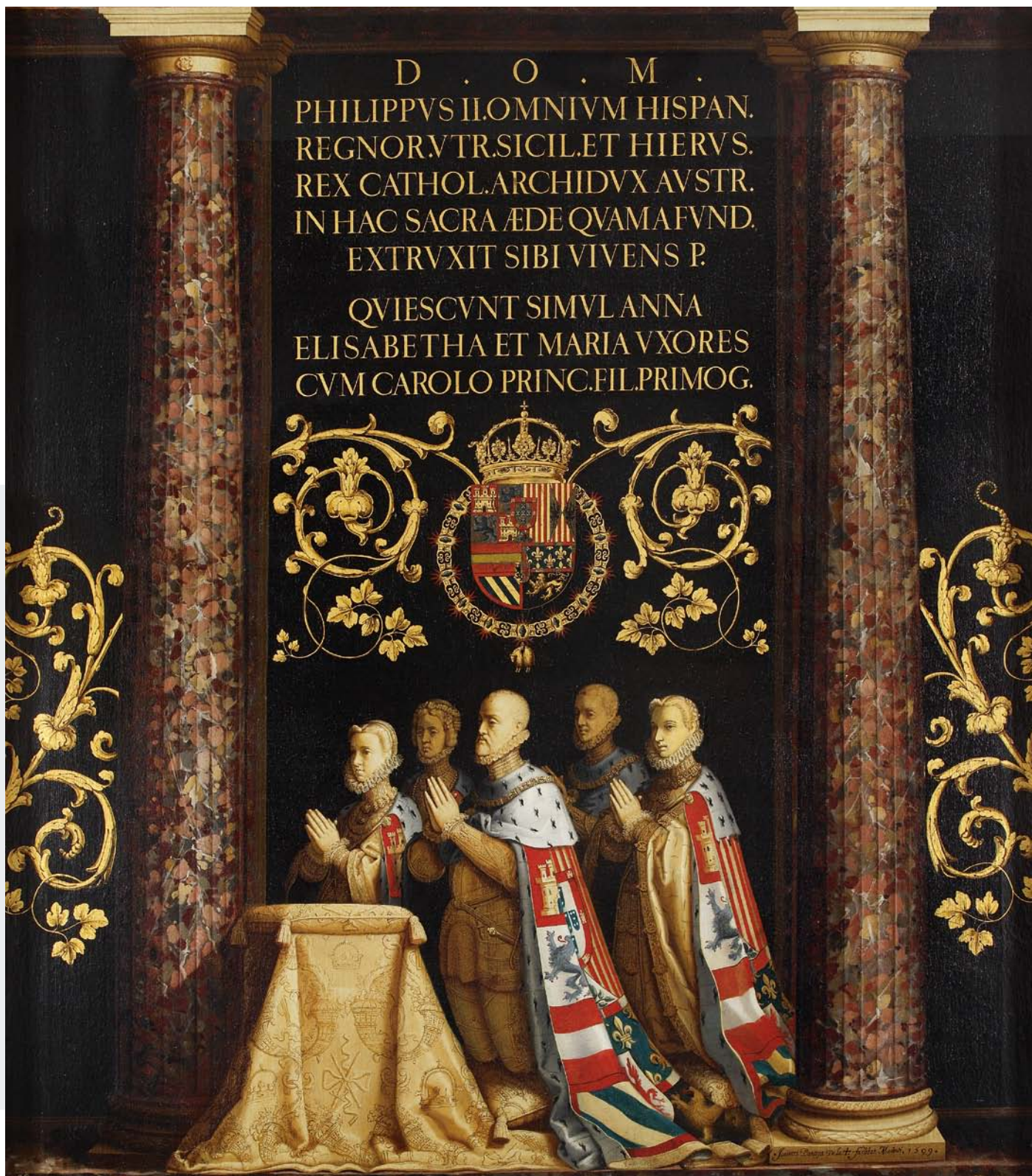
Este deseo tiene un antecedente en un codicilo al testamento de Carlos V en el que el emperador, aunque disponía su entierro en Yuste, autorizaba a su hijo Felipe a trasladar después sus restos:

pero, sin embargo desto, tengo por bien de remitillo, como lo remito, al Rey, mi hijo, para que él haga y ordene lo que sobrello le parecerá, con tanto que de cualquier manera que sea, el cuerpo de la Emperatriz y el mío, estén juntos...

Así, a partir de 1573 y 1574 Felipe II fue trasladando desde los lugares de sus primeras sepulturas los cuerpos difuntos de sus familiares, que se instalaron primero en la Iglesia Vieja y luego en el Panteón Real, bajo el Altar Mayor. Los traslados y los funerales subsiguientes están entre las ceremonias litúrgicas más importantes que se celebraron en el nuevo mausoleo de la Casa de Austria.

La genealogía y lo que podríamos llamar su veneración y plasmación ocupaban un lugar destacado en la mentalidad tanto de Felipe II como de Carlos V. Un buen ejemplo de ello es el *Árbol genealógico de la Casa de Austria*, pergamino miniado de más de 30 metros de largo, regalado a Carlos V en Roma en 1536 y que su hijo Felipe depositó en la Biblioteca escurialense, aunque hoy se custodia en la Biblioteca Nacional de España.

En ese contexto se inserta la serie de ocho grandes cuadros de Juan Pantoja de la Cruz —con la colaboración de Fabrizio Castello en algunos de ellos— que se con-



Juan Pantoja de la Cruz, Cenotafio de Felipe II y su familia. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014043, Patrimonio Nacional.

servan en el Palacio de los Austrias del complejo escorialense y que pueden contemplarse en la exposición junto con el mencionado *Árbol genealógico*. Representan, en sus dos lienzos centrales, los dos conjuntos tumulares de Leoni: el de Carlos V,

la emperatriz Isabel y sus hermanas las reinas María de Hungría y Leonor de Francia, y el de Felipe II, sus esposas las reinas María, Isabel y Ana, y el príncipe don Carlos. Los acompañan la *Genealogía de Carlos V*, emperador de Alemania y rey de



Antonio Moro, Retrato de Felipe II con la armadura de San Quintín. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014146, Patrimonio Nacional.

España, la Genealogía de don Felipe de Austria, rey de Castilla, la de la Emperatriz Isabel y la de Doña Juana, reina de Castilla.

Tampoco es casual, por tanto, que, entre las escasas pinturas de tema no religioso que Felipe II envió al monasterio se encontrara su *Retrato de cuerpo entero con la armadura de San Quintín*, pintado por Antonio Moro en 1560. Se trata de una de sus efigies más importantes: lleva colgado del cuello un símbolo fundamental, el de la Orden del Toisón de Oro. Y las aspas que adornan el arnés, sobre la cota de malla, remiten a la Cruz de San Andrés, patrono de Borgoña y de la Orden del Toisón. De esta manera, el joven rey reafirmaba su legitimidad dinástica basándose ahora en sus ascendientes: los grandes duques de Borgoña, linaje que pasaba por su padre Carlos, su abuelo Felipe el Hermoso y su bisabuela María de Borgoña, hija de Carlos el Temerario.

SANTAS ANATOMÍAS

La amplísima colección de reliquias que por diversas vías reunió Felipe II en El Escorial es el origen de uno de los grandes tesoros del monasterio: los altares-relicarios, en cuya realización intervinieron los mejores artífices españoles y europeos, especialmente italianos, para que no desmerecieran de las *santas anatomías* que guardaban en su interior. Componían en su conjunto un auténtico *retrato de la gloria* para el padre Sigüenza, quien, con su espléndido castellano, los describió de esta manera:

En abriéndose las puertas y corridos los velos de seda que tienen delante, se descubre el cielo. Vense por sus hileras y gradas, unas más adentro, otras más afuera, vasos muy hermosos de artificio y precio; parte de oro, otros de plata, piedras singulares, cristales, vidrios cristalinos, y otros metales dorados, que todo junto reverbera y deslumbra los ojos, enardece el alma y pone en ella

juntamente amor y reverencia, que hace luego como naturalmente o sobrenatural, que es lo más cierto, inclinar la rodilla, derribar el cuerpo hasta la tierra.

La colección de relicarios es la parte del ornato escurialense que más se aproxima a las cámaras de maravillas renacentistas –aun sin olvidar su evidente carácter sagrado–, idea que aparece una y otra vez en los primeros cronistas de El Escorial como fray Juan de San Jerónimo, el flamenco Jehan Lhermite o el propio Sigüenza. Éste, ante la imposibilidad de relacionar todas las reliquias, que sumaban un número asombroso, en torno a las siete mil, recurrió al siguiente sistema de clasificación: reliquias de Nuestro Salvador; reliquias de Nuestra Señora; cuerpos enteros; cabezas de santos; brazos de santos; huesos del muslo; huesos de rodilla abajo, y reliquias menores.

Aunque muchos de los relicarios no han llegado hasta nosotros, sí se conservan los suficientes para comprobar su riqueza material y alta calidad artística. De los numerosos *celestiales tesoros* o *santos archivos* –de nuevo Sigüenza– que pueden admirarse en la exposición, vamos a detenernos brevemente en una pieza excepcional, la llamada *Arqueta de la infanta Isabel Clara Eugenia*.

La arqueta llegó a manos de la infanta como regalo de Carlo Emanuele Filiberto de Saboya con motivo de su viaje a España para contraer matrimonio con la otra hija de Felipe II, Catalina Micaela. Su llegada al monasterio se produjo en 1593 tal y como nos informan los *Libros de entregas* de Felipe II a El Escorial, en concreto la Entrega Sexta. El documento la describe con todos los pormenores a lo largo de cuatro folios, recogiendo tanto la labor artística como el oro, la plata y las piedras preciosas de que se compone:

tiene en la delantera una gran tabla de c(h)ristal prolongada aobada labrada de historias de poes(s)ia y a la redonda [...] quatro engastes de quatro esmeraldas y



Arqueta de Isabel Clara Eugenia. *Palacio Real de Madrid, Inv. n° 10012357, Patrimonio Nacional.*

a las esquinas remates de lapizlaçuli sobrepuesto de oro labrado de lauravierta con quatro as(s)ientos de perlas gruesos [...]

tiene quatro figuras una en cada una de relieue con un engaste de oro en el cuerpo con un rubi en cada uno y por pies quatro satyros sobre que as(s)ienta la dicha arca, y en cada pie un gran as(s)iento de perla y a los lados tiene dos tablas de c(h)ristal una por cada parte aobadas labradas de las dichas historias y guarnecidas como las de la delantera [...]

una medalla de camapheo de dos rostros en el medio, y otras dos medallas de camapheo de rostros de mugeres y dos maxcarones de lapizlaculi y seys engastes de esmeraldas con dos as(s)ientos de

perla en cada uno. El tapador de la dicha arca es a manera de texadillo [...] son cinco tablas en todas aobadas labradas y entre c(h)ristal y c(h)ristal piedras, lapizlaçuli cuviertas todas de oro y plata de laur.

Tras la descripción se indica que «a de servir para encerrar en ella el San(c)tis(s)imo Sacramento el Jueves Santo en el monumento y en el demas tiempo en el relicario». Para Sigüenza era la segunda reliquia en importancia tras la cabeza de San Lorenzo. Y fray Juan de San Jerónimo nos informa de que se utilizó por primera vez como sagrario en la Semana Santa de 1587, en el monumento rico que se colocaba junto las gradas del Altar Mayor.

Obra de excepcional valor artístico, es de factura claramente italiana, de entre lo mejor que la estética manierista de este país dejó en España, muy probablemente de talleres milaneses aunque su autoría precisa está aún por determinar.

Otra tipología muy abundante en El Escorial —y de la que también se presenta una nutrida selección en el Palacio Real— es la de los relicarios—cabeza o bustos—relicario: según Sigüenza, existían nada menos que ciento tres cabezas enteras, y otras sesenta de cascos tan grandes que casi formaban cabeza. Entre ellas, las que más atención reciben del cronista son como es lógico las de San Lorenzo, bajo cuya advocación se consagró la Basílica, y la de San Jerónimo, inspirador de la orden a la que Felipe II confió el monasterio.

LA SOLEMNIDAD DE LA LITURGIA REGIA

El Rey Prudente concibió el monasterio de El Escorial como un auténtico emblema de su poder político y espiritual. Para ello no solo hizo un uso muy particular del lenguaje artístico del clasicismo y una interpretación peculiar de la Antigüedad, sino que además utilizó siempre los espacios escurialenses para dar satisfacción y cumplimiento a su pasión por el ceremonial.

Las ceremonias, en su mayoría litúrgicas, ocupaban una parte no menor del tiempo del monarca y caracterizaban en buena medida sus estancias escurialenses. No en vano el padre Sigüenza afirmaba que «el ejercicio principal de Su Majestad, estando aquí con la Reina, Infantas y Príncipes, después de haber cumplido con su oficio y despachado los negocios [...] era oír los divinos oficios [y] gustar de ver despacio ceremonias eclesiásticas».

La liturgia cortesana llevada a los extremos de refinamiento y esplendor que exigía la dignidad real precisaba lógicamente de todo un aparato material al ser-

vicio de los oficios propios de cada tiempo del calendario religioso. Dos aspectos principales de ese aparato eran los ornamentos textiles, tanto de los oficiantes como de los altares, procesiones, etc., y los libros de coro para la oración y el canto.

En 1593, cuando se está dotando a la Basílica de su decoración definitiva, la Entrega Sexta recoge, entre muchos otros,

un terno com acompañados, cuerpos de brocado muy rico, fondo de plata hilada y seda blanca y rizos gruesos de oro hilado con perfiles baxos de seda amarilla a la rredonda de los rizos con cenefas de oro matizadas de historias de la ynfancia de xpo. [Cristo] Nuestro Señor...

Aquel conjunto se componía nada menos que de tres frontales, una frontalera, una grada y dos caídas para el Altar Mayor y dos frontaleras y cuatro caídas para los laterales, tres casullas, dos dalmáticas, cuatro estolas y cinco manípulos, cordones, borlas, un paño de facistol y tres capas, y otras dos capas más...

En el mismo documento se describe otro terno, con historias «de la vida de xro. Nuestro Señor», de similares características y número de piezas, a las que se añaden una manga de cruz también con historias de la Infancia de Cristo, entre las cuales había seis figuras con las imágenes de Salomón, Jeremías, Ezequiel, David, Moisés e Isaías.

Las piezas de este tipo que se describen en ese año de 1593 son, como es lógico, muchas más, pero estos dos ternos, unidos al *de Job*, perdido, y al hoy llamado *de las Calaveras* son, sin duda, las más ricas y suntuosas que en este capítulo entregó al monasterio Felipe II. Surgidas del obrador de bordado escurialense, tenían como paso previo la realización de modelos figurativos o simplemente ornamentales. En la Biblioteca de San Lorenzo se conserva una extraordinaria colección de esos dibujos, relacionados con los ternos de la *Vida de Cristo* y la *Infancia de Cristo*. Varios de ellos, así como tres magníficas piezas del *Terno de San Lorenzo*, figuran en la exposición.



Pasionario de Felipe II. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nacional.

El deseo de uniformidad y de correspondencia que caracteriza el edificio tiene una de sus mejores manifestaciones en la relación que se establece entre estos ornamentos y los grandes lienzos que representaban a una pareja de santos vestidos con las mismas o parecidas casullas, dalmáticas o capas salidas del obrador del monasterio.

En cuanto a los libros, la obra maestra del *scriptorium* escorialense es sin duda la serie de tres volúmenes que se conocen como *Pasionarios* y que como su propio nombre indica se empleaban en Semana Santa. Presentes todos ellos en la exposición, se adornan, junto a orlas a base de motivos decorativos animales y vegetales, con doce magníficas viñetas, cuatro para cada libro, de las que solo se conservan ocho. Al igual que algunos de los Evangelios y de los numerosos libros de coro, se encuentran entre las obras cumbres de ese arte *sin tiempo*, esencial y muy concentrado de la Contrarreforma, que reinterpreta magistralmente el sentido dramático o los juegos lumínicos y cuadros nocturnos de los mejores pintores contemporáneos.

El gran momento de todo ese esplendor ceremonial fue la consagración de la Basílica, el 30 de agosto de 1595. Un Felipe II ya avejentado, gotoso y, en realidad, cercano a la muerte, solo pudo asistir a ella desde el andito, por lo que adquirió especial relevancia la figura de su hijo.

LA DEVOCIÓN PRIVADA DE FELIPE II

El Rey Prudente gustaba de retirarse a su fundación favorita siempre que sus obligaciones de gobierno se lo permitían, y de manera especial en Navidad, Semana Santa, la festividad del Corpus Christi o, ya en pleno verano, la de San Lorenzo. Allí, en contacto directo con la naturaleza, rezaba ante pequeñas imágenes y se entregaba a la meditación ante libros de preciosas miniaturas o ante las reliquias de sus santos favo-

ritos, San Jerónimo y San Lorenzo, cuyos exquisitos relicarios pueden admirarse en la exposición junto a algunas de esas pinturas de pequeño formato.

Desde nuestra mentalidad, es muy difícil aplicar al uso de los espacios, libros, objetos y obras de arte en las cortes de la alta Edad Moderna los actuales conceptos de lo privado y lo público. Y ello es especialmente complicado en el monasterio escorialense, en principio concebido como un espacio cortesano en el que el rey era el protagonista absoluto. La monarquía no se gobernaba desde El Escorial, lo cual no quiere decir que el rey no despachara allí asuntos de la más diversa índole. Para él, se trataba sobre todo de un lugar de reposo y de retiro centrado en lo sagrado. Lo religioso más íntimo convivía con lo más externo y ceremonial, aspecto éste que como hemos visto tenía una extraordinaria significación simbólica y política.

En la primera fase constructiva (1563-1571), el monarca acudía a la aldea de El Escorial, donde rezaba y atendía desde un lugar muy provisional. Cuenta Sigüenza que por entonces los religiosos vivían en una casa pequeña y «harto pobre», con una capilla cuyo «retablo fue un Crucifijo de carbón pintado en la misma pared, de mano de un fraile que sabía poco de aquello». Poco mejor era el palacio del rey, adonde solía acudir desde El Pardo, alojándose en casa del cura y sentándose en una banqueta hecha con el tocón de un árbol: «porque estuviesen con alguna decencia rodeaban la silla con un pañuelo francés, que era de Almaguer [el contador], que de puro viejo y deshilado daba harto lugar para que le viesen por sus agujeros. Desde allí oía misa...». Después, poco a poco fue adecentándose la construcción, aunque siempre en la misma casa, y se hizo una capilla razonable. Pero esa modestia en el acomodo prefiguraba lo que serían sus aposentos, primero *de prestado* y luego definitivos, en el monasterio.



Simón de Bening, Tríptico de San Jerónimo. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014393, Patrimonio Nacional.

Es en este contexto de la religiosidad privada en el que debemos entender la actual presencia, en las colecciones de El Escorial y en las del Museo del Prado, de numerosas pinturas de pequeño formato, sobre todo flamencas, que servían para excitar las devociones más íntimas del rey y de los frailes. Destacan entre ellas, y pueden contemplarse en la muestra del Palacio Real, los trípticos del *Descendimiento* de Gerard David y del *San Jerónimo* de Simon de Bening, así como una pintura italiana sobre jaspado verde y marco y pie de bronce que representa el martirio de San Lorenzo. Son piezas transportables que permitían la contemplación cercana propia del oratorio privado, que era una de las bases de la *devotio moderna* nacida a finales del siglo xv y principios del xvi pero que no había perdido actualidad en las últimas décadas de la centuria. El citado Jean Lhermite narra con expresividad la función de este tipo de pequeñas imágenes en los últimos años de la vida del rey:

Juan Ruyz de Velasco le daba sus libros de devoción y abría delante de él un

pequeño oratorio transportable que llevaba siempre consigo por todos los caminos que transitaba durante sus largos viajes [...] Su Majestad pasaba horas enteras ocupado especulando y cavilando en estas divinas y espirituales contemplaciones y en su dormitorio no había rincón donde no se viera una imagen devota de algún santo o crucifijo, y siempre tenía los ojos absortos en estas imágenes y el espíritu elevado al cielo.

Y pocos años después, en 1605, el padre Sigüenza lo corroboraba basándose en la obra de Cervera de la Torre sobre la muerte del monarca:

Para refrescar la memoria, o para que no se la estorbasen ni las cosas de fuera ni los males del cuerpo, tenía a todos los lados de la cama y por las paredes de su dormitorio crucifijos e imágenes, porque se viniesen naturalmente aquellas letras a los ojos, y por ellos al corazón, y no se perdiese de vista cosa que tanto importaba [...] El alcoba donde dormía está llena por los dos lados de imágenes pequeñas de santos, porque, adquiera que se revolvió en la cama [...] recibía consuelo en ver tan buena compañía.

EL ESCORIAL COMO ARCHIVO DE LA CONTRARREFORMA Y PARNASO CRISTIANO

Felipe II murió el 13 de septiembre de 1598. Pero todavía en el verano de aquel año recibía, primero en el Real Alcázar de Madrid y poco después en El Escorial, el último conjunto importante de reliquias, procedentes en este caso de Alemania. Su recepción en el monasterio fue una ceremonia de gran solemnidad. Sigüenza destaca la suntuosidad de los ornamentos, observando que las cajas no se abrieron hasta la llegada del rey en lo que fue su viaje postero a El Escorial. En realidad, fue el último acontecimiento importante en la vida conventual antes de la muerte del fundador.

El ya citado Cervera de la Torre resumía de esta vigorosa manera, en su crónica-interpretación de la muerte de Felipe II, el sentido que subyacía a muchas de las actividades religiosas del rey:

como consta de su fundación quando los enemigos de Iesu Christo, en menosprecio de la Iglesia Católica, y de las santas reliquias, las abrasaban, y asolavan los templos, y las Iglesias, menospreciavan las imágenes, destruyen los altares, quitavan las alabanzas divinas, y el culto del Sacramento del altar, entonces dice el buen Rey y Señor con el Real Profeta David: aora, Señor, es tiempo de fabricar templos, levantar altares, consagrar aras, pintar imágenes, venerar reliquias y de hacer sagrarios para honrar vuestros sacramentos.

También tenían las reliquias una función curativa o protectora, como cuando en 1577 se produjo un incendio: se subieron al claustro alto el *Lignum Crucis*, el brazo de San Lorenzo y las reliquias de la Magdalena, «las cuales [...] estaban puestas contra el fuego».

El rey continuó alhajando su fundación favorita hasta el fin de sus días, y aun podemos decir que intensificó, si cabe, la entrega de reliquias en los años de la década

de los noventa, hasta llegar a convertirla en ese *archivo* sacro del que hablará Sigüenza a principios del siglo XVII. Ese carácter de repositorio de anatomías sagradas se completaba con la sobreabundancia de imágenes de santos en cualquiera de sus espacios.

Por otro lado, es muy claro que el programa del rey no excluía de ninguna manera el componente artístico y estético en el alhajamiento de la magna fábrica. Tras las fiestas de San Lorenzo de 1587 vemos de nuevo a Felipe II dedicado al ornato del edificio. Fue en esos días cuando el rey en persona, acompañado de su hijo el príncipe Felipe, compuso la decoración de la Celda Baja del Prior, la Sacristía y los Capítulos, «adornándola[s] de las imágenes que tiene[n...] por dejarlo todo plantado de su mano». En diciembre de ese mismo año se ocupó de manera definitiva el Dormitorio de Novicios, colocándose en su puerta un crucifijo de madera de las Indias, que se trajo de allí «y es de mano de indios». Tras la partida otoñal del rey se trasladó la Librería a su lugar definitivo y se despejó el edificio de tabiques, «de manera que quedó la casa muy abierta y desembarazada».

Así, el monasterio, ya prácticamente con todas sus pinturas, sus libros y objetos artísticos y casi al completo su colección de reliquias, no solo había conseguido convertirse en vida del rey en un más que completo archivo sagrado. El edificio era también un museo, un Parnaso cristiano, en el que el monarca desarrollaba su compleja y sofisticada idea de la Historia y de la Antigüedad, rodeado de obras de Tiziano, El Bosco, Van der Weyden, Patinir, Memling, Tintoretto, Veronés, Cellini, los Leoni, Navarrete el Mudo, Pantoja de la Cruz y muchos otros de los mejores ingenios artísticos de su época.

UN NUEVO VATICANO

Buena parte del lenguaje artístico escurialense se basaba en una reinterpretación cristiana del estilo clásico, especialmente

en su versión romana. El Escorial era, así, un nuevo Vaticano. Las formas del clasicismo arquitectónico lo invadían todo, desde las líneas maestras del edificio hasta las pequeñas construcciones que son los relicarios o las escenas figuradas en los grandes ternos litúrgicos.

Una obra que puede contemplarse en la exposición y que pone de manifiesto esa inspiración clásica es el *San Pedro y San Pablo* de Navarrete el Mudo, pintura de gran importancia en el discurso figurativo del edificio. Colocada en un lugar muy visible de la Basílica –en el altar menor más cercano al presbiterio en el lado del Evangelio–, el pintor concibió a los dos santos fundadores de la Iglesia Católica de una manera absolutamente clasicista y monumental que remite de manera directa a las figuras de Platón y Aristóteles en la famosa estancia de Rafael, y los situó en un paisaje de ruinas que alude con claridad a la Roma clásica. Es, así, toda una declaración de principios estéticos.

A Felipe II le interesaba mucho todo lo que en el plano artístico sucedía en la Ciudad Eterna. Y pensaba que allí podía encontrar a los artistas más adecuados para culminar la decoración del monasterio. Finalmente solo acudió de manera directa uno de ellos, Federico Zuccaro, que fue recibido con grandes honores pero que a la postre terminó fracasando. Pero no sólo eran artistas lo que el rey buscaba en Roma: en un sentido más profundo, deseaba impregnar de Antigüedad clásica los muros, la vida ceremonial, la religión y la cultura escurialenses.

En la Biblioteca se conservan infinidad de testimonios de esas intenciones, tanto en su colección de grabados como en la de códices, libros impresos y dibujos. Uno de los menos conocidos –y por ello uno de los muchos atractivos de la exposición– es el códice en el que Jerónimo Muciano dibujó a pluma, en una serie de desplegados de buen tamaño, todos los

relieves de la Columna Trajana, significativo monumento romano.

En este contexto es imprescindible la referencia al *Libro de desenhos das antigualhas...* del portugués Francisco de Holanda, una de las principales fuentes de la época para el conocimiento artístico y arqueológico de las antigüedades, sobre todo de las clásicas y romanas. La existencia de este importantísimo libro entre las más precias posesiones regias de carácter librario corrobora ese interés por lo clásico-romano que se percibe por doquier en el monasterio. Destruída hoy buena parte de los frescos de la célebre *Domus Aurea*, el palacio romano de Nerón, con su decoración de grutescos, la lámina que muestra la bóveda principal ha gozado siempre de merecida fama y puede ser admirada en la exposición.

Para finalizar, no puede dejar de mencionarse esa presencia de la Antigüedad cristianizada en las arquitecturas clasicistas pintadas por Pellgrino Tibaldi y en la ornamentación mueble de El Escorial y sus objetos sagrados. Con respecto a estos últimos, de los que se presenta una amplia muestra en la exposición, es otra vez el padre Sigüenza quien realiza la mejor descripción:

Las diferencias de hechuras y la materia de los vasos ya he dicho cuán varia y preciosa es: oro, plata, piedras y cristales y otros metales dorados. Unos son como templetas; otros en forma de iglesia, de naves; otros cimborrios y cúpulas, cálices, navetas, bujetas, cajas, cofres, linternas, pirámides, sin las cabezas y brazos, y otras mil diferencias que es como imposible referirlas.

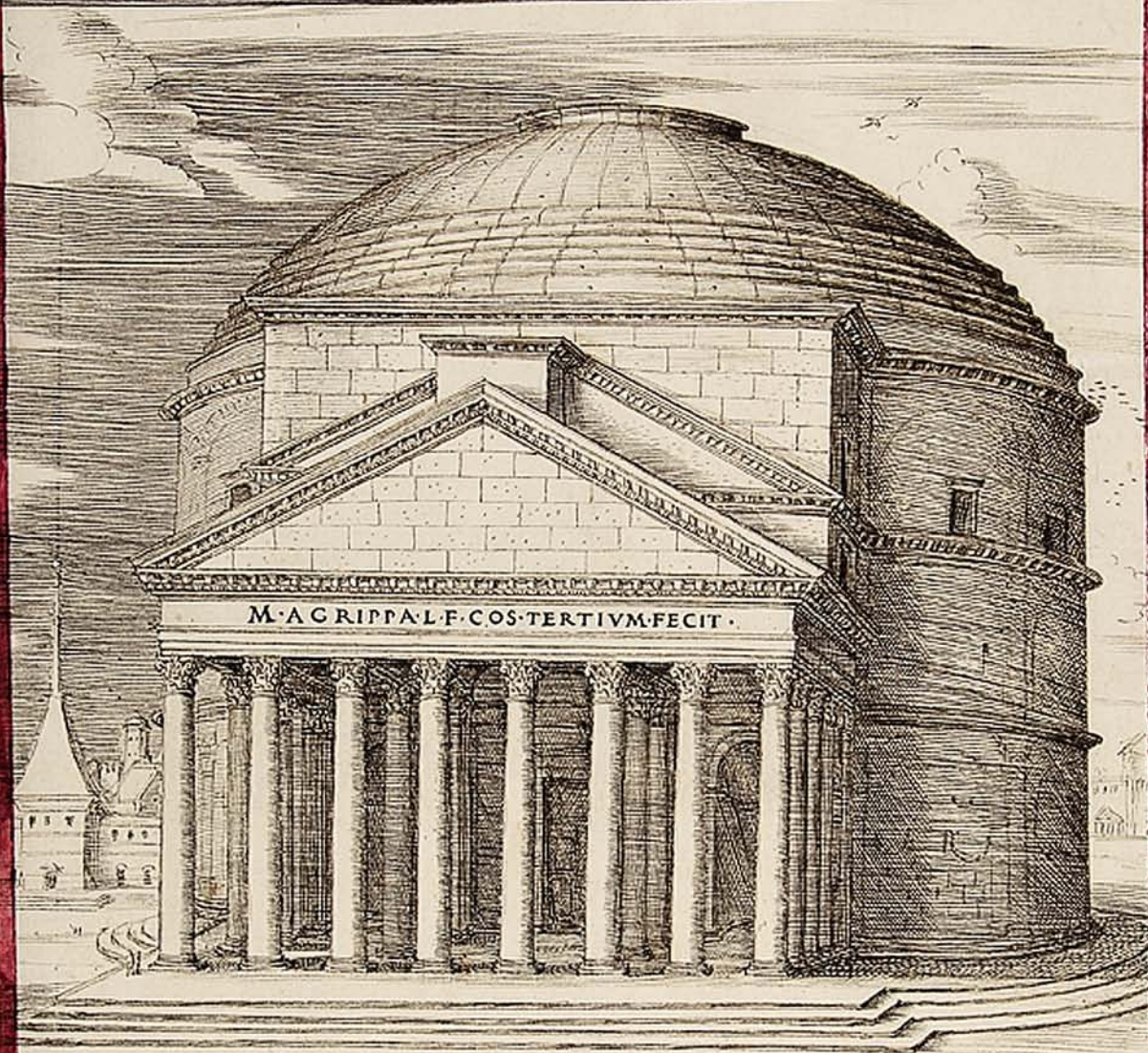
TIZIANO

Ya el título de la exposición hace honor al protagonismo de este gran maestro en el universo pictórico escurialense. A la muerte de Tiziano, en 1576, El Escorial era el edificio de Europa con más obras del artis-



Navarrete el Mudo, San Pedro y San Pablo. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10034826, Patrimonio Nacional.

TEMPLVM · PAN
THEONIS ·



Francisco de Holanda, Libro de desehnos das antigualhas. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. 28-1-20, Patrimonio Nacional.



Tiziano, El entierro de Cristo. Museo Nacional de Prado, cat. n° P00440, Madrid.

ta, y Felipe II su principal coleccionista. También el Real Alcázar de Madrid y los palacios de El Pardo y Aranjuez albergaban obras del maestro veneciano. En reconocimiento de ese hecho, nada menos que ocho obras suyas se pueden ver ahora en la muestra del Palacio Real.

Aunque el monarca envía ya a El Escorial algunas obras de Tiziano en las primeras fases de la obra, es en 1574 cuando, como nos indica la Entrega Primera, se produce la aparición masiva de obras suyas en el monasterio. Encabeza esta serie una trilogía capital – *La adoración de los Magos*, *El Entierro de Cristo* y *El martirio de San Lorenzo*–, que destinó a la iglesia pequeña, donde estuvieron juntas hasta el siglo XIX.

Son tres hitos en la evolución de la pintura religiosa de Tiziano, y desde un principio, causaron una auténtica sensación en la corte. Escribe Sigüenza:

Quisiera saber algo del arte para ponderar la valentía de estos tres cuadros. Páreceme que habían de estar puestos como relicarios, que no se vieran sino a deseo y después de quitados muchos velos, porque con la estima se ponderase la excelencia, que pierde mucho ella cuando se hace vulgar y maneja.

Resaltaba de esta manera el cronista la intensidad artística de estos tres lienzos, ligada a su *valentía*, a su valor piadoso y a la necesidad de contemplarlas de manera parsimoniosa y atenta, no casual ni distraí-

da, voluntariamente deseada y unida a una cierta intimidad.

El *Entierro de Cristo* y la *Adoración de los Magos* nunca formaron pareja en la mente de Tiziano, pues es muy distinta la concepción de una y otra obra: de pocas, mayores y monumentales figuras la primera y de más personajes y más menudos la segunda; además, se trata de dos episodios del Nuevo Testamento que no están especialmente relacionados entre sí. Debió de ser, por tanto, la similitud de tamaños e igualdad de formatos lo que inclinó a Felipe II a colocarlos en el mismo lugar, presididos por el más tardío y espectacular *Martirio de San Lorenzo* (figura en p. 39).

Una vez más está acertado Sigüenza cuando alaba de la *Adoración* la belleza del colorido y el acabamiento, es decir, cualidades propiamente estéticas, mientras que en el *Entierro* lo que le impacta son sus cualidades como obra de devoción, ligadas al dramatismo y a la ya mencionada intensidad contemplativa. Al resaltar en este segundo lienzo la importancia del sarcófago de mármol, Tiziano acentúa la imagen clásica de entierro a la romana. También es muy significativa la manera de resolver el cuerpo de Cristo, de monumentalidad y corpulencia miguelangelescas. Otros aspectos, como el hecho de que las santas mujeres no sean las figuras pasivas que nos ofrecen los textos evangélicos, la implicación personal del artista —que se autorretrata en el personaje de Nicodemo— o la utilización del color como medio de construir la composición y la progresiva disolución de la pincelada contribuyen a hacer del *Entierro de Cristo* una obra muy representativa de la libertad creadora del último Tiziano. Y es comprensible que Felipe II quisiera tenerla muy cerca en sus momentos de retiro y devoción.

El rey deseaba, lógicamente, que el Altar Mayor de la gran Basílica estuviera presidido por una escena del martirio de San Lorenzo, pero a inicios de la década de los setenta todavía estaba muy lejos de re-

solver esa importante pieza del conjunto. Y la versión de Tiziano acabaría quedándose, hasta hoy, en su ubicación original. Escribe Sigüenza:

Quedóse [la estancia] también con el mismo adorno de los altares que se tenía antes. El mayor, en que está el martirio de san Lorenzo, de mano del Tiziano, tan al natural y tan bien entendido, que parece se ve como ello fue. Toda la luz de la pintura se recibe de unos fuegos o luminarias que están puestas en la peana o pedestal de un ídolo y de las llamas que salen debajo de las parrillas, que por haber sido de noche el martirio del santo consideró como valiente artífice la naturaleza del caso. El santo, aunque vivo, parece tiene ya medio tostadas algunas partes y levanta el brazo a recibir una corona de laurel que le traen unos ángeles del cielo. Las figuras más cercanas son algún tanto mayores que el natural, con tan lindo artificio puestas, que todas tienen luz y se ven, aunque son muchas. Es al fin el cuadro tan valiente, que aunque están de noche, ha oscurecido cuantos después acá se han pintado de muchos grandes hombres del arte, como veremos, y ninguno ha contentado tanto.

Esta última afirmación del jerónimo da a entender que fue este cuadro, uno de los paradigmas del estilo tardío de Tiziano, el que más gustó en el ambiente escurialense, no solo por lo que al italiano respecta sino en relación con todas las obras allí enviadas.

Con este *Martirio de San Lorenzo* Tiziano desarrolla ya de una manera plena lo que ha de considerarse su *último estilo*, que corresponde a los diez últimos años de su vida. Se plantea en él una cuestión del mayor interés, pues sirve de manera inmejorable para reflexionar sobre el discutido tema del *non finito* ticianesco. Como ese carácter de *non finito* es claramente perceptible en muchos elementos del cuadro —el cuerpo del santo, las borbotonas de los soldados, los distintos fuegos, la base de la estatua, la cabeza del

caballo, el calzón del verdugo que está de frente, por ejemplo—, hemos de llegar a la conclusión de que estamos sin duda ante un deliberado *rasgo de estilo*. Se trata de una pintura firmada, enviada a España tras tres años de elaboración y, como de ello se desprende, dada por terminada —*finita*— por Tiziano Vecellio.

La restauración del lienzo y sus correspondientes estudios radiográficos han revelado una serie de cambios compositivos con respecto a la versión anterior del mismo tema que se halla en la iglesia veneciana de los Jesuitas, que es en contenido y estilo más clasicista. Con esos cambios, Tiziano quiso atender más a las exigencias de verosimilitud y proximidad al espectador propias de la Contrarreforma y que, pensó, serían más del gusto de Felipe II para una obra destinada de antemano a El Escorial.

Por razones de espacio no es posible comentar los muchos otros lienzos de Tiziano que en vida de Felipe II colgaron de los muros escurialenses, algunos de los cuales se encuentran hoy, por los azares de la historia, en otros lugares. Sirvan no obstante de recordatorio de la importancia del maestro veneciano en El Escorial algunos de sus títulos: *Cristo en la cruz*, el *Ecce Homo* y la *Dolorosa* en piedra, *La Gloria*, procedente como las dos obras anteriores de Yuste, la *Virgen con el Niño* hoy en Múnich, una *Oración en el huerto*, *El tributo de la moneda* hoy en Londres y presente en la exposición, la *Última Cena*, la *Santa Margarita* del Prado...

EL BOSCO Y LA PINTURA FLAMENCA

La colección pictórica escurialense no se comprendería sin la aportación de la escuela flamenca, de tanta variedad y calidad que el edificio era a finales del siglo XVI uno de los lugares de referencia a ese respecto en toda Europa. De hecho, bien

puede decirse que el sentido artístico y estético último de la colección es la original combinación entre lo italiano y lo flamenco.

La pintura flamenca servía en El Escorial no solo como estímulo devocional, tal como la caracterizó por ejemplo el ya citado Francisco de Holanda, partidario también del gusto italianizante, sino que ofrecía multitud de otras alternativas a la cultura visual escurialense. Lo religioso y devocional no era algo exclusivo del arte flamenco. Ya hemos visto cómo el rey utilizaba para estos estímulos igualmente pinturas de Tiziano o miniaturas italianas. Y tanto para Felipe II como para el padre Sigüenza el pintor religioso que mejor ejemplificaba el espíritu de la Contrarreforma era sin duda el español Navarrete el Mudo.

Los fines, por tanto, con los que se utilizó en el monasterio la pintura de Flandes fueron muy variados y complejos. A los mencionados motivos piadosos —a los que respondían las piezas de Memling, Gossaert, David, Metsis, Massys, etc.— habría que añadir el deseo de acumular obras maestras en las que se valoraba ante todo la calidad artística, como entre ellas el inigualable *Descendimiento* de Roger van der Weyden.

Los principales pintores flamencos del siglo XVI presentes en El Escorial son El Bosco y Patinir, con algunas de sus obras capitales. Dos cuadros del primero y uno del segundo pueden admirarse en la última sala de la exposición.

Joachim Patinir, considerado en buena medida el creador de la pintura de paisaje en el Renacimiento del norte de Europa, estaba representado en las colecciones de Felipe II con la mayor parte de sus obras maestras. Su *San Cristóbal* puede considerarse un epítome de sus intereses artísticos (figura en p. 73). Al enmarcar la figura del santo en un amplio paisaje terrestre y marítimo, de gran belleza, serenidad y clara iluminación, Patinir dota a este



El Bosco, Cristo coronado de espinas. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014743, Patrimonio Nacional.

elemento de un gran protagonismo, como es habitual en la mayoría de sus obras.

Tan distinto del de su Castilla natal, el húmedo y verde paisaje de Flandes que Felipe II conoció en sus viajes de juventud dejó en él una huella profunda. Así, rodearía todas sus construcciones de jardines, bosques, fuentes y embalses, diseñados algunos de ellos por especialistas flamencos y holandeses. El mismo Escorial se concibió como arquitectura en pleno campo, a la que otorgaban un peculiar encanto los jardines y el estanque de la vecina La Fresneda, aún hoy conservados. Desde ese punto de vista, es fácil concluir que los bellos paisajes de Patinir que rodean a san-

tos como San Antonio, San Cristóbal o el mismo San Jerónimo evocaban en el monarca sus años juveniles.

Ello explica también que Felipe II adornara algunas de las habitaciones de su palacio con vistas de ciudades y de paisajes de Flandes. A partir de al menos 1576, aparecen en El Escorial cuarenta y dos paisajes con escenas del Antiguo Testamento y otros sesenta y dos con escenas del Nuevo. Eran obras que no poseían una alta calidad artística, sino que respondían a ese interés por la representación de la naturaleza. Veinte años después, en la entrega de 1593, se reciben oficialmente nada menos que «ciento y quarenta lienzos de Flandes al temple de

diversas historias y figuras, los noventa y nueve del tamaño de los ordinarios y los cuarenta y uno menores algunos dellos con paysaxes y otros de historias y figuras solas en marcos con molduras de maderas».

El gusto del rey por la pintura de Patinir tiene su paralelo en su predilección por las obras de El Bosco, que según los documentos fueron llegando desde el inicio hasta el final del proceso decorativo, a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVI. Una vez que en 1593, año en el que se oficializa la entrada en El Escorial de *El jardín de las delicias*, también puede decirse, como en el caso de Tiziano, que no existía en toda la Europa de su tiempo un edificio que albergara, en calidad y en cantidad, tantas obras de este maestro. Si les sumamos las que se mencionan en los inventarios del Real Alcázar de Madrid, es claro que Felipe II fue el mayor coleccionista de obras de El Bosco de todo el siglo.

Por mucho que a algunos esa afición a la pintura bosquiana les pueda parecer poco coherente con la estricta religiosidad contrarreformista del Rey Prudente, la realidad es que en la lectura que se hacía en El Escorial de las obras del pintor de 's-Hertogenbosch se acentuaban sus significados morales, y además se pretendía llamar la atención acerca de parámetros cul-

turales en cierta manera clasicistas. En la colección de Felipe II, las pinturas bosquianas alternaban sin problema alguno con obras italianas de estética muy diversa. Como en los textos de Erasmo o Rabelais, la risa, lo grotesco y los disparates se interpretaban, a la manera antigua recuperada en el Renacimiento, como una de las posibles maneras de comprender el mundo. No había, por tanto, contradicción, sino complemento en el hecho de que por ejemplo en la escurialense Galería de la Reina, tras unas copias de la serie del *Diluvio* de Bassano, colgara *El jardín de las delicias*.

En una carta fechada en Tomar, Portugal, el 1 de mayo de 1581, Felipe II les decía a sus hijas: «La obra de allí [El Escorial] escriben que va muy adelante. No sé si lo habéis echado de ver desde vuestras ventanas pues de allí lo debéis de ver hartas veces». Se refería el rey a las ventanas del aposento del Alcázar de Madrid, que ocupaba la misma superficie que el actual Palacio Real, donde se celebra esta exposición. Todavía hoy, en los días despejados, se divisa El Escorial desde el mirador de la Plaza de la Armería. A solo cincuenta kilómetros de allí se conserva, intacta, la Octava Maravilla del Mundo.