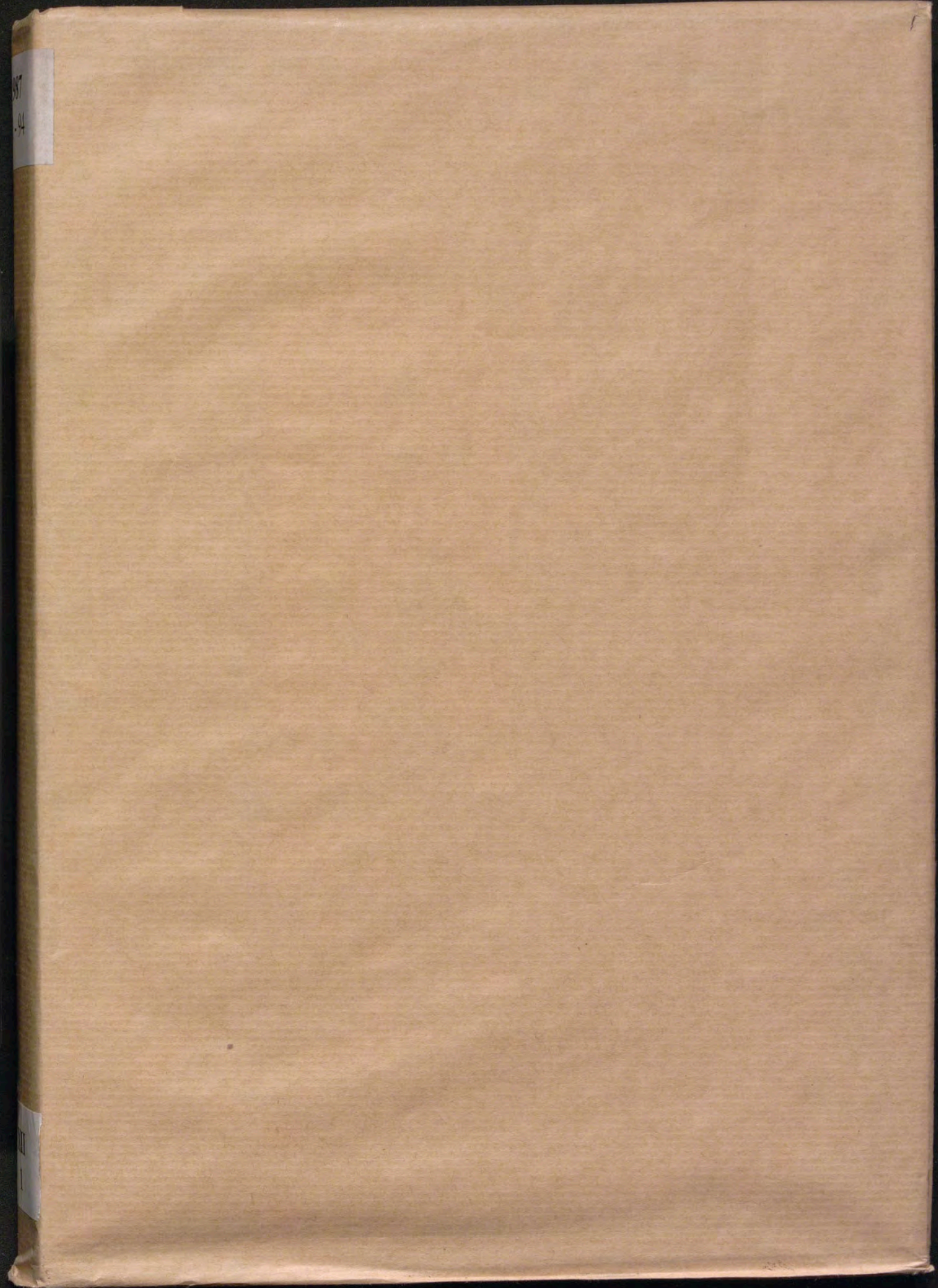


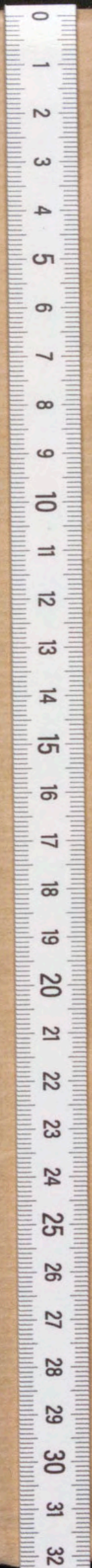
colorchecker CLASSIC



calibrite



187
94



187
94

1987

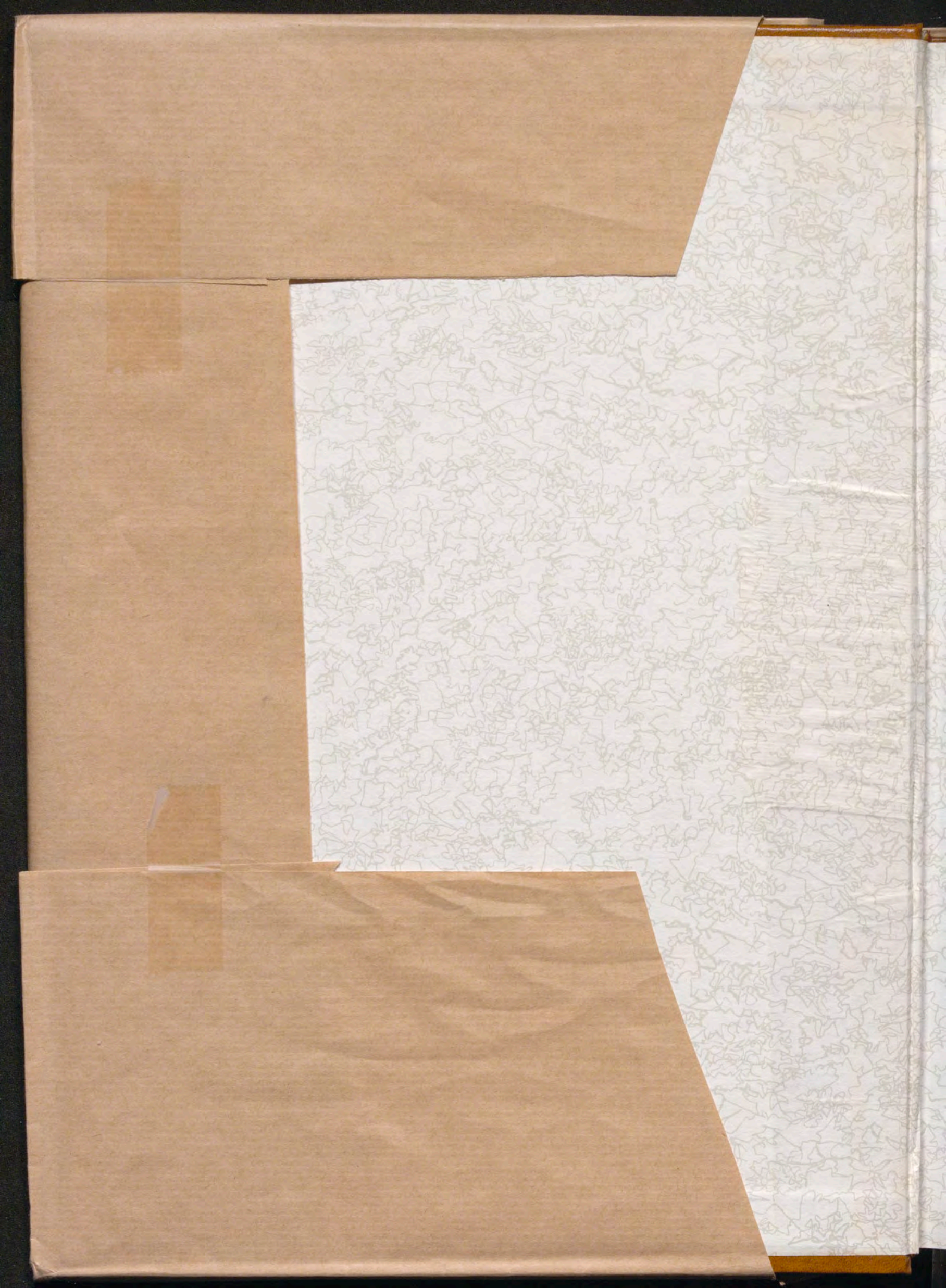
91 - 94

XII

1

87
-4

100
1



XIII/1

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXIV. N.º 91 (1.º TRIMESTRE 1987). PRECIO: 500 PESETAS (IVA INCLUIDO)

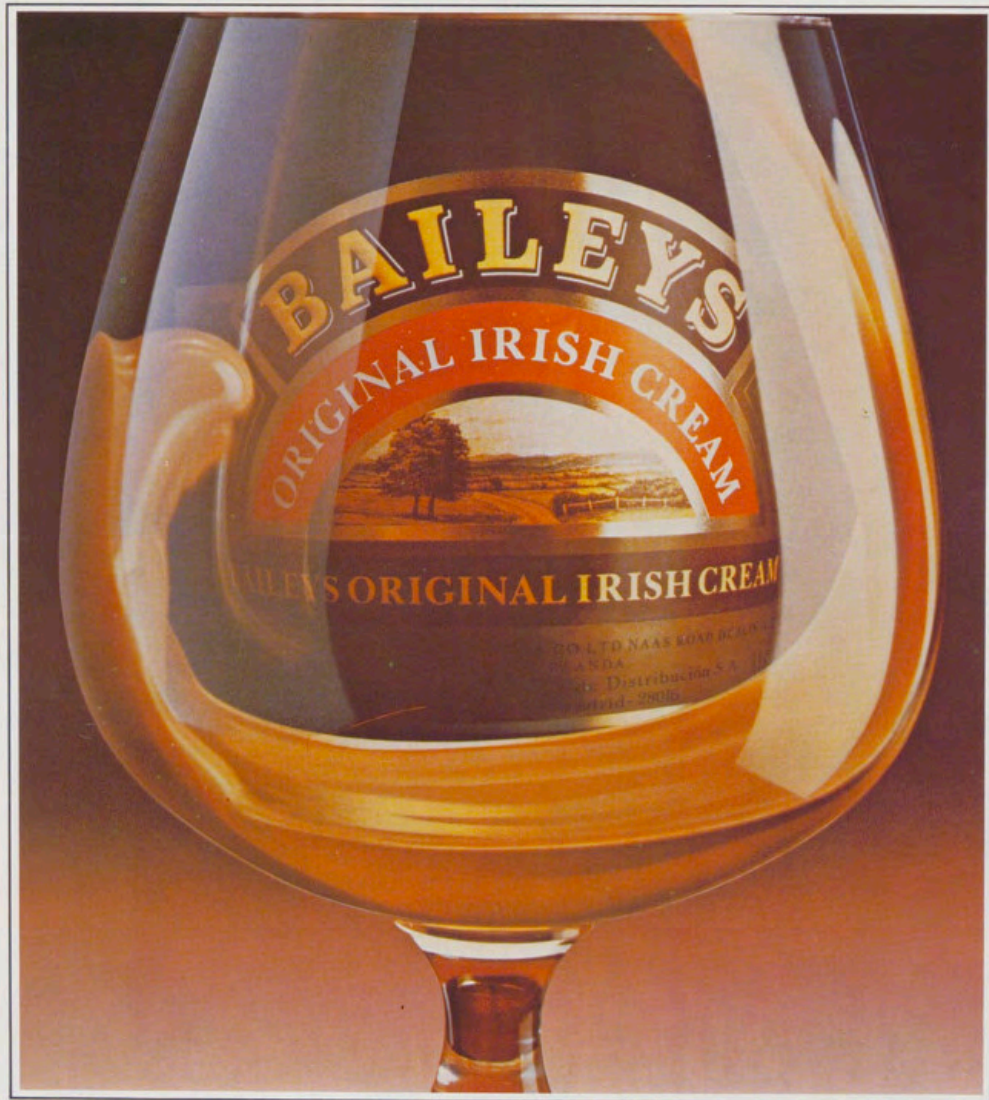




MAJORICA[®]

Joyas y Perlas

**Baileys,
la magia del sabor.**



Beba magia, estilo, la clase de la Crema Irlandesa.

Muchos de los relojes más preciados del mundo han sido creados en Ginebra.

Reloj-bombonera de la época Imperio (1810-1820), su mecanismo y la decoración de la caja son prueba evidente del virtuosismo del artesano ginebrino.



Reloj-pistola de la Restauración francesa. Contiene un vaporizador de perfume en forma de flor que aparece en el extremo del cañón al apretar el gatillo. Tanto el mecanismo como los esmaltes fueron creados en Ginebra.

Estos relojes forman parte de la Colección Wilsdorf, denominada así en honor a Hans Wilsdorf, fundador de Rolex.

La gran tradición de los relojes ginebrinos se sigue manteniendo en la creación de un reloj extraordinario: El Rolex Oyster.



La caja de cada cronómetro Rolex Oyster se talla de una sola pieza en un bloque de metal y son necesarias hasta 162 operaciones distintas, todas ellas de gran precisión, para su realización.

Sin duda existen métodos más sencillos de fabricar un reloj. Pero no en Rolex.


ROLEX
of Geneva



CRONOMETRO ROLEX DAY-DATE EN ORO DE 18 QUILATES CON BRAZALETE PRESIDENT.
TAMBIEN EXISTE EN ORO GRIS DE 18 QUILATES O EN PLATINO.

Sólo un seleccionado grupo de joyeros es Concesionario Oficial Rolex.
Para una información más detallada y lista de Concesionarios Oficiales, dirijase a: Relojes Rolex de España, S. A.
Serrano, 45 - 5.^a planta - 28001 Madrid.

Nueva Serie 7 de BMW

DEJESE IMPRESIONAR



Vitrucio 30

Seríamos injustos con la nueva Serie 7 de BMW si nos limitáramos a describirla como más elegante, más dinámica, más confortable. Porque siendo también eso, la nueva Serie 7 es, ante todo, un salto en el concepto mismo del automovilismo. Y un salto que surge, inevitablemente, por la puerta grande de la tecnología BMW. Así, la relación entre conductor y vehículo, las funciones de cada uno, las posibilida-

des de ambos, se ven replanteadas gracias a los enormes avances tecnológicos introducidos en la Serie 7. Por ejemplo, la nueva Unidad Electrónica de Mando, que con un resultado de precisión y prestaciones único en el mundo, ya no se conforma con realizar sus funciones sometiéndose exclusivamente al programa introducido en su memoria, sino que compara la situación real de cada momento con la ideal del

vehículo, reajustándolo permanentemente de acuerdo con los cambios detectados. Un nuevo Check-Control que efectúa por su cuenta un reconocimiento de todos los elementos imprescindibles para la buena conducción, indicando, además, la decisión a tomar en función de la importancia de la anomalía detectada. En definitiva, todo un conjunto de innovaciones tecnológicas que convierten a los vehículos de la Serie 7 de BMW en auténticos colaboradores activos de la conducción, obteniendo así cotas de seguridad jamás alcanzadas hasta hoy. Seguridad que se ve reforzada además por una carrocería con deformación controlada, que supera en un 35 por 100 las más rigurosas normas internacionales. La dirección Servotronic, que funciona a partir de la velocidad real del vehículo

y no del régimen del motor, etcétera. Y es que en la nueva Serie 7 todo responde a un mismo concepto: El hombre que hoy disfruta de mayores conocimientos, mayor información y una capacidad de decisión más rápida, sabe que ello es posible, en gran medida, gracias a la electrónica. Por eso la Serie 7 de BMW, con los nuevos modelos 730i y 735i, es la respuesta tecnológica al conductor de hoy. Un conductor

que sabe valorar más allá de los grandes tópicos, el esfuerzo desarrollado por BMW en todos los terrenos. Y que sabe descubrir que, junto a tan impresionante y espectacular alarde tecnológico, junto a un diseño que anuncia la nueva vanguardia, sin renunciar a la leyenda, BMW presenta una vez más la alternativa automovilística más elegante y avanzada de nuestro tiempo.



SR CASER



INTERCASER

SR

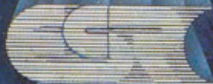


UNION CONDAL de SEGUROS



MINERVA

editorial



CASER

GRUPO ASEGURADOR CASER

Pensando en su futuro le ofrecemos

- Aumentar sus ahorros.
- Crear riqueza.
- Preservar su patrimonio.
- Garantizar su tranquilidad.

CASER
GRUPO ASEGURADOR

“CULTURA: Mejoramiento de las facultades físicas, intelectuales y artísticas del hombre.”

PETROMED APOYA A LA CULTURA



Así es. PETROMED, una de las primeras empresas petroleras españolas, también destina una buena parte de sus actividades a la promoción del saber, del arte y del deporte.

Sus numerosas ediciones de libros, la restauración de obras de arte, el patrocinio de pruebas deportivas, son algunas muestras que reflejan el deseo de una empresa que no se conforma con trabajar bien y producir con calidad. PETROMED fomenta y vive la cultura.



PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.

Original Salzburger Nougat Schokolade Liqueur



*Genuino Licor de Nueces y Chocolate.
Sólo en los Mejores Restaurantes y Establecimientos.*

Importador exclusivo para España: Cinsa. c/. Arturo Soria, 99. Tels.: 416 30 19/416 26 66 - 28043 MADRID

41108

Diplo.



PORTADA

Detalle del cuadro «El Martirio de San Mauricio», obra de El Greco. Monasterio de El Escorial

REALES SITIOS

Revista del Patrimonio Nacional

PRESIDENTE:

Manuel Gómez de Pablos

CONSEJERO-GERENTE:

Julio de la Guardia García

VOCALES:

Ramón Aguiló Munar, Juan Antonio Barranco, Rafael Canogar, Francisco Javier Díe Lamana, Julio Feo Zarrandieta, Prudencio García Gómez, Dionisio Hernández Gil, Pilar de la Torre y José Villegas Ortega.

DIRECTOR:

Jesús Infante

COMITE DE REDACCION:

Manuel del Río

Juan Hernández, María Teresa Ruiz Alcón, Javier Morales, Consolación Morales y Margarita González.

ADMINISTRADOR:

Javier Bas

REDACCION: José Miranda. DISEÑO: Carlos Capitán. FOTOGRAFIAS: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Rodríguez y Francisco Jesús Díaz.

REALES SITIOS. PATRIMONIO NACIONAL (PALACIO REAL. C/ BAILEN, S/N. TELEF. 248.74.04. 28013 MADRID). AÑO XXIV. NUM. 91. PRIMER TRIMESTRE 1987. PRECIO: ESPAÑA, 500 PESETAS; EXTRANJERO, 1.200 PESETAS. SUSCRIPCION: ESPAÑA, 1.300 PESETAS; EXTRANJERO, 2.600 PESETAS (IVA INCLUIDO).

IMPRIME: Raycar, S. A., Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00. 28019 Madrid.

DEPÓSITO LEGAL: M. 11.160.—64

Sumario

10 EDITORIAL.

11 Monasterio de El Escorial. LAS ESTATUAS DE JUAN BAUTISTA MONEGRO EN EL PATIO DE LOS REYES, por José Luis Melendreras Gimeno.

En este trabajo monográfico el autor se centra en el estudio de las seis estatuas colosales de los reyes bíblicos, constructores del templo de Jerusalén, que coronan la fachada de la Basílica que da al Patio de los Reyes, labradas por el escultor toledano Juan Bautista Monegro en el último tercio del siglo XVI.

17 DESPLEGABLES: Dos versiones distintas de un mismo cuadro: «El Martirio de San Mauricio», de El Greco y de Rómulo Cincinnato.

21 «EL MARTIRIO DE SAN MAURICIO Y LA LEGION TEBEA», OBRA DE EL GRECO, por John Bury.

El éxito y la popularidad del «San Mauricio» de El Greco, cuadro que ha figurado en la exposición «Las Colecciones del Rey», nos llevó a invitar a John Bernard Bury a ampliar su estudio sobre el simbolismo de este cuadro y la identificación de algunas de sus figuras, que es el trabajo que ahora publicamos.

37 Estudio global de su compleja personalidad. FELIPE II, MECENAS Y COLECCIONISTA, por Jonathan Brown.

Todo intento de argumentar la trayectoria de Felipe II como coleccionista y patrono ha de tener presente la gradual pero determinada evolución de la carrera y la personalidad, complejas ambas, del Monarca. Tesis que el autor defiende documentalmente en este artículo.

53 DESPLEGABLES: «San Jerónimo Penitente», de Juan Fernández Navarrete «El Mudo»; «Filiberto de Saboya», cuadro atribuido a Sánchez Coello; «Retrato de un joven Príncipe», de Sánchez Coello; y «La Virgen y el Niño», de Quintín Metsys.

57 IV Centenario del Monasterio de El Escorial. CRONICA URGENTE DE UNA CONMEMORACION, por Juan Hernández Ferrero.

Después de dos años de celebraciones, se ha clausurado brillantemente el IV Centenario de la Última Piedra del Monasterio de El Escorial. La panoplia de actos en torno al mismo ha sido extraordinariamente variada y difícil de resumir en pocas páginas. En este artículo el autor analiza los aspectos más destacados de todo lo acontecido.

73 ACTIVIDADES CULTURALES.



Una nueva etapa

Con este número dedicado al Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, como colofón de los actos conmemorativos del IV Centenario de su terminación, la Revista REALES SITIOS presenta una nueva línea que esperamos sea del agrado de todos nuestros lectores.

En esta nueva etapa, se reestructura el contenido general de la Revista, prestando, además, especial interés al diseño, con la intención de conseguir una perfecta simbiosis texto-imagen.

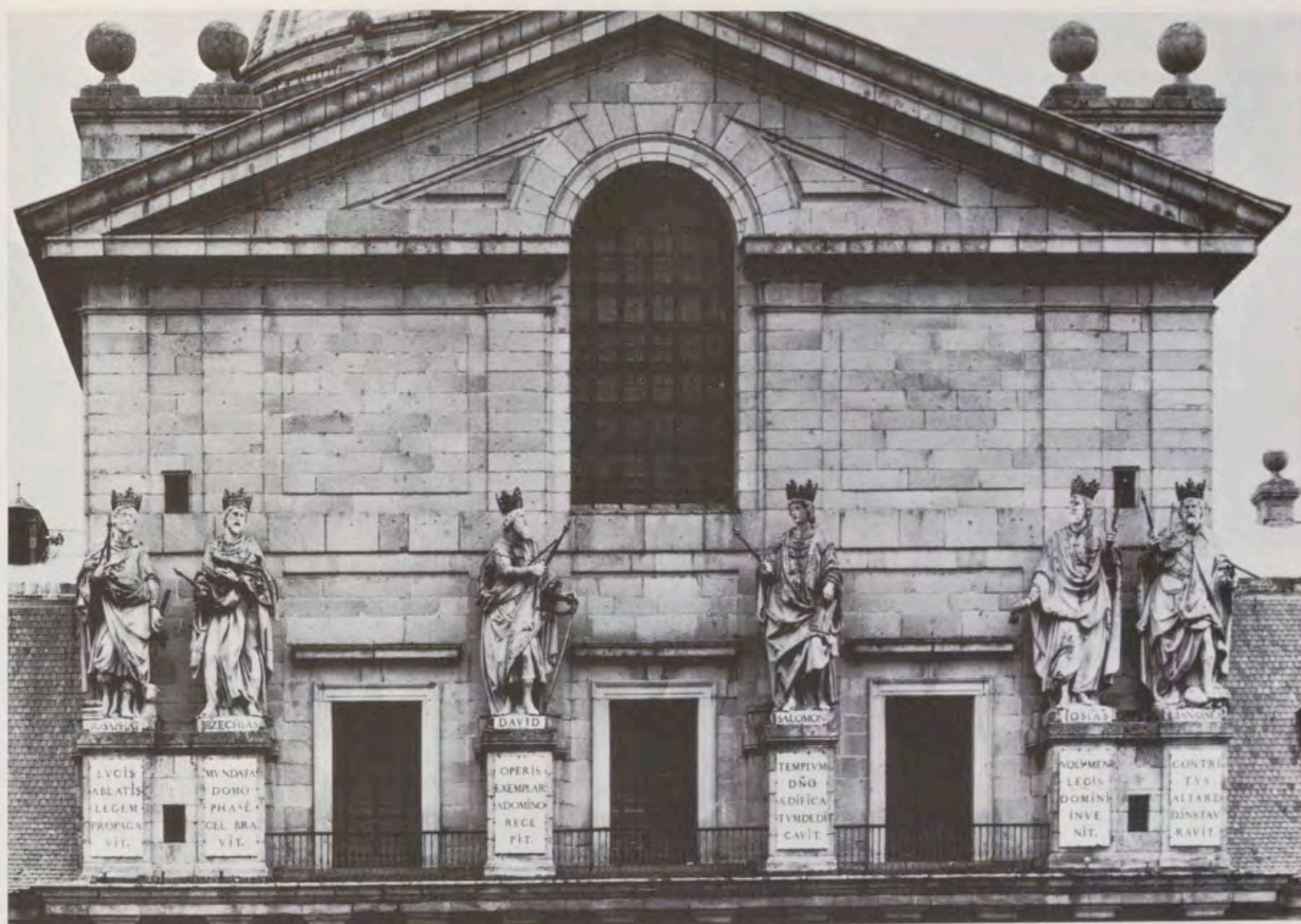
También, en este primer número del año, aparece una nueva sección, titulada «Actividades Culturales», que sustituye a la anterior «Crónica del Patrimonio Nacional», y en la que se informa, puntualmente, sobre las exposiciones organizadas por el Patrimonio o bien en colaboración con otras entidades; los conciertos celebrados en los Sitios Reales, y las realizaciones que se llevan a cabo en distintos campos, como la conservación, la restauración de obras de arte y la rehabilitación de monumentos.

Dentro de este conjunto de actividades, y en el capítulo de libros, se ofrece una completa información de los fondos que atesoran nuestras bibliotecas y archivos; de las publicaciones sobre temas patrimoniales, ya en el mercado o de reciente aparición; y de las tesis que, desconocidas en el mundo del arte, puedan servir de pauta para futuras investigaciones.

Asimismo, dentro de la nueva línea emprendida, está prevista la publicación, en cada número, de una entrevista en profundidad con personalidades destacadas del Arte y de la Cultura, en la que se tratarán, en la medida de lo posible, temas actuales relacionados directa o indirectamente con el Patrimonio Nacional.

Sirva de ejemplo este número monográfico, para que en otros sucesivos dediquemos exclusivamente nuestra atención a los trabajos de investigación realizados con motivo de la celebración de próximas efemérides, como el VIII Centenario de la Fundación del Monasterio de Santa María La Real de Huelgas, de capital importancia en la vida cultural del país.

Por último, insistimos en el papel predominante que ha de tener en estas páginas la Cultura y el Arte ligados al Patrimonio, como vehículo ideal para lograr un mayor conocimiento de estos valores, junto con un bien ganado prestigio en el ámbito cultural europeo.



Josafat, Ezequías, David, Salomón, Josías y Manasés, estatuas de los Reyes del Antiguo Testamento, de Juan Bautista Monegro (Patio de los Reyes del Monasterio de El Escorial).

Monasterio de El Escorial

Las estatuas de Juan Bautista Monegro en el Patio de los Reyes

Por JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

Con motivo del IV Centenario de la terminación de las obras del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, hemos centrado fundamentalmente este trabajo, de una manera exclusivamente monográfica, en estudiar las seis estatuas colosales de los reyes bíblicos, constructores del Templo de Jerusalén, que coronan la fachada de la basílica que da al Patio de los Reyes, labradas por el escultor toledano Juan Bautista Monegro en el último tercio del siglo XVI.

La primera y principal fuente historiográfica escorialense, que nos habla de estos seis reyes del Antiguo Testamento, es el padre Sigüenza en su libro «Fundación del Monasterio de El Escorial»¹. Estas seis estatuas gigantescas descansan

sobre seis columnas de orden dórico, y representan a los Reyes del Viejo Testamento de la Tribu de Judá y de la familia de David: Josafat, Ezequías, David, Salomón, Josías y Manasés².

La idea de levantar estas enormes estatuas partió del erudito Arias Mon-

tano, como un nuevo templo de Salomón. El padre Sigüenza, en el prólogo de su libro dedicado a la Fundación del Monasterio, afirma que «era otro templo de Salomón a quien nuestro patrón y fundador Felipe II fue imitando en esta obra»³.

En cuanto a su aspecto mágico, iconográfico e iconológico, el investigador que mejor ha estudiado la simbología de estos reyes constructores es el profesor británico René Taylor, el cual interpreta El Escorial como un nuevo Templo de Salomón (Templum Salomonis), y por tanto considera al gran arquitecto Juan de Herrera mago del

Rey Felipe II⁴. La interpretación de estos seis reyes se encuentra en clave hermética, como muy bien señala Taylor en su artículo «Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la Idea del Escorial»⁵. También afirma que Felipe II se identificó con Salomón, ya que en muchos de sus títulos se proclamaba Rey de Jerusalén. Esta comparación se ve ratificada por la pasión de ambos reyes por la arquitectura y por el deseo de imitar a aquél en cuanto gobernante sabio y prudente⁶.

La joven y malograda investigadora alemana Cornelia Vön der Sackén, en su libro sobre El Escorial⁷, relaciona cronológicamente estas seis estatuas de los reyes hebreos con otro Templo de Salomón, y que queda recogido de igual forma bajo la inscripción de la estatua de Salomón que levantó el mismo artista por decisión de Felipe II. «Caepit aedificare domum Dom. ann. IV. Regni sui et ann. XI. perfecta est, et intulit quae sanctificaverat David pater suus, argentum aurum et vasa reposuitque in thesearis dom. D. (3. Reg. 7)»⁸. Asimismo tiene una dimensión teológica, como sitio de exaltación de la fe católica, no sólo de propaganda al exterior, sino que conserva las formas tradicionales del cristianismo como monumento a la victoria⁹.

Hernández de León analiza el aspecto simbólico y científico de El Escorial como nuevo Templo de Salomón, Ciudad de Dios, lugar de expresión del poder y de la Contrarreforma, como puros contenidos simbólicos¹⁰.

Para Linazaroso, la idea de levantar El Escorial radica en reconstruir el Templo de Jerusalén a partir de la Biblia que hace Ezequiel o de la Jerusalén Celestial de la Apocalipsis. Afirma que el padre Sigüenza tomó la referencia del Templo de Jerusalén de los textos bíblicos¹¹.

El escultor, Juan Bautista Monegro

En agosto de 1584 se alzaron las seis grandiosas estatuas de los reyes del Viejo Testamento, obra del escultor toledano Juan Bautista Monegro; y en septiembre del mismo año se colocó la piedra de todo el cuerpo y cuadro en lo que toca a cantería¹².

Monegro comienza a trabajar en las esculturas de la fachada principal del Patio de los Reyes en 1583. También trabajó en el Templete del Claustro, para el que labró en mármol de Génova los cuatro evangelistas; y el San Lorenzo, asimismo en mármol, de la fachada principal del Real Monasterio. En total ejecutó once estatuas en once años de trabajo¹³.

Las estatuas de la fachada principal del Patio de los Reyes representan a los



Josafat porta en su mano izquierda un hacha, símbolo de la destrucción de los árboles y bosques de los dioses paganos.



Detalle de la cabeza de Josafat, obra de J. B. Monegro.



El artista ha introducido en su iconografía unos panes y un cordero, símbolo de la restauración del pueblo de Dios.



*Naveta de oro,
que el Rey Ezequías
lleva en su
mano izquierda
y pegada al pecho.*



*Ezequías,
obra de J. B. Monegro
(Patio de los Reyes
del Monasterio
de El Escorial).*



*El Rey David
se muestra barbado
y envuelto en un bello
y decorado manto.*



*El símbolo del arpa
es el atributo
del rey salmista.*

monarcas de la Casa de Judá y de David, y son: Josafat, Ezequías, David, Salomón, Josías y Manasés, todos ellos labrados en granito gris de Guadarrama, previamente escogidos en las canteras, y que hacen referencia a su cuerpo, ya que cabezas, pies y manos están esculpidos en mármol blanco. Los atributos y símbolos que portan, como coronas, cetros, etc., están cincelados en bronce dorado ¹⁴. Cada una de las mencionadas figuras mide diecisiete pies de altura, unos 4,80 metros ¹⁵, muy similar en cuanto al tamaño al David de Miguel Angel. Según el padre Sigüenza, «para trasladar estas piedras de una en una se hicieron carros muy fuertes, tirados por unos cuarenta pares de bueyes».

El rey *David*, el primero en recibir el reino de Dios, edificó un templo según los diseños del Todopoderoso, legando a su fábrica la mayor cantidad de oro y plata. En el centro de la portada, aparece el símbolo del arpa, atributo del rey salmista, bajo cuyo manto se esconde la empuñadura de su espada ¹⁶. Se muestra barbado y envuelto en un bello y decorado manto al igual que los restantes monarcas. La figura es de gran movimiento, y el artista nos lo muestra dialogando con su hijo, el rey Salomón, que le escucha con sencillez. La figura, quizás la más sobresaliente, está muy bien proporcionada y su cabeza es de perfil clásico, serena y equilibrada, directamente inspirada en la cabeza del David de Miguel Angel. La composición del cuerpo es excelente y los detalles en brocados de su manto también son soberbios. Asimismo, y como símbolos, muestra un libro en su mano izquierda en señal de su sabiduría y el cetro en la derecha ¹⁷.

En el lado derecho de la fachada aparecen agrupados los monarcas Josafat y Ezequías. *Josafat* porta en su mano izquierda un hacha de bronce dorado con el cual mandó destruir los árboles y bosques de los dioses a los que adoraban aquel pueblo ciego que se olvidó de Dios, y, para dejar constancia de este hecho, el artista ha introducido en su iconografía unos panes y un cordero ¹⁸.

De semejantes características estilísticas es la figura del monarca *Ezequías*. Su rostro es muy parecido al del anterior rey, lleva en su mano izquierda y pegada al pecho una naveta de oro. A sus pies, una oveja: símbolo de la restauración del altar y de los sacrificios ¹⁹.

En el lado izquierdo de la portada, se encuentran reunidos los otros dos monarcas de la Casa de Judá: Josías y Manasés. *Josías*, que aparece de lado, tiene un cetro en la mano izquierda y el volumen del Deuteronomio en la de-

El Rey Salomón, una de las figuras más sobresalientes de las seis que componen la fachada.



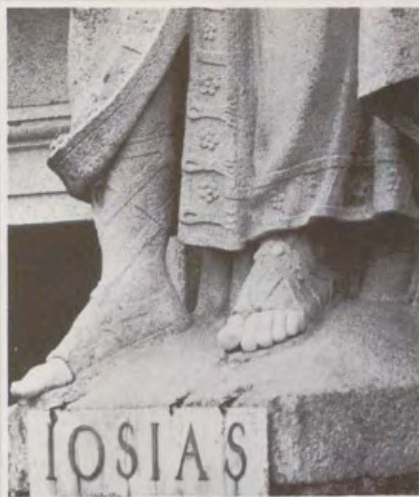
La cabeza del Rey Salomón es de perfil clásico, serena y equilibrada.



Como símbolo, y en señal de sabiduría, el Rey Salomón muestra un libro en su mano izquierda.



Detalle de la parte inferior de la estatua de Josías, obra de J. B. Monegro (Patio de los Reyes del Monasterio de El Escorial).



Josías tiene un cetro en la mano izquierda y el volumen del Deuteronomio en la derecha.



Manasés vestido con ropa de cautivo y con una gruesa cadena a sus pies.



Detalle de la mano de Manasés, sosteniendo un compás y una regla.

recha, con lo que el autor quiere demostrar que los reyes han de usar más de la ley divina que del poder temporal, mostrando el gran respeto que tuvo este santo rey a la palabra divina, pues cuando se leyó el volumen, rompió su ropa en señal de dolor y sentimiento. También observó lo mal que se guardaban los mandamientos divinos y por ello obligó a los sacerdotes a hacer sacrificios y oraciones por y para el pueblo, restaurando la Casa de Dios y destruyendo los templos de Baal²⁰. Figura que se muestra mayestática.

Finalmente tenemos a *Manasés*. Este rey lleva un compás y una regla en la mano. Va vestido con ropa de cautivo, y a sus pies, aparece una gruesa cadena cuyos eslabones de hierro nos recuerdan aquel estado de iluminación que le llevó a restaurar los muros de la Ciudad Santa y el altar de los sacrificios, en el que se ofrecieron muchas víctimas conforme al precepto divino²¹. Es una figura abierta, envuelta toda ella en un manto blanco. Estatua muy barroca.

En definitiva, se trata de una serie colosal, que no tiene precedentes en la historia de la escultura española. Todas las estatuas, sin excepción, están bien proporcionadas y nos transmiten una sensación de serenidad. El profundo plegado de los ropajes, amplios y barrocos, acentúa el claroscuro²². Por otra parte, estas esculturas realzan el patio donde están ubicadas, teniendo

un doble sentido magnificente y grandilocuente, por lo que fueron, en el siglo XVIII, motivo de inspiración para los escultores cortesanos a la hora de realizar sus propias obras para la decoración del Palacio Real de Madrid y de Aranjuez.

Las estatuas de Monegro tienen un enorme peso, de más de dos mil arrobas. Tanto es así que nuestro Fénix de los ingenios, Lope de Vega, escribió referente al peso de sus coronas:

«Para su grandeza basta
de sus coronas el peso
que de veinte arrobas pasa»²³.

Según el padre Sigüenza estas estatuas de los reyes empuñan el orden dórico, tratado con demasiada pobreza junto al lujo de estas esculturas monumentales²⁴. Sin embargo, no estamos de acuerdo con lo que afirma Gaya Nuño al decir que estas tallas son algo altisonantes²⁵, ya que el marco regio en la que se hallan obligaba al escultor Monegro a darle cierto empaque y grandeza de estilo.

¿Qué sabemos de Juan Bautista Monegro, autor de estas excelentes figuras? Algunos autores sitúan la fecha de su nacimiento entre 1545 y 1550, en la ciudad de Monegro (Santander). Instalándose en Toledo en 1566, aunque debió de formarse en Italia, como así nos lo demuestran sus esculturas y trazas²⁶.

En Italia debió quedar admirado por la «grandiosidad» y «terribilita» de

Miguel Ángel. En Toledo esculpió estatuas para la Catedral Primada, y puentes y puertas de la ciudad. En el año 1577 talla para la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, de la ciudad imperial, «Los Profetas y Las Virtudes», directamente inspirados en trazas del Greco. También realiza dos retablos en 1579 en la misma ciudad: los de la Iglesia de Santa Clara y los de la Capilla de la Encarnación.

En el Monasterio de El Escorial trabaja entre 1583 y 1593, salvo en un corto intervalo, en 1592, en el que vuelve a Toledo para levantar un retablo en la Iglesia de la Inmaculada Concepción.

Otras obras suyas son: la estatua orante del Conde de Barajas, conservada en la villa que lleva su nombre, muy mutilada durante la guerra civil; y la de Soto, en la Iglesia de San Pedro Mártir de Toledo. Se le atribuyen otras estatuas y bustos como el de Juanelo, en el Museo de Santa Cruz, de Toledo; y el San Bernardo de la fachada del Convento de las Bernardas, de Alcalá de Henares²⁷.

También sobresalió como arquitecto, principalmente en la ciudad de Toledo; trabajando en el Hospital Tavera y en el Alcázar²⁸. Asimismo, intervino en la construcción del Ochavo y en la Capilla del Sagrario de la Catedral, durante la primera mitad del siglo XVII²⁹. Falleció en la ciudad imperial en el año 1621³⁰.

NOTAS

¹ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación del Monasterio del Escorial por Felipe II*. Madrid. Ed. Apostolado de la Prensa. 1927.

² SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Arte y Humanismo*. Madrid. Ed. Cátedra. 1978, pág. 118.

³ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 292. KÜBLER, GEORGE: *La Obra del Escorial*. Madrid. Alianza Editorial. 1983, págs. 70 y 134.

⁴ SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Arte y Humanismo*, o.c., pág. 120.

⁵ TAYLOR, RENÉ: *Arquitectura y Magia. Consideraciones sobre la Idea del Escorial*. Revista Traza y Baza. 1976.

⁶ SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Arte y Humanismo*, o.c., pág. 120.

⁷ VON DER SACKËN, CORNELIA: *El Escorial. Estudio Iconológico*. Bilbao. Ed. Xarait. 1984.

⁸ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 293.

⁹ VON DER SACKËN, CORNELIA: *El Escorial*, o.c., pág. 18.

¹⁰ HERNÁNDEZ DE LEÓN, JUAN MIGUEL: *Invencción y Trazas del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Artículo recogido en el libro: *Escorial. La Arquitectura del Monasterio*. Servicio de Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. C.O.A.M. 1986, págs. 20, 24 y 25.

¹¹ LINAZAROSO, JOSÉ IGNACIO: *El Escorial: Arquitectura y Estilo*. Artículo recogido en el libro: *Escorial. La Arquitectura del Monasterio*, o.c., pág. 57.

¹² SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 284.

ZUAZO UGALDE, SECUNDINO: *Antecedentes Arquitectónicos del Monasterio del Escorial*. Artículo re-

cogido en el Tomo II del IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (1563-1963). *Arquitectura. Artes*. Madrid. Ediciones del Patrimonio Nacional. 1963, pág. 134.

¹³ GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *La Escultura Religiosa y Funeraria en el Escorial*. Artículo recogido en el Tomo II del IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (1563-1963). *Arquitectura. Artes*, o.c., págs. 492, 493 y 494.

¹⁴ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 289.

RAHLVES, FRIEDRICH: *Catedrales y Monasterios de España*. Barcelona. Ed. Juventud. 1969, pág. 302.

GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *La Escultura Religiosa*, o.c., pág. 493.

¹⁵ MOYA BLANCO, LUIS: *Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial*. Artículo recogido en el Tomo I del IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (1563-1963). Madrid. Ediciones del Patrimonio Nacional. 1963, pág. 175.

¹⁶ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., págs. 289 y 290.

¹⁷ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 291.

¹⁸ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 291.

¹⁹ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 291.

²⁰ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 291.

²¹ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., págs. 291 y 292.

²² GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *La Escultura Religiosa*, o.c., pág. 493.

²³ SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *La Pintura de la Escuela Italiana de El Escorial*. Artículo recogido en el Tomo II del IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (1563-1963). *Arquitectura. Artes*, o.c., pág. 375.

²⁴ SIGÜENZA, FRAY JOSÉ: *Fundación*, o.c., pág. 370.

²⁵ GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *El Escorial. Los Monumentos Cardinales de España*. Madrid. Ed. Plus Ultra, S.A., pág. 32.

²⁶ LÓPEZ SERRANO, M.; MORENO GARBAYO, J. e IGLESIAS DE LA VEGA, C.: *Artistas y Artífices del Escorial*. Artículo recogido en el Tomo II del IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (1563-1963). *Arquitectura. Artes*, o.c., pág. 742.

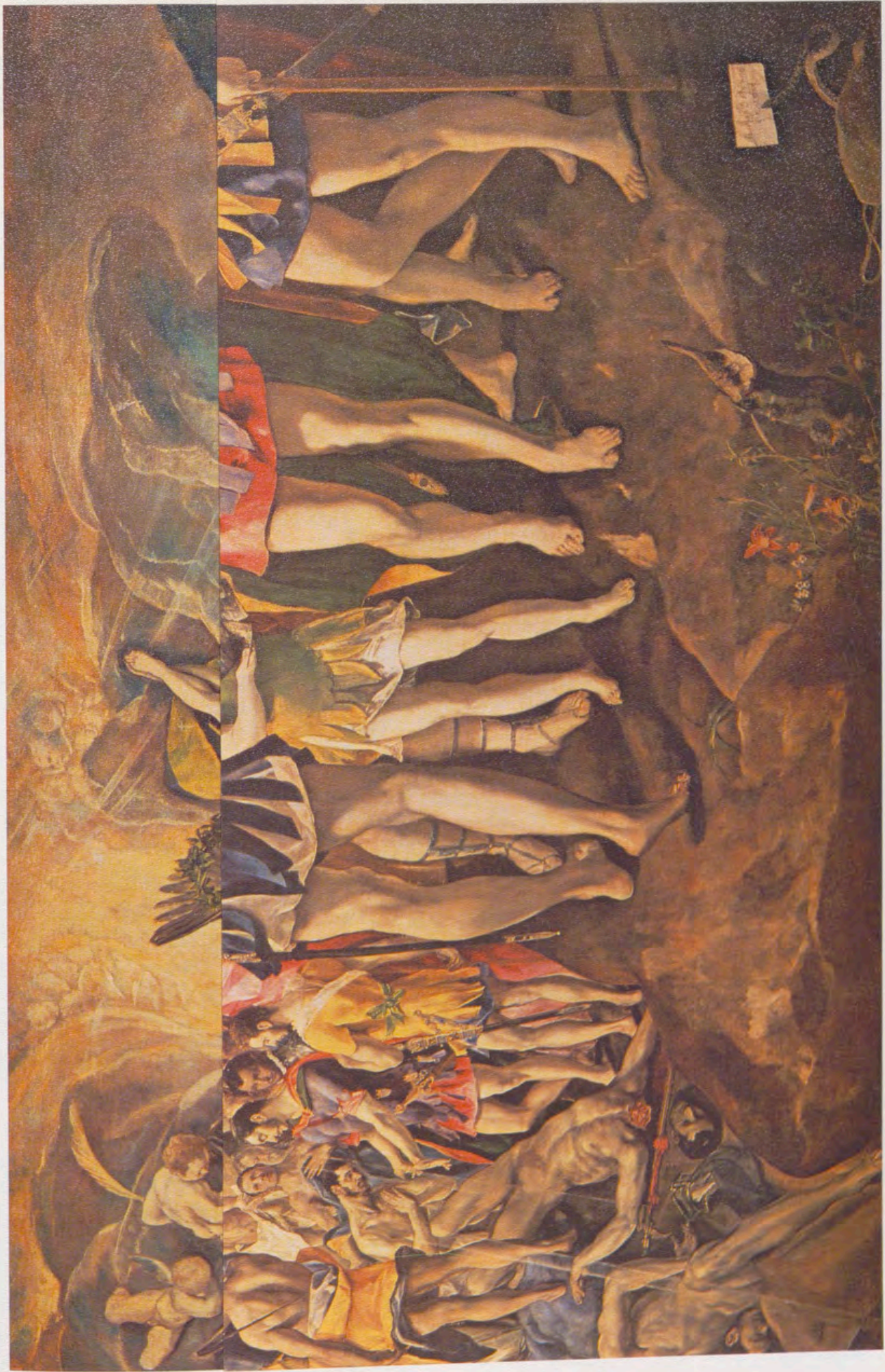
GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: *La Escultura Religiosa*, o.c., pág. 492.

²⁷ LÓPEZ SERRANO, M.; MORENO GARBAYO, J. e IGLESIAS DE LA VEGA, C.: *Artistas y Artífices del Escorial*, o.c., pág. 743.

²⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *La Escultura del Siglo XVII en las demás escuelas españolas*. Colección «Summa Artis». Vol. XXVI. Madrid. Ed. Espasa-Calpe. 1982, págs. 461 y 462.

²⁹ ZUAZO UGALDE, SECUNDINO: *El Estilo Herreiriano y la Arquitectura Portuguesa*. Artículo recogido en el Tomo II del IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (1563-1963). *Arquitectura. Artes*, o.c., pág. 247.

³⁰ LÓPEZ SERRANO, M.; MORENO GARBAYO, J. e IGLESIAS DE LA VEGA, C.: *Artistas y Artífices del Escorial*, o.c., pág. 743.



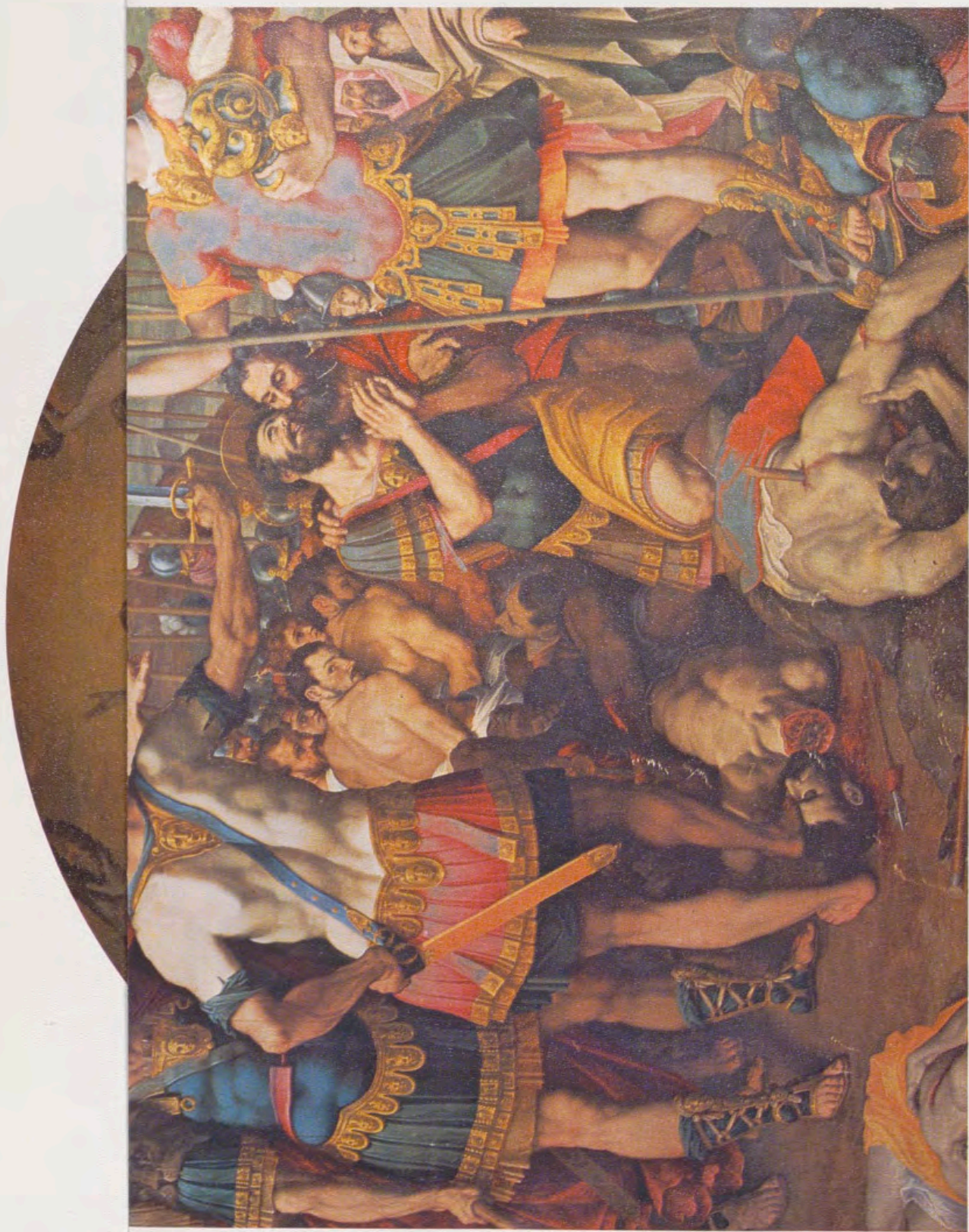
«El Martirio de San Mauricio», de El Greco, obra que no respondió a los deseos de Felipe II, y fue relegada a la «Sala de Capas».



«El Martirio de San Mauricio», de El Greco, obra que no respondió a los deseos de Felipe II, y fue relegada a la «Sala de Capas».



«El Martirio de San Mauricio», de Rómulo Cincinnato,
obra que contó con la aprobación real, sustituyendo, por tanto, al cuadro de El Greco.



«El Martirio de San Mauricio», de Rómulo Cincinnato, obra que contó con la aprobación real, sustituyendo, por tanto, al cuadro de El Greco.

El «Martirio de San Mauricio y la Legión Tebea», obra de El Greco

Por JOHN BURY



«El Martirio de San Mauricio y la legión tebea» (1580-1582), de El Greco (448 × 301 cm.). Monasterio de El Escorial.

John Bernard Bury es un investigador británico que comenzó su colaboración con el Patrimonio Nacional, con motivo del IV Centenario de la Última Piedra del Monasterio de El Escorial. En aquella ocasión, se publicaron dos de sus trabajos, que estuvieron incluidos en los catálogos de las exposiciones correspondientes a dicho Centenario.

*Bury se formó en la Universidad de Oxford, donde obtuvo su diploma de Historia Moderna en 1938 *. Desde 1949 ha publicado trabajos sobre Arte y Arquitectura de Brasil, Portugal, Italia y España. El presente artículo, sobre el «San Mauricio» de El Greco, cuadro que ha figurado en la exposición «Las Colecciones del Rey», correspondiente al Centenario precitado, es una ampliación de unas notas publicadas en «The Burlington Magazine».*

El éxito y la popularidad de este cuadro nos llevó a invitar a Bury a ampliar su estudio sobre el simbolismo del «San Mauricio» y la identificación de algunas de sus figuras, que es el trabajo que ahora publicamos.

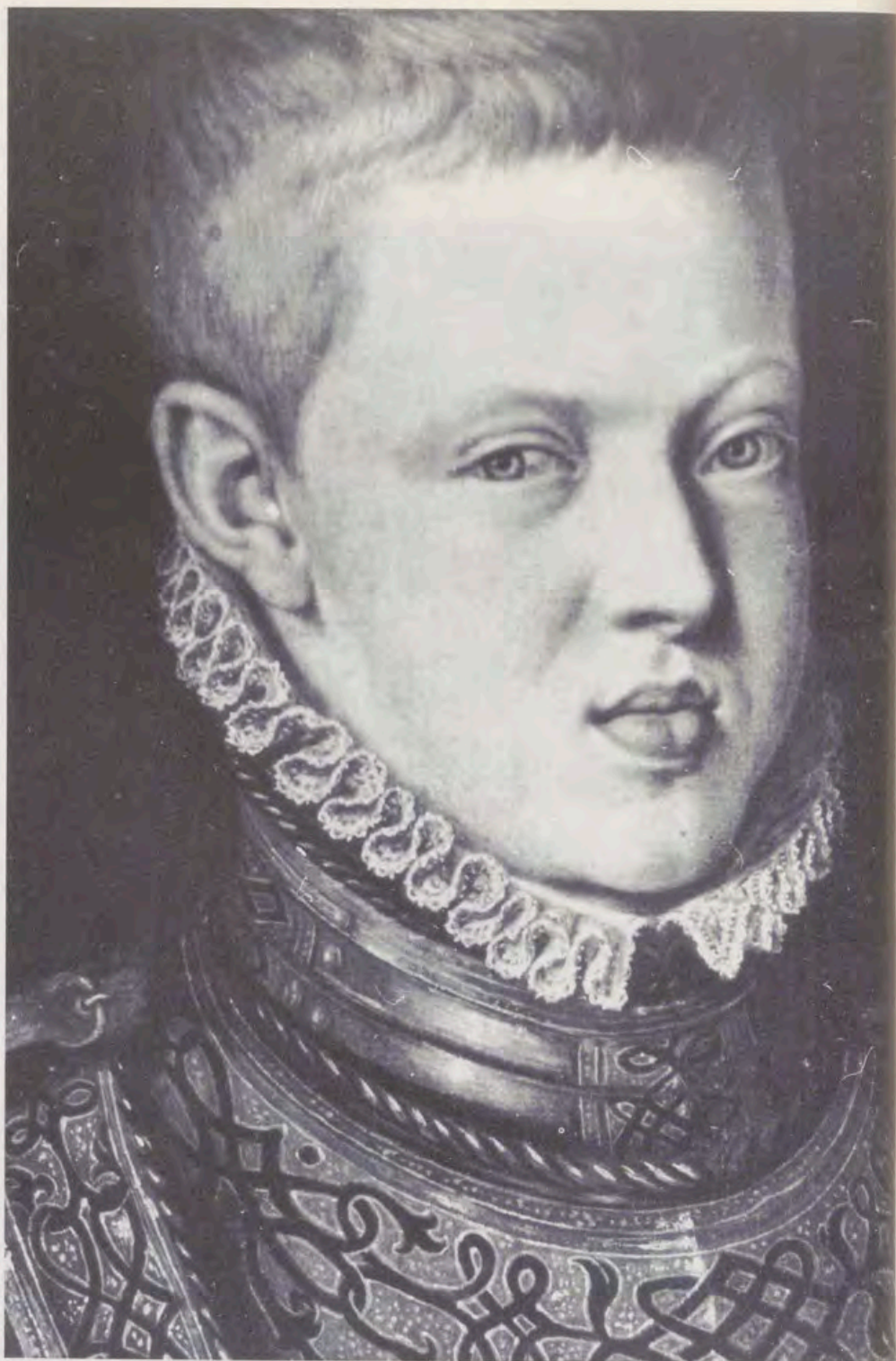
Aunque al «Martirio de San Mauricio y la Legión Tebea», pintado por El Greco entre 1580 y 1582¹ para un altar lateral de la Basílica de El Escorial, se le haya considerado siempre como una de sus obras maestras, el cuadro ha recibido hasta la fecha escasa atención crítica. Por el contrario, el interés se ha centrado en el hecho de que el cuadro fuera rechazado por Felipe II, y el estudio de los motivos por los que la obra no gustó al Rey, o a los monjes, tiende a alimentar las conjeturas en detrimento de un profundo estudio del cuadro en sí. El propósito de este artículo es tratar de clarificar tres aspectos del «San Mauricio». En primer lugar, la fuente en que se inspiró el artista para componer el grupo de figuras del primer término. En segundo lugar, la identidad de las diversas figuras del cuadro vestidas con armaduras del siglo XVI, y que parecen ser retratos, incluyendo la que está junto a San Mauricio, tradicionalmente considerada como autorretrato del artista. Y en tercer lugar, la significación del tocón, las flores, y la serpiente que sostiene la firma del pintor del pie del cuadro.

La fuente de inspiración

En el inventario post. mortem de 1614 de las propiedades de El Greco, aparece entre la lista de «Libros Italianos», el titulado *Disciplina Militar*². Sugiero que podría ser identificado con el tratado de Guillaume Du Choul *Discours sur la castrametation et discipline militaire des anciens Romains*, publicado primeramente por Guillaume Rovillé en Lyon en 1555, en ediciones francesa e italiana simultáneamente³.

Mi punto de apoyo es la rotunda similitud entre el grupo de figuras del primer término del «San Mauricio», de El Greco, y la tabla que en el tratado de Du Choul ilustra «*el cónsul en su campo acompañado de sus capitanes y guardia*» que a su vez procede de los relieves de la columna de Marco Aurelio Antonino de Roma.

En la ilustración del tratado de Du Choul, hay tres figuras en primer plano, el cónsul y dos de sus capitanes, todos destacados y ataviados con *loriga* de cuero y falda corta. En correspondencia, el grupo de El Greco incluye cuatro figuras principales, de tamaño mayor que el natural, tres de ellas de frente y la cuarta vuelta de espaldas. Una de estas figuras lleva sandalias, mientras que las otras tres están descalzas, como símbolo de la humildad y mansedumbre cristianas. No puede haber duda sobre la identidad de San Mauricio, *primicerius*, o comandante, en el centro y San Exuperio *signifer et campidoctor*, portaestandarte e instructor, a la derecha⁴. La identidad de los dos personajes de la izquierda es menos cierta, pero parece



Detalle del «Retrato de Dom Sebastião joven», por Cristóvão de Moraes. Museo de Arte Antiga. Lisboa.

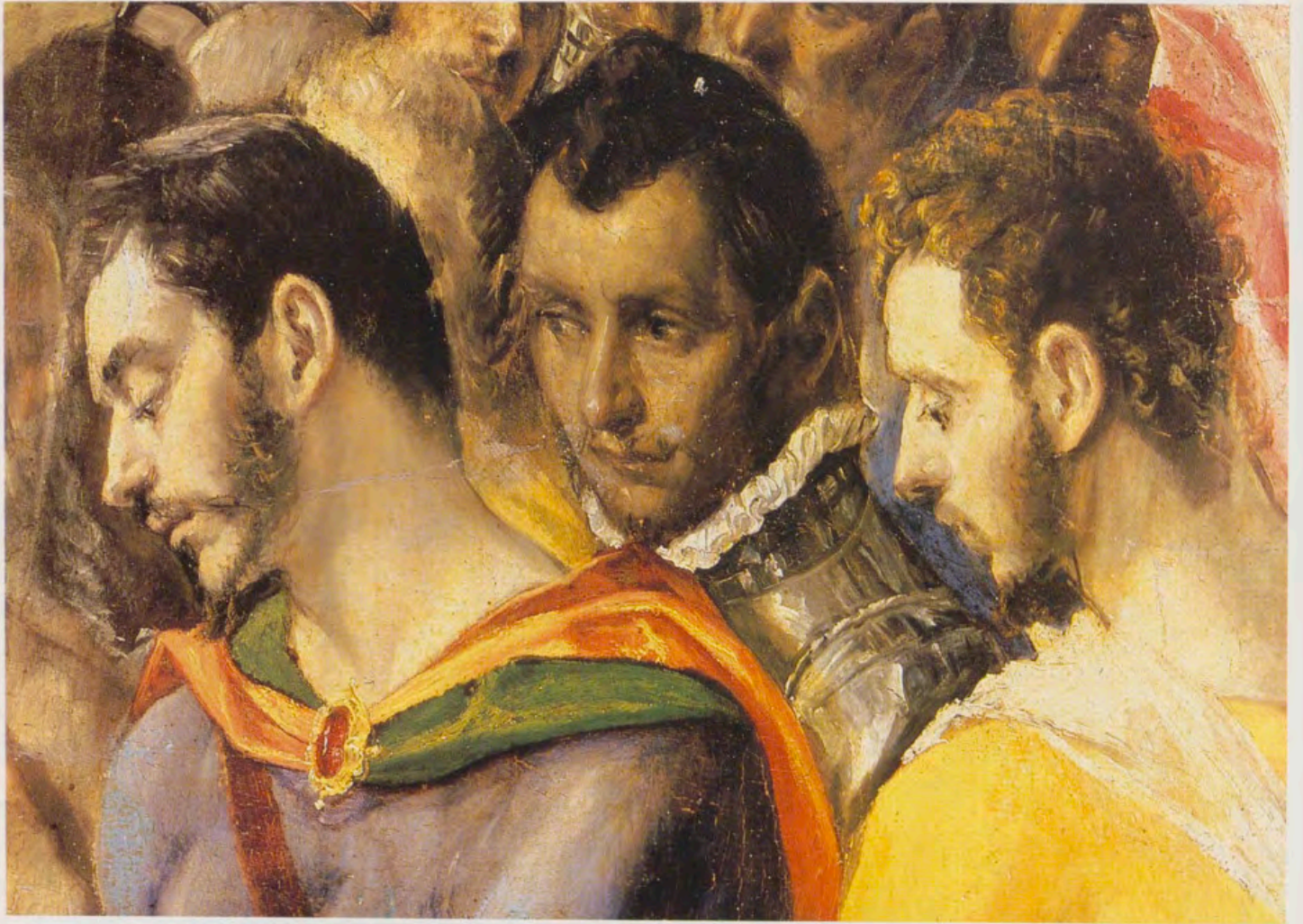
probable que el que está vuelto de espaldas (en postura muy rafaelesca), sea San Cándido, *Senator militum*, oficial ayudante, en tanto que el otro, diferenciado por llevar sandalias, trata de representar probablemente al mensajero imperial que manifestó a San Mauricio y sus compañeros que serían ejecutados si no rendían culto a los dioses paganos.

La similitud entre el grabado de Du Choul y el cuadro está disimulada a primera vista por el «San Cándido», de El Greco. Pero si le excluimos mentalmente, así como al paje que porta el casco, nos quedamos con San Mauricio

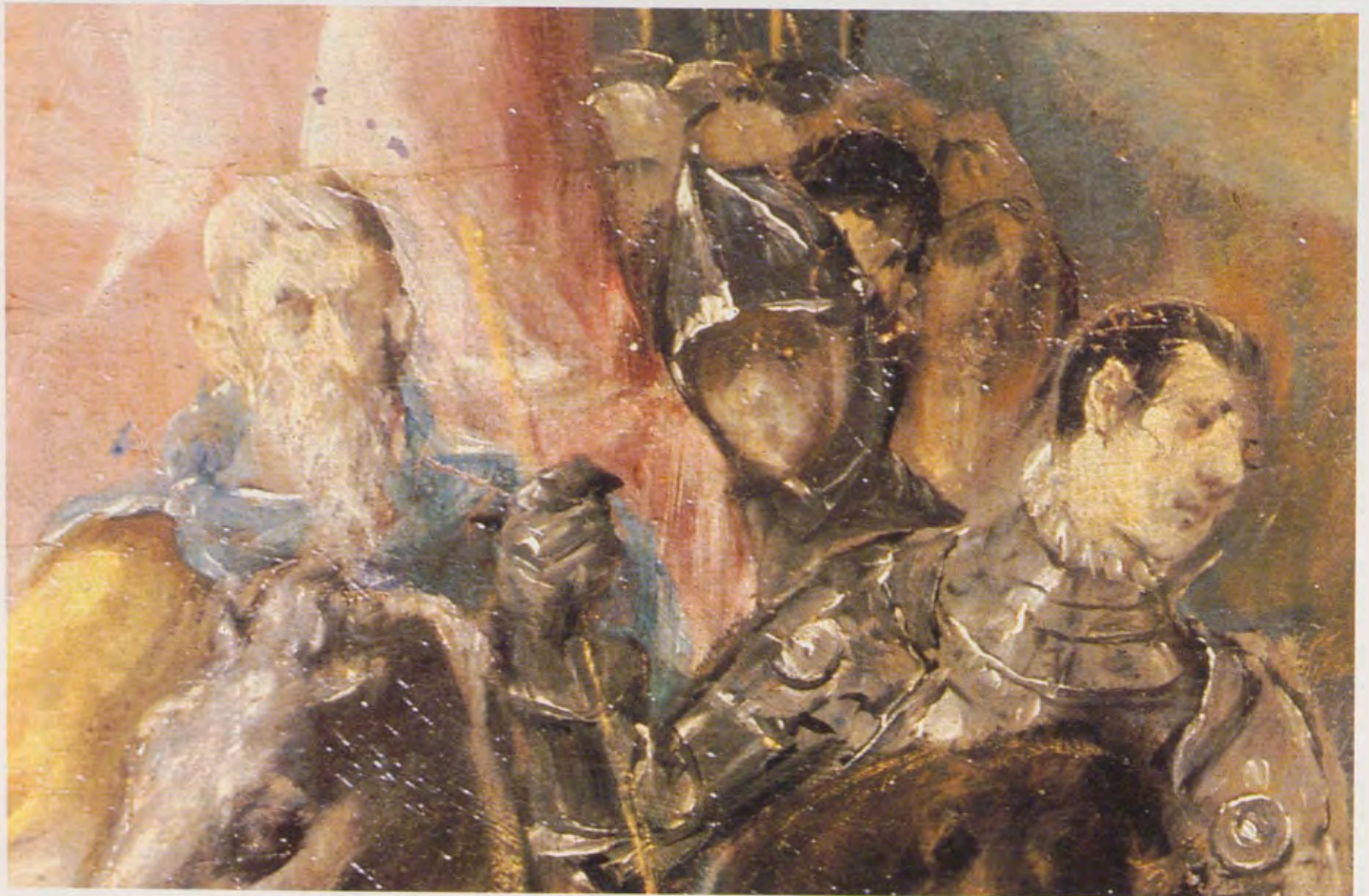
en posición central, correspondiendo a la del Cónsul, y con los oficiales, uno a cada lado, vueltos hacia él. En ambas composiciones, las posturas son similares. San Exuperio, el *signifer*, o enseña, sostiene la moharra de su estandarte con la mano izquierda, exactamente de la misma forma que el correspondiente capitán del tratado de Du Choul sostiene su lanza; de la misma manera, el gesto de San Mauricio levantando su antebrazo derecho con el dedo índice hacia arriba es exactamente el mismo ademán retórico del Cónsul de Du Choul. La correspondencia llega incluso a pequeños detalles: los nueve lóbulos



«El Cónsul acompañado de sus capitanes y guarda», grabado (18,5 × 12,7 cm.) del «Discours sur la castrametation et discipline militaire des anciens Romains», de Guillaume Du Choul. Lyon, 1555.



¿Acaso serían estos retratos —el de Don Juan de Austria (la cabeza del centro, arriba) y los del Duque de Alba y Don Sebastián (las cabezas a izquierda y derecha, respectivamente, abajo)— los que provocaron el rechazo del «San Mauricio», y los que determinaron su sustitución por el de Rómulo Cincinnato?



de la *loriga* de San Mauricio, por ejemplo, son también nueve en la del Cónsul⁵.

También es interesante destacar que la proporción del San Mauricio de El Greco, de unas ocho cabezas, aproximadamente, es similar a la del Cónsul de Du Choul. ¿Podría esta tabla haber influido en el artista? Desde luego existe el contraste entre esta proporción y la de nueve a diez cabezas adoptada por El Greco en cuadros inmediatamente anteriores y posteriores al *San Mauricio*⁶; y uno observa, por añadidura, que en aquellas zonas del *San Mauricio* que escapan a la presunta influencia del libro de Du Choul, aparecen unos soldados en la lejana procesión de la izquierda, y unos ángeles en el nivel superior, cuyas proporciones denotan la «característica esbeltez» de las figuras del pintor.

La utilización por El Greco de un grabado como modelo para la composición del primer término del San Mauricio, no tiene por qué ser motivo de asombro. El Greco fue un coleccionista de grabados⁷, y *La Trinidad y el Espolio* (datados en 1577 y 1579), son la prueba clara de la influencia de los grabados de Dürero⁸.

¿Se limitó El Greco a reproducir la composición y algunos detalles del grabado de Du Choul, o por el contrario, fue la impresionante escena del Cónsul con sus capitanes la que le llevó a representar a San Mauricio comentando el mensaje del Emperador con sus oficiales, y dar por tanto preponderancia a este episodio? El hacer de este tema el principal foco de interés era una forma poco corriente de presentar la historia del martirio, tan poco corriente, que incluso me atrevo a sospechar que fue lo que determinó la opinión en contra y la falta de «razón», y a la larga la principal causa del disgusto del Rey⁹ y, como apunta Sigüenza con perspicacia, de más gente, además¹⁰. A consecuencia de todo ello se produjo el destierro del cuadro a un recinto oscuro, escaleras arriba, conocido como la «sacristía de las capas»¹¹.

No hay razones para suponer que Felipe II hubiera reconocido el esmero que puso El Greco en establecer una visión de una antigua escena militar romana, consultando el Du Choul. Sin embargo el Rey debió conocer el tratado porque Rovillé publicó en 1579 una edición española que el traductor dedicó a «Divó D. Philippe de Austria, Emperador del Nuevo Mundo, Rey de España». En la epístola dedicatoria existe una referencia importante (que creo que hasta la fecha ha sido ignorada por los historiadores de la arquitectura), a «aquel famoso templo y convento del Escorial», la primera ocasión en que el Monasterio era calificado como la Octava maravilla del mundo, y quizás tam-



Fragmento del «San Mauricio». Dos rostros identificados como los retratos de los duques de Parma (izq.) y Saboya (dcha.).

bién la primera referencia impresa que hay sobre El Escorial¹².

No sería extraño que un maestro de la talla de El Greco se tomara ciertas licencias respecto del modelo; lo que llama la atención es la impresión que le produjo el grabado en su conjunto como para mostrar en su obra tal grado de fidelidad hacia el modelo. La más clara de las variantes es la cuarta figura del grupo principal, vuelta de espaldas, que, según mi opinión, puede tratarse de San Cándido, el *senator militum*: es a él a quien San Mauricio parece dirigirse directamente.

En cuanto al paje que porta el casco, El Greco sigue conceptualmente el grabado de Du Choul, pero saca al joven

de detrás del Cónsul hasta una posición más próxima a San Mauricio. Esta posición pudiera reflejar un recuerdo de la *Alocución del Marqués de Vasto* (Prado), de Tiziano, pintado hacia 1540. El parecido entre las dos figuras de Tiziano y las del San Mauricio y el paje son evidentes, aunque en un pequeño detalle al menos, cual es la forma de sostener el casco, El Greco se inclina más por el grabado de Du Choul que por el cuadro de Tiziano¹³.

La identidad de los personajes

El rostro parcialmente oculto que mira hacia fuera, y que está detrás y a



Detalle del «Retrato de Alejandro Farnesio», duque de Parma, por Otto van Veen (Houtart Collection, Bruxelles).

la derecha de San Mauricio, pudiera, a primera vista, carecer de precedente en el grabado de Du Choul, pero si lo examinamos atentamente, se adivina la cara de un soldado detrás y un poco por encima de la cabeza del Cónsul, como saliendo de la sombra hacia nosotros. Sin embargo, los dos rostros siguientes que en el cuadro de El Greco están a la derecha, y que miran fijamente con un punto de arrogancia al espectador, no tienen ninguna conexión evidente con el Du Choul. El rostro de más edad, el de la derecha, lleva armadura del siglo XVI con gola; el atavío de la otra figura está oculto por la capa de San Mauricio. Ambos rostros parecen retratos, como intentando justificar la coraza contemporánea del XVI. Si aceptamos que para ser retratados en un martirio de San Mauricio¹⁴ lo lógico sería decidirse por prohombres de la milicia, entonces adjudicaríamos la identidad del rostro de más edad a Manuel Filiberto, Duque de Saboya¹⁵ (nacido en julio de 1528, y muerto en agosto de 1580), Gran Maestre de la Orden de San Mauricio, que mandó el ejército victorioso en San Quintín, de donde procede la promesa de construir El Escorial¹⁶ por parte de Felipe II, que era su primo hermano. Siguiendo esta línea de suposiciones, el rostro más joven sería el del sobrino de Felipe II, casado con su prima, Alejandro Farnesio, Duque de Parma, que nació en agosto de 1545, y por tanto diecisiete años más joven que Manuel Filiberto. Este rostro joven, en efecto, se parece mucho al de los retratos de Alejandro¹⁷, y su distinguida ejecutoria militar¹⁸ justificaría ampliamente su presencia junto al Duque de Saboya y a San Mauricio, santo patrón de los soldados de infantería.

Pero siguiendo la línea lógica de esta interpretación, nos tendríamos que preguntar si no debería figurar en el cuadro de El Greco otro famoso general de sangre real, Don Juan de Austria (nacido en febrero de 1547), cuyo cadáver, trasladado desde Namur, donde murió en octubre de 1578, fue enterrado en El Escorial en mayo de 1579. La respuesta sería que Don Juan de Austria podría figurar en el cuadro como el más firme candidato al rostro del joven que se halla de pie inmediatamente detrás de San Mauricio en la ejecución, el que lleva armadura y gola, y que es, evidentemente, un retrato. Si es así, concluiríamos que, cuando el retrato fue esbozado, se consideró oportuno que no figurase en la escena de los «vivos» en primer término con los duques de Parma y Saboya, sino en la escena de los «muertos», más al fondo¹⁹. Pero esta elegante solución podría sólo conseguirse si la escena de la ejecución, esto es, la del martirio en sí, ocupara un segundo término, pues de otra forma



Fragmento del «Retrato de Manuel Filiberto», duque de Saboya, por Carel van Sichem (grabado).

el ya fallecido Don Juan de Austria hubiera adquirido más preeminencia que los dos duques a la sazón vivos.

Yo defendería, por tanto, que el cuadro de El Greco incluye al menos tres retratos, dispuestos en lugares muy importantes. ¿Serían estos retratos los que provocaron el rechazo del San Mauricio y los que determinaron su sustitución por el de Romulo Cincinnato, que, como puede apreciarse a simple vista, carece de ellos?²⁰

Podría incluso haber más retratos en el cuadro de El Greco. Uno observa en particular las figuras que encabezan la columna de jinetes, lanceros exactamente, al fondo y a la izquierda, sobre la cabeza del verdugo. Una de las últimas

figuras, sólo esbozada, sin facciones muy definidas, tiene una larga barba y el pelo canoso. Otra, a la derecha, mucho más joven, está cuidadosamente perfilada y está tratada con suficiente singularidad como para ser un posible retrato.

El escuadrón que rodea a estos oficiales desde atrás representaría presumiblemente la caballería pagana que en una versión de la leyenda de San Mauricio diezmó la legión tebana, y de la misma forma que los generales de Felipe II corresponderían en este cuadro a los mártires, la caballería debería lógicamente verse asociada con los infieles, los enemigos de España, esto es los turcos y los moros. De hecho se podría



«Retrato de un general desconocido», que se identifica aquí como Don Sebastián, Rey de Portugal (Anónimo. Casa del Greco. Toledo).



Detalle del «Retrato de un general desconocido». Es un rostro con marcadas facciones de los Austrias.

detectar quizá una media luna en el estandarte de los lanceros (parcialmente oculto), e inmediatamente detrás de los dos jinetes que yo califico de retratos. ¿Representan estas dos figuras a otros dos generales próximos a Felipe II? Si así fuera, el de la izquierda sería el gran Duque de Alba. El más joven a la derecha es más difícil de identificar. Tiene un notable parecido con un confuso e «informal» retrato que se encuentra en la Casa de El Greco en Toledo, y que representa a un joven provisto de armadura de combate (no de gala, como se lleva normalmente en retratos oficiales) y que porta el bastón de mariscal o de comandante en jefe. Pero incluso aceptando que ambos son la misma persona, esto no significaría nada a no ser que el retrato de la Casa de El Greco estuviera plenamente identificado.

Natalia Cossío describió el retrato de Toledo ²¹ como el de un joven de unos veinticuatro años, pero ya militar del alto rango. Llegó a expresar su convencimiento de que lo que ella llamó «el sorprendente parecido de sus facciones con las de los retratos de los Austrias», demostraba que el joven pertenecía a dicha familia. Como la forma de la collera databa la armadura indudablemente hacia 1570, Natalia Cossío sólo podía admitir una identidad posible: la de Don Juan de Austria (febrero 1547 - octubre 1578).

Sin embargo, el soldado de la Casa de El Greco no lleva el Toisón de oro, orden a la que Don Juan perteneció, y tiene escaso o nulo parecido con otros retratos de Don Juan de Austria, quien por cierto, heredó la fisonomía de su madre, Bárbara Blomberg, careciendo, por tanto, de las facciones de los Austrias. La hipótesis de Natalia Cossío no conseguiría por tanto una aceptación plena. Sin embargo, sus observaciones siguen siendo válidas, y lo que sorprende es que ella no reconociera que había un muy joven general (y sólo uno) vivo hacia la década de los 70 que poseyera una indudable fisonomía de los Austrias: Don Sebastián, Rey de Portugal (nacido en enero de 1554 y muerto en agosto de 1578), y sobrino de Felipe II.

Se pueden establecer objeciones a esta atribución. La armadura de combate, inadecuada para el retrato de un general, lo es más para el de un rey. Es más, Sebastián tenía un hermoso cabello bermejo, y a juzgar por retratos muy conocidos ²², su mentón aun siendo de perfil un poco Austria, era más o menos de tamaño normal.

Por otra parte el cabello del retrato de Toledo parece ser oscuro, quizá ligeramente rojizo, pero desde luego no hermoso, en tanto que el mentón es anormalmente ancho e irregular. Sin embargo, el retrato pudiera no haber sido tomado del natural, y si así fuera, entonces la exageración del mentón y

el oscurecimiento del cabello pudieran explicarse como ejemplo de errores y concepciones equivocadas que suceden cuando un artista no conoce personalmente a su modelo y necesita depender de dibujos o grabados. La mayoría de las restantes facciones del retrato de Toledo parecen ser de Don Sebastián. La boca es la suya, con certeza, y la nariz, oídos, ojos y cejas son muy similares. Y la aparente anomalía de que el personaje de Toledo fuera un Austria sin lucir la enseña del Toisón de oro, se resolvería si se le identificara con el Rey Don Sebastián, que no era miembro de esta Orden.

Parece pues no haber duda de las facciones de los Austrias en el soldado de la Casa del Greco, ni sobre su juventud, ni sobre su alto rango, demostrado por el bastón de mando, ni sobre su armadura datada hacia 1570; y por estas cuatro razones estamos obligados a concluir que debe tratarse de Don Sebastián, porque no hay otro candidato posible. ¿Cabría pensar, que El Greco quisiera incluir al sobrino de Felipe II en su *Martirio de San Mauricio*? La respuesta debe ser afirmativa indudablemente. Una vez admitida la clara intención de incluir generales del ejército filipense en el *San Mauricio*, la inclusión del sobrino de Felipe II, el rey soldado de Portugal se revela como perfectamente coherente. La fatal invasión de Marruecos, en la que hubo una importante participación de tropas españolas, podría presentarse como una cruzada y Don Sebastián como un héroe hispánico, incluso un mártir, que murió luchando por la fe cristiana. Poco después de la muerte de Sebastián, Felipe tomó posesión de Portugal, reclamando los derechos que tenía a través de su madre (tía abuela de Sebastián), la Emperatriz Isabel, y de hecho, estuvo residiendo en Lisboa mientras que El Greco pintaba el retablo para El Escorial.

Pero volviendo a nuestra comparación entre el *San Mauricio* y la tabla de Du Choul, de todas las diferencias, la que produce más impacto es la diferente preparación del espíritu, notoriamente clara en lo que llamaríamos «*dramatis personae*». Basándose en la columna de Marco, el ilustrador del grabado de Du Choul²³ ha «traducido» figuras tomadas del relieve del siglo II de nuestra era, al período de la República, transformando al Emperador en cónsul y acentuando el aspecto sencillo y rústico de éste y sus veteranos, con sus expresiones resueltas y severas como símbolo de la *gravitas* romana. El Greco a su vez ha vuelto a traducir estas figuras a un nuevo idioma. Sus *personae*, más jóvenes, no son menos dignas ni menos graves, y sin embargo, sus posturas y ademanes son elegantes y graciosos y sus expresiones están llenas de vida y poesía.



Fragmento del «Retrato de Don Juan de Austria joven», atribuido a Alonso Sánchez Coello (Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid).

Detalle de la estatua de Mesina. Vista lateral (grabado del siglo XIX).



Vista frontal y parcial de la estatua de Mesina (grabado del siglo XIX). La estatua, de bronce, se encuentra en Mesina, Sicilia, y fue realizada en 1572, por Andrea o Lázaro Calamech.

El tratado de Du Choul estaba dirigido a lectores más o menos ilustrados, historiadores y arqueólogos: El Greco, por su parte, tenía que presentar una imagen a los fieles cristianos para quienes el martirio, que tuvo lugar el 22 de septiembre del año 287, en el Valle del Alto Ródano, era algo fundamental desde el punto de vista religioso, como símbolo y ejemplo de valor y sacrificio necesarios para defender la fe católica contra los infieles (y herejes) que la amenazaban. Por ello, algunos de los anacronismos introducidos por El Greco tal vez pudieran reflejar un deseo de ayudar al espectador a identificarse con los santos: es el caso de barbas, bigotes, y cabellos a la moda del siglo XVI²⁴. Lo mismo podría decirse de la espada mora que lleva San Exuperio y del casco de San Mauricio, ambos datados en el siglo XV²⁵. Ahora podemos conocer que el anacronismo del casco, y el del estandarte que sostiene San Exuperio eran completamente deliberados porque entre las ilustraciones del tratado de Du Choul había cinco láminas dedicadas a portaestandartes y dos cascos antiguos, de los que se ofrecen diez modelos diferentes. El Greco debió ver estas láminas y decidió más tarde prescindir de ellas. Sin duda el pintor tuvo poderosas razones para ello, tales como la existencia de magníficos cascos medievales toledanos para ser utilizados como modelo, o, en el caso de los estandartes, por exigencias de composición o de color²⁶.

Una cuestión que se habrá planteado el lector es si El Greco se inspiraría para la composición de su San Mauricio en la ilustración de Du Choul, o si lo haría directamente en la fuente de la que dicha ilustración procede, es decir, el relieve de la columna de Antonino; porque él residió en Roma por algún tiempo, y aunque no se sabe con precisión cuánto, sí podemos decir que entre los años 1570 y 1577²⁷.

El grabado de Du Choul con el cónsul departiendo con sus capitanes es el resumen de al menos media docena de escenas de la columna de Marcus, en las que se muestra al Emperador despachando con sus generales, que permanecen de pie a ambos lados, vueltos hacia él. Los tres con barba y destocados, pero con toga, sin armadura y sin escolta. Los modelos para las guardias de escolta de la ilustración de Du Choul han de encontrarse en otros lugares del relieve de la columna Antonina, demostrando que el ilustrador utilizó diferentes episodios para construir su composición. Parece poco probable que El Greco, incluso suponiendo que hiciera un detallado estudio de la columna, llegara a la misma síntesis compositiva que el ilustrador del libro de Du Choul en la escena del cónsul y sus capitanes. Y por ello, creo que podemos razona-



«Soldados romanos talando árboles para su campamento».
Grabado (18,5 × 12,7 cm.) del «Discours sur la castrametation
et discipline militaire», de Guillaume Du Choul.

Detalle del «San Mauricio». Tocón de árbol, con nuevos brotes, y flores silvestres.



NOTAS

* Este artículo apareció originalmente en «The Burlington Magazine» de marzo de 1984. Para la presente versión, el autor ha revisado el primer texto y ha añadido nuevas consideraciones que se publican aquí por vez primera.

¹ EUGENIO LLAGUNO Y AMÍROLA y J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829, tomo III, pág. 349 (real cédula de 25 de abril 1580); JULIÁN ZARCO CUEVAS, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real del Escorial, 1566-1613*, Madrid, 1931, págs. 139-142.

² FRANCISCO DE BORJA DE SAN ROMÁN y FERNANDES, *El Greco en Toledo*, Madrid, 1910, pág. 197.

³ La edición italiana se volvió a publicar por Rovillé en Lyon en ediciones en folio de 1556 y 1559, y en edición en cuarto, en 1571. Apareció también en ediciones apócrifas en octavilla, con copias reducidas de las tablas de Rovillé, en Venecia, en 1557 y 1582; en Bolonia, en 1558 y en Padua, en 1558 y 1559. Todas las ediciones incluían 37 ilustraciones a página completa junto con un gran desplegable de la planta de un campamento romano. Ver RUTH MORTIMER, *Harvard College Library: French 16th century books*, Cambridge Mass., 1964, I, págs. 222-223.

En 1579 Rovillé sacó la edición española en cuarto de la *Castrametation*, no independiente, sino como apéndice del más importante tratado de Du Choul, *De la religion des anciens Romains*. El traductor fue Baltasar Pérez del Castillo, canónigo de la catedral de Burgos.

⁴ H. E. WETHEY, *El Greco and his school*, Princeton, 1962, II, pág. 140.

⁵ Es poco probable que se trate de una coincidencia. La versión reducida del grabado de Rovillé de la edición pirata de Venecia de 1557, aunque trata específicamente de reproducir el original, muestra sin embargo tan sólo seis lóbulos.

⁶ Por ejemplo el *San Sebastián* en Palencia (h. 1577-1578); el Cristo en el *Expolio* de la catedral de Toledo (1577-1579); y las Vírgenes de la primitivas *Inmaculada Concepción*, y *La Virgen y el niño con Sta. Ana y San Juan*, ambas en el Museo de Santa Cruz, Toledo, y datadas como un poco anteriores al *San Mauricio*.

⁷ FRANCISCO DE SAN ROMÁN, *Op. cit.*, pág. 195; *ibid.*, «De la vida del Greco», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 1927, pág. 304.

⁸ ELISABETH DU GUÉ TRAPIER, *El Greco: early years at Toledo 1576-1586*, New York, 1958, págs. 7, 18.

⁹ El rechazo de Felipe II hacia la obra de El Greco, continúa por desgracia, siendo utilizado como un arma arrojada contra el Rey. Así en JOSÉ GUDIOL, *Domenikos Theotokopoulos, El Greco, 1541-1614*, English Trans. London, 1973, pág. 97: «La única explicación válida de porqué la obra no interesó a Felipe II es que el Rey no podía tener sensibilidad para la pintura». De hecho Felipe II tenía un gusto artístico bien formado; pero sus predilecciones no iban por delante de su época —como se demostró por ejemplo en su «período bosquiano» (con cuyos demonios bromeaba con sus hijas) o con los desnudos de las *Poesie* de Tiziano—. La gran diferencia era que Felipe podría contar con los originales, en tanto que la mayoría de sus coetáneos, para quienes estas obras eran tan atractivas, tenían que conformarse con copias o grabados, que, en el caso particular de El Bosco, eran legión.

¹⁰ JOSÉ DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San*

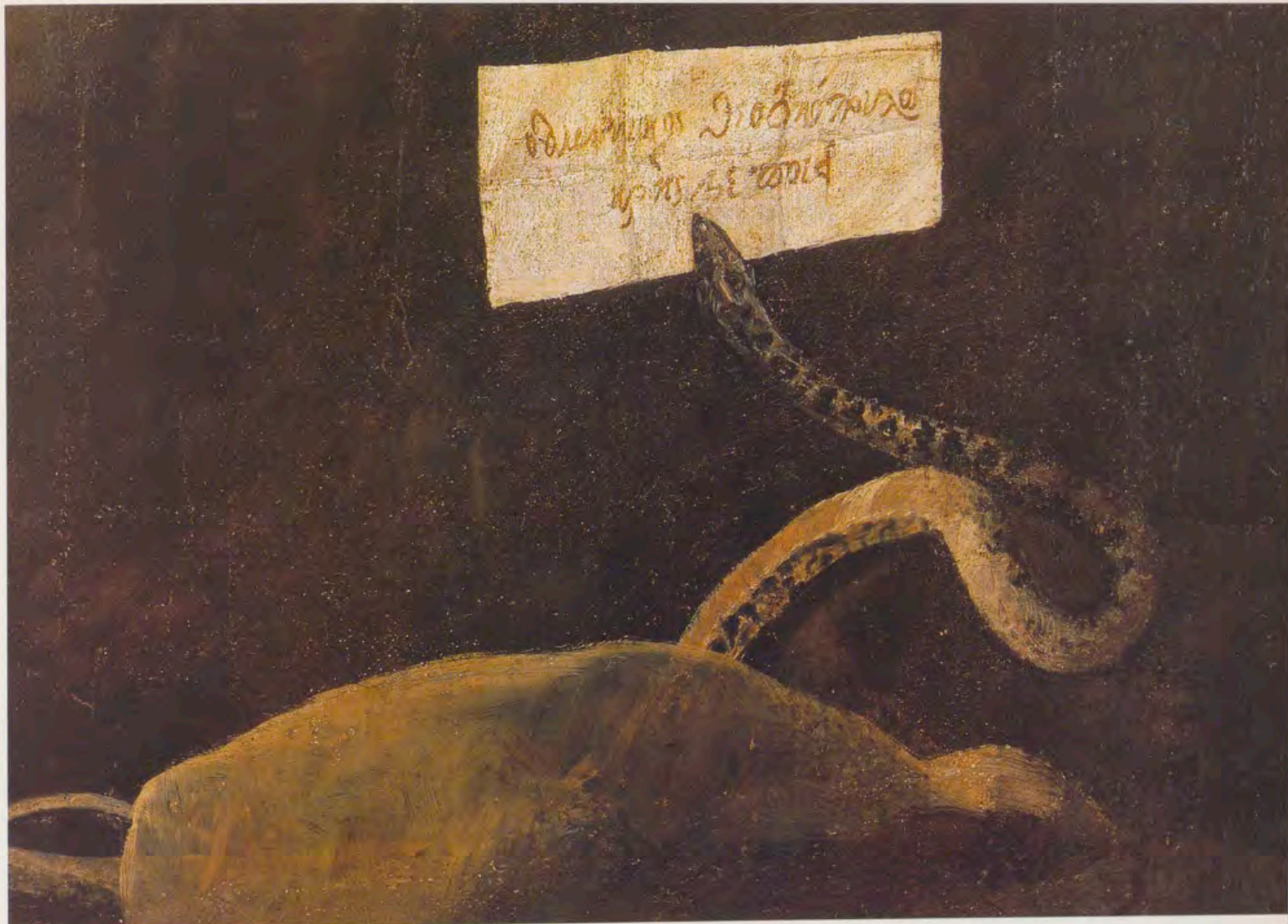
damente afirmar que la fuente de inspiración de El Greco fue Du Choul y no los relieves originales de la columna ²⁸.

Entre las diversas licencias tomadas por El Greco a partir de la información que le suministró el tratado, habría que destacar la forma en que pinta la loriga o coraza, como atuendo brillante y lleno de color, con largas lengüetas (*pteryges*) de cuero protegiendo las caderas y los muslos, onduladas como si fueran de paño o de tela ²⁹. Es más, tan sólo San Mauricio lleva la bandolera (*balteus*) para la espada, elemento considerado como usual en el antiguo uniforme, como se aprecia a través de las ilustraciones de Du Choul ³⁰. Otra de las licencias de El Greco fue mostrar a San Mauricio, su paje, San Exuperio y San Cándido con los pies descalzos; pero, sin duda, lo hizo así para expresar la humildad y la obediencia a la voluntad de Dios que caracterizó a los mártires cristianos. Incluso fue más allá, y no los equipó con las calzas (*bracae*), que llegaban hasta las pantorrillas y que los soldados romanos del Norte de los Alpes llevaban normalmente tal y como puede verse en las ilustraciones del Du Choul. En todo aquello que he podido comprobar por las manifestaciones artísticas del siglo XVI, los oficiales romanos calzaban casi invariablemente la media bota con el dedo libre, conocida como *calcei* ³¹: sólo los soldados rasos, en ocasiones, y los verdugos militares casi siempre, se mostraban descalzos. El Greco pintó descalzos a los

Jerónimo, Madrid, 1605. Part. III, Book IV, Discourse 17.

¹¹ Esta «Sacristía alta y servicio del Choro», como la llama JUAN DE HERRERA (*Sumario*, Madrid, 1589, f. 16v.) conduce al claustro alto del Monasterio en la esquina Noroeste. Allí fue colocado el *San Mauricio* de El Greco junto con otro *quadro desgraciado*, el *Martirio de San Lorenzo* pintado por Lucas Cambiaso para el *retablo principal* de la basílica, pero rechazado porque las figuras eran demasiado pequeñas. Antes de 1657, ambos cuadros fueron bajados a la Iglesia Vieja. Entre 1698 y 1764 fueron trasladados de nuevo arriba, pero esta vez a la bien iluminada «Capilla de los colegiales» que está junto al coro por el lado Norte. Allí permanecieron hasta que entre 1849 y 1864 (si hemos de confiar en el *Handbook* de Murray) fueron devueltos a la Iglesia Vieja. Antes de 1908, el *San Mauricio*, separado finalmente del *San Lorenzo*, fue llevado a la «Sala Vicarial» (Sala Capitular occidental) donde quedó colgado en la pared norte con buena luz, a lo largo de la primera parte de este siglo, hasta que, en 1963, fue llevado a los recién creados Nuevos Museos (originalmente aposentos reales) en la parte oriental del patio principal del Palacio, donde se exhibe actualmente de forma ejemplar. A esta historia de las vicisitudes del cuadro se debe añadir que el honor de una estrella Baedeker, no conseguida al menos hasta 1908, se documentó, sin embargo, como otorgada, en la edición de 1913. Ver guías de El Escorial por FRANCISCO DE LOS SANTOS (1657, 1667, 1681, 1698), ANDRÉS XIMÉNEZ (1764), DAMIÁN BERMEJO (1820), JOSÉ QUEVEDO (1849).

¹² Ver notas 3 y 16 de este mismo listado. En cuanto al alcance que pudo haber tenido la fama o imagen de El Escorial en el siglo XVI, no hay que olvidar que fue calificado como la Octava



Maravilla del Mundo, eclipsando a las siete anteriores que fueron las más grandes realizaciones de la Antigüedad. La prueba de la permanencia de esta bien ganada reputación a lo largo y a lo ancho de Europa puede verse en una gran lámina ilustrativa, creo que hasta la fecha no consignada en toda la literatura del monumento, y que lleva por título: FRANCISCUS À DORT, *Beschreibung und Abcontrafeyrung das Closter S. Laurenty, gelegen in Escoriali*, Hamburg, Philipp von Ohr, 1597.

Ver J. B. BURY, «Early printed references to the Escorial», en *Iberia: studies in honour of H. V. Livermore*, Calgary (Canadá), 1985, págs. 89-106.

¹³ Una posible fuente de inspiración clásica y tradicional para una alocución de un jefe militar acompañado por su paje o ayudante está representada en ERWIN PANOFKY, *Problem in Titian*. London, 1969, fig. 85 (moneda de Gordiano III). Normalmente la segunda figura del grabado es un lugarteniente o ayudante de campo, como por ejemplo en la Adlocutio Marci de la columna de Antonino, de la cual se copió una ilustración del Du Choul sobre una «harangue du consul à ses soldats».

¹⁴ En lo que se refiere a la muy conocida práctica antigua de insertar retratos de personajes contemporáneos de la vida de un artista en cuadros de carácter histórico durante el siglo XVI, véase GIORGIO VASARI, *Le vite*, en la segunda edición completa de Bolonia, 1647 (la primera salió en Florencia en 1568), tomo III, pp. 383-384, en donde Vasari explica cómo él dio al Papa San Gregorio El Grande, del siglo VI, las facciones de Clemente VII, Medici, e introdujo retratos de otros personajes contemporáneos en un fresco representando a «San Gregorio a la mesa» en el refectorio del Monasterio de San Michele in Bosco, cerca de Bolonia.

¹⁵ La hipótesis de que el rostro próximo a San

Exuperio, el portaestandarte, es un retrato de Manuel Filiberto, creo que fue avanzada por la Doctora Annie Cloulas en el Congreso del Greco, celebrado en Toledo en abril de 1982, pero no he podido consultar su documentación.

¹⁶ Como Baltasar Pérez del Castillo escribe en la epístola dedicatoria de su traducción del Du Choul (Lyon, 1579, folio * 3 verso): «No quiero que se calle la ventaja en edificios, pues la manifiestan los Castillos de Milán, Gante, Cambray, los Alcazares de Madrid, Pardo y otros sin número, y aquel tan famoso templo y convento del Escorial que V. Mag. ha mandado edificar por voto hecho en S. Quintin, cuyas riquezas, dones, rentas, maravillosa arquitectura en tan desierto lugar, con el aumento de la verdadera Religion y culto divino: Assi passaran à todo lo antiguo y moderno que de aqui à delante abrá de callarse sus siete milagros tan encarescidos por el mundo, por celebrar este octavo mayor que todos ellos, como nascido de pecho y animo tan Real y Christiano».

¹⁷ Ver, por ejemplo, el retrato realizado por Otto Van Veen (Vaenius) en la colección Houtart, Bruselas (CHARLES TERLINDEN, *Charles Quint*, Brussels, 1965, p. 245) y diversos grabados de retratos. El Greco pudo conocer personalmente a Alejandro Farnesio en Italia, evidentemente.

¹⁸ La fama que tuvo Alejandro Farnesio como general y como Gobernador de los Países Bajos tiende a ocultar la reputación que ganó de joven en las Guerras del Mediterráneo (a las órdenes de su tío Juan de Austria) por sus extraordinarias hazañas de audacia y valor.

Véase WILLIAM STIRLING-MAXWELL, *Don John of Austria*, London, 1883, I, pp. 416, 490. Cf. FAMIANO STRADA, *De bello belgico decas prima*, Leyden, 1643 (primera edición Roma, 1632), pp. 516-523.

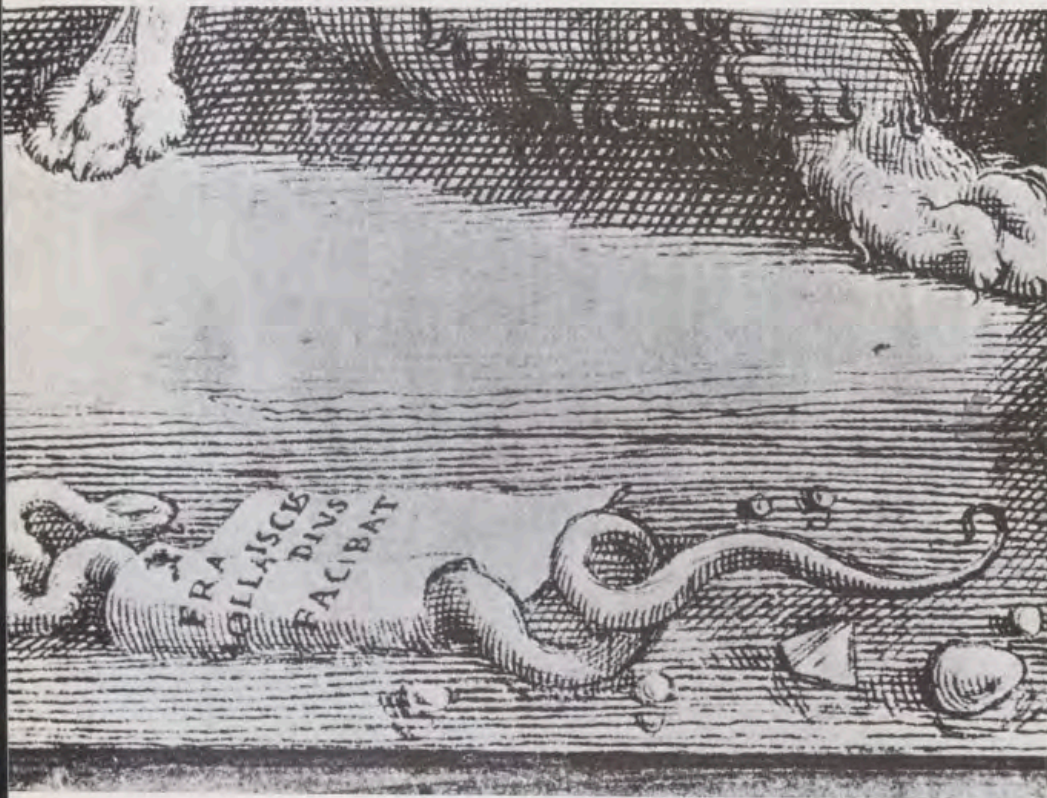
¹⁹ El Greco pudo haber conocido a Don Juan en Italia. WETHEY (*op. cit.*, II, p. 74) defendía que El Greco pintó a Don Juan vestido de soldado romano en la *Alegoría de la Liga Santa*, pintado un año o dos antes que el *San Mauricio*. A. F. BLUNT («El Greco's Dream of Philip II», *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, III, 1939-40, p. 65) que fue el primero que sugirió esto, sin embargo dudó mucho sobre tal identificación. La evidencia de esta costumbre de El Greco que yo revelo en este artículo, el retratar personajes contemporáneos con atuendos contemporáneos, se acerca un tanto al escepticismo de Blunt (Sin embargo, El Greco no siempre era muy coherente: ver nota 21 más abajo).

Para los retratos de D. Juan en general, véase W. STIRLING-MAXWELL, *op. cit.*, pp. 342-351, donde se sostiene que «el más importante e interesante parecido» es la estatua de bronce de Andrea (o Lázaro) Calamech que fue erigida en Messina en 1572.

²⁰ Sobre las objeciones aducidas por los responsables del Hospital de la Caridad de Illescas a la representación de personas conocidas y contemporáneas (incluyendo al hijo de El Greco), con anchas golas, bajo el manto de la Virgen en el cuadro de la *Virgen de la Caridad* (1603-1605), calificadas como impropias (e *yndecentes*) para tal representación, véase ENRIQUETA HARRIS, «A decorative scheme by El Greco», *The Burlington Magazine*, LXXII, 1938, p. 158. Está claro que la comparación no es excesivamente precisa, pero atestigua en cierto modo la sensibilidad de algunos clientes del pintor.

El soldado ostentosamente ataviado a la manera del siglo XVI con armadura, próximo a la figura de Cristo en el *Espolio*, mira directamente al espectador, como lo hacen Manuel Filiberto y Alejandro Farnesio en el *San Mauricio*. No carecen de fuerza los argumentos de WETHEY (*op. cit.*, II, p. 52) que

Detalle de «La pasada grandeza de Roma», por Francisco de Holanda. Dibujo a pluma de «As antigualhas», c. 1538-1541 (Monasterio de El Escorial).



lo identifica con S. Longinos, ni los de JOSÉ CAMÓN AZNAR (*Dominico Greco*, Madrid, 1970, I, p. 321), que piensa que se trata de personificar el alejamiento entre la autoridad romana y los asuntos espirituales. Los responsables de la Catedral de Toledo, que se opusieron a las tres Marías y a las figuras colocadas sobre la figura de Cristo, no hicieron ninguna objeción a este soldado. A pesar de ello, da la impresión de ser un retrato, como opuesto al único soldado romano que en toda la producción de El Greco lleva armadura del XVI y gola. Me refiero a *San Martín* (1597-99, Art. Institute, Chicago). Se dice de San Martín que compartió su capa con un mendigo en Amiens (n. 337, D.J.C.) cuando era oficial del ejército de Roma.

²¹ NATALIA COSSÍO DE JIMÉNEZ, «Don Juan de Austria», *Gazette des Beaux-Arts*, VI période, Vol. 50, 1957, pp. 241-246. Cf. *Carlos V y su ambiente: exposición homenaje en el IV centenario de su muerte*, Toledo, 1958, lámina LXXII; MANUEL COSSÍO & NATALIA COSSÍO DE JIMÉNEZ, *El Greco*, Barcelona, 1972, pp. 234-236; WETHEY, *op. cit.*, II, p. 204. Se desconoce el origen del retrato. Manuel Cossío y su hijo lo atribuyeron a El Greco, pero esta atribución no consiguió demasiada aceptación. Es posible que se pintara después de morir D. Sebastián, lo que explicaría la referencia de la armadura de combate en la batalla de agosto de 1578. Sin embargo, la falta de convencionalidad del retrato es muy notable y... ¿qué pintor que no fuera El Greco, me pregunto, hubiera tenido la independencia de criterio para representar a D. Sebastián de esta guisa?

Otro curioso elemento singular de este misterioso retrato es el tamaño desmesurado del bastón de mando y sus toscos perfiles (M. y N. Cossío, *op. cit.*, p. 236).

²² D. Sebastián tuvo mucho de la sangre de los Austrias en sus venas. Su mejor retrato de joven, cuando tenía 5 ó 7 años menos que en el retrato de la Casa de El Greco, es el del pintor portugués Cristóvão de Moraes, en el Museo de Arte Antiga de Lisboa (*Historia de Portugal*), Barcelos, Vol. V, 1933, lámina contra p. 92; F. M. DE SOUSA VITERBO, *Noticia de alguns pintores portugueses*, terceira serie, Lisboa, 1911, pp. 113, 117. FRANCISCO DE HOLANDA, autor del único tratado de retratos escrito en el s. XVI, *Do tirar polo natural* (ms. terminado el 3 de enero de 1549) recogió la opinión de que «o beijo de baxo descuidado e Revelado pã fora denota Megestade» (Traducción española de 1563 editada por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1921, p. 272).

²³ Los diseños de los grabados de Du Choul fueron atribuidos, de forma poco convincente, por H. L. BAUDIER (*Bibliographie Lyonnaises*, IX, 1912, pp. 312-13) a Pierre Eskrich, ilustrador de *Emblemas de Alciat* (1549) y de la *Biblia Sacra* (1562), ambos de Rovillé.

²⁴ SIGÜENZA (*op. cit.* Nota 10 anterior) hace notar que los santos de El Greco no invitaban a la oración no inspiraban reverencia ni devoción, al contrario de los santos de Juan Fernández de Navarrete, *el Mudo*.

Hoy es prácticamente imposible para nosotros, el asimilar y comprender la idea de que estas graciosas y elegantes figuras del chipriota no moviesen a la devoción y al recogimiento.

Quizá los detractores del *San Mauricio* tuvieron presente la *Exercitia Spirituality* (primera edición Roma, 1548) de Ignacio de Loyola, que instruíra al devoto de la contemplación para que pudiera visualizar con todo detalle el objeto de su meditación. Esto era lo que San Ignacio llamaba «composición de lugar». De acuerdo con esta instrucción, si el

soldados romanos que guardaban la tumba de Cristo en sus dos versiones de la *Resurrección* ³².

El simbolismo de otros objetos del primer término

Las referencias tomadas por El Greco del tratado podrían rebasar los límites estrictos del grupo de San Mauricio y sus capitanes considerando las órdenes recibidas del mensajero imperial. Casualmente, la colina rocosa sobre la que se encuentran, con su superficie árida y ondulada, animada tan sólo por una piedra, el tocón de un fresno y unas pocas flores silvestres ³³, es muy similar al terreno rocoso y desnudo (excepto tocones o malas hierbas), sobre el que descansan o marchan los legionarios y portaestandartes romanos de los grabados del tratado. Otra de las ilustraciones del Du Choul, tomadas de las escenas de la columna trajana, muestra unos soldados talando árboles para montar su campamento, lo que sugiere una simple, quizá excesivamente simple, explicación al tronco de El Greco, señalado con los cortes del hacha.

Es sabido que el Martirio de San Mauricio y los suyos tuvo lugar cuando la legión tebana estaba acantonada en Agaunum, en el Valais (Suiza); incluso el detalle del muñón sobre la toconera del fresno del cuadro pudiera estar influenciado por las siluetas de los árboles retorcidos del grabado de Du Choul.

Esta explicación no excluye, sin em-

objeto de la meditación era un martirio, entonces la muerte del mártir debería ser el principal foco de atención; y en el caso de un retablo dedicado al mártir, el cuadro sería el elemento-muestra elegido para ayudar al devoto a visualizar el martirio, y la escena de la muerte sería el motivo central, y no relegado a un segundo término como en el *San Mauricio*. ¿Por qué, pues, conociendo El Greco la prescripción jesuítica, no diseñó la composición de un cuadro de acuerdo con tal mandato? Creo que esta cuestión no se ha planteado nunca. Una posible respuesta es que el pintor tenía aversión congénita a la representación realista de escenas duras y brutales, y fue esta aversión la que le llevó a elegir formas indirectas de representación de estos hechos. El *San Mauricio* es el único martirio, y la única escena sangrienta, aunque lejana y reducida, en toda la obra de El Greco. Sus verdaderamente escasas escenas violentas: *La Expulsión de los mercaderes del Templo*, *la Crucifixión*, y *el Laoconte*, son tratados con la mayor exquisitez y decoro. De donde sería lógico deducir que su delicadeza le costó el mecenazgo real que tanto persiguió.

²⁵ El Marqués de Lozoya (*El «San Mauricio» del Greco*, Barcelona, 1947, p. 18) apunta que El Greco tuvo acceso a una armería toledana, quizá la de los Ayala, Condes de Fuensalida. Convendría recordar también que S. Mauricio era el patrono de los armeros espadistas.

²⁶ El rojo rosado del gran estandarte de la derecha, que se repite dos o tres veces en el fondo, nos da un contraste esencial de color, opuesto a los azules, grises, amarillos y marrones que predominan en la composición. Cf. FERNANDO MARIAS y AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981, pp. 218-219.

²⁷ WETHEY, *op. cit.*, I, pp. 6-11.

Fragmento del «Retrato del Tercer Duque de Alba» por Willem Key (Colección del Duque de Berwick y de Alba), Madrid.

bargo, la plausibilidad de otra, la del simbolismo³⁴, de la renovación, expresado en Job 14, vii: «Lignum habet spem si praecisum fuerit rursus virescit et rami ejus pullulant».

La piedra angular o de toque

No existe precedente posible en la ilustración de Du Choul para la serpiente³⁵, parcialmente oculta por una piedra, que sostiene el papel con la firma del pintor. Si esta criatura y la piedra que a ella va unida poseen una significación simbólica, como cabe suponer, la interpretación más evidente sería entonces la de que la serpiente simboliza la prudencia, de acuerdo con Mateo, X, 16, «Estote ergo prudentes sicut serpentes», mientras que la piedra sería el fundamento sobre el que la Iglesia se construyó («Super hanc petram aedificabo Ecclesiam»). Mateo, XVI, 18) es decir, firmeza y rotunda estabilidad. Otra interpretación, decididamente críptica, para la serpiente, sin excluir necesariamente la anterior, podría ser la de intentar representar la fama debida al artista. Esto podría derivar de un pasaje en la *Hieroglyphica*, de G. P. Valeriano, donde, sin embargo, no se hace referencia a la piedra³⁶. Además de la so-



²⁸ Esta conclusión está algo reforzada por la observación de que existe una escena dramática en la columna de Antonino: la de la decapitación de unos rebeldes de la Germania; pero parece que El Greco no tuvo conocimiento de esta escena, al igual que Rómulo Cincinnato, el pintor florentino, que también residió en Roma, y cuyo *S. Mauricio* desplazó al de El Greco del altar lateral de El Escorial.

²⁹ El Greco fue fiel a una sólida tradición iconográfica italiana al representar una coraza con colores brillantes, como si estuviera hecha de algún material claro y ceñido, con las lengüetas colgando y movidas por el viento.

³⁰ En contra de lo que pudiera parecer, El Greco es extraordinariamente preciso como arqueólogo al mostrar la bandolera de San Mauricio, oficial de la época imperial, ricamente decorada. Los personajes de Du Choul, que representan a personajes romanos de la República, se nos muestran con la bandolera totalmente lisa. Rómulo Cincinnato, en su versión del martirio pintó un *S. Mauricio* portando un bastón de mando del siglo XVI, totalmente anacrónico.

³¹ Una importante excepción a esta regla es la estatua migueleñesa de Giuliano de Medici, vestido como general romano en la Capilla medicea de San Lorenzo, Florencia, y con los pies descalzos. Los pies descalzos se consideraban como símbolo de veneración y respeto. Los restos de Augusto fueron recogidos de la pira funeraria por miembros de la más alta alcurnia que llevaban sus pies descalzos (Suetonius, *Vita Augusti*, 100). La tradición persistió cuando S. Luis salió al encuentro, cerca de París, de los enviados que llevaban la Corona de Espinas (agosto 1239) y dos años más tarde recibió una reliquia de la Santa Cruz (septiembre 1241); todos los presentes en estos actos, incluso el rey, se en-

contraban descalzos y destocados como signo de humildad y reverencia.

³² La de Santo Domingo el Antiguo en Toledo (1577-79) y la que ahora está en el Prado (c. 1605).

³³ John Evelyn escribe respecto del serbal (*sorbus aucuparia*): «En el país de Gales, este árbol se considera sagrado y no hay un sólo patio de iglesia sin él, y en cierto día del año, todos llevan una cruz de esta madera. Tiene fama de preservar contra los espíritus malignos». (Silva, I, 16, London, 1664). Empezando por la izquierda, las flores podrían ser: Anémona o hierba centella (*A. hortensis* o *A. palmata*); otra anémona, quizá la de los bosques (*Nemorosa*) o jarilla (*Hianthemum apenninum*) o jara negra o jaguarza (*Cistus salvifolius*); cardillo bravío (*Scolymus hispanicus*); clavellina del Tajo (*Dianthus silvestris*) o escabiosa (*Sacabiosa lucida*); Azucena anaranjada o rosa (*Lilium bulbiferum*); Iris de España o lirio azul (*Iris xiphium*); lirio de los valles o lágrimas de Salomón (*Convallaria majalis*); Sauce rastrero (*Salix repens*); gallos (*Serapias vomeracea*); Barrón (*Ammophila arenaria*); Escobilla morisca (*Scabiosa atropurpurea*); y Vellosita (*Leontodon hispidus*) o Diente de león (*Taraxacum officinale*).

Todas florecen en mayo-junio y fueron pintadas probablemente durante estos meses en 1582. El cuadro se completó en septiembre de ese año.

³⁴ Estoy en deuda con David Davies por indicarme que en el Arte Italiano, el tocón de un árbol cortado, como símbolo de renovación o resurrección, se remonta al menos hasta Giovanni Bellini, que expresó la similitud entre la tala del árbol y la muerte de un santo, con particular fuerza en su *San Pedro Mártir* (dos versiones, una en la National Gallery, y la otra en la Courtauld Institute Gallery, Londres; ambas hacia 1509), donde el tocón y la rama se nos muestran sangrando realmente. Giovanni Bellini

dio preponderancia a los troncos cortados, de los que salían nuevos brotes, en algunas de sus pinturas. Se sitúan generalmente en los fondos sobre estériles terrenos rocosos y asociados siempre a delicadas flores silvestres. En realidad, todos los elementos del fondo del *San Mauricio* se pueden encontrar, por separado, en diversas obras de Bellini que El Greco pudo conocer. Así, pues, creo que El Greco rindió un merecido homenaje al gran maestro veneciano.

³⁵ La cabeza punteada de la pequeña serpiente del *San Mauricio* se diferencia de las también moteadas pero más grandes, y de perfil más redondeado, dos de las cuales figuran atacando al sacerdote y sus hijos en el *Laoconte* de El Greco (N.G. Washington, c. 1610). Estas enormes serpientes asesinas han sido identificadas por David Davies como símbolos de la herejía.

³⁶ GIOVANNI PIERIO VALERIANO, *Hieroglyphicorum Libri octo*, primera edición Florencia 1556. Véase ELIZABETH CROPPER, «Testa's notes», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV, 1971, p. 286 nota 86. Como símbolos de la prudencia, las serpientes significarían grandes hazañas, porque *rem maxíman sibi promittit prudentia* (GUI DE TERVAERENT, *Attributs et symboles*, Gêneve, II, 1959, col. 341). La serpiente, nacida del suelo, era un atributo de Ceres (GUILLAUME DU CHOUL, *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon, 1556, p. 130; traducción italiana, Lyon 1558, p. 116; traducción española, Lyon 1579, pp. 144-145), y así, por asociación, «símbolo de gloriosa fatica» (JACOPO GELLI, *Divise, motti, imprese*, Milano, 1916, p. 32). Como la serpiente muda periódicamente su piel podría también simbolizar la constante renovación y rejuvenecimiento (MACROBIUS, *Saturnalia*, I, 20); el proceso de mudanza de la piel se asocia con una piedra contra



Fragmento de «El entierro del Conde de Orgaz», donde el talento retratístico de El Greco alcanzó su más alta cota (Santo Tomé, Toledo).

cuya superficie tosca, mediante un proceso de raspado, emerge la criatura con su nueva piel, dejando la camisa detrás de la piedra (GELLI, *op. cit.*, p. 143). Ninguno de estos «significados» debe excluir necesariamente a los demás. Este último, sin embargo, es el que parece estar, a mi entender, más de acuerdo con el tema de la pintura. Me siento en deuda con Enriqueta Frankfort por apuntarme que este motivo de El Greco se puede ver repetido con algunas variaciones en el *Drunken Silenus* (c. 1626, Capodimonte Museum, Napoli), de Ribera, en donde la firma del artista está escrita en un papel sostenido en la boca de una serpiente que se enrosca en una piedra. La serpiente de Ribera parece estar rasgando y mascando el papel, con lo que la intención del artista sería, quizás, el referirse a su buena reputación dañada por los celos; en ese caso, la ambivalente serpiente tendría, entre sus muchos significados, el de la envidia («venomous snakes feed envy», OVIDIO, *Metamorphoses* II, 768-69; cf. CESARE RIPA, *Iconologia*, Roma, 1603, pp. 241-243; TERVARENT, *op. cit.*, col. 346).

Carolina Elam dirigió amablemente mi atención a una *Anunciación* de Francesco Francia (Bologna, Pinacoteca) firmada y datada en 1500 en el que el nombre del artista aparece en un papel agujereado por una espina que sale de la boca de un lagarto. Pero esto no puede considerarse un precedente de las motivaciones de El Greco porque el simbolismo era desde luego diferente. El lagarto, del que se pensaba que concebía a través de los oídos y paría a través de la boca, simbolizaba a la Virgen María, en tanto que la espina (mostrada como si estuviera naciendo del lagarto) simbolizaba la Pasión de Cristo: el cuadro incluye igualmente un árbol espinoso lleno de jilgueros, también conocidos como símbolos de la Pasión.

³⁷ *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco D'Ollanda pintor português*, editado por Elías Tormo, Madrid, 1940, folio 3 verso y página 42.

³⁸ Los pies descalzos que parecen pertenecer a los dos retratos que miran hacia el espectador, situados entre San Mauricio y San Exuperio —a los que hemos identificado con Manuel Filiberto y Alejandro Farnese— sólo pueden explicarse, me parece, por un deseo de El Greco de representar a los Generales de Felipe II, como campeones de la Cristiandad, en la medida en que estaban inspirados por la piedad y el valor de San Mauricio, y sus compañeros de la legión tebana, expresando, por tanto, su reverencia ante estos personajes ejemplares, mediante los pies descalzos o las cabezas sin cubrir.

³⁹ Me refiero en particular a la «lógica» de atribuir a El Greco en su *San Mauricio* la distinción de sus retratos por sus vestiduras contemporáneas; «lógica» que, sin embargo, se rompe fuera del cuadro por el propio artista y por su hijo Jorge Manuel. El propio *San Mauricio* (ver la anterior nota 20), seguramente no es un retrato, aunque lleva gola y armadura de finales del XVI; por otra parte, el paje de San Mauricio que aparece ataviado con impedimenta datada entre 1570 y 1590, en la copia reducida del original de El Escorial, está identificado por WETHEY (*op. cit.*, II, pp. 251-52), como Jorge Manuel, y data de 1620.

⁴⁰ En los últimos años nuestro conocimiento y comprensión de la personalidad y de la mentalidad de El Greco, ha registrado un extraordinario avance gracias a XAVIER DE SALAS, *Miguel Angel y El Greco*, Madrid, 1967; FERNANDO MARIAS y AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981; y DAVID DAVIES, «The influence of philosophical ideas on the Greco», *acts of XXIII I.C.H.A.*, Granada, 1973.

lidez y la estabilidad, la piedra pudiera significar la roca viva elegida por Dios que era el símbolo de la fe y las creencias (1 Pedro, II, 4, 8), y que si era blanca sería la piedra dada a aquellos que se habían opuesto a la idolatría (Revelación, II, 17). El único precedente que conozco de un nombre de artista en un papel unido a una serpiente y una piedra, es uno que El Greco probablemente no conoció. Es la inscripción FRA [NC] ISCVS OLLA [N] DIVS FAC [IE] BAT, al pie de un dibujo simbolizando la antigua grandeza de Roma, debido a Francisco de Holanda, incluido en su libro de bocetos (*As antigualhas*, folio 3, verso), de 1538-1541 ³⁷. Las palabras están escritas en un rollo de papel a cuyo través se desliza una serpiente. Este papel yace en una playa con conchas y piedrecitas alrededor. Así, pues, los elementos asociados a las firmas de Holanda y de El Greco son los mismos, pero la diferencia de disposición es demasiado grande como para establecer la probabilidad de una conexión directa.

En el cielo hay seis ángeles, dos cerca del centro llevando palmas y guirnaldas de mártires, y cuatro a la izquierda, exactamente encima de la escena de la ejecución, uno de ellos cantando y los otros tres tocando sus instrumentos musicales. Estos ángeles músicos siguen una tradición iconográfica italiana de fuerte raigambre: son mensajeros del cielo y su música expresa la armonía celestial. Sus instrumentos, laúd, chirimía y viola, estaban normalmente presentes en las representaciones de orquestas angélicas.

El análisis de las licencias de El Greco respecto del libro de Du Choul, arroja alguna luz sobre su conocida costumbre de introducir figuras con la indumentaria de su propia época (siglo XVI), en escenas de un pasado más o menos remoto. Habrá que convenir en el hecho de que, al menos en lo que se refiere a las figuras del San Mauricio, esta costumbre distaba mucho de ser caprichosa; por el contrario, si a estas figuras se las acepta como retratos, deberemos calificar esta práctica del pintor como muy lógica y muy cuidadosamente medida. Quedan por resolver algunas aparentes anomalías en el cuadro, por ejemplo, los tres pies descalzos, dos de los cuales podrían pertenecer a «Manuel Filiberto», y uno a «Alejandro Farnese» ³⁸. Existe al menos una incongruencia que continúa desafiando persistentemente a una explicación razonada ³⁹, pero ahora es posible apreciar mucho más claramente la significación del San Mauricio en el contexto de la obra de El Greco, especialmente en lo que sería su relación de influencias con *El Entierro del Conde de Orgaz*, en donde su brillante talento retratístico alcanzó el cenit ⁴⁰.

Felipe II, mecenas y coleccionista

Por JONATHAN BROWN

Felipe II ha sufrido el destino de aquellos que han tenido por biógrafos a sus propios enemigos. Propensos a ver sus defectos y los errores de sus procedimientos, la mayoría de los biógrafos de Felipe II, especialmente fuera de España, han pintado un vivo y maligno retrato de quien fue el hombre más poderoso de su época. Intolerante y opresor, fanático y asesino: éstos no son sino algunos de los calificativos que se han aplicado a este hombre austero e imponente. Hasta los escritores mejor predispuestos, que han intentado entender al Rey como una persona compleja e insegura, obligada a actuar por las poderosas fuerzas que configuraron su temperamento y su tiempo, apenas han logrado alterar la tenaz imagen de la «araña negra en su inhóspita celda del Escorial».

Pero todos, salvo los más rencorosos, han dado cuenta de las actividades de Felipe II como mecenas artístico. Puede que sólo algunos hayan admirado la que fue su gran obra en este terreno, El Escorial, pero pocos han negado la magnitud de su logro en construir y decorar este vasto monumento en un plazo de sólo treinta años. Y, respecto a su protección a los artistas, siempre se ha reconocido como una de las gracias salvadoras del Rey. Su apasionado interés por las pinturas de Tiziano y El Bosco, pese a lo peregrino de la combinación, se considera justificadamente como un ítem positivo en un balance por lo demás negativo. Sin embargo, parece obvio que el coleccionismo artístico y la política son actividades paralelas, no convergentes, y que por tanto es preferible mantenerlas separadas a la hora de valorar al hombre. Pero, en este caso, como en otros, lo evidente no es lo cierto, y por una razón. Ambas actividades fueron manifestaciones de la labor del mismo hombre y de la misma mente. Por tanto, todo intento de argumentar la trayectoria de Felipe II como coleccionista y patrono ha de tener presente la gradual pero determinada evolución de la carrera y la personalidad, complejas ambas, del Monarca.

Esto, hay que decirlo, nunca se ha hecho. Aunque son muchos los estu-



Retrato de Felipe II con armadura, de Tiziano. Museo del Prado.

dios de aspectos distintos de su patronazgo artístico, el tema rara vez se ha enfocado en su conjunto. El primer estudio global, y hasta ahora el mejor, se debe a Carl Justi, uno de los grandes iniciadores del estudio del arte español¹. Justi fue un cuidadoso historiador del Rey, y halló mucho que admirar en él como mecenas, aunque El Escorial no era de su gusto. Unos años después², el Padre José Fernández Montaña escribió una descripción tendenciosa y anecdótica de Felipe II como patrono de las artes y las ciencias, que se salva de su excesiva apoyatura en fuentes secundarias por la ocasional publicación de algún documento nuevo. Otra semblanza apologética, aunque más breve, de Felipe II como mecenas apareció en 1931 en el prólogo al libro de Zarco Cuevas sobre los pintores españoles de El Escorial, pero no añadía nada a lo ya conocido³. Pasarían unos cuarenta y cinco años antes de que el tema volviera a considerarse. En muchos aspectos, el ensayo de H. R. Trevor-Roper sobre Felipe II resume la obra de Justi, aunque los conocimientos del autor sobre el Rey y su época nos abren nuevas perspectivas sobre el tema⁴. Pero, como el título indica (*Philip II and the Anti-Reformation*), Trevor-Roper simplifica el interés de Felipe II por las artes visuales al pasar por alto cambios fundamentales en su gusto y en sus miras.

Estos cambios son patentes en dos de los más célebres retratos del Rey: el



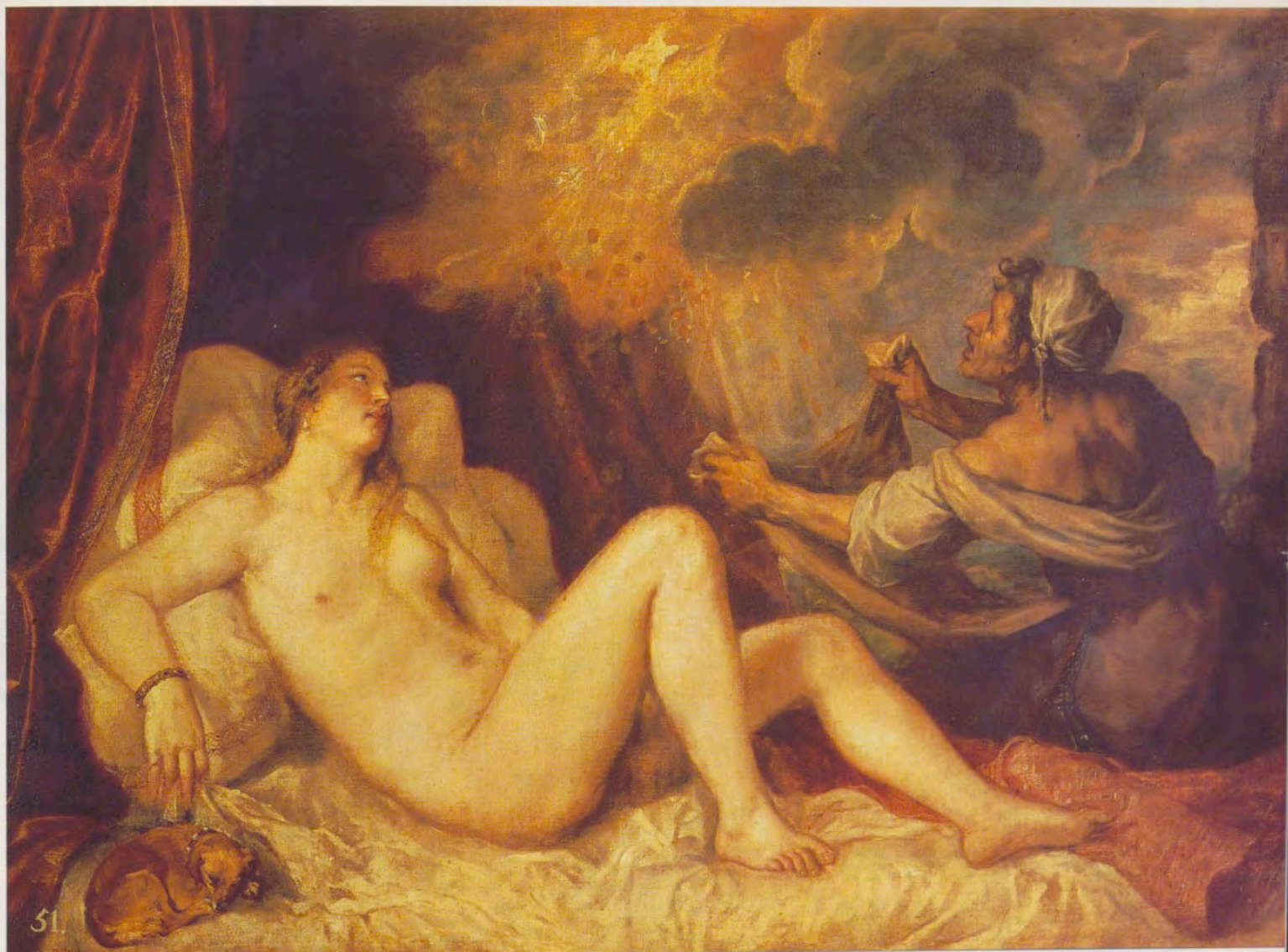
«Santa Margarita», de Tiziano.
Museo del Prado.

«Venus y Adonis», de Tiziano.
Museo del Prado.



Retrato de Felipe II vestido de negro,
de Pantoja de la Cruz. El Escorial.





«*María Tudor*», segunda esposa de Felipe II, de Antonio Moro. Museo del Prado.



«*Danae recibiendo la lluvia de oro*», de Tiziano. Museo del Prado.

Retrato de Felipe II con armadura, pintado por Tiziano hacia 1548, y el posterior *Retrato de Felipe II vestido de negro*, pintado por Pantoja de la Cruz ca. 1595. En el retrato de Tiziano, el mundo todavía caballeresco de Carlos V se refleja en la figura mundana y bien parecida de su hijo; en el de Pantoja, el Rey añoso y ascético parece la encarnación de su arquetipo histórico. Casi cuarenta años separan ambas imágenes, cuarenta años durante los cuales el Rey evolucionó como hombre, como gobernante y como patrono de las artes.

UN REY ILUSTRADO

Felipe II nació en Valladolid en 1527, y pasó los primeros veintiún años de su vida en Castilla, corazón del imperio español⁵. Su educación, aunque empezada con algún retraso, fue excelente. Sabios tutores lo iniciaron en lenguas clásicas, geografía, historia, matemáticas y arquitectura. También desarrolló duraderas aficiones a la música, el arte y a coleccionar libros, y se hizo adicto a la caza y la



«El Martirio de San Lorenzo», de Tiziano.
Iglesia Vieja del Monasterio de El Escorial.



equitación. El primer indicio de su gusto por las artes aparece hacia 1540, fecha en que se adquirió un libro de grandes hojas de papel blanco «que Su Alteza ha pedido para poder pintar en él»⁶. Felipe II seguía practicando la pintura en 1577, cuando el embajador veneciano señalaba que el Rey sabía «algo de estatuaría y pintura, y gusta de ejercitarse en ellas para distraerse»⁷. Esta observación confirma la experiencia personal de Felipe II en las artes que después promovería. También permite suponer que el joven príncipe sería un observador interesado del arte que lo rodearía. En Castilla, donde Felipe II pasó su juventud, corrían tiempos de cambios artísticos. En la arquitectura, un estilo gótico tardío de origen nórdico resistía tenazmente los avances del plateresco, un estilo renacentista provincial de origen italiano. La pintura y la escultura, por otra parte, seguían firmemente ancladas en la baja Edad Media. Exceptuando a aquel genio excéntrico, Alonso Berruguete, los pintores y escultores españoles estaban totalmente al margen de la corriente innovadora de los grandes artistas italianos.

El provincianismo del arte español no debió de hacerse evidente al joven Felipe II hasta su trascendental viaje a Italia, Alemania y los Países Bajos, realizado entre 1548 y 1551⁸. Sin duda, los desplazamientos de Felipe II —las cosas que vio y las gentes que conoció— transformaron su gusto y su comprensión de las artes visuales, y lo impulsaron a su carrera de gran mecenas. El itinerario italiano de Felipe II no incluía Venecia, Florencia ni

Roma, los centros principales del arte y la cultura. Pero sí visitó Génova, Milán y Mantua, donde tendría ocasión de ver obras de algunos gigantes del Renacimiento, como Alberti, Bramante, Leonardo, Mantegna y Giulio Romano. Y fue en Milán donde tuvo el primer encuentro con dos artistas que se convertirían en objeto preferente de su patronazgo: Tiziano y Leone Leoni.

Rumbo al norte, y con Leoni en su séquito, Felipe II se detuvo en Trento, Innsbruck, Munich y Heidelberg, llegando finalmente a Bruselas el 1 de abril de 1549, donde se reunió con su padre, el Emperador Carlos V. Durante el resto del año, ambos personajes dieron un paseo triunfal por los Países Bajos, que culminó en el memorable espectáculo celebrado en el palacio de su tía, María de Hungría, en Binche⁹. La estancia en Flandes no hizo menos impresión en el joven príncipe que Italia. No hay testimonios directos de que Felipe II estudiara con detenimiento el arte flamenco, pero, por hechos posteriores, no cabe duda de que la arquitectura y la pintura de sus dominios nórdicos dejaron en él una profunda impronta.

Desde Flandes, acompañó a su padre a Augsburgo (noviembre de 1550), donde vio nuevamente a Tiziano, que había sido llamado por el Emperador para que realizara retratos de la familia imperial. De estos retratos, uno del propio Felipe II, quizá el *Retrato con armadura*, estaba destinado a María de Hungría, y suscitó el tan citado comentario del príncipe, que muestra que su gusto por el estilo suelto de

Tiziano estaba todavía en fase de formación. «Al mío (retrato) armado se le parece bien la priesa con que le ha hecho y si hubiera más tiempo yo se lo hiciera tornar a hazer»¹⁰. A pesar de esta reserva inicial, se hizo pronto devoto admirador del gran veneciano.

Al juzgar el impacto del viaje de Felipe II por sus futuros reinos, no sería exagerado calificarlo de abrumador. En el plazo de unos pocos años y el espacio de unos pocos países, su gusto se internacionalizó. Además, el contacto con el arte refinado y sutil de Italia y Flandes debió de hacerle patente que su país natal se había quedado a la zaga de sus otros dominios europeos. Parece que fue entonces cuando Felipe II determinó usar su poder, su riqueza y su patronazgo para llevar a cabo una transformación deliberada y trascendental en el arte de España.

Los primeros signos de esta «revolución desde arriba» empezaron a manifestarse en el breve período que transcurrió entre el regreso de su primer viaje a Flandes (1551) y el comienzo de su segundo viaje al norte (1554). En algún momento, después de su observación crítica sobre Tiziano, el príncipe había reconsiderado su opinión, y había llegado a la conclusión de que el pintor era, efectivamente, un gran artista. Naturalmente, el hecho de que su venerado padre y su respetada tía fueran desde tiempo atrás sus clientes asiduos debió de pesar en esta revisión del juicio de Felipe II sobre el talento de Tiziano¹¹. Pero su admiración por el pintor tuvo otros estímulos que la mera piedad filial. En una carta del



príncipe al pintor, fechada el 12 de diciembre de 1552, acusa con entusiasmo el recibo de dos cuadros, probablemente *Santa Margarita* y *La Venus del Prado*. «Nos haveis hecho mucho placer en enbiarnoslos, por lo qual os damos muchas gracias», empezaba el príncipe. Y luego, en otra frase, abría de par en par la puerta de la futura y famosa relación entre él y Tiziano: «y si hay alguna cosa en que hazeros favor y merced, pues teneis conocida la voluntad que os tengo...»¹².

Tiziano, oportunista, vio su ocasión y la aprovechó. Su respuesta a la generosa aunque inconcreta oferta del príncipe mezcla una conmovedora alegría con una adulación descarada. «Ebbi la lettera de V. Al. de 12 decembre tanto gratiosa et favorebile che essendo vecchio me son ritornato giovane de modo che V. Al. ha fatto miraculo in me, ma non e meraviglia quando non e altra cosa il grande esser di V. Al. et tutte le sue actione alla quale desidero tanto servire che per solo questo havero cara la vita gia dedicata et consacrata a V. Al.»¹³.

Para 1562, Tiziano había enviado a España una serie de pinturas, entre ellas las *Poesie*, el conjunto de temas mitológicos que hoy se consideran entre las obras maestras del artista¹⁴. Entre los años 1552 y 1562, Felipe II y Tiziano intercambiaron numerosas cartas, cartas que, por parte del Rey, se caracterizan por una indefectible cor-

tesía hacia el artista y una admiración sin reservas por sus creaciones. Las cartas dan cuenta también de los pagos excepcionalmente generosos de Felipe II a Tiziano y, sorprendentemente, de la aparente falta de instrucciones específicas respecto a los temas que el artista debía pintar. En un acto de mecenazgo de una esplendidez quizá sin precedentes, Felipe II otorgó a Tiziano a la vez la riqueza y la libertad artística. El mantenimiento incondicional de un gran artista señala a Felipe II como el más principesco de los príncipes patronos.

El otro pintor que llamó la atención de Felipe II durante la década de 1550 fue Antonio Moro (Antonis Mor), el retratista flamenco. Moro atrajo el interés de Felipe II durante el primer viaje a Flandes, ocasión en que pintó un retrato del príncipe cuya mejor versión se encuentra en la colección de Earl Spencer, Althorp¹⁵. La técnica meticulosa y acabada de Moro, tan distinta del estilo abierto y abocetado de Tiziano, parece que gustó enormemente al príncipe, que inmediatamente lo hizo retratista de su corte. Moro estuvo dos veces en España, la primera en 1552. Luego, en 1554, fue a Inglaterra, donde pintó su cuadro más famoso, el *Retrato de María Tudor*, con quien Felipe II se casó el 24 de julio del mismo año. A pesar de su aparente objetividad, el retrato debió de mejorar en mucho el aspecto de la Reina, que fue descrita en un despiadado co-

mentario por Ruy Gómez: «No por la carne se hizo este casamiento»¹⁶.

Moro acompañó al Rey, en 1559, en su regreso a España, donde, según Van Mander, estuvo en muy buenos términos con el Monarca. En 1560, el pintor se volvió definitivamente al norte, dejando tras de sí algunos de sus francos e impasibles retratos, muchos de los cuales fueron instalados en una galería de retratos de los Habsburgo, en El Pardo.

LA PASION POR LA ARQUITECTURA

Durante esta década de descubrimientos, Felipe II empezó también a actuar como mecenas de la arquitectura, una de las pasiones de su vida. El interés de Felipe II por el arte de la construcción puede rastrearse ya desde la temprana fecha de 1545, cuando se compraron los tratados de Serlio y Vitruvio para su biblioteca¹⁷. Pero el primer indicio de su estilo personal de patronazgo se produjo a su regreso de Italia y Flandes. En Italia, había visto el estilo clasicista, delicado pero poderoso, de la arquitectura del Renacimiento, y las cotas de magnificencia que podía alcanzar. En el norte, admiró el mundo bien ordenado del jardín flamenco. Las lecciones aprendidas fuera fueron prontamente aplicadas cuando volvió a España. Se dieron órdenes de rehacer los jardines de los sitios reales al estilo flamenco; en otras



«Anunciación», de Veronés.
 Obra destinada originalmente al retablo
 del Monasterio de El Escorial,
 y rechazada posteriormente
 por un cambio del programa iconográfico.

palabras, dedicar los jardines a la horticultura ornamental en vez de a la agricultura funcional¹⁸. En el reino de la arquitectura monumental, el príncipe hizo sentir de nuevo su presencia, como se vio en su intervención en el diseño de la escalera del Alcázar de Toledo.

Durante su ausencia, se había terminado la reconstrucción del Alcázar excepto por el costado meridional, donde las obras se habían detenido a causa del desacuerdo respecto a la traza de la escalera principal¹⁹. El arquitecto real, Alonso de Covarrubias, deseaba instalar una escalera monumental cuyas dimensiones hacían necesaria una reducción sustancial del espacio destinado a habitación en esta parte del palacio. El otro plan, propuesto por Luis de Vega, subordinaba las grandiosas posibilidades de la escalera a las exigencias funcionales. Felipe II como árbitro autodesignado en la disputa, prefirió primero la función a la forma. Pero tras una visita al lugar, y dando oídos a los persuasivos argumentos de Francisco de Villalpando, otorgó un cédula, fechada el 15 de octubre de 1553, que resolvía el asunto en favor de Covarrubias²⁰.

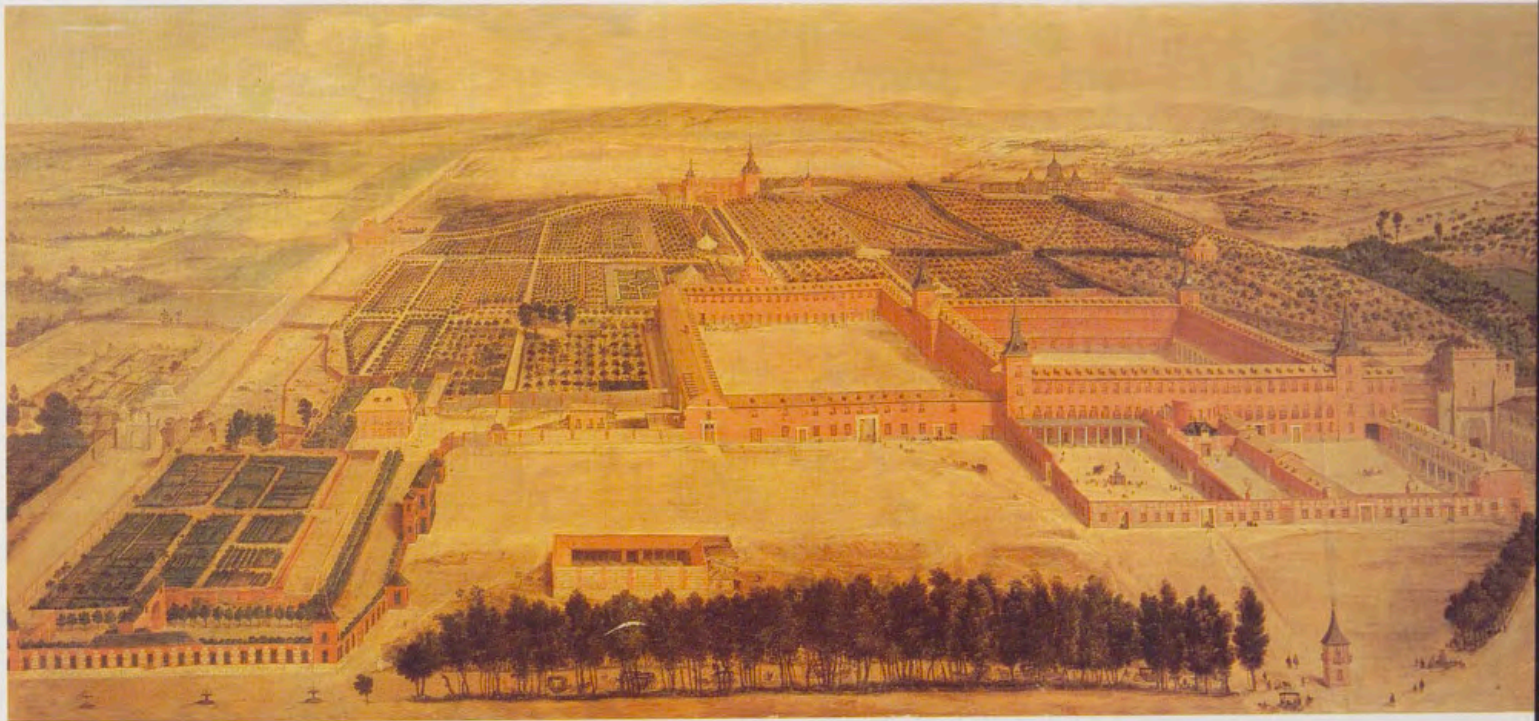
En 1554, Felipe II salió nuevamente de España para un largo viaje al norte que lo llevó a Inglaterra y de nuevo a Flandes. A Inglaterra fue para casarse con María Tudor, un matrimonio político que fracasó en todos los aspectos. Dos años después, contempló la abdicación de su padre y su propio ascenso al poder como gobernador de los Países Bajos y Rey de España. Felipe II volvió a España en 1559, ahora dueño de su propia casa y arquitecto de su propio destino.

Aparte de su importancia política, el segundo viaje fuera de las fronteras españolas sirvió para completar la educación artística del Rey, especialmente en la arquitectura. Al conocimiento de los edificios de Italia, Alemania y Flandes, podía ahora añadir los de Inglaterra. Únicamente las edificaciones de su rival, el Rey de Francia, habían escapado a su vista, y esta deficiencia se suplió enviando a uno de sus arquitectos, Gaspar de Vega, a un viaje de reconocimiento por Ile-de-France. El 16 de mayo de 1556, Vega presentaba un somero informe de sus impresiones del Louvre, Saint-Germain-en-Laye, el Château de Madrid y Fontainebleau («no pareció tan gran cosa como tiene la fama...»)²¹. Fue también en esta época cuando Felipe II conoció a Van den Wyngaerde, el dibujante topográfico más destacado del momento. La



«El Bautismo de Cristo», de Juan Fernández de Navarrete, «el Mudo». Museo del Prado.

«El Buen Retiro», de Jusepe Leonardo.
Palacio Real de Madrid.



invitación de venir a España hecha por el Rey al artista tenía diversos motivos. Aquí, sin embargo, cabe señalar que el deseo de emplear al artista era coherente con este período expansivo de su regio patronazgo, en que tanto las ideas como los artistas del momento eran bien acogidos en los dominios ibéricos del Rey. Van den Wyngaerde, como tantos otros artistas, debió de sentirse muy halagado por la atención y tentado por las posibilidades de beneficio que se presentaban a quienes ganaban el favor de tal liberal patrono.

Si la década de 1550 fue un período de exploración de nuevos horizontes artísticos, en la de 1560 había llegado la hora de consolidar las lecciones aprendidas en el extranjero y de que el Rey empezara sistemáticamente a remozar el arte de sus reinos españoles. El primer paso fue reclutar artistas que se hubieran formado en Italia para que actuaran como primeras figuras en los talleres reales. Estando todavía en Flandes, Felipe II nombró a Juan Bautista de Toledo, su arquitecto principal (15 de julio de 1559)²². Aunque español, Juan Bautista había trabajado muchos años en Italia, sirviendo de 1546 a 1548 como ayudante de Miguel Angel en San Pedro, y luego como arquitecto del virrey de Nápoles. Fue

«La muerte de un cartujo»,
de Vicente Carducho.
Museo del Prado.

puesto a cargo de las obras reales, y luego se le pidieron trazas para El Escorial. El alcance de la participación de Juan Bautista en los planos de El Escorial es tema todavía sujeto a debate, pero, en cualquier caso, su nombramiento es sintomático del ascendiente de los italianizados en la corte de Felipe II.

En el terreno de la pintura, el Soberano hizo una selección parecida. En este caso fue Gaspar Becerra, que había sido recomendado por el arquitecto Juan Bautista de Toledo²³. Becerra, natural de Baeza, había pasado una temporada en Roma durante la década de 1540, y había sido ayudante de Vasari durante la realización de la Sala dei Centi Giorni en la Cancillería. Su nombramiento como pintor del Rey está fechado el 26 de noviembre de 1562, y a raíz de él se puso a trabajar en los frescos del Alcázar de Madrid, donde colaboró con otro de los pintores importados por Felipe II, el genovés Giovanni Battista Castello, y en el Palacio de El Pardo. Poco queda de su obra para el Rey, salvo los frescos de Perseo en El Pardo, que muestran su dominio del estilo miguelangelesco que prevalecía en Roma durante la década de 1540. Según Pacheco, Becerra era célebre por la lentitud de su trabajo, que suscitó una crítica del Rey típicamente lacónica, pero demoledora²⁴. Cierta día, Felipe II visitó El Pardo para ver lo que Becerra llevaba hecho. El artista señaló orgulloso la figura de Mercurio volando por los aires, tratando ostensiblemente de impresionar al Rey con su arte. Felipe II miró la figura un momento, luego se volvió al pintor y le dijo: «¿No habéis hecho más que esto?» Pacheco cuenta que al oír esta observación, Becerra «se entristeció mucho».

En los años siguientes, Felipe II demostraría ser con los pintores un cliente exigente, incluso implacable. Sin embargo, nunca vaciló en su devoción al artista favorito de su juventud, Tiziano. En julio de 1563, Tiziano escribía al Rey proponiéndole astutamente suministrarle un cuadro devoto como contrapartida de las *Poesie*²⁵. El tema iba a ser una Última Cena de gran tamaño. De hecho, este cuadro puede entenderse como una indicación de los cambios que iban a producirse en el gusto de Felipe II. Aunque Tiziano le enviaría todavía al menos otros dos cuadros de tema clásico en los años posteriores (*Tarquino y Lucrecia*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, y *Venus ante el espejo*, Washington, National Gallery of Art), los cuadros religiosos predominarían a la postre sobre los temas profanos a medida que el Rey, hostigado por la herejía y la rebelión en sus dominios del norte y amenazado por el este por el turco infiel, iba

concentrando su atención y sus recursos en la salvaguarda de su monarquía católica. Durante el año de 1564, Felipe II recibió frecuentes noticias de los progresos en *La Última Cena*, que quedó terminada en octubre. Tras un considerable retraso en el transporte, el cuadro llegó a España en 1566, y fue enviado a El Escorial, después de lo cual el Rey, bastante sorprendentemente y por razones que aún no conocemos, ordenó que se recortara y repintara, mutilando lamentablemente una importante obra de un gran maestro.

En 1564, Felipe II envió a Venecia la primera orden que conocemos para que Tiziano le pintara un tema concreto, el *Martirio de San Lorenzo*²⁶. El cuadro estaba destinado al altar mayor de la iglesia de El Escorial, hecho digno de señalarse, ya que el mastodóntico proyecto acababa de iniciarse el año anterior. El lienzo llegó a Madrid en el verano de 1568, y fue enviado a El Escorial, donde se sumó al curso de la larga historia de la decoración del retablo mayor, que en seguida examinaremos.

LA MAGNA OBRA

Mientras tanto, El Escorial iba tomando forma contra el áspero telón de la cordillera del Guadarrama. Muchas veces se ha contado la historia de este edificio fundamental, y se ha valorado su estilo: a George Kubler se debe el estudio más reciente²⁷. Aquí podemos ser breves, por tanto, en el relato de la construcción. Después de algunos años de proyectos preparatorios, se puso la primera piedra el 23 de abril de 1563. La construcción se inició por el costado meridional del enorme solar, dirigida, aunque con cierta inconstancia, por Juan Bautista de Toledo hasta su muerte en 1567. Gradualmente, la responsabilidad fue recayendo en Juan de Herrera, que fue nombrado arquitecto real el 9 de enero de 1576. Para junio de 1571, con la terminación del flanco sur, una parte del edificio pudo ser ocupada por los frailes jerónimos y también por el Rey y los cortesanos. Tres años después empezaron las obras de la Basílica, que se terminaría en 1583, y en agosto de 1584 la familia real podía ya instalarse en sus aposentos permanentes. El año siguiente, 1585, se consagró El Escorial, el día 30 de agosto, aunque el tercio septentrional del edificio estaba todavía en construcción. Se siguieron haciendo obras complementarias de arquitectura y decoración casi hasta el final de la vida de Felipe II, pero a efectos prácticos puede afirmarse que las obras duraron de 1563 a 1585-1587. En otras palabras, en el espacio de veintitrés años, se llevó a cabo uno de

los edificios más grandes del Renacimiento europeo.

El rápido ritmo de construcción es en sí y por sí una hazaña pasmosa, que sólo pudo llevarse a término mediante una concentración extraordinaria de los recursos financieros y humanos. También exigió la atención constante del Rey, de la que tenemos continuos testimonios en la copiosa documentación del proyecto. Varias son las explicaciones dadas a la decisión de Felipe II de gastar su dinero y su tiempo en El Escorial. La primera, bien conocida, es el amor filial. Felipe II había recibido de su padre el encargo de procurar un lugar de enterramiento adecuado para sus restos mortales. Aunque el Monarca había pensado en principio el edificio para conmemorar su victoria sobre los franceses en San Quintín (10 de agosto de 1557), este objetivo, bastante limitado, quedó con el tiempo superado por la idea de un monumento dinástico²⁸. Por decirlo lisa y llanamente, un gran gobernante y una gran dinastía requerían un monumento de apropiada grandeza.

Al mismo tiempo, parece que el proceso de la concepción y realización de este gigantesco edificio apasionó absolutamente a Felipe II. Aquí estaba la palestra para un reto artístico digno de un amante de la arquitectura que además regía un imperio universal. Desde el mismo principio, se encargó directa y personalmente de la obra en todos sus aspectos, configurándola con tesón a la medida de sus deseos.

Mucho se ha escrito sobre la autoría de la traza de El Escorial, pues los investigadores han tratado de pronunciarse entre las afirmaciones contrapuestas de los distintos arquitectos. En última instancia, la discusión está de más, pues el edificio, en concepto, fue diseñado por el propio Rey. O, más precisamente, el edificio fue diseñado por el mismo procedimiento concertador que Felipe II utilizaba para gobernar sus reinos. Según este sistema, los arquitectos, tanto en España como en Italia, recibirían instrucciones del Rey, y presentarían después consultas en forma de planos y dibujos. Felipe II aprobaría o rechazaría los proyectos, o los devolvería con preguntas para su mayor claridad y perfección. Pero, al final, todo tenía que ser aprobado por él y así sancionado de su mano.

En ciertos aspectos, esta práctica respondía a la inveterada fórmula de relación entre un artista y un cliente poderoso. La innovación de Felipe II consistió en la sistematización, o burocratización, de esta relación tradicionalmente informal, concentrando en sus manos todo el poder decisorio. Como aficionado a la arquitectura, sabía lo que le gustaba y lo que no, cuando lo veía. Pero ni tenía los cono-

cimientos necesarios para hacer él mismo los dibujos, ni la voluntad. Los hacían los arquitectos, y se revisaban hasta que terminaban por acomodarse a los regios deseos. En realidad, esto era más fácil de decir que de hacer, porque Felipe II, en arquitectura como en política, era sumamente indeciso, aun cuando tuviese claros sus principales objetivos.

PROYECTOS Y MAS PROYECTOS

El mejor ejemplo de este procedimiento lo hallamos en el proyecto de la Basílica de El Escorial²⁹. La primera traza la presentó en 1561-1562 Juan Bautista de Toledo, y casi inmediatamente fue enseñada a Francesco Paciotto, un ingeniero militar italiano, que hizo rotundas críticas a varios de sus rasgos principales (julio de 1562). A sugerencia de Paciotto, se reunieron nuevos planos para El Escorial en Italia, y en 1567 se enviaron, junto con otros hechos en España, a la Accademia dell'Arte del Disegno de Florencia, para que fueran revisados por un jurado compuesto por Bartolommeo Ammanati, Angelo Bronzino, Francesco da Sangallo, Vincenzo Danti y Zenobio Lastricati. El jurado, a su vez, envió los proyectos a Giacomo Vignola en Roma, que se encargó de sintetizarlos. El 7 de julio de 1572, se mostraron los planos de Vignola al Papa Gregorio XIII, y luego se remitieron a España. La pérdida de estos dibujos hace imposible determinar su influencia en los planos finalmente aprobados por el Rey, aunque se ha sugerido que lo indujeron a aceptar un proyecto sustancialmente parecido al propuesto por Paciotto en 1562. En cualquier caso, es el proceso más que los resultados lo que interesa para nuestro conocimiento de la figura de Felipe II como mecenas de la arquitectura.

En años posteriores, el proceso sufrió nuevas revisiones, de nuevo con características parecidas a las que marcan el estilo de gobierno de Felipe II. La aparición de Juan de Herrera como arquitecto real tiene su paralelo en la confianza depositada por el Rey en sus secretarios, hombres como Mateo Vázquez, que, a una escala mucho mayor, organizaban el curso de los asuntos de estado. Como cortesano experimentado además de arquitecto y matemático, Herrera era la persona ideal para traducir a mortero y piedra los deseos del Rey.

Si esta descripción del mecenazgo arquitectónico del Rey es acertada, nos lleva a una conclusión inevitable: que el estilo de El Escorial, el estilo desornamentado, fue creación del propio Felipe II, expresada por mediación de sus arquitectos. El estilo se basaba en parte en el rechazo de los modelos cas-

tellanos existentes en favor de los modelos italianos. Sin embargo, el estilo del Renacimiento italiano fue revisado drásticamente para eliminar todo cuanto fuera ornamental, caprichoso, sensual. Únicamente se conservaron los elementos de escala, masa y proporciones, y luego se manipularon libremente para producir el efecto de austera grandeza deseado por el Rey. La insólita combinación de estos rasgos italianos con los techos de pizarra a la flamenca es también resultado inconfundible del gusto personal de Felipe II. Resulta tentador, naturalmente, interpretar el adusto estilo de El Escorial como una metáfora total de Felipe II y su reinado. Pero tal valoración se basa en falaces suposiciones derivadas de las psicobiografía fácil o de toscas generalizaciones históricas.

La verdad del asunto es que la traza general de El Escorial, excepto la Basílica, fue elaborada por Juan Bautista de Toledo, y por tanto quedó establecida entre 1561 y 1567 el año de su muerte. Durante esta década, la década de 1560, Felipe II hizo la vida de un príncipe del Renacimiento, aunque con alguna menor ostentación. En efecto, estos fueron sus años más felices. Su reinado había empezado con buena estrella, con la victoria sobre los franceses, sellada por el tratado de Cateau-Cambrésis (1559). En 1560, se casó con Isabel de Valois, a quien amó tiernamente, y cuyo espíritu juvenil afectó a la corte. Y, a pesar de la precaria situación de los Países Bajos, la paz prevaleció en el norte; las devastadoras guerras de religión todavía asomaban apenas por el horizonte. Todo esto iba a cambiar: la Reina murió en 1568, al tiempo que los Países Bajos y los moriscos de Granada estallaban en rebelión. En los años venideros, el gobierno de Felipe II se haría más difícil, y su ejercicio del poder más duro. Pero es un evidente error interpretar El Escorial, una creación de los años 1560, desde el punto de vista de los 1580 y 1590.

Además, es igualmente erróneo juzgar El Escorial como si fuera un edificio religioso o un palacio renacentista normal. La carta de fundación y dotación escrita por el Rey el 22 de abril de 1567 deja claro que El Escorial iba a ser un panteón dinástico³⁰. Dada esta finalidad especial, excepcional en su época, resulta engañoso comparar El Escorial con edificios como el palacio de Fontainebleau o la villa Farnese en Caprarola, por mencionar dos puntos posibles de comparación. Más bien tendríamos que volver las páginas de la historia hasta monumentos como las grandes pirámides del Imperio Antiguo de Egipto para hallar edificios de misión comparable. Desde esta perspectiva, El Escorial puede entenderse

como una creación original inspirada por circunstancias insólitas y por un hombre extraordinario, y no como un producto del fanatismo y la intransigencia religiosa.

Hay otro malentendido, menor pero pertinaz, que habría que corregir. El Escorial nunca se pensó ni se utilizó como residencia principal del Rey. Madrid, a donde la corte se había trasladado en 1561, fue siempre la sede del gobierno, mientras que El Escorial se visitaba sólo en determinadas ocasiones. Después de 1575, Felipe II pasó allí la Semana Santa siempre que pudo, y también residió en el lugar algunas temporadas más largas para pasar las vacaciones de verano durante los meses templados. Pero evitaba El Escorial durante los calores del estío por miedo a la malaria, que se creía arraigada en la zona, y rara vez se quedaba más de unas semanas, cualquiera que fuese la estación. Así pues, la imagen de Felipe II gobernando el mundo desde una celda monástica en El Escorial puede desecharse por ficción.

LA DECORACION, REFLEJO DE SU REINADO

Pero no queremos decir con esto que El Escorial no tenga significado alguno para la comprensión de lo que Trevor Roper ha llamado la Anti-Reforma, aquel período terrible en la historia europea en que Felipe II dirigió una cruzada contra los herejes y los infieles, y trató de imponer una paz católica en los territorios de la Casa de Austria. Sin embargo, esta fase de su reinado no se refleja en la arquitectura, sino más bien en la decoración de El Escorial. La tarea de cubrir las paredes de este enorme edificio con cuadros religiosos, y dotarlo de los debidos enseres litúrgicos, era de una magnitud casi impensable. Felipe II abordó el problema de la decoración de dos maneras: primera, regalando cientos de cuadros de su colección personal al Monasterio; y segunda, encargando frescos y cuadros de altar a los artistas. Al analizar su selección de pinturas y artistas, empezamos a entender la evolución del gusto del Monarca.

Cuando murió en 1598, había donado unos mil cuadros a El Escorial, exceptuando los que se encargaron para lugares concretos del conjunto. Estas donaciones, o entregas, se hicieron en siete ocasiones entre 1571 y 1598 (una octava se produjo en forma de legado en 1611)³¹. Al menos en una ocasión, la entrega fue acompañada de instrucciones específicas respecto a la instalación, prueba, una vez más, del deseo del Rey de mantener un estricto control del proyecto. En un fascinante documento del 4 de julio de 1576, daba órdenes para la colocación de varias

obras, entre otras el *Descendimiento*, de Van der Weyden, el *San Cristóbal*, de Patinir, y la *Gloria* y el *Noli me tangere*, de Tiziano³². Como en otra ocasión anterior, estaba dispuesto a recortar un cuadro de Tiziano para adaptarlo a sus necesidades. «Que el *Noli me tangere* de Tiziano, que hoy vimos, le corte el Mudo (Juan Fernández Navarrete) como le pareciere, y le ponga un marco pequeño y él le aderece». Y no en vano el Rey era llamado «El Prudente»: «Que todas las cajas en que vinieren estas tablas de Madrid se guardaren, para que en ellas se suban arriba en acabándose el Monasterio».

Las listas de las entregas son valiosos índices del rango de Felipe II como coleccionista. El primer punto significativo que emana de su estudio es lo enorme del número de cuadros. Aunque algunas de las obras habían sido heredadas, la mayoría parece que fueron adquiridas por el propio Monarca, una formidable marca en coleccionismo. También dejó una colección considerable en el Alcázar de Madrid y otro grupo algo menor, pero importante, de cuadros en El Pardo³³. Un gran número de estos cuadros, desgraciadamente, está enumerado sin atribución. Pero entre las obras adscritas destacan dos grupos por su calidad e importancia: los cuadros de Tiziano (unos 25-30) y los de primitivos flamencos, especialmente Hieronymus Bosch (unos 15-20).

El gusto de Felipe II por la pintura flamenca del siglo XV y la veneciana del XVI le vino en cierta medida heredado de otros miembros de su familia. Isabel la Católica, su bisabuela, había sido ávida coleccionista de pintura flamenca. Y tanto Carlos V como María de Hungría habían reunido importantes obras de Tiziano y de maestros flamencos³⁴. Por tanto, las actividades de Felipe II como coleccionista de arte, como en tantas otras cosas, se modelaron sobre el ejemplo de sus ilustres antecesores.

Sin embargo, un aspecto del gusto de Felipe II ha parecido siempre desconcertante: su admiración por los dos pintores mejor representados en su colección, Tiziano y El Bosco. En particular, las *Poesie* de Tiziano y las extravagantes pinturas religiosas de El Bosco hacen una extraña combinación de desenfadada sensualidad pagana y apocalíptica moralización cristiana. Existen algunas explicaciones posibles para esta característica, aparentemente contradictoria, del gusto de Felipe II. La primera, y más sencilla, es que prefería artistas distintos para propósitos distintos, idea que se ve corroborada cuando se estudian las obras que encargó concretamente para sí mismo. Además naturalmente, tenía gustos artísticos muy amplios, y auténtica vista



«Santa Leocadia y Santa Engracia», de Sánchez Coello. Basílica del Monasterio de El Escorial.



«La Infanta Isabel Clara Eugenia», de Sánchez Coello. Museo del Prado.



«La Gloria», obra de Cambiaso. Fresco del Coro de la Basílica. Real Monasterio de El Escorial.

para la calidad. En el siglo XVI, como hoy, cualquier buen entendido (Miguel Angel es la excepción más famosa) podía apreciar lo mejor de la pintura flamenca y lo mejor de la italiana, aun reconociendo las profundas diferencias entre ambas.

Dicho esto, podemos de todas formas discernir una razón subyacente al interés de Felipe II por estos dos grandes pintores. El encargo y ejecución de las *Poesie* pertenecen a la primera fase de su carrera de coleccionista y mecenas mientras que la pasión por reunir obras de El Bosco corresponde principalmente a su última fase. El último cuadro de la serie de las *Poesie* fue terminado en 1562, y enviado a España, proféticamente, junto con un cuadro de *La agonía en el huerto*. En adelante, y durante los últimos quince años de su vida, Tiziano pintó sobre todo obras religiosas para el Rey. La documentación sobre las adquisiciones de las obras de El Bosco está llena de lagunas, pero hay pocos indicios de que adquiriera muchas, excepto por herencia, antes de 1570³⁵. Si así fue, enton-

ces se entiende mejor que el Rey poseyera las *Poesie* y el *Jardín de las Delicias*. Seguramente resultaría extraño que hubiera encargado las *Poesie* después de 1570, mientras que la persistencia de su interés por El Bosco es coherente con la evolución de su carácter y sus gustos³⁶.

También es interesante señalar que Felipe II no encontró otro pintor veneciano con quien sustituir a Tiziano, aunque sin duda conocía bien la obra de Veronés y Tintoretto, dignos sucesores ambos del gran maestro. Por ejemplo, en 1583 consiguió dos soberbias obras de Tintoretto y Veronés para el retablo mayor de la iglesia de El Escorial³⁷. Pero a ninguno de los dos artistas se brindó la oportunidad de suministrar a su propio arbitrio pinturas para el Rey, como Tiziano había hecho. Esto no significa que Felipe II no estimara su obra. De hecho, intentó traer a Tintoretto a El Escorial para que le pintara cuadros para el altar mayor. Pero una vez que el pintor declinó la invitación, no volvió a saber más del Rey, que, por esta época, que-

ría mantener una estrecha vigilancia sobre los artistas para asegurarse de que ejecutaban fielmente sus ideas para la decoración.

EL ESCORIAL: ENCICLOPEDIA VISUAL

Esta es la razón de que los cuadros coleccionados por el Rey nos digan menos sobre la evolución de su gusto que los encargados expresamente para el sitio.

Después de 1570 aproximadamente, el interés de Felipe II por la pintura pasó del coleccionismo al encargo de obras para la decoración de la iglesia y el Monasterio. Esta tarea monumental se realizó sobre el fondo de la incesante guerra de Felipe II con los rebeldes protestantes de sus dominios del norte, conflicto que dejó su huella en el Rey y en su más importante proyecto artístico. Así pues, la decoración de El Escorial estaba destinada a convertirse en una enciclopedia visual del catolicismo ortodoxo contrarreformista. Pero la guerra contra los herejes no fue sino

uno de los factores que configuraron los planes del Rey para El Escorial. El otro era su función de panteón dinástico. Aquí descansarían para siempre sus restos, los de sus antepasados y sus sucesores, mientras la comunidad de los frailes rezaba por la salvación de sus almas.

Esta conjunción de historia personal e historia universal, consumada sobre el fondo de una lucha titánica entre la herejía y la ortodoxia, determinó la peculiar historia de la decoración de El Escorial. La insistencia en la exactitud doctrinal prevaleció sobre toda otra preocupación. La belleza fue relegada en beneficio de la legibilidad, las ideas tuvieron prioridad sobre las formas. Trabajando bajo el ojo siempre atento del Rey, dos generaciones de pintores buscaron el favor de este hombre piadoso y terco que estaba convencido de practicar la verdadera fe y de saber cómo había de representarse en las obras de arte.

La historia de la decoración de El Escorial desborda con mucho los límites de este artículo.

Pero quizá el estudio de un elemento importante pondrá de manifiesto cómo el Rey organizó y dirigió personalmente las obras. Felipe II empezó a pensar sobre el ornato del altar mayor de la Basílica poco después de iniciarse su construcción en 1563³⁸. En 1564, se encargó a Tiziano un cuadro del *Martirio de San Lorenzo*, como pieza central del retablo proyectado. El cuadro llegó a El Escorial en 1568, y fue instalado en la iglesia provisional, para que esperara allí a la terminación de la Basílica, que no se produjo hasta 1583. Mientras tanto, se encargó el marco arquitectónico del retablo, que se construiría con trazas de Herrera y esculturas de Leone Leoni, que había conocido al Rey muchos años atrás en Italia. Al ver Felipe II la Basílica casi terminada, debió darse cuenta de que el cuadro de Tiziano no resultaría adecuado para aquel enorme espacio, pues era demasiado pequeño y de tonalidad demasiado oscura. Esto le indujo a asignar el encargo en 1579 a su pintor español favorito, Juan Fernández de Navarrete, llamado «el Mudo»³⁹.

MECENAZGO «SUI GENERIS»

Navarrete, que como su apodo indica era sordomudo, había estudiado en Italia, y, según se decía, había trabajado en el taller de Tiziano⁴⁰. En 1568 fue nombrado pintor del Rey, y, salvo períodos de incapacitación por repetidas enfermedades, trabajó para él hasta su muerte, en 1579. Tres años antes, Navarrete había firmado un contrato para treinta y dos cuadros destinados a la decoración de los retablos

laterales de la Basílica. Una o dos de las condiciones del contrato son dignas de reproducirse por lo mucho que revelan sobre el sesgo que, en la década de 1570, había tomado el estilo de patronazgo de Felipe II. Una cláusula establecía la absoluta autoridad del Rey para juzgar los cuadros acabados, mientras otra advertía al artista contra el peligro de impiedad.

Y el quadro o quadros que después de hechos y traídos no satisfaciesen a Su Magestad y al dicho prior en su nombre, se le puede desechar y dexar de recibir, y el ha de ser obligado a volver a pintar otras que satisfagan a Su Magestad...⁴¹. Y en las dichas pinturas no pongan gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos y que provoquen devoción⁴².

El precio de satisfacer estas condiciones resultó elevado, como demuestra esta obra de Navarrete, de característica insipidez. Pero, como sus sucesores, El Greco y Federico Zuccaro, iban a saber, que el precio de no satisfacerlas era todavía más alto.

La muerte prematura del Mudo, en 1579, movió a Felipe II a buscarle un sustituto en Italia. Años después, pasando revista a la proesión de pintores italianos que vinieron a España sin conseguir agradar al Rey, José de Sigüenza lamentaba el fallecimiento del Mudo con estas palabras: «Que, si viviera éste, ahorráramos de conocer tantos italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que había perdido»⁴³.

La actitud de Felipe II hacia sus decoradores italianos era abiertamente contradictoria. Por una parte, quería emplear artistas de calidad, mientras por otra los trababa con requisitos iconográficos que tendían a estorbar la libre expresión de su talento. Ni Felipe II ni su portavoz, José de Sigüenza, se dieron cuenta, al parecer, de que sus exigencias podían ser mutuamente excluyentes. La famosa crítica de Sigüenza al *Martirio de San Mauricio* revela esta dicotomía irresoluble:

No le contentó a Su Magestad (no es mucho) porque contenta a pocos, aunque dizen es de mucho arte, y que su autor sabe mucho, y se vee en cosas excelentes de su mano... Los Santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan deuoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta⁴⁴.

Después de la muerte de Navarrete, Felipe II encargó al pintor genovés Luca Cambiaso que pintara el *Martirio de San Lorenzo* para reemplazar la

versión de Tiziano del tema. Tampoco ésta logró la aprobación del Rey, y fue trasladada al claustro alto. Sin embargo, se dio a Cambiaso otra oportunidad, y se le envió a España, adonde llegó en 1583, y donde trabajó hasta su muerte, dos años después. Su inmenso fresco del coro de la Basílica, que representa a Cristo y Dios Padre en Gloria con los santos y mártires, compendia el estilo deleznable pero legible que Felipe II había llegado a favorecer por entonces.

El siguiente intento trajo a España dos auténticas obras maestras. Actuando por mediación del pintor italiano Niccolo Granello, que había estado trabajando en El Escorial desde 1575, Felipe II obtuvo la *Natividad* de Tintoretto y la *Anunciación* de Veronés⁴⁵. Sin embargo, ninguna de estas obras, aunque admiradas por el Rey, se consideró adecuada para quedar permanentemente en el retablo; la *Natividad* porque las figuras eran demasiado pequeñas, la *Anunciación* porque no era el tema oportuno (el rechazo de la obra de Veronés sólo puede explicarse por una decisión de cambiar el programa iconográfico del retablo). Además, ninguno de los dos artistas estaba dispuesto a cambiar Venecia por España, condición inexcusable para ser empleados por el Rey.

LOS ITALIANOS, SIEMPRE LOS MEJORES

Así que Felipe II encomendó a su embajador en Roma que reemprendiera la búsqueda de un artista digno que accediera a venir a El Escorial. Finalmente, se propuso el nombre de Federico Zuccaro. Zuccaro era un artista de renombre aunque no muy brillante, que ya había sido recomendado a Felipe II en 1578. Fue nombrado pintor del Rey el 20 de enero de 1586, y se le asignó un generoso estipendio⁴⁶. Para finales del año, había terminado los ocho cuadros para el retablo, e invitó lleno de orgullo al Rey a que examinara los dos últimos que había hecho, la *Natividad* y la *Adoración de los Magos*. Sería imposible mejorar el relato de Sigüenza de la lacónica pero demoledora reacción del Rey:

Quando las acabó, quedó tan enamorado de sus manos Federico, que quiso las viesse su Magestad antes que les assentassen... Quando llegó su Magestad a verlas, auendiolas puesto a la luz que le pareció respondieran mejor, le dixo con harta confianza: Señor, esto es donde puede llegar el arte, y estas estan para (ver) de cerca y de lexos. No le respondió ninguna cosa, mostrándole aquel buen semblante y gracia

que daua por respuesta a todos... De allí a un rato les estuuo mirando, le preguntó si eran huevos los que tenía allí en una cesta un pastor assiendo dellos a dos manos, para presentarlos a la recién parida Virgen Madre. Respondió que sí. Notáronlo los que allí se hallaron, entendiendo que auia hecho poco caso a los demás, y que parecía cosa impropia un pastor que venía de ganado a media noche, y aun corriendo, pudiesse auer allegado tantos huevos, si no guardase gallinas. Pusieronle al fin estos dos quadros en el lugar para do se hizieron, y quando le despidió haziéndole mucho merced como se esperaua de tan gran Príncipe, mandó quitarlas del retablo, y con ellas el quadro principal del martyrio de S. Lorenço, que también era de su mano. Este se puso fuera de casa en una capilla que se hizo en este Sitio, donde los oficiales oyen Missa, y se les administran los sacramentos ⁴⁷.

El siguiente intento de Zuccaro de complacer al Rey fue otro fracaso, así que fue despedido, no sin haber reunido antes unos 8.000 ducados y una pensión vitalicia. El comentario del Rey tras la partida de Zuccaro fue, «No tiene él la culpa, sino quien le encaminó acá».

Para suceder a Zuccaro se hizo una elección original, Pellegrino Tibaldi, quien, después de empezar su carrera como pintor, había trabajado principalmente como arquitecto en los años anteriores a ser llamado a España ⁴⁸. Tibaldi era claramente el mejor dotado de los tres italianos, aunque su estilo era más manierista que el de sus predecesores. Realizó nuevas versiones de los cuadros de Zuccaro que se habían rechazado. Fueron instaladas junto con las otras cinco de Zuccaro que el Rey había decidido conservar.

La accidentada historia del retablo haría pensar que el elemento culminante de la Basílica fue un fracaso artístico. Pero no es así, pues la mediocridad de las pinturas queda disimulada por el magnífico marco arquitectónico diseñado por Juan de Herrera y adornado con esculturas de Leone y Pompeo Leoni ⁴⁹. Como una pieza de joyería en que una primorosa montura eclipsa una gema vulgar, el marco compensa con creces las deslucidas pinturas. Su arquitectura está construida de mármol rojo con adornos dorados; estatuas de bronce dorado de los cuatro Padres de la Iglesia Latina, los cuatro Evangelistas y los santos Andrés y Santiago el Mayor ocupan los tres primeros cuerpos de la estructura. En el ático, San Pedro y San Pablo flanquean una Crucifixión. Estas soberbias obras escultóricas fueron reali-

zadas en Milán por el anciano Leone Leoni, y se instalaron al mismo tiempo que Tibaldi terminaba los últimos cuadros.

El retablo de El Escorial quedó así transformado en una espléndida obra de arte. Al mismo tiempo, se convirtió también en un hito en la historia de la escultura española. Antes de su terminación en 1591, la mayoría de los retablos se componían de escultura, con sólo piezas menores de pintura ⁵⁰. En el retablo de El Escorial, se trocaron las prioridades, y se inauguró una nueva moda que duraría todo el siglo siguiente. Así pues la larga e infortunada historia del retablo parecía llegada a una conclusión feliz.

ESCASA RELEVANCIA DE LOS PINTORES ESPAÑOLES

Pero todavía faltaba un episodio más. Hacia 1592, un oscuro pintor español, Juan Gómez, fue encargado de repintar tres de los lienzos, la *Asunción*, la *Petencostés* y la *Resurrección*. Concretamente se le pidió que cambiara los rostros de la Virgen y de Cristo, con resultados que todavía hoy son visibles ⁵¹. Las figuras retocadas parecen llevar máscaras de madera, que eliminan toda traza de personalidad y sentimiento. Gómez, de hecho, realizó similares tareas en otros cuadros de El Escorial, sustituyendo, por ejemplo, mujeres por ángeles en un cuadro de San Jerónimo, de Zuccaro. Según los documentos, algunas de estas enmiendas fueron idea de Sigüenza, que actuaba en calidad de censor real.

Gómez no fue el único pintor español (ni el mejor por cierto) que trabajó en El Escorial. De hecho, parece que se intentó formar a algunos pintores indígenas para que imitaran a los maestros extranjeros ⁵². Alonso Sánchez Coello, por ejemplo, estudió con Moro, y continuó la práctica del severo estilo de retrato que el Rey prefería. Otros pintores se especializaron en el estilo correcto pero insulso requerido para las pinturas religiosas. Miguel Barroso (1538-1590) y Luis de Carvajal (1534-1607) son ejemplo de cómo se iniciaron los pintores españoles en el estilo de la Contrarreforma. Hombres de pocos alcances, escogidos quizá por su disposición a plegarse a los deseos del Rey, estos artistas, hoy olvidados, representan el primer paso en la creación de un nuevo estilo de pintura española que no se desarrollaría plenamente hasta el siglo siguiente.

De aquí que, en los años crepusculares de su reinado, la imagen del Rey pareciera fundirse con la proyectada en los escritos de sus biógrafos menos clementes. Pero este final tardó mucho en llegar. Incluso en sus tratos con Zucca-

ro podemos percibir una decepción compuesta por igual de criterios estéticos y criterios doctrinales. Pero, finalmente, el Rey anciano, acosado por los dolores de la enfermedad y por los reveses militares y económicos, buscó consuelo en el refugio de su fe, donde las cuestiones de estilo artístico parecían quizá impertinentes, si no irrelevantes, ante el angustioso problema de la salvación que se abría ante él.

Felipe II gobernó la monarquía española durante cuarenta y dos años. Las consecuencias y efectos de este dilatado reinado seguirán siendo siempre objeto de debate para los estudiosos de la historia europea. Pero, para el historiador del arte, la repercusión del mecenazgo artístico de Felipe II es indudablemente clara e importante. Cuando Felipe II ascendió al trono, los artistas españoles estaban probando tímidamente las aguas del Renacimiento italiano, aferrados todavía a un estilo gótico tardío de origen nórdico. Cuando él murió, el Siglo de Oro del barroco español estaba a punto de empezar, encabezado por artistas que habían aprendido su oficio trabajando para él a la sombra de El Escorial. Como hemos visto, los gustos artísticos de Felipe II sufrieron una transformación profunda durante los largos años de su reinado. Pero el caudal de su inversión en construir y coleccionar nunca flaqueó, y a la larga redundó en sustanciosos beneficios. Los cuadros de Tiziano por él adquiridos inspirarían en su día a Velázquez, mientras que las decoraciones monumentales de los italianos, casi con independencia de su calidad, ayudarían a artistas como Carducho, Ribalta, Roelas y hasta Zurbarán a forjar la imagen solemne, de poderosa medida, del hombre y su mundo que es una de las glorias mayores de la pintura barroca española ⁵³. También en la arquitectura, el estilo desornamentado patrocinado por Felipe II dio la pauta para la singularidad formal de la arquitectura española del siglo XVII, tan escasamente conocida todavía ⁵⁴. Tampoco se limitó la influencia del Rey a sus propios dominios. El impacto de su mayor creación, El Escorial, se dejó sentir en toda Europa. Estableciendo una nueva dimensión para los edificios principescos y haciendo valer la capacidad de la arquitectura para expresar un enorme poder personal, El Escorial abrió el camino a los grandes palacios monárquicos de los siglos XVII y XVIII. Su influjo se ha detectado en palacios tan distantes en tiempo y lugar como Whitehall, Versalles, Mafra y Caserta. Así pues, la «araña negra de El Escorial» tejió una laboriosa tela que prendió la imaginación de artistas y patronos durante generaciones.



Retablo del Altar Mayor de la Basílica del Monasterio de El Escorial, donde se dan cita artistas como Herrera, los Leoni y Tibaldi.

NOTAS:

* Este artículo será publicado por Ediciones «El Viso» incluido en una amplia obra sobre arte español; pero gentilmente, y con conocimiento del autor, ha sido cedido en primicia al Patrimonio Nacional para su inclusión en el presente número de REALES SITIOS.

¹ JUSTI, «Philipp II als Kunstfreund» (1908), vol. 2, págs. 3-36, traducción española de R. Cansinos-Assens, *Estudios de Arte Español* (Madrid, s.f.), vol. 2, págs. 1-46.

² FERNÁNDEZ MONTAÑA (1912).

³ ZARCO-CUEVAS (1931), págs. XI-XXX. Se puede decir lo mismo de J. M. Montegro y Soto (1927).

⁴ TREVOR-ROPER (1976), págs. 47, 83. Recientemente, MORÁN y CHECA (1985) han ofrecido un excelente estudio descriptivo de Felipe II como coleccionista de arte.

⁵ Para la biografía de Felipe II, me he apoyado principalmente en PARKER (1978).

⁶ Citado por PARKER (1978), págs. 8-9.

⁷ Citado por JUSTI, «Philipp II als Kunstfreund», pág. 32.

⁸ El relato fundamental de este viaje es el que hizo su tutor, CRISTÓBAL CALVETE DE LA ESTRELLA (Amberes, 1562); ed. citada, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1930.

⁹ Véanse los detalles del festival de Binche en VAN DER PUT (1939-1940).

¹⁰ 16 de mayo de 1551, Felipe a María de Hungría. Véase el texto de la carta en *Tiziano y la Corte di Spagna*, pág. 38.

¹¹ Como introducción al mecenazgo y coleccionismo de Carlos V, véase TREVOR-ROPER (1976), págs. 11-45; sobre María de Hungría, véase DUVERGER (1972).

¹² *Tiziano y la Corte di Spagna*, pág. 43.

¹³ 23 de marzo de 1553, Tiziano a Felipe II, *Tiziano y la Corte di Spagna*, pág. 34.

¹⁴ Sobre las *Poesie*, véase WETHEY (1975), págs. 71-84, y HOPE (1980), págs. 125-137, en el contexto de un penetrante análisis de las relaciones entre el artista y Felipe II, págs. 109-166. Véase también PAULLUCHINI (1977).

¹⁵ HYMAN (1910), pág. 48.

¹⁶ Citado por FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN (1916), pág. 34.

¹⁷ «Libranzas relativas al pago de los libros», págs. 267-268.

¹⁸ Véase PARKER, págs. 38-40.

¹⁹ Sobre el Alcázar, Toledo, véase MARTÍN GONZÁLEZ (1960), págs. 271-286, y MARIAS (1983), págs. 243-246, 255-258.

²⁰ Citado por MARTÍN GONZÁLEZ (1960), pág. 277.

²¹ Citado en el estudio fundamental de ÍÑIGUEZ ALMECH (1952), pág. 166.

²² Sobre Juan Bautista de Toledo y otras referencias a su carrera, véase KUBLER (1982).

²³ Sobre Becerra, véase MARTÍN GONZÁLEZ (1969), págs. 327-356.

²⁴ PACHECO (ed. 1956), págs. 6-7.

²⁵ 28 de julio de 1563, Tiziano a Felipe II, *Tiziano y la Corte di Spagna*, págs. 196-197.

²⁶ 31 de agosto de 1564, Felipe a García Hernández, *Tiziano y la Corte di Spagna*, pág. 113.

²⁷ KUBLER (1982), que es la fuente de información en este caso.

²⁸ Véase el documento citado por KUBLER (1982), págs. 12-13.

²⁹ También aquí sigo a KUBLER (1982), págs. 47-53.

³⁰ Véase arriba, nota 28.

³¹ Véase ZARCO-CUEVAS, «Inventario» (1930 y 1931).

³² Citado por SENTENACH Y CABAÑAS (1907), págs. 41-42. La transcripción de Sentenach da la fecha en una ocasión como 1576 y en otra como 4 de julio de 1566. Esta última debe ser un error tipográfico, porque el documento se refiere a la basílica (capilla mayor), cuya construcción no se inició hasta 1574.

³³ Sobre los contenidos del Alcázar de Madrid, véanse los *Inventarios reales* (1956-1959).

³⁴ Véase la nota 10.

³⁵ Sobre la colección de pinturas de El Bosco reunida por Felipe II, véase JUSTI, «Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien» (1908), págs. 61-93 (trad. esp., págs. 79-115); FRIEDLÄNDER (1969), vol. 5; y BERMEJO (1982), vol. 2, págs. 109-135. En 1570, Felipe II adquirió seis pinturas de los herederos de su cortesano Felipe de Guevara; véase ALLENDE-SALAZAR (1925). Nueve cuadros atribuidos a El Bosco fueron enviados a El Escorial entre 1571 y 1574, y otros cinco en 1593; véase ZARCO-CUEVAS, «Inventario», págs. 656-658, núms. 837-845 (1571-1574); núms. 846-850 (1593).

³⁶ Sin embargo, Felipe II continuó coleccionando obras de Tiziano siempre que hubo ocasión. Véase, por ejemplo, ANGELA DELAFORCE (1982). Véase un interesante análisis del gusto de Felipe II en CLOULAS-BROUSSEAU (1976).

³⁷ ZARCO-CUEVAS (1932), pág. 54.

³⁸ Me baso en CLOULAS (1968). Para más detalles, véase MULLER (1976).

³⁹ Véase MULCAHY (1980).

⁴⁰ La carrera de Navarrete nunca ha sido estudiada a fondo. Sobre su obra en El Escorial véase ZARCO-CUEVAS (1931), págs. 1-51.

⁴¹ ZARCO-CUEVAS (1931), pág. 39.

⁴² ZARCO-CUEVAS (1931), pág. 40.

⁴³ SIGÜENZA, *Historia*, pág. 400.

⁴⁴ SIGÜENZA, *Historia*, pág. 424. La cita entera de las razones de Sigüenza para rechazar la pintura por poco apropiada como cuadro de altar expresa concisamente las preferencias estéticas del Rey a partir de 1570 aproximadamente. Según estos criterios, el famoso cuadro del Greco es sin duda un fracaso. Aparte de consideraciones puramente artísticas, es posible que lo que indujera al Rey a no volver a hacer ningún encargo más al Greco fuera la disputa por el precio de la pintura.

⁴⁵ Véase más arriba, nota 37.

⁴⁶ Sobre Zuccaro en El Escorial, véase ZARCO-CUEVAS (1932), págs. 193-215.

⁴⁷ SIGÜENZA, *Historia*, págs. 400-402.

⁴⁸ Acerca de Tibaldi en El Escorial, véase ZARCO-CUEVAS (1932), págs. 217-269.

⁴⁹ Véase la documentación de la escultura en PLON (1887), págs. 200-229.

⁵⁰ Una excepción importante es la traza del Greco para el retablo de Santo Domingo el Antiguo de Toledo. Para más información sobre la evolución de las trazas de los retablos españoles en este período, véase MARTÍN GONZÁLEZ (1964).

⁵¹ Véase ZARCO-CUEVAS (1931), págs. 108-109.

Zarco no da la fecha de este documento. La fecha puede fijarse aproximadamente por un documento de pago por los retoques hechos por Zuccaro en la *Anunciación* (2 de septiembre de 1593); véase Zarco (1931), pág. 111.

⁵² Existe poca bibliografía reciente sobre los pintores españoles en El Escorial, lo que deja una importante laguna en nuestra comprensión de este período crítico de la historia del arte español. A pesar de sus fallos, ZARCO-CUEVAS (1931) sigue siendo la obra de consulta fundamental.

⁵³ PÉREZ SÁNCHEZ (1963) hace valiosas observaciones sobre la influencia de los pintores de El Escorial en la historia del arte español del siglo XVII.

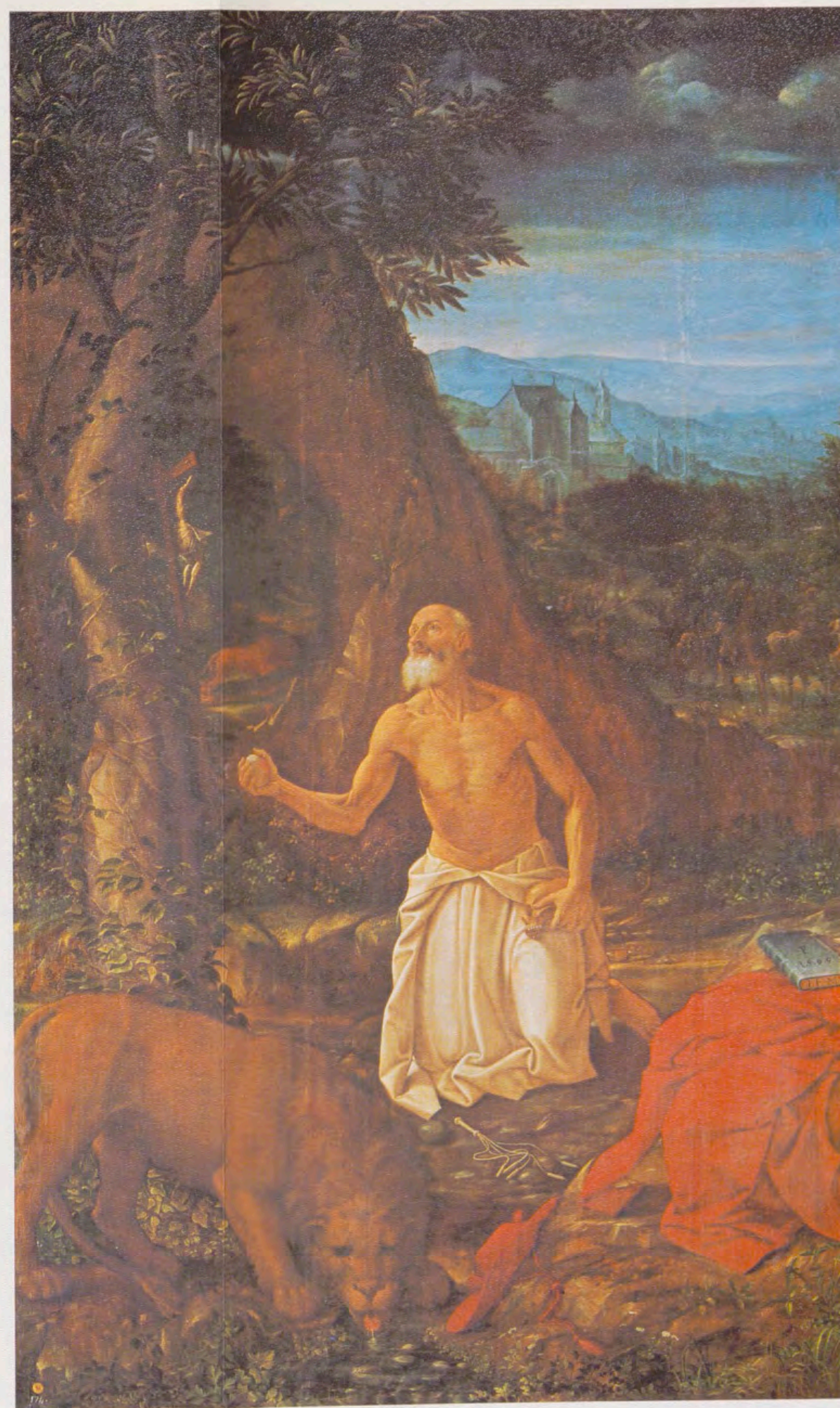
⁵⁴ Sobre los proyectos constructivos patrocinados por el Rey en Madrid y Toledo, véase AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA (1976) y FERNANDO MARIAS (1977).



«La Virgen y el Niño», obra de Juan Fernández Navarrete «El Mudo»
(Real Monasterio de El Escorial).



«La Virgen y el Niño», obra de Quintín Metsys
(Real Monasterio de El Escorial).



«San Jerónimo penitente», obra de Juan Fernández Navarrete «El Mudo»
(Real Monasterio de El Escorial).



«Filiberto de Saboya», cuadro atribuido a Sánchez Coello
(Real Monasterio de El Escorial).



«Retrato de un joven Príncipe», probablemente Alejandro Farnesio adolescente,
obra de Sánchez Coello (National Gallery of Ireland).



La Sala Capitular ha vuelto a recuperar en 1986 el carácter de pinacoteca que ya tuvo en el siglo XVII («Las Colecciones del Rey»).

IV Centenario del Monasterio de El Escorial

Crónica urgente de una conmemoración

Por JUAN HERNANDEZ FERRERO

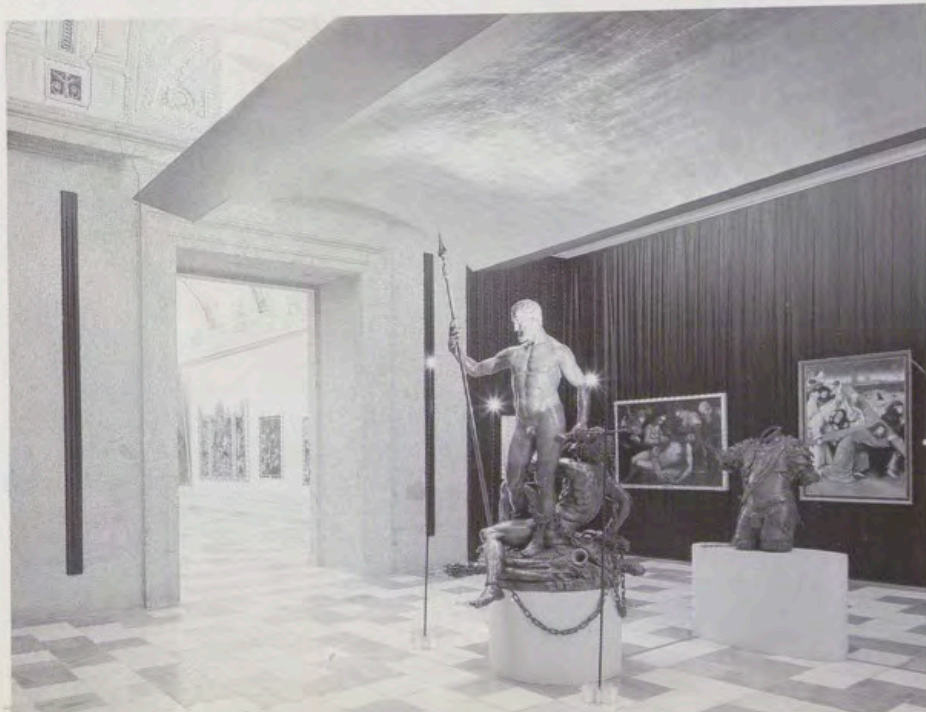
Se ha clausurado recientemente el IV Centenario de la Última Piedra del Monasterio de El Escorial, se está trabajando en el VIII Centenario del Monasterio de Las Huelgas, y se anuncia para 1988 otro

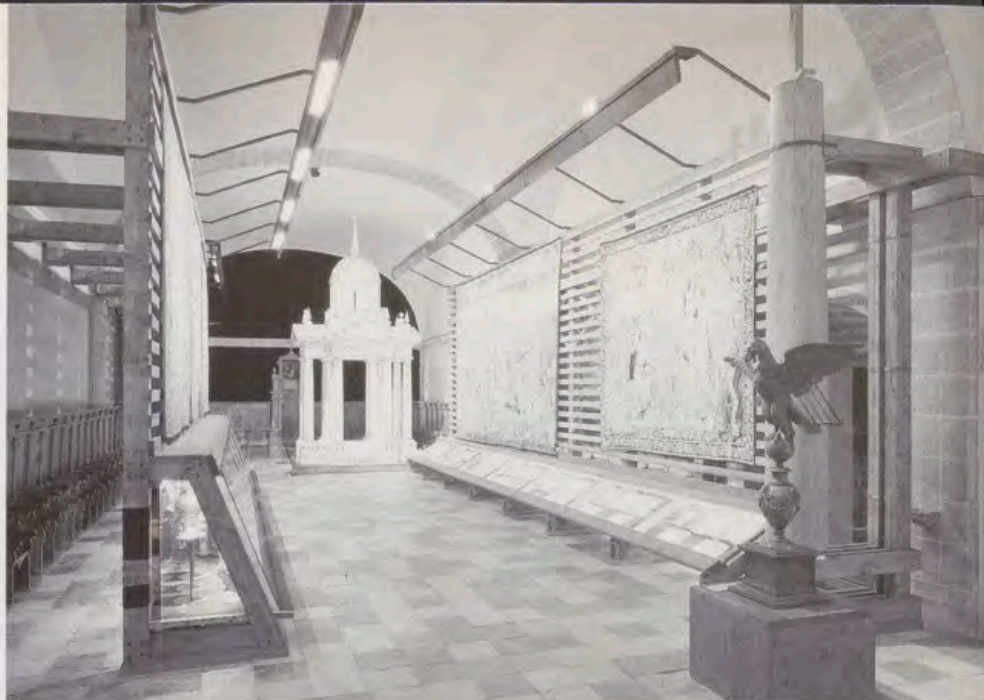
importante Centenario, el de la Muerte del Rey Carlos III, como poniendo un jalón para marcar la continuidad en esta carrera de conmemoraciones a las que está irremediamente sometida la vida cultural. Y todos estos aconte-

cimientos, presididos por lo que pudiera llamarse «el supercentenario», que se celebrará en el 92, con motivo de los cinco siglos del Descubrimiento de América. Y la década de los 90 se presenta también próspera en este tipo de celebraciones, que sin duda culminarán a finales de siglo, y al menos, en lo que a España se refiere, con el recuerdo de la Generación del 98, y la pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico como elementos representativos de un importantísimo momento histórico español.

Cabría añadir para los dos próximos lustros otro IV Centenario inmediato, que es la Derrota de la Armada Española, que ya prepara desde hace casi dos años el Reino Unido; y claro está, el II Centenario de la Revolución Francesa, conmemoración que también lleva largos meses de elaboración, en nuestra nación vecina.

Estatua desmontable del Emperador Carlos V, obra de Leoni (Copia Barbedinne, siglo XIX) («Las Colecciones del Rey»).





La lista podría ser interminable, y no hay más que repasar un manual de Historia Universal y atender a las fechas de muerte o nacimiento de nuestros prohombres para preparar al menos cien centenarios de la cultura occidental en un futuro inmediato.

Queremos decir con ello que no se puede ya vivir sin lo que el profesor Fernández Alba calificaba en un prólogo para un libro de reciente aparición¹, como la «Liturgia de los Centenarios». Aunque pudiera atisbarse un cierto tinte peyorativo en esta denominación, lo cierto es que los centenarios tienen, sin duda, resultados positivos, y, al menos a unos más que a otros, habría que defenderlos con todo calor. Pero los resultados interesantes que pueden ofrecer estos movimientos culturales tienen, a mi juicio, un carácter muy posterior en el tiempo a la propia celebración, como queriendo traicionar la razón cronológica que los justifica. Desde este punto de vista se podrían establecer tres fases diferentes para un centenario.

La primera de ellas sería el mero pretexto del cumplimiento de un ciclo temporal, tanto más importante cuanto más antiguo sea el acto, el personaje, el monumento o el hecho histórico, artístico o científico a que nos refiramos. Así, se establecería una primera gradación entre milenarios, centenarios y cincuentenarios, de forma que este pretexto temporal constituye automáticamente la primera fase o pre-texto de la conmemoración. El núcleo de esta fase sería pues la constatación del cumplimiento de un ciclo y la puesta en marcha de los medios necesarios para que la segunda fase entrara en funcionamiento.

Este segundo estadio sería el *texto* propiamente dicho, vertebrado mediante unos programas de actos, exposiciones, celebraciones y conferencias.

El texto es la parte más significativa del hecho cultural, en la medida en que

La Exposición «La Liturgia», situada en la Iglesia Vieja del Monasterio, incluye piezas de muy diversa índole; entre las que figura el busto-relicario de uno de los soldados de la milicia de San Mauricio, con el anagrama de Juan de Arfe.

Relicario «Duomo», de Milán. Segunda mitad del siglo XVI («La Liturgia»).



puede alcanzar enorme difusión, y pone de relieve en la conciencia pública la importancia del hecho celebrado.

Pero es la tercera fase la que juzgamos más interesante, más útil y más rentable; y, sin embargo, no puede existir sin las dos primeras. Habría que calificar a este tercer escalón de *meta-texto*, por seguir con la caprichosa terminología adoptada, y reflexionar sobre la enorme riqueza de frutos y resultados que aporta. Por ello, el hacer un comentario sobre el IV Centenario de El Escorial, cuando apenas hace unos meses que se ha clausurado, es una tarea casi estéril o al menos inoportuna, razón por la que nombramos este escrito como «crónica» y no crítica, y por la que se le califica de «urgente» como excusa y justificación, y si se quiere, como anuncio de un comentario futuro sobre los estudios e investi-

gaciones que el Centenario de El Escorial, con carácter «póstumo», ha conseguido poner en movimiento.

EL PRE-TEXTO

El IV Centenario de El Escorial ha tenido dos celebraciones separadas entre sí por más de dos décadas. La particular importancia en este edificio, de la Primera y la Última Piedra, distanciadas por 21 años, al menos oficialmente, invitó a los responsables culturales a una celebración en torno a la fecha señalada de abril de 1963. Fueron muchos y diversos los programas conmemorativos, y nos queda de aquel entonces una magnífica edición², en dos tomos, totalmente agotada, en la que se compilaban trabajos de primeras firmas, si se quiere con cierta desigualdad, pero con un tono



Tapices flamencos del siglo XVI, expuestos en la Iglesia Vieja del Monasterio («La Liturgia»).



Arqueta de plata sobredorada, decorada con cristal de roca, esmaltes, perlas y piedras preciosas. Segunda mitad del siglo XVI («La Liturgia»).

medio muy elevado, y, desde luego, configurando una obra editorial de presencia ineludible en la biblioteca de cualquier experto.

También quedó de aquella celebración una serie de intervenciones restauradoras en el propio Monasterio, polémicas unas y absolutamente necesarias las restantes. Quizá aquel centenario no alcanzó los resultados apetecidos por una cuestión transitoria, cual era la pretendida manipulación de El Escorial como elemento de poder desconociendo que por encima de cuestiones secundarias, que el monumento y su significación histórico-artística, tenían entonces, y seguirán teniendo por los siglos de los siglos, plena vigencia en la cultura occidental³.

No existen dos obras más importantes y cargadas de contenidos de toda índole en el siglo XVI, que la Basílica

de San Pedro de Roma y la fábrica escorialense.

Cuando veintitantos años después hemos vivido el IV Centenario de la Última Piedra, la situación cultural era aparentemente más favorable, y de ahí que la difusión de los actos recientemente clausurados haya sido muy superior.

Este IV Centenario ha tenido casi dos años de presencia desde que SS. MM. los Reyes comparecieron en El Escorial el 17 de septiembre de 1584, hasta que el 30 de octubre de 1986 dieron por clausurados los actos conmemorativos, al menos con carácter oficial.

DOS AÑOS DE CELEBRACIONES

A lo largo de este período de dos años, con el que se quería recordar



Terno de San Lorenzo, con brocado de oro anillado y terciopelo granate (1569) («La Liturgia»).

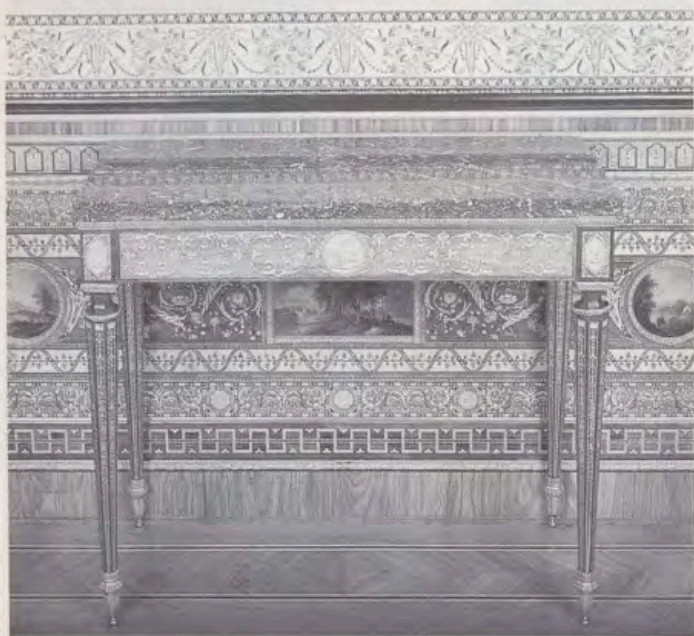
aquella histórica mañana del 14 de septiembre de 1584, en que bajo el patronazgo de Felipe II se reunieron diversos notables para sentar la última piedra de la fábrica de cantería, la pannotia de actos en torno a El Escorial ha sido extraordinariamente variada, y el análisis de lo acontecido desborda con mucho los límites de esta publicación.

Decenas de Cátedras universitarias han incluido en sus programas de trabajo el monumento filipense como tema monográfico. Centenares de alumnos han dibujado sus arquitecturas, y centenares de eruditos de los más diversos orígenes han hablado, meditado y escrito sobre este edificio, todavía repleto de misterios.

Los ciclos conmemorativos de carácter menor, hechos con más ilusión que eficacia, y los programas de carácter nacional e internacional, han venido a demostrar, en frase del profesor Fernández Alba, al que antes aludíamos, la plena vigencia del Monasterio 400 años después de su nacimiento, vigencia que se consolidará y afirmará en los años venideros.

No se puede dejar de nombrar en el análisis de esta fase de la conmemoración el interesantísimo simposio que promovió el departamento de Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, durante los días 2, 3 y 4 de octubre de 1985, en donde concurrieron ponencias de carácter histórico-artístico que están próximas a ver la luz.

El ciclo de conferencias «IV Centenario», que tuvo lugar desde mayo a agosto de 1985 en San Lorenzo de El



Escorial⁴, agrupó 18 intervenciones, sin duda heterogéneas, pero interesantes, sobre muy diversos aspectos de la realidad escorialense.

La figura de Juan de Herrera ha empezado a ser revisada científicamente, y más que revisada, cuestionada, en el mejor sentido de la palabra, como más adelante veremos. El Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria dedicó en mayo del 85 un programa completo de investigaciones sobre la personalidad del arquitecto montañés. La Fundación Juan de Herrera, en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, organizó otro ciclo monográfico sobre Herrera en agosto del 86, cuyas actas están también pendientes de publicación.

Comentario aparte merece el ciclo de conferencias que sobre la arquitectura de El Escorial organizó el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, ciclo que abrió el Profesor Kubler, cuyo libro «Building the Escorial» pareció ser en 1981 una premonición, desde luego controvertida, del Centenario que se avecinaba. En este ciclo de conferencias tomaron parte diferentes eruditos sobre la fábrica de San Lorenzo, consagrados muchos de ellos, y el resto autores noveles que ya van dejando de serlo. El resultado de este ciclo es un libro titulado «El Escorial, La Arquitectura del Monasterio», de reciente publicación⁵.

PROGRAMA ARGUMENTAL DEL CICLO DE EXPOSICIONES

Pero quizá el hecho más singular, y que ha alcanzado mayor difusión de este IV Centenario, ha sido la serie de nueve exposiciones que tuvo lugar

Sobre estas líneas, a la izquierda, consola de madera fina y bronce, realizada en los talleres Reales durante el primer tercio del siglo XIX. A la derecha, papelerera con pie de puente, del siglo XVI («Las Casas Reales»).



Tapiz de lana, seda, plata y oro, de la Real Fábrica de Santa Bárbara, sobre cartones de Guillermo Anglois («Las Casas Reales»).

desde diciembre del 85 hasta los primeros meses de 1987.

Aunque pudiera parecer a primera vista que un ciclo de nueve exposiciones tan variadas, separadas en el tiempo con lagunas de uno o dos meses entre sí y celebradas en lugares tan diferentes, pudiera carecer de un mínimo de interconexión, existía sin embargo una trama argumental meditada y coherente.

Se haría en primer lugar una revisión profunda de la imagen plástica del Monasterio en sus cuatrocientos años de vida y presencia en la cultura, desde

un arsenal de datos tan valioso e impagable como los fondos de la Biblioteca Nacional (Exposición n.º 1).

El paso siguiente sería el análisis del proyecto arquitectónico, uno entre muchas alternativas, para analizar a continuación el proceso constructivo (Exposiciones n.ºs 2 y 3). Era necesario igualmente dotar al espectador de una información histórica suficiente que explicara la plataforma vital de la segunda mitad del siglo XVI, la época en que el Monasterio se concibe, y llega a ser realidad (Exposición n.º 5).



En primer término, reproducción de un ambiente del siglo XVI. Al fondo, un aposento de principios del siglo XVII («Las Casas Reales»).



Banqueta del primer tercio del siglo XIX, realizada en los talleres Reales («Las Casas Reales»).

El estudio de la obra escorialense, en sus aspectos religioso, residencial, artístico y cultural sería el tema de las muestras n.ºs 6, 7, 8 y 9.

Por último, la referencia ineludible al entorno del monumento cerraría el ciclo (Exposición n.º 4). La posible descolocación cronológica de esta última muestra, que por razones muy diversas apareció en cuarto lugar, no alteró sin embargo el programa didáctico previo, que tenía la suficiente versatilidad para encajar algún cambio de este tipo.

NUEVE CARAS DE UNA REALIDAD

Se planteó inicialmente un ciclo algo más corto, pero en noviembre de 1985 quedó fijado su número definitivamente en nueve.

La primera de las Exposiciones se celebró en los meses de diciembre 85 y enero 86, y llevaba por título «*El Escorial en la Biblioteca Nacional*». La muestra incluía magníficos ejemplares de nuestra primera biblioteca, donde se analizaba la imagen del monumento desde múltiples puntos de vista. Lo mejor de aquella ocasión fue sin duda un magnífico catálogo de casi 600 páginas, y como tal catálogo es probablemente el mejor de todos los del ciclo.

El título de la segunda fue «*Ideas y Diseño*» (*La Arquitectura*) y trataba de «relatar la voluntad real de buscar un enterramiento idóneo para el emperador fallecido, siguiendo las disposiciones testamentarias del mismo, empezando en la génesis de las ideas, en la educación arquitectónica... las consultas realizadas y el ejemplo tipológico de edificios contemporáneos»⁶.

Las series de dibujos y maquetas, como realizaciones «ex profeso» para la muestra, fueron lo más notable, sin olvidar los siete trabajos introductorios de conocidos especialistas. Cuando escribimos estas líneas, la práctica totalidad de la exposición está montada en Huelva, dentro de un programa itinerante.

«*Fábricas y Orden Constructivo*» (*La Construcción*) fue el tema de la tercera, y trataba del «proceso de elaboración (del Monasterio), como artefacto material construido a lo largo de un período histórico concreto, y como tal, nunca definitivamente cerrado»⁷. El catálogo presentaba un conjunto de seis artículos sobre el proceso constructivo, entre los que conviene destacar, por su densidad de erudición, el titulado «*Desarrollo y organización de las obras del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*», del profesor Cervera Vera. Se incluían entre los objetos muestra-

dos, una serie de excelentes fotografías inéditas y un par de maquetas muy didácticas y cuidadosamente realizadas.

Durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1986, tuvo lugar la cuarta muestra, cuyo título, «*Población y Monasterio*» (*El Entorno*), resumía un contenido que, «tomando como punto de referencia el Monasterio, desplaza su foco de atención fuera de él»⁸. Se trataba de dar una visión plural y amena de las relaciones entre el monumento y su entorno a lo largo de cuatro siglos de vida común. El catálogo incluía seis estudios sobre orígenes, configuración, desarrollo, momentos presente y futuro del Real Sitio y sus alrededores. Buena parte de la documentación mostrada era inédita, pero convendría insistir en la importancia de los planos «de elaboración propia» que esta exposición hizo realidad.

Permítasenos saltar a la novena exposición, la titulada «*Biografía de una época*» (*La Historia*) celebrada en noviembre y diciembre de 1986, en la que se llevó a cabo un completo desmenuzamiento, año por año, del período comprendido entre la abdicación del Emperador a favor de su hijo Felipe (1555) y la muerte del Rey en su habitación de El Escorial en 1598. Procede anotar del catálogo los ocho trabajos introductorios muy bien documentados, y de la exposición propiamente dicha, aparte del indudable valor de algunas de las piezas mostradas, las novedades, no exentas de controversia, de los aspectos puramente exotécnicos, en cualquier caso novedosos.

LAS CUATRO EXPOSICIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL

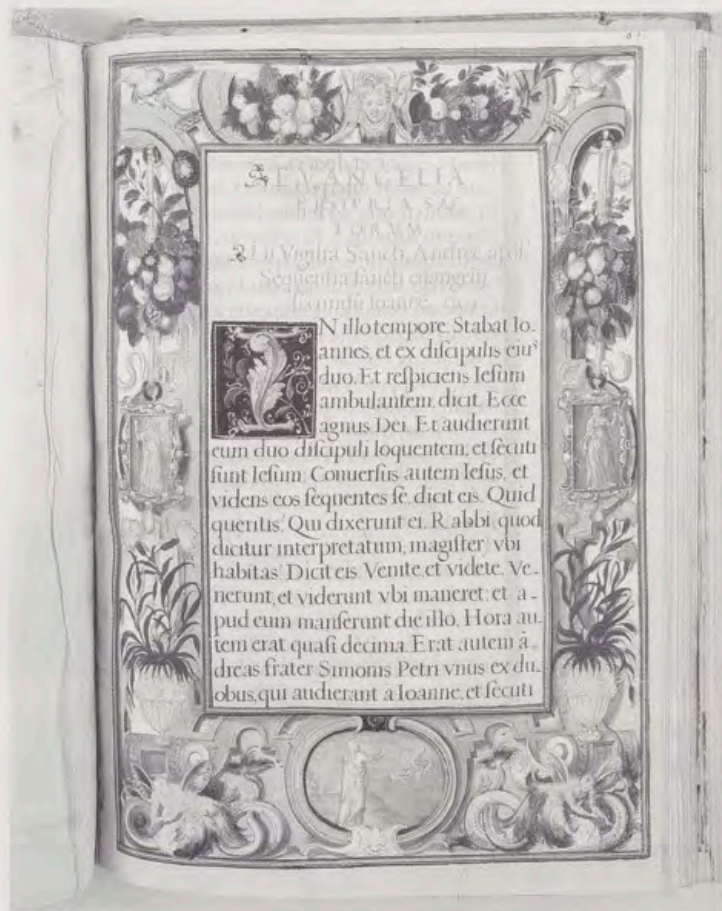
Hemos reservado este comentario para el final, por razones obvias, pero no tanto por hacer una descripción resumida de sus contenidos, cuanto por anotar algunos interesantes trabajos, en curso de realización, que el centenario ha puesto en marcha.

Estas cuatro exposiciones, simultáneas y situadas todas dentro del recinto del Monasterio, fueron inauguradas por Sus Majestades los Reyes el 30 de octubre de 1986, y relataban aspectos diversos, y sin embargo concomitantes, de la realidad escorialense, e inevitablemente ligados a la compleja, denostada, alabada y gigante personalidad del Rey fundador.

«*Iglesia y Monarquía*» (*La Liturgia*), trató de las relaciones entre el poder temporal y el poder divino en el reinado de Felipe II, y sin el estudio de esta ligazón de poderes en el pen-



La Exposición «Fe y Sabiduría» se situó en la recién restaurada nave de «cantinas» o «platerías».



«*Evangelium Res Totum annum*». Siglo XVI («Fe y Sabiduría»).

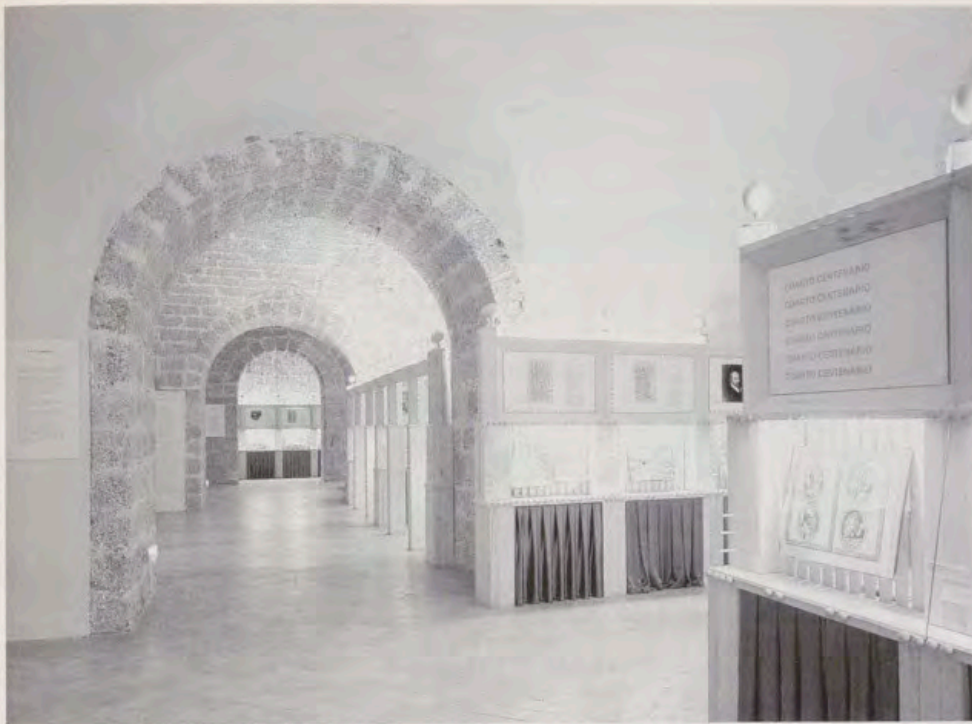
samiento medieval y renacentista es imposible entender la razón última de El Escorial. De esta exhibición hay que anotar la recuperación del «Martirio de San Lorenzo» de Tiziano⁹, expuesto de nuevo al público, y la reconstrucción del monumento herreriano de Semana Santa¹⁰, cuajada en dos maquetas a escalas 1/2 y 1/20, después de un concienzudo estudio preparatorio.

Pero también es importante la obra de restauración de la Iglesia Vieja, que quedará abierta a la visita turística; y la contemplación pública, siquiera por unos meses, de una pieza tan valiosa como el «arca de Isabel Clara Eugenia»¹¹.

Otra de las novedades que incluyó esta exposición fue el hallazgo, y posterior reincorporación al patrimonio de El Escorial, de un copón¹² de tiempos de Felipe III, marcado con la parrilla característica y salido del Monasterio por motivos y caminos desconocidos.

El copón fue hallado casualmente en la parroquia de Santiago, de Madrid, donde fue entregado a principios de este siglo en secreto de confesión; y la pesquisa, de feliz final, estuvo dirigida por M.^a Teresa Ruiz Alcón, a la sazón Jefa del Servicio del Tesoro Artístico del Patrimonio Nacional.

«*Las Casas Reales*» (*El Palacio*),



Por primera vez, se muestra al público la magnífica arquitectura de la nave de «platerías» correspondiente a la primera fase de construcción del Monasterio (1563-1567).

Grabado iluminado de la obra «Expeditionis Hispanorum Anglium, vera descriptio», de Roberto Adamo («Fe y Sabiduría»).

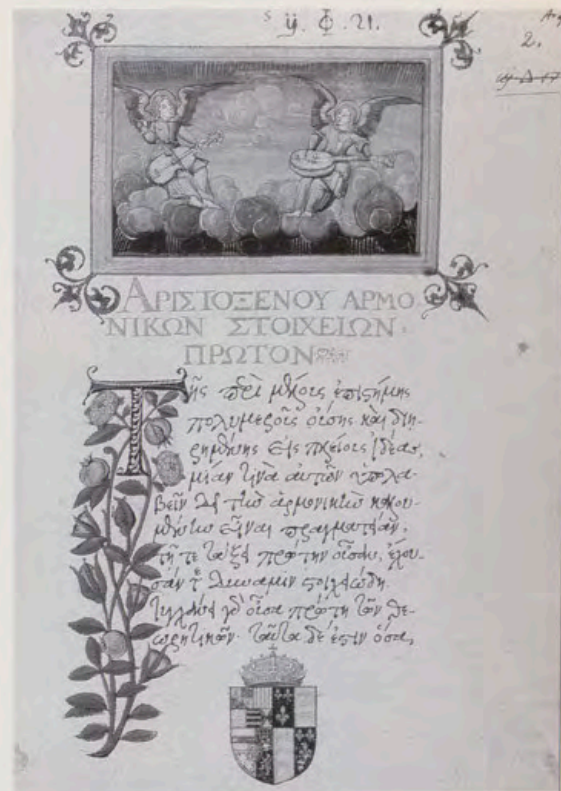


tuvo el honor de incluir entre sus objetos el más antiguo testimonio gráfico, y quizá único, de El Escorial en su fase de construcción. Se trata del célebre dibujo titulado «The Kig Spaynes Hows at...» (La Casa del Rey de España)¹³, propiedad del Marqués de Salisbury y conservado en Hatfield House. Todos los amantes de El Escorial hemos celebrado la traída a España de esta magnífica pieza. Y la polémica, y lo más interesante, la investigación, ya está en marcha con sorprendente interés.

Respecto de la autoría del dibujo existen al menos tres teorías. Kubler¹⁴ defiende que es obra de Fabrizio Castello, y posiblemente es la op-

ción más verosímil por el apoyo documental aducido. Luis Cervera Vera intuye, y no le falta razón, que el dibujo salió de la mano del propio Herrera, por el conocimiento minucioso de la obra y de los procedimientos constructivos utilizados. Por fin, el Profesor Navascués¹⁵ apunta hacia algún artista flamenco por razones de estilo. *La duda persistirá sin duda*, pero juzgamos más excitante el estudio, actualmente en curso, de cómo el dibujo salió de España y llegó a manos de Lord Burghley antes de 1596, es decir en vida de Felipe II¹⁶.

La pieza está ya de vuelta en Hatfield al concluir el plazo y las prórro-



«*Armoricorum elementorum libri duo*», de Aristoscenus. Manuscrito griego copiado para Felipe II («Fe y Sabiduría»).

gas del préstamo, y el autor de esta crónica, que tuvo la oportunidad, en nombre del Patrimonio Nacional, de hacer de correo para la traída a España y posterior devolución del dibujo, debe dejar constancia de la tristeza enorme que le invadió al devolver la obra a su dueño, Lord Salisbury, sucesor en línea directa de Lord Burghley.

«*Las Colecciones del Rey*» (Pintura y Escultura), ha sido una muestra muy completa de la definición del gusto estético de Felipe II. Ha valido la pena reunir en las Salas Capitulares del Monasterio la obra más significativa, pictórica y escultórica, que colmó los propósitos estéticos y de-

vocionales del fundador de El Escorial. No fue posible traer a Madrid algunos de los excelentes retratos de la familia real, obras de Moro y Sánchez Coello, como hubiera sido nuestro deseo, pero tuvimos más suerte con el «Alejandro Farnesio»¹⁷ de Sánchez Coello, que amablemente nos prestó la National Gallery of Ireland. Sobre esta deliciosa y cuidada pintura del joven príncipe se está escribiendo una investigación que verá la luz en los próximos meses, cuando el cuadro haya regresado a Dublín. Las consecuencias de esta exposición, para la fase última del Centenario que más arriba llamábamos «meta-texto», se anuncian variadas e interesantísimas.

La primera de ellas es el trabajo de J. B. Bury que figura en el presente número de REALES SITIOS. Bury conocía hace tiempo el cuadro, y ya publicó algunas notas sobre él hace tres años, pero ahora vuelve sobre el tema con un trabajo más amplio y riguroso.

Hay que aprovechar estas líneas para mostrar de nuevo el sincero agradecimiento al Museo del Prado¹⁸ que prestó diversas obras, todas muy valiosas, de pintura y escultura para esta exposición.

UNA ESCULTURA, UN CUADRO: DOS COMENTARIOS SUGESTIVOS

Pero hay que consignar al menos dos sucesos más que anecdóticos. El público ha tenido oportunidad de contemplar, por primera vez, el cuerpo desnudo del Emperador en la escultura titulada «*El César dominando el Furor*»¹⁹. Es la prueba de que la obra escultórica de los Leoni, y por extensión, esta magnífica réplica, aparte de codearse artísticamente con las obras cumbres de los artistas renacentistas italianos tradicionales, presentaron esta sugerente innovación: la desmontabilidad.

El segundo comentario es para la restauración de un Cristo magnífico de El Greco²⁰, que Diego Angulo alcanzó a ver algunas semanas antes de morir, y que descubrió también M.^a Teresa Ruiz Alcón en el Colegio de Doncellas Nobles de Toledo. Parecía lógico incluir la pieza restaurada en el conjunto de esta exposición como amable recuerdo del despecho real hacia la obra del chipriota.



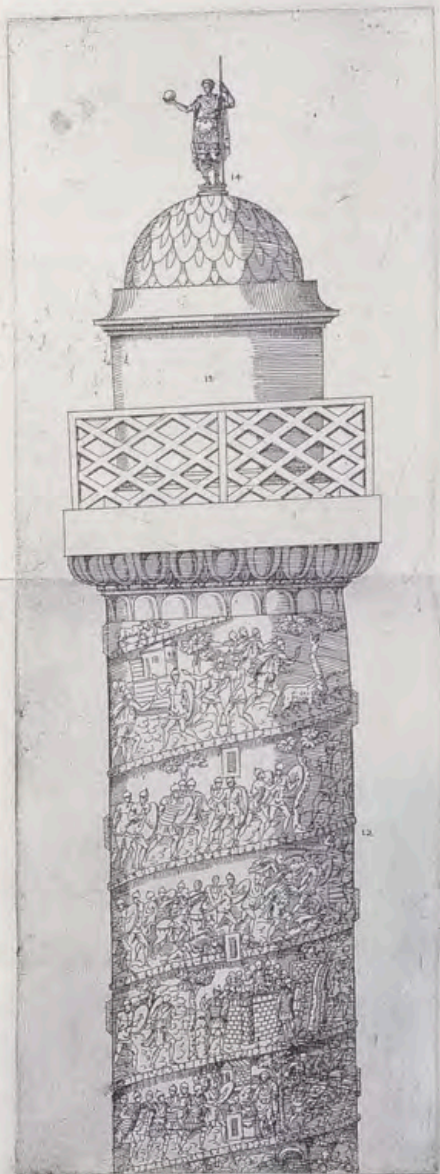
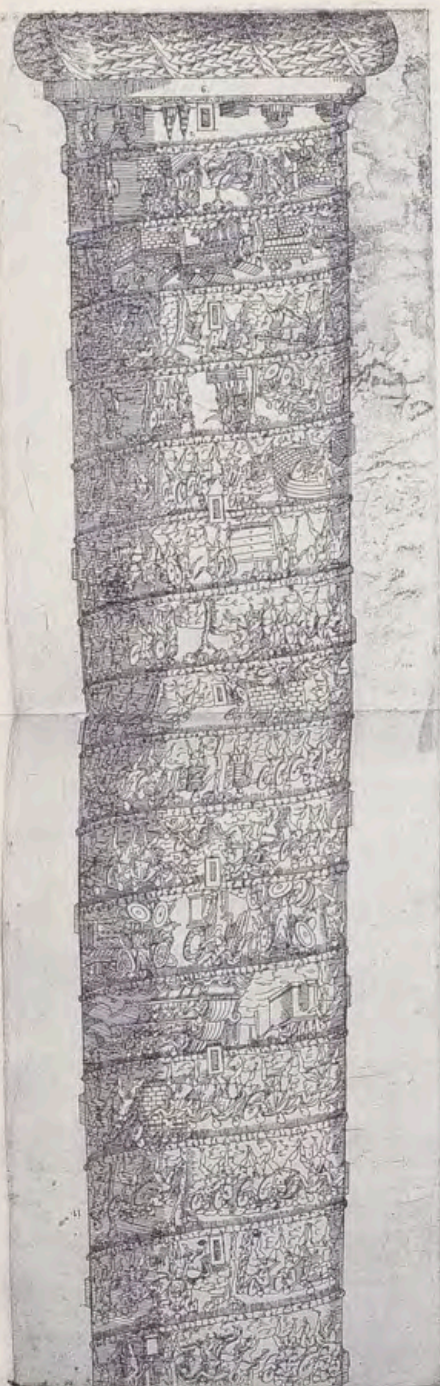
Anotemos, por último, la satisfacción que todos hemos tenido al ver las Salas Capitulares utilizadas como pinacoteca, como ya hizo en el siglo XVII aquel aposentador de excepción del Rey Felipe IV: Diego de Silva Velázquez. Quizá sea la utilización óptima que se puede dar a estos soberbios espacios abovedados que decoró Tibaldi hace cuatro siglos.

«*Fe y Sabiduría*» (*La Biblioteca*), era el homenaje obligado a la biblioteca escurialense. Excepto un libro de los expuestos²¹, todo el material procedía de la propia Biblioteca, y constituye un ejemplo valioso y representativo, pero brevísimo, de los increíbles fondos que allí se guardan. Esta muestra ha sido, evidentemente, la favorita y preferida de los bibliófi-

los, y al igual que las otras tres, mereció una muy buena crítica de la revista «*The Burlington Magazine*»²².

Quizá haya sido esta exposición la que más nos haya acercado a la gran significación cultural que como mecenas ha tenido la figura de Felipe II, sobre todo si se tiene en cuenta que el encasillar la actividad del Rey en cuarenta y cinco empresas de carácter cultural, político o científico, no es sino el residuo final de un proceso de reducción que nos impusimos ante una primera lista de capítulos culturales que superaba el centenar.

La exposición tiene lugar en la nave de cantinas o de «platerías» de la fachada meridional del Monasterio, soberbio espacio arquitectónico que hemos limpiado y restaurado



«Relieves de la columna trajana»,
de Jerónimo Murciano,
donado a Felipe II por Alonso Chacón
(«Fe y Sabiduría»).

«De re militari libri quatuor...»,
de Flavius Vegetus Renatus.
Dibujo de máquina de guerra
(«Fe y Sabiduría»).



para esta ocasión, y cuya contemplación en su potente desnudez de piedra, justifica sobradamente la visita.

Concluida la exposición, esta obra de arquitectura de la época de Juan Bautista (se adivina su mano por doquier), quedará incorporada a la visita pública, y sería un lugar ideal para albergar una antología de piezas realizadas para estas nueve exposiciones.

RESULTADOS DEL CENTENARIO

Pero volvamos al punto por el que comenzamos este escrito. Clausurada oficialmente la conmemoración, se abre sin duda la fase más interesante: sobre la certeza de la vigencia

plena y vigorosa del coloso escurialense, la tarea de investigación científica prosigue con renovadoras fuerzas: R. Mulcahy prepara trabajos sobre las pinturas de las puertas de los altares de las reliquias, Bury investiga sobre el verdadero papel de Herrera en la obra de El Escorial, Sambricio profundiza en las transformaciones vilanovianas de la fachada Norte, H. Kamen ha abierto brecha ²³ sobre la presencia del Monasterio en la España del XVII, Cervera desentraña la arquitectura oculta del monumento... en un intento de seguir ahondando en el misterio inagotable del gigante de piedra.

Pensemos que sólo los catálogos de las nueve exposiciones han incluido más de sesenta trabajos y artícu-

los de investigación, sin contar un centenar de publicaciones y escritos de celebraciones paralelas que salieron a la luz en los últimos dos años.

El hecho de que estas efemérides aviven la llama de la curiosidad investigadora, es probablemente su última y más sólida justificación.

NOTAS

¹ Con motivo del IV Centenario, ha aparecido, a finales de 1986, una nueva edición de la magnífica crónica de la construcción de El Escorial, que escribió Fray José de Sigüenza. El libro lleva por título «La fundación del Monasterio de El Escorial» y ha sido editado por la firma Turner Libros, S.A. Madrid 1986. En el prólogo, el Arquitecto

Fernández Alba, que en aquel momento era Director General del Instituto de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales del Estado (mayo 1986), se refiere a la «Liturgia de los Centenarios» y a la plena vigencia del monumento escorialense a sus 400 años de vida. Existen más adelante unos párrafos muy interesantes dedicados a la Arquitectura de persuasión político-religiosa, que representa el monumento.

² Los dos tomos que, bajo el título genérico de «El Escorial», editó el Patrimonio Nacional con motivo del IV Centenario de la primera piedra consistían en una compilación de trabajos diversos que cubrían el campo del Arte, la Historia y la Literatura (Fueron editados en Madrid en 1963).

³ Véase Nota 1 sobre la plena vigencia de El Escorial en la Arquitectura actual.

⁴ El ciclo de conferencias conmemorativas del IV Centenario de la terminación de El Escorial, a que nos referimos, fue organizado por los Amigos del Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial, y tuvo diversos escenarios, entre otros, el Aula Magna del Monasterio y el propio Real Coliseo. El ciclo tuvo una temática muy variada, y cargada de intervenciones sobre asuntos en cierto modo anecdóticos, pero de todas formas, interesantes para conocer la poliédrica realidad escorialense.

⁵ El libro citado, publicado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, recoge una Antología de las diversas publicaciones que, sobre el Monasterio de El Escorial, ha divulgado la revista «Arquitectura», órgano oficial del C.O.A.M.; tiene un indudable interés en cuanto a revisión cronológica, e incluye también el texto de todas las conferencias del ciclo aludido. Los eruditos que intervinieron en estas conferencias fueron los profesores Kubler, Hernández León, Chueca Goitia, Moya, Linazasoro, González Cobelo, Cervera y Sambrić, quien incluyó un trabajo titulado «El Escorial como propuesta de un nuevo clasicismo», de contenido diferente al de su conferencia.

⁶ Citamos un fragmento de la presentación del Catálogo de la Exposición «Ideas y Diseño» (La Arquitectura), que encabeza dicha publicación, el autor del texto es el Comisario de dicha Exposición, el Arquitecto Gabriel Allende Gil de Biedma.

⁷ Fragmento de la presentación del catálogo correspondiente a la Exposición «Fábricas y Orden Constructivo» (La Construcción), redactado por su Comisario Juan Miguel Hernández León.

⁸ Fragmento del trabajo firmado por el Comisario de dicha Exposición, Javier Aguilera Rojas.

⁹ El «Martirio de San Lorenzo» de Tiziano es una soberbia pieza pictórica que preside la denominada Iglesia Vieja que, como se sabe, desempeña el papel, durante la construcción del Monasterio, de pequeña Iglesia, panteón provisional de los restos del Emperador y de sus hermanas. A los pies del recinto, se situó, también con carácter provisional, el aposento del propio Rey. Este cuadro, fechado en 1567, pertenece a la última época del maestro, al igual que «La Última Cena» (1564), «El Tributo» (1568), «La Alegoría de Lepanto» (1563), «España en ayuda de la Religión» (1575), y «San Jerónimo» (1575). Tomamos la referencia del artículo de J. Brown, titulado «Felipe II, coleccionista de pintura y escultura», publicado por el Patrimonio Nacional en el Catálogo de la Exposición titulada «Las Colecciones del Rey». El cuadro, que a partir de ahora podrá ser visitado dentro del circuito turístico, posee el anacronismo de las vestiduras, pero quizá lo más sugerente es la composición en la zona central de un robusto San Lorenzo, sobre la sólida parrilla, y un fondo arquitectónico que enmarca la afirmación de que el martirio se llevó a cabo durante la noche. La obra está pendiente de un estudio monográfico, dada su extraordinaria calidad artística, y aunque formaba parte de la Exposición precitada, no se incluyó su ficha en el Catálogo, para anunciar la llegada de esta monografía.

¹⁰ El monumento herreriano de «Semana Santa», ha sido reproducido fielmente a escala 1/2, y sin el cuerpo basamental por razones de altura, para poderlo introducir en la Iglesia Vieja, donde permanecerá expuesto al público. La reproducción se

hizo en los talleres del Patrimonio Nacional en El Escorial, en madera de pino sin policromar, para mostrar la desnudez de la madera y la serie de curiosos ensambles de las piezas entre sí.

No debe olvidarse que el monumento lo concibió Herrera, desde origen, como desmontable y se colocaba cada Semana Santa en la Basílica del Monasterio adornado de luces y flores para la exposición de la Sagrada Forma. El lenguaje clásico de esta arquitectura de madera es de la más alta calidad. En la Exposición titulada «Iglesia y Monarquía», se incluía asimismo, una reproducción en madera a escala 1/20, provista de las escaleras basamentales.

El estudio para esta reconstrucción, a partir de algunos fragmentos originales, tales como dos columnas y un trozo de entablamento, fue realizado con toda minuciosidad y precisión por el Arquitecto R. Andrada Glez.-Parrado.

La Exposición citada incluía entre los artículos expuestos, un dibujo a color en el que se daba una visión del monumento con todo su esplendor, y por tanto en madera policromada, realizado por Francisco Hernández. La pieza original se montaba tradicionalmente todos los años desde el siglo XVI hasta principios del XIX, en que dicha tradición se perdió.

¹¹ El Arca de Isabel Clara Eugenia, es una de las piezas reinas de la platería del Patrimonio Nacional. En el Catálogo de la Exposición «Iglesia y Monarquía», y en la página 164, consta su ficha con la referencia P.T. 8. La pieza fue un regalo del Duque de Saboya a Isabel Clara Eugenia, con motivo de las bodas de su hijo Carlos Manuel con la Infanta Catalina, hermana de Isabel Clara.

El Arca fue donada al Monasterio el 30 de junio de 1593, y, según el Padre Sigüenza, estuvo por algún tiempo la reliquia de la cabeza de San Hermenegildo.

Las inscripciones existentes en el Arca nos dan conocimiento de dos restauraciones; la primera de ellas fechada en 1737, a cargo del platero Manuel del Valle; y la segunda fechada en París, en 1887, a cargo de Alfred André, motivada posiblemente por el hecho de figurar en la Exposición Universal de Barcelona (1888), por deseo de S.M. El Rey Alfonso XII. La pieza figuró también en la Exposición histórico-europea de Madrid.

¹² El copón escorialense, encontrado recientemente en la Iglesia de Santiago de Madrid, estaba incluido en el Catálogo de la Exposición «Iglesia y Monarquía» con la signatura P.T. 12, y se halla pendiente de restauración. Carece de tapa, y está datado como anterior a 1623. A partir de ahora, y una vez devuelto a su origen, el copón queda incorporado al patrimonio escorialense.

¹³ El célebre dibujo ha sido traído a España por el Patrimonio Nacional, y ha figurado en la Exposición «Fábricas y Orden Constructivo», durante los meses de abril y mayo de 1986; y en la Exposición «Las Casas Reales», en el Monasterio de El Escorial, desde octubre de 1986 hasta la 1.ª semana de febrero de 1987, en que fue devuelto a su dueño. Véase una referencia sobre el dibujo en los trabajos titulados «La Casa del Rey de España» y «La obra como espectáculo», incluidos en el Catálogo de esta última Exposición (Patrimonio Nacional 1986).

¹⁴ En la más reciente edición de la obra de George Kubler, «Building the Escorial», existe un anexo dedicado a atribuir el dibujo a Fabrizio Castello, quien también trabajó como pintor en la Sala de las Batallas del Monasterio. Esta teoría con la que están de acuerdo el profesor Fernando Chueca y el erudito de El Escorial, Padre Luciano Rubio, O.S.A., no es sostenida sin embargo ni por Luis Cervera, que piensa que el autor es Herrera, ni por el propio Navascués. Ver nota 15.

¹⁵ En su trabajo «La obra como espectáculo: el dibujo Hatfield» publicado por Pedro Navascués en el Catálogo de la Exposición «Las Casas Reales», el profesor Navascués no rebate la tesis de Cervera, pero duda de ella por la falta de proporciones del dibujo, argumentado que es un fallo que jamás hubiera cometido Juan de Herrera. Navascués, dice textualmente... «no me extrañaría que su autor fuera un flamenco», y basa esta opinión, en

la conexión general y carácter del dibujo. Por último, este autor, fija la fecha del dibujo en la primavera de 1576.

¹⁶ El bibliotecario y archivero de Hatfield House, persona que, junto con el Marqués de Salisbury, hizo posible la traída a España del dibujo durante 1986 y 87, me asegura que como buen conocedor de la caligrafía de Lord Burghley, las anotaciones existentes en el reverso del dibujo, son sin duda de su propia mano.

Como Burghley murió en 1596, el dibujo llegó a Londres antes de esta fecha. Esto echa por tierra la teoría que me apuntó Sir John Summerson. En su opinión, el dibujo pudo ser requerido por Íñigo Jones para ser mostrado a Carlos I, para la reconstrucción del Palacio de Whitehall, pero en tal caso, estaríamos en la 1.ª mitad del siglo XVII.

Es cierto que Jones mostró gran interés por El Escorial, y aunque estamos pendientes de conocer la opinión de Sir Roy Strong, el gran biógrafo de Jones, creo que esta teoría de Summerson, carece de fundamento por una elemental cuestión cronológica. Más verosímil puede ser la sugerencia de la erudita británica Angela Delaforce, que recientemente me ha indicado la posibilidad de que el dibujo saliera de España y llegara a Inglaterra, de la mano de Antonio Pérez en la célebre huida del Secretario Real. De todas formas, tan interesante investigación sigue su curso y, por el momento, sólo se pueden hacer conjeturas.

¹⁷ El cuadro titulado «Portrait of a young Prince» de Sánchez Coello, es probablemente el retrato de Alejandro Farnesio, cuando era adolescente. Es curioso anotar que dicho personaje figuraba por partida doble en la Exposición «Las Colecciones del Rey», puesto que estaba también incluido como retrato en el «Martirio de San Lorenzo».

Por pura casualidad, he descubierto precisamente en Hatfield House, un cuadro titulado «Alessandro Farnese», atribuido a Tiziano, en el que las facciones del modelo coinciden plenamente con las de la figura que Bury identifica como Farnese en el cuadro de El Greco.

La pintura que se encuentra en Hatfield está catalogada con el n.º 54 (p. 64) del libro titulado «Paintings and Sculpture at Hatfield House». A catalogue compiled by Dr. Erna Auerbach and C. Kingsley Adams.

¹⁸ El Museo del Prado hizo un préstamo para esta Exposición de 7 cuadros y 4 esculturas de bronce.

¹⁹ El original de esta escultura de Leoni, se encuentra en la rotonda del Museo del Prado de Madrid, pero la réplica que ha figurado en la Exposición «Las Colecciones del Rey» es una copia del siglo XIX realizada por Barbedienne, y su emplazamiento es el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid. Existe otra copia, también del escultor francés, situada en el centro del Patio del Alcázar de Toledo.

²⁰ El Cristo fue restaurado a lo largo de 1986 por el Patrimonio Nacional, y pertenece a una serie temática del pintor chipriota de más de dos decenas de ejemplares.

²¹ El único libro de la exposición «Fe y Sabiduría» que no ha pertenecido a la Biblioteca de El Escorial, era el señalado en el correspondiente Catálogo con la signatura SIGN IX-7223, siendo su título «Expeditiones Hispanorum in Angliam, vera descriptio» de Roberto Adamo, que pertenece a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

²² Véase el número correspondiente a enero de 1987, de la revista británica «The Burlington Magazine» en donde la Doctora R. Mulcahy incluye una magnífica crítica de las cuatro Exposiciones del Patrimonio Nacional.

²³ Se trata del artículo publicado por el Patrimonio Nacional en el Catálogo de la Exposición «Las Casas Reales», titulado «El Escorial en el Siglo XVII, una evolución ambigua», en el que el profesor Henry Kamen da una visión de El Escorial durante los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Queda por tratar, y se hará sin duda en los próximos meses, el período correspondiente a los dos primeros Borbones (1.ª mitad del siglo XVIII), quienes no mostraron demasiada simpatía por el Monasterio de El Escorial.

UN Patek Philippe es el reloj que se elige para toda la vida – una elección que refleja el amor por la calidad en sí misma. Por consiguiente, es natural que se busque el consejo de alguien que comparta la misma apreciación de valores. Es por ese motivo que confiamos nuestros relojes únicamente a maestros relojeros reconocidos. Su apreciación de un Patek Philippe se basa en su comprensión – y admiración por la habilidad que presidió a su creación. Se dice que un Patek Philippe es el reloj del relojero.

Cuando pida que le enseñen un Patek Philippe, Ud. compartirá el respeto que los entendidos sienten por un objeto de tan rara perfección.

Un Patek Philippe – porque es para toda la vida.

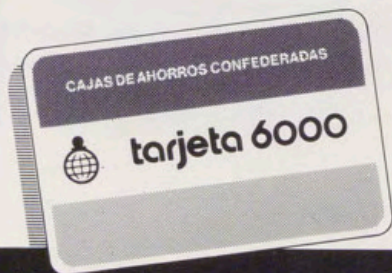


PATEK PHILIPPE
GENEVE

LA RED MEJOR EXTENDIDA.



- ¿Dónde nos vamos a dejar caer esta noche?
- No tengo un duro...
- Pero tienes la Tarjeta 6000.
- Sólo llevo la de mi caja...
- Pues eso. ¿A estas alturas aún no sabes que todas las tarjetas de las Cajas Confederadas son Tarjeta 6000?
- Ah, no había caído...
- Pues, caigas donde caigas, puedes sacar dinero. Seguro. Hay más de 3.000 cajeros.
- ¿Y puedes comprar con ella?
- Lo que quieras.
- ¿Un león?
- En León o en cualquier sitio.
- Ah, ya caigo...



RED 6000

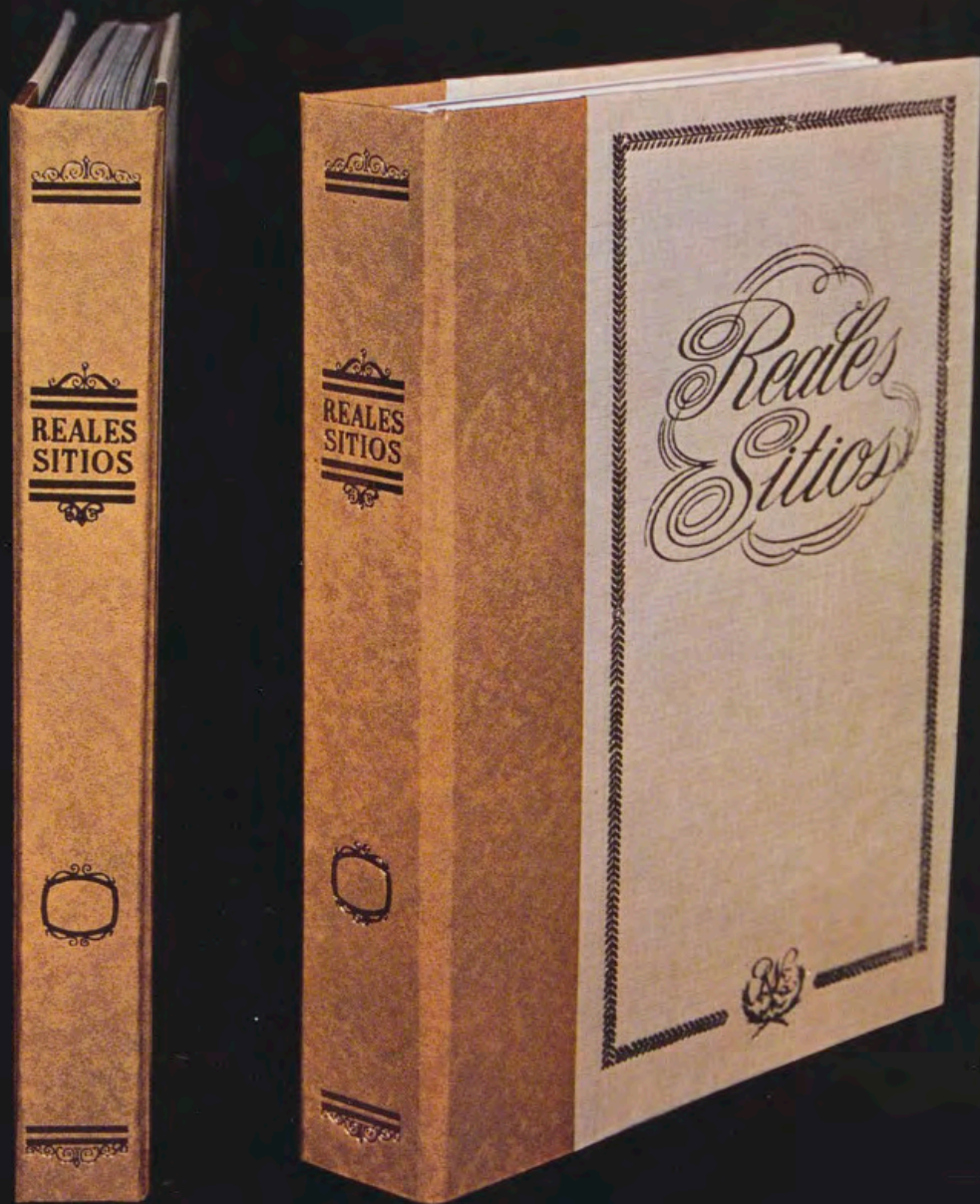


Imagínate lo.



Telefónica

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



ESTAN a la venta las cubiertas o tapas que sirven para encuadernar la Revista REALES SITIOS y que, según muestra la ilustración que acompaña a estas líneas, armoniza la sobriedad y el buen gusto. En cada una de estas cubiertas se pueden encuadernar cuatro números de la Revista, para formar volúmenes con años completos. Como excepción se ha preparado una cubierta para los seis primeros números, ya que la Revista comenzó en el tercer trimestre de 1964.

Con estas cubiertas, esperamos satisfacer cumplidamente el deseo —manifestado en numerosas ocasiones— de nuestros suscriptores, anunciantes y lectores en general. Se pueden adquirir en la Librería de la «Editorial Patrimonio Nacional», en la plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléf. 241.80.37, 28013 Madrid. También en la Revista REALES SITIOS, Palacio Real, teléfono 248.74.04, 28013 Madrid.

Celebración de los actos conmemorativos

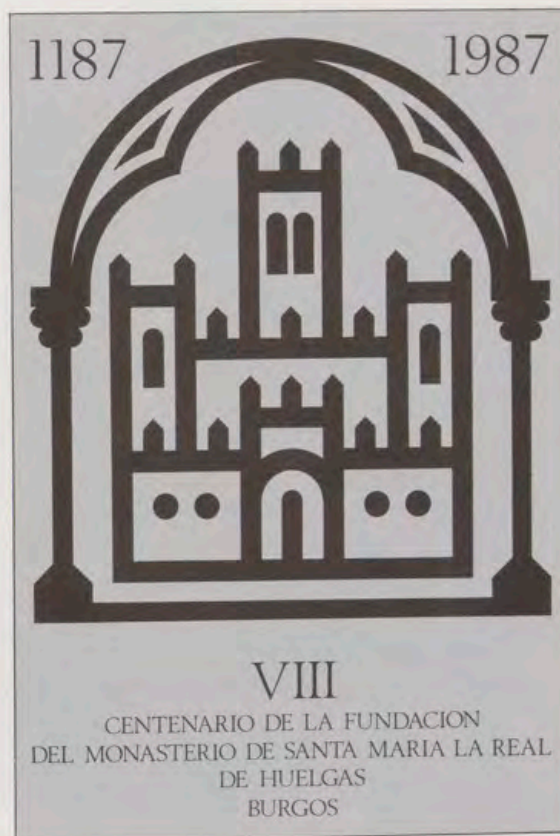
VIII Centenario del Monasterio de Las Huelgas de Burgos

El Monasterio de Santa María de Las Huelgas, celebra este año el VIII Centenario de su fundación. Fue el día 2 de enero de 1187 cuando Su Santidad el Papa Clemente III otorgó, en la ciudad italiana de Pisa, la Bula de afirmación y confirmación apostólica del monumento llamado «el Escorial de Castilla».

Con motivo de este aniversario, la Comisión organizadora del VIII Centenario de Las Huelgas, ofreció ese mismo día una recepción oficial a las autoridades asistentes a los actos, después de una Misa solemne en el Coro de la Comunidad del Monasterio, oficiada por el Arzobispo de Burgos.

A continuación, las personas allí congregadas pudieron asistir a un Concierto de Música Medieval española por el Grupo de Música Antigua Instrumental y Vocal «Antonio de Cabezón» de Burgos, en el que interpretaron: «Congaudeat Catholici, Organum del *Codex* Calixtino de Santiago de Compostela (1140); «Motetus I», y «Resurgentis-Benedicamus XV», del *Codex* de Las Huelgas de Burgos; «Emperadiu de la Ciutat ioiosa», del libro *Vermell* de Montserrat; y «Ben per esta os Reis» y «Santa María Strela do día», de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio.

Posteriormente, Don José María Peña San Martín, Alcalde del Ayuntamiento de Burgos, dio lectura al pregón del Centenario. Sus primeras palabras se refirieron a la ciudad que prestó su escenario a los hechos: «Burgos ha sido siempre consciente de cuanto significa este Monasterio y lo considera como uno de los lugares respetados de la Historia de Castilla y de España. Esta consideración tiene varias raíces y quizá la más sutil y la más importante, sea la condición de Panteón Regio que este lugar entraña. Los Reyes, aunque parezca paradójica, siguen ganando batallas después de muertos, tal como sucediera a nuestro incomparable Cid. El legado de sus cenizas, aunque su reinado fuera de escasas fortunas, convierte a la tierra que los recibe en punto de reflexión,



de lealtad monástica y de unidad nacional».

La historia del Monasterio comienza con la mencionada aprobación papal en 1187 y la carta fundacional expedida por el Rey Alfonso VIII en junio del mismo año. Es particularmente célebre el poder que llegó a alcanzar la abadesa del Monasterio que podía proveer capellanías y beneficios, otorgar licencias para celebrar misas, confesar y predicar, y gozar de auténtica soberanía civil. Autoridad que fue causa de polémica en repetidas ocasiones a lo largo de la historia.

El Real Monasterio es símbolo de la unión europea, cifra de la nobleza, Panteón de Reyes —en donde se encuentran enterrados, entre otros, su fundador, Alfonso VIII; doña Leonor de Inglaterra; doña Berenguela y medio centenar más de personajes reales—, hito hospitalario del camino de Santiago por el Hospital del Rey. Su claustro románico, su rosetón, su torre, sus rejas y su Capilla

de Santiago, donde los Reyes de Castilla eran armados caballeros, son historia que nos pertenece, y que conservan todo el aire de una gran fundación real y religiosa del Medioevo, equivalente en su época a El Escorial, y que todavía hoy cumple los fines esenciales de sus fundadores, ya tan lejanos en el tiempo.

Entre sus tesoros artísticos, de los cuales es importante muestra su imponente fábrica, se encuentra el estandarte y la cruz de la Batalla de las Navas, tomado, según tradición, por Alfonso VIII a los árabes; los banderines de las naves cristianas de la Batalla de Lepanto; trípticos flamencos; relieves; tallas; etc...; con un archivo de primera magnitud para el estudio y seguimiento de la historia de España.

El Patrimonio Nacional, con la colaboración de otras instituciones oficiales, pretende dar un máximo realce a esta efeméride, no sólo organizando actos de exaltación histórica de la más diversa índole, sino al mismo tiempo buscando una proyección cultural que engrandezca dicho Monasterio y estimule el conocimiento y la valoración de todos los españoles hacia esa gran Institución. Precisamente, y según palabras del Consejero-Gerente del Patrimonio Nacional, Don Julio de la Guardia García, «con la programación de actos religiosos y culturales (exposiciones, conciertos, conferencias, etc.), se pretende un mayor conocimiento del mismo, a través de la investigación artística, cultural y arquitectónica, y cuyos frutos se verán a lo largo de los años».

Por último, hay que decir que con motivo de este aniversario se está llevando a cabo la instalación, en la zona de «las Trojes», del célebre Museo de Telas y Preseas. También, y en materia de restauración, las intervenciones del Patrimonio Nacional se han centrado en la rehabilitación de la Abadía y sus alrededores, y se va a proceder a la mejora de las cubiertas del edificio, que alberga en la actualidad a 47 monjas cistercienses.

Música

Audición integral de los Cuartetos de Beethoven

Programación musical del Patrimonio Nacional

Entre las numerosas actividades culturales que el Patrimonio Nacional está llevando a cabo, tiene la música una presencia viva, intensa y directa.

De todos es sabido que el Patrimonio cuenta con instrumentos musicales de inapreciable valor, únicos en el mundo. Se trata de la famosa colección palatina de instrumentos de cuerda: los Stradivarius, obra de un *luthier* que cuando los construía pensaba en sus destinatarios.

Stradivarius ha construido, con una habilidad y perfección admirables, violines de una belleza extraordinaria, adornados con flores, frutos y arabescos de la más graciosa fantasía y de un dibujo perfecto. Estos instrumentos, incrustados de ébano y marfil y a veces pintados de negro, fueron muy pocos, pues los hacía solamente de encargo para príncipes y otras personalidades. Entre ellos se cuenta el famoso Quinteto de Instrumentos pintados e incrustados que construyó para la Corte española.

Esta colección permaneció completa en el Palacio Real durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, hasta que en 1813 (Guerra de la Independencia) desaparecieron varios ejemplares, entre los cuales figuraban las dos violas, contralto y tenor, del juego ornamentado de la Corte de España. De estas dos violas, pudo ser recuperada la viola contralto en el año 1951, pasando a formar parte de nuevo de la colección del Palacio Real de Madrid.

Fue ya en 1981 cuando por expreso deseo de Su Majestad la Reina Doña Sofía, comenzaron a emplearse con asiduidad los magníficos Stradivarius para que un mayor número de personas tuviese acceso al sonido de estos instrumentos. Nacieron, así, los conciertos en el Salón de Columnas de Palacio, marco ideal por belleza y representatividad, organizados por el Patrimonio Nacional y el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

Nunca en la historia de Palacio habían tenido lugar tantos conciertos como en los últimos seis años. Pero al ser su capacidad muy reducida (quinientos espectadores), y teniendo en cuenta que algunos programas constituían un acontecimiento en la vida musical, se optó



Don Manuel Gómez de Pablos destacó, en su intervención, la colaboración de la Universidad Autónoma de Madrid en las actividades musicales del Patrimonio Nacional.

por trasladarlos también al Teatro Real.

El mismo ánimo de llegar al mayor número posible de espectadores, hizo posible que Televisión Española retransmitiera algunos de los conciertos. Asimismo, el 13 de enero de 1986, trece días después del ingreso de España en las Comunidades Europeas, el concierto de Música de Cámara de Palacio llegaba a todos los rincones del mundo, merced a la retransmisión efectuada por la Unión Europea de Radiodifusión.

De esta manera, el Patrimonio Nacional se ha anticipado a las nuevas teorías surgidas de los últimos congresos sobre la reutilización de instrumentos antiguos, en contra de la simple exposición de éstos en vitrinas como meros objetos de museo.

El Patrimonio Nacional presta un especial interés a la población juvenil, como lo demuestran los conciertos organizados en el Salón de Columnas y el Teatro Real, en colaboración con el

Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, que estuvieron dedicados a escolares y universitarios. En este contexto se sitúan las siguientes palabras del Presidente del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos: «con el propósito de que sean conocidas por el mayor número posible de personas, y especialmente por el colectivo juvenil, se ha celebrado la audición íntegra de la monumental serie de los Cuartetos de Beethoven en el Teatro Real, a cargo de tres agrupaciones camerísticas de reconocido prestigio internacional, en dos conciertos cada una».

El Cuarteto Endres de Munich interpretó en su primer concierto los Cuartetos en fa mayor, en mi bemol mayor, Op. 74 (Arpas) y en mi bemol mayor, Op. 127, y en el segundo, los Cuartetos en la mayor, Op. 18, n.º 5, en fa mayor, Op. 95 y en do mayor, Op. 59, n.º 3. El Cuarteto Unesco de París, nombre del

célebre músico franco-rumano, Georges Enesco, incluyó en sus actuaciones los Cuartetos en fa mayor, Op. 18, n.º 1, en si bemol mayor, Op. 130 y en si bemol mayor, Op. 133 (Gran Fuga); y los Cuartetos en do menor, Op. 18, n.º 4, en si bemol mayor, Op. 18, n.º 6 y en do sostenido menor, Op. 131. Por último, el Cuarteto de Varsovia, interpretó los Cuartetos en re mayor, Op. 18, n.º 3, en mi menor, Op. 59, n.º 2 y en fa mayor, Op. 135; y los Cuartetos en sol mayor, Op. 18, n.º 2, en fa mayor, Op. 59, n.º 1 y en la menor, Op. 132.

Por otra parte, el Presidente del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos, anunció en una rueda de prensa, celebrada en el Palacio Real, con motivo de la presentación de la actividad musical del Patrimonio Nacional, que este año se inicia el *I Ciclo de Música en los Reales Sitios*, bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes, en el Palacio Real de Madrid y en el Monasterio de El Escorial. Serán conciertos públicos con carácter gratuito y la distribución de las entradas se hará a través de instituciones públicas y privadas.

El Patrimonio también organizará en el mes de diciembre próximo el *II Ciclo de Música en Navidad*, con tres conciertos en el Real Monasterio de la Encarnación, de música española para órgano, y un concierto de villancicos con los Coros de RTVE, en el Palacio Real.

«Gracias a la labor de investigación del Departamento de Música de la Universidad Autónoma —indicó Don Manuel Gómez de Pablos—, que dirige el catedrático y compositor José Peris, próximamente se presentarán los trabajos de catalogación de la actividad musical del Patrimonio Nacional». Dicho Catálogo contiene las descripciones analíticas de 2.500 obras, correspondientes a unos 240 autores, completado con un índice de formas a fin de facilitar su manejo, así como un estudio preliminar, histórico y descriptivo, del conjunto documental, objeto de esta obra.

Es oportuno reseñar el origen de las obras que constituyen el cuerpo de este Catálogo. La mayoría de ellas provienen de los fondos de la Real Capilla, aglutinante a lo largo de los siglos XVIII y XIX de los más notables músicos españoles y extranjeros, que, como maestros de Capilla al servicio de la Casa Real, dejaron escritas en Palacio algunas de las más bellas páginas de la historia musical española, habida cuenta que la Real Capilla fue, a lo largo del siglo XVIII, el principal centro musical del país. También engrosa dicho conjunto un buen número de obras profanas y de cámara procedentes de la Real Cámara.

Asimismo, conviene resaltar la importancia de este Catálogo no sólo por el volumen de obras existentes, sino



*Dos de los violines,
obra de Antonio Stradivarius,
de la Colección
del Patrimonio Nacional.*



también por lo inédito de muchas de ellas. En él figuran autores de la trascendencia de Nebra, Durón, Literes, Lidón, Torres o Eslava, junto a otros italianos como Boccherini, Corselli, Federici, Conforto, etc.

La aportación que supone el presente Catálogo en relación con el ya existente, realizado por José García Marcellán, se concreta en los siguientes aspectos: El empleo de una metodología científica actualizada, la información exhaustiva y completa de cada obra, su numeración correlativa, y la corrección de una serie de errores tanto en la atribución de obras como en la especificación de las mismas (constatación de una colección de seis Quintetos de Boccherini, catalogados anteriormente como una sola obra; o el caso de obras de Migliorucci, catalogadas como de «autor desconocido»); y la inclusión de ilustraciones fotográficas en color y blanco y negro, que reproducen portadas y páginas autógrafas musicales.

En la redacción del Catálogo se han tenido en cuenta las normas que a tal efecto dictó la Dirección General de Archivos, Bibliotecas y Museos, normas que, por estar redactadas hace más de

25 años, han tenido que ser actualizadas para facilitar al lector todos los medios directos y sistemas referenciales que permitan un adecuado uso de los fondos documentales. En suma, se ha pasado de un nuevo Inventario a un Catálogo analítico-descriptivo.

Actualmente, se trabaja en la confección de un segundo volumen dedicado a las biografías de los autores que sirvieron como músicos en la Corte española o tuvieron una relación significativa con la misma. Consiste en un estudio de la vida y obras de 105 autores, dejando constancia de la obra, así como de la bibliografía y fuentes documentales debidamente revisadas y puestas al día.

Lo anteriormente expuesto es sólo una parte de los tesoros musicales pertenecientes al Patrimonio Nacional. Quedan por investigar importantes fondos musicales, tanto dentro de Palacio —Biblioteca y Real Capilla— así como en otros Reales Sitios —Monasterio de la Encarnación, Descalzas Reales, etc.— de gran interés para la difusión pública de la música ligada a la Corona y con un valor incuestionable para la historia de nuestro país.

El Cuarteto de Tel Aviv en el Palacio Real de Madrid

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, se celebró, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, un concierto con los Stradivarius de la colección palatina, al que asistió la Reina Doña Sofía, incluido en la programación del VI Ciclo de Música de Cámara, organizado por el Patrimonio Nacional y el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid.

Dicho concierto corrió a cargo del Cuarteto de Tel Aviv, formado por los violonistas Chaim Taub y Lazar Shister, el viola Daniel Benyamini y el violonchelista Uzi Wiese, instrumentistas todos de calidad y buenos conocedores de los secretos específicos de la música de cámara.

Tras una lograda versión del exquisito Cuarteto en re mayor K.V. 5756, compuesto por Mozart en 1789, pudimos admirar una interpretación magnífica del Cuarteto en do menor, n.º 8. Opus 110, de Dimitri Shostakovich. Obra escrita por su autor en pocos días, durante una estancia en Dresde en 1960, posee valores formales, intencionales y expresivos como una consecución esbelta y meditativa, como un *penseroso* musical de la Europa oriental incrustado tanto en la tradición



El Cuarteto de Tel Aviv durante el concierto celebrado en el Palacio Real de Madrid.

centroeuropea como en la de su país.

Para finalizar el programa, el Cuarteto en mi menor, n.º 2. Opus 44, de Mendelssohn, compositor que roza la perfección, la medida exacta, la gracia «esquerzante» que todos conocemos bien desde que, a los 17 años, Mendelssohn compusiera la obertura para «El sueño de una noche de verano».

En estas tres obras, y a grandes rasgos, los intérpretes fueron mostrando sendos testimonios reveladores de tres siglos de la historia de la música. Mozart, como exponente de la gracia

dieciochesca; Mendelssohn, a modo de paradigma del siglo romántico, y Shostakovich, representando rigurosamente nuestro tiempo.

En distintas medidas, y con valores diversos, los tres compositores tienen en común una obra de considerable volumen y están dotados de una maestría técnica en el arte de componer que explica sus inestimables herencias, así como la evidente facilidad creadora de cada uno, aunque ello haya supuesto en algunos casos la notoria levedad de alguna de sus obras, que, según los críticos, no estaban a la altura de sus indiscutibles facultades.

El Cuarteto de Tel Aviv se formó en 1959, y en muy poco tiempo se convirtió en uno de los focos de la vida musical de Israel, país en el que los componentes de este conjunto son solistas y profesores.

En 1962 el conjunto realizó su primera gira alrededor del mundo, en la que se incluían conciertos en Australia, Japón, Estados Unidos, Canadá, etc... En Europa ha actuado con asiduidad, a partir de esta fecha, en los más importantes centros musicales y festivales. Para realizar quintetos, el conjunto ha contado en los últimos años con la colaboración de prestigiosos solistas: Daniel Barenboim, Radu Lupu, Christoph Eschenbach y Heather Harper, entre otros.

Su Majestad la Reina Doña Sofía presidió el concierto ofrecido por el Cuarteto de Tel Aviv en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.



Plan editorial 1987

«Catálogo de Tapices de los siglos XVI y XVII»
y «Colecciones Reales del Patrimonio Nacional»

El Presidente del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos, expuso en el transcurso de una rueda de prensa celebrada recientemente en el Palacio Real de Madrid las principales líneas contenidas en el plan editorial de este Organismo previstas para 1987, y presentó la edición en dos volúmenes del «Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional de los siglos XVI y XVII», y el libro «Colecciones Reales», coeditado con la Editorial Luna Wennberg.

La colección de tapices que atesora el Patrimonio Nacional, única entre las existentes por su unidad, extensión —más de 1.500 paños— y excepcional calidad, se debe a nuestros Reyes españoles, que la reunieron, hasta convertirse en la actualidad en una de las mejores del mundo, junto con la del Museo de Viena. Contiene paños de los siglos XVI, XVII y XVIII, estos últimos tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara, fundada por iniciativa del primer Rey Borbón español, Felipe V.

Dos ciudades de los Países Bajos, Audenarde y Bruselas, se convirtieron, desde el siglo XVI, en grandes centros de fabricación de tapices, y su fama perduró hasta el siglo XVIII. De ellas proceden la mayor parte de los paños del siglo XVI conservados en la colección palatina, que, salvo excepciones, presentan las marcas y monogramas que los identifican como de una manufactura determinada. La presente edición pretende ser un homenaje a los maestros y talleres familiares de manufactura establecidos, entre los que citamos a los dirigidos por Leynier, Jan Raes, Franz van den Hecke, Geraert Peemans, Philippe de Maecht y Jacob Geubels, entre los más sobresalientes.

En estos dos primeros volúmenes, obra de Paulina Junquera de Vega, Concepción Herrero Carretero y Carmen Díaz Gallegos, aparecen fotografiados todos los paños, sus dimensiones, manufactura, interpretación de marcas y datación de los mismos, penetrando en el significado de los temas, unas veces tomados de la mitología, otras de asuntos bíblicos llenos de contenido simbólico y provistos de programas iconográficos no siempre fáciles de descifrar.

Don Manuel Gómez de Pablos señaló que «esta obra ha sido la culminación



El Presidente del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos, pronunció unas palabras en el acto de presentación de la actividad editorial prevista para este año.

de una ardua tarea que partió de la idea del Rey Alfonso XII de crear un gran museo de tapices que emulara al del Prado, con una de las colecciones más ricas y completas existentes en Europa». Aunque el museo no llegó a crearse, no obstante se encargó al Conde de Valencia de Don Juan la redacción de un estudio de los tapices de la Corona española, que vio la luz en 1879, primer antecedente de esta obra.

«El «Catálogo de Tapices», es el comienzo de un proyecto muy ambicioso —señaló a continuación—, fruto de la labor de investigación que está llevando a cabo nuestro equipo técnico de conservadores, que consiste en clasificar todas las obras de arte, y agruparlas por colecciones para su posterior publicación. Así, en un futuro próximo, verán la luz los catálogos de relojes, de plata, el tercer volumen dedicado a los tapices del siglo XVIII, de incunables de la Biblioteca del Palacio Real de Ma-

drid, de alfombras, de pintura, de bronce, de muebles y de suelos, entre otros».

Los dos volúmenes del «Catálogo de Tapices», presentados por María Teresa Ruiz Alcón, Jefa del Departamento de Bienes Muebles Históricos del Patrimonio, han de englobarse entre las obras generales que proporcionan al público una visión general de una amplia materia artística, e integran las aportaciones de investigaciones y estudios recientes. La necesidad de tales obras se deja sentir periódicamente y viene a inscribirse en esta línea como un jalón indispensable de una ciencia en permanente evolución.

El libro «Colecciones Reales» del Patrimonio Nacional, publicado en coedición con la Editorial Luna Wennberg, viene a cubrir el otro aspecto, también fundamental, de divulgación, que el Patrimonio Nacional pretende ampliar e intensificar, para mostrar, en este caso,

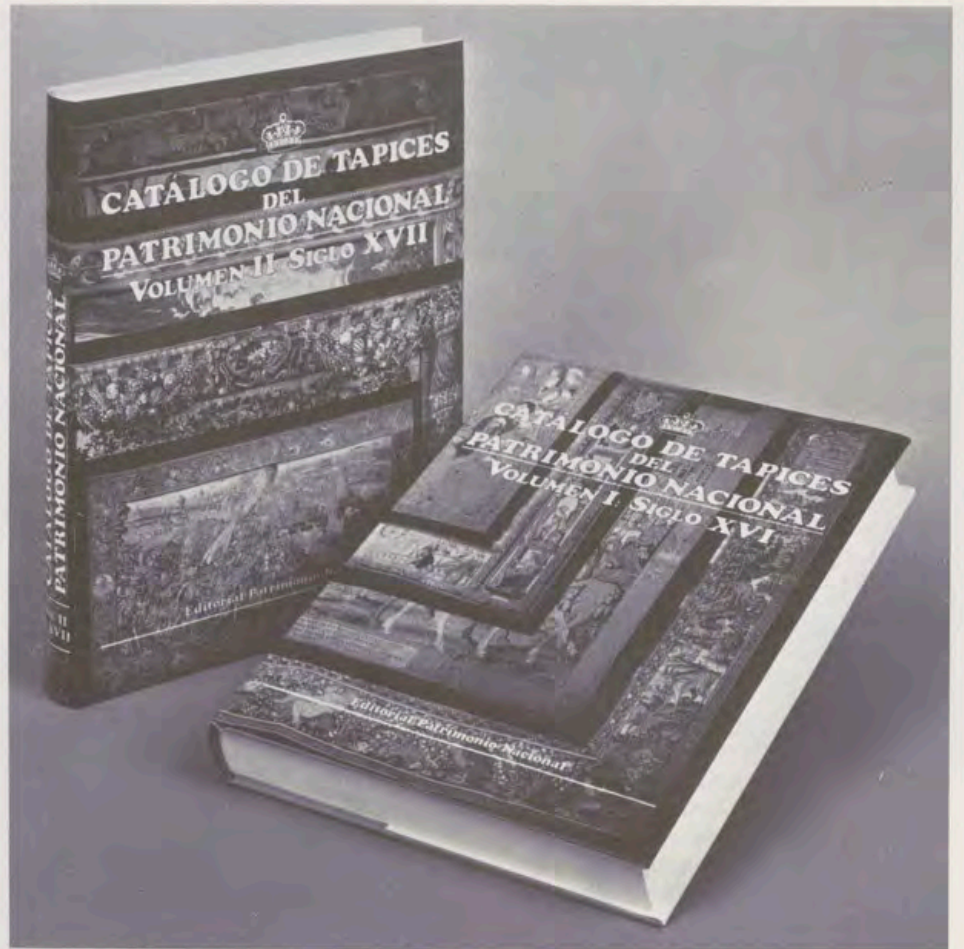
lo más significativo de su riqueza artística. Este completa la serie iniciada anteriormente por «Palacios Reales» y «Monasterios Reales» del Patrimonio Nacional.

Todas las obras que aparecen en el libro, se hallan repartidas por los Palacios y Monasterios Reales pertenecientes al Patrimonio, como el de Madrid, El Pardo, Aranjuez, San Ildefonso de La Granja, Riofrío, El Escorial, las Descalzas y la Encarnación. Valiosas colecciones de tapices, relojes, pintura, escultura, bronce, muebles y porcelanas, que han llegado hasta nosotros gracias a la magnanimidad de los Monarcas Españoles, tanto de la Casa de Austria como de la de Borbón, que fueron quienes las encargaron a los grandes maestros de la época, o bien las recibieron como regalos personales.

«El Estado es indivisible, y también lo es el Patrimonio de la Corona». Esta frase de Felipe II significó, según el Presidente, el fin de la antigua costumbre de enajenar las pertenencias de los Reyes cuando morían. «Felipe II —añadió— ordenó, a la muerte de su padre, la compra de casi la totalidad de lo que salió a pública subasta. Así se iniciaban las colecciones, cuyas piezas más significativas son el motivo de esta publicación, que se ha hecho realidad gracias a la estrecha colaboración y dedicación de los equipos técnicos del Patrimonio Nacional y Luna Wennberg, que han trabajado con entusiasmo y entera coordinación en la edición de este libro».

Más adelante, Don Manuel Gómez de Pablos expuso a grandes rasgos la

«Colecciones Reales», libro realizado en coedición con la Editorial Luna Wennberg.



«Catálogo de Tapices de los siglos XVI y XVII», obra editada por el Patrimonio, fruto de la labor de investigación de su equipo técnico de conservadores.

actividad editorial del Patrimonio Nacional prevista para 1987: «esta actividad es bastante prolija, y abarca numerosas facetas. Entre las publicaciones que aparecerán a lo largo del año, se encuentran facsímiles de obras conservadas en las Bibliotecas del Palacio Real de Madrid y el Monasterio de El Escorial; libros de investigación y de difusión cultural; guías artísticas de los distintos Palacios y Monasterios del Patrimonio; y una gran variedad de postales, diapositivas, christmas y efectos con motivos alusivos a los Sitios Reales». Dentro de este vasto plan editorial es necesario destacar que este año verá la luz una magna obra, editada por el Patrimonio Nacional, que servirá de colofón bibliográfico del IV Centenario de la terminación del Monasterio de El Escorial, y en la que se lleva trabajando casi dos años. «Será, sin duda —dijo el Presidente—, el libro más importante de revisión de los textos del siglo XVI y del pensamiento filosófico y artístico que informó el nacimiento del coloso escorialense».

Después de subrayar la celebración que tendrá lugar este año de los actos conmemorativos del VIII Centenario de la Fundación del Patronato más antiguo que tiene bajo su custodia el Patrimonio Nacional, el Monasterio de Las Huelgas de Burgos, Don Manuel Gómez de Pa-

blo señaló que «se está llevando a cabo un gran esfuerzo editorial para plasmar la importancia de tal acontecimiento a través de diversas publicaciones sobre el Monasterio. En este sentido, y en un futuro próximo, se podrá disfrutar de una edición facsimilar del manuscrito del *Codex* musical conservado en Las Huelgas, valiosísimo testimonio de la música medieval de la época. Junto con esta edición se publicarán libros de investigación sobre temas monográficos del Monasterio, así como una nueva guía del mismo, una vez inaugurado el nuevo Museo de Telas en la zona llamada de *Las Trojes*, en las dependencias del propio Monasterio».

«En definitiva —terminó diciendo—, a través de este plan editorial, lo que se pretende es poner a disposición del pueblo español, en la medida de lo posible, la riqueza que atesora el Patrimonio, con la intención de facilitar a todos los ciudadanos su conocimiento, tal y como está establecido en la Ley Reguladora del Patrimonio Nacional».

NOTA: El artículo «Medallas conmemorativas del Reinado de Alfonso XIII», publicado en el número anterior y firmado por M. Cruz Castro-Villacañas, corresponde a M. Cruz Pérez-Algorta.

ARTE DE LOS SITIOS REALES

- LIBROS ● DIAPOSITIVAS ● TARJETAS POSTALES
- GUIAS TURISTICAS ● CHRISTMAS ● MINIATURAS



LIBRERIA DEL PATRIMONIO NACIONAL

■ Plaza de Oriente, 6. Teléfono 241 80 37. 28013 MADRID

Palacios y Monasterios del Patrimonio Nacional

MADRID

PALACIO REAL: Salones Oficiales, Habitaciones Privadas, Galería de Tapices y Salones de Plata y Abanicos. Nuevos Museos (Tapices Góticos, Salones de la Reina Doña María Cristina, Relicario y Sacristía). Biblioteca y Museo de Medallas y Música. Real Oficina de Farmacia. Real Armería. Museo de Carruajes (Campo del Moro).

Laborables: de 9,30 a 12,45 y de 15,30 a 17,15 horas.
Domingos: de 9,30 a 12,45 horas (cerrado por la tarde).
Festivos: de 9,30 a 12,30 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES: Claustro, Coro, Salón de Tapices, Casita de Nazaret, Capilla del Milagro, Sala Capitular, Salón de los Reyes, Relicario, Sala Museo y Templo.

Martes, miércoles, jueves y sábados: de 10,30 a 12,30 y de 16 a 17,15 horas. Lunes, cerrado.
Viernes: de 10,30 a 12,30 horas (cerrado por la tarde).
Domingos y festivos: de 11 a 13,15 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LA ENCARNACION: Salas, Galerías, Coro, Relicario, Sacristía e Iglesias.

Martes, miércoles, jueves y sábados: de 10,30 a 12,45 y de 16 a 17,30 horas. Lunes, cerrado.
Viernes: de 10,30 a 12,45 horas (cerrado por la tarde).
Domingos y festivos: de 11 a 13,15 horas (cerrado por la tarde).

EL PARDO

PALACIO REAL: Salón de Embajadores, Teatro, Salas de Elías, Moisés y Samuel, Salón de Recepciones, Salón Verde, Comedor, Salón de Hombres Célebres, Salón de Consejos.

CASITA DEL PRINCIPE: Salón de Estucos, Salón de Terciopelos, Sala Amarilla y Saleta de Sedas.

PALACIO DE LA QUINTA: Saleta de Angulo, Saleta Encarnada, Sala de Audiencias, Oratorio y Despacho de Ayudantes.

Laborables: de 10 a 12,30 y de 15 a 17,30 horas.
Martes, cerrado.
Domingos y festivos: de 10 a 12,30 horas (cerrado por la tarde).

EL ESCORIAL

MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL: Salones Privados de la época de Carlos IV, Panteones de Reyes e Infantes, Salas Capitulares, Biblioteca, Habitaciones Privadas y de Maderas Finas. Basílica.

CASITA DEL INFANTE Y JARDINES.

CASITA DEL PRINCIPE.

Laborables: de 10 a 13 y de 15,30 a 17,30 horas.
Lunes, cerrado.
Domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 17,30 horas.

ARANJUEZ

PALACIO REAL: Comedor de Gala, Oratorio, Saleta de Porcelana, Dormitorio, Cámara de Música, Salón de Espejos, Saleta de Cuadros Chinos.

JARDIN DE LA ISLA Y JARDIN DEL PRINCIPE.

CASA DEL LABRADOR: Salón de Billar, Galería de Estatuas, Salón de Baile y Gabinete de Platino.

MUSEO DE FALUAS.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 12,30 y de 15 a 17,30 horas. Martes, cerrado.

LA GRANJA

PALACIO REAL: Sala de la Fuente, Salón de Mármoles, Comedor de la Infanta Isabel, Gabinete de lacas japonesas, Salón del Trono y Salón de Alabarderos. Museo de Tapices. Colegiata.

Laborables: de 10 a 13,30 y de 15 a 17 horas. Lunes, cerrado.
Domingos y festivos: de 10 a 14 horas (cerrado por la tarde).

FUENTES

Funcionamiento: todos los días a partir de las 17,30 horas.

RIOFRIO

PALACIO REAL: Capilla, Cámara de Snyders, Salón de Billar, Salón Alfonsino, Cámara Oficial, Saleta de Música, Oratorio, Dormitorio de Alfonso XII y Salón de Tapices. Museo de Caza.

Laborables: de 10 a 13,30 y de 15 a 17 horas. Martes, cerrado.
Domingos y festivos: de 10 a 14 horas (cerrado por la tarde).

PALMA DE MALLORCA

PALACIO REAL DE LA ALMUDAINA: Salón del Trono, Capilla de Santa Ana, Salón de Chimeneas, Salón de Carlos V y Patio.

Laborables: de 9,30 a 13,15 y de 16 a 18,15 horas. Lunes, cerrado.
Domingos y festivos: de 9 a 13,45 horas (cerrado por la tarde).

BURGOS

MONASTERIO DE LAS HUELGAS: Nave Central, Altar Mayor, Coro, Sala Capitular, «las Claustillas», Capilla de la Asunción, Capilla de Santiago y Museo de Telas.

Laborables: de 11 a 13,30 y de 16 a 17,30 horas. Lunes, cerrado.
Domingos y festivos: de 11 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

VALLADOLID

MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS: Capilla Dorada, Capilla Mudéjar, Capilla de los Saldaña, Altar Mayor, Sacristía, Coro Largo y Baños Arabes.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 12,45 y de 15 a 17,45 horas. Lunes, cerrado.

NOTA: Normalmente, todos estos lugares permanecen cerrados los días 1 de enero, 1 de mayo y 25 de diciembre, todo el día; 25 de julio, 15 de agosto y 31 de diciembre, por la tarde; y algún otro día con motivo de las fiestas locales de cada Real Sitio. El Palacio Real de Madrid también permanece cerrado los días que se celebran credenciales y audiencias de Su Majestad el Rey (la tarde anterior y la mañana del acto).