

«CÁTEDRA FELIPE II»

FERNANDO CHECA CREMADES

RENACIMIENTO HABSBÚRGICO
FELIPE II Y LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS

Prólogo de Miguel Ángel Zalama



COLECCIÓN «SÍNTESIS» **XVIII**

Universidad de Valladolid

RENACIMIENTO HABSBÚRGICO
FELIPE II Y LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS

COLECCIÓN «SÍNTESIS»
CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Miguel Enciso Recio. Director Honorífico
Alberto Marcos Martín. Director
Carlos Belloso Martín. Secretario
Teófanos Egido López
Rosa M^a González Martínez
Luis A. Ribot García
Margarita Torremocha Hernández
Máximo García Fernández
Antonio Cabeza Rodríguez
M^a Ángeles Sobaler Seco
Adolfo Carrasco Martínez
Carlos J. Hernando Sánchez
Javier Burrieza Sánchez

CHECA CREMADES, Fernando (1952-)

Renacimiento habsbúrgico : Felipe II y las imágenes artísticas /
Fernando Checa Cremades. Valladolid : Ediciones Universidad de
Valladolid, 2018.

204 p. : il. ; 18 cm. (Historia. Colección "Síntesis" ; 18)

ISBN 978-84-8448-950-4

1. Escultura del Renacimiento - España. 2. España - Historia -
1556-1598 (Felipe II). I. Universidad de Valladolid, ed. II. Serie.

730.034

CÁTEDRA «FELIPE II»

FERNANDO CHECA CREMADES

**RENACIMIENTO HABSBÚRGICO
FELIPE II Y LAS IMÁGENES ARTÍSTICAS**

PRÓLOGO DE MIGUEL ÁNGEL ZALAMA



COLECCIÓN «SÍNTESIS» XVIII



EDICIONES
Universidad
Valladolid

Este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

FERNANDO CHECA CREMADES. VALLADOLID, 2017

ISBN: 978-84-8448-950-4

Maquetación: Ediciones Universidad de Valladolid

Prólogo

Tarea ardua es entresacar los méritos más significativos de la trayectoria científica de Fernando Checa. Lo es porque la lista de publicaciones, participación en congresos, dirección de proyectos de investigación, comisariado de exposiciones, etc., literalmente abrumba. Mas no solo es una cuestión de cantidad, difícilmente igualable, sino que su obra tiene una calidad extraordinaria. Ya su tesis doctoral, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, marcó un camino, apenas explorado antes, de acercamiento a la figura del emperador y su relación con las artes. Alejado del formalismo imperante en aquellos momentos, verdadero atrevimiento, e incluso heroicidad, estudió cómo se creó la imagen del poder utilizando las diversas manifestaciones artísticas. Y esto tuvo una doble importancia: mostró el cuidado interés por parte del entorno del gobernante más poderoso de su tiempo en las artes, no solo desde el punto de vista estético, sino en cuanto que esas manifestaciones sustentaban la imagen que quería proyectar, tanto a sus súbditos como a sus émulos; por otra parte, desterró la idea de artes mayores y menores, destacando la importancia de objetos especialmente valorados y que en el sistema de las artes definido en la Ilustración pasaban por ser obras meramente decorativas, es decir, de escasa importancia frente a la omnipresente pintura.

Ese ensayo marcó un hito, pero lejos de ser algo puntual se convirtió en su ideario científico. Durante más de cuatro décadas, el profesor Checa se ha dedicado por completo al estudio de las artes en la Edad Moderna, con especial interés al entorno de la casa de Austria. Esto supone haber incluido en sus investigaciones prácticamente toda Europa, pues durante esa época buena parte del Viejo continente estaba

bajo el dominio de los Habsburgo, y la que permanecía al margen también estaba unida por estrechos lazos familiares con la casa reinante en España. Si Carlos V fue el punto de partida, y aún sigue vigente con la misma frescura, pronto el espectro se amplió hacia su hijo. *Felipe II, mecenas de las artes* fue una verdadera revolución. Leyendas, negras y blancas, habían condenado al rey Prudente a ser una figura poco simpática a los historiadores, que adolecían de una interpretación historicista por la que cualquier aspecto de una época tenía que responder a una superestructura, al *zeitgeist*. Con este punto de partida, se daba por hecho que Felipe II había sido un personaje especialmente preocupado por cuestiones de ortodoxia religiosa, como pilar fundamental de la Contrarreforma e, incapaz de asumir los cambios que se estaban produciendo, su relación con las artes debía ser necesariamente marginal más allá de las estrictamente dirigidas a la devoción.

Se había ponderado la importancia del monarca en tanto que gobernante de un reino en el que, era cierto, nunca se ponía el sol. Sin embargo, respecto a su relación con las artes era escasa la atención que se le prestaba, y cuando se hacía por lo general era para resaltar su animadversión a cualquier novedad, apoyándose en ejemplos como el disgusto ante la obra de El Greco. Fernando Checa cambió esta manera de ver, y lo hizo de una vez por todas. Llamó la atención sobre la formación del entonces príncipe, especialmente en su *Felicísimo Viaje* por Italia, Alemania y los Países Bajos, con la culminación de las fiestas de Binche. También sobre su segundo viaje internacional, que lo llevó a la corte de Inglaterra como soberano, y su regreso a Flandes para asistir a la abdicación del emperador y convertirse en rey de España. Durante esos años entró en contacto con obras del manierismo imperante a mediados del siglo XVI, con artistas de la talla de Tiziano, Antonio Moro o Leone Leoni, y con las grandes series de tapices que, manufacturados en Flandes y Brabante, lucían en los principales palacios europeos. El estudio tuvo tal impacto que le supuso al autor el Premio Nacional de Historia en 1993, con lo que se reconocía su gran aportación al conocimiento de la monarquía española y las artes.

Felipe II, como ya había hecho el emperador, protegió las artes y gustó de su contemplación. Y en esto hay que insistir a la vez que mati-

zarlo. Frente a la idea de tesoro, que acumula objetos diversos por su valor material, estético o simbólico, los Austrias desarrollaron un gusto particular que discriminaba perfectamente entre las diferentes manifestaciones artísticas y las escuelas. Esto lo ha dejado perfectamente claro el profesor Checa en un reciente artículo (2017) sobre el Museo Nacional del Prado y las colecciones de pintura, demostrando cómo el gusto de los monarcas españoles fue definitivo para conformar la colección que ha llegado hasta nosotros. Con extraordinaria lucidez discrimina entre la pintura italiana y flamenca, por un lado, y la francesa, basada en el dibujo, por otra parte, determinando la singularidad de la tenida por la principal pinacoteca del mundo. Y estas conclusiones llegan no solo por un acercamiento teórico: Fernando Checa habla desde el contacto directo con las pinturas, pues fue director del Museo Nacional del Prado durante un lustro, tiempo que coincidió con algunas de las grandes exposiciones sobre Felipe II, atendiendo al centenario de su muerte (1998) y sobre Carlos V, en este caso recordando su nacimiento (1500), de las que fue principal responsable.

A través de tres capítulos, Checa desgana las características del quehacer de Felipe II respecto a las artes en lo que denomina Renacimiento habsbúrgico. El título en sí mismo es una declaración sin ambages de la tesis que va a mantener hasta la última línea: la importancia de las artes en la corte de los Austrias, no solo para colocar a Felipe II a la altura de otros monarcas sino incluso para elevarlo sobre ellos, poniendo en solfa con el apoyo de la documentación las conclusiones de una historiografía hostil a los Habsburgo españoles, y en especial al rey Prudente. Su “renacimiento”, insiste el autor, viene dado no por un cambio en el acercamiento al monarca, que también, sino sobre todo por la reciente publicación crítica de múltiples documentos que nos permiten determinar con detalle cuál fue el verdadero papel de Felipe II en la actividad artística.

Para comprender su alcance, y en parte por la actitud negativa que los historiadores mantuvieron desde el siglo XIX y hasta bien avanzado el XX hacia su figura, Fernando Checa comienza resaltando los orígenes de las colecciones de los Habsburgo, que hace arrancar de su tía-abuela, la princesa Margarita de Austria. Esposa, y pocos meses

después viuda, del príncipe don Juan, el malogrado heredero de los Reyes Católicos, reunió en su corte de Malinas una importante colección de pinturas, con obras de Jan van Eyck, Hans Memling, Rogier van der Weyden..., y de artistas del Norte influidos por lo italiano, como Van Orley o Jan Gossaert. Asimismo, contaba con 170 tapices y otros objetos que conocemos relativamente bien gracias a los inventarios. Cuando la princesa falleció en 1530, fue su sobrina, la reina viuda María de Hungría, quien se encargó de la gobernación de los Países Bajos y también continuó, y superó, el interés por las artes de Margarita, de manera que María debe considerarse una de las principales figuras del coleccionismo en el siglo XVI. Entre sus artistas favoritos estuvieron Tiziano o Leoni, y le preocuparon manifestaciones artísticas más allá de la pintura, como las vidrieras y especialmente los tapices. Checa llama la atención sobre la serie *La empresa de Túnez*, encargada por María de Hungría, y que el emperador, el protagonista de la narración y de los acontecimientos en 1535, tuvo por una de las principales de las muchas que atesoró.

Fernando Checa concluye, a ello le conducen sin fisura los datos hoy conocidos, que Bruselas entre 1540 y 1555 fue un foco artístico tan importante, si no más, que la Roma de Paulo III Farnese o la Florencia de Cosme I. Ni María ni Carlos V se preocuparon por tener un Giorgio Vasari que cantara las virtudes del arte en los Países Bajos, ni hubo un Burckhardt que obviase el lado oscuro de los príncipes italianos para resaltar únicamente su patronazgo artístico; los Habsburgo no gozaron de una historiografía laudatoria ni siquiera favorable, sino todo lo contrario: se resaltó el lado oscuro, tanto que al final oscureció todo lo demás. La tesis, fundamentada, de Checa es que hubo un sistema de las artes distinto del italiano, un Renacimiento habsbúrgico, originado en Bruselas y que se trasladó a la corte española de Felipe II tras la abdicación del emperador. Esto hace crujir los cimientos del italo-centrismo, pero es una realidad palmaria a la que la historiografía no puede seguir dando la espalda. Desde los retratos tempranos que de Felipe II hicieron Tiziano, Leoni y Antonio Moro, hasta la gran fábrica de El Escorial, las artes en la segunda mitad del siglo XVI tuvieron su Parnaso en la corte filipina.

Resulta cuanto menos chocante, pues contradice totalmente la historiografía tradicional, que en el inventario de bienes del príncipe de 1553 apenas encontremos pintura de temática religiosa frente a los retratos y las obras mitológicas. El joven Felipe estaba conformando un gusto para el que fue definitivo su primer viaje internacional, que culminó con las fiestas de Binche, palacio en el que pudo ver pinturas de Tiziano y de Michiel Coxcie, magníficas series de tapices y, en la capilla, *El Descendimiento* de Rogier van der Weyden, que no tardó en viajar a la corte española por decisión de Felipe II.

Solo era el comienzo de un patronazgo artístico extraordinario, que Fernando Checa centra en el estudio de cuatro casos paradigmáticos: El viaje de *El Descendimiento* de Van der Weyden hasta El Escorial, las *Poesías* de Tiziano, la relación con El Greco y su *Martirio de san Mauricio y la legión tebana*, y la inclinación hacia la pintura de El Bosco. Cuatro hitos que, al margen de la obra de El Escorial, son suficientes para comprender el interés del monarca por las artes, tanto que fray José de Sigüenza, el historiador de la Orden de san Jerónimo y de El Escorial, resaltaba la importancia de la fábrica como un renacimiento de la arquitectura frente a “la barbarie o grosería de los godos o árabes”. Frase que podríamos pensar que se debe a Vasari, y es que tanto el italiano como el fraile jerónimo veían renacimiento en ciertas obras frente a las tradicionales: Felipe II habría sido el paladín de la “recuperación” de las artes en España, como los príncipes italianos y los papas lo habían hecho en Italia. No era mera retórica ni alabanza obligada a su señor; Sigüenza comprendía algo que solo recientemente se ha comenzado a admitir: las obras propiciadas por Felipe II, en especial El Escorial, ponían el acento en el mundo clásico y en eso no se diferenciaban del Renacimiento italiano.

Cuatro hitos, entre otros que podrían haberse elegido, que obligan a entender la figura del rey como fundamental para el desarrollo de las artes en la segunda mitad del siglo XVI. Felipe II también fue uno de los principales coleccionistas de tapices flamencos, manifestación artística solo recientemente reconocida como de primera magnitud que en la época eclipsaba a otras artes, pues la magnificencia que mostraba de sus poseedores era incomparable. Esto ya lo entendían los Medici en el

siglo XV, y los Reyes Católicos (Isabel de Castilla llegó a atesorar más de 300 paños y su esposo no le fue a la zaga en el interés por la tapicería), y asimismo Carlos V, mas Felipe II los superó de largo. A su muerte contaba con más de 700 paños, que dispuso que se vinculasen a la Corona, con lo que impedía su enajenación, decisión asumida por sus descendientes de manera que, a pesar de las pérdidas, en la actualidad la colección de Patrimonio Nacional es la más importante del mundo. Es cierto que recibió la herencia de sus mayores, pero no lo es menos que también adquirió tapices que habían pertenecido a su abuela, Juana I, y que encargó series tan extraordinarias como la del *Apocalipsis*, las *Fábulas de Ovidio*, *Vertumno y Pomona*, la *Historia de Ciro el Grande*, la *Historia de Roma*, los *Hechos de los Apóstoles...*, invirtiendo grandes sumas. Ningún otro personaje de su época hace sombra en el patronazgo artístico a Felipe II.

Aunque de origen medieval, el Alcázar de Madrid, residencia del rey, fue decorado de manera apropiada por Felipe II, quien disponía el lugar dónde debían estar las obras de arte y para cuya capilla no dudó en encargar a Michiel Coxcie una copia de la *Adoración del Cordero Místico* de Hubert y Jan van Eyck, después de que desestimara traer a España el original. Y aún faltaba El Escorial. Como tantas cosas referidas al monarca, también su principal construcción ha caído en manos de la leyenda, y no solo de enemigos, pues es conocido el dicho “esto dura más que la obra de El Escorial”, para referirse a alguna empresa que nunca se concluye. Gran falacia, pues El Escorial se hizo en dos décadas y son pocas las obras de semejante envergadura que puedan declarar que se finalizaron en tan breve plazo de tiempo. Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera se encargaron de la arquitectura, y la nómina de artistas afamados que llegaron sobre todo de Italia, se antoja interminable. No todos gustaron al rey, lo cual no es maravilla, pero nos han dejado sus obras, incluido El Greco. Desde nuestro punto de vista la crítica que se hizo al *Martirio de san Mauricio y la legión tebana* no es fácil de admitir. Sabemos por fray José de Sigüenza que no gustó a su majestad, opinión que comparte el jerónimo, y no lo hizo porque Felipe II quería para su monasterio (el cuadro se iba a colocar en uno de los altares de la basílica) la representación de una historia

clara, no de una narración en la que se podría interpretar que el santo y sus capitanes estaban dudando sobre ir al martirio, sin contar la aparición de personajes contemporáneos entre los que estaba el hermanastro del rey, don Juan de Austria, vencedor de Lepanto. La crítica fue ética, no estética, pero en la época esto no era algo extraño. No obstante, y a pesar de las condiciones económicas que quiso imponer El Greco, el cuadro se recibió y se conserva, si bien no en el altar, para el que se encargó un cuadro con el mismo tema a Romolo Cincinnato.

No era una cuestión de feroz contrarreformismo religioso; el mismo monarca había encargado a Tiziano las *Poesías*, que comenzó a recibir aún siendo príncipe, y no despreció los eróticos *Amores de Júpiter* del Correggio, que heredó de Carlos V. Se trataba de decoro: no todo vale en todos los sitios. “...los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta”, sentenciaba Sigüenza, quien no dudaba en ensalzar a Juan Fernández Navarrete, el Mudo, como el pintor más querido por haber sido capaz de narrar con sus pinceles historias sagradas directas, emotivas y carentes de ambigüedad. De Tiziano recibió Felipe II un considerable número de pinturas profanas, y retratos, y pintura religiosa, de manera que el veneciano encontró en el rey su principal patrón. Y esta afición a la pintura de Tiziano también la mostró hacia un pintor fallecido en 1516, El Bosco. Aún hoy se discute sobre el significado final de las obras del pintor de 's-Hertogenbosch, si bien lo cierto es que Felipe II procuró hacerse con el mayor número de sus tablas por las que tuvo especial interés, de manera que la *Mesa de los Pecados Capitales* se colocó en el aposento del rey. Por su parte Sigüenza se refería al *Jardín de las Delicias* como “provechoso libro”, en el que era posible contemplar “infinitos lugares de Escritura de los que tocan a la malicia del hombre”. De nuevo una cuestión moral, pero de la que no se puede separar la estética sin más, pues al fin de cuentas se trataba de pinturas y no solo de relatos. Por más que Sigüenza, siguiendo a su maestro Benito Arias Montano, creyese identificar los temas con escritos bíblicos, no eran obras expuestas en un altar que debían mover a devoción, eran pinturas privadas, y el rey ya

había dado muestras de su gusto por las telas –privadas– de Tiziano por su calidad pictórica, no solo por el tema.

Fernando Checa analiza todos estos aspectos con maestría, de manera que su texto no precisa de conclusiones al ir extrayéndose en cada párrafo. El rey Felipe, el segundo de su nombre y el primero nacido en España, en Valladolid, se eleva como una figura extraordinaria sin la que el desarrollo de las artes en la segunda mitad del siglo XVI habría tenido otras características. Ningún otro personaje de la época, hay que insistir en ello, tuvo tanta importancia para las artes, y en ningún otro lugar de Europa se concentraron tantas obras de primerísima calidad como las que se reunieron en la corte filipina. Mas no solo se trató de acumular obras de arte, que la riqueza de la Corona española se podía permitir: Felipe II se preocupó de dar un significado y establecer un carácter simbólico en su obra magna, el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ni el Alcázar ni el palacio de El Pardo, o incluso el palacio del emperador en Yuste, que se levantó siguiendo las trazas de Gaspar de Vega tras la visita del arquitecto con el príncipe Felipe al monasterio, tuvieron unas directrices tan específicas como El Escorial. Checa ve el influjo de personajes como el cardenal Antonio Perrenot Granvela, Juan Páez de Castro, Felipe de Guevara, Ambrosio de Morales, Benito Arias Montano o José de Sigüenza en la concepción del conjunto. Sin duda fueron referencias de gran valor, aunque al final fue el monarca quien dirigió su fundación.

Afortunadamente conocemos la manera de proceder del rey, quien entre 1563 y 1598 realizó sucesivos envíos de obras de arte a El Escorial, ahora de fácil consulta tras la publicación en 2013, dirigida por Checa, de los *Libros de entregas*, donde se puede ver cómo Felipe II determinaba dónde y cuándo debían colocarse cuadros o tapices. A modo de ejemplo se puede destacar su proceder con los conocidos como *Paños de Oro*, que pertenecieron a la reina Juana y que Carlos V sacó en 1526 de Tordesillas. Cuando murió el emperador estaban en la fortaleza de Simancas. Felipe II los adquirió por la elevada suma de 370.375 maravedís, y en 1568 los destinó a decorar la “iglesia vieja” o “de prestado”; decidió retirarlos cuando se trasladó el culto a la basílica

y se decoraron los altares con pinturas, si bien ordenó que se retornasen a su cámara.

Son innumerables los ejemplos, perfectamente documentados, que el profesor Checa incluye en su escrito, y todos abundan en la tesis que recorre este libro: Felipe II fue un gran patrono de las artes y en el siglo XVI no se puede hablar únicamente de italoctrismo. La corte imperial en Bruselas y después la de Felipe II fueron focos artísticos de primer orden, tanto por la originalidad de sus propuestas como por la participación de algunos de los artistas más destacados de la época, de manera que, como reza el título del libro, estamos ante lo que autor denomina con acierto *Renacimiento Habsbúrgico*. Después de los estudios de Checa, y en especial del que ahora se nos presenta, las leyendas, negras o blancas, ya son mera anécdota, pues la realidad histórica es la que en las siguientes páginas se nos presenta.

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

Introducción

Desde hace varias décadas la historia del arte europeo en torno a la Edad Moderna tiene uno de sus ámbitos favoritos en el estudio del mecenazgo y el coleccionismo desarrollado en el ámbito de la sociedad cortesana. Estos trabajos no solo han servido para mostrar la cara más “amable” del poder político, al centrarse en la consideración del rostro “culto” e interesado de la protección de artistas, literatos y sabios que realizaron monarcas y poderosos, sino para profundizar en aspectos como el de la valoración y recepción de la imagen artística y el de su encuadramiento en diversos campos de la historia cultural, siempre más allá de su estudio formalista o iconográfico. En una consideración actual, la asociación de Luis XIV (1638-1715) con el palacio o los jardines de Versalles o la de Felipe IV (1605-1665) con su retratista Diego Velázquez (1559-1660) o con su famosa colección de pinturas, favorece más su atractivo como personajes históricos que la de sus guerras, victorias y presuntos hechos heroicos.

Aunque llegada tarde a estas revisiones historiográficas, la figura del rey Felipe II también puede decirse que se ha incorporado a esta tendencia. Es indudable que en su caso las resistencias de los historiadores han sido mayores, dado lo persistente y activa que ha sido hasta hace pocas décadas la llamada “leyenda negra”, una narración en negativo de su reinado y de su persona que comenzó a forjarse casi prácticamente en vida del protagonista y tuvo sus momentos más altos en los siglos XIX y sesenta primeros años del siglo XX. A ello habría que añadir la todavía más tardía comprensión historiográfica de un edificio como El Escorial, que cargó, hasta hace muy pocos años, con el estigma de ser la mejor imagen “negra” y, en ocasiones, incluso tétrica, de su fundador.

A pesar de que a la muerte de Felipe II (1598) este edificio era la construcción con mayor número de pinturas de Tiziano Vecellio (1480/90-1576), El Bosco (h.1450-1516) o Joachim Patinir (h.1480-1524) que podía contemplarse en cualquier lugar de Europa, y de que el rey poseía una enorme colección de pinturas no solo de estos maestros, sino de otros muchos ingenios del arte de su tiempo o del siglo inmediatamente anterior, todavía hoy, publicados los documentos fundamentales al respecto¹, se discute, incluso desde campos académicos, la condición de Felipe II como mecenas o coleccionista de las artes².

Este estudio no pretende una revisión exhaustiva del asunto, que llenaría varios centenares de páginas, sino tan solo explicar y desarrollar dos cuestiones. La primera es la de dejar clara la vocación coleccionista de Felipe, incluso desde su etapa inicial de Príncipe de España, para lo cual, además de otras consideraciones, analizaremos cuatro casos de estudio centrados en varias pinturas fundamentales de su colección; la segunda tiene como foco el Monasterio de El Escorial del que estudiaremos no tanto su proceso constructivo, sino cómo en este edificio el rey mostró lo que entendía no solo por arte y arquitectura, sino, sobre todo, por imagen artística. Las dos cuestiones, van precedidas de una introducción que las sitúa en los inicios del proceso histórico, cultural y artístico en el que se enmarcan.

Este no es otro que el que bien podríamos denominar “Renacimiento habsbúrgico”, un concepto que pretendemos desarrollar en las páginas que siguen y que se deduce, sobre todo, de la publicación, prácticamente exhaustiva, de los inventarios de obras de arte y objetos artísticos de los miembros más relevantes de la Casa de Austria, rama hispánica, del siglo XVI.

Conocidos en buena parte al menos desde el siglo XIX, contamos hoy con una nueva publicación y transcripción de los mismos de carácter científico, acompañada de abundantes y precisos índices que facili-

¹ Sánchez-Cantón 1956-1959; Checa (dir.) 2013; Checa (dir.) 2018 (en prensa).

² Bassegoda 2002.

tan su consulta. Todos los documentos se han publicado completos, algo no realizado hasta la fecha, y varios de ellos estaban rigurosamente inéditos. El resultado de este esfuerzo ha permitido una nueva visión e interpretación del arte de la Casa de Austria en su rama española y sus profundas raíces e interconexiones europeas, así como delimitar lo original y excepcional de su aportación al desarrollo de las artes del Renacimiento del siglo XVI³.

³ Checa (dir.) 2010; Id. 2013; Id. 2018 (en prensa).

Parte I

De Carlos V a Felipe II. Construcción de una imagen de poder y orígenes del coleccionismo habsbúrgico

I. Orígenes de una pasión. Margarita de Austria y sus colecciones

El interés por las artes del emperador Carlos V (1500-1558) fue, más bien, relativo⁴. Aunque algunos de los personajes de su entorno familiar sí que se mostraron preocupados por rodearse de un conjunto de obras de arte adecuado a las necesidades representativas del Renacimiento, hay que esperar a fechas más bien tardías de su gobierno para observar un cambio de actitud al respecto que, por otra parte, bien puede atribuirse a la existencia de personajes como el Cardenal Granvela (1517-1586) o su hermana la reina viuda María de Hungría (1505-1558), gobernadora de los Países Bajos desde 1530.

Con anterioridad a esta época, que podemos concretar en los años cuarenta y cincuenta del siglo XVI, la figura esencial en lo que respecta a esta cuestión, la única que en las cercanías de la persona de Carlos V tuvo clara la importancia que la idea de magnificencia había adquirido en torno a la persona del príncipe en la época del Renacimiento, así como del valor representativo de las imágenes artísticas, fue su tía doña Margarita de Austria (1480-1530), bajo cuya tutela el futuro emperador se educó en Malinas⁵.

⁴ Checa 1999.

⁵ Sobre Margarita de Austria y las artes, Eichberger y Beaven 1996, Eichberger 2002.

Margarita, que había nacido en Bruselas en 1480, era hija del emperador Maximiliano I de Austria (1459-1519) y de María de Borgoña (1457-1482), hermana de Felipe el Hermoso (1478-1506), padre de Carlos. En 1497 se casó con Juan (1478-1497), el primer hijo varón de los Reyes Católicos, pero la muerte prematura de este, como es sabido sin herederos, precipitó los acontecimientos.

Margarita, viuda por tanto desde el mismo 1497, se rodeó en su palacio de Malinas de una muy importante, para la época, colección de tapices, pinturas y obras de arte, incluyendo también tempranamente objetos exóticos procedentes de América⁶. Entre su abundante colección de obras de arte, que comprendía unas 176 pinturas, destacaban los muy abundantes retratos familiares, siempre de pequeño formato a la moda flamenca de la época, y los tapices, alrededor de 130. No menos significativo de la nueva actitud hacia las artes que revela este personaje es la importancia de los artistas que custodiaba en sus colecciones y que, también una novedad, conocemos a través de su expresa mención en los inventarios. Desde este punto de vista es muy elocuente el levantado en 1516 en el que aparecen nombres como el de El Bosco (h. 1450-1516), del que se menciona un “San Antonio”, Jan van Eyck (h. 1390-1441), varias obras de Rogier van der Weyden (h. 1399-1464), de Michel Sittow (1468/69-1525/26), de Jacopo de Barbari (1450-1516) y muy probablemente de Hans Memling (h.1435-1494) y de Dierick Bouts (1415-1475) , así como importantes obras de arte como *El matrimonio Arnolfini* del segundo de los citados y que le fue regalado, como otras obras de este autor, por Diego de Guevara (h. 1450-1520), importante hombre de la corte de Margarita y Felipe el Hermoso, al que más adelante nos referiremos, o el llamado *Políptico de Isabel la Católica* de Michel Sittow y Juan de Flandes (1460-1519), que llegó a sus manos como regalo de su hermano Felipe I el Hermoso, quien adquirió en 1506 de la almoneda de su suegra, que también lo había sido de Margarita, nada menos que la reina Isabel de Castilla

⁶ Eichberger en Checa (dir) 2010.

(1451-1504), 32 de las 47 tablas que lo conformaban y ordenó que se las enviasen a Flandes⁷.

Por esta importante documentación, a la que debemos añadir la de los inventarios de 1524, 1526 y 1530, sabemos no solo de los detalles de este conjunto de obras de arte, sino del distinto aprecio que se tenían de unas obras respecto a otras, expresando ya una valoración estética de las mismas, e incluso de los diversos lugares y habitaciones palaciegas de donde colgaban. Desde este punto de vista habría que resaltar la segunda cámara, la denominada “de la chimenea”, del palacio de Malinas que, como se ha dicho, “anunciaba lo que serían las galerías de pinturas, y en la que guardaba algunos de sus cuadros más apreciados: obras de Jan van Eyck, Joos van Cleve (1485-1541), Jacopo de Barbari, Hans Memling, Jan Mostaert (1475-1555), Michael Sittow, Juan de Flandes y Rogier van der Weyden”⁸.

Especial interés desde nuestro punto de vista tiene el hecho de que buena parte de esta colección estuviera compuesta de retratos en su mayor parte de miembros de su familia, algunos de los cuales se atribuyen a Van Eyck o a Roger van der Weyden, con lo que tenemos la manifestación más temprana de lo que serán las galerías dinásticas de retratos, tan importantes, como veremos, para Felipe II.

Con el conjunto de obras de arte de Margarita de Austria, al que ya podemos calificar de colección, aunque esta palabra estuviera fuera de los usos de una época todavía tan temprana, nos encontramos con uno de los orígenes del interés por las obras de arte de la Casa de Austria en la Edad Moderna y con algunas de sus principales características: la ya mencionada preferencia por el género del retrato y su incipiente disposición en galerías, el gusto por la pintura devocional, incluso con piezas de altísima calidad artística que se valoraban también por su interés estético, como el mencionado *Político* de Juan de Flandes y Michel Sittow o las obras de Rogier van der Weyden, Memling o Bouts. A ello

⁷ Zalama 2006.

⁸ Eichberger 2010 en Checa (dir) 2010: 2340.

hay que añadir la valoración del arte del tapiz, la de los objetos de procedencia exótica, y la de la riqueza inherente a las artes ornamentales y la orfebrería. Como es lógico dado el momento cronológico y el lugar donde nos encontramos, el predominio de nombres de autores que se mencionan es flamenco, y entre los artífices que trabajaron para Margarita estaban también hombres como Bernard van Orley (1487-1541) o Jan Gossaert (1476-1532), es decir, los primeros artistas italianizantes del Norte. Comenzaba así a perfilarse esa dicotomía de gustos entre Flandes e Italia, que, dos generaciones más tarde, será definitiva en los gustos de Felipe II.

La colección de obras de arte de Margarita se dispersó en buena medida a su muerte, aunque buena parte de su biblioteca y pinturas pasó a su sucesora María de Hungría⁹. La gobernadora falleció en Malinas a finales de 1530, y fue sucedida, como decimos, por su sobrina, la reina viuda de Hungría, doña María, hermana de Carlos V.

II. María de Hungría y su protección a las artes

Desde el punto de vista de la protección y el coleccionismo de las artes, María superó la actividad de su tía Margarita y durante el período de su gobernación (1530-1555) convirtió la corte imperial de Bruselas en un centro artístico de relieve europeo, compitiendo y, en ocasiones, superando, otros lugares que más adelante adquirirían un mayor relieve historiográfico, como sucedió con Roma o Florencia.

No cabe duda que María de Hungría debe contarse entre las grandes figuras del mecenazgo y el coleccionismo europeo del Renacimiento, y ello no solo por la amplitud de sus intereses, que comprendieron todas las artes, desde la pintura y la escultura, a la arquitectura, incluyendo el del tapiz, el de la vidriera y el de las artes decorativas, sino por la calidad de las obras patrocinadas y coleccionadas, y la relevancia de

⁹ Eichberger 2010 en Checa (dir.) 2010: 2337-2349.

los artistas internacionales con los que se relacionó¹⁰. Lo más significativo es, sobre todo, la concepción total y consciente que tuvo en su idea de la imagen artística en lo que se refiere a un concepto moderno de la magnificencia y al valor de las artes en cuanto manifestación de una idea moderna del poder.

Si atendiéramos únicamente a los criterios histórico-artísticos que acabó imponiendo la historiografía más habitual, no alcanzaríamos a comprender en su plenitud la idea de la protección a las artes que desarrolló María de Hungría, aunque entre sus artistas favoritos estuvieron Tiziano Vecellio (h.1490-1576) o Leone Leoni (1509-1590). La cuestión se manifiesta desde un doble punto de vista que, en cierta medida, ya hemos observado en Margarita. Por un lado no debemos olvidar los géneros artísticos que se consideraban favoritos en la idea italiana renacentista de las artes, en buena medida diversos a los desarrollados en la corte de Bruselas; por otro, hemos de tener en cuenta la procedencia geográfica de artes y artistas en este ambiente.

Desde el primer punto de vista, hay que resaltar que en este lugar no solo fueron relevantes la pintura y la escultura, ya que otro tipo de artes tuvieron una relevancia excepcional. Nos referimos sobre todo a esas grandes especialidades del mundo estético del Norte que fueron la tapicería y la vidriera. Ambas, por ejemplo, fueron muy alabadas por Ludovico Guicciardini (1521-1589) en su *Descrittione di tutti i Paessi Bassi* de 1567, en donde este autor realizó una amplia revisión del arte de la pintura, escultura, y de la arquitectura desde el punto de vista de un italiano del Renacimiento, sin dejar de mencionar en multitud de ocasiones el patrocinio y mecenazgo habsbúrgico en torno a las artes¹¹.

¹⁰ Boogert 2010 en Checa (dir.) 2010: 2791-2806.

¹¹ Guicciardini 1567. En esta obra su autor atribuye a Bélgica la invención de la vidriera y la tapicería, 1567: 2v; en la descripción de Gante, 1567: 223 y ss., se refiere largamente al arte de la tapicería; citando a Vasari, atribuye igualmente a Van Eyck la invención de la pintura al óleo, y recuerda que sus obras eran apreciadas por el rey Alfonso de Nápoles, el duque de Urbino y Lorenzo de Medici, 1567: 97; califica de “eccellentissima” una obra como *La adoración del Cordero Místico*

En este último campo habría que destacar, por poner solo un ejemplo, las grandes vidrieras que, sobre cartones de Bernard van Orley, se instalaron entre 1537 y 1538 en la cabecera del tránsito norte de la Catedral de San Miguel y Santa Gúdula con la imagen orante del emperador Carlos, coronado simbólicamente por Carlomagno, y de su mujer Isabel de Portugal, protegida por Santa Isabel. Se trata, sin duda, de una de las grandes obras del Renacimiento europeo en esta época, de cuyo conjunto se podría destacar, sobre todo, la grandiosidad y la monumentalidad de su concepción, que se extiende no solo a las figuras de sus protagonistas y los personajes que los acompañan (el mencionado Carlomagno y santa Isabel), sino a la propia arquitectura clásica en la que se enmarcan. Esta adquiere la forma de arco triunfal de formas ya plenamente renacentistas como era habitual en las arquitecturas pintadas de van Orley. Los dos personajes reales aparecen arrodillados, lujosamente ataviados, y, en el caso de Carlos V, revestido de los ornamentos imperiales, cuya simbólica se extiende a sus suntuosos reclinatorios, adornados con el águila bicéfala de los Habsburgo. Sin embargo lo más llamativo del conjunto es la escala gigantesca de las figuras no habitual en el género hasta estos momentos. No cabe duda que el joven príncipe Felipe admiraría esta obra en sus estancias bruselenses de los años cincuenta y no dejó de recordarlas cuando, muchos años más tarde, a finales del siglo XVI, planteó los grupos funerarios en bronce, pero de concepción muy similar, de la familia de su padre y la suya propia en la Real Basílica de El Escorial.

de Jan van Eyck y señala que era “opera nel vero maravigliosa & ammiranda, in tanto che il re Filippo desiderandola, & non osando di la torta, la fece ultimamente ritrarre per mandare in Hispana, dall’eccellente maestro Michele Cockisien, il quale statovi sopra due anni....”, por la que recibió más de dos mil ducados, 1567:97; define a El Bosco de esta manera: “Girolamo Bosco di Bolduc, inventore novilissimo, maraviglioso de cose fantastiche & bizarre”, 1567: 98; y de Antonio Moro dice: “Antonio Monrh d’Utrchet pittore del Re Filipo, maestro celeberrimo, y & egregio, specialmente nell’artificio del ritrarre altrui con prontezza, & vivacità stupenda dal naturale, cosa certamente che rende non manco maraviglia, che diletto, & egli oltre a tanta virtù, ha altre parti & qualità, che a quella nobilmente corrispondono”, 1567: 99.

Todavía mayor importancia y significado adquirió el coleccionismo de tapices, una tradición que en Flandes se remontaba a la época de los grandes duques de Borgoña en el siglo XV, cuya inmensa colección había heredado Carlos V¹². Así se recoge en algunos de los inventarios imperiales¹³ y, naturalmente, en los de María de Hungría¹⁴.

Fue en el periodo que va desde 1535 hasta 1555, es decir, en la época del gobierno de María de Hungría, cuando este conjunto de paños fue notablemente incrementado con series de capital importancia, destacando la que conmemoraba *La empresa de Túnez*, es decir, la famosa campaña y batalla de 1535, uno de los hitos victoriosos más importantes de la carrera bélica y política de Carlos V.

La serie, que comprendía doce paños, cada uno en torno a los diez metros de largo por cinco de alto, se convirtió de inmediato, y así continuó siéndolo por lo menos hasta el inicio del siglo XVIII, en el emblema por excelencia de la representación del poder de la Casa de Austria, primero en Bruselas, y, ya desde el reinado de Felipe II, en la corte de Madrid. Es también, sin duda, el mayor empeño artístico de la época de Carlos V en la corte imperial, así como uno de los más ambiciosos, si no el que más, de la Europa de su tiempo. Es ello algo no tenido suficientemente en cuenta en la actualidad dado el escaso valor concedido, todavía hoy en día, al arte de la tapicería en las historias del arte al uso. Sin pretender entrar ahora en ningún tipo de análisis mínimamente detallado de este fenomenal conjunto, sí que nos interesa resaltar dos aspectos del mismo.

El primero de ellos es que en él se desarrolla una imagen completa del poderío militar de Carlos V con un lenguaje que se fundamenta tanto en aspectos del arte del Renacimiento italiano como, sobre todo, en la interpretación que de este último se hacía en los ambientes flamencos. No en vano, el autor de los cartones, Jan Cornelis Vermeyen

¹² Checa 2010.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

(1500-1559), era uno de los mejores intérpretes en Flandes de las novedades artísticas renacentistas¹⁵.

Imagen imperial y lenguaje artístico moderno van a la par a la hora de crear un sistema lingüístico peculiar que bien pudiéramos denominar “habsbúrgico”. En él, artistas como este Vermeyen o van Orley ofrecían una peculiar interpretación a la flamenca de las novedades estéticas italianas que se hace patente, por ejemplo, en la nueva y más desarrollada espacialidad perspectiva que ofrecen estos paños, claramente influida por Italia, a la que se añade un interés por una imagen topográfica y geográfica de la realidad muy del gusto flamenco, o en el naturalismo con que se representan figuras y acontecimientos, dotados de un realismo y un sentido anecdótico también muy del gusto del Norte. La misma narratividad con que se representan los acontecimientos, basada en ideas precedentes italianas y clásicas, posee un sentido de cercanía al espectador ajeno a la iconografía heroica de las escenas militares del Renacimiento italiano.

El segundo elemento que queremos destacar en la serie, es el de que, a pesar de tratarse de un acontecimiento que, como la campaña de Túnez, tuvo lugar en 1535, no fue hasta finales de los cuarenta cuando se comenzó a tejer. Aunque el mencionado Vermeyen estuviera presente en la campaña y se representara él mismo en varios de los paños, algunas veces de manera muy destacada, es probable que lo tardío del inicio de la serie con respecto a los hechos que conmemora tenga que ver con el renovado interés por la representación artística exaltadora de la figura de Carlos V que asociamos a la persona de María de Hungría.

Por fin, hay que llamar la atención acerca del hecho de que la documentación del encargo y su proceso de ejecución fueran firmados, como decimos, por la gobernadora María de Hungría y no por Carlos V, personaje al que en realidad se conmemoraba.

Es cierto que en la mayor parte de los casos, en lo que a la protección, encargo y coleccionismo de las artes se refiere, fue María, y no

¹⁵ Horn 1992.

Carlos, la que llevó la voz cantante. Lo mismo sucedió en lo que se refiere a la arquitectura: la ampliación del palacio de Coudenberg en Bruselas fue debida a su impulso, algo que todavía es más claro en lo que atañe a la red de palacios y residencias alrededor de la capital, como los casos de Mariemont y, sobre todo, en Binche, para los que contó con la colaboración sobre todo del arquitecto y escultor de Mons Jacques Dubroeuq (1505-1584)¹⁶.

Algo parecido podemos afirmar en lo que se refiere a la colección de pinturas. Un cuadro tan importante como *Carlos V, a caballo, en Mühlberg*, de Tiziano, se cita siempre en los inventarios de María, antes de pasar a la colección de Felipe II. Y lo mismo podríamos decir de la serie de *Los Condenados* del mismo artista, encargada por María para el mencionado palacio de Binche. A este respecto el emperador Carlos V parecía más interesado, en lo que a las obras de Tiziano se refiere, en la pintura de devociones de carácter privado (*Ecce-Homo*, *Piedades*), o en retratos cortesanos a los que también dio un uso de carácter privado, como los encargados a Tiziano en torno a su fallecida, en 1539, mujer Isabel. Incluso las referencias que nos han llegado sobre el uso en el retiro carolino de Yuste de una obra de la envergadura de *La Gloria* de Tiziano, destacan el sentido de intensidad devocional con que era contemplada por el emperador en sus últimos días¹⁷. También se debe a María el encargo de uno de los hitos capitales en la creación de la imagen de Felipe II, que estudiaremos de inmediato, como fue el retrato de *El príncipe Felipe, en armadura* de Tiziano Vecellio.

Nos interesa, por tanto, enfatizar la distinta idea acerca de la imagen artística que se desarrolló en la corte habsbúrgica de Bruselas en los últimos veinte años de la vida de Carlos V, en comparación con lo que había sucedido años antes, así como el hecho de que este último no realiza una actividad que podamos denominar de mecenazgo ni de coleccionismo ya que esta es llevada a cabo con gran entusiasmo por su

¹⁶ de Jonge 2010.

¹⁷ Checa 2013: 191-326.

hermana María, en compañía de otro gran aficionado a las artes como fue el cardenal Granvela.

Las referencias estéticas más claras de ambos se centran en torno a flamencos italianizados como los mencionados van Orley, Jan Cornelisz Vermeyen, o de artistas como Pieter Coecke van Aelst (1502-1550) y el retratista holandés Antonio Moro (1517-1576), escultores como Jan Monne y arquitectos como Jean Dubroeuq, todos ellos muy cercanos a María y a Granvela.

Por otra parte, la mirada a Italia de estos dos personajes se hacía nada menos que a través de Tiziano, el artista de más fama europea del momento junto a Miguel Ángel, y de Leone Leoni que llegó a residir en Bruselas a finales de los años cuarenta. Fue entonces cuando este escultor en 1549 recibió el encargo de mayor importancia de su carrera: una serie de retratos de la familia imperial, destacando el famoso *Carlos V y el furor* (1551-1555) y el *Felipe II a la romana* (1551-1568) del museo del Prado, a los que enseguida nos referiremos.

III. La corte de los Habsburgo y la historiografía artística del Renacimiento

A diferencia de Carlos V, su hermana María, siguiendo las ideas de su antecesora Margarita en la gobernación de Flandes, sí que reunió una importante galería de retratos de familiares solo comprensible si la analizamos en términos de su muy alto interés por la representación política a través de la imagen artística. En ella destacaban los lienzos de Tiziano, que, como tantas otras obras, fueron heredados en gran parte por su sobrino Felipe: ya no se trataba de las imágenes de pequeño formato que, en la tradición flamenca, había coleccionado Margarita, sino de una idea de retrato de mucha mayor potencia y tamaño, de acuerdo con las necesidades de la representación de la magnificencia que planteaba el Renacimiento italiano.

Estas novedades alcanzaron su clímax en la Bruselas de los años 1540-1555, fecha esta última del comienzo de las abdicaciones de Carlos V en su hijo Felipe y su hermano Fernando. El conjunto de

obras de arte que se realizaron entonces en el ambiente imperial configura uno de los momentos más brillantes, artísticamente hablando, del Renacimiento europeo, que en sí mismo posee una coherencia y sentido unitario habitualmente no reconocido por la historiografía.

Esta, habitualmente focalizada en el análisis y valoración estética de lugares como la brillantísima corte de Cosme I (1519-1574) en Florencia o la un poco anterior del Papa Paulo III Farnesio (1468-1549) en Roma, ha olvidado en buena medida echar una mirada a la Bruselas de estos años e interpretarla como un conjunto artístico coherente, con valor en sí mismo, y de extraordinario interés. No es este el momento de establecer una comparación sistemática, ni el de poner de relieve los contactos entre lo sucedido artísticamente en la Florencia granducal y la Bruselas habsbúrgica, algo que, a lo mejor, nos proporcionaría alguna sorpresa. Sí que queremos, sin embargo, realizar una breve reflexión historiográfica que nos pueda ayudar a comprender la diferencia de valoraciones de estos ambientes a lo largo del tiempo.

Lo primero en lo que hay que llamar la atención es acerca de una de las grandes carencias del segundo de los ambientes mencionados: ni Bruselas, ni María de Hungría, ni, mucho menos, Carlos V, sintieron la necesidad de un historiador esencialmente preocupado por el arte, como lo fue en Florencia, Giorgio Vasari (1511-1574), ni por la creación de una Academia que proporcionara una explicación conceptual, ni una teoría artística a su labor de mecenazgo y coleccionismo, como sí lo hizo Cosme I Medici.

Este, casado con Eleonora de Toledo (1553-1576), la hija del virrey español en Nápoles, don Pedro de Toledo (1484-1543), y siempre apoyado por Carlos V, protegió y estimuló a un círculo fenomenal de artistas italianos, desde Benvenuto Cellini (1500-1571) al retratista Agnolo Bronzino (1503-1572) o al mismo Giorgio Vasari, buen arquitecto, a la vez que historiógrafo artístico del gobierno granducal, el cual con sus biografías de los grandes maestros de inicios del siglo XVI (Leonardo da Vinci (1452-1519), Rafael de Sanzio (1483-1520), Antonio Allegri da Correggio (1489-1543) y Miguel Angel Buonarrotti, (1475-1564), acabó explicando el arte italiano de su tiempo, a la vez

que creaba una visión general de la historia del arte europeo, de éxito e influencia fenomenal hasta nuestros días¹⁸.

En esta historia, el Renacimiento artístico habsbúrgico no ocupa ningún lugar. Pero quizá deberíamos empezar a plantear si no sería conveniente observar los acontecimientos de otra manera.

Pensemos, por ejemplo, en la comprensión del papel que jugaron artistas como Antonio Moro (1517-1576), Tiziano Vecellio y Leone Leoni en lo que a su relación con los Habsburgo se refiere; en la creación de un género como fue el del retrato artístico cortesano; en la importancia decisiva en la carrera última de Tiziano de su relación con Carlos V, María de Hungría, Granvela y, sobre todo, Felipe II; en la significación de Carlos V y de su corte en la creación de una imagen simbólica del poder, de influencia decisiva para la Europa cortesana de la segunda mitad del siglo XVI y, por lo menos, la primera del XVII; en la creación de un gusto y de unas formas artísticas en el campo de la pintura, a medio camino entre lo veneciano y lo flamenco, ambos en relación dialéctica, que todavía resultaría decisivo mucho tiempo después en la producción de Pedro Pablo Rubens (1577-1640), Anton Van Dyck (1599-1641) y Diego Velázquez (1599-1660); y, por fin, en la gestación de un sistema de las artes distinto al vasariano en el que, por encima de la pintura y escultura, como fundamentales “artes del diseño”, alcanzaron significación decisiva artes distintas como las del tapiz o las de la producción de armaduras, sin duda las actividades más apreciadas en estos años del siglo XVI.

Cuando en 1568 Giorgio Vasari publicó la segunda edición de sus famosas *Vidas de artistas*, enmarcó esta publicación entre dos grabados iguales que representaban tres figuras alegóricas que simbolizaban la pintura, escultura y la arquitectura, por encima de las cuales sobrevolaba otra con una trompeta, en clara alusión a la Fama. El primer plano de esta imagen se ocupa por una serie de figuras de claro estilo miguelangelesco que emergen, cual resucitados, de la tierra. El sentido de la

¹⁸ Rouchette 1961; Rubin 1995.

imagen es claro: lo que resucita a los cuerpos y los hace emerger hacia otra vida, que no es otra que la renacentista vida de la fama, es la misma existencia de la actividad artística. Como el mismo Vasari argumenta en la introducción general a su obra, esta se basa en las artes del diseño, es decir, la pintura, la escultura y la arquitectura. Por ello lo que el florentino va a narrarnos en su libro será, como dice el título, las biografías “de los más famosos, pintores, escultores y arquitectos”, es decir, los que él considera como maestros en las artes mencionadas.

Esta idea vasariana se impuso primero en Italia y más tarde en Europa, y en el llamado sistema de las artes de la Edad Moderna difícilmente pudo tener cabida una concepción de la magnificencia cortesana como la planteada por la corte habsbúrgica de mediados del siglo XVI. En ella, por encima de artes como la pintura o la escultura, predominaban las grandes colecciones y conjuntos de joyas, orfebrería, tapices y una inmensa variedad de textiles, así como las armas y armaduras. Así lo certifican los inventarios de todos los personajes de esta corte, incluidos los del mismo emperador y los de su hermana la reina de Hungría.

El sistema vasariano de las artes tiene una segunda característica que nos interesa. Como es bien sabido, otro de los puntos de vista teóricos a los que Vasari otorgó gran importancia es el de su defensa de un tipo de pintura basado en el dibujo y en la “idea” o concepto, resaltando de esta manera los aspectos más intelectuales de la producción artística. Los mejores ejemplos de ello podían verse en el arte de Florencia y Roma y culminarían en Miguel Ángel, sin duda el héroe de su narrativa. A este sistema se opondría la manera veneciana de pintura, basada en una mayor aproximación a la naturaleza y en una técnica fundamentada en el color y en la mancha, una pintura “tonal”, de carácter esencialmente pictórico, cuyo mejor representante sería Tiziano al que Vasari no deja de criticar por ello a lo largo de su escrito¹⁹.

¹⁹ Checa (ed.) 2015.

Resulta obvio que, aunque es bien conocido el gusto precisamente por Tiziano de Carlos V y, sobre todo de María de Hungría y Felipe II, del que analizaremos algunos de sus casos concretos, esta oposición vasariana entre artes basadas en el dibujo y otras fundadas en el color, sobre la que se ha estructurado buena parte de la historiografía artística pos-Vasari, no resulta funcional como método de análisis para entender el sistema de coleccionismo habsbúrgico de las artes. En este convivían, sin problemas, pinturas y propuestas estéticas de ambas tendencias: es más, una manera de concebir la pintura esencialmente dibujística y tan basada en el estudio naturalista del detalle y la precisión visual como era la desarrollada por la pintura flamenca se encontraba en lo más profundo del gusto habsbúrgico y filipino por las artes, con ejemplos como los de Van der Weyden o El Bosco, que también analizaremos.

Un tercer motivo de discordia historiográfica todavía más clamoroso fue el de la oposición vasariana entre lo que llamaba *maniera italiana* y la *maniera tedesca*, la primera concebida como lenguaje legítimo de la renovación artística del Renacimiento, y la segunda como un estilo a criticar. La preferencia de Vasari por el arte producido en Italia desde el siglo XIV y su desprecio por el gótico europeo fue igualmente no solo uno de los fundamentos teóricos de la historia del arte que propuso el tratadista italiano, sino otra de sus ideas capitales retomada por la historiografía artística posterior, y una de las bases de su radical separación entre las artes más o menos seguidoras del clasicismo a la italiana, y la distinta estética que propusieron las llamadas “escuelas del Norte”, que, desde Alberto Durer (1471-1528) y El Bosco a Antonio Moro y Brueghel el Viejo (1525-1569), tanto éxito tuvieron en las distintas cortes de los Habsburgo.

Es obvio, sin embargo, como trataremos de mostrar en las páginas que siguen, que las cosas sucedieron de muy distinta manera en los ambientes cortesanos habsbúrgicos ya desde las décadas iniciales del siglo XVI, lo cual culminó en la segunda mitad de esta centuria en la corte española y madrileña de Felipe II. Es un ambiente artístico que, por lo tanto, se resiste a ser comprendido si seguimos las pautas que, para entendernos, podemos calificar de “vasarianas”, que la

historiografía más habitual utilizó a lo largo, por lo menos, de los siglos XIX y XX.

Estas son algunas de las razones, y no solo las de tipo histórico ligadas a las leyendas “negra” y “blanca” relacionadas con el reinado de Felipe, las más frecuentes, acrítica y abusivamente aducidas, por las que el mecenazgo y el coleccionismo artístico del Rey Prudente no hayan gozado del reconocimiento historiográfico merecido, así como el porqué de que, aún hoy día, muchas de sus características se discutan y se pongan en duda.

Las páginas que siguen huyen de los paradigmas clasicistas y “vasarianos” como criterio de interpretación predominante en torno al arte de Felipe II y enmarcan sus importantísimas iniciativas coleccionísticas, arquitectónicas y de mecenazgo dentro del concepto *Renacimiento habsbúrgico*, alejado de otros criterios, de fundamento geográfico, predominantemente decimonónico y nacionalista, como son los de “Renacimiento italiano”, “Renacimiento del Norte” o “Renacimiento español” con los que, además, por otra parte, han solido ser ordenadas museográficamente las obras de arte de este período.

Este *Renacimiento habsbúrgico*, es decir, la idea del desarrollo de un sistema de las artes distinto al puramente italiano, sin duda explica mejor la extraordinaria riqueza conceptual y artística de lo sucedido en la corte de Felipe II que si se aplican otro tipo modelos.

Se trata de un Renacimiento con origen y centro en Bruselas con su apogeo en los años centrales del siglo XVI, y que fue trasladado a Madrid a finales de los años cincuenta de este siglo en el momento de la muerte y abdicación de Carlos V e inicios del reinado de Felipe II, para culminar en el Monasterio de El Escorial. Fue Bruselas, donde residía la corte entonces más poderosa política y económicamente de toda Europa, el sitio que, sobre todo en los años de la gobernación de María de Hungría, se convirtió en uno de los centros creadores y receptores de novedades más importantes del continente.

Fue allí donde en 1549 llegó el joven Príncipe Felipe de Habsburgo, el hijo mayor de Carlos V, destinado a ser su heredero, en el primero de sus dos viajes nórdicos de juventud. Esta primera estancia de

Felipe en sus territorios del Norte entre 1549 y 1552, al igual que la siguiente, que tuvo lugar entre 1554 y 1558, resultaron decisivas en su formación artística y cultural y en su intensa relación con las imágenes artísticas que se mantendrá intacta hasta su muerte en 1598.

Pero antes de entrar de lleno en la cuestión de las relaciones de Felipe II con la imagen artística resulta necesario echar una breve ojeada sobre algunos de sus fundamentos culturales e ideológicos, desarrollados en la época de su padre el emperador Carlos V.

IV. El final de la imagen imperial y tres retratos tempranos de Felipe II: Tiziano, Leoni, Moro

El abandono de las tempranas ideas erasmistas en torno a cómo debía representarse la figura del Príncipe, muy florecientes en los veinte primeros años de la vida de Carlos V, la adopción de las teorías del Derecho Romano y las de Dante Alighieri como fundamento teórico y jurídico del poder imperial, y la recepción práctica, pero también ideológica, del maquiavelismo y de su pragmático sentido de la realidad política, son la base que explica la nueva imagen artística que Carlos V y su corte desarrollaron a partir de los años treinta del siglo XVI.

La construcción que podemos considerar “definitiva”, ya que en esencia no varió hasta sus abdicaciones de 1555 y 1556, de la imagen imperial no prescindió, sin embargo, de la incorporación a la misma de símbolos y alegorías explícitas que procedían de la tradición medieval y de la del Primer Renacimiento, ya que la base cristiana del poder de Carlos V nunca se abandonó. Pero su imagen final se aleja también mucho de la tradición erasmista y su crítica a los excesos figurativos que el roterodamo desarrolló en su *Idea de un Príncipe Cristiano*, que publicó en 1515. Por el contrario, la intensificación de una imagen artística del poder ligada al emperador se justificaba en el desarrollo y consecuencias de situaciones políticas del momento, que cada vez necesitaban explicarse por medio de una idea imperialista que nunca llegó a desaparecer del todo, ni siquiera en el largo reinado de su hijo Felipe II.

Desde mediados de los años treinta del siglo XVI la propaganda a través de la imagen de Carlos V adquirió, por tanto, cada vez más unos tintes “romanos” que se acentuaron a partir de 1535, fecha de la importante victoria de las tropas imperiales contra el turco en Túnez. A partir de este momento y del consiguiente recorrido triunfal de Carlos V a través de Italia (Palermo, Messina, Nápoles, Roma, Florencia y Siena), su figura comenzó a compararse, entre otros héroes y emperadores del mundo clásico, con la del general romano Publio Cornelio Escipión el Africano, el vencedor de Aníbal en la batalla de Zama en el siglo III antes de Cristo²⁰.

Esto sucedía mientras los juristas e historiadores imperiales, como Alfonso Guerrero, Miguel de Ulzurún o Hieronimo Balbi, elaboraban una idea política de Carlos V cada vez más ligada al mundo clásico en su versión más heroica²¹. El historiador oficial Pedro de Mexía de la Cerda (1497-1551) escribió en 1545 su famosa *Historia Imperial y Cesárea* en cuyo prólogo al lector insertaba una alabanza a la Historia como elemento clave de pervivencia de la memoria. Sin ella, dice, careceríamos de recuerdos de la clemencia de César, de la magnanimidad y largueza de Alejandro, o de la justicia y bondad de Trajano. Según Mexía, la Historia no solo servía para conservar la Fama y la Memoria, sino que actuaba como estímulo y emulación de acciones heroicas, pues sin ella “infinitos grandes hechos no se hicieran”. Para Mexía y la mayor parte de los historiadores del entorno de Carlos V, la historia de Europa no era otra que la del Imperio Romano y la de su prolongación en la Edad Media, de manera que el emperador venía a ser sucesor tanto de Julio César o Trajano, como de Carlomagno y la familia Habsburgo²².

²⁰ La bibliografía sobre este tema es inmensa. Quizá el mejor resumen y análisis lo encontremos en Bonner 1986.

²¹ Tubau 2012.

²² Mexía, 1545. Este mismo Pedro de Mexía comenzó a escribir una Vida de Carlos V en 1548, pero que dejó incompleta en 1551.

Inmediatamente después de la muerte de Carlos, ya con Felipe II como rey de España, estas ideas aparecen claras en un lugar tan significativo como el túmulo que fue erigido en su honor en Valladolid en 1558, construcción efímera que tuvo como inspirador a una persona tan cercana a la corte como era el antiguo erasmista Calvete de Estrella (1526-1593), que había sido uno de los responsables, años atrás, de la educación del futuro Felipe II, y autor, como es bien sabido, de la fundamental crónica del primer viaje de Felipe a los Países Bajos²³. En este túmulo las referencias a Carlos V como personaje romano y las alusiones a los orígenes clásicos de su poder resultaron muy elocuentes. En una de las tablas, concretamente la segunda que se colocó en esta construcción, “estaba pintado el Emperador, sentado sobre una grande Águila de dos cabeças, armado de coraça, desnudos los brazos y piernas, calçado unos borzeguéses, como Romano a la antigua, con una corona de laurel a la cabeza, y en la mano derecha un Imperial sceptro de oro”. Junto a ello estaban las figuras de los historiadores Salustio, Tito Livio, Tucídides y Herodoto. En otra de las tablas de este túmulo también aparecía Carlos pintado y armado a la antigua “con un mundo en una mano, y en la otra un Sceptro Imperial, acompañado de la Justicia y la Fortaleza, coronadas de Laurel, la una con el peso y la balanza, y la otra con espada desnuda en la mano derecha”. La inscripción, que ya había sido usada unos diez años antes también en el entorno imperial, concretamente en la época del mencionado viaje de Príncipe Felipe a Flandes en 1549, recogía un verso de *La Eneida*, DISCITE IUSTITIAM MONITI²⁴ (Aprended a ser justos, VI, 620).

El cambio progresivo hacia una imagen más imperialista y romana de Carlos V y la que se promovió en torno a la de su hijo en estos tiempos no se produjo de manera abrupta. Estas dos referencias no hacen otra cosa que recoger y acentuar, en los momentos inmediatamente siguientes al fallecimiento del emperador en 1558, un proceso iniciado

²³ Calvete de Estrella 1559.

²⁴ Id. 1559: 8, 10; Bonet 1960: 55-66; Abella1978: 177-196; Checa 1999: 318 y ss.

a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, en muy estricto paralelismo con el desarrollo filosófico y jurídico en torno a Carlos V que lo conducía de su concepción como príncipe sabio y cristiano al modo erasmista a la de héroe clásico. Por ello queremos llamar la atención sobre dos importantes imágenes de Carlos V que señalan con mucha claridad estas inflexiones ideológicas.

En 1529 Carlos inició el viaje a Italia que le llevaría en 1530 a Bolognia con motivo de su coronación imperial. La fecha tiene para nosotros una gran significación ya que de este periplo datan las primeras representaciones, hoy perdidas, pero que conocemos por copias posteriores de Rubens y por grabados coetáneos de Giovanni Brito (h. 1500-h. 1550) o Agostino Veneziano (Agostino Musi 1490-1540), de Carlos V realizadas por Tiziano. Nos encontramos en todos los casos con una imagen del emperador de medio cuerpo, con armadura y con espada, ya sea mostrada al frente, como en la copia de Rubens, ya apoyada en el hombro, como sucede en las versiones grabadas de Veneziano y Brito. Se trata de una clarísima referencia a la pertenencia de Carlos a la Casa de Borgoña, ámbito dinástico y político en el que esta arma, como sabemos por ejemplos anteriores, adquiriría una simbología en torno al poder y la Justicia muy precisa. Resulta, por tanto, muy evidente que, ya fuera por deseo del propio Carlos V, o por el de su entorno inmediato, se exigió esta iconografía al pintor de Venecia, que de esta manera iniciaba su amplia colaboración con el emperador en particular y la Casa de Habsburgo en general. No hay que olvidar que, aunque el retrato con armadura era muy habitual por estos momentos en la manera de representar el componente heroico en la aristocracia italiana, esta peculiar presencia de la espada era ajena a los códigos representativos de este grupo social y, sin embargo, muy apreciado por las tradiciones de la imagen de poder a la borgoñona²⁵.

Un hecho concreto, sin embargo, inclinó decisivamente la balanza hacia una interpretación del poder de Carlos V en clave romana. Este

²⁵ Checa 2013: 195-204.

fue el de la discusión que en los años finales de su reinado mantuvo la propia familia Habsburgo en torno a la sucesión del título de Emperador. La disputa se planteaba entre Felipe de Habsburgo, el hijo de Carlos V que había nacido en Valladolid en 1527, y Fernando, el hermano menor de Carlos, nacido en Alcalá de Henares en 1503, pero rápidamente desplazado a Flandes en 1518 para evitar cualquier movimiento de apoyo a su persona contra Carlos I por parte de la nobleza castellana. La figura de Fernando nunca fue cómoda para Carlos, aunque en algunos momentos resultó imprescindible. En 1519 su hermano Carlos le otorgó el título de Archiduque de Austria, en 1521 obtuvo la herencia austriaca de los Habsburgo (Alta y Baja Austria, Estiria, Carintia y Carniola, y en 1522 el Tirol, Alta Alsacia y Wurtemberg). A finales de esta década obtuvo, gracias a su matrimonio con Ana Jagellon de Hungría y Bohemia (1503-1547), los tronos de estas dos monarquías, y en 1531 fue elegido como Rey de Romanos, lo que hacía de él el candidato más seguro al título imperial, del que esta dignidad era condición previa. Como es sabido fue Fernando quien finalmente heredó el título imperial tras la abdicación en 1555 de Carlos V, desplazando al hijo de éste, Felipe, quien, sin embargo, heredó las partes capitales y de mayor importancia económica y política de la herencia carolina, como eran los reinos peninsulares, los territorios italianos y los de los Países Bajos bajo el control de la Monarquía y, naturalmente, los virreinos americanos.

Lo que nos interesa ahora es llamar la atención acerca de cómo esta decisiva circunstancia política, junto a otras coyunturas del momento que especificaremos, tuvo importantes consecuencias en el sistema representativo de la imagen imperial que experimentó profundos cambios sobre todo en los últimos años de la vida de Carlos, y en la misma de Felipe II, y que tuvo a Tiziano como protagonista esencial.

El pintor veneciano, aunque había sido nombrado “Caballero Cesáreo” y “Conde Palatino” por Carlos V en 1533, no había colaborado excesivamente con tan regio comitente a lo largo de estos años, a excepción, sobre todo, del retrato de su difunta mujer Isabel, fallecida en Toledo en 1539, hoy perdido, que Carlos encargó a principios de los años cuarenta. Sin embargo, fue en 1548 cuando reanudó con intensi-

dad una relación con la casa de Austria que ya no se interrumpiría hasta la muerte del artista en 1576²⁶.

La obra esencial al respecto fue el retrato de *Carlos V con armadura*, también perdido, en el que el emperador aparece de cuerpo entero portando la armadura que había utilizado el año anterior en la decisiva batalla de Mühlberg. La Dieta de Augsburgo de 1548 se había convocado fundamentalmente para discutir las consecuencias políticas de las victorias de Carlos V y los imperiales contra las fuerzas de la Liga de Smalkalda, que había culminado con este triunfo. Como es bien sabido, esta victoria señaló unos de los momentos de mayor poder europeo de Carlos V, aunque fuera una hegemonía que pronto se revelaría efímera.

Aunque conocemos cómo debía de haber sido el original de este *Carlos V con armadura* solo a través de dos copias algo posteriores realizadas por el retratista de la corte Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), sí que está claro que sus consecuencias fueron enormes tanto en la imagen del emperador como en la de Felipe II. Era la primera vez que Tiziano representaba a Carlos V de cuerpo entero con armadura, ya que con anterioridad solo lo había hecho en imágenes de tres cuartos, cuya iconografía inicial, en la que la espada adquiría un gran protagonismo, se refería más bien a los orígenes borgoñones de su estirpe.

La importancia del nuevo retrato consistía en que, al representarlo de esta manera, la alusión al pasado no se refería tanto al mundo iconográfico y simbólico del Imperio Romano Germánico en su versión medieval, sino al clasicismo de los emperadores romanos, que así solían representarse, es decir, de cuerpo entero y con armadura²⁷. Podemos decir que esta imagen ilustra el paso entre la concepción del imperio carolino según los modos “durerianos” aprendidos en la iconografía de Maximiliano I y “erasmistas” a los que ya hemos aludido, a la idea del Imperio Universal, basada en Dante y el Derecho Romano, que defendían Mercurino Gattinara (1465-1530) y los juristas españo-

²⁶ Checa 2013: 191-326.

²⁷ Kantorowick 1961: 368-393.

les e italianos mencionados. La escultura de *Augusto en Prima Porta* es el ejemplo más famoso de este tipo de imagen clásica romana a la que gustaba referirse Carlos V, si bien sea difícil determinar la influencia directa de este modelo concreto en el siglo XVI, ya que fue descubierto en 1863.

Lo cierto es que Tiziano adaptó y dotó de un renovado clasicismo a este tipo de retratos que se había comenzado a practicar unos años antes en los círculos cortesanos e incluso imperiales de Alemania del entorno de Fernando I, en pintores como Lucas Cranach (1472-1553) o Jacob Seiseneger (1505-1567), pintor oficial del rey de Romanos, lo cual introduce un interesante matiz “centroeuropeo” en la cuestión del origen del retrato de aparato en referencia a Tiziano en el que no podemos ahora entrar. Pero, en realidad, la contundente imagen planteada por el veneciano nos propone una idea del emperador en la plenitud de su poder, como un soberano moderno plenamente renacentista, antes que la representación de Carlos como un emperador en medio de los príncipes electores y otros poderes seculares y autónomos, en equilibrio con el Papa. Se trata de un “retrato de aparato” cuyos referentes políticos están en la idea de Imperio Universal a lo Dante, y en la de Razón de Estado a lo Maquiavelo (1469-1527), antes que en el concepto preferente del poderoso como administrador de la Justicia al que estábamos acostumbrados. El retrato de Tiziano acentúa, como decimos, las referencias iconográficas contemporáneas, como resulta evidente de la insistencia en la armadura, la verdadera protagonista, junto al rostro de Carlos, de la obra.

Conocemos la armadura que utiliza aquí Carlos V, ya que fue la que llevó en la batalla de Mühlberg que se conserva en la Real Armería de Madrid. Fue la misma que Tiziano utilizó también en el famoso retrato ecuestre del museo del Prado en el cual todos los objetos militares que aparecen, incluyendo la pistola de arzón, es decir, un arma de fuego, son los exactamente utilizados por el protagonista en esta ocasión. En todas estas imágenes se resalta con claridad que la legitimidad del poder político imperial procedía no tanto de la práctica de la virtud o de la idea de la administración de la Justicia o el Derecho, sino de la utilización de la fuerza.

La perfección artística e iconográfica de este tipo de retratos se alcanzó por el mismo Tiziano en su obra *El príncipe Felipe, en armadura*, también en el museo del Prado, cuya ejecución tuvo lugar en Augsburgo en 1551.



Tiziano Vecellio, *El príncipe Felipe, en armadura*, 1551,
Museo Nacional del Prado (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philip_II.jpg)

La imagen de este personaje con armadura, en una fecha en la que todavía no había participado en ningún hecho militar, ni siquiera ordenándolo desde el despacho, requiere un tipo de explicación distinta a la que hemos propuesto sobre su padre. ¿Cuál fue la razón de esta iconografía en una obra a la que tanto él, como su tía la reina María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos desde 1530, otorgaron una enorme importancia?

A los motivos genéricos de las alusiones clásicas y heroicas del modelo, se unían ahora las de la disputa familiar por la herencia

del Imperio que ya hemos aludido. Al retratarse con armadura en una obra en cuyo encargo debemos ver la mano de María de Hungría, además de aludir al tema “nuevo” en la filosofía política del directo ejercicio militar del poder realzado por medio de la rotunda presencia de la armadura y la borgoñota pavonadas, obras del armero Desiderius Helmschmied (1513-1579), la referencia al pasado imperial y clásico del personaje era clara: con ello se trataba de legitimar su candidatura al título de Emperador que su tío Fernando reclamaba²⁸. Estas dos imágenes de Carlos V y Felipe II eran, por tanto, una alusión a la “romañidad” del título de emperador aunque carecían, sin embargo, de las referencias arqueológicas y eruditas de otra importante serie de obras de arte cuyo encargo se explica también a través de esta circunstancia histórica, familiar y política de 1548/1551.

Nos referimos a las esculturas realizadas en Milán por Leone Leoni por deseo de la corte de Carlos V a partir de 1549, cuyo conjunto constituye el más contundente alegato artístico a la candidatura imperial, fallida, de Felipe. El encargado de controlar el desarrollo de este proyecto, ideado por el cardenal Granvela y María de Hungría en apoyo del Príncipe, fue el gobernador imperial en Milán Ferrante Gonzaga (1507-1557, gobernador en esta ciudad entre 1546 y 1554)²⁹.

En 1559 Gugliemus Zennocarus, consejero y bibliotecario de Carlos V y, en este momento, ya de Felipe II, publicó en Gante un farragoso libro basado en la vida del emperador³⁰. Poco consultado habitualmente ofrece, sin embargo, algunos puntos de interés. Uno de ellos es el hecho de que en su libro Cuarto, y tras glosar y enumerar la colección de relojes del emperador, se detiene en comentar brevemente

²⁸ En el Descargo de bienes del guardajoyas Gil Sanchez de Bazán, fechado en 1553, se describe este cuadro de esta manera, “Un retrapto de su Alteza al mismo tamaño armado sin armaduras de piernas con unas calzas blancas y con una celada de infante puesta sobre una mesa y encima della la mano”, AGS, CMC, 3ª época, leg. 53, n. 39, fol. 24.

²⁹ Plon 1887; Mezzatesta 1980.

³⁰ Zennocarus 1559.

las artes de la música, la pintura y la estatuaria. Es aquí donde se refiere a buena parte de este ciclo escultórico comenzando por la obra más importante del mismo como es el *Carlos V dominando al Furor* y continuando con la de la *Emperatriz Isabel*, para concluir con la de su hijo, *Statua Philippi Giusti Caroli Maximi filii*, mencionando los dos ejemplares realizados, uno en mármol y otro en bronce, y con la también broncea de “*Maria Pannonium Regina, vivacissimum vultum, & ornatissima matrone vestitum Germanicum, idem Leo arena statua fusa vivaciter expressit...*”³¹.



Leone y Pompeo Leoni, *Felipe II*, 1555-1568, Museo Nacional del Prado
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felipe_II_\(Leone_y_Pompeo_Leoni,_Prado_E-272\)_01b.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Felipe_II_(Leone_y_Pompeo_Leoni,_Prado_E-272)_01b.jpg))

³¹ Ibidem: 208.

La detallada mención de este conjunto de estatuas en el libro de Zennocarus, en el que son las únicas obras de arte que aparecen, es un buen síntoma del valor simbólico que se les otorgaba a poco de la muerte de Carlos V, cuando todavía estaban muy vivas las disputas en torno al título y poder del emperador. Lo cierto es que, sin embargo, la serie quedó arrumbada en las colecciones reales españolas hasta bien entrado el siglo XVII, cuando se ubicaron por Diego Velázquez en la Sala Ochavada del Real Alcázar de Madrid, ya olvidadas las razones por las que habían sido encargadas.

De todas ellas la que más nos interesa destacar es la de *Felipe II* (N.2) en bronce, terminada de realizar en 1564, aunque había sido encargada en 1553 en Bruselas por María de Hungría, juntamente con su misma efigie, de la que forma pareja. Los dos broncees se encuentran dentro del proceso de creación del tipo de retrato de aparato y constituyen quizá el punto más alto de una recuperación arqueológica del tema *dell'antico* en lo que a la iconografía militar se refiere. Una breve consideración de la armadura que viste Felipe nos lo explica suficientemente.

En el peto de la armadura, Leoni ha efigiado la iconografía de la “Asunción de la Virgen” que se rodea de motivos decorativos traídos de la Antigüedad, mientras que en una de las hombreras aparece el tema de las “Tres Gracias” que ya había sido empleada por Leoni como reverso de una medalla dedicada a la emperatriz Isabel. Esta parte se completa con las alegorías de la Vanidad y con una referencia a Mercurio, en formas que también habían sido utilizadas por Leoni en otras medallas en torno a Felipe II. Lo importante y significativo de esta escultura no son, sin embargo, estas alusiones, sino el aspecto conjunto de la misma. No se trata, como en otras ocasiones de las que ya hemos hablado, de una armadura que en verdad haya existido y cuya presencia ancla al personaje retratado en el mundo de la realidad, sino de una imagen decididamente “fuera del tiempo”. Se trata, con toda claridad, del que podríamos denominar “tiempo dinástico”, del *aeivum* (o *eón*, un tiempo del que conocemos el principio, pero que no tiene fin), un concepto de la teoría jurídico-teológica del poder que se había desarrollado en la Edad Media que gozará de bastante predicamento en la corte de

Felipe II hasta el final de sus días. Con esta obra el rey de España se situaba no solo en ese tiempo dinástico que hacia remontar su estirpe hasta unos orígenes clásicos, sino en un tiempo histórico de carácter abstracto y cargado de futuro. Para ello Felipe no solo se viste de toga y calzas rigurosamente clásicas, sino que su mano izquierda porta el bastón de mando propio del poder político, y su rostro adquiere la gravedad y la imperturbabilidad de los héroes antiguos.

Algo parecido se podría decir de la pareja de esta escultura: la no menos extraordinaria imagen de *María de Hungría*, inspiradora de esta fallida política dinástica. María, viuda desde 1526, fecha en la que su marido Luis I murió contra los turcos en la batalla de Mohács, y Gobernadora de Flandes desde 1530, se nos presenta también de cuerpo entero con sus tocas de viuda, en una manera de vestir que, como nos recuerda su biógrafo Alessandro Nogarola, utilizaba en los oficios religiosos cuando “ella si appresenta in maestá”.

Fue, sin embargo, el aspecto del rostro de Carlos V creado por Tiziano, quien definió finalmente la imagen fuerte, impositiva y “romana” del emperador, a la que convirtió en uno de los emblemas del *Renacimiento habsbúrgico*. Una iconografía que fue utilizada por el mismo Leone Leoni en algunas de sus medallas y camafeos, y que gozará de una cierta influencia en los tiempos inmediatamente posteriores, hasta llegar, por ejemplo, a Rodolfo II.

En la ya tardía fecha de 1567 este mismo rostro ticianesco se utilizó en el frontispicio de la segunda edición de la *Vita di Carlo V* que años atrás había escrito Ludovico Dolce³². Ahora la imagen carolina se inserta en un óvalo flanqueado por cuatro figuras: dos *putti* que sostienen las dos columnas de Hercules con el *motto* imperial PLVS VLTRA, mientras que de las otras dos, una viste armadura a la romana, está coronada por el laurel y en su mano porta la bola del mundo, en alusión a la vida heroica y a las virtudes militares del emperador, y la otra, desarmada, es un personaje barbado vestido civilmente, sin pompa

³² Dolce 1567.

ni símbolo alguno. La bola del mundo está a sus pies y sobre ella coloca su pierna derecha, mientras que detrás de él, como despreciada, está la corona imperial. Lo tardío de la fecha de la estampa, casi diez años después de la muerte del emperador, parece aludir al episodio final de su vida, es decir, la abdicación de todo poder terrenal y a su último retiro en Yuste.

La imagen de 1567 parece inspirarse en una de las más importantes efigies imperiales difundidas todavía en vida del protagonista, obra del grabador de Parma Enea Vico (1523-1567), quien, a su vez, tomó como modelo la iconografía imperial de Tiziano, *fons et origo*, como venimos viendo, de toda esta prodigiosa construcción de la imagen del emperador. La estampa gozó de los comentarios escritos en 1550/1551 por Anton Francesco Doni (1513-1574), editor y polígrafo italiano, que nos explican su simbolismo de manera clara y meridiana, en un opúsculo del más alto interés³³. Fue Doni quien, en la dedicatoria de esta obra al embajador imperial en Venecia Juan Hurtado de Mendoza, nos indica como el retrato de César, es decir, “la viva effigie di Cesare, (era) tratta d’un altra, ch’è uscita del mirabel pennello del gran Titiano”. Al rotundo significado clasicista y heroico que supone por sí mismo el recurso a esta idea del pintor veneciano, se une la importancia que en la estampa adquiere la misma arquitectura que la enmarca. Con ella se pretendía imitar a los antiguos emperadores que levantaban arcos, templos, estatuas, colosos o pirámides que sirvieran de memoria y fama en recuerdo de sus acciones guerreras y virtuosas. Es un mundo conceptual que conocemos a través de los escritos del jurista Hieronimi Balbi y de obras como *El templo de la Fama* de Alonso de Guerrero. La fama se consigue a través de la exaltación heroica de los arcos triunfales que, además, como sucede en este caso, utilizan el orden dórico que en el Renacimiento simbolizaba “la manera si come è dura, & salda, cosa forte & invincibile” de la misma manera como era “l’animo del gran Cesare”. El carácter significativo de la arquitectura se acentúa en

³³ Doni 1550.

este ejemplo por medio de los relieves insertados en las metopas, en los que se alternan la corona imperial, el globo terráqueo o bola imperial, varios trofeos militares y el collar de la Orden del Toisón de Oro.

Alrededor de todo ello aparecen siete figuras, a cuyo número se quiere atribuir un significado mágico, que completan el programa, las cuales aparecen en tres niveles para indicar así su progresiva importancia en la interpretación de la personalidad e historia de Carlos V.

En el inferior están las naciones vencidas por el emperador, África en primer lugar, detrás de la cual está la toma de La Goleta, en alusión a la victoria de Túnez de 1535, y Alemania, en segundo, con la captura del duque de Sajonia en 1547.

Las dos figuras intermedias son de mayor tamaño y se sitúan delante de las columnas dóricas. A la derecha aparece Minerva, desnuda, con un escudo y una lanza en las manos y un yelmo a la cabeza, con lo que se alude a la Sabiduría del Príncipe, si bien con un sistema representativo e iconográfico clásico, muy distinto a las figuraciones simbólicas erasmistas de otros tiempos. A la izquierda, la mujer vestida alude a la Clemencia, en cuya mano está un “libro de errores” a los que cancela, como hace con las ofensas, con la pluma que lleva en la derecha.

El opúsculo establece una muy interesante relación entre estas dos figuras y las inferiores de las provincias sojuzgadas. Mientras que los infieles africanos, ajenos a la religión y a la cultura europea, deben ser dominados mediante el énfasis en la Razón y la Sabiduría, virtudes de las que carecen, los alemanes lo han de ser mediante la Clemencia y el Perdón y no con el sojuzgamiento y la humillación. Toda una lección de disimulo y “diplomacia” maquiavélica, que explica muy bien la coyuntura política europea de aquellos tiempos.

Por fin, las tres figuras superiores personifican, de izquierda a derecha, la Religión, la Gloria y la Justicia. En esta última se produce una auténtica inflación de jeroglíficos, como son el avestruz, el cetro, el hipopótamo y la cigüeña. En el centro, la Gloria de Carlos V, coronada, porta una espada y una corona de laurel, y se apoya en el animal cesáreo por excelencia, es decir, el águila.

Las palabras de Anton Francesco Doni nos ofrecen la clave del conjunto. Al insistir en el aspecto “mágico” del número siete, nos recuerda que las tres alegorías de la parte superior poseen un carácter divino; las dos intermedias participan de lo divino y lo humano (de manera que las consecuencias terrenales de la política imperial son resultado de su Clemencia y Sabiduría); las dos inferiores son, evidentemente, de carácter puramente terrenal y se refieren, como sabemos, a los territorios dominados por la política de Carlos V.

Esta curiosa imagen fue muy del agrado del emperador. Nos ha llegado una presunta conversación entre Enea Vico y Carlos V en torno a esta estampa. El polígrafo veneciano Ludovico Dolce (1508-1568) nos relata cómo el César se interesaba por las posibilidades de reproducción y difusión del género del retrato grabado. “Y apoyándose en la ventana, dice, lo dirigió (al grabado) a la luz, y después de haberlo mirado intensamente durante un buen rato, además de su deseo de que se imprimiese en muchos papeles..., conversó con él minuciosamente acerca de la invención y el dibujo, dando buena prueba de ser competente en el tema, tanto como los que ejercen la profesión, o poco menos”³⁴.

La estampa de Enea Vico de Parma y su exégesis por parte de Anton Francesco Doni, las esculturas de Leone Leoni que hemos comentado y las pinturas de Tiziano Vecellio de las que proceden en muy buena medida, suponen, en el mundo de la imagen artística, la culminación de un cambio en el sistema representativo en torno a Carlos V hacia la idea de un poderoso dominador de un mundo político y militar que encontraba su legitimación no solo en presupuestos dinásticos, sino, sobre todo, en la práctica diaria del poder y en la fuerza de una maquiavélica Razón de Estado.

Es en este ambiente artístico en el que debemos insertar dos imágenes esenciales de Felipe II. La primera es la pintura del príncipe con armadura, obra de Tiziano; la segunda, es la que realizó, muy probablemente en 1557, el flamenco Antonio Moro (N.3).

³⁴ Mulcahy 2002: 331-340.



Antonio Moro, *Felipe II*, 1557, Colecciones reales,
Monasterio de El Escorial

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/King_PhilipII_of_Spain.jpg)

El original de esta obra se ha perdido, aunque se cita en España en el inventario del Real Alcázar de Madrid de 1600 y, poco más tarde, en el del Palacio Real de Valladolid. Conocemos, sin embargo, una réplica de alta calidad realizada en Toledo en 1560 con destino a la galería real de Juana de Portugal en las Descalzas Reales de Madrid.

Por entonces, entre 1559 y 1560, Antonio Moro realizaba su segundo viaje a España. Dos años después de la muerte de doña Juana en 1573, la pintura hoy conservada se entregaba a El Escorial, donde se conserva en la actualidad, ya que había sido adquirida en 1574 por Felipe II en la almoneda de su hermana. Parece ser que su ubicación

fue la Celda Prioral Alta del monasterio, y al menos allí la cita, junto a un retrato de Carlos V, el Padre Sigüenza en 1605³⁵.

El modelo, del que conocemos no solo esta réplica, sino varias copias, una de ellas de Pantoja de la Cruz, es un importante hito en la creación de la imagen de Felipe II ya que se alude constantemente a él como una imagen de cómo iba el día de la batalla de San Quintín, el 10 de agosto de 1557, es decir, la victoria con la que inaugura su reinado, que resulta esencial para la propaganda de una determinada imagen del personaje.

Era necesario comenzar el reinado con una victoria y esta fue la de San Quintín en Francia. El propio monasterio de El Escorial fue dedicado a San Lorenzo, cuya fecha se celebra el día 10 de agosto, y ello explica la devoción del rey a este santo oscense. También explica que a partir de 1575, cuando se comienza la decoración del edificio, el retrato del rey que se elige para que su imagen aparezca en el Monasterio será esta en la que aparece con la armadura llamada de las aspas de Borgoña, precisamente la que llevó el día de la batalla. Esta misma pieza aparecerá otras veces en retratos de Felipe, sobre todo en el de bronce que Pompeo Leoni (1530-1608) fundió entre 1585 y 1598 con destino al monumento funerario del rey en la Basílica escurialense.

Si con los retratos de Tiziano y de Leoni Felipe quiso mostrar su imagen más “romana”, de acuerdo a las necesidades políticas que ya hemos comentado, con el de Moro pretende transmitir una imagen de “fiereza” y de autoridad militar muy necesaria en los comienzos de su reinado, sobre todo tras las recientes derrotas francesas de su padre el emperador. Eso explica la importancia concedida a la armadura y al bastón de mando, que se trate de un retrato de cuerpo entero, y la significación dada a la expresión, ceñuda y de fiereza, del rostro del joven monarca.

Su temprana presencia en El Escorial, el interés que puso el rey en su ubicación concreta, que comentaremos en el próximo capítulo, la

³⁵ Sigüenza 2000: 594.

relevancia del simbolismo borgoñón de la armadura, nos indican lo importante de esta pintura en la construcción de la imagen política de Felipe II.

V. La primera colección de pinturas de Felipe II

El ambiente cortesano que vivió el futuro Felipe II con anterioridad a sus viajes de juventud a los Países Bajos fue muy distinto al que se encontró en Bruselas o en las ciudades italianas que, como Génova, Milán o Mantua, visitó en el primero de ellos.

Aunque apenas se haya conservado nada, conocemos hoy muy bien a través de detalladísimos inventarios, el tipo de magnificencia que se desarrollaba en la corte, de la que con tanta frecuencia se ausentaba el emperador, de su madre la Emperatriz Isabel, hija de Manuel I de Portugal (1469-1521) y de doña María de Aragón (1482-1517). Sin apenas obras pictóricas³⁶, la magnificencia cortesana de la Emperatriz se desplegaba sobre todo por medio de los vestidos, las joyas y las perlas, la suntuosa y riquísima orfebrería y los tapices. Era, en definitiva, un sentido del lujo que reflejaba no solo su origen portugués, sino una ostentación entre metálica y textil, en la que el Renacimiento aparecería sobre todo en los motivos decorativos de “bestiones”, al “romano” y en la ostentación decorativa³⁷.

Hay que llamar la atención tanto sobre la utilización del protocolo portugués en las ceremonias y comportamientos cortesanos³⁸, como la

³⁶ Los inventarios apenas citan cuatro paisajes flamencos. Redondo 2010: en Checa (dir.) 2010.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Al respecto, resulta muy curiosa, una de las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, predicador de Carlos V: “Decís, señor, que os escriba si me hallo alguna vez al comer de la Emperatriz, y qué son las cosas y viandas que más come ágora que es invierno...Sírvese al estilo de Portugal; es a saber, que están apegadas a la mesa tres damas y puestas de rodillas, la una que corta y las dos que la sirven, de manera que el manjar traen hombres y le sirven damas. Todas las otras

frecuencia con que los inventarios citan objetos y obras de arte de procedencia exótica y oriental, sin duda, también justificados por las lógicas influencias portuguesas de la Emperatriz.

De igual manera conocemos las celebraciones, fiestas, justas y torneos de la corte vallisoletana de la primera mitad del siglo XVI, desde el temprano torneo en honor de Carlos V en 1517, a las sucesivas entradas triunfales, bodas y funerales, a las ceremonias, por ejemplo, del bautizo de Felipe II en 1527 donde, desde el punto de vista artístico, el plato fuerte consistió en el corredor formado en la plaza de San Pablo con parte de la magnífica serie de paños *Los Honores*, que recientemente había entrado en las posesiones imperiales³⁹.

Desde este punto de vista habría que destacar las fiestas y el torneo de 1544 con motivo de la primera boda de Felipe con María Portugal (1527-1545), cuando se planteó una celebración en la que los carros triunfales y otras invenciones exhibían una iconografía ya moderna con alusiones tanto a la novela de caballerías como al mundo clásico⁴⁰. Por otra parte, eran artistas como Diego de Arroyo (h. 1513-1558), encargado de diseñar los estandartes, banderas o armas, los que conferían su peculiar sentido estético a estas celebraciones⁴¹, muchas de ellas ya celebradas después de la temprana muerte de Isabel en 1539.

Nada de ello, sin embargo, puede compararse ni con los palacios italianos que, como el del Príncipe Andrea Doria (1466-1560) en Génova, construido hacia 1530, con sus frescos de Perino de Vaga (1501-1547), o el mantuano Palazzo del Té, construido por Federico Gonzaga

damas están allí presentes en pie y arrimadas, no callando sino parlando, no solas sino acompañadas; así que las tres ellas dan a la Emperatriz de comer y las otras dan bien a los galanes que decir. Autorizado y regocijado es el estilo portugués; aunque es verdad que algunas veces se ríen tan alto y hablan tan recio los galanes, que pierden su gravedad y aún se importuna Su Majestad". Fray Antonio de Guevara 1950: 115-117.

³⁹ Delmarcel 2000; Checa 2010.

⁴⁰ Pascual Molina. 2013: 215-245.

⁴¹ Pascual Molina 2017.

(1500-1540) entre 1524 y 1534, con su arquitectura y pinturas obra de Giulio Romano (1499-1546), fueron visitados por el joven Felipe en su viaje a Italia, tal como nos narra el citado libro de Calvete de Estrella. Ni tampoco con la suntuosidad y riqueza de la corte de Bruselas del emperador Carlos V o el Palacio de Binche de María de Hungría, que le produjeron un impacto tan profundo que le acompañó toda su vida.

Es por ello por lo que el primer conjunto de obras de arte en su posesión impresiona en muy alto grado, comparado con el de las posesiones españolas de su madre la emperatriz o las celebraciones de la corte vallisoletana⁴².

La fecha en que se levanta este inventario, el año 1553, es, ya de por sí, muy expresiva. Se trata de las posesiones de Felipe tras su primer viaje a Flandes (1548-1552), que se relacionan por el guardajoyas Gil Sánchez de Bazán siguiendo el orden del protocolo borgoñón que, desde 1548, gobernaba, por orden de Carlos V, la Casa del Príncipe: capilla, plata del servicio a cargo del *greffier*, plata de cargo del *panatier*, plata del cargo del *sumiller* de cava, plata de cargo del mayordomo de estado y plata del servicio de la cámara; objetos de oro; y, ya sin entrada específica, armas preciosas, ornamentos religiosos, escritorios, barquillas, pinturas, armas de caza y objetos varios. Aludiremos, para terminar este capítulo, tan solo a las pinturas.

Se trata de la primera colección de obras de este género del futuro rey de España. En ella aparece su primera colección de retratos, donde ya se citan obras de Tiziano como aquella que “tiene delante de sí en las manos un retrato pequeño de su Alteza armado con una banda roja”, coincidente con la descripción que más adelante hará el sevillano Argote de Molina (1548-1596) al referirse a la galería de retratos de El Pardo: “Ticiano Pintor, dice, el más excelente de su tiempo, natural de Venecia, cuyo retrato se ve, teniendo en sus manos otro con la ymagen del Rey Don Phelippe nuestro señor”⁴³. Además Felipe poseía ya los

⁴² AGS Contaduría Mayor de Cuentas 3ª época, leg. 53, n. 39. Ver supra n. 28.

⁴³ Argote de Molina 1582: 21v. Es el número 28 de esta relación.

retratos del enano Estanislao, de Maximiliano II, obra de Antonio Moro, el de la duquesa de Bolduch, y los de Juan Federico de Sajonia, de Tiziano, del Archiduque Fernando, de la Reina María de Hungría, el infante Don Carlos, doña Juana de Portugal, la emperatriz María de Austria, del Rey de Romanos, “asentado en una silla sin bonete, con los guantes en la mano”, del Emperador Carlos V, “de los muslos arriba con un bastón en mano”, y otros dos del propio Príncipe Felipe, uno “con un sayo de raso negro forrado de lobos blancos” y otro, ya mencionado, “armado sin armadura de piernas con unas calzas blancas y con una celada de Infante puesta sobre una mesa y encima della la mano”, que coincide en su descripción con el *Felipe II, príncipe, armado* del Museo del Prado.

Estamos ante la primera galería de retratos, base para la inmediata Sala de Retratos de El Pardo, paralela a la que Tiziano realizaba en estos momentos para su tía María de Hungría, que el propio Felipe acabaría heredando en 1558 a la muerte de esta⁴⁴. Era una idea, en definitiva, muy distinta, a los conjuntos de retratos de personas reales que aparecen en los inventarios de Juana de Castilla, Isabel de Portugal e incluso del propio Emperador y más parecida, sin embargo, a los primeros intentos en este género de Margarita de Austria en Malinas.

La pintura religiosa que se cita en este inventario de 1553 es escasa: un Ecce-Homo y una Santa Margarita de Tiziano, de la que se especifica fue enviada a Monzón en 1552. Sin embargo, llama la atención una prácticamente absoluta novedad en el entorno habsbúrgico: la aparición de cuatro pinturas mitológicas. Una *Dánae*, muy seguramente, la primera de las *poesie* de Tiziano enviadas a Felipe, una “Venus mirando al espejo sostenido por Cupido”, igualmente una de las dos versiones de este tema realizadas por Tiziano en posesión del rey, una “moça en cueros con una ropa de martas cubierta alguna parte de su cuerpo”,

⁴⁴ Checa 2013: 283-288.

probablemente el ejemplar ticianesco de la *Mujer con piel*, hoy conservada en el Kunsthistorisches Museum⁴⁵ y “Venus y Marte”.

Nada comparable, como decimos, es posible encontrar en las colecciones habsbúrgicas hasta este momento, a excepción de los encargos paralelos a Tiziano y a otros artistas de su tía María de Hungría⁴⁶. La inflexión de las actitudes de Felipe hacia una nueva valoración de las imágenes artísticas se produjo, sin duda, a lo largo de su primer viaje a los Países Bajos, y alcanzó su punto culminante en las suntuosas fiestas que su tía le preparó a él, a su tía Leonor, reina de Francia, y a su padre Carlos en el palacio de Binche donde Felipe admiró series de tapices tan suntuosas como la de la *Batalla de Pavía*, sobre cartones de Van Orley, que aderezaba el cuarto del Príncipe, o la de los *Pecados Capitales*, sobre cartones de Pieter Coecke van Aelst, que acompañaba a pinturas mitológicas de Michiel de Coxcie (1499-1592) y nada menos que *Las Furias* de Tiziano en el Salón principal del edificio en cuya capilla lucía *El Descendimiento* de Roger van der Weyden, que pronto veremos colgar de El Pardo y, poco más tarde, de la Sacristía de El Escorial.

⁴⁵ Ibidem: 340.

⁴⁶ Para la relación de este personaje con Tiziano, Ibidem: 282-297.

Parte II

Felipe II, coleccionista de “maravillas” y de pintura. Cuatro casos de estudio

I. Felipe II y la “recuperación” de las artes en España

Los contemporáneos de Felipe II atribuyeron a su reinado el hecho de la recuperación de las artes en España, aplicando para esta explicación esquemas históricos muy propios de la época que, ya en aquellos momentos, comenzaba a ser conocida como “Renacimiento”.

En 1552, en la dedicatoria al todavía príncipe Felipe de su traducción de los *Libros Tercero y Cuarto de Sebastiano Serlio*, el arquitecto y rejero Francisco de Villalpando (h. 1510-h. 1560) decía lo siguiente: “...entre los otros ejercicios de estado y majestad que vuestra alteza tiene en la gobernación de estos reinos de España, está aficionado a la arquitectura, para con ella hacer muy grandes y reales edificios. Lo qual con las otras virtudes heroicas le previenen del emperador Carlos nuestro señor, según se manifiesta por las muchas y muy sumptuosas fábricas por su majestad comenzadas, y por vuestra alteza perseguidas, y por otras semejantes que de nuevo manda comenzar. Y en este propósito me ha parecido que le sería en alguna manera agradable esta traducción que he hecho en lengua castellana del tercero y quarto libro de Sebastian Serlio boloñés, porque muy apuntada y particularmente escrito desta materia”⁴⁷.

⁴⁷ Francisco de Villalpando 1563.

Poco tiempo después, el cortesano Felipe de Guevara (muerto en 1563), ya al inicio del reinado de Felipe II, podía escribir lo siguiente: “En nuestra España, donde nunca en los tiempos pasados debido de estar de asiento (la pintura), Vuestra Majestad, entre las buenas artes que resuquita la favorece tanto, aviendo traído y juntado de diversas naciones una masa de buenos ingenios y habilidades, que obliga a los naturales españoles a estudiar y trabajar tanto que, acabados estos merezcan ellos suceder en sus lugares, y ocupar sus plazas, aunque ya por decir verdad, esto podría caber en muchos, si la ocasión lo pidiese”⁴⁸.

Ni Francisco de Villalpando en 1552, ni Felipe de Guevara hacia 1560 tuvieron la oportunidad de disfrutar en su totalidad del amplio mecenazgo e interés por las artes que, a lo largo de su reinado, desarrolló el rey Prudente. Si el primero de ellos pudo observar en su nacimiento la pasión del rey por la arquitectura, expresada sobre todo en el impulso que, ya desde Flandes, otorgó al programa constructivo emprendido por su padre en lugares como el Alcázar de Madrid, el de Sevilla, el de Toledo, la Casa de Campo, el Pardo, el palacio de Aranjuez o el del Bosque de Segovia, el segundo fue incipiente testigo de las primeras obras de arte de carácter internacional de la colección de pinturas que llegaron a España, así como de la de los primeros artistas extranjeros.

Ni uno, ni otro pudieron contemplar la gran obra del rey, es decir, el Monasterio de El Escorial, el lugar clave de su mecenazgo artístico. El platero Juan de Arfe (1535-1603) sin embargo, en 1585, sí que pudo alabar el edificio en unos párrafos de su obra *Varia Commesuración*, que Antonio Bonet calificó como la “primera historia de la arquitectura española”⁴⁹: “En la Fábrica del Templo de S. Lorenzo el Real, dice, que hoy se edifica cerca de la Villa del Escorial, por orden del Poderoso y Católico Rey Felipe II, señor nuestro, se acabó en su punto el Arte de la Arquitectura por Juan Bautista, natural de Toledo, que fue el pri-

⁴⁸ Vázquez Dueñas (ed.) 2016: 167.

⁴⁹ Bonet 1974.

mero Maestro de aquella famosa traza, y comenzó a levantar su montea con tan maravilloso efecto, que solo iguala con toda la antigüedad, pero en este solo tiempo podría ser excedida”⁵⁰. A su muerte (1567) fue sucedido por Juan de Herrera (1530-1597), “en quien se halló un ingenio tan pronto y singular, que tomando el Modelo, que de Juan Bautista había quedado, comenzó a proseguir y levantar toda esta fábrica con gran prosperidad, añadiendo cosas al servicio de los moradores necesarias, que no pueden percibirse hasta que la necesidad las enseña; y así le va dando fin con innumerable gente, por él gobernada y regida”⁵¹.

Por fin, culminado el proceso, en la alabanza de fray José de Sigüenza (1544-1606) a la labor de Felipe II como restaurador de las artes en España, publicada en 1605, señala a El Escorial como el escenario en el que ello sucedió: “Luego, en poniendo los pies en los umbrales de la puerta principal se comienza a descubrir una majestad grande y desusada en los edificios de España, que había tantos siglos que estaba sepultada en la barbarie o grosería de los godos o árabes, que enseñoreándose de ella por nuestros pecados, apenas nos dejaron luz de cosa buena ni de primor, ni en las letras ni en las artes... Ninguna cosa había en España menos cultivada ni más bruta que el edificar, pues aun ahora con tan ilustre dechado, apenas se desecha la ignorancia. Y cuando no sirva de otra cosa este trabajo, aprovechará para desarraigar esta (llamémosla así) selvaticuez”⁵².

Rustiquez, frente a cultura y clasicismo, en la opinión del culto Sigüenza, quien, poco después, escribe: “Con todo eso creo hay quien quisiera más aquella rustiquez (se refiere al anterior edificio de la iglesia donde se construyó la de San Bernabé, obra de Francisco de Mora) antigua, tan dificultoso es sacar de su natural a la gente bárbara y tan natural el ser ingratos, porque muestran, si se ofrece ocasión, su enojo y su saña, diciendo que padecen en esto y en otras cosas agravios de su

⁵⁰ Juan de Arfe ed. de 1773: 223.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Sigüenza 2000: 562.

bienhechor y de su rey, que es harto de reír, aunque no falta entre ellos quien lo agradece y reconoce”⁵³.

La consideración de Sigüenza de que fue el interés artístico de Felipe II en El Escorial el hecho que llevó a la culminación del Renacimiento en España, se redondea con su idea de que en los muros del edificio no solo se desarrolla un discurso estético y piadoso, sino también, a través de sus obras pictóricas, una auténtica historia de la pintura de carácter paradigmático, para lo que sigue un esquema histórico que ha aprendido en la tratadística de arte italiana. Aunque en el Discurso XVII de su libro, que más adelante volveremos a mencionar, Sigüenza ordenó sus comentarios clasificando a los autores por “escuelas nacionales”, italiana, flamenca y nórdicas y española, uno de sus mayores intereses fue el de querer demostrar que en el edificio se desarrollaba una historia ejemplar de la pintura italiana, y ello con independencia de la existencia o no de obras originales de los autores capitales de esta escuela.

De esta manera encabeza su comentario citando a Miguel Ángel, del que reconoce que en El Escorial solo había excelentes copias, y a Rafael, del que sucedía otro tanto. Esta necesidad de una historia ejemplar de la pintura, le lleva a introducir en su discurso a Leonardo da Vinci y mencionar largamente la copia, traída de Valencia, de la *Ultima Cena* milanesa de este autor. La idea de esta historia de la pintura, un tanto virtual, del Alto Renacimiento italiano que Sigüenza quería ver en El Escorial se refuerza cuando inicia su estudio de Tiziano, este sí, un artista representado egregiamente en este lugar: “creo es el que, después de estos tres, es príncipe de este arte, aunque los otros le ponen más adelante y le llegan al séptimo lugar”, aludiendo sin duda a algunas de las ideas del tratadista milanés Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592)⁵⁴.

⁵³ Ibidem 2000: 687.

⁵⁴ Ibidem 2000: 670-671.

II. Los lugares de El Rey: pinturas y maravillas

Una de las características más señaladas de la actitud de Felipe II hacia las imágenes fue la del cuidado con que distinguió los lugares donde iba instalando su colección de acuerdo con el más exquisito decoro renacentista. Es por ello necesario un breve repaso de los sitios y palacios donde la ubicó.

Junto a El Escorial, que Felipe alcanzó ver construido y decorado en su práctica totalidad, destacaron el Palacio de El Pardo y el Real Alcázar de Madrid como los sitios de mayor importancia para instalar sus obras de arte.

El primero de estos dos palacios ya había sido comenzado a construir por Carlos V y Felipe II lo terminó y remató acentuando los rasgos flamencos de su arquitectura. Se conserva un inventario de 1564, es decir, cuando apenas se comenzaba a levantar El Escorial, por el que sabemos que de él ya colgaban importantes pinturas de la colección real. Una muy completa descripción de 1582, inserta en una obra de Gonzalo Argote de Molina, nos describe su aspecto externo e interno con cierta precisión. De planta cuadrada y cuatro torres en sus esquinas se entraba por un pórtico de piedra berroqueña que poseía un Reloj en la Portada, que tanto hacia el campo como hacia el patio “enseña las horas tocando tres campanillas que con Música concertada son precursoras de la hora, sirviendo juntamente de tocar los cuartos”. En los muros laterales del edificio se veían, dice este autor, “pintados dos Círculos en cada una, que el uno muestra por la sombra del Sol las horas del Día, y el otro las de los Planetas”⁵⁵.

En su primera sala, destacaba nada menos que la llamada “Venus” de Tiziano, colgada sobre una puerta, ya citada en 1564⁵⁶, además de

⁵⁵ Argote de Molina 1582: 20v.

⁵⁶ Sánchez Cantón 1934. Se trata de la famosa *Venus del Pardo*, de Tiziano, una de las pocas pinturas que se salvaron del incendio de este lugar en 1604. En realidad

varios “tableros” y pinturas, que Argote de Molina no llega a especificar. En la siguiente, junto a pinturas de Antonio Moro, aparecen los cuadros atribuidos a El Bosco, que se describen así: “De mano de Hieronimo Bosco pintor de Flandes famoso por los disparates de su pintura se ven ocho tablas, la una dellas un extraño muchacho que nació en Alemania, que siendo de tres días nacido parecía de siete años, que ayudado con feísimo talle y gesto, es figura de mucha admiración a quien su madre está embolviendo en las mantillas. Las otras tablas son de tentaciones de San Antón”⁵⁷. Junto a estas, imágenes del Palacio de Fontainebleau y de las famosas fiestas de 1549 del Palacio de Binche en honor de Carlos V y el Príncipe Felipe, completaban su decoración. De allí se pasaba a un corredor con vistas al monte (El Corredor del Campo), adornado con imágenes “de las grandes islas y vistas de Zelanda”, de Antonio de las Viñas (Anton Van der Wyngaerde (h. 1525-1571).

Por uno de los corredores internos se pasaba a la “Capilla Real labrada de Estuco blanquísimo, y en ella (había) un Retablo del descendimiento de la Cruz, contrahecho a otro que su majestad tiene en Sant Lorenzo el Real, de mano de Maestre Miguel Pintor Flamenco, que la Reyna María mandó a su Majestad de Lovayna”⁵⁸. Obviamente se trataba de la copia de Michiel de Coxcie del original de Weyden mandada pintar por Felipe II.

Poco después se describen dos aposentos, uno “cuadrado pintado de perspectiva de mano de Peregrin, vidriero de su Magestad, excelente matemático y relojero”, sobre cuya chimenea estaba un cuadro del Duque Carlos de Borgoña en atuendo de cazador. El siguiente aposento estaba “labrado de estuco, pintado todo de perspectiva y compartimientos del color y forma de los Escritorios de encaxes de madera que traen

representa a Venus y Antiope, y hoy se encuentra en el Museo del Louvre. Checa 2013: 341-344.

⁵⁷ Argote de Molina 1582: 20v.-21.

⁵⁸ *Ibidem* 1582: 21.

de Alemania. Y cerrando la puerta, queda encubierta de tal manera con la pintura que no se atina con el lugar”. Desde esta se pasaba a la pieza principal de la casa que no era otra que la Sala Real de los Retratos, presidida por el de Carlos V y el del Rey, con nada menos que 47 piezas, obras de Tiziano, Antonio Moro y Alonso Sánchez Coello. Por debajo de esta serie se instalaron el *Retrato de Estanislao*, “Enano de su majestad”, obra de Moro, cuatro vistas al temple de Valladolid, Madrid, Londres y Nápoles y ocho tablas de pintura de la Jornada de Alemania, es decir, la guerra que culminó con la victoria de Mühlberg, obra de Juan de Barbalunga. A través de esta galería se entraba en el aposento de los Reyes y desde este al de la Camarera, con los frescos de Gaspar Becerra (1520-1568), Giovanni Battista Castillo, el Bergamasco (h. 1509-1569) y Rómulo con la historia de Perseo, hoy conservados, “con muchas tarjas a lo romano, de admirable pintura sobre estuco”⁵⁹.

Desgraciadamente desaparecida la galería de retratos y buena parte de los cuadros en la temprana fecha de 1604, el Palacio de El Pardo representaba el despliegue del primer esplendor coleccionista de Felipe II. Junto a las inevitables referencias a la figura de su padre, la presencia de un importante cuadro de Tiziano como es el *Júpiter y Antiope*, así como la de una amplia galería de retratos, la de un buen número de obras de El Bosco y Antonio Moro así como la de, primero el original y, más tarde, la copia de *El Descendimiento* de Weyden, es índice de la importancia que Felipe concedía al lugar y de lo coherente de sus elecciones estéticas desde el inicio de su reinado.

El alto sentido representativo que la galería de retratos otorgaría al lugar no es óbice para que fuera concebido como un lugar de placer en medio del campo, un auténtico *Lustschloss* de arquitectura flamenquizante adornado con decoraciones a la italiana, tanto figurativas como realmente decorativas, que se unía a un gusto, exquisitamente manierista, por las rarezas de El Bosco, las vistas geográficas de Anto-

⁵⁹ Ibidem 1582: 21-22.

nio de las Viñas y las perspectivas que imitaban las taraceas similares a las que podía disfrutar en los escritorios y otros objetos de marquetería alemanes que tanto abundaban en sus palacios y cuya adquisición le recomendaba el gran coleccionista de El Bosco y de pintura flamenca don Felipe de Guevara.

Desde los corredores palaciegos el rey disfrutaba de las vistas de la sierra madrileña, del monte de El Pardo, de los jardines de su palacio instalados en el foso que rodeaba el edificio y del cántico de los pajariños: “y en el fondo della (la cava o foso) muchos compartimentos, Vasos y Macetas de yerbas medicinales, y Flores extrañas, traídas con mucha curiosidad de diversas regiones, adornadas las paredes de la Cavacon Iazmines, Yedra y Rosas y en cada esquina una fuente de agua que por Maxcarones de Piedra sale....”. Se accedía a la Casa por medio de dos puentes, debajo de cada uno de ellos había una jaula con pájaros que, “con dulce y concertada armonía, hacen aquel lugar más agradable...”⁶⁰.

El Real Alcázar de Madrid resulta, sin embargo, de análisis más complejo aunque contemos con diversas descripciones relativamente tempranas de su interior, y con el inventario *post-mortem* levantado a partir del año 1600⁶¹. De todas las primeras descripciones de este edificio la más completa es la del viajero Diego de Cuelvis que describe su visita al Alcázar en 1599, al poco tiempo de iniciarse el reinado de Felipe III⁶².

Cuelvis describe las salas del cuarto del rey en el palacio propiamente dicho y se refiere sobre todo a sus pinturas y a algunos objetos de artes decorativas, sin mencionar el adorno de frescos con escenas mitológicas que realizó Gaspar Becerra y sus equipos en los años sesenta del siglo XVI, ni los tapices que seguramente todavía adornaran varias de estas salas, ni, sobre todo, las dependencias de la Casa del

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Sánchez Cantón 1956-1959; Checa (dir.) 2018.

⁶² Cuelvis, Biblioteca Nacional de España, Mss. 18472.

Tesoro que, si consultamos el inventario de 1600, albergaban buena parte de la colección de pinturas de Felipe II, con algunas de sus piezas más importantes⁶³.

En la primera de las salas que describe Cuelvis, la “Sala primera larga”, junto a un amplio conjunto de vistas de ciudades, palacios y una galería de retratos y escenas de batallas, menciona la pintura de “tres pasaros” que “son de grandeza de un águila con unas barbas largas como cabreras”, de los que destaca su rareza: “dizen que antes de algunos años son vistos en España... no se han visto otros jamás semejantes en ninguna parte del mundo”. Poco más adelante, y sin salir de esta sala, describe las imágenes de varios trajes populares como, por ejemplo, el “hábito de las mugeres del Reino de Navarra”. En la siguiente, la “sala grande a la izquierda”, tras nuevas series de batallas y retratos, Cuelvis vio “una pintura que fue hecha en la ínsula China misma. La isla está retratada sin artificio grande... Una tabula de diferentes partes retrato de todo géneros de pasaros que allí se vean” y, enfrente, “los retratos de los hombres de aquella misma isla. Tienen calvario todos, ojos chiquitos y bocas, y beben de las botas, son grandísimos borrachos”, y junto a ello la siguiente y extraña pintura, el llamado “retrato de Coquo y Pincierna”. El Coquo, dice, “tiene una caldera por sombrero y el cordonería en un trébedes... Las manos una cazuela de las cucharas... fuera que parecían ser dedos de la mano. El Pincierna tuvo por el cuerpo una ripe y una taza rubra por las narices”. Se trata, sin duda, de la descripción de obras del milanés Giuseppe Arcimboldo (1527-1593).

Las obras que describe son ahora, sobre todo, vistas de ciudades y retratos de los que no menciona autor, destacando la que denomina Cuarta Sala, donde aparecen *Las Furias* de Tiziano, a las que califica de “Tormenta Virgiliana”, y una serie de “retratos muy lindos” de los que menciona cuatro, aunque sin decir su autor, y ocho pinturas, cuatro con la serie de los elementos y otra con las cuatro estaciones o tiempos

⁶³ Ibidem.

del año, que, por su descripción, deben tratarse otra vez de obras de Giuseppe Arcimboldo. El Fuego tenía la cabeza hecha de carbones y los ojos eran como pedazos de candela; la cabeza del Aire, “era todo género de pasaros. El cuerpo un pavón. Las narices un gallo de la India y la boca un gallo y gallina encima”. El Agua se hacía de peces y pescados. Y, por fin, la Tierra de muchas “bestias y serpientes”. De las estaciones se dice que el Invierno tenía “mucho leña”, la primavera “muchas diferentes flores”, el Estío y el Otoño, “una manzanas y peras”⁶⁴. Por encima de ellas, corrían *Las Furias* de Tiziano, por lo que esta estancia será llamada desde entonces “Sala de las Furias”, donde Felipe II tenía su dormitorio de parada, y se adornaba también de seis mesas de jaspe muy fino, describiendo detalladamente una de ellas, regalo a Felipe II del Cardenal Alexandrino. Inmediatamente después de esta sala en otra que denomina “salla chiqua” menciona la presencia del *Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck y de uno de los dos cuadros hoy conservados en el Museo del Prado con las *Cacerías de Carlos V en el castillo de Torgau* de Lucas Cranach, al que denomina “Lucas Maler”.

Tanto Diego de Cuelvis, como otros viajeros como Hieremias Gundlach⁶⁵, a la vez que describen estas estancias del palacio, se detienen con especial atención en el Guardajoyas, “recámara, como dice Cuelvis, donde se guardan las más ricas joyas que se muestran del rey de España... adonde ay un espejo a la mano derecha y parece ser toda la pared de vidrio... Es un tesoro inestimable, del que describe, e incluso dibuja, algunas piezas como los toisones de oro, un diamante cuadrado, la perla llamada “Huérfana”, un anillo de oro, un ídolo indio traído por Cristóbal Colón y la famosa Flor de Lis de Borgoña. Cuelvis termina su descripción mencionando la presencia de unas “cajas o cofres de plata fina llenas de grandes perlas y piedras preciosas, las cuales llegaron de las Indias”.

⁶⁴ Miguel Falomir 2017.

⁶⁵ Unterkircher 1960.

Pero es de 1623, es decir, ya en el inicio del reinado de Felipe IV (1605-1665), de cuando poseemos la mejor descripción del Guardajoyas: “Cerca (del cuarto o aposento de los Infantes) está la guardajoyas, y lo raro de la naturaleza del Orbe. No hay palabras con que poder explicar lo que ella es. Una de sus preciosas joyas es una Flor de Lis de oro, de más de media vara de alto, y poco menos de ancho, bordada de piedras preciosas, con un asiento de maravillosa hechura: en lo alto de la flor está un Christo, hecho de Lignum Crucis, de buen tamaño, y un pedazo del manto de Nuestra Señora, que parece estameña negra, un clavo de los quatro con que Christo fue crucificado; y otras reliquias muy grandes. Está vinculada a la Corona Real; fue primero de los Duques de Borgoña, que la prestaron a los Reyes de Inglaterra, en ocasión que traía guerras con los Reyes Christianísimos de Francia. Fue vencido en Inglas, en la toma de Calés, y entre los despojos que se llevaron a Francia, uno fue la flor de lis. Pidiéronla los Duques de Borgoña; no fueron oídos; llegó la ocasión de ser preso el rey Francisco por los Capitanes del Emperador; traxéronle a Madrid; tratóse su libertad; una de las condiciones fue entregarle la flor de Lis al Emperador, como a Duque de Borgoña, vino en ello; embió el Emperador un caballero de su Casa; otro el Rey, para que se hiciese la real y verdadera entrega; así se hizo, y a los años mil bolbió el agua a su cubil, y la joya a su verdadero señor. Ay muchas cabeças y notables reliquias de Santos, compuestas y adereçadas en relicarios de metales preciosos. Entre las piedras preciosas vi un diamante de tamaño de un real de a dos: está valuado en doscientos mil ducados; del pende una perla del tamaño de una avellana, tasada en treinta mil ducados. No se sabe de ningún Rey del mundo tenga otra semejante; y por ser sola, le dieron el nombre de Huérfana. La riqueza de escritorios, vasos de cristal y de la China, olores de la India, multitud de piedras preciosas, sin las que están en los aderezos de las joyas de la Reyna, y de sus hijas, que es otro mar de por sí. De plata labrada tiene otra suma muy grande, vasos de maravillosa hechura. Lo postrero que vi fueron cuernos de Unicornios de extraordi-

naria grandeza: dexolos vinculados a la Corona el Rey Felipe II. Su valor importa más de un millón”⁶⁶.

El inventario *post mortem* de Felipe II detalla con minuciosidad los objetos del guardajoyas del Real Alcázar, comenzando por una muy larga descripción de la Flor de Lis, tras la cual Antonio Voto, que ostentaba el oficio de guardajoyas, inventarió un lujoso relicario en forma de cofrecillo labrado con los escudos de Felipe II y coronado por la figura de oro y esmalte de Santiago, al que sigue una riquísima colección de relicarios, cruces de oro, imágenes de oro, de piedras duras, miniaturas, códices miniados, vasos y piedras de cristal, escribanías, etc., culminando con la colección de pinturas instaladas en varias estancias de la Casa del Tesoro, un edificio adyacente al Real Alcázar.

Las descripciones contemporáneas del edificio⁶⁷ insisten, más que en sus pinturas, en la riqueza de los tesoros del guardajoyas y en los tapices “que representan con admirable maestría a los viejos héroes y sus hazañas”, como recordaba en 1584 Enrique Cock (h. 1540-1598), el cual aludía someramente al retablo de la capilla mayor, con la copia, por parte de Michiel de Coxcie, del *Políptico de la Adoración de Cordero Místico* de la catedral de San Bavón en Gante, de Jan van Eyck. Por su parte el cardenal Camillo Borghese (1550-1621), futuro papa Paulo V, se quejaba en 1594 del carácter laberíntico del edificio y se limitaba a decir que “en su interior pueden verse muchos cuadros bellos”, aunque ya por estas fechas Jean de Vandenesse destacaba el Gran Salón, que se acabará conociendo como Salón Dorado, de donde colgaba la serie de tapices de *La Empresa de Túnez*, la capilla, con un tapiz y un dosel que representaba la Conquista de Perú, y a su lado, el cuarto de la Reina, también decorado con tapices, que describe con minuciosidad, pero imposibles de identificar en la actualidad. A la izquierda de este cuarto, estaban las habitaciones de la princesa, de igual manera adornados con tapices, riquísimas camas y lujosos cande-

⁶⁶ Sáenz de Miera 1994: 264-287, en Checa (dir.) 1994.

⁶⁷ Una antología de ellas en Checa, José Luis 1994, en Checa (dir.) 1994.

labros de plata. “Al lado opuesto de la sala de la reina estaban las habitaciones del rey, que eran un salón, una saleta toda dorada por lo alto tendida la tapicería y un dosel de tisú de oro frisado... la cama de terciopelo carmesí con bordados; la cubierta de la mesa y la silla de lo mismo, y venía a dar a la habitación de la reina”. La descripción de Jean l’Hermitte de 1599 vuelve a insistir en la gran sala con la tapicería de Túnez donde, con motivo de una fiesta, se acompañó de mesas y muebles y del trono “de magnificencia verdaderamente real”, junto a cinco palios, con cinco asientos donde se sentaron la reina, en el centro, el rey, el archiduque y a la izquierda de la reina, el infante y la archiduquesa⁶⁸.

En la descripción ya mencionada de Jean de Vandenesse, tras la cita de los adornos de los cuartos del rey, la reina y la infanta, se dice que “las otras habitaciones del palacio no están aún preparadas”. Sorprende, en principio, que en estas tardías fechas del reinado, el Real Alcázar de Madrid no estuviera dispuesto en su totalidad, solo comprensible si tenemos en cuenta la envergadura y la cantidad de obras y edificios emprendidos por Felipe II.

El proceso constructivo, decorativo y coleccionístico llevado a cabo por este rey comenzó, si dejamos aparte las importantísimas actividades de su época de Príncipe, en los años sesenta del siglo XVI con la terminación de las obras de El Pardo, la decoración al fresco del aposento regio del Real Alcázar por parte de Gaspar Becerra y su equipo, y con las decoraciones del Bosque de Segovia (Valsaín). Sin embargo, la importancia, el tamaño y la celeridad constructiva que el Rey imprimió a su obra favorita, es decir, El Escorial, unido a la gran cantidad de pinturas y obras de arte heredadas de su padre y de su tía María de Hungría a la muerte, casi consecutiva, de ambos en 1558, a lo que hay que añadir sus continuas adquisiciones, explican que, todavía en la fecha tardía de su muerte (1598), gran número de estas se encontraran depositadas en la Casa del Tesoro.

⁶⁸ Hermitte 2005: 489.

El sistema decorativo que determinó para el Real Alcázar en los años sesenta expresa de manera clara lo que bien podríamos denominar como adaptación a este lugar de ese “Renacimiento habsbúrgico” que había triunfado en Bruselas en los años centrales del siglo XVI y que pudo admirar *in situ* en sus viajes de juventud.

Nada hay que se parezca más a las descripciones que conocemos del palacio de Binche que algunos de los aspectos del Alcázar, sobre todo en lo que se refiere a la importancia de las series de tapices y a esa “magnificencia textil” tan típica de la Casa de Austria en la primera mitad del siglo XVI, así como al lujo de los tesoros que se custodiaban en el guardajoyas. La pintura flamenca reinaba en los dos lugares y una serie como *Las Furias* de Tiziano, adquiriría igualmente una singularidad especial en el dormitorio de parada del Alcázar. Eran los artesanos y cubiertas dorados a lo mudéjar, sobre todo el famoso Salón Dorado, sin duda la estancia más importante del conjunto, procedentes de etapas anteriores y que fueron respetados, los que otorgan una peculiaridad “española” al interior de este edificio. Sin embargo, y como se percibió de inmediato en el reinado de Felipe III, era necesaria una ampliación del mismo para exponer con dignidad la magnífica colección de pinturas del rey de España.

Así pues, parece que fue la intensidad que se imprimió a la obra arquitectónica y decorativa de El Escorial el motivo de la relativa dejación en el alhajamiento de otros lugares, Real Alcázar incluido. La riqueza y abundancia de obras de arte, relicarios, objetos de todas clases, libros, grabados, medallas, etc., con que El Escorial fue adornado, ha sorprendido siempre, pero también ha inducido a ciertos estudiosos a conclusiones equivocadas sobre la caracterización de Felipe II como monarca coleccionista. Por ello, la gran cantidad de obras de arte destinadas a El Escorial ha llevado a interpretar el hecho como una falta de sentido selectivo del monarca y a un gusto indiscriminado por lo meramente acumulativo.

Un atento repaso a las fuentes nos presenta, sin embargo, un panorama muy distinto. Así lo dejan muy claro los llamados *Libros de entregas* o documentos que certifican, con increíble minuciosidad, el proceso de ornato del edificio. La lectura cuidadosa de esta documenta-

ción explica cómo la ubicación y jerarquización de imágenes y pinturas en el monasterio fue completamente querida y controlada por Felipe II desde el inicio del adorno del edificio⁶⁹.

En la primera de estas “entregas” escorialenses, que se oficializa el 15 de abril de 1574, se indica cómo las principales pinturas recibidas se instalaron en la llamada Iglesia Pequeña o de Prestado, el lugar donde el Rey ubicó también su primer aposento⁷⁰. Esta es la razón por la que el documento cita de manera destacada las tres importantes pinturas de Tiziano que allí se colocaron: *El martirio de San Lorenzo*, la *Sepultura de Cristo* y la *Adoración de los Reyes*. Poco después, se menciona el *Crucifijo* de este mismo autor, que se instaló en el tránsito al altar mayor, para continuar inventariando las telas de Juan Fernández de Navarrete, el Mudo (1526-1579) en el Claustro Alto. Estas son las siguientes: la perdida “Asunción”, el *Martirio de Santiago*, el también desaparecido “San Felipe echando el demonio de un idolo” y el *San Jeronimo en la Penitencia*. La entrega continúa aludiendo a la Sacristía, donde, en un primer momento, solo cita el cuadro de Van der Weyden de *El Descendimiento*, “pintadas por defuera las puertas de mano de Juan Fernández el Mudo de negro y blanco”, al Capítulo del Vicario, el Lavatorio de la Antesacristía, el Aula de Escritura, y, retornando a la Sacristía, la *Crucifixión* de Weyden.

Tras esta relación de pinturas en la que, como vemos, se individualizan las más importantes y se precisa en muchas ocasiones el lugar donde fueron colocadas⁷¹, comienza una relación de pinturas de paisajes, de las que no se especifica la colocación, salvo cinco lienzos grandes de pintura con la Historia de Tobías, concebidos, como dice el documento, a manera de tapicería⁷².

⁶⁹ Checa (dir.) 2013.

⁷⁰ Ibidem 2013: 211 y ss.

⁷¹ Ibidem 2013: 211-217.

⁷² Ibidem 2013: 218.

Es en esta primera entrega en la que ya son posibles determinar los intereses artísticos de Felipe, polarizados en la pintura de Tiziano y en la de El Bosco, así como en la de otros grandes pintores flamencos como Van der Weyden o Patinir.

Se comenzó, por tanto, a decorar y señalar con pinturas los lugares más importantes del conjunto, como son los arriba señalados, distinguiéndose muy bien entre lo propiamente artístico y lo directamente devocional, aspecto que queda todavía más claro si consideramos la segunda de las “entregas” de obras de arte, que tuvo lugar el día 1 de junio de 1575.

Se trata ahora en su mayor parte de pintura devocional, que incluye estampas de este tipo, destacando desde el punto de vista de las obras artísticas, el ya mencionado retrato de Felipe II armado en la réplica de Moro. Sin embargo no es hasta la entrega de 1584 cuando volveremos a encontrar trazas de una nueva campaña de ornato, ahora relacionada con el de la Basílica, cuyas obras arquitectónicas terminaron por entonces. Es ahora, naturalmente, cuando se cita el cuadro de El Greco *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, las dos grandes telas, una de Veronés, la *Anunciación*, y la otra de Tintoretto, la *Adoración de los pastores*, en principio dedicadas al retablo mayor de la Basílica y todos los denominados altares ordinarios de este lugar. Al mismo tiempo se relaciona una gran colección de estampas de devoción, y la serie de 24 retratos de papas.

Dos años después, en 1586, se continúa con la adquisición de imágenes devocionales, como la entrega de 34 imágenes con la iconografía de la Virgen con el Niño, a las que se añaden la serie de retratos de hombres ilustres y, ya en 1593, la de 164 retratos de pintura de papas, santos y varones doctos. Es en este momento, ya tardío, en el que se entregan a El Escorial los últimos cuadros importantes de El Bosco, entre ellos *El jardín de las Delicias*, procedentes de las confiscaciones del duque de Alba.

De la lectura de este documento prácticamente notarial se deduce fácilmente el sentido que llamamos “jerarquizado” con que se abordó el alhajamiento mueble de El Escorial, distinguiendo con claridad las

obras de arte de las imágenes devotas, así como de las reliquias, los relicarios, los ornamentos sagrados y los objetos de oratorio⁷³. Que no estamos ante una consideración indiscriminada de las obras lo prueba que el documento especifica a veces, sin alcanzar a dar, sin embargo, el nombre del autor, que alguna de las pinturas es “antigua y buena”,⁷⁴ mientras que otras veces nos informa de la manera de su ejecución, indicando así el método seriado y un tanto “industrial” de su creación. Esto sucede cuando, por ejemplo, nos dice que alguna pintura había sido bosquejada por Navarrete el Mudo y terminada por Rodrigo de Holanda⁷⁵, o que había sido terminada por “un oficial de Luqueto”⁷⁶.

La lectura de la descripción del edificio que el padre Sigüenza publicó en 1605 confirma de manera absoluta esta impresión. Al final de la misma, en su Discurso XVII en el que comenta ampliamente las obras y autores que no había insertado en la descripción topográfica de su crónica del monumento, dice lo siguiente: “Sin la pintura que hemos visto al óleo y al fresco en tantas partes, claustro, iglesia, librería, galerías, capítulos, que es mucha y de gran precio y hermosura, sin la que hemos visto de tantos retablos y altares en estos mismos lugares y cuadros de asiento, sin las imágenes de pincel y al óleo en cada celda, que son en gran número, sin las cosas de la escultura y de bulto que hemos ido advirtiendo en sus lugares, pórticos, altar mayor, fuente del claustro y muchos crucifijos de marfil y otras imágenes de lo mismo, he contado en lugares públicos y comunes de este convento, en claustro, capítulos, sacristía, celda del prior, aposentos reales y algunas oficinas más de doscientos y cincuenta cuadros de pintura, que es cosa admirable, y todos de piedad y religión, de Dios o de sus santos, y sé que no me alargo. Ni tampoco pongo en este número los lienzos y cuadros que llaman de Flandes, al temple, ni tampoco hago caso de los retratos de

⁷³ Entrega Segunda, 1 de junio de 1574. 2013: 264 y ss. Aquí se citan las piezas devocionales que albergaba fray Lorenzo de Monserrat en su oratorio, 2013: 213 y ss.

⁷⁴ *Ibidem* 2013: 319.

⁷⁵ *Ibidem* 2013: 315.

⁷⁶ *Ibidem* 2013: 316.

varones santos o doctos, señalados por alguna dignidad o virtud, como los de los papas y otros varones insignes, antiguos o modernos, de que dije que había mucho número en las librerías, en la celda del prior y en otros lugares, que estos solos pasan de doscientos veinte, todos de cuidado y excelentes. Y si se juntase una suma de toda la pintura y escultura y cuanto aquí se ve dentro de este género que llaman dibujo o diseño, pusiera admiración”⁷⁷.

El párrafo no puede resultar más claro. La cantidad de obras del género llamado de “dibujo o diseño” era muy grande, pero había que considerar, al menos, tres grandes apartados: el de las obras de arte, ya sean al óleo o al fresco, el de los retablos o pintura “de asiento”, y el de las imágenes, estampadas o al pincel, con que se poblaban las celdas, y el de las esculturas. Particular relevancia adquiere, desde nuestro punto de vista, la diferencia entre pinturas e imágenes, clave para entender las actitudes de Felipe II ante el hecho artístico.

Además, respecto a la pintura de series, Sigüenza distingue los lienzos que “llaman de Flandes”, pintados al temple, de, por ejemplo, los retratos de papas y varones doctos, que se situaron, preferentemente, en la Biblioteca y en la Celda del Prior. Por fin, y como sucede en los *Libros de entregas* y en su propia descripción, Sigüenza destaca como lugares esenciales para la colocación de las obras de arte, espacios como el claustro grande, los capítulos, la sacristía, la celda del prior, y los aposentos reales.

El jerónimo remató la introducción a este Discurso XVII afirmando que: “Lo que principalmente aquí pretendo es que no queden puestas en olvido algunas ilustres pinturas y cuadros que merecen o por su valentía y excelencia en el arte, o por su invención y la doctrina que enseñan, se tenga noticia de ellas”⁷⁸.

Pero con anterioridad a estas consideraciones, el mismo Sigüenza nos ha indicado la ubicación de algunas de las imágenes devocionales

⁷⁷ Sigüenza 2000: 670.

⁷⁸ Ibidem.

en los llamados claustros pequeños o claustros del convento: “Están estos dos claustros adornados de varias pinturas, porque en todos los encuentros y testeros de las paredes, a cualquier parte que se camine, lleven los religiosos algún objeto que recree la vista y despierte a devoción el alma y no se dé paso ocioso ni se derrame vanamente el pensamiento. En una parte se ve una imagen de nuestra Señora con el mismo Dios en los brazos una vez dormido, otro despierto colgado de sus pechos y otras recién nacido. Acullá está san Jerónimo desnudo dándose con un guijarro en los pechos, que con el vivo sentimiento que muestra parece que saltan las centellas del amor del alma. Aquí se ven los Magos que llegan a adorar al Rey nacido y le ofrecen dones misteriosos. Acullá está el evangelista San Juan escribiendo y en otro testero se ve el Bautista, mozo tierno, vestido de pelo de camello en el desierto, matando la sed con el agua que sale de los cristales de una peña. Ya se contempla Cristo la Cruz a cuestras y el lugar del Calvario donde murió por la salud del hombre; ya lo encontramos en la Oración del Huerto, ya en casa de Marta y María, y ya muerto en los brazos de su Madre; y otros cien recuerdos de los tesoros de nuestras almas, donde vamos leyendo con los ojos y con el corazón lo que debemos a Dios, lo que ha hecho por los hombres, y todo no basta para despertar ni nuestro sueño ni nuestra tibieza. Pinturas todas de valientes maestros que con el arte nos muestran como vivos los casos y las historias”⁷⁹.

La crónica que escribió en 1594 el médico murciano Juan Alonso de Almela, la descripción más completa del edificio anterior a la del padre Sigüenza, también nos proporciona datos valiosos sobre este aspecto. Por ella sabemos, por ejemplo, que en el comedor de huéspedes, situado encima de la sala de la procuración del convento había “... muchos cuadros de lienzo pintados de flandes con muchas verduras y edificios, fuentes y animales y otras variedades que den contento a las vistas”⁸⁰; en la bordaduría, o zona donde se confeccionaban los orna-

⁷⁹ Ibidem 2000: 572.

⁸⁰ Almela 1594: 155.

mentos para el culto divino, menciona quince lienzos “de varias historias de buena mano de extranjeros”⁸¹; y en la celda del Vicario señala que había cuarenta y tres cuadros de “historias hermosas y divinas”, varias “topografías”, hechas por extranjeros, unas guarnecidas de sedas y otras en papeles impresos, destacando la presencia de un retablo “devoto y gracioso” con muchas y variadas devociones, “agnus dei”, bolas de jaspe, pirámides y candeleros de cera, junto a bultos y pinturas, hechas de colores de sedas y de hilos de alambre⁸². Queda, por tanto, muy claro el doble valor que poseía la imagen religiosa en El Escorial, estético y artístico en las pinturas de los grandes maestros, de los que en ningún momento se olvidaba, claro está, su sentido devocional; y puramente devoto en la infinidad de imágenes menores que poblaban las celdas, los claustros menores y otras dependencias del convento.

Además no debemos dejar de tener en cuenta que el Monasterio de El Escorial era albergue, en ámbitos como la Biblioteca Regia o los Aposentos Reales, de lo que bien se podía calificar de “maravillas”⁸³, donde se desarrollaban las ideas del momento acerca de la naturaleza. Sin entrar en la consideración detallada del primero y más complejo de los espacios, es decir, la Biblioteca Laurentina, no hay que olvidar que los temas naturalistas y geográficos fueron también uno de los motivos recurrentes en las decoraciones de la Casa del rey. En su Galería Real, debajo de una serie de paisajes flamencos, se colocaron los mapas sacados del famoso *Atlas* de Abraham Ortelius (1527-1598) signo del interés real por la geografía y, como dijo Sigüenza, “excelente entretenimiento para caballeros y príncipes de provecho, para que no padeciesen ignorancia de lo que cada día se trata en ellos”⁸⁴.

⁸¹ Ibidem 1594: 175.

⁸² Ibidem 1594: 188v.-189r.

⁸³ Ibidem 1594: 176 dice que las quijadas del pez mulo que se trajo de Valencia, que también menciona Sigüenza, se contaban “por maravilla”.

⁸⁴ Sigüenza 2000: 606.

En la Antecámara Real se instalaron igualmente representaciones naturalistas en forma de “los retratos al natural de muchas cosas que se ven en nuestras Indias”, debajo de las cuales estaban las vistas de Pedro Perret (h. 1555-1625) del propio Monasterio. En el aposento privado estaban dos bufetes que había diseñado el fraile obrero fray Antonio de Villacastín (h. 1512-1603), y otro de mármol de las Indias, varios cuadros de devoción, un cuadrillo pequeño de un ave, junto a la tabla de *Los siete pecados capitales* de El Bosco. Una extraña manera de decorar un ambiente privado, si lo contemplamos desde parámetros actuales, pero plenamente explicable desde los presupuestos culturales de la segunda mitad del siglo XVI.

En 1594 Juan Bautista de Almela describía en la galería del aposento “diez y seis cuadros de verdes pinturas y vistas con sesenta y cinco mapas en cuadros guarnecidos en que se describe el mundo en sus partes y provincias que cierto es una deleitable y como celestial morada”⁸⁵ y en la antecámara “veinte y tres cuadros de topologías y diferencias de aves y animales y hiervas y frutales de las Indias cosa peregrina y curiosamente procurada por su magd.”. El siguiente ámbito era el del aposento privado “donde ordinariamente está” y se detiene en describir los jaspes leonados, verdes y mármol con “varios encajes y embutimientos, (y) la variedad de las dichas piedras que hacen labores muy vistosas”. Es allí donde nos dice, para concluir, que el rey oía la misa desde la cama⁸⁶.

III. Felipe II, coleccionista de pintura

No cabe ninguna duda, por tanto, que Felipe II concibió su gran obra de El Escorial como un verdadero museo de pintura y escultura, lo que fue reconocido, de manera casi inmediata a su creación, por varios de sus contemporáneos. Recordemos, por ejemplo, lo que dice Gio-

⁸⁵ Almela 1594: 206

⁸⁶ *Ibidem* 1594: 204v.

vanni Paolo Lomazzo en 1590 , cuando menciona los grandes museos que, en su opinión, destacan en la Europa cortesana de finales del siglo XVI: “Ha dunque questo gran Re è oltre il Suo Museo celebratissimo, per l’opere di Pittura, es Scoltura, gioie, libri, ed arme in tana copia che solamente a mirarli, la mente nostra si confonde specialmente contemplando i bellissimo quadro appesi sopra le porte di Tiziano, ed altri uomini famosi il gradissimo tempi dedicato a S. Lorenzo nel scurial per il voto ch’egli fece, nell’occasione della meravigliosa vittoria ch’otenne a san Quintino. Il quale s’edifica, ed adorna con tanta magnificenza ed arte... che bien si può parangonar a quel grande tempio che fece edificare in Geruslaneme il Re Salomone...”. A ese edificio han concurrido los principales arquitectos del mundo, citando a Giovanni Battista Castello Bergamasco (1500 o 1509-1569), Juan de Herrera, Giacomo da Trezzo (1515-1589), con especial mención del Tabernáculo del altar mayor, Clemente Virago, del que destaca la talla de un diamante para el príncipe don Carlos (1545-1568), Pompeo Leoni, citando las esculturas del altar mayor y su proyecto para las esculturas tumulares, Luca Cambiaso (1527-1585), “che fu felicissimo nelle invenzioni per esprimere le morti de’ quanti martiri sono in Cielo, le quali andava rappresentando in quel tempio con maraviglia di ciascuno, ed strema contentezza di quel gran Re” y a los pintores Federico Zuccaro (1542-1609) y Pellegrin Pellegrini (1527-1596)⁸⁷. Para Lomazzo, el museo de Felipe II es el principal de la Europa de su momento, junto a las colecciones granducales florentinas y las imperiales de Maximiliano II (1527-1596) del que destaca largamente las pinturas de Arcimboldo, un pintor, como ya sabemos, que colgaba de las estancias del Alcázar madrileño en tiempos del Rey prudente.

Los testimonios del interés directo de Felipe II por las obras de arte, ya fueran las construcciones, ya las pinturas, son innumerables e imposibles de recoger aquí en su totalidad. Haremos, tan solo, una selección de los más significativos.

⁸⁷ Lomazzo 1785: 391.

Cuando en 1586 ya se habían terminado las sillas del coro escurialense, el rey presionaba a Giacomo da Trezzo para que terminara el Tabernáculo para el día de San Lorenzo; dos días antes de esta festividad, Felipe asistía día y noche a las obras, sin salir de la iglesia “ayudando con sus trazas a que se acabasen muchas cosas”; el mismo verano de 1586 “todo lo miraba con extraña curiosidad por sí mismo y no lo fiaba de nadie, y tenía particular gracia para dar su voto en cosas de traza”; fue el monarca quien mandó a los trazadores que diseñaran los monumentos de la iglesia y él mismo había elegido el que mejor le pareció; todavía en la cuaresma de 1587 “tenía mucho deseo de ver si su traza del monumento salía tan a su contento como él deseaba”; también sabemos que “ayudó mucho con sus trazas” en la operación de subida de los Evangelistas del altar mayor, que tuvo lugar en 1587, de manera que ese día sufrió un ataque de gota debido al mucho trabajo⁸⁸.

La relación de “varios sucesos” recogida por el fraile Sepúlveda el Tuerto es muy expresiva en lo que se refiere a la actitud del Rey, tanto al respecto de la colocación de las esculturas del altar mayor, como a la de los relicarios que se recibían en el Monasterio: “En este verano, dice, trujeron los quatro Doctores de bronce dorado para ponerlos en el altar mayor hechos por el famoso Pompeo Leoni único hombre en este arte, creo es romano de nación, es grande oficial y ansí el Rey le quiere mucho y le tiene encomendado haga él todas las figuras que a de aver en el altar mayor que son muchas y las de las personas reales que es una grandeza estas figuras. Mandó luego el Rey Cathólico que se pusieran en sus lugares y quiso estar a verlas poner: no se puede creer el cuidado que tenía en muchas cosas y todas gravísimas y que la menor de ellas requería un hombre solo y particular y con todo él solo acudió a tantas y con tantos achaques donde se puede decir acudir con el Espíritu del Señor... Mandó traer de Madrid muchas relicarios que supo estaban ya acabados porque en aquella villa tenía muchos Plateros ocupados en esto y como Rey tan prudente nunca quiso que fueran de

⁸⁸ Sigüenza 2000: 503-508.

plata ni de oro, sino de metal dorado y plateado y bronce, mandólos traer al guardajoyas y poner sus reliquias y a todo estuvo presente, mandólas llevar a poner a los altares colaterales con las que allí avía y él las puso por el orden que ahora están, porque en esto no quiso perder punto y lo compuso todo y cuál reliquia avía de estar junto a cuál. Asta en esto se esmeró mucho este tan Christianíssimo Príncipe porque parece sino que tenía espíritu profético según lo ponía todo con tanto concierto y tan acordado que mirado con atención todo está lleno de misterios y de grandísimas consideraciones, no perdía punto en nada, es cosa que admira ver con el cuidado y solicitud que mandaba y procuraba todas las cosas del culto divino que parecía que solo se avía criado para esto...⁸⁹.

La responsabilidad de Felipe II en la disposición del ornato escorialense debe ser considerada, por tanto, total y absoluta. A los testimonios hasta aquí aducidos, habría de añadirse el de fray Juan de San Jerónimo con respecto al adorno de la Celda Prioral, la Sacristía y los Capítulos. El fraile dice: “El 24 de Agosto, día de san Bartolomé, compuso el Rey Nuestro Señor la celda del prior, la baja, adornándola de las imágenes que tiene, estando presentes el Príncipe Nuestro Señor, y la Señora Infanta, y lo mismo la sacristía y capítulos por dejarlo todo plantado de su mano”⁹⁰.

Cuando Felipe no podía llegar a poseer una obra, ordenaba, generalmente a Michiel de Coxcie en Flandes o a Navarrete el Mudo en España, la realización de una copia. Así sucedió con el *Descendimiento* de Weyden antes de poseer el original y con el *Políptico de la Adoración del Cordero Místico* de la catedral de San Bavón en Gante de Jan van Eyck, un original que, sin embargo, nunca pudo llegar a obtener, pero cuya copia, realizada por Coxcie, adornaba el altar mayor de la capilla regia del Alcázar. Navarrete el Mudo fue el encargado de pintar una copia, hoy perdida, de *La Crucifixión* de Weyden, así como de

⁸⁹ Sepúlveda el Tuerto 1583: 85v.

⁹⁰ Fray Juan de San Jerónimo ed. 1845.

realizar dos cuadros independientes con las imágenes de la Virgen y san Juan, copiadas de esta pieza, con las que Felipe enmarcó el *Cristo* en mármol, obra de Cellini, regalo del Gran Duque de Toscana y que situó tras la sillería del coro escurialense. Y, por el padre Sigüenza, sabemos de las copias de obras de Miguel Ángel Buonarrotti, Rafael de Sanzio, Leonardo da Vinci, que ya hemos mencionado, e, incluso, del mismo Tiziano Vecellio del que poseía los más exquisitos originales. No es de extrañar, por tanto, que ya en 1574, casi al final de su vida, este pintor le escribiera: “Mientras tanto, no dejo de servir de todas las maneras que puedo a Su Majestad Católica tanto en la batalla (se refiere a *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando, con la batalla de Lepanto*, del Museo del Prado) como en las demás pinturas comenzadas, como la del pesebre que comencé al haber sabido por el pintor de España que vino aquí (seguramente Jerónimo Sánchez Coello, hermano de Alonso) a verme estos días que Su Majestad deseaba la natividad de Nuestro Señor, que es la única que le falta entre sus pinturas”⁹¹. Aunque no sabemos nada de esta “natividad”, la afirmación es clara del deseo filipino de coleccionar la más amplia iconografía, al menos religiosa, ticianesca.

El *Libro de cédulas...* que detalla día a día estos aspectos de la magnificencia filipina en su juvenil viaje principesco a los Países Bajos, es muy explícito en lo que a la adquisición de joyas, armaduras, tapices, pagos a Tiziano, etc., se refiere. Entre otros puntos de interés, es el documento más claro del primer gusto de Felipe II por un género como el del tapiz, de manera que especifica alguna de las primeras series de paños adquiridas por el futuro monarca⁹². Por otra documen-

⁹¹ Citado en Checa 2015: 243.

⁹² *Libro de Cédulas de dineros: órdenes de pago por servicios a la casa del Príncipe (1548-1554)*, AGS, Estado, libro 71. Es el documento fundamental para entender el nuevo sentido de la suntuosidad del Príncipe, en contraste con su padre y en él se detallan los pagos a Tiziano, Leoni, los armeros, las series de tapices, las joyas, los regalos, etc., que, en muchas ocasiones, volverán a parecer en los inventarios de Felipe II. Ver Checa en Id. (ed.) 1998, n. 46.

tación sabemos que, perdidos en un naufragio varios de los paños de la suntuosa serie de *El Apocalipsis*, no vaciló, a pesar de su inmenso coste y gran tamaño, en hacerlos repetir, de manera que algunos de ellos fueron llevados al monasterio de El Escorial⁹³.

Ya hemos mencionado repetidas veces lo consciente de su política de compras y adquisiciones de obras de arte a lo largo de su vida. Otro aspecto muy importante de la pasión filipina por la cultura fue el de la adquisición de grandes bibliotecas con destino a la de El Escorial como la de Juan Páez de Castro (entrada en 1572), la de Diego Hurtado de Mendoza (en 1576), la de Pedro Ponce de León (1573), la del embajador en Venecia Diego Guzmán de Silva, (1573/74), la de Pedro Fajardo, Marqués de los Vélez (1582), la del anticuario Antonio Agustín (1591) o la de Benito Arias Montano (ya en 1599, tras la muerte del rey), amén de su propia política de compras de libros aconsejado, entre otros, por el mismo Montano en 1571.

Esta política adquisitiva, que pudiéramos calificar de bulímica, siguió hasta el final de su reinado como lo demuestran las confiscaciones de cuadros capitales de El Bosco. Esta pasión era muy conocida por sus aliados y feudatarios italianos, como lo demuestran regalos diplomáticos como el de *La Conversión de San Andrés* de Federico Barocci (1528-1612), por parte del duque de Urbino Francesco Maria II della Rovere⁹⁴ (1549-1631), el magnífico *Cristo crucificado* de Benvenuto Cellini, regalo al rey en 1576 del Gran duque de Florencia Francisco I (1541-1587) que lo había heredado de su padre Cosme I, y algunas de las miniaturas de Giulio Clovio (1498-1578) enviadas por los Farnesio⁹⁵, aunque se podrían mencionar muchos más casos⁹⁶.

⁹³ Ver en Id. n. 56, ficha de Concepción Herrero Carretero.

⁹⁴ Enviado en 1583. Gronau 1936: 154, doc. CXCVIII.

⁹⁵ Pérez de Tudela 2000 (1): 167-183; Id. 2000 (2) 2: 281-307.

⁹⁶ Deswarte-Rosa, 1990: 52-63; Goldberg 1996: 105-114; Mulcahy en Checa (dir.) 1998: 159-183; Pérez de Tudela en Fernández Campos 2002.

En otro trabajo hemos estudiado con amplitud la relación entre Felipe II y Tiziano⁹⁷. Iniciada con el primer encuentro milanés de finales de 1548, continuó hasta la muerte del artista en 1576, y aún más allá, ya que todavía tras esta fecha entraron obras del italiano en la colección real.

El interés por las pinturas de Tiziano por parte de la corte imperial se puede documentar desde fechas tempranas incluso en la correspondencia de Carlos V. Pero no será hasta la aparición en escena de Felipe II, todavía Príncipe de España, el momento en el que podemos decir que el interés se convirtió en pasión de coleccionista. Es muy conocida la primera reacción de desconcierto, y aun de rechazo, de Felipe ante el primer gran retrato suyo que conservamos del artista. Se trata del ya comentado *Felipe II, príncipe, con armadura*: en el momento de su contemplación, el Príncipe se comporta como un incipiente “conocedor”, aunque, equivocado, y piensa que se trata de una obra sin terminar.

La impaciencia, que fue uno de los rasgos de Felipe ante la lenta ejecución de las obras de El Escorial, se manifestaba ya en su juventud ante las obras de Tiziano: el Príncipe quiere ver al pintor en Milán en 1548 lo más pronto posible⁹⁸. Igualmente, exige cada vez un mayor cuidado en el envío de las obras de arte, manifestando su preocupación por la doblez observada en el *Venus y Adonis*, que recibe en Inglaterra, y por la pérdida de una *Sepultura de Cristo* de Tiziano, de la que quiere una pronta sustitución, como había sucedido con los tapices “ahogados” de *El Apocalipsis*.

De excepcional interés en lo que a la relación con Tiziano se refiere es la gran carta que el artista le envía el 22 de septiembre de 1559. El envió a Felipe II de varias e importantes obras como la pareja de poesías *Diana y Acteón* y *Diana y Calisto*, así como la segunda versión de *La sepultura de Cristo*, sirve al artista italiano para importantes refle-

⁹⁷ Checa 2013.

⁹⁸ Checa 2015: 432-433.

xiones sobre la naturaleza de sus relaciones con el rey de España: desde la idea de emplear su tiempo en exclusividad al servicio del monarca, a la inversa de la no existencia de ningún pintor, antiguo o moderno, que haya servido a un príncipe como el rey Felipe. “... ¿por qué no debo proponérmelo como el único fin (pues así es) de mi vida restante, rechazando mi servidumbre a cualquier otro príncipe por servir solo a usted?”. Se trata de tópicos muy consagrados en la literatura artística de la época, que culmina con el habitual paralelismo, de origen pliniano, de la relación entre Apeles y Alejandro, que ya había sido utilizada, por ejemplo, en la patente de nobleza que Carlos V extendió a Tiziano en 1533. “Yo ciertamente considero que soy bueno y me convenzo a mí mismo de que tengo mucho valor, por lo que oso decir que no siento envidia de aquel famoso Apeles tan querido a Alejandro Magno”⁹⁹.

No se necesita, pensamos, insistir más. La mera existencia de una correspondencia tan amplia entre un artista como Tiziano y la corte y la misma persona de Felipe II, sin duda la documentación de mayor relevancia del Renacimiento a efectos de conocer cómo eran las relaciones del poder con la imagen artística, certifica, junto al resto de hechos aquí comentados, la actitud apasionadamente coleccionística de Felipe II frente a las obras de arte.

⁹⁹ Checa 2013: 222. La cita es más larga, ya que se trata de la ocasión en que más explícitamente se desarrolla este paralelismo en larga correspondencia de Tiziano con miembros de la Casa de Austria: “... Y lo digo con razón, puesto que, si yo atiendo a la dignidad del señor al que servimos, no puedo discernir si hay otro (o si lo ha habido después) tan similar a él como Vuestra Majestad en todas estas partes que son maravillosas y dignas de loar en un gran príncipe. En lo que se refiere a nuestras personas, aunque verdaderamente mi poco valor no deba ser comparado ni de largo con la excelencia de aquel singular hombre, a mí me basta, sin embargo, de la misma manera en que él fue tenido en gracia por su rey, sentirme yo también estar en la del mío. Y es que la autoridad de su benigno juicio, junto con la magnanimidad verdaderamente real que emplea continuamente conmigo, me hace parecerme, y quizá superar, a lo que fue Apeles en la opinión de los hombres”. Traducción de Santiago Arroyo.

IV. Cuatro casos de estudio

El análisis del proceso de adquisición y del significado dentro de la colección de Felipe II de cuatro casos de varias de las pinturas más importantes que la conformaban, nos hará ver la diversidad y complejidad de sus intereses en este campo específico. En los cuatro casos se han elegido obras o conjuntos de obras maestras absolutas de la pintura europea del Renacimiento, una de las maneras más eficaces de despejar cualquier duda acerca de los intereses estéticos en torno al coleccionismo de pinturas por parte del rey Prudente. Además de estos intereses, se tratarán con cierto detalle varias cuestiones para demostrar sin lugar a dudas la actitud específicamente coleccionística de Felipe II en relación a la pintura.

Con el primero de los casos, el referido a las dos grandes tablas de Rogier van der Weyden que el rey destinó a El Escorial (*El Descendimiento* y *La Crucifixión*), se pretende mostrar, además de lo importante que fueron en su formación estética sus viajes juveniles a Flandes, algo que ya sabemos, cuál era el carácter de sus intereses devocionales en el campo de la pintura.

En el segundo de los ejemplos, es decir, el envío por parte de Tiziano de la serie de las *poesie* en la década de los años cincuenta y sesenta, nos encontramos ante el caso más clamoroso de intereses puramente estéticos y hedonísticos de Felipe II en el campo de su coleccionismo artístico, y ante el mejor ejemplo de su gusto por el arte italiano del Renacimiento, sobre todo de la pintura veneciana.

Con el del rechazo en 1582 del *Martirio de San Mauricio y la legión tebana* de El Greco nos internamos en el mundo de El Escorial y sus complejas relaciones con los temas, a la vez religiosos y artísticos, del decoro y la conveniencia artística en el lugar arquitectónico más querido y cuidado del rey.

Por fin, con el análisis de la colección filipina de cuadros de El Bosco y, sobre todo, del de la tardía aparición en 1593 en El Escorial del llamado *Jardín de las Delicias*, volvemos al decisivo mundo de la pintura flamenca y ante el caso quizá más extraño, aunque esto tan solo

a primera vista, del interés del monarca por la pintura del Renacimiento europeo¹⁰⁰.

1) Devoción y preciosidad: el caso Van der Weyden, de Lovaina y Bruselas a El Escorial



Rogier van der Weyden, *Descendimiento de Cristo*, antes de 1443,
Museo Nacional del Prado
(<https://www.wikiart.org/en/rogier-van-der-weyden/deposition-1435>)

Tanto *El Descendimiento de Cristo*, como *La Crucifixión* de Rogier van der Weyden son, sin duda, dos muestras de un tipo de pintura que, destinada a provocar la compasión y las lágrimas de fieles y devotos, alcanza a la vez una extraordinaria calidad artística.

¹⁰⁰ Hemos estudiado estos cuatro casos con anterioridad. Lo que aquí se presenta son amplias remodelaciones y, en algún caso, ampliaciones, de Checa, 2015 (1); 2015 (2); 2016.



Rogier van der Weyden, *Crucifixión*, 1457-1464, Colecciones reales, Monasterio de El Escorial
(<https://www.wikiart.org/en/rogier-van-der-weyden/christ-on-the-cross-with-mary-and-st-john>)

En ambas obras se encuentran, por ejemplo, varias de las mejores representaciones de lágrimas y de personajes llorosos de la historia de la pintura, pues lloran, e incluso se desmayan, no solo las mujeres ante el cuerpo muerto de Cristo, sino el recio rostro de José de Arimatea en *El Descendimiento*, y, en *La Crucifixión*, incluso el mismo Cristo, que derrama tres significativas, y necesariamente simbólicas, lágrimas, como veremos más adelante.

Sin embargo, en modo alguno puede decirse que ninguna de estas dos pinturas, sean obras para “mujeres, viejas y jóvenes” o devotos más o menos iletrados como pretendía Miguel Ángel en una famosa afir-

mación que conocemos a través de Francisco de Holanda¹⁰¹. No lo eran ni Juan II Trastámara (1405-1454) que ya en el siglo XV había donado un famoso tríptico del flamenco a la cartuja burgalesa de Miraflores, ni la Cofradía de los arcabuceros que encargó a Weyden en fecha anterior a 1443 *El Descendimiento* para su capilla de Lovaina, ni, naturalmente, el propio artista que había donado *La Crucifixión*, hoy en El Escorial, a la cartuja de Scheut, en Bruselas, poco antes de su muerte, entre 1457 y 1464.

Tampoco eran devotos iletrados, en el siglo siguiente, ni María de Hungría, la hermana del emperador Carlos V, que adquirió *El Descendimiento* en Lovaina con destino a la capilla de su palacio de Binche, ni su sobrino Felipe II, que hizo lo propio con *La Crucifixión*.

Rogier van der Weyden había pintado su *Descendimiento* hacia 1435, con destino a la capilla de los arcabuceros de Lovaina. Allí la vio, por ejemplo, el viajero alemán Jerónimo Münzer (h. 1437/47-1508) los últimos años del siglo XV, y ya la consideró como una de las pinturas más importantes del mundo. Fue la reina María de Hungría la que más tarde adquirió la pintura y la instaló en la capilla de su palacio de Binche, donde Felipe II pudo contemplarla en 1549¹⁰².

¹⁰¹ “La pintura de Flandes, satisfará, señora, generalmente a cualquier devoto más que ninguna de Italia, la cual nunca le hará llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas. Esto, no por el vigor y bondad de la tal pintura, sino por la bondad de aquel tal devoto. A mujeres parecerá bien, principalmente a las muy viejas y muy mozas, y ansimismo a frailes y monjas, y a algunos caballeros desmúsicos de la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar la vista exterior, o cosas que os alegren, o de que no podáis decir mal, así como Santos y Profetas. El su pintar es trapos, mazonerías, verduras de campos, sombras de árboles y ríos y puentes a que ellos llaman paiságenes, y muchas figuras hacia acá, y muchas acullá; y todo esto, aunque parece bien a algunos ojos, en la verdad está hecho sin razón y sin arte, sin simetría, ni proporción, sin advertencia de escoger y sin des- embarazo y, finalmente, sin ninguna sustancia ni nervio... Solamente a las obras que se hacen en Italia podemos llamar verdadera pintura, y, por eso, a la buena llamamos italiana...”. Holanda 2003: 153-154.

¹⁰² Ya en nuestros días, el historiador Erwin Panofsky, autor de uno de los libros fundamentales sobre la pintura flamenca escritos en el siglo XX (*Early Netherlan-*

Calvete de Estrella no es demasiado expresivo en su mención de la pintura en este lugar, pero el cronista Vicente Álvarez se explayó lo suficiente: “tenía (la capilla, que se encontraba en el mismo aposento del príncipe Felipe) un retablo del descendimiento de la Cruz que era la mejor pieza que avía en la casa, y aun creo que en todo el mundo, porque vi en aquellas partes muchas y muy buenas pinturas y ninguna de pincel llegaba aquella de muy natural y devota; y d’este parecer fueron los que lo vieron”¹⁰³, así como el anónimo autor de una pequeña carta en la que se recrea, sobre todo, en las fiestas y torneos que en Binche organizó María de Hungría en el verano de 1549. Lo que más llamó la atención de este cronista fue, en primer lugar, la abundancia y riqueza de tapices: “Il fornimento –dice– di tapezerie di basso in alto, è su ricco che par proprio una masa d’oro...”¹⁰⁴. Tras referirse a la serie de paños sobre *La batalla de Pavía*, dice lo siguiente: “Non parlo de retrato di Titian, & altri eccellenti pittori, perchè sono infiniti, dirò bene, che ella capella è un disposto di croce in tavola si bello & antiquo che Michelagnolo non si sdegnerebbe d’esserne il maestro”¹⁰⁵.

Las dos menciones no pueden ser más interesantes: la primera nos proporciona la localización precisa de la obra en el palacio de Binche; nos llama la atención acerca de la altísima valoración en que era tenida como una de las principales pinturas existentes en Europa; y, finalmente, la califica de “natural y devota”, que son, precisamente, como veremos, las cualidades más específicas de la pintura de Van der Weyden, muy cercanas al “pretiosum et devotum” con que el Libro Becerro de

dish Painting. Its origins and character, 1953) que, por otra parte, no debió de ver el cuadro directamente en muchas ocasiones, lo consideraba, sin embargo, una de sus obras favoritas. También lo era el otro gran Descendimiento de la pintura del Renacimiento, este ya del siglo XVI, obra de Jacopo Pontorno en la iglesia florentina de Santa Felicitá, pintado entre 1525 y 1528. Efectivamente, nos podemos preguntar acerca de cuál de las dos obras refleja una experiencia artística, estética e intelectual más profunda. Una difícil respuesta.

¹⁰³ Álvarez 2000: 647.

¹⁰⁴ Gloriosa et trionfante intrata 1549: ii.

¹⁰⁵ *Ibidem* 1549: iiv.

la Cartuja de Miraflores caracterizaba el *Tríptico* del mismo autor donado allí por Juan II de Castilla.

La segunda de las menciones, no duda en comparar la obra con las creaciones de Miguel Ángel, por aquel entonces paradigma de la pintura renacentista en Europa, y al que emulaba el mismo Tiziano en sus *Furias*, que María de Hungría le había encargado con destino a la Sala Principal de este palacio de Binche.

Vicente Álvarez continuó su referencia narrando la historia externa de la pintura: “Aquel retablo dizen que ha más de ciento y cincuenta años que es hecho, y estaba en Lobayna, donde la Reyna María lo mandó traer, y dejó algo un retracto d’él quasi tan bueno y muy bien sacado al natural, y de muy buena mano, mas todavía le hazía mucha ventaja el propio”¹⁰⁶.

Se refiere a la copia hecha por Michiel de Coxcie que, en un primer momento, y en espera de poseer el original, había encargado Felipe II en una muestra muy clara del ya comentado carácter de colección que pretendía otorgar al conjunto de sus obras de arte. La vida del palacio de Binche fue efímera, ya que fue prácticamente destruido en 1554 por las tropas del rey de Francia Enrique II (1519-1559) de manera que la pintura fue traída a España por la reina María, pasando en 1558 a propiedad del ya rey Felipe II quien, en un primer momento, la depositó en el palacio de El Pardo antes de que fuera llevada a El Escorial en 1566, donde era posible contemplarla en la Sacristía de la Real Basílica, encima de la elegante cajonera que para este lugar había diseñado Juan de Herrera.

La *Entrega Primera* de obras de arte a El Escorial nos aporta algunas noticias sobre la obra: “Una tabla –dice– en que está pintado el descendimiento de la cruz con Nuestra Señora y otras ocho figuras, que tiene dos puertas pintado en ellas por la parte de dentro los cuatro evangelistas con los dichos de cada uno con la resurrección de mano de maestre Rogier que solía ser de la reyna María pintada por de fuera las

¹⁰⁶ Ibidem 2000: 647-648.

puertas de mano de Juan Fernández el mudo de negro y blanco...”. La fecha de la entrega es el 12 de abril de 1574 y tuvo lugar, según el documento mencionado, en la pieza que “al presente sirve de capitulo”¹⁰⁷.

Años más tarde, el Padre Sigüenza en su crónica de El Escorial de 1605, describía así el *Descendimiento* de la sacristía: “En la sacristía... está una historia del Descendimiento de la Cruz, en cuadro grande, con sus puertas, las figuras como del natural; una pieza de mucho primor y devoción, en aquella manera alemana o flamenca, lindas cabezas y rostros, ropas, brocados y otros paños retirados del natural. Están las Marías con mucha demostración de tristeza; la Virgen, según el común sentir o engaño de aquellos tiempos, desmayada y perdido el color, y aún la compostura y decoro, pareciéndoles que si no era de esta manera, y haciendo este agravio a aquel corazón fortísimo, no se podía significar el dolor, tristeza y vivo sentimiento de Madre”¹⁰⁸.

El comentario del fraile jerónimo es coherente con sus ideas acerca de la pintura, y con la evolución que en torno a las exigencias sobre la imagen sagrada se había producido en la segunda mitad del siglo XVI. Para Sigüenza en absoluto es un problema que la “manera” de esta gran pintura sea “alemana o flamenca”, y en ello coincide con las superlativas valoraciones de la tabla de mediados del siglo que ya hemos comentado. El problema de la pintura estribaba en la pérdida de compostura y decoro en la disposición desmayada de la Virgen, en todo opuesta al evangélico “*stabat mater*” que trataba de expresar la fortaleza de la Virgen María en el trance de la muerte de su hijo. Según el texto de San Juan, aunque la siguiente cita no se refiera al momento preciso del Descendimiento, se encontraban presentes en el Calvario, las siguientes personas: “Junto a la cruz de Jesús –dice el Evangelista– estaban su madre, la hermana de su madre y junto, María, la de Cleofás, y María, la Magdalena...”, también estaba allí “el discípulo al que amaba”, es decir, Juan. Son los personajes, junto a José de Arimatea, el

¹⁰⁷ Checa (dir.) 2013: 211-212.

¹⁰⁸ Sigüenza 2000: 675-676.

discípulo oculto, que pidió a Pilatos permiso para hacerse con el cuerpo y enterrarlo con dignidad, y Nicodemo, los protagonistas del acontecimiento, tal como Weyden lo plantea¹⁰⁹.

Es, por tanto, el tratamiento de la imagen, la “dignidad” y “fortaleza” de las figuras sagradas, que en el ambiente escorialense se ligaba desde un punto vista estético a su monumentalidad, lo que preocupaba al cronista y lo que echaba en falta en la obra de Rogier. Sigüenza se encontraba imbuido de la teoría italiana del “decoro” y de ahí sus reticencias, al carecer en su opinión el retablo del suficiente grado del mismo, según las exigencias del gusto de fines del siglo XVI. El fraile actuaba por una parte con la furia del converso a las exigencias más clasicistas de la pintura italiana, como lo demuestran otras críticas en el mismo sentido dirigidas incluso a pinturas del mismo Tiziano, que ya comentaremos, y, por otra, con las necesidades de ese monumentalismo que parece ser necesario a las imágenes sagradas en El Escorial. No entendía algunas de las más sofisticadas sutilezas de la pintura como la del deliberado paralelismo entre la postura del ya fallecido Cristo con la del desmayo de su madre, que ha sido interpretada como imagen de la *compassio*, es decir, ese padecer juntos, del Salvador y de María, que era esencial en los comentarios acerca de este episodio evangélico en la literatura de Dionisio Cartujano¹¹⁰ y, en general, en la piedad de la *Devotio Moderna*, en buena medida olvidada a fines del siglo XVI.

No puede de ninguna manera pensarse que una composición como la de *El Descendimiento* con, por ejemplo, las figuras de San Juan a la izquierda y la de la Magdalena a la derecha actuando como “paréntesis” que engloba el conjunto; con la ya comentada y maravillosa postura del cuerpo de Cristo presentado frontalmente, que se repite en la desmayada Virgen del primer término; o con la ordenación del eje central con el joven criado, Nicodemo y el rostro de Cristo, no se trate

¹⁰⁹ San Juan 19, 25-42.

¹¹⁰ Lorne Campbell 2015: 74-81.

de algo deliberado, muy pensado por Weyden, y extraordinariamente resuelto.

Al igual que sucedía en otra de las obras maestras de Rogier van der Weyden, como *Los Siete Sacramentos* del Museo de Bellas Artes de Amberes, los juegos perspectivos y los de la situación de las figuras en el espacio “arbitrarios” conforme a la “lógica” de la “perspectiva artificialis” de la pintura italiana del Renacimiento, sean algo muy meditado y querido por el artista. La idea de profundidad espacial se elimina en *El Descendimiento* y se sustituye por una imposible y aperspectiva caja dorada en la que los personajes se desenvuelven con presunta naturalidad. Habría que hablar no solo de su carácter monumental, de su cualidad de esculturas pintadas, tan parecidas, en suma, a las de los retablos de procedencia antwerpiense que comenzaban entonces a invadir el mercado europeo, sino también de la importancia de lo teatral, de la pintura como escenario y como representación. Algo no muy distinto a lo que comenzaba a practicarse en Italia, pero con una resolución final y una imagen estética absolutamente diversas. Este aspecto de lo teatral, que podría contemplarse no solo desde el punto de vista espacial, sino también desde el de la gesticulación y la expresividad, es otro de los aspectos esenciales de la pintura de Weyden.

Posiblemente a la vuelta de su viaje a Inglaterra y los Países Bajos en 1555, el todavía príncipe Felipe, compró *La Crucifixión* del mismo Weyden a los cartujos de Bruselas, que la habían situado en la capilla de Santa María de Gracia de su iglesia en Scheut, seguramente por indicación del mismo artista que la había ofrecido a este lugar. Felipe II trasladó la obra a España a su vuelta a los reinos de Castilla, ya como rey, una vez muerto su padre en 1558, y la instaló en primer lugar en el palacio de Valsaín, o Bosque de Segovia, para, más adelante, depositarla definitivamente en El Escorial, donde entra oficialmente en 1574, si bien ya se encontraba allí desde 1567. Su colocación definitiva fue en el altar mayor de la Sacristía de la Basílica donde estuvo hasta el siglo XVII cuando fue sustituida, en tiempos de Felipe IV, por *La Virgen de la Perla*, de Rafael. *La Entrega Primera* lo sitúa en este lugar en la página siguiente en la que cita el *Descendimiento*: “Una tabla grande en

que está pintado Cristo Nuestro Señor en la cruz con Nuestra Señora y Sant Juan de mano de Masse Rugier que estaba en el Bosque de Segovia, que tiene trece pies de alto y ocho de ancho. Estaba en la Cartuja de Bruselas”¹¹¹ .

La Crucifixión de El Escorial es el punto final de la profunda meditación acerca de la pintura y sus posibilidades expresivas que es la carrera de nuestro artista, así como la culminación de su manera monumental y escultórica: una obra de grandes dimensiones, realizada, como decimos, muy probablemente por propia iniciativa del artista para la cartuja de Bruselas y que hay que considerar, también, como una declaración de carácter a la vez artístico y religioso.

La historia de estas pinturas en la corte de Felipe II demuestra que la estimación de la pintura flamenca en este ambiente era más bien un fenómeno estético y de gusto y no solo de devoción, como malinterpretaba Miguel Ángel en sus mencionadas conversaciones con Vittoria Colonna, generalizando, maliciosamente, sobre los pintores flamencos.

Lorne Campbell ha llamado la atención acerca de las relaciones que la pintura y la propia persona de Rogier van der Weyden tenían con la escultura y la arquitectura de su época. De lo primero son extraordinarias muestras estas dos pinturas que se destinaron a El Escorial en las que el artista se recrea en la monumentalidad de las figuras, en la representación de la tridimensionalidad y en el volumen, tanto como en el estudio de la manera de plasmar las emociones en la pintura del Renacimiento.

Ya hemos mencionado el cuidado de Weyden en la representación del dolor a través de las lágrimas. Frente a la profusión de plorantes en *El Descendimiento* del Prado, en la *Crucifixión* de El Escorial, ya hemos indicado que el único que llora es Cristo: no lo hacen ni la Virgen, que lloraba incluso ante la aparición de su hijo resucitado en el *Tríptico de Miraflores* de nuestro autor, ni lo hace san Juan, a pesar de sus intensísimas expresiones de dolor. Únicamente es Cristo el que derrama

¹¹¹ Checa 2013: 212.

tres lágrimas, un Cristo que, sin embargo, ya ha muerto como atestigua la expresión de su rostro, y el hecho de la herida que le ha producido la lanzada de Longinos. Así refiere San Juan el hecho: "... llegando a Jesús, como le vieron ya muerto, no le rompieron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó con la lanza el costado, y al instante salió sangre y agua"¹¹². El dolor que expresan estas lágrimas no puede ser ya, por tanto, físico ni moral, imposible en un cadáver, sino, realmente, una expresión del "dolor universal", sin duda la idea que quería expresar Weyden por medio de la composición total de la obra y manifestarla externamente ofreciendo su obra a la cartuja de Scheut. Una imagen del dolor infinitamente más sutil e intelectual que el gran *Crucificado* que, de manera patética y expresionista, pintó Matias Grünewald (1470-1528) entre 1512 y 1516 para el hospital de Isenheim en Alsacia (hoy en el Museo Unterlinden de Colmar).

Es obvio que la obra de Van der Weyden no puede ser leída únicamente como la de una serie de pinturas que haya sido funcionalmente realizadas con el fin de excitar la devoción, como tantas obras que se podían contemplar en El Escorial. Su autor la llevó a cabo como medio de reflexión acerca de las nuevas posibilidades de la representación que ofrecía el Renacimiento y como meditación acerca de los límites y posibilidades de la pintura para representar tanto la realidad como las emociones. Tuvo muy en cuenta las complejas relaciones entre pintura, escultura, arquitectura y literatura que le ofrecía la cultura de la época; exploró con originalidad las nuevas ideas sobre la perspectiva, la proporción, la luz o el espacio que habían propuesto sus contemporáneos flamencos y las hizo avanzar; renovó los intereses acerca de una representación directa y real de la naturaleza en una vía similar a la de los Van Eyck, Memling o Van der Goes; y no olvidó el asombroso potencial que para la realización de todo ello proporcionaba la técnica de la pintura al óleo que habían perfeccionado los hermanos Van Eyck. Las tablas de Rogier, como sintetizaba genialmente el *Libro Becerro* de la

¹¹² San Juan 19, 34.

Cartuja de Miraflores al referirse al tríptico allí donado por Juan II, eran, efectivamente, obras “preciosas” y “devotas”.

De esta manera, las dos pinturas trataban no solo aspectos religiosos, sino también cuestiones estéticas e intelectuales, precisamente aquello que Miguel Ángel echaba en falta en la pintura flamenca y que, sin embargo, la obra de Weyden derrocha hasta el infinito. Por ello, Felipe II, como devoto coleccionista de pintura, ubicó estas dos obras maestras en el lugar artísticamente más importante de su Monasterio como era la Sacristía.

2) *Placeres de la vista: las Poesie de Tiziano para Felipe II*

La serie de las *Poesie* de Tiziano Vecellio, cuyo envío al joven Felipe, todavía príncipe de España, comenzó hacia 1552 con la entrega de *Dánae recibiendo la lluvia de oro* y se extendió hasta 1563 con la de *El rapto de Europa*, constituye, sin duda, uno de los momentos de mayor significación y elocuencia de los intereses filipinos por el coleccionismo de pintura fundamentados en criterios estéticos y de puro placer visual e intelectual. Los intentos por interpretar este conjunto de obras de arte como alegorías de tipo moral, político o admonitorio para el príncipe y, poco después, rey de España nunca han resultado convincentes y parten siempre de una idea de Felipe como “monarca católico” muy del gusto del siglo XIX, hoy en día insostenible desde ningún punto de vista. Se trata, más bien, de un uso de la imagen artística desde la angulación de la privacidad del príncipe, una idea totalmente compatible en la época en la que se produjo con los indudables intereses religiosos y devotos de Felipe II, que acabamos de ver ejemplificados en el caso de las tablas de Rogier van der Weyden.

Cuando Felipe comenzó a recibir las telas ticianescas, la colección real de la Casa de Habsburgo en España contaba ya, desde 1530 o 1532, con otro de los grandes conjuntos de pintura mitológica italiana más importantes del Renacimiento como era la serie de *Los amores de Júpiter* de Correggio que el duque de Mantua había regalado al emperador Carlos V en alguna de sus dos estancias en la ciudad de Mantua

que se habían producido en las dos fechas que hemos señalado. Además, el propio Felipe II mostró desde su temprano conocimiento milanés de Ticiano Vecellio, un claro gusto por su pintura, que se demuestra no solo por el encargo de retratos, algo que no le diferenciaba demasiado de los intereses paternos, sino también por la pintura profana. De estos primeros momentos son, al menos, la entrada en sus posesiones de obras como la llamada *Venus del Pardo*, que aparece ya citada en el inventario de El Pardo de 1564, una perdida “Venus del espejo”, que quizá corresponde con la copiada más tarde por Rubens, conservada hoy en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, y quizá la *Mujer vestida de piel* del Kunsthistorisches Museum de Viena¹¹³. Por otra parte, como es bien sabido, las decoraciones al fresco que encargó para el acondicionamiento de sus residencias españolas como el Real Alcázar de Madrid o el Palacio de El Pardo, no solo se realizaron al gusto italiano por los equipos de Gaspar Becerra, recién llegado de Roma, sino que iconográficamente se basaban en las fábulas de la antigüedad pagana. Desde este punto de vista, la serie ticianesca no se separaba un ápice de este aspecto de los gustos estéticos del rey.

El primero de los envíos de Tiziano fue, como sabemos, el de la mencionada *Dánae*, al que continuó, el de *Venus y Adonis*, con la que forma pareja. Es en estos dos cuadros, hoy ambos en el Museo del Prado, en los que nos detendremos especialmente en este análisis. Sin entrar en los pormenores del envío en su integridad, sí que hemos de indicar que este se articuló en forma de parejas: la de los llamados “baños de Diana”, *Diana y Calisto* y *Diana y Acteón* (National Gallery, Londres), la más clara desde este punto de vista, y la formada por *Perseo y Andrómeda* (Colección Wallace, Londres) y el *Rapto de Europa* (Isabella Stewart-Gardner Museum, Harvard).

¹¹³ Checa 2013: 340. Ver supra.



Tiziano Vecellio, *Dánae*, h. 1552, Museo Nacional del Prado.
(<https://www.wikiart.org/en/titian/danae-1554-1>)

No es clara la fecha de ejecución de *Dánae*, pero, como sabemos, ya en el Descargo de bienes del príncipe Felipe de 1553 de su guarda-joyas Gil Sánchez de Bazán, aparece un cuadro con esta denominación (aunque sin mención de autor ni medidas), al lado de otras pinturas del maestro veneciano, lo que hace bastante probable que se trate de la misma pintura¹¹⁴. Sí sabemos, sin embargo, que fue una pintura con este tema la que fue mandada en fecha indeterminada por Tiziano a Felipe y que el artista o, al menos, su entorno veneciano más cercano, la consideró pareja del *Venus y Adonis* de 1554, así como la naturaleza de tal de la serie, que el pintor denominó *poesie*.

En la abundantísima documentación que acompaña al conjunto no consta que esta pintura fuera solicitada de manera expresa por Felipe aunque de este conjunto de cartas y otros documentos sí se deduce el extraordinario interés que tuvo este personaje por recibir este tipo de pintura a lo largo de más de una década. Tampoco aparecen menciones

¹¹⁴ *Ibidem* 2013: 340.

de encargos de temas iconográficos de la misma que fueran precisos y determinados. Ambos aspectos indican que tanto el rey como el artista parecían sentirse a gusto con el desarrollo de los envíos, que fueron simultaneados con otras obras de carácter fundamentalmente religioso. De igual manera puede pensarse que, en un principio, y con el envío de *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, el príncipe Felipe no tuviera la intención de encargar una serie como tal y que fuera el gusto que le produjo la contemplación de esta obra lo que le indujo a solicitar otras telas de este tipo, tal como parece indicar el distinto tamaño y aun el diverso formato con su “pareja”, es decir, *Venus y Adonis*.



Tiziano Vecellio, *Venus y Adonis*, 1554, Museo Nacional del Prado (<http://www.getty.edu/art/collection/objects/846/titian-tiziano-vecellio-venus-and-adonis-italian-about-1555-1560/>). Cortesía de Getty Open Content Program

¿Por qué, entonces, hablamos de pareja en este primer caso? La razón fundamental la encontramos en dos famosas y controvertidas cartas que, por su interés, transcribimos con amplitud.

La primera de ellas tiene fecha de agosto de 1553 y dice lo siguiente:

“Príncipe Serenísimos, recibí de parte del embajador cesáreo vuestro regalo, que se corresponde más con vuestra grandeza que con mis pequeño méritos y que me ha resultado querido por muchas razones, aunque sobre todo porque para un pobre deudor es una gran riqueza el ser tan bien sostenido por su señor. Yo, por el contrario, querría poder retratar el aspecto de mi corazón, hoy desde hace mucho tiempo consagrado a Vuestra Alteza, para que usted viese esculpida en su parte más perfecta la imagen de su valor. Pero no pudiéndose hacer esto, yo voy acabando la fábula de Venus y Adonis sobre un cuadro de formato similar al que ya recibí con Dánae. Una vez acabado (lo que sucederá en breve) os lo mandaré. Voy preparando además los otros que han de ser consagrados a mi Señor para que sean los frutos más nobles que puedan proceder de mi árido jardín...”¹¹⁵.

La segunda carta a la que nos referimos dice así en sus párrafos sustanciales:

“Sagrada Majestad, mi espíritu viene a congratularse con Vuestra Majestad por el nuevo reino que le ha concedido Dios acompañado por la aquí presente pintura de Venus y Adonis, pintura la cual espero que sea vista por usted con esos mismos ojos alegres que antes solía dirigir a las cosas de su siervo Tiziano. Y puesto que la Dánae que ya envié a Vuestra Majestad se veía por completo la parte delantera, he querido variar en esta otra poesía y hacerle mostrar la parte contraria, para que así el camerino donde tienen que estar quede más gracioso a la vista. Pronto le mandaré la poesía de Perseo y Andrómeda, que tendrá un punto de vista diferente respecto a estas, y también la de Medea y Jasón. Y, con la ayuda de Dios espero mandarle, además de estas cosas, una obra devotísima que tengo entre manos desde hace diez años, en la que espero que Vuestra Serenidad vea toda la fuerza del arte que Tiziano, su siervo, sabe emplear en la pintura”¹¹⁶.

¹¹⁵ Traducción de Santiago Arroyo en Checa 2015: 212-213.

¹¹⁶ *Ibidem*: 213-215.

El problema de estas dos cartas es que, a diferencia de la mayor parte del resto del amplísimo epistolario entre el rey Felipe y el pintor de Venecia, su presunto original manuscrito no ha llegado hasta nosotros, ni ha sido conocido en ningún momento. Se trata de dos epístolas insertas por Ludovico Dolce en su libro *Lettere di diversi eccellentissimi huomini, raccolte da diverso libri...*, que publicó en 1554, de manera que resulta probable que, más que ante una transcripción de un documento original perdido, nos encontremos con una obra impresa dentro del género epistolar, muy frecuente en la época y que nunca fueran enviadas como tales al futuro rey de España. El que esto fuera así no merma, sin embargo, el altísimo interés de ambas cartas, ya que expresarían no solo la interpretación de estas dos primeras pinturas por parte de Dolce, sino también por parte del mismo Tiziano, entonces en el momento de su mayor relación con el polígrafo. Este había publicado en el mismo libro al que acabamos de referirnos su famosa carta a Alessandro Contarini, describiendo y analizando con mucho detalle el *Venus y Adonis* ticianesco¹¹⁷ y solo tres años más tarde daría a la estampa su diálogo *L'Areino*, donde exponía sus ideas acerca de la pintura, absolutamente próximas a las del maestro que, por estas fechas, como sabemos, tenía entre sus principales quehaceres la ejecución de la serie mitológica para Felipe II.

De la lectura de ambas cartas se deducen varios hechos. El primero, el de la idea de Tiziano de que el envío de estas dos primeras obras era el inicio de una larga colaboración entre el rey y el pintor, así como el carácter de serie que, desde un principio, tiene el envío, no impedido por el distinto formato que *Dánae* posee respecto a *Venus y Adonis*. En estos documentos la serie viene mencionada en su casi totalidad, aunque la anunciada *Medea y Jasón* nunca llegara a enviarse y, muy probablemente, ni siquiera fuera pintada. No menos interesante es el hecho de que el conjunto sea calificado como *poesie*, es decir, de pinturas cuyo contenido se basaba en obras de literatura poética preferentemente

¹¹⁷ *Ibidem*: 265-268.

de la Antigüedad, como es este el caso, en el que Tiziano buscó su inspiración en *Las Metamorfosis* de Ovidio. Recordemos que en una carta de 23 de marzo de 1553, esta sí conservada en manuscrito, Tiziano se refería al conjunto por primera vez en su epistolario calificándolo él mismo de *poesie*¹¹⁸.

La segunda de las cartas inserta en el libro de Dolce, que ha hecho correr ríos de tinta en la bibliografía ticianesca, es todavía de un más alto contenido teórico. La idea de la misiva era, siguiendo el precepto retórico propio del Renacimiento, mostrar el concepto de “variedad” (*varietas*), al llamar la atención acerca de las dos distintas posturas del desnudo femenino. Si en *Dánae* el desnudo se mostraba frontalmente, en *Venus y Adonis* se hacía de espaldas. Con ello, además de manifestar este gusto por el cambio y la variedad en un mismo motivo, se demostraba la superioridad de la pintura sobre su arte rival de la escultura. Este llamado *paragone* era otra de las discusiones más habituales del momento dentro de la teoría artística de la época. Los defensores de la escultura argumentaban que este género superaba a la pintura, ya que permitía una visión del tema desde múltiples puntos de vista, algo que no permite la bidimensionalidad del género pictórico. Como otros pintores de la época, Tiziano resolvía el asunto realizando dos pinturas con el mismo o similar contenido, que podía contemplarse desde dos puntos de vista diferentes.

Igualmente resulta muy interesante la afirmación de Tiziano (o de Dolce) de que ambas obras debían ser colgadas en un camarín, es decir, en una habitación no muy grande que debía poseer un carácter privado. Carecemos de noticias, sin embargo, del lugar donde Felipe II situó este famoso camarín, aunque lo más probable es que se encontrara en algún lugar del Real Alcázar de Madrid.

Aunque no es este el momento de explorar en profundidad el sentido que para Tiziano tuvo esta serie, sí que podemos afirmar que el interés primordial de la misma para el artista era el de demostrar una

¹¹⁸ “mientras pongo orden en las poesías”, *Ibidem*: 212.

determinada idea de la pintura, muy en polémica con la que se desarrollaba en Roma por parte de Miguel Ángel Buonarrotti, y de la que Dolce participaba activamente a través de sus escritos¹¹⁹.

No es esta ahora nuestra preocupación, pero sí la de determinar la finalidad y el sentido con el que la serie fue leída en la corte del rey Prudente.

En su mencionado dialogo *L'Areino* Ludovico Dolce recogía como uno de los fines de la pintura el del producir placer (*diletto*) a sus contempladores. Con ello, naturalmente, no se separaba de lo que era una idea habitual en estos momentos en la Italia del Renacimiento y que era también conocida y practicada en la corte española.

Como acabamos de ver, la misma carta del libro de Dolce insiste en aspectos propiamente estéticos y formales (variedad) y de placer (agradable a la vista) con el que la pintura debía de contemplarse, como igualmente sucede en la *ékfrasis* del *Venus y Adonis* de la carta a Conzarini que acabamos de citar. Ello no excluye, claro está, que dentro de este *diletto* renacentista, entrara igualmente el placer más desacaradamente carnal y erótico, explícito en una amplia colección de desnudos femeninos instalados en un camarín privado como era el que muy probablemente poseía Felipe II en su palacio de Madrid. Carlo Ginzburg recordó al respecto la publicación en Roma en la fecha 1552 del libro de A. Catarino, *Disputatio de culti et adoraciones imaginarum*. En esta obra se hacía referencia a buena parte de los tipos de *diletti* posibles en la contemplación de una pintura, desde el del puro placer visual al del recuerdo y evocación de la Antigüedad, el mostrar, por parte del artista, su cultura y conocimiento, la consideración del espectáculo de la gracia de los antiguos, o el de la ostentación de la habilidad en el artificio. Todas estas características pueden atribuirse a la serie de las poesías y puede aplicarse tanto a su creador como a su receptor el rey Felipe.

En 1561, cuando se terminaba de pintar la serie, Dolce publicó nada menos que la sexta edición de su traducción de *Las Metamorfosis*,

¹¹⁹ El asunto viene ampliamente estudiado en Checa, 2013: 345-402.

con nuevas adicciones y comentarios. En la dedicatoria, firmada en 1554, inserta un elogio de Carlos V, que todavía no había abdicado de sus reinos. El prólogo recoge el tópico de Alejandro como protector de las artes e insiste en el carácter pedagógico de las fábulas ovidianas, aunque en sus comentarios posteriores soslaya en la mayor parte de las ocasiones este tipo de contenidos pedagógicos. El mismo Dolce, en la *Alegoría* o comentario que insertó en su traducción del episodio de Diana y Calisto, dice lo siguiente: “el tema de las demás fábulas contenidas aquí se puede decir que sirven más al deleite que a la moralidad”¹²⁰.

En una fecha tardía (1595), pero todavía en vida de Felipe II, en la dedicatoria de una traducción española de *Las Metamorfosis*, el secretario real Esteban de Ibarra, escribió lo siguiente: “Por ser poesía y pintura virtudes hermanas, que traen consigo utilidad, deleite y alivio a los hombres de ingenio, he querido dedicar a V. M. (como quien conoce la dignidad de ambas cosas) este volumen, a fin de que con su entretenimiento pueda a ratos restaurar el ánimo fatigado de los importantes negocios y grandes cuidados que siempre andan en compañía del honroso peso que sobre sí lleva”¹²¹.

La ausencia de referencias concretas a una utilización precisa de la serie en la corte filipina, así como la de cualquier alusión a un supuesto carácter admonitorio o aleccionador, nos inclina a pensar que nos encontramos ante uno de los ejemplos de mayor calidad artística de todo el renacimiento europeo realizado para los espacios privados del príncipe, ya fueran físicos como mentales, de todo el siglo XVI.

¹²⁰ Dolce 1561: 52.

¹²¹ Dedicatoria de Esteban de Ibarra, secretario del Consejo del Rey Católico N.S., de la traducción española de *Las Metamorfosis* de Ovidio, Amberes 1595. Véase Checa 2013: 390-391; Id. 1994: 98, 321 y ss.

3) *Los límites de lo artístico: El Martirio de San Mauricio y la legión tebana de El Greco y su fracaso en El Escorial*

Hacia 1620, el médico y teórico del arte italiano Giulio Mancini (1558-1630) dedicó a Domenico Theotocopuli (1541-1614) una breve, pero muy interesante, biografía, la primera que, como tal, conocemos del cretense. En ella se recoge el famoso dicho del pintor absolutamente crítico acerca de una obra como *El Juicio Final* de Miguel Ángel, descubierto hacía pocos años y que, según este biógrafo, fue la causa inmediata de la partida de Domenico para España, “dove, dice, sotto Filippo II, operò molte cose di gran buon gusto. Ma, sopravvenendo vi Pelegrin da Bologna, Federico Zuccari et alcuni fiamenghi che con l’arte e con destrezza civile si portavano avanti, si risolse partirsi della corte e ritirarsi... dove morí molto vecchio et quasi che svanito nell’arte”¹²².

Unos quince años antes, en 1605, el padre fray José de Sigüenza, en su *Historia de la Orden de San Jerónimo*, decía, al mencionar la llegada del genovés Luca Cambiaso a este lugar en 1583, que vino “como a suplir la falta que había hecho con su muerte Juan Fernández, nuestro Mudo”. Sin embargo, unas pocas palabras detrás, no duda en afirmar que Cambiaso fue llevado a El Escorial “para las cosas del fresco, en que tenía mucha práctica”. Si fray José afirmó que este artista vino a suplir a Navarrete el Mudo, la posterior llegada a España de Federico Zuccaro en 1586 cumplió idéntica función sustitutoria respecto al primero, dada la prematura muerte de Luca en 1585. Estas apariciones de pintores italianos en la corte enfurecían al cronista jerónimo, debido, sobre todo, a su aprecio por la pintura de Juan Fernández de Navarrete. La frase que escribe al respecto no tiene desperdicio: “Los otros (cuadros) que están entre las aulas son del famoso Federico Zuccaro; este vino a suplir la falta que hizo Luca Cangiaso, y suplióla también, como Lucas la del Mudo, que, si viviera este ahorráramos de conocer tantos

¹²² Mancini ed. 1956: 230-231.

italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que se había perdido”¹²³.



Domenico Theotocopuli, Greco, *Martirio de San Mauricio y la legión tebana*, Colecciones reales, Monasterio de El Escorial, 1580-1582 (<https://www.wikiart.org/en/el-greco/martyrdom-of-st-maurice-and-his-legions-1581>)

Estos dos testimonios, el de Sigüenza y el posterior de Giulio Mancini, inciden en el mismo tema, es decir, el de la presencia de artistas italianos en El Escorial, un asunto que no dejó de llamar la atención en

¹²³ Sigüenza 2000: 599.

la época de manera que sirvió de explicación al fracaso de El Greco en este lugar en el caso de Mancini, y de crítica a la excesiva presencia de extranjeros, en las palabras de Sigüenza. Hemos de preguntarnos, sin embargo, si los hechos y las intenciones del rey fueron tal como las narra el cronista o si este, como tantas otras veces, proporciona una narración de la historia acorde a sus intereses.

La llegada de artistas italianos a El Escorial no se puede ligar de manera automática a la muerte de El Mudo como de manera acrítica y, en buena medida siguiendo al cronista, ha aceptado la historiografía. Un simple repaso de algunas fechas corrobora lo que estamos diciendo.

El contrato con Juan Fernández de Navarrete el Mudo para pintar 32 altares de la Basílica se fecha en 1576¹²⁴. A lo largo de 1577 y 1578, el artista pintó las ocho parejas de santos que le dio tiempo a realizar antes de su prematura muerte el 28 de marzo 1579 en Toledo. Sin embargo, ya en 1577, es decir, cuando el español comenzaba sus trabajos para la Basílica escurialense, Felipe II escribía a su embajador en Roma don Juan de Zúñiga y Requesens (1539-1586), interesándose por los pintores de esta ciudad para la ejecución de las pinturas del Retablo Mayor. Es claro, por lo tanto, que el monarca no contaba con el logroñés para esta parte tan importante del proyecto. El embajador se toma su tiempo en la contestación, y el 15 de enero de 1578 le recomienda, de entre los pintores activos en Roma, las figuras de Jerónimo Muciano (h. 1528/32-1592), Marcello Venusti (1512/15-1579), Michiel de Coxcie, Federico Zuccaro y Scipione Pulzone (1544-1598), del que, como es sabido, finalmente solo dispuso de Zuccaro, con resultados no muy brillantes. La aparición, por tanto del encargo de un cuadro de amplias dimensiones en relación a los ornatos pictóricos de El Escorial a El Greco, que en 1577, como hemos dicho, había venido a España procedente de Roma, no nos debe resultar extraña en el contexto cosmopolita con el que Felipe II concebía sus proyectos. La decoración pictórica de la Basílica escurialense concebía, además de los frescos,

¹²⁴ Ceán Bermúdez 1800, Vida de Juan Fernández Navarrete el Mudo.

dos tipos distintos de cuadros de caballete: el de los altares ordinarios en los que se desarrolla un amplio programa de imágenes de santos, agrupados por parejas, y otros, de contenido historiado y narrativo, que comprendía, además de las pinturas del altar mayor, la de los armarios de las reliquias y los de los altares de los muros del Evangelio y la Epístola. Todas estas pinturas fueron realizadas por italianos (Federico Zuccaro, Peregrino Tibaldi, Luca Cambiaso, Romulo Cincinato (h. 1540-1597), mientras que los altares de los santos lo fueron por españoles (Navarrete el Mudo, Alonso Sánchez Coello (1531-1588), Diego de Urbina (1516-1594) y Luis de Carvajal (1539-1591). Los frescos de la Basílica, situados en los muros del coro y en el presbiterio, se debieron a los italianos Luca Cambiaso y Romulo Cincinato.

Como consecuencia lógica de este planteamiento, resulta natural que en 1577 Felipe II encargara a El Greco uno de los grandes cuadros de caballete que iba a destinar a uno de los altares del lado del Evangelio. Se trataba, en su perspectiva, de un pintor italiano, venido de Roma, que por estas fechas había realizado unas magníficas, aunque polémicas, obras para la ciudad de Toledo. En ellas había demostrado su habilidad en narrar historias, género en el que se atribuía una especial superioridad a los italianos. No era, por tanto, un prurito nacionalista, ni de tipo personal el que embargaba al monarca al realizar esta elección, sino la constatación de esta superioridad en el género de la pintura de historia ligada a las palas de altar, un género, este de la historia, que la época consideraba el superior por encima de cualquier otro. Pero ¿qué tipo de historia sagrada presentó en 1579 Domenikos Theotocopuli a la alta Majestad del Rey Felipe?

Los artistas españoles, con la excepción del recién fallecido Mudo, no resultaban hasta el momento muy duchos en la pintura de este género. Sin ir más lejos, un pintor como Alonso Sánchez Coello, “aquel hombre de retratos” como decía el padre Sigüenza, había fracasado en una obra como el *Martirio de los santos Justo y Pastor* que acababa de realizar para uno de los altares comunes de la Real Basílica escorialense. Lo confuso de su composición llama la atención frente a la habilidad del mismo autor en el campo de los retratos y aun en el de las figuras de santos de cuerpo entero y a tamaño natural que pintó para

este mismo espacio y a ello quizá se deba la cáustica caracterización de Sigüenza. Es en el tema de la valoración de la pintura de historia en el que debemos comprender al menos una de las razones por las que Felipe II pensó en El Greco para una pintura de gran formato que ocupara uno de los altares laterales de la nave del Evangelio de la Basílica, aquellos que fueron pintados por los italianos Luca Cambiaso y Peregrino Tibaldi. El acontecimiento elegido para la obra solicitada al cretense fue el del Martirio de San Mauricio y la legión tebana que, narrado en *La leyenda dorada*, resultaba de interés para el monarca desde muchos puntos de vista. Una pintura, además, en la que se exigía una historia de martirio, plena de figuras y de acción.

Mauricio, comandante romano al mando de la legión tebana, formada mayormente por cristianos, fue enviado a las Galias a fines del siglo III por el emperador Diocleciano con el fin de reducir a los rebeldes a su poder en esta región. Fue acompañado de una numerosa legión procedente, como hemos dicho, de Tebas, con los alféreces Cándido, Inocencio, Exuperio, Víctor y Constantino. Los tiempos eran revueltos y, antes de partir de Roma, el papa Marcelino rogó a los componentes de la legión que nunca combatieran contra cristianos y que, si eran forzados a ello, “quebraran con sus propias manos sus armas, pero que no osasen violar la fe de Cristo que habían profesado”. Sin embargo, una vez atravesados los Alpes, Maximiano, el general de Diocleciano, “ordenó a cuantos le acompañaban que participasen en los sacrificios que seguidamente se iban a ofrecer a los ídolos y en el juramento colectivo de perseguir implacablemente a los enemigos del Imperio, especialmente a los cristianos”¹²⁵.

Este fue el origen de la consiguiente matanza de la legión de Tebas encabezada por Mauricio y sus alféreces, primero por el método de diezmar a los rebeldes y más tarde por el del exterminio de toda la legión. Ante el dilema de obedecer las órdenes del emperador o las de Cristo, los soldados optaron por lo segundo con las previsibles conse-

¹²⁵ Vorágine ed. 1982: 607 y ss.

cuencias. “El impío Cesar, al recibir este segundo comunicado, ordenó que todo su ejército acudiera a donde estaban los tebanos y que rodearan el campamento de tal modo que ninguno de los legionarios pudiera escapar. Quedaron, pues, cercados los soldados de Cristo por los soldados del diablo; estos se arrojaron luego contra aquellos y con sus manos los asesinaron y con las pezuñas de sus caballos machacaron sus cuerpos, y de esta manera convirtieron en mártires a casi todos los componentes de la legión tebana. Estos martirios ocurrieron hacia el año 280 de nuestra era”.

En un contexto como el de la decoración de la Real Basílica escorialense en el que uno de los aspectos de mayor interés era el de representar la defensa de la Fe contra los enemigos del cristianismo, incluso llegando al martirio si era necesario, el asunto resultaba del todo apropiado. Por otra parte, el argumento se integra muy bien con el del carácter de iglesia militante que posee la legión de santos que pueblan los altares comunes de este espacio y las grandes palas de sus muros laterales. De manera general, el aspecto de lucha y sacrificio que debía tener no solo la vida particular del cristiano, sino que también lo adquiría la propia política militar y religiosa del rey, especialmente en las regiones heréticas centroeuropeas, la historia saboyana y francesa de San Mauricio y sus compañeros resultaba absolutamente pertinente. En esta misma pared del lado del Evangelio de la Basílica, el espectador podía recorrer, en tres grandes palas, tras la escena de este martirio, la imagen de la lucha de *San Miguel contra los demonios*, realizada por Peregrino Tibaldi, y una escenificación de la persuasión mediante la palabra en la pintura de *La predicación de San Juan*, obra de Cambiaso. En el muro de enfrente, ya en el lado de la Epístola, la gran pala con el *Martirio de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes*, obra de Tibaldi, culminaba el panorama.

Las dos matanzas representadas es decir, la de San Mauricio y la de Santa Úrsula, tuvieron lugar en los primeros siglos del cristianismo, una época que resultaba interesante para Felipe II y para la misma iglesia de la Contrarreforma, y que el rey tenía mucho interés en que se viera reflejada en la iconografía de la Basílica. Se trataba de figurar la imagen de dos legiones, una de varones (la Tebana) y otra de santas

mujeres (la de Santa Úrsula), que ofrecen su vida masivamente en terreno de infieles, tras ser bendecidas, ambas, por el papa. No de otra manera sucedía contemporáneamente en el caso de las luchas religiosas del reinado de Felipe II. Son, por fin, dos grupos de santos mártires, cuyas reliquias, lógicamente abundantes, se custodiaban en buena parte en el Monasterio de El Escorial.

La pintura grequiana hace una muy particular interpretación de la historia de San Mauricio y sus compañeros tebanos. Como tantas veces se ha señalado, la escena principal escogida por El Greco no es la del martirio, sino la de san Mauricio, que aparece de frente descalzo y vestido de armadura morada, conversando con otros tres personajes, seguramente San Víctor, también de frente y con un estandarte rojo, y otros dos, probablemente dos de sus cuatro alféreces (Exuperio, Constantino, Cándido o Inocencio), junto a un niño que porta el empenachado yelmo del santo. Detrás del grupo, varios personajes con armaduras del siglo XVI, sin duda retratos, han dado lugar a todo tipo de suposiciones.

En este grupo, de prodigioso equilibrio compositivo, colorístico y expresivo, El Greco dio lo mejor de sí consciente de que debía agradar a un cliente entendido y exigente. Por ello cuidó la expresión de los rostros, la anatomía de los cuerpos, cuya musculatura se destaca bajo sus vestimentas militares, que aparecen dispuestos en agradables *contraposti*, de manera que el cuerpo humano, siempre al completo, se muestra desde diversos puntos de vista. Esto era algo muy apreciado por la pintura italiana del Renacimiento: con ello no solo se hacía patente la habilidad del artista en uno de los asuntos más difíciles como era el de la representación del cuerpo humano, sino que se entraba en la polémica, tan querida de la época, de la superioridad, o no, de la pintura sobre la escultura.

Otro tanto podemos decir de la maravillosa gesticulación de brazos y manos que El Greco utiliza en esta pintura. El pintor no ha hurtado ninguna de las ocho manos de los cuatro protagonistas de la conversación, disponiéndolas en las más diversas y atrevidas posturas y escorzos. Con ello, juega con varias de las ideas también más queridas por los pintores italianos del Renacimiento. Una de ellas es la de la *varie-*

dad, que ya hemos visto aparecer en el tema de la diversidad de posturas de los protagonistas. La segunda se refiere a la expresividad de las figuras que no solo se relaciona con la expresión de las emociones a través del rostro, sino igualmente por medio de los cuerpos y, sobre todo, de las manos. Se trata, en el cuadro de El Greco, de acentuar los aspectos de equilibrio y serenidad ante el hecho inevitable del martirio. Esto es lo que expresan los rostros de los cuatro protagonistas. Colocados, como sus cuerpos, en cuatro puntos de vista complementarios (dos de perfil, derecho e izquierdo, dos en tres cuartos, uno de frente y otro de espaldas, a lo que debiéramos añadir la postura más frontal del muchacho que porta la celada) toda su actitud expresa la idea de ya mencionada de un sereno diálogo momentos antes de la muerte.

En una pintura inmediatamente anterior a esta de *El martirio de San Mauricio*, como había sido la de *El Expolio* (1577-1579) realizada para el cabildo toledano, El Greco había utilizado abundantemente el tema de su habilidad en la pintura de brillos y reflejo a la hora de realizar armaduras y objetos brillantes, uno de los aspectos más tenidos en cuenta por Tiziano y otros representantes de la pintura veneciana. Este aspecto se resalta en nuestra pintura al destacar la figura infantil que porta el brillante yelmo de San Mauricio que se coloca casi en el centro geométrico del cuadro.

A diferencia, sin embargo, de lo que sucede en *El Expolio*, una composición deliberadamente ayuna de espacio circundante, el grupo principal de *El martirio* se apoya en un amplio primer plano de carácter paisajístico, con rocas, plantas y flores y la cartela con la firma, portada por una serpiente. Se huye así de una abstracción espacial absoluta, aunque tampoco se ofrezca una referencia concreta demasiado explícita. Este conjunto de rocas realza al de este conjunto de figuras de gran tamaño, y abre el segundo plano de la pintura.

Aquí vuelven a aparecer San Mauricio y San Víctor (y aun el rostro de otro personaje con armadura actual) presenciando la decapitación de uno de los mártires, cuya cabeza ya ha sido separada del cuerpo. No se oculta su cuello sanguinolento que, en realidad, es el único momento que destaca la crueldad de la historia. Mauricio recibe, con expresivo gesto de sus brazos, al recién decapitado, destacando también en este

grupo la figura de espaldas del verdugo en el momento de levantar su espada. Se trata de un espléndido y estilizado desnudo de espaldas y piernas, resuelto por Domenikos con un cuidado formalismo. Detrás de este conjunto, aparece la procesión de legionarios a los que les espera semejante fin, mientras que delante yacen algunos de los cuerpos de los ya sacrificados. Aquí El Greco vuelve a mostrar su habilidad en el manejo de los escorzos, que en cierta manera recuerda a los que utilizó en la boca del Infierno del coetáneo *Sueño de Felipe II* (1579), de los desnudos en todas las vistas posibles y en el manejo de la perspectiva y los “lejos” o paisajes que se disuelven al fondo en una muy delicada teoría de luces y nubes.

El premio y el triunfo cristiano ante tanta crueldad ocupa la parte superior de la tela, en la que El Greco desarrolla una de sus primeras y, más tarde habituales, “glorias”, sin escatimar medios ni belleza pictórica. Los ángeles que allí aparecen se dividen en dos grupos: a la izquierda, apoyados en las nubes más oscuras, los músicos con viola da gamba, laúd, flauta y cántico vocal; a la derecha los dos que portan los símbolos del martirio (las palmas) y de la victoria (la corona de laurel), también en una bella composición cruzada, escorzados y mostrando en toda la amplitud posible, sus extremidades. Es en este fragmento donde con mayor claridad aparece el influjo de la pintura veneciana que El Greco había podido aprender en su estancia en la ciudad de la Laguna.

Las tres partes de la composición poseen un complicado y sutil equilibrio ya que todas están muy bien diferenciadas entre sí, y son perfectamente legibles y entendibles por sí mismas, aunque cada una de ellas posee sus propias leyes de proporción y perspectiva. Se trata de otra de las lecciones que el maestro aprendió en Venecia, ahora seguramente de las maneras compositivas de Tintoretto. Y aunque el conjunto posea un indudable equilibrio estético, es clarísimo el predominio de la parte dedicada a la conversación entre San Mauricio y sus alféreces sobre las dos restantes, sobre todo, la que representa el martirio de la legión tebana.

Esta ha sido una de las razones del descontento de Felipe II ante la obra que con mayor frecuencia ha sido aducida por la bibliografía. Es posible que el monarca deseara un mayor protagonismo del tema espe-

cíficamente martirial para esta pintura de la Basílica. Si analizamos la obra de Rómulo Cincinato del mismo tema por la que fue sustituido (todavía hoy *in situ* en El Escorial), veremos que su autor ha realizado algunos cambios muy significativos no tanto en la composición, sino en la manera de contar la historia.

Como El Greco, Cincinato ha dividido la narración en tres registros que, en principio, parecen similares. Ahora el primer plano ocupa casi toda la mitad inferior del conjunto. La “sagrada conversación” se ha sustituido por la presencia de dos figuras armadas, de un grupo de cuatro, en la parte izquierda que son las más destacadas de toda la obra, mientras que el muchacho que porta el yelmo se desplaza a la derecha en una figura muy estilizada, quizá la de San Víctor, sin duda la mejor del conjunto, cuya lanza y mirada nos lleva hacia lo alto. En medio de ello, Cincinato ha desplazado la escena del martirio que se extiende por todo el primer plano hasta casi invadir, con sus escorzos, el espacio del espectador. Los cuerpos decapitados, alanceados y destrozados tratan de llamar la atención sobre la crueldad del momento, algo que El Greco había evitado expresamente.

Es este grupo central el que mayor diferencia conceptual presenta con la obra de El Greco, al ubicar en primer término los temas, tan queridos por la Contrarreforma, del martirio, el sufrimiento y la oración.

Cincinato desplazó la escena del martirio del lateral izquierdo donde la había colocado El Greco al centro de la composición. Ello no supuso, sin embargo, que la colocara en un estricto primer plano ni que abandonara, el tema central de la conversación. El episodio del martirio de la legión y su paso debajo de horcas ocupa, como en El Greco, el segundo plano compositivo, ahora con un mayor desarrollo, y dando gran importancia a un episodio que no aparece en la versión del cretense como es el del sacrificio de los cristianos por su negativa a adorar la estatua de Domiciano que aparece, en bronce, encima de un alto pedestal a la derecha del cuadro. Se subraya así especialmente el tema de la adoración de los falsos ídolos, tan importante para la Iglesia de la época y que en El Escorial adquirió una especial relevancia.

La tercera parte de la composición, en la parte superior del cuadro, nos presenta un rompimiento en gloria en el que aparece explícitamente, algo que no hace El Greco, la figura de Cristo. Todo ello de manera muy convencional, ajeno a las genialidades del cretense.

Aparte de las obvias diferencias de calidad y las ya señaladas de concepción, las dos obras se distinguen por el formato y, sobre todo, en lo que se refiere a la opción estilística de cada uno de ellos. La pintura de El Greco se remata en forma rectangular, mientras que la de Cincinato recorta en círculo la parte superior. Este es el formato de las grandes palas de los corredores laterales de la Basílica, a excepción de las dos del eje principal (el *San Miguel* de Tibaldi y la *Santa Úrsula* del mismo pintor), lo que hace pensar, quizá, en una primitiva idea de ubicación distinta para la obra de El Greco y su temática martiroológica, posiblemente en el eje central del muro del Evangelio, enfrentada a la pala de *Santa Úrsula* de Tibaldi. En realidad, de esta manera guardaría mejor la “correspondencia” entre ambas historias, las dos imágenes narrativas de enormes matanzas de mártires cristianos, siguiendo una idea, esta de la correspondencia, muy querida de Felipe II para El Escorial.

La gran diferencia entre las pinturas del cretense y la de Cincinato era, por tanto, de concepción estética. La obra de este último, indudablemente de menor calidad artística que la de El Greco, se adaptaba mejor, con su lenguaje clasicista, sus formas deliberadamente escultóricas, y la monumentalidad de las figuras del primer término, al lenguaje severo de la arquitectura escorialense y a las pinturas y frescos de la Basílica.

No cabe duda de que, a pesar de las continuas reticencias de Si-güenza con los italianos de El Escorial, el gusto por la pintura italiana y, sobre todo, la veneciana de Tiziano era muy fuerte en este lugar y, en general, en la corte de Felipe II. El rechazo al cuadro de El Greco no debe ser visto, por tanto, únicamente como una crítica a los modos italianistas, ya fueran las maneras posmiguelangelescas de Tibaldi, ni las de Cambiaso, ni el academicismo tardomanierista de Federico Zuccaro, por más que buena parte de las figuras del cuadro del cretense exhibieran un canon excesivamente estilizado. Su uso de colores fríos y

tornasolados le alejaban en buena medida de las prácticas venecianas de tipo ticianesco a las que se estaba más que acostumbrado en El Escorial. En realidad, una obra como *El martirio de San Lorenzo* de Tiziano (1564-1567), que colgaba desde inicios de la década de los setenta en la Iglesia Pequeña de El Escorial, mostraba figuras en posturas difíciles, contorsionadas y muy expresivas, hasta, a veces, la deformación, de lo terrible del momento del martirio.

Una de las razones del famoso rechazo habríamos de buscarla quizá en el excesivo alarde estilístico, en el auténtico *tour de force* artístico que es *El martirio de San Mauricio*, tanto desde el punto de vista compositivo como en el de la concepción de bastantes de sus figuras, teniendo en cuenta dos factores esenciales: el de la historia que cuenta, y el del lugar de su colocación.

Cuando Sigüenza se enfrenta a la copia que Jerónimo Sánchez Coello (h. 1540-1592), hermano de Alonso Sánchez, había realizado del famoso cuadro de Tiziano *El martirio de San Pedro Mártir*, que todavía entonces colgaba de un altar de la iglesia veneciana de San Giovanni e San Paolo, no duda en lanzar varios reproches a su admirado pintor, deslizado la mayor crítica que se encuentra en su libro al artista veneciano¹²⁶. Lo exagerado de las posturas, expresiones y actitudes de los protagonistas de esta obra les hace perder el necesario decoro. “Tiene, dice, una intolerable falta en el decoro, porque parece que el santo se excusaba, y aun escudaba por no morir”, para concluir su análisis con esta frase definitiva: “Los pintores de Italia, aun los muy prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía del dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan la gana de rezar en ellas; y es esta una, porque no tiene cosa de devoción; en parte quisiera que no fuera obra de Tiziano”¹²⁷.

Resulta, por tanto, muy instructivo el cotejo en este contexto de estas tres escenas de martirio. Alabada hasta el extremo la ticianesca de

¹²⁶ Sobre este artista Malo Lara y Santos Márquez 2014.

¹²⁷ Sigüenza 2000: 672.

San Lorenzo, criticada en los términos que acabamos de ver la copia del también ticianesco “Martirio de San Pedro Mártir” y rechazada finalmente para la Basílica, la obra de El Greco.

La clave, por tanto del rechazo, habría que buscarla en el tema del decoro y en la diferente manera en que este era interpretado por la mayor parte de los artistas italianos y por los pintores que trabajaban en la corte del rey Prudente. Sigüenza y, con él, con toda seguridad el propio rey, pensaba que era de Italia de donde había venido el auténtico “asiento y valor” de la pintura y la escultura y en ello seguían las ideas de Miguel Ángel que hemos visto en relación a la pintura flamenca. Era de allí de donde había llegado “tan enriquecido” Navarrete el Mudo, quien supo aunar la valentía artística con “la gravedad y decoro”, al modo del griego Timantes. El Greco habría oído hablar de esta admiración de Felipe II por la pintura italiana y por la figura de Tiziano, y es hasta posible que tuviera noticias de la solicitud de artistas romanos que el monarca había cursado a su embajador Zúñiga, pero, sin embargo, no llegó a atisbar lo peculiar de sus intereses y gustos religioso-políticos, y de lo específico de sus deseos para El Escorial.

La radical incompreensión por parte de El Greco de los debates en torno a la imagen religiosa en la corte filipina resultó letal para sus aspiraciones en este ambiente. Volviendo al inevitable Sigüenza, recordemos sus célebres palabras en torno a la cuestión, que todavía hoy resultan fundamentales para comprender este episodio.

Tras referirse, en el Discurso XVII de su Tercera Parte, a la gravedad y decoro de la pintura de Navarrete, el jerónimo inicia así su párrafo sobre el griego:

“De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho

arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano...”¹²⁸.

Sigüenza camina sobre ascuas, como vemos, al tratar del tema del rechazo, que todavía debía resultar controvertido a principios del siglo XVII con El Greco no solo todavía vivo, sino realizando en Madrid una obra de la envergadura de las seis grandes pinturas para el retablo del Colegio de doña María de Aragón, tan cercano al Real Alcázar, y encargado por esta importante dama de la corte. En ningún momento, como leemos, se niega la importancia, la significación y aun la sabiduría de su autor y la excelencia de algunas de sus pinturas.

Sigüenza sigue con un complicado razonamiento de deliberada ambigüedad acerca de las diferencias entre razón, a la que se hace corresponder con la naturaleza, y sinrazón, que coincide con la ignorancia: “En esto, continua la frase anterior, hay muchas opiniones y gustos: a mí me parece que esta es la diferencia que hay ente las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y estas a algunos, porque el arte no hace más que corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los poco considerados e ignorantes”. Aun con alambicadas razones, parece que Sigüenza, tras decir que el cuadro no contentó al rey y afirmar que las cosas hechas sin razón, arte o naturaleza, no contentan a todos, nos induce a pensar que el cuadro de El Greco, aun procediendo de un artista reconocido, no participa de estas tres características imprescindibles para alcanzar la excelencia artística, ya que no gustó a una persona de probado gusto como Felipe II.

Sin embargo, qué es lo que Sigüenza afirma que estaba “mal hecho” y que puede “engañar al sentido ignorante”. Es difícil dar la respuesta únicamente desde un estricto punto de vista estético, pero se puede encontrar una primera contestación argumentando desde los

¹²⁸ Ibidem 2000: 675.

intereses devotos, de gravedad y de decoro esenciales para justificar las pinturas de la Basílica. El jerónimo concluye así “Y tras esto, como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo, los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta”.

El cronista había utilizado las mismas palabras en su crítica al *Martirio de Santa Úrsula*, de Tibaldi, al que achacaba “escasez de figuras”, que quitaba “la gana de rezar en ellas”¹²⁹. En el de *San Miguel*, el mismo autor había pintado otras “posturas extrañas y para altar feas, poco pías”¹³⁰. La contraposición del jerónimo es siempre con Fernández de Navarrete cuyo inacabado *Martirio de San Lorenzo* es, sin embargo, una “historia y paso llena de arte y piedad”¹³¹ o con las famosas pinturas del mismo que vio en el Claustro Alto y que tanto admiraba¹³².

Las palabras con las que analiza este grupo de obras son muy elocuentes. En esta ocasión vuelve a utilizar la contraposición entre el decoro propio de la pintura religiosa española y el artificio de los italianos, y repite las ideas que dedicó a la copia del ticianesco “Martirio de San Pedro Mártir”, que también hemos comentado ya, y con las que analizó el cuadro de El Greco. Todo ello deja clara la existencia de un debate escurialense en torno a la pintura religiosa del mayor interés.

Se trataba de una discusión que giraba en torno a los límites de lo estético y puramente artístico en este género de pintura. El valor artístico de una obra de arte se hace coincidir con lo que se denomina “valentía” de los pintores renacentistas italianos y se contrapone a la mayor importancia que en este ambiente se otorga al valor de lo solemne, a la gravedad y al decoro, que inducen a la piedad y a la devoción. Una superioridad en estos conceptos que El Greco, recién llegado de Roma, no llegó a calibrar, entregando al rey una de sus obras de mayor empe-

¹²⁹ *Ibidem* 2000: 599

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem* 2000: 264.

¹³² *Ibidem* 2000: 583-585.

ño y valía artística, pero inadecuada para un ambiente que no era el suyo.

4) *Una pintura de la variedad del mundo en el palacio de El Escorial*

Uno de los capítulos más citados y comentados de la relación de Felipe II con la pintura renacentista es el de su colección de cuadros de El Bosco, sin duda la más importante, tanto en cantidad como en calidad, de su tiempo. El tema ya llamó la atención a los primeros historiadores del arte en España, como fue el caso del alemán Carl Justi (1832-1912), quien en 1889 escribió un pionero artículo sobre el tema¹³³. Sin embargo, como sabemos, ya en la misma época de Felipe II la obra de El Bosco poseída por el rey fue objeto de amplios comentarios por parte de varios de sus sabios y eruditos como Ambrosio de Morales, Felipe de Guevara y, sobre todo, el padre fray José de Sigüenza¹³⁴.

Los inventarios conocidos de Felipe de II y Felipe III señalan la existencia de cuadros de El Bosco en la colección real en tres lugares, sin duda las residencias más relevantes de la Monarquía en corte española, como son el Real Alcázar de Madrid, el Real Palacio de El Pardo y el Monasterio de El Escorial. Es en este lugar donde se encontraban los cuadros más importantes del artista flamenco dándose el caso de que casi la totalidad de ellos y, sin duda, los más importantes, ha llegado hasta nosotros en una colección hoy repartida entre el Museo del Prado y el propio Monasterio.

Según los *Libros de entregas*, fueron dos los momentos en los que se mencionan cuadros atribuidos al artista. En el denominado *Libro I*, o documento inicial de estas entregas antes de que se formalizaran como actas notariales, se menciona “Una tabla en que está pintado San Anto-

¹³³ Justi 1889.

¹³⁴ Ver el trabajo pionero de Salas 1943. Y ahora Vázquez 2016.

nio sentado debajo del hueco de un árbol con algunas figuras de disparates”¹³⁵. Se atribuye a Jerónimo Bosque, y se dice que se adquirió de la almoneda del marques de Cortes. La fecha de esta cita es 1572.

Ya en la *Entrega Primera* propiamente dicha, documento que se fecha en 1574, pero que recoge las entregas de obras de arte de años anteriores, se mencionan las siguientes obras:

- 1) Una tabla con Simón Cirineo con Cristo “vestido de blanco y otras figuras”. Se dice que está instalada en las Salas Capitulares, concretamente en el Capítulo del Vicario: se trata del *Cristo camino del calvario*, hoy en El Escorial.
- 2) Una “tabla con dos puertas, en la de en medio pintado el Nacimiento de Cristo”, que se ubica en la Sacristía. Es la *Adoración de los Reyes Magos*, del Museo del Prado, la obra maestra de El Bosco desde el punto de vista artístico, de entre las conservadas en la actualidad en las colecciones españolas.
- 3) Una “tabla con dos pares de puertas dobladas, en la de en medio la Tentación de San Antonio, pintadas las puertas por todas partes”. El documento lo sitúa en la Sacristía.
- 4) Otra “tentación de San Anton”, también en la Sacristía.
- 5) Ya en el dormitorio del rey se cita un “... carro de heno que toman de él todos los estados que denota la vanidad tras que anda y encima del heno una figura del ángel de la guarda y el demonio y otras figuras y en lo alto de la tabla Dios Padre y en la tabla de mano derecha la Creación de Adán y otras figuras de la misma historia y en la de la mano izquierda el Infierno y las penas de los pecados mortales...”.
- 6) También en el mismo lugar una “tabla de pintura en redondo por lo alto de San Anton”.

¹³⁵ Checa (dir.) 2013: 133.

- 7) “Una tabla prolongada en que está pintada la bajada de Christo Nuestro Señor al Limbo”, sin especificar lugar. Se conserva en el Museo del Prado.
- 8) Un “Prendimiento de Cristo” en el camarín del Monasterio de El Escorial.
- 9) “... los siete pecados mortales con un cerco redondo y en medio de él la figura de Cristo y en las cuatro esquinas, cuatro círculos con la muerte, Juicio, Infierno y el Paraíso” No se menciona el lugar de depósito, pero se trata de la famosa *Mesa de los Pecados Capitales*, hoy en el Museo del Prado.

La relación resulta impresionante por sí sola, pero hay que esperar casi veinte años para que, siempre según los *Libros de entregas*, en la *Entrega Sexta*, fechada en 1593, concretamente en junio de este año, vuelvan a aparecer nuevos y valiosísimos cuadros de El Bosco en El Escorial. Estos son los siguientes:

- 10) Una “pintura de la variedad del mundo cifrada con diversos disparates que llaman del madroño” procedente de la almoneda del prior don Fernando. Es el hoy llamado *Jardín de las Delicias*, conservado en el Museo del Prado.
- 11) Un “Juicio cifrado en disparates”, de la misma procedencia.
- 12) Una “Tentación de San Antonio, con algunos disparates”, de la misma procedencia.
- 13) Una “pintura al óleo oscura con diversos disparates”. También procedente de la almoneda de don Fernando.
- 14) Por fin una “pintura de la coronación de Cristo Nuestro señor con cinco sayones hecha la pintura en redondo y a la redonda disparates diversos”. Vino, dice el documento, por la vía de Lisboa y es el *Ecce-Homo*, hoy conservado en El Escorial.
- 15) Una *Visión de San Antonio*, conservado en el Museo del Prado, que coincide con la parte izquierda del tríptico de *Las tentaciones de San Antonio*, hoy en el museo de arte antiguo de Lisboa.

Los *Libros de entregas* nos informan, por tanto, de nada menos que hasta catorce, o quizá quince, obras, muy a menudo dípticos, que se

atribuyen a El Bosco en el Escorial. Si unimos a estos, los que los inventarios mencionan en el Real Alcázar de Madrid y el palacio de El Pardo¹³⁶, nos haremos idea de la envergadura del conjunto, sin duda uno de los puntos fuertes de la colección de pinturas de Felipe II.

El inventario de El Pardo realizado en 1564 señala como de El Bosco diez pinturas de difícil localización, y algo similar se deduce de la ya mencionada descripción de este lugar de Argote de Molina. Por su parte, el inventario *post-mortem* de Felipe II en el Alcázar reseña hasta doce obras de boscos o bosquianos¹³⁷.

Son, por tanto, nada menos que 38 obras que los inventarios de Felipe II citan como de El Bosco. Y aunque no debemos pensar que todas ellas fueran de su mano, sí que revela con claridad la existencia de un gusto, que debemos calificar como de coleccionístico, por las pinturas de este tipo, significativo de una de las orientaciones más claras de los intereses reales por la pintura, que solo encuentra paralelo en lo que sucedió en el caso de Tiziano.

El mismo interés que tiene el determinar con la mayor precisión posible el número de ejemplares de obras atribuidas a El Bosco en la colección de Felipe II y sus lugares de ubicación, lo posee el de saber sus procedencias. La primera tabla de las mencionadas, es decir el escurialense *Cristo camino del Calvario*, fue adquirido en la almoneda del marques de Cortes, don Juan de Benavides, muerto en 1563, casado con doña Jerónima de Navarra, hija del marques de Cortes y segunda de este título, del que apenas sabemos nada.

No es el caso de don Felipe de Guevara, perteneciente a una familia de la más alta sociedad cortesana en el entorno primero flamenco y después madrileño de la corte de los Habsburgo españoles, además de ser uno de los grandes aficionados a la pintura de su época.

¹³⁶ Checa (dir.) 2013; Vázquez 2016.

¹³⁷ Vázquez, *Ibidem*.

Aunque los *Libros de entregas* no lo digan, alguna de las pinturas mencionadas en la *Entrega Primera* pudiera proceder de la almoneda de este personaje como sucede con el *Carro de Heno*. La existencia de dos obras de similares características, conservadas una en El Escorial y la otra en el Museo del Prado, aunque también procedente del Monasterio, ha hecho, sin embargo, dudar a los estudiosos. Hoy se admite que el ejemplar mencionado en la almoneda de Guevara, "...el carro de heno de Gerónimo Bosco de su propia mano", sería el hoy existente en El Escorial, tratándose de una copia o réplica de la del Prado, que aparecería mencionada por primera vez en el inventario de 1636 del Alcázar de Madrid. Desmembrada en la Guerra de la Independencia, no es hasta 1914 que vuelve a reunirse en el Prado por deseo de Alfonso XIII.

El ya mencionado don Fernando de Toledo, prior de San Juan de Jerusalén, fue hijo natural del III duque de Alba, el Gran Duque, don Fernando Álvarez de Toledo. El futuro prior participó, como su padre, en la batalla de Mühlberg (1548) y estuvo en el séquito de Felipe II en la boda con María Tudor (1554). También participó en la campaña de Italia de 1555, aunque lo que más nos interesa destacar es su presencia en la Guerra de Flandes luchando contra el rebelde Guillermo de Orange, al frente de la caballería ligera a lo largo de la década de los setenta. Fue Virrey en Cataluña y participó en la Guerra de Portugal de 1580. Fue en la guerra de Flandes donde confiscó la famosa pintura "de la variedad del mundo", es decir, el hoy conocido como *El Jardín de las Delicias*, entre otras obras que, como acabamos de señalar, fueron entregadas por Felipe al Monasterio en 1593 (N.9).



Jeronimus van Aken, El Bosco, *El Jardín de las Delicias*, 1490-1500, Museo Nacional del Prado
(<https://www.wikiart.org/en/hieronymus-bosch/the-garden-of-earthly-delights-1515-7>)

Fue la abundancia de obras de El Bosco o atribuidas a él en la colección real y el aprecio que hacia su pintura manifiesta este hecho, lo que explica la cantidad y el interés conceptual de las reacciones críticas hacia su pintura en la literatura española del siglo XVI, mayor que en ningún otro lugar de Europa.

Acabamos de ver que este coleccionismo español de El Bosco se centraba de manera prácticamente única en los ambientes de la corte. Pero no se trata tan solo de esto: desde un punto de vista cultural nos interesa resaltar el hecho de que los primeros comentaristas de El Bosco en la literatura española pertenecieron de manera unánime al círculo de sabios y eruditos de Felipe II que asesoraron la mayor parte de sus empresas artísticas, sobre todo la construcción y ornato de El Escorial, como tendremos ocasión de estudiar en detalle más adelante.

De este grupo habría que mencionar en primer lugar a Ambrosio de Morales, catedrático de Retórica de la Universidad de Alcalá de Henares desde 1550, un personaje absolutamente interesado en la arqueología y en las antigüedades, así como en la historia de España. Morales fue autor de un “Comentario de El carro de Heno”, obra a la que relacionó con la *Tabla de Cebes*, un pintor de la Antigüedad. “Yo trasladé,

dice, siendo mozo, la tabla de Cebes de Griego en Castellano, porque aunque se había impreso en París en nuestra lengua, estaba tan oscura y sin poderse bien entender, que no se gozaba su buena doctrina por nuestros españoles como deseaban”¹³⁸. Esta *Tabla de Cebes* era una pintura que trataba de explicar moralmente el desarrollo de la vida humana a través de complejas imágenes alegóricas. Es al final del escrito en el que Ambrosio de Morales compara la tabla del pintor griego con el *Carro de Heno* en posesión de Felipe II, interpretándolo igualmente desde una perspectiva de tipo moral.

El segundo personaje a tener en cuenta en esta cuestión, es el mismo Felipe de Guevara que, además de coleccionista de El Bosco, fue autor de unos *Comentarios de la Pintura* dedicados a Felipe II, sobre los que nos extenderemos más adelante, y en los que menciona con cierto detenimiento a nuestro artista¹³⁹. Lo interesante de esta mención para nosotros es que se integra en un discurso acerca de la pintura de los antiguos que, basado en los escritos de Plinio, constituyen el eje vertebral de sus comentarios. El Bosco aparece así como un eslabón más de una historia clásica de la pintura.

El escrito de Guevara se data en torno a 1560 y el de Ambrosio de Morales se publicó en 1586, aunque fue escrito hacia 1560, es decir, en los primeros años del reinado de Felipe II.

Sin embargo, el comentario más amplio de los tres a los que nos estamos refiriendo es de fecha mucho más tardía y considera ya la totalidad de la colección bosquiana de Felipe II conservada en El Escorial, a la que nos hemos referido al comienzo. Lo que su autor, el padre fray José de Sigüenza hace es, en realidad, nada menos que una interpretación global de la pintura de El Bosco, a la que enmarca en el contexto de las colecciones pictóricas de Felipe II en el Monasterio.

Además de dos alusiones a los lugares escorialenses en los que en su tiempo se situaban algunas de las pinturas de El Bosco como son las

¹³⁸ Citado en Vázquez 2016: 32.

¹³⁹ Vázquez 2016.

Salas Capitulares, donde menciona “tres cuadros grandes”, y la Galería de la Infanta, de la que relaciona dos aposentos, en uno de los cuales “hay excelentes cuadros de pintura, de Bassano y de El Bosco”, es en el capítulo XVII de su obra acerca de la construcción de El Escorial donde se explaya sobre el artista.

Este capítulo lleva por título, “De la grandeza y variedad de la pintura que ay en esta casa, de que no se ha hecho memoria”, y en él recoge sus ideas acerca no solo de El Bosco, sino también de El Greco, Tiziano y la mayor parte de los artistas conservados en el edificio.

Una de las grandes preocupaciones de Sigüenza en su descripción de El Escorial fue la de tratar de delimitar el distinto valor y carácter de los modos o “escuelas”, referidas a distintos países. Por eso en otro lugar de su libro dedicó un amplio espacio a explicar las características de un modo italiano, flamenco o español en pintura, tomando como base de estudio la obra del español Juan Fernández de Navarrete, el Mudo. La culminación de esta idea se encuentra en este discurso XVII, claramente dividido entre los maestros italianos y los flamencos presentes en el Escorial, con sus dos héroes principales, a los que dedica la mayor parte de sus comentarios: Tiziano para Italia y El Bosco para Flandes.

La estructura del discurso XVII perfeccionaba la intuición de Felipe de Guevara años antes, que en su afán por poner en valor la pintura de los flamencos, incluía, como hemos visto, a la figura de El Bosco en un discurso, completo y clásico, de la pintura renacentista. Sigüenza presentaba su arte como el más adecuado *pendant* flamenco del mismo Tiziano.

Si Guevara pretendía sobre todo diferenciar la pintura de El Bosco de la más estereotipada de sus seguidores e imitadores, la polémica de Sigüenza se dirige en un primer momento contra los que tildan a su obra de herética. La idea es inaceptable para el jerónimo ya que, de ser correcta, las tablas de El Bosco no habrían sido aceptadas por Felipe II y menos en el Escorial. Para Sigüenza estas obras no solo no son “dis-

parates”, sino que funcionan más bien como “*libros* [...] [de] una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres”¹⁴⁰.

La primera idea que desarrolla Sigüenza es la del carácter literario de las pinturas de El Bosco, un carácter que, siguiendo la idea de la retórica renacentista del “*sermo humilis*” que ya había mencionado Guevara, hace del discurso satírico uno de los posibles y más usados en la tradición clásica. Al afirmar que lo que El Bosco deseó fue retratar el alma humana por dentro (“se atrevió a pintarle [al hombre] cual es dentro”, dice), no duda en mencionar explícitamente el tópico horaciano *Ut pictura poësis*, y en referir sus pinturas no al genio heroico (Virgilio), ni al trágico y cómico (Séneca, Terencio), ni al lírico (Horacio), sino al macarrónico, más cercano a Esopo, y practicado en el siglo XVI por Merlín Cocayo (el mantuano Teofilo Folengo (1491-1544), destacado representante de este género de carácter grotesco y satírico.

Tras esta introducción, Sigüenza entra en el meollo de la cuestión bosquiana y divide sus pinturas en tres tipos. El primero de ellos no consiste sino en la utilización en sus tablas de la iconografía “devota”, con temas de la vida de Cristo y, sobre todo, de su Pasión. En ellos no observa “ninguna monstruosidad ni disparate”, aunque en los cuadros de Cristo con la cruz auestas se vean los rostros de escribas y fariseos “furiosos, feos regañados”, en los que se lee la violencia de estos “afectos”. Clara referencia al *Cristo en la Cruz auestas* de El Escorial, que ya conocemos.

El segundo género de su pintura se refiere al tema de las “tentaciones de san Antonio”, en efecto, una de las iconografías más habituales de El Bosco como es sabido. La explicación de esta preferencia es también explicada por Sigüenza por la oportunidad que le daba al artista de “descubrir extraños efectos” al contrastar el rostro del santo “sereno, devoto, contemplativo, sosegado”, con el alma “llena de paz”, con el trastorno, la inquietud y la turbación producidos por “el enemi-

¹⁴⁰ El largo análisis en Sigüenza 2000: 679-680.

go”; es decir, el diablo. El fraile jerónimo termina la glosa de este tipo de pinturas encomiando la “variedad” (“varió este sujeto [...]”) de estas ideas a las que, también al modo renacentista, califica de “invenciones”.

A continuación Sigüenza se refiere ya a una pintura concreta: la *Mesa de los Pecados Capitales*, que sitúa, tal como hacen los *Libros de entregas*, en el aposento del rey.

Con esta obra estamos en el umbral del tercer género de la pintura del flamenco según Sigüenza, el propiamente “macarrónico”, en el que incluye el *Tríptico del carro de heno* y, sobre todo, el hoy conocido como *Jardín de las Delicias*. El más largo de su análisis aparece en el de su tabla central, a la que califica de imagen de la “gloria vana” y del “breve gusto de la fresa o madroño y su olorcillo”, llamando así la atención sobre el tema de la brevedad de los placeres, sobre el que vuelve pocas líneas más adelante. Junto a esta indudable interpretación moralizante, Sigüenza se recrea igualmente en su *leitmotiv* del paralelismo entre literatura e imagen, al calificar al *Jardín* de “provechoso libro” en el que se ven “infinitos lugares de Escritura de los que tocan a la malicia del hombre”, y al considerar sus figuras como “alegorías y metáforas” de una cierta realidad, tal como sucede en los “profetas y los salmos” de la Biblia.

El recurso de Sigüenza a la palabra escrita es doble. Por una parte, como acabamos de ver, nuestro autor se refiere a las Sagradas Escrituras. Sigüenza, siguiendo los pasos de su maestro, Benito Arias Montano, era un consumado biblista. Pero no es solo la Antigüedad cristiana la que sirve como elemento literario de comparación. Nuestro autor se refiere, además de al mencionado Merlín Cocayo y a su literatura macarrónica, al tema de la transmigración de las almas que obsesionaba, recuerda, a Pitágoras, Platón y otros poetas autores de “metamorfosis” y “transformaciones”, en clara alusión a Ovidio, un autor, como hemos visto al referirnos a las pinturas de Tiziano, muy admirado en la corte de Felipe II. Y, como viene siendo habitual en este amplio comentario, Sigüenza califica la pintura de El Bosco de “ingeniosa”, “de mayor artificio”, “primor”, “ingenio”, “extrañeza”..., todos ellos calificativos que no proceden de otro lugar que de la estética

clásica tal como la podemos leer en tantos tratados de pintura del Renacimiento.

No debemos de dejar de tener en cuenta que las obras de El Bosco alternaban en El Escorial, sin ningún tipo de problemas, con otras pinturas, sobre todo italianas, de muy diversa *maniera*. No había por tanto contradicción, sino complementariedad, en el hecho de que en la escurialense Galería de la Reina, tras unas copias de la serie del *Diluvio* de Bassano, apareciera, para dar paso a la Sala de las Batallas, nada menos que el *Jardín de las Delicias*, que, como ya hemos dicho más arriba, los *Libros de entregas* interpretaban como una “pintura de la variedad del mundo”.

Desde un punto de vista actual puede parecerse contradictoria la presencia del tríptico de El Bosco en la Galería de la Infanta del palacio escurialense, junto a una de sus múltiples versiones de *Las tentaciones de san Antonio*, y de la serie bassanesca del *Diluvio*, cuyos originales estaban en la celda del prior de El Escorial.

Habría entonces que recordar que el historiador E. H. Gombrich asoció en 1967 el tríptico del flamenco con una cita del Evangelio de san Mateo relacionada con el estado de la humanidad en los días de Noé que precedieron al Diluvio Universal. Según este autor, la tabla central del tríptico respondería a este pasaje del Evangelio de Mateo: “Cuando venga el Hijo del hombre, pasará como en los tiempos de Noé. En los días antes al Diluvio, la gente comía y bebía, se casaban los hombres y las mujeres tomaban esposo hasta el día en que Noé entró en el arca; y cuando menos lo esperaban llegó el Diluvio y se los llevó a todos” (Mateo 24, 37-39)¹⁴¹. Se plantea pues, de una manera inusualmente compleja, el tema del significado de El Escorial no solo como edificio bíblico, un tema que desarrollaremos más adelante o como agustiniana Ciudad de Dios, sino como Arca de la Alianza, refugio de una humanidad pecadora, “como sucedía en los días de Noé”.

¹⁴¹ Gombrich 1967.

Es cierto que Sigüenza nada dice de todo de esto y centra su interpretación del *Jardín* en la idea cristiana de la fugacidad de los placeres. Sin embargo, la interpretación moral, más que a través de alusiones religiosas explícitas, la realiza el fraile por medio del recurso tanto al sentido arcano y oscuro de salmos y profetas bíblicos, como al vocabulario, no menos críptico en ocasiones, de la retórica de la idea del arte del clasicismo renacentista, de la que se sirve para poder “hablar” con comodidad de esta extraña obra y, en general, del mundo de disparates de El Bosco.

El resumen de todo ello lo formula Sigüenza en el brillante final de su análisis de la tabla. En casi todas las pinturas del flamenco, dice, a excepción de las sencillas y santas –es decir, el primer género en el que ha dividido la producción bosquiana–, “siempre pone, dice, el fuego y lechuza”. Con lo primero, El Bosco enfatizaba el carácter de admonición moral de sus pinturas: “nos da a entender que importa tener memoria de aquel fuego eterno”. Con la lechuza, “dice que sus pinturas son de cuidado y estudio y con estudio se han de mirar; la lechuza es ave nocturna, dedicada a Minerva y al estudio, símbolo de los atenienses, donde floreció tanto la Filosofía que se alcanza con la quietud y silencio de la noche, gastando más aceite que vino”.

Nada más sorprendente para las más habituales interpretaciones de El Bosco que esta alusión a la diosa Minerva y a los ¡atenienses! La idea, expresada de esta manera tan literaria, se integra plenamente en la línea clasicista de esta recepción de El Bosco en la corte de Felipe II, a la que hemos aludido. Si Ambrosio de Morales comparaba *El Carro de Heno* con una pintura de la Antigüedad clásica como era la Tabla de Cebes y si Felipe de Guevara insertaba a El Bosco y la pintura flamenca en el discurso pliniano de la historia de la pintura griega, el padre Sigüenza complicaba esta lectura, aun continuándola. Ahora El Bosco es considerado no solo un pintor moralizante, sino también un artista sabio, que, utilizando el recurso del tópico de *Ut pictura poesis*, relacionaba su arte con el género literario satírico y macarrónico, tan frecuente en la literatura clásica.

El discurso escurialense en torno a esta pintura “de la variedad del mundo” se complica por su posible interpretación como una imagen

del mundo “como era antes de los días de Noé”, es decir, con el recurso a la otra gran antigüedad presente en el edificio como era la cristiana y bíblica. Como veremos en el próximo capítulo, Sigüenza, basándose en ideas de su antecesor y modelo Arias Montano, no dudó en comparar el edificio con el Arca de Noé, una de las grandes arquitecturas sagradas del Génesis en la metodología escriturística de Montano.

Parte III

Imágenes de El Escorial. De Ambrosio de Morales a Benito Arias Montano, Juan de Herrera y fray José de Sigüenza

Desde el regreso a sus reinos españoles en el año 1558 tras sus dos viajes juveniles por Italia, Austria, Países Bajos, Alemania e Inglaterra –en donde fue rey consorte, debido a su matrimonio, el segundo de los contraídos, con María Tudor (1516-1558)–, Felipe II, ya monarca de España, comenzó a pensar en la construcción de un edificio de carácter religioso que pudiese simbolizar a gran escala las aspiraciones políticas, culturales y religiosas de su reinado. Este fue, como es bien sabido, el monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Desde un principio, la idea de El Escorial se consideró algo diferente y superior a cualquier otro de los edificios reales. Estos, iniciados en su mayor parte en la época de Carlos V, constituían el ambicioso proyecto de dotar a la corte madrileña de un entorno digno de su importancia política¹⁴². El Escorial, sin embargo, era una construcción de nuevo cuño y no la continuación de obras anteriores; era, además, un edificio que debía poseer un lenguaje artístico y arquitectónico distinto al que por entonces predominaba en la corte, hasta el momento satisfecha con los quehaceres de maestros como Alonso de Covarrubias (1488-1570) y Luis (muerto en 1562) y Gaspar de Vega (c. 1523-1575). Ahora, Felipe II llamó desde Italia al arquitecto Juan Bautista de Toledo (h. 1515-1567), que había trabajado en Roma y Nápoles, para que diseña-

¹⁴²Morán-Checa 1986.

ra un proyecto novedoso conforme a los ambiciosos deseos del joven monarca.

Algo parecido se puede decir desde el punto de vista de sus programas ornamentales y decorativos. El rey los concibió como un proyecto unitario y distinto a los demás de sus otros sitios reales: obras de arte pensadas *ex profeso* para la nueva fábrica, y artistas igualmente distintos a los utilizados hasta el momento, habían de intervenir en el conjunto, al que se destinaron además piezas, sobre todo de carácter religioso, de extraordinaria calidad (con autores como Tiziano, Van der Weyden o El Bosco como ya sabemos), que habían sido adquiridas por Felipe a lo largo y, sobre todo, a principios de su reinado e incluso en su etapa como Príncipe. La primera de las imágenes que queremos transmitir de El Escorial es la de un enorme edificio destinado a albergar un ambicioso conjunto de obras maestras en el que no solo la cantidad, sino también la calidad de buena parte de las pinturas y otras obras de arte allí depositadas debía de ser de primer orden.

Pero lo más novedoso y significativo de la idea es que, por encima de todo, Felipe II concibió El Escorial como un edificio dotado de un significado y un carácter simbólico propio y específico, alejado de la idea de mero contenedor de imágenes sagradas. Ello, que no sucedía ni en el Alcázar madrileño, ni siquiera en el exquisito Palacio de El Pardo, ni en ninguno de los otros conjuntos de su entorno cortesano, alcanzó su plena realización en El Escorial. Su carácter simbólico específico excedía con mucho el de un mero recinto religioso y tampoco puede ser únicamente interpretado desde el punto de vista, tan resaltado habitualmente, de la polifuncionalidad (panteón real, convento, palacio, etc.). De igual manera, tanto su realización material, como su imagen significativa y simbólica no ha de verse como una idea íntegramente prefigurada de antemano, sino que debe comprenderse dentro de un sentido evolutivo ya que, como estudiaremos de inmediato, esta fue cambiando y haciéndose cada vez más compleja desde los primeros momentos de su ideación y comienzo de las obras en la primera mitad de los años sesenta del siglo XVI hasta la muerte del rey en 1598. Las primeras ideas en torno al complejo culminaron con la Carta de Fundación del 22 de abril 1567, y se desarrollaron, más tardíamente, en las

interpretaciones del arquitecto Juan de Herrera y las del binomio Arias Montano-fray José de Sigüenza. Esta parte del trabajo se dedica al estudio de este desarrollo ideológico de la idea del edificio y su sentido cambiante a lo largo de las cuatro últimas décadas del siglo XVI¹⁴³.

Aunque los gustos estéticos de Felipe se vieron profundamente influidos por lo que había visto en los Países Bajos en sus dos viajes de juventud, el clasicismo italiano, que, por otra parte, había ya prendido con fuerza en estas regiones norteñas, fue el prisma bajo el que se planteó el proyecto escorialense. Con ello se seguían seguramente los consejos de asesores como el cardenal Antonio Perrenot Granvela, hombre de extraordinaria cultura e interés por las artes, responsable desde finales de los años cuarenta de las decisiones artísticas y estéticas de la corte bruselense de los Austria. Es a este personaje al que hay que ver detrás de muchas de las decisiones artísticas clave en estos ámbitos hasta el momento de su muerte en 1586.

Junto a la figura de Granvela, que movió los hilos desde Flandes o Roma durante más de veinte años, habría que destacar la de varios de los sabios y eruditos españoles presentes en la corte de Felipe II, empezando por las figuras de Juan Páez de Castro (h. 1510-1570), Felipe de Guevara, Ambrosio de Morales (1513-1591), Benito Arias Montano (1527-1598) y José de Sigüenza. Y junto a ellos, la de los dos arquitectos de la obra, Juan Bautista de Toledo (h. 1515-1567) y, sobre todo en lo que se refiere a una interpretación global del edificio, Juan de Herrera (1530-1597).

¹⁴³ Sáenz de Miera 2001.

I. Antes de El Escorial

1. Juan Páez de Castro y Felipe de Guevara. El valor de las imágenes en los inicios de la política cultural de Felipe II

El joven rey Felipe se asesoró en los primeros años de su gobernación acerca de algunos de los rasgos y características que habían de asumir la arquitectura, la pintura y otras artes, así como, en general, el papel y funciones que la cultura había de adquirir en su reinado. Sin que en ningún momento podamos hablar, naturalmente, de “proyecto”, la existencia de una serie de escritos y documentos, que permanecieron manuscritos, nos permite estudiar el mundo de ideas previas a la construcción de El Escorial en torno al arte y la cultura que rodeaba al nuevo monarca. Lo cierto es que estos escritos no han sido contemplados desde la perspectiva que aquí adoptaremos: la de constituir un conjunto, que no tuvo nunca, insistimos, carácter de programa, de opúsculos en torno a los más variados aspectos culturales y religiosos de la época. Es desde este punto de vista desde el que deseamos estudiar, en un primer momento, algunas de las ideas de Juan Páez de Castro, Felipe de Guevara y Ambrosio de Morales, para terminar con las más tardías de Benito Arias Montano, Juan de Herrera, el binomio Jerónimo Prado (1547-1595) y Juan Bautista Villalpando (1522-1608), y concluir con la síntesis magistral de fray José de Sigüenza.

Las ideas del primero aparecen en un pequeño escrito, que fue publicado por primera vez en el siglo XVIII, en el que recomendaba a Felipe II el levantamiento de una biblioteca regia en Valladolid¹⁴⁴. Páez de Castro que había estudiado en Alcalá de Henares, Salamanca y Bolonia, fue amigo de Florián de Ocampo (muerto h. 1558) y de Ambrosio de Morales, es decir, pertenecía al grupo de sabios que, desde fines de los años cincuenta, trataron de configurar un incipiente entorno

¹⁴⁴ Páez de Castro 1555.

cultural regio. Fue en Bruselas, en 1556, donde redactó el memorial sobre las bibliotecas que vamos a comentar. Aparece así una vez más lo importante que fue el momento inmediatamente anterior al inicio del reinado de Felipe localizado en la corte bruselesa de Carlos V, gobernada por la reina María de Hungría y en el que jugaba un papel decisivo el mencionado Cardenal Granvela.

En su escrito Páez de Castro no solo se entretuvo en detallar los distintos tipos de libros y documentos que en esta biblioteca habrían de contenerse, sino que en bastantes ocasiones indica cuáles debían ser concretamente, dónde se podrían adquirir mejor y, sobre todo, cómo debían ordenarse. Igualmente también prestó gran atención a las decoraciones e imágenes que, a modo de comentario visual, debían acompañarles. Por ello recomendaba la colocación en esta biblioteca de estatuas confeccionadas en diversos metales o de pinturas antiguas de “grandísimos maestros”: Páez aconsejaba la inserción de retratos de hombres excelentes en letras de los que la biblioteca poseía sus obras, a la manera de retratos de hombres ilustres. Se trataba de un tópico del momento, frecuente en los ambientes culturales europeos tras el éxito de la idea del *Museo Ioviano* de Como, ideado, como es sabido, por el obispo Paolo Giovio (1483-1522), que ilustró su biblioteca con una galería basada en la iconografía de hombres ilustres. Páez llamaba la atención sobre la necesidad de acercarse de cualquier manera posible a la fisonomía real de los retratados, ya que, decía, los antiguos “procuraban que las imágenes fuesen muy al propio; y si no saben cuáles habían sido, fingían de sus escrituras como les parecía que debieran ser...”. Recordaba también que en los denominados por los antiguos “lararios”, se recogían las imágenes de personajes muy principales, desde el mismo Jesucristo a Platón, a la vez que señalaba que Augusto César holgaba mucho de tener en su biblioteca secreta algunas cosas muy raras y antiguas, como cabezas de fieras extrañas y huesos grandes que llaman de Gigantes, junto a celadas y otras piezas de armas, que “decían ser de los Héroes”. De esta manera se acercaba a la idea, muy de la época, de la “cámara de maravillas”. Esta recomendación continuaba proponiendo instalar las imágenes de historias de sabios y científicos de la Antigüedad, la de héroes del presente como Hernán Cortés,

Colón o Magallanes y, como pintura principal de una de las tres salas en las que dividía el conjunto, sugería el tema de la “creación del mundo” para así mostrar la absoluta excelencia de la Sabiduría Divina. Todo ello pintado no solo por artistas españoles sino también de otros lugares entre los que se menciona Italia.

La Biblioteca Regia de Felipe II, a pesar de la sugerencia de Castro, nunca se instaló en Valladolid, sino que tuvo su sede inicial en el Real Alcázar de Madrid, aunque desde allí el rey fue enviando sus más preciados libros y manuscritos a la de El Escorial. Ubicados los libros en diversos lugares de este edificio, sus salas definitivas, terminadas ya en los años ochenta del siglo XVI, y decoradas con posterioridad, recibieron uno de los conjuntos pictóricos de mayor interés y calidad de todo el edificio, obra de los italianos Peregrino Tibaldi y Bartolomé Carducho (h.1580-1604).

Sin embargo, lo que nos interesa señalar es que en los momentos iniciales del reinado, en el entorno regio de Felipe II, siguiendo ideas procedentes de Flandes, se proponía el levantamiento de una importante biblioteca que expresara, a través de la selección y el orden de los libros y su decoración por medio de imágenes, una muy precisa idea del saber.

Como hemos dicho, es muy interesante señalar cómo la propuesta de retratos de sabios y hombres ilustres de Páez de Castro, debía procurar que la efigie de los mismos estuviera realizada de la manera lo más cercana posible a la realidad física de los representados, un deseo de verosimilitud que también veremos aparecer en lo que se refiere a las imágenes de santos y personas sagradas de posteriores conjuntos iconográficos de El Escorial. Se trata de una aspiración muy típica de este momento en el que la cultura de las cortes católicas intentaba reconstruir una Antigüedad, ya fuera clásica o cristiana, de la manera más correcta y verosímil posible, otorgando poco lugar a la fantasía y a la imaginación.

Es en este contexto de interés filipino por dotar de un sentido moderno y actual a su patrocinio artístico en el que debemos comprender la escritura por parte de Felipe de Guevara de unos *Comentarios de la*

Pintura que, al igual que la propuesta de Páez de Castro, permanecieron manuscritos hasta el siglo XVIII¹⁴⁵.

Felipe de Guevara fue hijo de don Diego Guevara, importante personaje de la corte de Margarita de Austria y Carlos V en Bruselas. La familia Guevara nos pone en relación con el mundo no solo de la corte filipina madrileña y sus conexiones con la Universidad de Alcalá, sino con la brillante corte flamenca de la primera mitad del siglo XVI, y con las figuras de Margarita de Austria y el emperador Carlos V. Don Diego fue coleccionista y aficionado a la pintura y entre sus posesiones se encontraba nada menos que el *Matrimonio Arnolfini*, la obra maestra de Jan van Eyck, que legó a Margarita de Austria, y que terminaría en las colecciones de Felipe II en el Real Alcázar de Madrid. Además poseía un retrato suyo, obra de Van der Weyden, que su hijo Felipe menciona en sus escritos, y el *Díptico de la Virgen con el Niño* de Michel Sittow, hoy dividido entre la *Gemäldegalerie* de Berlín y la *National Gallery* de Washington. Es en esta obra donde aparece, en su ala derecha, el retrato de don *Diego de Guevara* que podemos fechar hacia 1515.

Felipe de Guevara fue también coleccionista, anticuario aficionado a medallas e inscripciones, y profundo admirador de todo lo flamenco, incluida la pintura de El Bosco.

Hombre de corte como su padre, fue Gentilhombre de Boca del emperador Carlos V y viajó con la corte carolina por Italia, tal como puede deducirse de varias de las referencias de sus *Comentarios de la Pintura*.

Habitualmente interpretado como una mera traducción y comentario de los textos de Plinio en torno a los pintores de la Antigüedad en la que se insertan algunas alusiones al mundo contemporáneo o inmediatamente anterior, como es el caso de su célebre y tantas veces citada alusión a El Bosco, este escrito resulta de una riqueza mucho mayor¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Por Antonio Ponz en 1788. Vázquez (ed.): 2016.

¹⁴⁶ Vázquez 2016: 7-161.

Si lo interpretamos como una propuesta de historia de la pintura destinada a la corte del joven Felipe II, del que, como ya hemos indicado, efectúa una alabanza como restaurador de la buena pintura, habríamos de destacar de la misma no solo la importancia de la alusión anticuaria y pliniana como referencia de prestigio, sino la alta significación que se otorga a la pintura flamenca, poniéndola en paralelo a la italiana en lo que se refiere a la vuelta a un orden clásico en la imagen. Flandes e Italia corren a la par en esta recuperación de lo antiguo, como igualmente sucederá en la actividad coleccionística de Felipe II hasta finales de su reinado.

Al comienzo de su texto, y tras parafrasear a Plinio, Guevara explica una idea del desarrollo histórico de la pintura renacentista que ya comenzaba a hacerse tópica en la Europa culta de mediados del siglo XVI: “Después –dice–, aviendo ya tantos siglos dormido en Italia, la despertaron [a la pintura] Raphael de Urbino y Michael Angelo”, para añadir a continuación: “En Flandes (la practican) Rugier y Joannes y Joachin Patinir”,¹⁴⁷ es decir Van der Weyden, Jan van Eyck y el mencionado Patinir. Se trata, como es fácil interpretar, de una clara muestra de que en los ambientes cortesanos de Felipe II, flamencos primero y más tarde madrileños, los artistas del Norte alcanzaron una valoración similar, y en cualquier caso parangonable, a la de los grandes pintores del clasicismo renacentista italiano.

Pero no debemos olvidar que Guevara en su escrito hace referencia a muchas más cosas, varias de ellas consustanciales a lo que estamos denominando Renacimiento habsbúrgico. Desde este punto de vista debemos comprender la importancia que otorga al mundo del jardín y la naturaleza¹⁴⁸, su crítica a la pintura de grutescos, que tan de moda estaba en su época y que fue muy utilizada por Felipe II tanto en las primeras fases de la decoración de sus palacios en El Pardo, el Bosque

¹⁴⁷ Ibidem: 167.

¹⁴⁸ Ibidem: 167-170.

de Segovia y su aposento en el Real Alcázar¹⁴⁹, como más tarde en El Escorial¹⁵⁰, su cita del género del tapiz, sin duda el más importante, por encima de la pintura hasta al menos los años setenta del siglo XVI en la corte del rey de España¹⁵¹. No debemos olvidar sus alusiones, tan novedosas, al arte de las pinturas egipcias y sus jeroglíficos¹⁵², al arte plumaria de los indios de América¹⁵³, a las tipologías decorativas propias del manierismo como eran la obra de “veneras y conchitas marinas” que vio en una villa de las cercanías de Nápoles: “...tanto se ha deleytado la curiosa naturaleza en criar para servicio de los hombres con variedad las cosas, pues en un género de conchitas obró tantas diversidades de colores que bien compuestas de un artífice, se imiten con ellas todos los animales criados”¹⁵⁴, su amplia referencia al arte centroeuropeo de la taracea: “Y la Germanía al día de oy labra en escritorios y mesas con grande aplauso de las gentes, ordenando en ello perspectivas y animales y efigies varias”¹⁵⁵, del que también encontramos evidencias en los palacios y colecciones del rey¹⁵⁶, o la que realiza sobre el arte de la miniatura, citando a Giulio Clovio “a quien ingeniosamente fray Andrés de León en nuestra España religioso de la orden de San Hieronimo imita en tanto que conferida con el patrón la imitada los dueños de los patrones se confunden algunas vedes en escoger la suya”¹⁵⁷.

¹⁴⁹ *Ibidem*: 200: 203; Checa 1992.

¹⁵⁰ Checa, 1980: 329-337.

¹⁵¹ Vazquez 2016: 194-197.

¹⁵² *Ibidem*: 275-277.

¹⁵³ *Ibidem*: 277-278.

¹⁵⁴ *Ibidem*: 215-216.

¹⁵⁵ *Ibidem*: 223-229.

¹⁵⁶ Como en el Palacio de El Pardo, que ya hemos señalado, y el Monasterio de El Escorial. Sobre este último Sáenz de Miera 1991.

¹⁵⁷ *Ibidem*: 212-213.

En realidad, estos comentarios, además de su siempre citada referencia a El Bosco, sirven para entender muy bien el gusto cortesano, manierista y decorativo, que se desarrolló en los primeros palacios de Felipe II que acabamos de mencionar, sobre todo en el palacete de El Pardo: “Imagino pues yo ahora, dice poco después de su mención a las decoraciones a base de veneras y conchas, cuán rara y deleitosa obra sería vestir ahora las paredes de un gabinete o pórtico de algún jardín, o otra cualquiera pieza de semejante obra. Porque si un chapado o pared de azulejo en España es adorno grande de una cámara estimada y preciada que sea, cuánto más lo sería teniendo las paredes todas chapadas de azulejos labrados con deceno gentil de alguna poesía o historia insigne de Encausto fino de Faenza, o Pisa...”¹⁵⁸, para, a continuación, describir con bastante detalle su propuesta de historias y perspectivas.

Lo mismo sucede en su amplia mención al arte de la taracea. Procedente del sur de Alemania, gozó de un cierto éxito en la articulación decorativa del Renacimiento habsbúrgico. Es un arte que hay que unir a la sensibilidad de estos ambientes por lo que ha sido denominado *Stil Rustique*¹⁵⁹, cuyas manifestaciones en la corte madrileña han desaparecido en su casi totalidad, a pesar de su continua descripción en los inventarios, a excepción de la magnífica *Arca de San Víctor*, obra atribuida al orfebre Wenzel Jamnitzer (1507/1508-1585), un artista cuya producción puede admirarse hoy sobre todo en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Sobre ello, Felipe de Guevara afirma lo siguiente: “Mostrado hacemos como todas estas cosas de madera, huesos, y embutidos no son invenciones el día de oy sino imitaciones, y restauraciones de cosas antiguas. Y assí pide el lugar que confirmamos las mesas antiguas de maderas con las de estos tiempos. Vemos venir de Germania dos géneros de mesas unas son hechas con razón y arte de pintura embutiendo variedades de maderas, y otras que parece haberlas pintado la naturaleza, criando en algunas maderas tanta variedad de

¹⁵⁸ Ibidem: 217-218.

¹⁵⁹ Kris 1926

vetas y círculos que parece en esto competir con la pintura y artífices de ella”¹⁶⁰.

Los *Comentarios a la Pintura* de Felipe de Guevara no son importantes solamente por constituir el primer denominado “Tratado” de este arte escrito por un español, ya que es ciertamente dudoso que lo podamos calificar de tal, sino por mostrar una propuesta estética y decorativa, en cierta manera seguida por Felipe al menos en los primeros tiempos de su reinado, de conseguir un entorno estético moderno para su corte basado en modelos nórdicos y centroeuropeos, que superaran los estrictamente mudéjares¹⁶¹.

Es posible que los *Comentarios* nunca se concibieran con el destino de ser publicados y que, por lo tanto, no podamos hablar de “fracaso” de Guevara (la obsesión por la publicación de lo que se escribe como medio de difusión es algo relativamente moderno), sino que fueran unos apuntes y comentarios eruditos, del más alto interés, en un momento de profunda renovación y modernización estética de la corte.

II. La época de El Escorial, de Ambrosio de Morales a fray José de Sigüenza

1. *Ambrosio de Morales y el Monasterio de El Escorial*

Con la figura de Ambrosio de Morales, amigo y cercano a Juan Páez y a Felipe de Guevara, fraile jerónimo, como lo será fray José de Sigüenza, nos encontramos con el que quizá fue el máximo inspirador, junto a la parte que le correspondería al cardenal Granvela y al propio Felipe II, de muchos de los aspectos ideológicos y simbólicos de El Escorial, por lo menos hasta la aparición, en marzo de 1577, otra vez

¹⁶⁰ Vázquez 2016: 225.

¹⁶¹ Que, sin embargo, fueron conservados en algunas de las salas del Real Alcázar, como en el caso del llamado *Salón Dorado*, durante el reinado de Felipe, y el siglo XVII.

procedente de Flandes, del doctor Benito Arias Montano. No cabe duda de que algunas de las primeras elecciones religiosas y culturales de Felipe II hemos de ir a buscarlas en el grupo de profesores alcalaíno que venimos comentando y sobre todo en la figura de este Ambrosio de Morales.

Ya hemos dicho que con El Escorial se trataba de erigir una grandiosa fundación específicamente ligada a la política religiosa y cultural de Felipe II que, sin abandonar, es más, enfatizando las directrices del Concilio de Trento, terminado en 1563 al tiempo que se comenzaba la obra, otorgara al rey y a su monarquía de autonomía religiosa respecto al Papa de Roma.

Una de las estrategias que para ello adoptaron tanto Felipe II, como Ambrosio de Morales y su entorno fue la de profundizar en el estudio de las antigüedades y restos clásicos existentes en España, e investigar sobre las publicaciones, reliquias y otros restos prestigiosos de santos españoles de la antigüedad. Se trataba de encontrar en España algunos de los orígenes más antiguos de la religión católica. Estos estudiosos fueron el soporte intelectual y religioso del rey en su deseo de control de los textos sagrados del llamado Nuevo Rezado promovido por Trento, mientras servían de sostén a la idea de una nueva Antigüedad, a la vez cristiana y española, que debía expresarse en El Escorial.

Ambrosio de Morales fue nombrado Cronista de Castilla el año 1563 de manera que, además de continuar con la *Crónica de España* ya comenzada por Florián de Ocampo, publicó en 1575 sus *Antigüedades de las ciudades de España*¹⁶², sin duda una de las obras capitales para el conocimiento arqueológico e histórico de nuestro país en el siglo XVI. Dos años antes había publicado su no menos significativa *Relación del viaje que Ambrosio de Morales, cronista de Su Magestad, hizo por su mandado, el año de 1572 en Galicia y Asturias*¹⁶³. La finalidad de este viaje era la de informar al rey de las inscripciones, anti-

¹⁶² Florian de Ocampo-Ambrosio de Morales: 1791; Morales: 1575.

¹⁶³ Morales: 1572.

güedades y reliquias existentes en estos reinos con el fin de dotar a El Escorial de estos significativos tipos de objetos y obras. Poco antes, en 1568, Morales había sido designado como juez de uno de los certámenes que se celebraron con motivo de las fiestas de traslación a Alcalá de Henares de las reliquias de los mártires Santos Justo y Pastor, que habían sufrido su martirio en tiempos de Diocleciano. Este traslado constituyó uno de los puntos culminantes de la política regia de recuperar para sus reinos castellanos un pasado religioso cristiano específicamente español. Los restos de estos dos santos, decía la tradición, habían sido trasladados en tiempos medievales a Huesca y de allí se llevaron, en parte, a Alcalá de Henares: Ambrosio de Morales fue el encargado de redactar el consiguiente opúsculo donde se narra su historia, su traslación y las fiestas del recibimiento el día 7 de marzo¹⁶⁴. De ello también quedó huella artística en El Escorial en forma de la pala de altar pintada por Alonso Sánchez Coello para los altares ordinarios de la Real Basílica, una obra en la que el artista parece seguir algunas de las referencias iconográficas de Ambrosio de Morales referidas al martirio. Una prueba más de la vinculación entre el jerónimo y el edificio.

El 29 de mayo de 1566 Ambrosio de Morales visitó las obras del Monasterio de El Escorial, cuya fábrica, en realidad, solo empezaba a surgir del suelo por este tiempo. La impresión que la obra le causó no pudo, sin embargo, ser mayor: “Esta (carta) escribo dende El Escorial adonde vine luego que en Alcalá reçebí la de V.M. de los XXIII deste. He gozado esta grandeza de su magestad y comprehendido alguna parte della con espanto y admiración y esto es lo más que sé decir de lo que he visto. El sitio me començó a parecer muy bien a pedaços como lo yva viendo dende que entré por la fresneda. Mas mirándolo todo junto dende la obra me puso mayor maravilla con su extrañeza, frescura y diversidad”. Morales habla a continuación del tema de las inscripciones (títulos) para el edificio, para lo que debía haber sido llamado por el rey, al que nos referiremos de inmediato. Más adelante prosigue:

¹⁶⁴ Morales: 1568, *La vida, el martirio, la invención, las grandezas, y las transformaciones de los gloriosos niños Mártires san Justo y Pastor*, Alcalá.

“Para el todo de la librería yo enviaré muy presto desde Alcalá un memorial cumplido al padre prior, y también pordé en orden los títulos con todo lo que les pertenece y los enviaré, sin que ya tenga más que escribir a V.M. sino volverme a mi casa con mayores alientos de proseguir las liciones por ser visto después de servirse Dios y su Majestad con mi trabajo, cuán bien se emplea en ser alguna parte desta grandeza. Que cierto ver todo lo de aquí ha sido para mí un soñar en Parnaso como mentían los Poetas...”¹⁶⁵.

Por estas mismas fechas, seguramente el mismo Morales, en otro memorial dirigido al rey, afirmaba que “... aquellas piedras muertas (que) se labran (en El Escorial) con tanto gasto y cuidado (son) solo para que las vivas de aquel espiritual edificio, con más aparejo y reposo puedan emplearse en lo que su religión les obliga y vuestra majestad en ellas desea”. Resultaba muy claro desde estos primeros momentos el interés regio porque el edificio material de El Escorial se convirtiera en auténtica construcción espiritual y simbólica, y que ello se consiguiera a través de lo material y tangible de las piedras y ornatos, utilizando la metáfora, de origen bíblico, de la obra que, partiendo de pétreo materialidad, deviniera en símbolo de lo espiritual. Una idea que será también, más tarde, uno de los *leit-motiv* interpretativos de la *Historia* de Sigüenza.

En otro documento de estas fechas de autoría igualmente atribuible a Ambrosio de Morales, “Los títulos para las piezas del Monasterio”, el anticuario insistía en la conveniencia de que las piezas ordinarias de la construcción, como eran la portería, la sacristía, el coro, el capítulo, la librería, etc., se adornaran con inscripciones de la Sagrada Escritura, de doctores o de santos, e incluso con frases alusivas a la orden jerónima. También valdrían, continúa Morales, cosas “agudamente pensadas”, para que “hablasen, advirtiesen y amonestasen... a los que por allí pasassen”. Se trataba, una vez más, de hacer elocuentes a las paredes, de “que las piedras muertas –se repite– se conviertan en vivas, al consi-

¹⁶⁵AGS, CSR, leg. 258.

derar que estas inscripciones o títulos sean como libros, que habrían de servir a la vez de enseñanza y doctrina y de memoria”¹⁶⁶.

Finalmente, sin embargo, por encima de títulos e inscripciones acabaron predominando en la decoración de El Escorial las pinturas al fresco, los cuadros de caballete, las “palas” de altar y la riqueza de los ornamentos y la orfebrería litúrgica como manera de hacer parlantes los muros: un auténtico Parnaso en el que brillaron algunos de los mejores artistas europeos del momento y aún del siglo anterior. De todas maneras, el valor del texto y la palabra escrita y grabada en los muros no dejó de tener importancia. El texto atribuido a Morales expresa con claridad esta dualidad: “Tambien fuera de las puertas –dice– de las piezas, en muchas otras partes convendrá que haya de estos títulos, como sería en imágenes, que habrá de haber por muchas partes de la casa, y en algunas cosas de plata del servicio del altar, y otras semejantes. Mucho de esto ha de ser de pintura, después cuando ya esté enlucido. Mas lo mas dello también ha de ser letras esculpidas en los frescos y en los otros ornamentos de las portadas; y así conviene ponerlos dende luego como se vayan haciendo estas portadas... como sería dejarles un tondo o un oval en medio, donde la letra entrasse con gracia...”¹⁶⁷.

También en 1566, Felipe II había encargado a Ambrosio de Morales unos apuntamientos “para hazer con açertamiento las lecciones de los santos”¹⁶⁸, todo ello dentro de la discusión de si en El Escorial se habían de seguir los textos elaborados en el Concilio de Trento respecto al Misal, el Breviario y el Catecismo General, o si era más conveniente continuar con los habitualmente utilizados por la Orden Jerónima. Sin entrar a comentar esta significativa cuestión, lo interesante a nuestros efectos es que estos apuntamientos fueron comentados y anotados de una manera muy significativa por el rey.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

Una de las mayores preocupaciones de este texto de Morales era la de que las historias de los santos que allí se narraren fueran ciertas y verosímiles. El rey subrayó esta frase del primer párrafo: “que todo lo que se dijere sean cosas ciertas y averiguadas, y que tengan fundamento de mucha verdad y autoridad”, apostillando al margen, “conviene assy”. Más adelante se insiste en la idea de que “en qualquier historia se pide principalmente verdad y certidumbre”, ya que cuando encontremos alguna duda acerca de una historia “converná mucho poner en lugar destas (las dudas), otras cosas más çiertas y averiguadas”. Las vidas de santos que se narren han de hacerse del modo más breve posible, de manera abierta y sencilla, todo tasado con una “notable” limitación, una frase que se subraya y apostilla con “dize muy bien”. Lo mismo sucede cuando se afirma que no se ha de insistir tanto en decir cosas “espantosas con milagros, quanto devotas y provechosas con exemplos”, una frase que es comentada así por el propio rey: “los milagros averiguados y contados con llaneza y sus tiempos hedifican y provocan a deboçion”. La frase en la que se exige simplicidad y llaneza, que todo se haga muy limpio, sin manchas de “notable atavío ny compostura”, se apostilla con un expresivo “es muy necesario que assy se haga”.

Estas ideas de Ambrosio de Morales, tan expresivas y lacónicamente subrayadas por el rey, resultan esenciales para comprender bastantes de los caracteres estéticos no solo de la arquitectura, sino también de la propia pintura escorialense. Son ideas que continuarán siendo operativas en el ambiente de finales del siglo XVI, más de treinta años después que fueran formuladas. Así sucederá en el caso del también jerónimo padre Sigüenza que las aplicó a artistas tan distintos como Van der Weyden, El Greco, Fernández de Navarrete o Tiziano Vecellio. El interés por lo directo, lo sencillo, lo decoroso, así como el valor de devoción y piedad, son algunas de las características esenciales de la relación con las imágenes artísticas del Rey Prudente en lo que a su presencia en El Escorial se refiere.

2. Benito Arias Montano y fray José de Sigüenza: El Escorial como Biblia moderna

A la altura de 1605, fray José de Sigüenza reflexionaba así sobre la perfección de las formas arquitectónicas escorialenses:

“Uno de los primores grandes que tiene esta fábrica es ver cómo se imitan todas sus partes y cuán una es en todas ellas, y el edificio que no guarda esto da señal del poco caudal y comprensión del arquitecto, que no supo atar ni hacer uno todo el cuerpo. No es otra cosa la que llamamos correspondencia sino la buena razón del arte, y pues he tocado esto, quiero, para que se estime en lo que conviene, mostrar la naturaleza primor que hay en ello, con la autoridad no solo de Vitruvio [...] si con la del divino agustino, doctor de la Iglesia...”¹⁶⁹.

La cita no puede ser más elocuente pues nos pone en la pista de varias de las ideas fuerza que gobernaron no solo la arquitectura sino la estética general del edificio. Por un lado, aparece claro el deseo de conjuntar la sabiduría arquitectónica de los antiguos, basada en el tratado de Vitruvio, con la específicamente cristiana, cuyos fundamentos encuentra en san Agustín. En el libro *De ordine* de este último, prosigue, el santo busca los fundamentos racionales de la armonía que encuentra, basándose en las ideas de Platón, en el deleite que la belleza produce en los sentidos “conforme a la razón que tuviere entre sí proporción o cierta medida y consonancia, que es decir correspondencia”. La imaginación agustiniana resulta, en efecto, muy arquitectónica y en el capítulo 30 de su *De vera religione* dice lo siguiente:

“Porque en las fábricas, si la necesidad no hace fuerza, la mala proporción de las partes ofende gravemente a la vista; y cuando de la parte de dentro hay tres ventanas [...] en mirándolas nos alegran, y la luz del sol que entra por ellas se comunica igualmente. En todas las artes, la correspondencia y conveniencia agrada, guardándose de esta, todo

¹⁶⁹ Sigüenza 2000: 634-637.

queda hermoso; esta correspondencia ama la unidad y la igualdad, o en la semejanza de partes iguales, o por la graduación y orden de las desiguales”¹⁷⁰.

Estas ideas sirvieron a Sigüenza para explicar el fundamento del orden arquitectónico y estético escurialense y, muy posiblemente, debieron ser tenidas en cuenta a la hora de realizar el regio deseo de convertir a El Escorial en un edificio de funciones complejas, en buena medida una “ciudad”. Muchos años antes, en 1576, en uno de los lienzos con que se adornó uno de los cuarenta y dos altares ordinarios de la planta baja de la Basílica, el pintor Alonso Sánchez Coello efigió en una pareja a *San Jerónimo* y a *San Agustín*, es decir, al santo fundador de la orden que regentaba el edificio, San Jerónimo, y al autor, San Agustín, de *De vera religione*, *De ordo* y, sobre todo, de *De Civitas Dei* (La Ciudad de Dios), su obra principal, uno de cuyos ejemplares porta en la imagen del cuadro. Sin embargo, lo más expresivo al respecto es que, encima de este libro, Alonso Sánchez Coello pintó una maqueta de inequívoca referencia a la arquitectura escurialense, aunque el edificio representado no presente nada más que un gran patio¹⁷¹.

El Escorial que, como veremos, pronto se convertiría en trasunto arquitectónico de la Sabiduría Divina¹⁷², era, igualmente, una nueva “ciudad de Dios”, que reflejaba las ideas agustinianas, vitruvianas y platónicas a través de sus formas, ordenadas y correspondientes entre sí, lo cual había de verse con claridad en esta pintura de la Real Basílica que señalamos.

Esta parte del edificio fue la que mayores quebraderos de cabeza dio al rey y, de hecho, fue la última que se emprendió. Tanto en su interior, como en la importancia que se concedió a la parte del atrio, que acabó convirtiéndose en el llamado Patio de los Reyes, muestra el interés de Felipe II por emular no solo a importantes edificios cupula-

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Kubler 1984.

¹⁷² Marías 1989.

dos renacentistas de planta central como la basílica romana de san Pedro del Vaticano o al mismo Panteón romano, sino, en lo que al atrio se refiere, a ciertos elementos de la tradición basilical paleocristiana, recurriendo de esta manera a esa Antigüedad cristiana que tanto le interesaba.

Fue a este edificio que, poco a poco, iba asumiendo una mayor complejidad de significaciones, al que llegó en el mes de marzo de 1577, el doctor Benito Arias Montano, en el momento en el que se iniciaba el traslado de El Escorial “de prestado”, que se había configurado en torno a la zona convento, la parte por donde se había comenzado la construcción, a El Escorial “definitivo”¹⁷³. Iniciaba así la primera de las cinco estancias que el estudioso realizó en el complejo, la última de las cuales tuvo lugar durante la primera mitad del año 1592. Estas estancias coinciden con importantes fases de alhajamiento del edificio sobre todo en lo que se refiere al adorno de la Real Basílica y al ornato al fresco en general de la construcción.

Arias Montano había nacido en 1527, el mismo año que Felipe II, y a lo largo de su carrera de estudioso y humanista estuvo en varios de los lugares más importantes de la Europa católica que se configuraba en torno al concilio de Trento¹⁷⁴. Arias, como lo había hecho Páez de Castro, asistió a sus sesiones, fue capellán del rey desde 1566, y vivió largos años en Amberes, muy cercano al editor Cristóbal Plantino (1520-1589). También pasó varios años en Roma, antes de retirarse a la Peña de Aracena, su lugar de nacimiento, donde falleció en 1598, también en el mismo año en que lo hizo el rey. Especialista en estudios bíblicos y distinguido hebraísta terminó de publicar en 1572 su monumental *Biblia Regia*, que había comenzado en 1568 en colaboración con el mencionado Cristóbal Plantino, bajo la protección y el patrocinio de Felipe II. Se trataba de la más importante empresa editorial que emprendió el monarca a lo largo de su reinado y, como estudia-

¹⁷³ Campos Fernández de Sevilla 2010.

¹⁷⁴ Rekers 1973; Hänsel 1999.

remos de inmediato, uno de los textos básicos para la comprensión del edificio.

La idea que queremos sostener ahora es la de que la presencia escorialense de Arias Montano, si bien, como decimos, intermitente y muchas veces problemática con la comunidad jerónima, resultó decisiva para dotar de un sentido específico, en cierta manera de un programa, al ingente archivo sagrado en que se estaba convirtiendo la construcción regia, y ello no solo en lo que a la clasificación y ordenación de los códices, libros y manuscritos se refiere. El Escorial necesitaba de algo más para superar, sin renunciar a ellas, su condición primera y principal de Panteón Regio y de archivo de reliquias de santos. Para ello, Arias Montano señaló, sutilmente pero con contundencia, algunos de los lugares más significativos del edificio.

Las huellas más explícitas que el doctor dejó en el monumento revelan siempre lo peculiar de sus intereses eruditos, fundamentalmente ligados al estudio de la Sagrada Biblia. Sin olvidar sus mencionadas labores de ordenación y clasificación de la Biblioteca Regia, antigua preocupación de Su Majestad, tarea para la que principalmente fue llamado, buena parte de sus intervenciones escorialenses tienen como elemento unificador la idea de interpretarlo como un edificio inspirado en las construcciones bíblicas y, en cierta medida, un moderno templo de Salomón.

El gusto por las inscripciones, ya señalado en el caso de Ambrosio de Morales, volvió a aparecer en otro lugar del Monasterio, ampliamente comentado por la tardía crónica de Sigüenza. El jerónimo no atribuye sus inscripciones a Arias Montano, pero es obvio, como se ha recordado, que estas entraban de lleno en las preocupaciones lingüísticas y escriturísticas del estudioso.

Nos referimos a las colocadas en las esculturas de los *Cuatro Evangelistas*, obra de Juan Bautista Monegro (h. 1545-1621), que adornan el templete del denominado Patio de los Evangelistas o del Convento, sin duda la pieza principal de la parte conventual del conjunto. Los libros que estos personajes llevan en sus manos, por decirlo con palabras de Sigüenza, “están abiertos y escritos en cuatro lenguas: he-

brea, griega, siria y latina”¹⁷⁵. San Mateo en hebreo y latín, San Marcos las dos en latín, pues escribió su Evangelio en Roma, San Lucas en griego y latín y San Juan en sirio y latín. Los versículos elegidos aluden todos al bautismo y a la purificación por el agua, en alusión a la decoración de cuatro fuentes que alimentan a los cuatro estanques del Patio. Ahora nos interesa llamar la atención sobre el carácter cuatrilingüe del programa de estas inscripciones del Nuevo Testamento, indudable referencia a la edición de la *Biblia Regia* que Felipe II había encargado a Benito Arias Montano en 1568 y que Cristóbal Platino primorosamente terminó de imprimir en estas distintas lenguas en 1572.

El segundo lugar que queremos destacar son las Salas Capitulares del Monasterio, un sitio que, desde el punto de vista de la imagen, Felipe II no concibió únicamente como una galería de cuadros, aunque esta fuera una de sus intenciones más claras. Para la ornamentación de este lugar se utilizó la manera italianizante del grutesco, y su contenido significativo, desarrollado en las pequeñas figuras que aparecen en los templetos pintados, se fundamentó en la serie de grabados de Marten van Heemskerck (1498-1574), *Vicisitudes de la Vida Humana*, un ejemplar de las cuales se encontraba en su biblioteca de estampas¹⁷⁶. Por su parte Benito Arias Montano elaboró cuatro textos, en realidad dos inscripciones y dos dísticos, en torno a los cuatro relieves de pórfido, que se instalaron en los testers de las capitulares: dos de ellos representaban el Rostro de Cristo, y los otros dos la imagen de la Virgen con el Niño. Los textos elegidos se extrajeron del *Libro del Profeta Isaías*, del *Salmo* n. 117 y de la *Epístola de San Pedro*, y aluden, inspirándose en la cualidad especial y en la dureza del material del pórfido, a la idea de Cristo como piedra preciosa y preciada, y al fundamento pétreo de la propia Iglesia. Las inscripciones fueron calificadas por Sigüenza de “doctas, elegantes y aun misteriosas”¹⁷⁷, y sirvieron al

¹⁷⁵ Sigüenza 2000: 588.

¹⁷⁶ Checa 1992.

¹⁷⁷ Sigüenza 2000: 591.

jerónimo no solo para desarrollar una idea de cómo se debe articular la relación entre palabra e imagen muy basada en el libro *Humanae Salutis Monumenta* que Montano había publicado en 1571, sino para enfatizar la conocida metáfora de la figura de Cristo y la de la misma Iglesia como piedra, y la del edificio material fundado por Felipe II como construcción parlante y elocuente, que ya conocemos referida a El Escorial a través de las ideas de Ambrosio de Morales.

El tercer lugar en el que aparecen inscripciones ideadas por Arias Montano fue en el sitio más importante del monasterio, como es la Custodia del Altar Mayor, diseñada por Juan de Herrera, asentada en 1586, y realizada por Jacopo da Trezzo. Para acceder a su parte posterior el italiano Pellegrino Tibaldi ideó unas pinturas al fresco, las primeras que realizó en El Escorial, con temas eucarísticos todos ellos procedentes del Antiguo Testamento: *La caída del Maná*, *La cena del cordero pascual*, *Abraham y Melchisedech* y *La ofrenda del pan al profeta Elías*, coronados por una imagen del *Arco Iris* como símbolo del pacto de Dios con el pueblo de Israel¹⁷⁸.

Aunque no podamos atribuir a Montano la elección de estas historias, lo cierto es que se encuentran plenamente dentro de sus intereses biblistas, y que él fue el autor de las dos inscripciones labradas en este ámbito: la primera en la base de la custodia en la que se recuerdan las figuras de Rey, que había encargado la obra, y la de Jacopo da Trezzo, que la había llevado a cabo, y la segunda, situada en el pedestal de la puerta interior por donde se abre y se cierra, podría traducirse así: “Para guardar la prenda segura y cierta de la salud de los hombres, el Rey Felipe II dedicó (esta custodia), que es toda de varios jaspes de España”. Con ello quedaba expresado el interés del Rey por vincularse de manera muy explícita al dogma de la Eucaristía, central en la elaboración simbólica del Monasterio y en la piedad específica de la Casa de Austria.

¹⁷⁸ Mulcahy 1994:

Conforme iban pasando los años, la imagen del monasterio de El Escorial se iba convirtiendo en algo más erudito e intelectual, signo inconfundible de la presencia de Arias Montano en el lugar. Entre 1590 y 1592 se decoró la gran Sala de la Biblioteca Regia con un impresionante ciclo de pinturas cuyos autores ya se han mencionado. Este conjunto, que no vamos a analizar ahora en toda su complejidad, fue en gran medida inspirado por el padre fray José de Sigüenza, el mejor de los discípulos de Montano en el lugar, aunque no debemos descartar la presencia en esta tarea del arquitecto de la obra, por aquel entonces Juan de Herrera.

Sin embargo, sí queremos destacar la extraordinaria importancia que en este programa alcanzó la cuestión de la lengua o, mejor dicho, de las lenguas, muy de acuerdo con las menciones que acabamos de estudiar relacionadas con el tema del Antiguo Testamento y su necesaria comprensión plurilingüe, al que Felipe II y Arias Montano habían hecho tan importantes contribuciones a través de la edición de la Biblia Regia.

El programa de frescos de la Biblioteca Laurentina se articulaba a través de la aparición en la espina de su bóveda de las figuras alegóricas de las Siete Artes Liberales. No debe resultar, por tanto, extraño que bajo la protección de la Gramática, la Retórica y la Dialéctica, es decir, las artes llamadas del *Trivium*, aparezcan historias bíblicas como la de la Torre de Babel, con la inscripción *Confusio Linguarum*, y la del seminario y colegio de gramática fundado por Nabucodonosor que se consideraba como el precedente veterotestamentario del seminario que Felipe II había establecido en El Escorial. Bajo la alegoría de la Retórica se representaba el tema clásico de Hércules Gallico, basado en los escritos de Luciano, que con su palabra persuade y arrastra a los que lo escuchan. “Esto se halla, dice el padre Sigüenza, en los varones ancianos, que con la dulzura de sus palabras y la fuerza de sus razones encadenan, atan y llevan tras sí los oyentes y los traen a su parecer y sentencia”¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Sigüenza 2000: 618.

Sin embargo, el indudable aire bíblico que, bajo el influjo de Arias Montano, estaba tomando el Monasterio de El Escorial, había tenido su punto de inflexión poco tiempo antes. Fue en 1576, meses antes de su llegada, cuando se decidió el cambio de decoración de un lugar tan importante del conjunto como era el de la fachada de la Real Basílica.

Pensada en un primer momento como un cerramiento anicónico del templo, decorada con unas pirámides-obeliscos que aludirían a su condición de mausoleo, sin duda la intención principal de Felipe II al decidir su construcción a principios de los años sesenta. Sin embargo, el escultor Juan Bautista Monegro fue el encargado de modificar esta idea, que conocemos a través de un dibujo de Juan de Herrera de hacia 1576¹⁸⁰, de manera que fue sustituida por la de inserción de las esculturas de seis reyes de la Casa de Judá y de la familia de David.

La explicación de su elección nos la ofrece Sigüenza: se trataba de conmemorar a los reyes bíblicos que “... tuvieron alguna parte en aquel templo famoso que quiso Dios se le hiciese en aquel pueblo, donde moraba con los hombres. El que no cabe en el cielo ni en tierra”¹⁸¹. La paternidad de la idea es, nos dice el jerónimo, otra vez, de Benito Arias Montano: “El doctísimo Arias Montano fue el inventor y por cuyo consejo se pusieron las estatuas de estos seis reyes. Otros daban en otros motivos, ninguno pareció más a propósito ni de mayor majestad”¹⁸².

¹⁸⁰ *Trazas* s.f., pero 2001: 36-39.

¹⁸¹ Sigüenza 2000: 565 y ss.

¹⁸² *Ibidem*.



Juan de Herrera y Juan Bautista Monegro, Monasterio de El Escorial, *Fachada dela Basilica* (foto: Miguel Ángel Zalama)

De esta manera, y no sin discusión, como el mismo Sigüenza admite, se colocaron las estatuas de David y Salomón, junto a las de Ezequías, Josafat, Josías y Manasés, cuyas actuales inscripciones son ya del siglo XVII. Extrañamente, como también recuerda Sigüenza, se perdieron las inscripciones pensadas por Arias Montano, y las que ideó su discípulo las conocemos por su crónica, aunque tampoco llegaron a colocarse, debido, al parecer, al fallecimiento del rey. Se trata, todo ello, de un raro episodio en el que quizá hayamos de ver un reflejo de las discusiones habidas en este cambio del programa de la fachada de la Basílica, que era, como estamos viendo, un cambio de mucho mayor envergadura, pues afectaba a la interpretación del edificio en su totalidad.

La relación entre David, rey guerrero, y su hijo Salomón, rey sabio y prudente, fue convenientemente explotada a lo largo de todo el reinado de Felipe II para ponerla en paralelo con la de este último y su padre Carlos V. Al emperador guerrero, había sucedido su “prudente” hijo,

constructor de El Escorial, nuevo templo de Salomón. Aunque ahora no pretendemos desarrollar este tema, que daría mucho de sí, no está de más recordar aquí que en 1575 Benito Arias Montano había terminado su obra *David*, un libro fundamentalmente de estampas, que había dedicado a Felipe II, repleto de alusiones políticas¹⁸³. De sus imágenes, obra de Philip Galle (1537-1612), es relativamente fácil extrapolar alusiones a los hechos y las virtudes del monarca español y a la construcción del templo de Jerusalén. Por otra parte, en la obra de Arias Montano *Humanae Salutis Monumenta*¹⁸⁴, aparecen dos láminas con las imágenes de ambos reyes: la de David, sentado en su trono, tocando el arpa, al que se califica de “fuerte varón” que “triunfó en la horrible guerra/Cuando Goliat amenazó insolente/Al Cielo y a la tierra/Vengando allí a su gente...”; y la siguiente de Salomón, también sedente, aunque afanosamente dedicado a la escritura y rodeado de los instrumentos de medir propios de un arquitecto, del que el texto destaca su carácter de legislador (“O escribas de virtud reglas prudentes”), de interesado por las ciencias y la comprensión del universo (“O ya comprender quieras del orbe inmenso vastas las esferas”), y de constructor de un templo donde se reúnen y explican las maravillas del mundo, (“Y aquellas maravillas, que en el mundo corrían aplaudidas, se dieron con tu Templo por vencidas”)¹⁸⁵.

3. *El Aparatus Sacer de Benito Arias Montano (1572) y el monasterio de El Escorial*

Pero los textos fundamentales de Benito Arias Montano que nos sirven para comprender la relación que contribuyó a establecer entre El Escorial y las arquitecturas bíblicas, hemos de ir a buscarlos en el llamado *Aparatus sacer* o *Antigüedades hebraicas*, apéndice en nueve

¹⁸³ Arias Montano 1605.

¹⁸⁴ Arias Montano 1571.

¹⁸⁵ *Ibidem*. Se cita por la edición de 1984.

libros que Montano escribió como amplia exégesis a muy diversos aspectos de varios de los libros de la Biblia, especialmente los del Antiguo Testamento, que había publicado en las prensas antwerpianas de Plantino con el patrocinio de Felipe II. Se trata de nueve amplias disquisiciones algunas de las cuales, como veremos, resultarán decisivas en la interpretación de El Escorial de fray José de Sigüenza. Este *Apparatus* fue publicado por primera vez en 1572 y de él destacaremos sobre todo las opiniones que aparecen en los tratados dedicados expresamente a las fábricas bíblicas y a los ornamentos sagrados del Templo Hierosimitano, *De sacris fabricis*, y los tratados *Aarón* y *Tubalcáin*¹⁸⁶.

Para comprender la idea montaniana de la arquitectura, el primero de los libros que nos interesa es, precisamente, este último: *Tubal-Cáin* o *Libro de las medidas sacras*. Ya desde su prefacio es muy claro el interés de Montano por las medidas y las proporciones: “En cuanto a que en los edificios y construcciones se requiera una norma, medida y proporción precisa, sirve de prueba concreta el hecho de que en los libros sagrados, tanto los príncipes y legisladores, como los profetas, no instituyeron nada que tenga que ver con esta materia, sin que, al mismo tiempo, prescribieran también, con precisión, el cálculo de los pesos y las medidas”¹⁸⁷. Se deja así sentada la importancia de conceptos como los de norma, medida y proporción, que aquí se basan no tanto en las ideas clásicas de Vitruvio y sus seguidores o en las agustinianas a las que había recurrido Sigüenza, sino en las que se desprenden de un estudio de los textos bíblicos y de las antigüedades cristianas. Poco más adelante remata la cuestión argumentando que “hasta tal punto es conveniente y necesaria la teoría y práctica de la medición, que en cualquier cosa a la que se aplique, se considera que no hay nada más que pueda hacer falta para la perfección de la cosa en cuestión. Por este motivo, cuando el sabio daba gracias a Dios por la arquitectura del

¹⁸⁶ Arias Montano 1572.

¹⁸⁷ Arias Montano 1572: 249.

universo, sabiamente construido, y por la admirable equidad de los juicios divinos, constante en todos sus números, cantaba así: *Todo lo dispusiste con medida, número y peso*¹⁸⁸, de manera que lo que los libros sagrados enseñan al respecto debe ser considerado de la mayor importancia, y ser digno de estudio, “porque significa y muestra con más frecuencia los sagrados arcanos”¹⁸⁹.

De esta manera, Arias emprende en este escrito su estudio del significado e importancia de las distintas medidas y sus vocablos bíblicos. Buen ejemplo de ello es cuando sostiene que el vocablo AMA es la palabra que con mayor frecuencia se utiliza para expresar la medida de todas las cosas, así como la más antigua, pues fue con ella con la que Dios dispuso las medidas del Arca de Noé, y la obra del Tabernáculo del desierto. Más adelante sostiene que “el templo de la visión de Ezequiel estaba medido con esta clase de codos”¹⁹⁰.

La importancia que el sabio daba a la cuestión de los pesos y las medidas a la hora de determinar la naturaleza, funciones y propiedades de las cosas, se basaba en la idea de que los mismos servían de vínculo sagrado e inviolable para la confianza en la estabilidad de la sociedad humana. Para demostrarlo utiliza como ejemplo uno de los tres edificios que consideraba fundamentales para establecer una arquitectura cristiana acorde con la sabiduría divina, como era el Arca de Noé: “Los testimonios –dice– del arca mismo de Noé, construido para su supervivencia manifiestan que el uso de las medidas y de los pesos es antiquísimo. Pues no solo la estructura misma de ella fue realizada por mandato de Dios con ciertas medidas y formas, sino también contuvo ciertas y determinadas porciones de cosas necesarias para tantos géneros de animales, cuantos habían entrado en ella, con cierta disposición admirable en razón del espacio...”¹⁹¹.

¹⁸⁸ Arias Montano 1572: 250.

¹⁸⁹ Arias Montano 1572: 250.

¹⁹⁰ Arias Montano 1572: 256-257.

¹⁹¹ Arias Montano 1572: 249.

Poco más adelante sostenía que queda fuera de discusión que la invención de los pesos y las medidas se debe a una decisión divina, “totalmente necesaria en este estado corrompido y depravado de la naturaleza humana”¹⁹², y que estos son imprescindibles para los más diversos aspectos de la actividad humana. Nos interesa destacar la importancia que Arias les otorga en la arquitectura. “Pero el que en los edificios y estructuras se requiera una cierta norma, medida y proporción, tiene cierta razón, porque no se ha establecido nada que tenga que ver con este aspecto en los libros sagrados, tanto por parte de los gobernantes, legisladores, como de los profetas, que no sea una proporción diligentemente prescrita de los pesos y medidas”¹⁹³.

El erudito dedicó especial atención a la moneda llamada siclo, uno de cuyos ejemplares le había regalado un sabio amigo cuyo nombre no menciona y a la que consideró “un regalo más que evidente del cielo”. “Mostramos esta moneda, continúa, a muchos varones muy doctos y muy estudiosos de las antigüedades, y aun la conservamos como si fuera un gran tesoro, como que es el regalo valiosísimo de un amigo y un testimonio sumamente fidedigno de la verdad antigua. El estudio de esta sola moneda nos ahorró toda la fatiga de indagar la verdad en la consolidación del sistema de pesos y monedas... Los antiguos la llamaron *media onza ática*”¹⁹⁴.

Al final de este tratado Arias Montano incluyó una imagen grabada de esta pieza, que terminó regalando a la biblioteca de El Escorial y que Felipe II destinó al monetario de este edificio. El padre Sigüenza, al describirlo, destacó la importancia excepcional de este ejemplar, hoy perdido: “Están también, dice, en sus cajones de la biblioteca guardadas muchas diferencias monedas y medallas, figuras de metal antiguas que dieron a Su Majestad. De esta manera hay otras antigüedades que sirven para la inteligencia de los buenos autores y aun de la Sagrada Es-

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Arias Montano 1572: 279.

critura, como es la de aquella antiquísima y celebrada moneda que se llama *Siclo*, tan repetida en el Testamento Viejo, y de cuya verdad y noticia se coligen y averiguan mil verdades en cosas de monedas y pesos. Dejó aquí esta tan excelente reliquia (que así quiero llamarla) el Doctor Arias Montano”¹⁹⁵.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el libro de mayor interés de los eruditos apéndices montanianos a su edición de la *Biblia Regia* es el llamado *Ejemplar, o arquetipo de las construcciones sagradas (1572)* en el que reflexiona con amplitud sobre el tema de la arquitectura.

En su prólogo realizó una defensa muy expresiva del conocimiento, la ciencia y la sabiduría sagradas, parafraseando el conocido comienzo de *La Metafísica* de Aristoteles¹⁹⁶, a la vez que defendía muy expresivamente el conocimiento, la ciencia y la sabiduría sagradas¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Sigüenza 2000: 626.

¹⁹⁶ “En efecto, todos los hombres, desde el comienzo de su vida por inspiración divina e instinto natural, se afanan en el deseo de saber, y conservan y fomentan en su propio ser sus sentidos corporales, mediante los cuales creen poder llegar al conocimiento de la mayoría de las cosas”. Arias Montano 1572: 550.

¹⁹⁷ Este es el párrafo fundamental dedicado a los sabios que “... se dedicaron enteramente a los estudios del conocimiento y de la ciencia, en ello pensaron que estaba el mayor esplendor y dignidad, se preocuparon de cultivarla y ponerla en ejercicio, y fueron todo lo diligentes que pudieron... Los filósofos que más han destacado por su ingenio abrazaron este modo de pensar (la vida contemplativa), probado por el testimonio de casi todos. Y no solo ellos, sino también los cristianos lo siguieron con gran interés...”.

“Todos los hombres desde el principio de sus días, por el aliento divino y el instinto natural se esfuerzan por el deseo de saber, y mantienen el control de su cuerpo como parte de su naturaleza... algunos de ellos creyeron que era digno de conocerse y saberse todo tipo de cosas en general, sin excepción de ninguno y sin hacer distinciones sobre si era bueno o malo... A partir de este juicio de los sabios, nació una curiosidad que estimuló la inteligencia de muchos, y se ejerció en el conocimiento no solo de las cosas presentes, sino también de las anteriores y de las futuras, e impulsó la investigación de las causas, y las razones de todas las cosas...”. Ibidem.

También tiene su origen en Aristóteles su idea de relacionar la sabiduría con el conocimiento de las causas, de entre las que destaca la importancia del saber histórico. “De aquí –dice– las historias en las que se relacionan los dichos memorables de los hombres ilustres y se declaran sus insignes hazañas. Las cuales no solo fueron celebradas por el testimonio de las letras, sino que también fueron expuestas ante los ojos de cada cual por pintores, escultores y en obras de diversos artistas...”¹⁹⁸.

Este prólogo es una justificación de las obras de arte como medio de exaltación no tan solo de los hechos del pasado, sino también de las obras públicas y particulares que “fueron para muchos eruditos argumentos sobre los que escribir, bien fueran elaborados aquellos con motivo de provecho común, o también de pompa y ostentación”¹⁹⁹, y aquí menciona a las grandes construcciones, palacios, edificios, templos, puertas, arcos, pórticos..., así como las más variadas formas de estandartes y símbolos de pueblos y familias. Todo ello fue digno por los antiguos de que se representara por escrito, incluso a través de pinturas e imágenes para darse a conocer y que se pudiera transmitir a la posteridad.

Hay, por tanto, en Arias Montano una clara defensa de la imagen anticuaria muy en la línea, por otra parte, de lo que el mismo Felipe II estaba realizando no solo con las investigaciones de los sabios, eruditos y anticuario de su círculo español, sino como cuando promovía el mejor conocimiento de las antigüedades de Roma²⁰⁰.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Véase el *Álbum con dibujos de la Columna Trajana*, atribuido a Girolamo Muziano (h. 1532-1598), conservado en la Biblioteca de El Escorial, así como el libro de Alfonso Chacón (1530-después de 1601) acerca también de la Columna Trajana, *Historia utriusque Belli Dadiçi a Traiano Caesari gestis, ex simulachris quae in Columna eiusden Romae visuntur collecta*, roma 1576. Chacón perteneció al mismo círculo de Ambrosio de Morales y otros sabios al servicio de Felipe II. Asentado en Roma fue el encargado de enviar a El Escorial los retratos de la serie de hombres ilustres que adornó su biblioteca.

Es en este punto en el que Arias Montano realiza su defensa de la Historia que, según dice, no ocupa el último lugar en este tipo de problemas pues “preserva... de modo ininterrumpido la serie y narración de los hechos del pasado. Y a partir de su lectura se le revela a cualquiera toda la capacidad intelectual a la que llegan los hombres en el manejo de los asuntos”²⁰¹. Por eso llama la atención sobre aquellos que “han explicado muchas noticias oscuras que eran pertinentes al conocimiento de la Antigüedad. Y por esta causa se llaman “anticuarios” con toda razón, puesto que como estudiosos de la Antigüedad han proporcionado los datos, sin los cuales los nombres de la Antigüedad no se podían entender de ninguna manera”. Unas ideas que, como veremos, serán retomadas al pie de la letra por su discípulo fray José de Sigüenza unos años más tarde.

La verdadera sabiduría y conocimiento viene, sin embargo, de lo que ha sido revelado por la voluntad de Dios, y esto ha de ser hallado en la Biblia: “Por esta razón, Dios mandó que no se buscaran los misterios de la verdadera ciencia y sabiduría más que en los libros sagrados de su palabra... A esta suprema dignidad y autoridad del propio autor se añade que en ninguna palabra de la Sagrada Escritura, con tal que se considera Esta atentamente y de acuerdo con su misma naturaleza, deja de brillar la suprema excelencia”²⁰² y, siguiendo su idea de relación íntima entre palabra e imagen, es lógico que los sabios anticuarios advirtieran “que los antiguos aquellos usaron mucho de aquellas imágenes y dibujos y solían guiarse por ellos para el conocimiento de la luz y la verdad”²⁰³.

Este razonamiento acerca de la verdad de la Antigüedad sacra, la necesidad de su estudio a través de los textos sagrados y lo pertinente de su ilustración por medio de imágenes, concluye con la necesidad de

²⁰¹ Arias Montano 1572: 551.

²⁰² *Ibidem*: 552.

²⁰³ *Ibidem*: 552.

considerar los edificios y construcciones bíblicas como el ejemplo inmejorable de la perfección y sabiduría divinas²⁰⁴.

A pesar de todo ello, es necesario poseer un doble conocimiento para comprender la cuestión: el de la lengua sagrada y el de la arquitectura, que Montano observa, sin embargo, en sí mismo: "... quien no posee competencia en estas dos disciplinas, es forzoso que ignore el significado de muchas palabras... Pues en aquellas divinas obras fue establecido este orden por el que se conozca lo primero, por supuesto, según el sentido místico que en sí contienen, luego por su calidad artística, que en ellas es muy superior, y finalmente según el significado y uso de las palabras con las que son descritas"²⁰⁵.

Nuestro autor es un personaje que conoce el hebreo, entiende de arquitectura, comprende el sentido místico de uno y otro lenguaje, y se siente capaz de emprender su interpretación. Es por ello por lo que en este discurso es en el que inserta el estudio de las estructuras de las construcciones de las fábricas bíblicas, admirables por su naturaleza y su técnica, no menos que por su significado, a los que acompaña de unas excelentes y explicativas láminas grabadas del Arca de Noé, del Tabernáculo de Moisés, del Templo de Jerusalén y de diversos objetos y lugares litúrgicos de este lugar como el Candelabro de los Siete Brazos, el Altar de las Ofrendas, la Mesa de los Panes, el Propiciatorio con sus querubines, etc...

El *Exemplar* consideraba el Arca de Noé como el origen de la arquitectura, una cuestión que Arias Montano explicaba recurriendo a argumentos naturalistas. El uso y la necesidad son los fundamentos de

²⁰⁴ Sigamos escuchando al sabio andaluz: "Pero entre todos esos géneros de cosas pertenecientes al aparato de esta sabiduría que se contiene en los libros sagrados, la estructura de las construcciones sagradas es tan admirable por su naturaleza y arte, como por ese significado que en ellas se encierra". Es tan grande esta sabiduría que incluso hay que pensar que influyó en "todo aquel sistema de edificaciones que existió entre griegos y latinos", y que todo lo construido fue superado "con mucho por las obras sagradas". Arias Montano 1572: 551-552.

²⁰⁵ Arias Montano 1572: 553.

esta disciplina y no duda en mencionar la primitiva utilización de los “taparrabos de hojas de higuera”, las pieles y otros cubrimientos muy elementales. De ello pasa a la explicación de la historia bíblica de Noé y su arca y el sentido que Dios concedió a esta construcción. El arca, denominada Thebah en la Biblia, sirve “solamente para salvaguardar a los hombres expuestos en las aguas, no para navegar o tramitar cualquier asunto, sino solo para salvar la vida”. Junto a esta explicación práctica, Montano exponía su significado místico que Noé comprendió nada más oír su nombre, de tal manera que la construyó de forma “alargada, constando de cuatro esquinas para indicar el significado de un hombre echado que estuviera encerrado en ella...”²⁰⁶. De igual manera nuestro autor se detiene en la adaptación utilitaria de los espacios del arca a necesidades específicas, para explicar también, de manera pormenorizada, las medidas de esta construcción²⁰⁷.

Todo ello se acompañaba de una serie de estampas que especificaban sus medidas y proporciones, así como determinaban su planta, su alzado y su visión perspectiva. De entre todas ellas nos interesa destacar la que inserta en la planta del edificio el cuerpo yacente de Cristo, indicando de esta manera no solo el carácter sagrado de la construcción, sino su sentido antropomórfico, una idea que, aunque de origen medieval, gozaba de un alto predicamento entre los arquitectos vitruvianos del Renacimiento.

Del Arca de Noé, Arias Montano pasa a ocuparse del Tabernáculo, cuya utilidad era “que el pueblo acuda ante Dios, que asiste en singular providencia y presencia como un rey o caudillo suyo, (y) lo busque y lo consulte sobre las razones de sus cosas”²⁰⁸. Esta utilidad de reunir en su espacio sagrado al pueblo cristiano, ha de ser resuelta por medio de los materiales más preciosos e incontaminados como el oro, la plata, el

²⁰⁶ Arias Montano 1572: 554.

²⁰⁷ Arias Montano 1572: 555. Dios quiso que el arca tuviera tres plantas, que cada una de ellas se distribuyese en compartimentos y estancias y que su longitud fuera de trescientos metros.

²⁰⁸ Arias Montano 1572: 557.

bronce, el jacinto o la púrpura, es decir, ha de saber transmitir al fiel la magnificencia divina. Para justificar esta idea Montano recurre a una cita del *Exodo*: “Según el modelo del tabernáculo que te mostraré haréis también todos los vasos y utillaje de su culto”²⁰⁹. Esta idea será ampliada, como veremos de inmediato, en su *Aarón*, otro de sus libros-comentario a la Biblia.

A continuación, Montano pasa a comentar el Arca de la Alianza, situada en lo más recóndito del santuario “pues para guardar esta arca se preparaba la totalidad de la obra del tabernáculo”. El Arca testimonia la perpetuidad de los siglos, ya que “además de la resistencia de las maderas, sus elegancia y firmeza, se añadió al arca la pureza del oro, revisitiéndola por dentro y por fuera de paños de oro, de modo que su material interior y exterior exhibiera su entereza al mismo tiempo que su sencillez”²¹⁰.

Todo lo cual concluye con una exaltación del sentido unitario del Templo, expresión del carácter verdadero de la religión cristiana: “A estos conceptos se suma, dice, el significado del templo, que siendo como tal en su simplicidad, debió de considerarse un paradigma de la única Iglesia, que como única, santa y católica, se habría de construir por Dios con todas las familias de la tierra...”²¹¹.

En *Aaron*, otro de los libros del *Exemplar*, Montano, destacó la importancia de las vestimentas sacerdotales y su preciso simbolismo en el contexto del Templo de Salomón, un hecho que también se ilustró con la imagen grabada de un sacerdote del Templo revestido de todos sus ornamentos. Este escrito, y la importancia que en varios de los libros del Pentateuco se otorgó a vestiduras, ornamentos y ceremonias, resultó decisiva para la liturgia cristiana y su sentido de la magnificencia, y hay

²⁰⁹ Éxodo 25, 8; Montano 1572: 558.

²¹⁰ Arias Montano 1572: 558 y 559. La descripción continúa con el análisis del Propiciatorio, la Mesa de los panes, el Candelabro y sus cortinas, el Atrio del Tabernáculo, etc.

²¹¹ Arias Montano 1572: 565.

que considerarlos en el origen de la importancia que en el programa de alhajamiento del edificio escorialense adquirieron los ornamentos sagrados, los vasos e instrumentos litúrgicos y la orfebrería sagrada.

Junto a la relativa cantidad de ornamentos litúrgicos todavía hoy conservados, los *Libros de Entrega* al Monasterio de El Escorial son un testimonio extraordinario de la sobreabundancia en el edificio de este tipo de piezas esenciales para el culto divino, que se podían contar por millares y que aumentaron su cantidad a lo largo de todo el proceso de construcción del edificio.

No se trata únicamente de una de las más claras manifestaciones de la ideología de la magnificencia renacentista, aquí aplicada a la liturgia y al culto divino, o de una muy clara intención por parte del Rey de controlar las ceremonias en un sentido ortodoxo. El proceso de alhajamiento progresivo del edificio hace también explícita la intención de prolongar en El Escorial la riqueza e importancia de los vasos, ornamentos, altares e instrumentos litúrgicos que había caracterizado al templo de Jerusalén y que son objeto de mención continua y exhaustiva en la Biblia. Así lo certifican las fuentes, desde la importancia que a todo ello da el padre Sigüenza, dedicando, además de menciones esporádicas, un capítulo entero al asunto, a las menciones de estos aspectos por parte de Juan Bautista de Almela cuando en 1594 glosa el Templo de Jerusalén en su descripción de El Escorial²¹²

4. La arquitectura de El Escorial y las Estampas y el Sumario de Juan de Herrera

En la *Entrega sexta* (1593) de obras de arte, relicarios y otros ornatos de Felipe II a El Escorial se menciona la llegada a El Escorial de 344 ejemplares de las estampas del edificio que habían sido dibujadas

²¹² “...para tan solo el ministerio del vino que se llevaba al templo ochenta mil vasos que sirven como cisternas... y diez mil redomas o frascos todo de oro...”. Almela 1594: 40v.

por Juan de Herrera. A ello se añaden 304 ejemplares de “la lámina del retablo de la iglesia”, que fue grabada en 1598, con posterioridad a la serie, 614 láminas de la perspectiva del edificio, el conocido como *Séptimo diseño (N.11)*, y 81 de la planta baja, o *Segundo diseño*, “que se estamparon, dice el documento, en el dicho monasterio”. Todo ello, junto a un torno y otras cosas necesarias para el dicho torno y estamparía²¹³.

Es esta serie de estampas la que servirá de guía al padre Sigüenza en su descripción escrita del edificio y la que lo presenta de mejor manera en su resultado final.

A la terminación de su desarrollo constructivo, que tuvo lugar entre 1561 y 1584, la obra, tal como se presenta en estos diseños grabados por Pedro Perret sobre dibujos de Juan de Herrera, realizados entre 1583 y 1598, se compone de un rectángulo de 207 x 162 metros, en el que predomina, sobre todo, un amplio sistema de patios alrededor de una gran basílica, que distribuyen sus múltiples funciones²¹⁴. El convento se despliega en la parte derecha del cuadrado, con cuatro pequeños patios en la esquina sureste y el gran Patio de los Evangelistas en el cuadrángulo noreste, alrededor del cual se ordenan, en su planta baja, importantes estancias como la Iglesia Pequeña o de prestado, las Salas Capitulares, la Celda del Prior y la Sacristía. En la parte izquierda se instalaron el Colegio y parte del palacio. En esta zona, con un sistema similar de patios, aunque no igual al de la parte derecha, se distribuye, como decimos, el Colegio, también con cuatro patios, ahora en la esquina suroeste, y las zonas de servicios y Palacio de las Damas en el cuadrángulo noroeste.

²¹³ Checa (dir.) 2013: 420.

²¹⁴ Y que, ya en 1594, Almela interpretaba como una alusión a la parrilla, instrumento de martirio de San Lorenzo, patrono del edificio. Almela 1594: 95v.-96: “... es su figura de parrillas quadradas un poco prolongada que fue el instrumento en que el soberano mártir español padesció su gran martirio”.



Pedro Perret, sobre dibujo de Juan de Herrera, *Septimo diseño*, 1587
(<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000025475>, Biblioteca Digital Hispánica de la BNE)

Estas dos zonas se unen entre sí por medio de la parte central, la más importante del conjunto, que comprende el gran Patio de los Reyes, situado tras la fachada principal y que da paso a la Basílica tras otra, la segunda, monumental fachada. Es esta Basílica el eje principal de la fábrica, concebida, en esencia, como una gran planta central cubierta por una enorme cúpula sobre tambor, sin duda el elemento más característico del exterior arquitectónico del edificio.

Abrazando el presbiterio de la Basílica, a derecha e izquierda y por detrás de él y de la pared del altar mayor, se situó el aposento regio, alrededor del llamado Patio de Mascarones, que sobresale del conjunto rectangular, en el denominado “mango de la parrilla”.

Esta distribución en planta del edificio es perfectamente visible en los diseños 1 y 2 de la serie de Juan de Herrera-Perret, que nos muestran las plantas baja y segunda de la construcción así como en la magnífica imagen, la más famosa del conjunto, del denominado *Séptimo diseño*, que nos lo enseña, en su totalidad, en perspectiva.

Con lo que llevamos dicho comienza a parecerse clara la principal característica funcional del edificio, expreso deseo del rey, es decir, la pluralidad de servicios a los que había de hacer frente. En primer lugar, el convento, regentado por la orden jerónima, cuyo número de componentes se duplicó a comienzos de la construcción, de cincuenta a cien frailes, con lo que hubo que modificar el proyecto arquitectónico sobre la marcha. Fue entonces, en 1564, cuando se duplicaron en altura los cuadrángulos occidentales de la obra. Además, otra parte del monasterio debía servir para los oficios y ceremonias de una enorme basílica que se pretendía debía competir con la vaticana. El edificio debía albergar también un colegio donde se enseñara la doctrina cristiana según los deseos del Concilio de Trento, y debía ser, finalmente, residencia regia, con aposento del rey y la reina, albergue de sus servicios, salas de representación, jardines, biblioteca real y, sobre todo, panteón de la dinastía.

Esta polivalencia de servicios se explica perfectamente en las láminas de Perret señaladas (1, 2 y 7), así como en el texto que las acompaña, es decir, el famoso *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, publicado en Madrid en 1589, que escribió, como imprescindible guía explicativa, su arquitecto Juan de Herrera²¹⁵. Pero, para la comprensión integral del edificio, son imprescindibles las demás imágenes de la serie.

En el *Tercer diseño* vemos la ortografía de la entrada al templo o basílica, con su fachada tal como existe hoy día, es decir, con las esculturas de los reyes bíblicos, coronada con su cúpula sobre tambor, y a derecha e izquierda, las secciones interiores de las zonas del convento y del colegio, con la de dos de sus respectivos cuatro patios y el lucernario central que se forma en la unión de sus cuatro crujías. En el *Cuarto diseño*, lo que se observa es la sección, ahora de la basílica, ya, por tanto, sin la fachada, lo que permite apreciar el retablo y el altar mayor y los patios laterales del convento y la casa real.

²¹⁵ Cervera Vera 1954.

Los siguientes diseños, el *Quinto* y el *Sexto*, nos explican el edificio desde sus lados norte y sur. El *Quinto* resulta de extraordinario interés, ya que vemos en sección el Patio de Mascarones y el palacio del rey, y toda la complejidad de la Basílica (el presbiterio y, debajo de él, el Panteón; la parte central del templo cobijada bajo la cúpula; y sus pies, con el importantísimo coro y el sotacoro), terminando la imagen, en su parte derecha, con la sección del Patio de los Reyes y la fachada principal, en cuyas plantas superiores se situó la biblioteca regia. Es quizá en esta lámina en la que mejor se expresa la polivalencia de funciones de la que hablamos.

El *Sexto diseño* nos muestra esta misma ortografía pero desde el exterior, captado en la fachada sur del edificio, la más perfecta de todas ellas. El diseño nos es útil por varias razones. Al estar captado desde orientación mediodía permite que veamos no solo la extraordinaria fachada sur sino la gigantesca plataforma sobre la que descansa, una de las genialidades arquitectónicas de Juan Bautista de Toledo, sobre la que se asientan el jardín de los frailes y los del rey y la reina, así como, en su parte derecha, el aposento real, y, en la izquierda, la llamada galería de convalecientes, también fuera del diseño del rectángulo, una bellísima y ligera *loggia* que sobrevuela, orientada al sur, el jardín de los frailes y se abre a la naturaleza de la huerta, la dehesa de la Herrería, el monte y, en definitiva, y en lontananza, Madrid.

Pero, sobre todo, este *Sexto diseño* sirve para dejarnos todavía más clara que los cinco anteriores la característica fundamental del lenguaje arquitectónico escurialense, que se remachará en el *Séptimo diseño* (fechado en 1587), culminación de la serie. Nos referimos a la opción de Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y, en definitiva, Felipe II por un estilo clasicista desornamentado, cuyos efectos impactantes se consiguen a través del juego de volúmenes y líneas sencillas y elementales que alcanzan su expresividad en las ideas, clave en la estética escurialense, de orden y correspondencia conseguidas a través de la geometría y la insistencia en figuras como el círculo o el cuadrado, si tenemos en cuenta la geometría plana, o la esfera y el prisma, si lo observamos desde puntos de vista volumétricos.

“Las fábricas grandes”, explicaba Sigüenza, “tienen partes y miembros grandes, y no se pueden dejar en olvido sin hacerles agravio. En esta hay mucho de esto, porque, dejada aparte su grandeza, es un agregado o junta de tantas cosas y una mezcla tan nueva, que no sé ejemplo ninguno de los antiguos y modernos con quién compararlo ni de dónde tomar estilo”²¹⁶. Subrayaba, por tanto, no solo la polifuncionalidad del conjunto, sino la originalidad que ello mismo comportaba en el contexto de programas arquitectónicos y decorativos de su época.

Aunque ya hemos insistido en la importancia de lo figurativo y de lo específicamente decorativo en El Escorial, no cabe duda de que la imagen pictórica y escultórica y sus decoraciones se encuentran bajo la égida y dirección de lo arquitectónico, que impone su lenguaje de rigor, geometría, orden y solemnidad, de manera que, si aplicamos a la obra las ideas renacentistas italianas referentes a la superioridad de un arte del diseño sobre otra, es decir, el famoso *paragone*, no cabe duda de que es la arquitectura el arte que aquí predomina y determina el discurso estético total.

De todas las partes de la Basílica, el presbiterio y el altar mayor fueron las últimas que se realizaron, todo ello igualmente con un continuo cambio de ideas en el cual ahora no nos es posible entrar. Por ello, las cuatro postreras láminas de la serie Perret-Herrera se dedican monográficamente a esta zona. El *Octavo diseño*, fechado en 1589, nos muestra la ortografía del retablo, diseñado por Juan de Herrera, con las pinturas de Federico Zuccaro, tres de las cuales fueron posteriormente retiradas. La estampa fechada es, como se ha señalado, el único testimonio de la perdida pintura de Zuccaro con el *Martirio de san Lorenzo*, que se sustituyó por la obra del mismo tema de Pellegrino Tibaldi, como también lo fueron los dos grandes lienzos del cuerpo inferior con las escenas del *Nacimiento* y la *Adoración de los pastores*, aunque en este

²¹⁶ Sigüenza 2000.

caso sí se conserven las versiones de Zuccaro en los museos escurialenses²¹⁷.

Los tres últimos diseños de Herrera-Perret estudian a fondo el principal motivo dogmático por el que se había levantado el edificio, es decir, el de servir de lugar de culto privilegiado a la Eucaristía.

La adoración del Santísimo Sacramento se produce en El Escorial dentro de un complejo sistema de custodias, muy bien explicado por Almela y Sigüenza. El *Nono diseño* (1583) muestra la ortografía del sagrario del altar mayor, realizado por Jacopo da Trezzo; el *Décimo* (1583) es la sección y parte interior de este sagrario; y el *Undécimo*, la custodia (1583) e iconografía (1584) del sagrario y custodia, en la que queda reflejada no solo la importancia crucial de este lugar, que se componía de una custodia mayor, que a su vez envolvía a otra menor, que cobijaba el vaso sagrado con la Sagrada Forma (hoy están perdidas la segunda de las custodias y el vaso), sino que muestra hasta el paroxismo la obsesión de la arquitectura escurialense por las plantas centrales y los elementos cupulares.

En 1586, cuando el 17 de junio terminó de asentarse la custodia del altar mayor y Felipe II ordenó que se pusiese otra más pequeña, también de jaspes, dentro de la grande, el rey se paseaba por su obra. Así lo recuerda Sigüenza cuando afirmaba que “los ratos de descanso [de Felipe II] era acudir a ver lo que hacían los maestros que entendían en el retablo y en los entierros, gradas del altar y otras cien cosas que allí hay de ricos mármoles y jaspes”²¹⁸. El 9 de agosto, víspera de San Lorenzo, se trasladó el Sacramento en solemnísima procesión con el rey, el príncipe don Felipe, la infanta doña Isabel y todos los caballeros de la corte; seis padres cantores, vestidos de capas ricas, cantaban los himnos de *Corpus Christi* y entraron en la iglesia entonando el *Te Deum laudamus*²¹⁹.

²¹⁷ Cloulas-Brousseau 1968.

²¹⁸ Sigüenza 2000.

²¹⁹ Sigüenza 2000: 499.

Al año siguiente (1587), en pleno proceso, ya decorativo, de la obra, el rey se deleitaba con el avance de las pinturas de las Salas Capitulares y con la construcción de las fuentes de los cuatro claustros pequeños, que se hacían de nuevo en mármol. “Dieron [el rey, sus hijos y varios cortesanos] vuelta por la casa y detuviéronse algún tanto mirando pintar a Peregrín de Peregrino en un claustro, hombre singular en el arte y aun en la figura y talle”²²⁰, demostrando una vez más el ya mencionado interés directo del Rey en todo lo concerniente al ornato del monasterio.

Todavía quedaba, sin embargo, rematar el conjunto escurialense con la solución definitiva a uno de sus elementos decisivos, si no el más importante: el de los enterramientos reales. No vamos aquí ni siquiera a resumir el largo proceso emprendido en 1574 con la llegada de los primeros cuerpos reales al edificio, que terminó en 1598. Fue entonces cuando se terminó de asentar el grupo funerario de *Felipe II y su familia* obra de Pompeo Leoni y Jacopo da Trezzo y cuando Perret editó la última de sus láminas, años después de haber terminado su *Sumario...* En ella ya se podía ver la Real Basílica, su Altar Mayor y, a derecha e izquierda, los grupos tumulares que culminaban el edificio²²¹.

²²⁰ Ibidem: 503.

²²¹ En 1594, todavía en vida del rey, Almela describía así esta parte del edificio: “todos los quales (los simulacros de los túmulos) quedan al presente hechos de materia conviniente y al vivo de como están después de bronce y jaspes dorados y de mucha auctoridad y presencia, aunque están de prestado porque están mandados hacer de bronce dorados, como dicho queda, no obstante que debajo de toda esta parrilla ay de bóveda hecha un repositorio de los cuerpos difuntos de los Reyes y Reinas y Príncipes dichos”. Almela 1594: 115v.-116.

5. La visión de Ezequiel de Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando (1604)

Las láminas dibujadas por Juan de Herrera y grabadas por Perret, así como el comentario del arquitecto en su *Sumario* proponían una imagen del monasterio que bien podemos calificar de “distanciada” y directamente arquitectónica, si bien, en muchas ocasiones, lo estimativo y valorativo aparece en los comentarios de Juan de Herrera²²². La magnificencia querida por el Rey para su construcción se centraba en el lenguaje clásico de la arquitectura y en una explicación predominantemente funcional que el arquitecto desarrolló en su texto, alejado de cualquier simbolismo. El interés del monarca era lograr una gran difusión internacional de su proyecto, como lo demuestra la instalación de una imprenta en el monasterio y la venta de sus láminas, y el de Juan de Herrera el de efectuar una clara maniobra apropiatoria del mismo (no olvidemos que la “traza universal” había sido proporcionada por Juan Bautista de Toledo y que las ideas del italiano Pacciotto había sido largamente tenidas en cuenta), a la vez que demostrar su habilidad y su profundo conocimiento de los modos de proyección y de representación perspectiva inherentes a la arquitectura vitruviana.

Una misma habilidad, pero puesta al servicio de una idea más fantasiosa y subjetiva de la arquitectura, mostraron sus discípulos los jesuitas Jerónimo Prado (1547- 1595) y Juan Bautista Villalpando (1552- 1608) al concebir y publicar, también bajo los auspicios del Rey Prudente, los tres tomos de una magna obra, profusamente ilustrada sobre todo en su Tomo II, en la que propusieron una ambiciosa reconstrucción del Templo de Jerusalén que se basaba en el comentario de la profecía bíblica de Ezequiel. El título general de la obra era el de *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*. La idea surgió en Córdoba 1580 y el primero de los tomos se

²²² Ver al respecto Sáenz de Miera 2001: 388 y ss.

publicó en 1596, ya muerto Prado, mientras los otros dos vieron la luz ya en 1604²²³.

En 1590 presentaron a Felipe II un primer avance del trabajo, de manera que el monarca protegió y alentó la idea en los últimos años de su vida. Estos dibujos iniciales, un escrito explicatorio, e incluso alguna estampa, fueron examinados por Juan de Herrera, así como el Príncipe Felipe, el heredero, y la Infanta Isabel Clara Eugenia. Poco después fueron presentados en Roma al papa Clemente VIII, como era el deseo de Felipe II²²⁴. Al poco de imprimirse el primero de los tomos en 1596, Villalpando lo volvió a presentar al Rey, junto a una maqueta de la ciudad de Jerusalén, como una de las partes esenciales del proyecto, y una carta fechada en Roma el día 1 de enero de 1597. El rey examinó con detenimiento la maqueta en dos jornadas distintas y la destinó al monasterio de El Escorial examinando en compañía de su arquitecto Francisco de Mora, pues ya había fallecido Juan de Herrera, las estampas del proyecto. “Púsose luego una mesilla a su Majestad sobre la cama para ver las estampas que agora venían del templo como cosa de traça y edifficio a que es tan inclinado, dióle mucho gusto ver las medidas de las paredes, las alturas, el atrio grande para todo el pueblo, la división de aposentos y cuartos para los sacerdotes y otro cuarto que avía en el templo para las Virgines, el lugar para los sacrificios, las puertas del templo, los candeleros, vasos y Querubines y otras cosas para el servicio del templo, el santa sanctorum y en cada cosa destas ay tanto primor y grandeça que se ve bien el autor. Decirle de quando en quando Mora, trazista del Rey, que era mayor edifficio que el del escorial”²²⁵.

El magno proyecto, profusamente ilustrado sobre todo en el Tomo II, además de los tres frontispicios que encabezan cada uno de los tres

²²³ Ramírez et. al 1991.

²²⁴ El padre Luciano Rubio ha estudiado en detalle el proceso de gestación, creación y publicación de esta obra en “El tratado de Villalpando: origen, vicisitudes y contenido”, en Villalpando 1990: 73-96. Igualmente interesante es Lazure 2000.

²²⁵ Villalpando 1990: 83.

tomos, posee interés intrínseco al tratarse, en su texto e ilustraciones, a través de una propuesta de reconstrucción del Templo de Jerusalén y de la misma ciudad santa, de una muy ambiciosa reflexión acerca del carácter sagrado de la arquitectura partiendo tanto de los textos bíblicos como de las ideas de Vitruvio que ambos autores habían aprendido de su maestro Juan de Herrera. Del sentido teórico que esta reflexión está poseída es buena prueba el que para ella partieran no tanto del verdadero templo de Jerusalén, conocido, sobre todo, por la descripción de Flavio Josefo, sino de la mística e imaginaria visión del Profeta Ezequiel, inserta en los últimos capítulos de su libro de profecías. No era, por tanto, un intento de reconstrucción arqueológica o histórica del edificio destruido, sino, como decimos, una reflexión teórica acerca de la arquitectura cristiana que se realizaba bajo las enseñanzas de Vitruvio, pero que partía de un comentario del mencionado texto profético. Esto explicaría el interés de Felipe II por el proyecto, que se encuadra en su idea de cristianización del paganismo, tan presente sobre todo en los años finales de su reinado.

Sin embargo, es muy posible que en las intenciones de los jesuitas estuviera igualmente la de realizar una contrapropuesta polémica tanto contra las ideas e imágenes de Arias Montano en torno a la arquitectura sagrada y, en especial, al templo de Jerusalén, publicadas, como sabemos, en 1572, como del estricto vitruvianismo que rezumaban las láminas de Juan Herrera y Pedro Perret, prácticamente contemporáneas a la obra de nuestros dos autores. De hecho, Arias Montano volvió a imprimir en 1593 sus láminas, con el título *Antiquitatum Iudaicarum*, en un claro deseo de terciar en la polémica acerca de la reconstrucción hierosimitana que con tanto ahínco proponían los jesuitas y, naturalmente, de defender sus ideas sobre el Templo.

Una simple comparación de las ilustraciones de una y otra publicación resulta extraordinariamente elocuente. La imagen del Arca de Noé del *Exemplar* de Benito Arias Montano, con la figura de Cristo tendido, sugiriendo el paralelismo entre la perfección de las medidas de este edificio bíblico y las del Salvador, tiene su correspondencia en la imagen del “Singularum Porticum, et Humanae Staturae similis distributio”, del Tomo II de Villalpando correspondiente a su Capítulo XXXI

titulado “Toda la disposición del templo ha sido tomada de la simetría de la fábrica humana”²²⁶. Sin embargo, podemos decir que aquí terminan los escasos paralelismos. Nada tienen que ver, por ejemplo, las imágenes mucho más imaginativas y fantasiosas del libro de los jesuitas al presentar los distintos objetos y lugares sagrados del Templo con la lámina correspondiente del *Exemplar* montaniano donde aparecen todos en la misma estampa; como tampoco admiten parangón la planta propuesta por Montano del edificio bíblico, ni su imagen pretendidamente arqueológica, con las suntuosas y enormes planchas de la obra de Prado y Villalpando, que nos muestran diversas vistas, secciones, capiteles, etc., de la imaginativa visión de Ezequiel. Sin embargo, ambos textos vuelven a relacionarse en cierta medida en las imágenes de las “iconografías” de la antigua Jerusalén insertas, la de Arias Montano, en el comentario sobre “el solar de la antigua Jerusalén”, que llamó *Nehemías*²²⁷, en alusión al personaje de la Biblia que reconstruyó la ciudad de Jerusalén y sus murallas, las consagró y reformó el Templo a partir de 445 a.d.C., y la de Prado/Villalpando en el Tomo III de su *In Ezechielem Explantiones*, aunque, como es habitual, resulte mucho más imaginativa esta última.

Ya hemos dicho que ambos jesuitas habían estudiado arquitectura con Juan de Herrera. Ello es observable no solo en su ya señalada cultura vitruviana, sino también en los sistemas de proyección que los frailes utilizaron en varias de sus láminas, sobre todo en las insertas en el Tomo II de su obra, que bien podrían interpretarse como una contrapropuesta al estricto carácter arquitectónico del que Juan de Herrera dotó a sus *Estampas y Sumario*.

Los jesuitas insertaron quince grandes estampas en este libro a las que dotaron de un carácter conjunto por medio de una “Relación de figuras” que las numera y titula. Sin entrar ahora en un análisis porme-

²²⁶ En donde podemos observar una vez más el componente vitruviano de la cultura de los jesuitas: “Vitruvio afirma que toda la razón de arquitectura fue tomada de la simetría del hombre como del edificio más perfecto de la naturaleza”. *Ibidem*: 308.

²²⁷ Arias Montano 1572: 677-703.

norizado y comparativo de estas estampas con las de Herrera/Perret, bástenos señalar la indudable relación entre los diseños *Primero* y *Segundo* de estos últimos, con la “Planta primera del templo de Jerusalén” y la “Planta segunda del templo de Salomón” de la propuesta Prado/Villalpando, así como los diseños *Tercero* y *Cuarto* de Juan de Herrera, con el sistema productivo de las estampas XIV y XV de los jesuitas con sus grandiosos alzados de Templo de Jerusalén, salvando, naturalmente las diferencias arquitectónicas entre El Escorial herreriano y el templo hierosimitano de Prado y Villalpando.

Ahí terminan las relaciones entre ambas ideas y no es posible sostener, como con acierto explica Luciano Rubio, simplemente por razones cronológicas, ninguna influencia del libro de los jesuitas en una obra como El Escorial, cuyo salomonismo o, más bien biblismo, sería, como hemos explicado, más bien sobrevenido y estimulado por las intervenciones de Arias Montano a partir de los años setenta.

Sin embargo, es claro que la espectacular edición ilustrada de la visión de Ezequiel, su protección por Felipe II, y la presencia de la maqueta de la ciudad santa en las dependencias escorialenses a finales de siglo, estimularon las críticas del Padre Sigüenza, que en 1605, solo un año después de la publicación en Roma de la obra que comentamos, dio a las prensas su famosa crónica, con una interpretación del edificio que retomaba las ideas de su maestro Benito Arias Montano.

6. Arquitectura clásica para tiempos cristianos: las ideas del padre fray José de Sigüenza

El jerónimo comenzó el *Libro Tercero* de su *Historia de la Orden de San Jerónimo*, dedicado a la historia de la fundación y a la descripción de El Escorial, con una crítica a varias de las teorías de su tiempo acerca del origen de la arquitectura. Desecha, en un principio, la idea de su origen naturalista y califica de superfluas, arrogantes o vanas, algunas “ilustres obras” que no nombra, a la vez que considera como “invención de los hijos de Caín” a los instrumentos musicales y a las herramientas de metales fuertes y duros. Ello le da paso a una lógica

crítica a la ciudad y torre que más tarde se denominó Babel, no solo como ejemplo de soberbia, sino sobre todo por su pretensión de ligar la conmemoración del origen de la humanidad a la arquitectura y sus edificios, y no a Dios y su Sabiduría. Su intención es, desde un principio, el de hallar una justificación de la arquitectura en la Antigüedad, fuente máxima de prestigio a finales del siglo XVI, y cuyo estudio ha originado una nueva profesión como es la de anticuario que “se cuenta –dice– entre los oficios honestos”²²⁸.

Tras estas consideraciones iniciales, el fraile vuelve a iniciar su discurso sobre los orígenes naturalistas de la arquitectura indicando cómo lo primero que hizo Dios fue enseñar a vestirse a los hombres. Es clara aquí ya la influencia de las ideas de Montano, que continuarán cuando más adelante, afirma que fue Dios quien inculcó la noción del correcto fin de las obras arquitectónicas y la adecuada elección de materiales conforme a los fines a que estas se destinan, para terminar señalando, ya como primer ejemplo de importancia en la historia de la arquitectura, un “edificio” bíblico como fue el Arca de Noé, “a quien debemos todos la vida, aun sin hablar del profundo de sus misterios, que siendo para asegurar sobre las aguas aquellas pocas almas, la hizo de madera y de tal forma, que representando con sus medidas al mismo hombre fuese proporcionada para contrastar y defenderse de tan fuertes hondas”²²⁹. Es este, pues, el Arca de Noé, el primero de los edificios de la Antigüedad cristiana con que ha de ser comparado El Escorial. En todo lo cual, como vemos, no hace otra cosa que seguir las ideas de Benito Arias Montano.

El segundo de los edificios a los que Sigüenza se refiere, siguiendo también las ideas de su maestro, es el Arca del Templo, y el tercero, el mismo Templo de Jerusalén. Son obras que, según nuestro autor, han sido muy bien estudiadas por los anticuarios, profesión a la que defiende de los ataques que, desde puntos de vista de una estricta ortodoxia

²²⁸ Sigüenza 2000: 430.

²²⁹ *Ibidem*: 431.

católica, estaba siendo sometida. Pocos párrafos antes había aludido a estos anticuarios destacando la honestidad de una actividad cuyo fin era el estudio de los restos de la Antigüedad pagana: ahora la alabanza se dirige a los que estudian no solo estos restos, sino también los propiamente cristianos.

Se admite así, por tanto, la existencia de una doble Antigüedad, pagana y cristiana, superior, por supuesto, la segunda a la primera: “A los escritores que nos dan noticia de las unas y de las otras fábricas, sagradas digo y profanas, y con su diligencia desenterraron del polvo las reliquias de aquellas antigüedades, llamamos con razón anticuarios; y debémosles mucho, pues nos las dieron como vivas y como resucitadas a nuestros ojos, y ahora por su diligencia y por su industria vuelven a ejercitarse y entenderse, poco menos con tanta perfección y entereza como si a vueltas de sus cenizas se levantaran los mismos arquitectos que las ejecutaron”²³⁰. De esta manera, el fraile jerónimo se colocaba en la órbita de eruditos y anticuarios que desde los tiempos de Páez de Castro, Felipe de Guevara y Ambrosio de Morales tan cercana era, como ya sabemos, a los intereses del rey Prudente.

La intención de Sigüenza al comienzo de este *Tercer Libro* no fue otra que la de mostrar cómo en la fábrica de El Escorial culminaba un proceso histórico referido a la idea de la arquitectura sagrada como expresión de la Divina Sabiduría. La fundación de Felipe II superaba en grandeza a las obras de la Antigüedad, a la vez que era ejemplo de perfecta proporción, comodidad, respeto y buena interacción entre sus partes por lo que puede parangonarse con el cuerpo humano. Posee, sobre todo, una armonía celestial, ya que es trasunto de la Sabiduría Divina, lo que la hace comparable con los tres edificios a que nos hemos referido: el Arca de Noé, el Arca del Testamento y el Templo de Salomón.

Con la primera comparación se alude a la finalidad de refugio y salvación que tiene el edificio, no solo de las almas de los fieles, sino

²³⁰ Ibidem.

también de las reliquias e imágenes de los santos que sufrían persecución; con la segunda, a su condición de lugar de estudio y difusión de la ley y la palabra divina, de ahí la reiterada importancia de los libros y los manuscritos de su Regia Biblioteca, y con la tercera, a su característica de lugar de culto y celebración de la Divinidad, por ello el carácter decisivo del ornato y los instrumentos al servicio del culto divino.

La intención de Sigüenza al colocar estas reflexiones en el comienzo de su crónica no era otra que las de iluminar en clave bíblica la obra del Monasterio, y adaptarla a los nuevos tiempos especialmente duros y polémicos de fines del siglo XVI. El edificio no era tanto un ejercicio intelectual basado en la Sagrada Escritura, Vitruvio y San Agustín, como un auténtico alcázar de defensa de la ortodoxia católica amenazada por los protestantes.

Sus palabras son muy claras: “Aquí, dice, como una arca de Noé, se salvan muchas almas que huyendo del diluvio del mundo se encierran dentro de sus marcos en una estrecha obediencia, esperando con gran firmeza no olvidará Dios a los que así se fiaron de su palabra. Aquí como en el tabernáculo de Moisés, se asienta el mismo Dios en la verdadera Arca del Testamento sobre las alas de los querubines, se aprende de la ley divina, se guarda, se ejecuta, disputa, defiende, enseña. Aquí, como en otro templo de Salomón, a quien nuestro patrón y fundador Felipe II fue imitando en esta obra, suenan de día y de noche las divinas alabanzas, se hacen continuos sacrificios, humean siempre los incienso, no se apaga el fuego ni faltan panes recientes delante de la presencia divina y debajo de los altares reposan las cenizas y los huesos de los que fueron sacrificados por Cristo”²³¹.

Sigüenza respondió a la ostentosa publicación de Prado y Villalpando con razonamientos de historiador. De esta manera, al final de su libro incluyó, un tanto a desgana, un *Discurso XXII* donde trata “La comparación y conferencia de este templo y casa con otros edificios famosos, principalmente con el Templo de Salomón”.

²³¹ *Ibidem*: 431.

Aunque es fácil reparar en otros edificios de mayor tamaño que El Escorial, como los monasterios de Tomar o de Poblet, ninguno de ellos está “tan bien trazado” como el monasterio de Felipe II; y lo mismo sucede si observamos edificios tan grandes como San Pedro de Roma o Santa Sofía de Constantinopla, “mirada la unidad y junta de esta casa y templo y tomándolo así todo, es sin comparación mayor que aquellas fábricas”²³². Otros edificios de la Antigüedad no son otra cosa que “prodigalidad, ostentación y locura”²³³. Usando de manera continua el tópico retórico del sobrepujamiento²³⁴, Sigüenza llega, sin nombrarlo específicamente al tema que le interesa, que no es otro que la reciente publicación de los tres tomos de Prado y Villalpando que proponen una, a su parecer errónea, reconstrucción del Templo de Jerusalén.

Basada, como ya sabemos, en el texto de la profecía de Ezequiel, la idea de los jesuitas no tiene en cuenta las únicas descripciones bíblicas directamente referidas al templo, es decir, la del III *Libro de los Reyes*, en sus capítulos 6 y 7, en el capítulo 4 del *Paralipómenos*. Sigüenza distingue con claridad lo que fue el Templo de Jerusalén histórico, del que nos propone el profeta Ezequiel en su mística visión. “Aquél, el Templo, le hicieron las manos de hombres y los ojos de infinitos le vieron y le pudieron medir. Éste (el de Ezequiel) no entraron manos de hombres en él, ni ojos humanos le vieron, si no son los del alma y espíritu de Ezequiel”²³⁵.

Entrando ya en la comparación con El Escorial, el jerónimo tiene claro que el destruido templo hierosimitano, “no fue tanto o no fue más edificio que el de esta casa (El Escorial), si miramos a los lugares propios donde la Escritura hace historia de él...”²³⁶, para a continuación efectuar una pormenorizada descripción de lo que fue este edificio

²³² *Ibidem*: 702.

²³³ *Ibidem*: 703.

²³⁴ Saenz de Miera 2001.

²³⁵ Sigüenza 2000: 704.

²³⁶ *Ibidem*: 707.

bíblico. De ella deduce que la fábrica escorialense es mayor que “aquel templo de Salomón”, aunque menor que la visión, puramente espiritual, de Ezequiel, habiéndose gastado en el ornato de la primera una suma mucho menor que en la obra histórica de David y Salomón: “De donde colegimos dos cosas que son el intento principal de este discurso. Lo primero, que no es imposible ni dificultoso de entender cómo en tan pequeña fábrica como aquella (el Templo de Salomón) se pudo gastar tan inmensa suma de oro y plata y metales; y lo otro, como en esta (El Escorial), que parece por lo dicho no menor, sino igual y aun mayor, se ha gastado tan poco”²³⁷.

En su amplia crítica a la presunción de historicidad de la visión de Ezequiel como fundamento para una reconstrucción visual del Templo de Jerusalén, el jerónimo tuvo delante, sin duda, las láminas del tratado de los dos jesuitas lo que le sirve como refutación de que la obra de El Escorial nada tiene que ver con esta visión, ni siquiera con el intento de una reconstrucción más o menos arqueológica del templo bíblico. Ello es claro cuando echa en falta en las ideas de Prado/Villalpando algunos elementos arquitectónicos que sí aparecen en la reconstrucción de Montano, pero que tampoco vemos en El Escorial de Felipe II²³⁸. Lo mismo podemos decir cuando en su crítica a los tres tomos menciona la muralla que los jesuitas propusieron como base del presunto templo, absolutamente descomunal en palabras del jerónimo “y que, dice expresamente, no tiene que ver esta casa de San Lorenzo con solo este paredón y cimientos”²³⁹.

Lo que Sigüenza está haciendo es comparar la base explanatoria que Juan Bautista de Toledo edificó en la ladera de la sierra madrileña para, sobre ella, levantar la fábrica de San Lorenzo, “una obra de las que por su grandeza podemos llamar romanas” como dice en otro mo-

²³⁷ Ibidem: 712.

²³⁸ Como, por ejemplo, la alta y única torre que señorea la propuesta grabada de Arias Montano.

²³⁹ Sigüenza 2000: 706.

mento²⁴⁰, con la claramente desproporcionada plataforma²⁴¹ de la famosa lamina de Prado y Villalpando sobre la que asentaron su idea del Templo. Muy probablemente el cronista no dejó de confrontar el *Sexto Diseño* de Juan de Herrera, que representa la fachada sur del Monasterio de El Escorial, con la monumentalista reinterpretación posterior de Villalpando del templo encaramado en la gigantesca plataforma. Como también debió de tener en cuenta el famoso *Séptimo Diseño* de Herrera, el de la vista en perspectiva de todo el edificio, con este último de Villalpando, que constituyen las imágenes paradigmáticas de ambas series de grabados.

Si los jesuitas tenían la cabeza en los cielos místicos (y, posiblemente, en los pingües beneficios de la venta de su colosal publicación²⁴²), Sigüenza tenía muy bien asentados los pies en la tierra. Si al final de su descripción de El Escorial concluye con la implacable crítica que estamos comentando, no olvidemos que la había comenzado de la siguiente manera: “Advertiré aquí ahora que el segundo maestro, Juan de Herrera, discípulo del primero (Juan Bautista de Toledo) y el que ejecutó lo principal hasta el cabo, hizo unos diseños (llamémosles estampas o dibujos o como quisieren) de todo este edificio en que quiso que se viesen claros todos sus miembros, las plantas baja y alta, toda la montea y perfil del edificio, parte en perspectiva, parte en simple visión, en que se imagina el ojo tan grande como la cosa vista, y otras secciones y cartas de toda la casa, templo y claustro, que para quien entiende el arte son de gran deleite y provecho, donde con facilidad se conocen los gruesos, medidas, número y proporción de las piezas, paredes, puertas, ventanas; y a los que no lo supieren, si los juntan con

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Aunque de gran éxito en el futuro como demuestran, entre otras, las imágenes de los libros de Caramuel de Lobkowitz (1678) o Johan Bernard Fischer von Erlach (1725).

²⁴² Martínez Ripoll en Ramírez 1995.

esta Historia les harán mucho al caso y por ellos podrán verificar lo que aquí se fuera diciendo”²⁴³.

La estrategia de Sigüenza es pues, muy clara. Escribió y concibió su *Historia de la Orden de San Jerónimo* con el fin exaltar la figura de Felipe II en relación con el levantamiento de El Escorial. De esta manera, en el “Libro tercero de la historia de la orden de San Jerónimo” narra la vida del Rey en función de la historia constructiva del edificio y lo encabeza con un “prólogo” en el que recoge sus reflexiones acerca de la arquitectura y del simbolismo bíblico de El Escorial, tomándolas, como acabamos de ver, de las ideas de su maestro Montano. Este fundamental prólogo sirve de introducción a esta parte y, en realidad, también a la siguiente.

Esta última, el “Libro Cuarto de la Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo. Parte Segunda: de las partes del edificio del Monasterio de San Lorenzo el Real, fábrica del rey don Felipe II”, es, como leemos, una descripción topográfica de la fábrica. Es ahora, en su “Discurso Primero” donde alude a las *Estampas* de Herrera en la forma que acabamos de recoger.

De esta manera, si Arias Montano fue el motor ideológico de la última interpretación del edificio en vida del Rey con la pretensión de incardinarlo en la arquitectura y sentido simbólico de la imagen propio de la Biblia, Juan de Herrera, sus *Estampas* y *Sumario* son la imprescindible guía arquitectónica de la gran empresa filipina en la que culminó el Renacimiento Habsbúrgico del siglo XVI. Utilizando ambas fuentes, el padre Sigüenza realizó su magnífica interpretación del conjunto a inicios del siglo XVII.

²⁴³ Sigüenza 2000: 558. Por su parte Almela 1594: 133, ya citaba esta obra en 1594. Al referirse al andito de los 30 pies que rodea la Real Basílica dice: “como lo representa curiosamente el excelente y general architecto de su Magd. Juan de Herrera en la segunda plancha que dio estampada...”.

Bibliografía

Abella Rubio, Juan José (1978)

“El túmulo de Carlos V en Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 44, pp. 177-200.

Almela, Juan Alonso (1594)

Descripción de la octava maravilla del Mundo, que es la excelente y santa casa de San Laurencio, el Real Monasterio de frailes Jerónimos compuesta por el doctor, Juan Alonso de Almela, médico, Biblioteca Nacional de España, Mss. 1724.

Alvarez, Vicente (2000)

Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España don Phelipe nuestro señor, año del nascimiento de nuestro Salvador... de 1548..., s.l., s.i., 1551, en Calvete de Estrella (2000), pp. 597-681.

Arfe, Juan de (1585)

De varia commensuracion para la escultura, y arquitectura, Sevilla.

Argote de Molina (1582)

Libro de la monteria que mando escrevir el muy alto y muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla y de Leon, vltimo de este nombre, Sevilla.

Arias Montano, Benito (1571)

Biblia Sacra, Hebraice, Chaldaiche, Graece, Latinae, Ambers.

Arias Montano, Benito (1572)

Antigüedades hebraicas. Tratados exegeticos de la Biblia Regia. Antiquitatum Iudaicarum Libri IX Apparatus Sacer, ed. Luis Gómez Canseco, Sergio Fernández López, Huelva 2013.

Arias Montano, Benito (1605)

In XXXI Davidis Psalmos Priores Commentarium, 1605.

Bassegoda, Ventura (2003)

El Escorial como museo, Barcelona.

Bonet Correa, Antonio (1960)

“Túmulos del emperador Carlos V”, *Archivo Español de Arte*, 33, 129, pp. 55-66.

Bonet Correa, Antonio (1974)

“Juan de Arfe y Villafañe, “Escultor de oro y plata” y tratadista”, en Juan de Arfe y Villafañe, *De varia commesuracion para la escultura y arquitectura*”, Madrid, pp. 9-64.

Bonner, Michel (1986)

Majesty of State: Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600), Florencia.

Booger Bob V. van den (2010)

“María de Hungría, mecenas de las artes”/Mary of Hungary as a patron of the Arts”, en Checa, Fernando (2010) (ed.), pp. 2791-2822.

Calvete de Estrella, Juan Cristobal (1559)

El tumulo imperial: adornado de Historias y Letreros y Epitafios en Prosa y verso Latino..., Valladolid.

Calvete de Estrella, Juan Cristobal (2000)

El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe don Phelippe, Amberes 1552, ed. Paloma Cuenca, Madrid.

Campos, Francisco Javier (ed.) (2002)

El monasterio de El Escorial y la pintura, Actas del Simposio coordinado por Francisco Javier Campos Fernández de Sevilla, Madrid.

Campos y Fernández de Sevilla (2010)

Arias Montano en la Biblioteca Real y en el gabinete de estampas del Escorial, El Escorial.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800)

Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, Madrid.

Cervera Vera, Luis (1954)

Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera, Madrid.

Checa, Fernando (1980)

“Capricho y fantasía en El Escorial (Sobre el grutesco y el gusto por lo fantástico en el monasterio)”, *Goya*, 156, pp. 329-337.

Checa, Fernando (1992)

Felipe II, mecenas de las artes, Madrid.

Checa, Fernando (1994)

Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII), Madrid.

Checa, Fernando (ed.), (1998)

Felipe II. Un príncipe del Renacimiento, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Checa, Fernando (1999)

Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento, Madrid.

Checa, Fernando (dir.) (2010)

Los inventarios de Carlos V y la familia imperial/The inventories of Charles V and the Imperial Family, Madrid.

Checa, Fernando (2013)

Tiziano y las cortes del Renacimiento, Madrid.

Checa, Fernando (dir.) (2013)

Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial/The Escorial Delivery Books of Philip II, Madrid. (id.)

Checa, Fernando 2015 (1)

“¿Pinturas para mujeres? Rogier van der Weyden y los reinos ibéricos en el Museo del Prado”, *Revista Libros* (online).

Checa, Fernando 2015 (2)

“Domenikos Theotocopuli en la corte del rey Prudente. Razones de un fracaso”,
Revista Archivo Secreto, Toledo, 6, pp. 300-319.

Checa, Fernando (ed.) (2015)

Natura potentior ars. Tiziano en sus primeras fuentes, Madrid. (id.)

Checa, Fernando (2016)

“El fuego y la lechuza. Sobre la recepción del Bosco en las cortes flamenca y española de los Habsburgo en el siglo XVI”, en Pilar Silva Maroto (ed.), *El Bosco-La exposición del V centenario*. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 156-171).

Checa, Fernando (dir.) (2018) (en prensa)

Inventarios post-mortem de Felipe II, Madrid.

Checa, José Luis (1994)

“El Alcazar de Madrid: fuentes escritas”, en Checa, Fernando (ed.) 1994, pp. 489-509.

Cloulas-Brousseau, Annie (1968)

“Les peintres du grand retable au Monastère de l'Escorial”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, III, pp. 177-288.

Cuelvis, Diego de (1599)

Thesoro corografico de las españas, siglo XIX, copiado del existente en la British Library (h. 1590), Biblioteca Nacional de España, Mss. 18472.

Delmarcel, Guy (1999)

“Le roi Philippe d'Espagne et la tapisserie. L'inventaire de Madrid de 1598”,
Gazette des Beaux-Arts, 6, 134, pp. 153-178.

Deswarte-Rosa, Sylvie (1990)

“Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes”,
Revue de l'Art, 88, 1, pp. 52-63.

Dolce, Ludovico (1567)

Vita dell'Invittissimo e gloriossim. imperador Carlo Quinto, Venecia 1567.

Doni, Anton Francesco (1550)

Sopra l'effigie, et statue, motti, imprese, figure et animali poste nell'Arctico fatto al vittoriosissimo Carlo Quinto Re delle Spagne Imperatore felicissimo, et de sua Maestà ricevuto in intaglio di rame l'anno MDL.

Eichberger, Dagmar (2002)

Leben mit Kunst - Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande, Brepols.

Eichberger, Dagmar (2010)

“Margarita de Austria y la documentación de su colección de Malinas/Margaret of Austria and the Documentation of her Collection in Mechelen”, en Checa (dir.) (2010), pp. 2337-2366.

Eichberger Dagmar y Beaven, Lisa (1977)

“Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria”, *The Art Bulletin*, 77, 2 (junio, 1995), pp. 225-248.

Falomir, Miguel (2010)

“Carlos V y el retrato en armadura”, en Soler del Campo, Álvaro 2010 (ed.), pp. 41-52.

Falomir, Miguel (2017)

“Giuseppe Arcimboldo: ciencia, erudición y artificio” en *Arcimboldo. Las Floras y la Primavera*, s.l. 2017, pp. 9-33.

Gloriosa et triunfante entrada (1549)

Littera della gloriosa et triunfante entrada del serenissimo Principe di Spagna in Bins città di Fiandra, (se ha suprimido la fecha).

Goldberg, E.L. (1996)

“Artistic relations between the Medici and the Spanish courts 1581-1621, Part I”, *The Burlington Magazine*, 138, 1115, pp. 105-114.

Gombrich, E.H. (1967)

“The Earliest Description of Bosch *Garden of Delight*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, pp. 403-406.

Gronau, Georg (1936)

Documenti artistici urbinati 1936, p. 154, doc. CXCVIII.

Guiciardini, Lodovico (1567)

Descrittione di M. Lodovico Gviciardini [...] di tvtti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore. Con piu carte di geographia del paese, & col ritratto naturale di piu terre principali [...].

Hänsel, Sylvaine (1999)

Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España, Córdoba.

Herrero Carretero, Concepción (1998)

“Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, en Checa, Fernando (ed.) 1998, ficha n. 56, pp. 347-350.

Holanda, Francisco de, (2003)

De la pintura antigua y el diálogo de la pintura, Madrid.

Horn, Hendrijk J. (1989)

Jan Cornelisz Vermeyen, Painter of Charles V and His Conquest of Tunis: Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons and Tapestries, 2 vols. Doornspijk.

de Jonge, Krista (2010)

“The Court Architect as Artist in the Southern Low Countries 1520-1560”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 59, pp. 110-135.

Juan de San Jerónimo (1845)

Memorias de fray Juan de San Geronimo, Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, VII. Madrid.

Justi, C. (1889)

“Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien”, *Jahrbuch der Königin Preussischen Kunstsammlungen*, X, Berlín, pp. 121-144. También, con adiciones, en *Miscellaneen aus Drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*, vol. 2, Berlin, 1908, pp. 73-97.

- Kantorowick, Ernst H. (1961)
“Gods in uniform”, *Proceedings of the American Philosophical Society*, pp. 368-393.
- Kubler, George (1984)
La obra de El Escorial, Madrid.
- Kris, Ernst (1926)
“Der Stil Rustique”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F., vol. 1.
- Lazure, Guy (2000)
Perceptions of the Temple, Projections of the Divine. Royal Patronage, Biblical Scholarship and Jesuit Imagery in Spain, 1580-1620, pp. 155-188.
- Lee Rubin, Patricia (1995)
Giorgio Vasari: Art and History, Yale.
- L’Hermitte, Jean (2005)
El pasatiempos de Jehan l’Hermitte. Memorias de un Gentilhombre Flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III, Estudio de Jesús Sáenz de Miera, Madrid.
- Lomazzo, Giovanni Paolo (1590).
Idea del tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore : nella quale egli discorre dell’origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell’arte della pittura... Milán.
- Lorne Campbell (1980)
Rogier van der Weyden, Londres.
- Marias, Fernando (1989)
“El Escorial de Felipe II y la Sabiduría Divina”, *Annali d’architettura*, 1, pp. 63-76.
- Malo Lara, L. y Santos Márquez, J. (2014)
“Jerónimo Sánchez Coello: un discípulo de Tiziano en Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, 87, 345, pp. 15-28.

Martínez Ripoll, Antonio (1995)

“El taller de Villapando”, en Juan Antonio Ramírez et. al. (1995).

Mexia, Pedro de (1545)

Historia imperial y Cesárea, en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los Césares Emperadores de Roma desde Julio César hasta el Emperador Maximiliano... Sevilla.

Mezzatesta M. (1980)

Imperial Themes in the Sculpture of Leone Leoni, Ph. Diss. New York University.

Morales, Ambrosio (1568),

La vida, el martirio, la invención, las grandezas, y las transformaciones de los gloriosos niños Mártires san Justo y Pastor, Alcalá.

Morales, Ambrosio de (1572)

Relación del viage que Ambrosio de Morales, cronista de Su Magestad, hizo por su mandado, el año de 1572 en Galicia y Asturias.

Morales, Ambrosio (1575)

Las antigüedades de las ciudades de España, que van nombradas en la Coronica, con la averiguación de sus sitios y nombres antiguos...., Alcalá de Henares.

Morán, José Miguel y Checa, Fernando (1986)

Las Casas de Rey. Casas de campo, cazaderos y jardines. Siglos XVI y XVII. Madrid.

Mulcahy, Rose Marie (1994)

"A la mayor gloria de Dios y el Rey": la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid.

Mulcahy, Rose Marie (1998)

“El arte religioso y su función en la corte de Felipe II”, en Checa, Fernando (ed.) (1998),

Mulcahy, Rosemarie (2002)

“Enea Vico’s Proposal Triumph of Charles V”, *Print Quarterly*, 19, 4, pp. 331-340.

Ocampo, Florián de (1791)

Coronica General de España... continuada por Ambrosio de Morales, Madrid.

Páez de Castro (1555)

Memoria a Felipe II sobre la utilidad de juntar una buena biblioteca. Descubierta en la Real Librería de San Lorenzo..., Mss., Biblioteca Escorial, &II-56,7, fols. 190-195r.

Pascual Molina, Jesús Félix (2013)

Fiesta y poder. La Corte en Valladolid (1502-1559), Valladolid, 2013.

Pascual Molina (2017)

“La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales”, en *Archivo Español de Arte*, 357, pp. 31-48.

Pérez de Tudela, Almudena (2000) (1)

“Gulio Clovio y la corte de España”, en *Felipe II y las artes*, Madrid, pp. 167-183.

Pérez de Tudela, Almudena (2000) (2)

“Documento inédito su Giulio Clovio al servizio della famiglia Farnese”, *Aurea Parma*, mayo- agosto, pp. 281-307.

Pérez de Tudela, Almudena (2002)

Sobre pintura y pintores en El Escorial en el siglo XVI”, en *El monasterio de El Escorial y la pintura*, Actas del Simposio coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 2002, pp. 539-554.

Plon, Eugène (1887)

Leone Leoni, sculpeur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpeur de Philippe II, Paris.

Ponz, Antonio (1788).

Viaje de España (ed. Madrid 1947).

Ramírez, Juan Antonio et al. (1995)

Dios arquitecto. J.B. Villalpando y el templo de Salomón, Madrid.

Rekers, Ben (1973)

Benito Arias Montano, Madrid.

Rouchette, Jean (1961)

La Renaissance que nous a léguée Vasari, Paris.

Sáenz de Miera, Jesús (1991)

“La historia de El Escorial en sus escritos. Las puertas taraceadas del palacio privado”, *Reales Sitios*, 108, pp. 29-36.

Sáenz de Miera, Jesús (1994)

“Lo raro del orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcazar de Madrid”, en Checa Fernando (dir) 1994, pp. 264-287.

Saenz de Miera, Jesús (2001)

De obra insigne y heroica a Octava Maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI, Madrid.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1934)

“El primer inventario del Palacio del Prado (1564)”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10, F, 28, pp. 69-76.

Sánchez Cantón, Francisco Javier (1956-1959)

Inventarios reales: bienes muebles que pertenecieron a Felipe II, Madrid: Real Academia de la Historia, *Archivo Documental Español*, pp. 10-11.

Sepúlveda el Tuerto (1583)

Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han sucedido de veinte años a esta parte... escrita por el Padre Sepúlveda el Tuerto. Religioso en el real convento del Escorial Año al parecer de 1583. Tomo primero. BN Mss. 2576.

Sigüenza, José (2000)

Historia de la orden de San Jerónimo, Valladolid.

Soler del Campo, Álvaro (ed.) (2010)
El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte, Madrid.

Tubau, Xavier (2010)
“Alfonso de Valdés y la política imperial del canciller Gattinara”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4, pp. 17-43.

Unterkircher, F. (1960)
“Hieremias Gundlach. Nova Hispaniae Regnorum descriptio. Cod. 6481 der Österreichischen Nationalbibliothek”, *Jahrbuch Kunstsammlungen Wien, N.F.*, pp.165-196.

Vázquez Dueñas, Elena (ed.) (2016)
Felipe de Guevara. Comentario de la pintura y pintores antiguos, Madrid.

Vázquez Dueñas, Elena (se ha suprimido ed.) (2016)
El Bosco en las fuentes españolas, Madrid.

Villalpando, Francisco de (1563)
Tercero y cuarto libro de Architectura / de Sebastian Serlio Boloñés: en los quales se trata de las maneras de cómo se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades; traduzido d[e] toscano en lengua castellana por Francisco de Villalpando..., Toledo.

Villalpando, Juan Bautista y Prado, Jerónimo (1990)
El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel, traducción de fray L. Rubio, OSA, y edición (capítulos seleccionados del segundo vol.) de J.Corrál, Madrid.

Vorágine, Santiago de la (1982)
La leyenda dorada, Madrid.

Zalama, Miguel Ángel (2006)
“Felipe el Hermoso y las artes”, en Zalama, Miguel Ángel y Vandenbroeck, Paul (dirs.), *Felipe el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid, pp. 17-48.

Zennocarus, Guglielmus (1559)
De Vita, Republica & Moribus Caroli V, lib. 5, Gante.

Índice

Prólogo de Miguel Ángel Zalama.....	7
Introducción.....	17

Parte I

<i>De Carlos V a Felipe II. Construcción de una imagen de poder y orígenes del coleccionismo habsbúrgico.....</i>	21
I. Orígenes de una pasión. Margarita de Austria y sus colecciones	21
II. María de Hungría y su protección a las artes	24
III. La corte de los Habsburgo y la historiografía artística del Renacimiento.....	30
IV. El final de la imagen imperial y tres retratos tempranos de Felipe II: Tiziano, Leoni, Moro.....	36
V. La primera colección de pinturas de Felipe II	53

Parte II

<i>Felipe II, coleccionista de “maravillas” y de pintura. Cuatro casos de estudio</i>	59
I. Felipe II y la “recuperación” de las artes en España	59
II. Los lugares de El Rey: pinturas y maravillas.....	63
III. Felipe II, coleccionista de pintura.....	79
IV. Cuatro casos de estudio.....	87
1) <i>Devoción y preciosidad: el caso Van der Weyden, de Lovaina y Bruselas a El Escorial.....</i>	88
2) <i>Placeres de la vista: las Poesie de Tiziano para Felipe II</i>	98
3) <i>Los límites de lo artístico: El Martirio de San Mauricio y la legión tebana de El Greco y su fracaso en El Escorial.....</i>	107
4) <i>Una pintura de la variedad del mundo en el palacio de El Escorial... </i>	122

Parte III

Imágenes de El Escorial. De Ambrosio de Morales a Benito Arias Montano, Juan de Herrera y fray José de Sigüenza	135
I. Antes de El Escorial	138
1) <i>Juan Páez de Castro y Felipe de Guevara. El valor de las imágenes en los inicios de la política cultural de Felipe II</i>	138
II. La época de El Escorial, de Ambrosio de Morales a fray José de Sigüenza.....	145
1) <i>Ambrosio de Morales y el Monasterio de El Escorial</i>	145
2) <i>Benito Arias Montano y fray José de Sigüenza: El Escorial como Biblia moderna</i>	151
3) <i>El Aparatus Sacer de Benito Arias Montano (1572) y el monasterio de El Escorial</i>	160
4) <i>La arquitectura de El Escorial y las Estampas y el Sumario de Juan de Herrera</i>	170
5) <i>La visión de Ezequiel de Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando (1604)</i>	178
6) <i>Arquitectura clásica para tiempos cristianos: las ideas del padre fray José de Sigüenza</i>	182
Bibliografía	191

Otros títulos de la Colección “Síntesis”

1. LAPEYRE, Henri.- **Las etapas de la política exterior de Felipe II.** Agotado
2. ELLIOTT, John H.- **El Conde-Duque de Olivares y la herencia de Felipe II.** Agotado
3. KAMEN, Henry - PÉREZ, Joseph.- **La imagen internacional de la España de Felipe II.** Agotado
4. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio.- **Notas para una periodización del reinado de Felipe II.** 1984. 182 págs. (Ref. 9081) (ISBN 84-86192-27-7) Agotado
5. MOLAS RIBALTA, Pedro.- **Consejos y Audiencias durante el reinado de Felipe II.** 1984. 120 págs. (Ref. 9076) (ISBN 84-600-3460-7) Agotado
6. SALVADOR ESTEBAN, Emilia.- **Felipe II y los moriscos valencianos. Las repercusiones de la revuelta granadina (1568-1570).** 1987. 59 págs. (Ref. 9113) (ISBN 84-7762-024-5) 270 Euros
7. BELENGUER CEBRIÁ, Ernesto.- **La Corona de Aragón en la época de Felipe II.** 1986. 79 págs. (Ref. 9111) (ISBN 84-86192-67-6) 270 Euros
8. ENCISO RECIO, L. M. y otros.- **Revueltas y alzamientos en la España de Felipe II.** 137 págs. (Ref. 9170) (ISBN 84-7762-283-3) 481 Euros
9. VILLARI, R. y PARKER, G.- **La política de Felipe II. Dos estudios.** 1996. 118 págs. (Ref. 9210) (ISBN 84-7762-606-5) Agotado
10. GARCÍA CÁRCEL, Ricardo.- **Felipe II y Cataluña.** 1997. 107 págs. (Ref. 9224) (ISBN 84-7762-726-6) 481 Euros
11. RODRÍGUEZ SALGADO, M. J.- **Felipe II, el “Paladín de la cristiandad” y la paz con el turco.** 2004. 186 págs. (Ref. 9318) (ISBN 84-8448-273-1) 9,90 Euros

12. KAGAN, Richard L.- **El Rey recatado. Felipe II, la historia y los cronistas del Rey.** 108 págs. (Ref. 9319) (ISBN 84-8448-274-X) Agotado
13. BENNASSAR, Bartolomé.- **«Confesionalización» de la monarquía e inquisición en la época de Felipe II.** 44 págs. (Ref. 9372) (ISBN 978-84-8448-514-8) 9,20 Euros
- MARCOS MARTÍN, Alberto y BELLOSO MARTÍN, Carlos (Coord.).- **Felipe II y la Monarquía de España.** Estudios de la Cátedra "Felipe II". Recopilatorio de los volúmenes I a XII en CD-ROM. (Ref. 9377) (ISBN 978-84-8448-533-9) 13,45 Euros
14. BOUZA, Fernando.- **Felipe II y el Portugal Dos Povos. Imágenes de esperanza y revuelta.** Prólogo de Nuno Gonçalo Monteiro. 102 págs. (ISBN 978-84-8448-597-1) 9,52 Euros
15. RUIZ IBÁÑEZ, José Javier.- **Laberintos de hegemonía. La presencia militar de la Monarquía Hispánica en Francia a finales del siglo XVI.** Prólogo de Carlos Belloso Martín. 128 págs. (ISBN 978-84-8448-721-0) 9,62 Euros
16. CARDIM, Pedro.- **Portugal unido y separado. Felipe II, la unión de territorios y el debate sobre la condición política del Reino de Portugal.** Prólogo de Jean-Frédéric Schaub. 290 págs. (ISBN 978-84-8448773-9) 12,02 Euros
17. SORIA MESA, Enrique.- **La realidad tras el espejo. Ascenso social y limpieza de sangre en la España de Felipe II.** Prólogo de Teófanos Egido. 138 págs. (ISBN 978-84-8448-868-2) 11,54 Euros





EDICIONES
Universidad
Valladolid^{de}