

Fragmentos

REVISTA DE ARTE NUMS. 4-5

1985



327

EL ESCORIAL



Fragmentos

REVISTA DE ARTE 1985



DIRECTOR:

Víctor Nieto Alcaide

DIRECTOR EJECUTIVO:

Rafael Blázquez Godoy

DOCUMENTACION:

María Dolores Atero
María del Carmen Yagüe

DISEÑO:

A. T.

FOTOS:

Ornoz y Patrimonio Nacional

REDACCION

Gran Vía, 62, 1.º izquierda
28013-MADRID

Teléfonos:

241 98 34 y 241 93 23

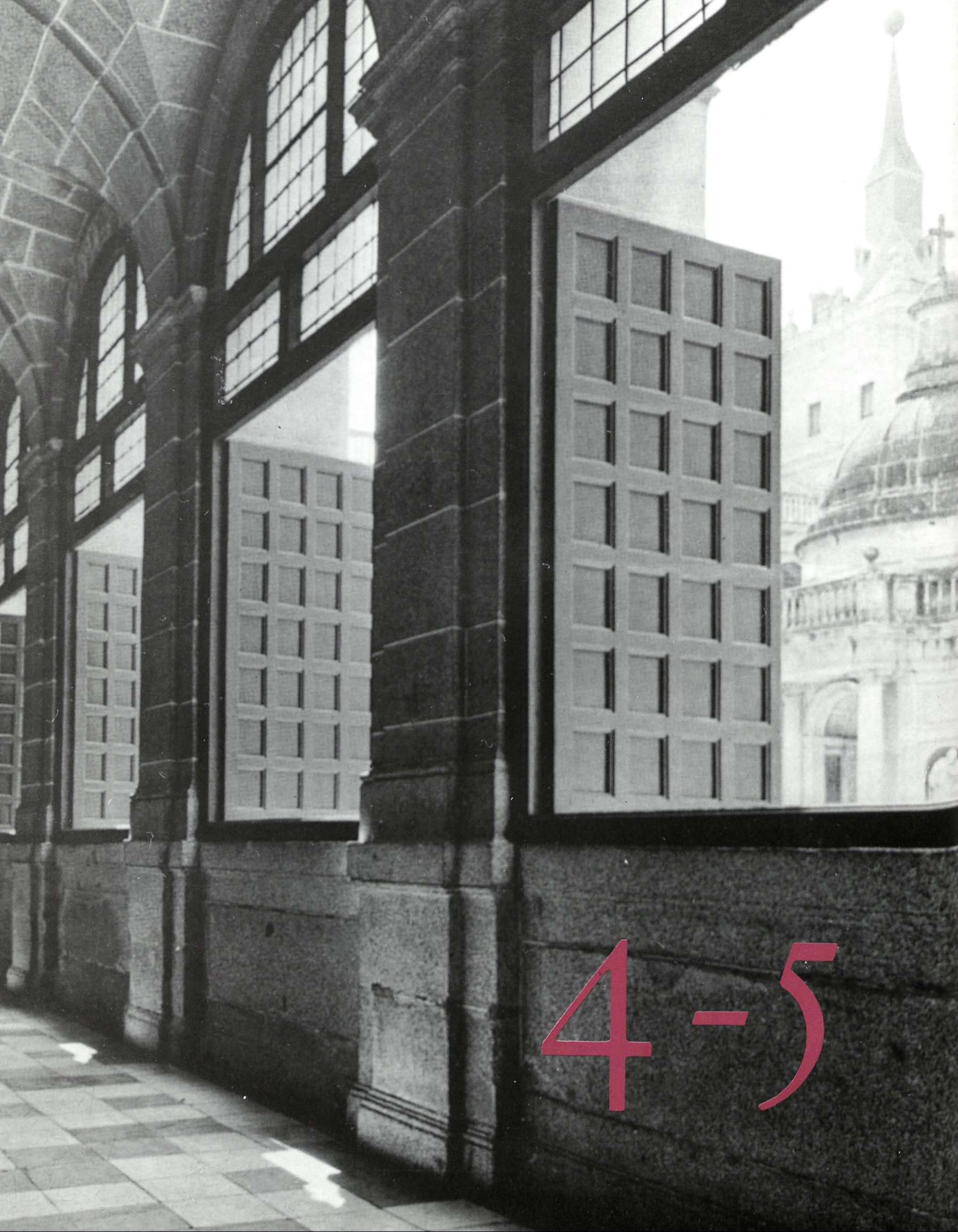
Edita:

MINISTERIO DE CULTURA.
Plaza del Rey, 1. 28004-MADRID. *Distribución y suscripciones:* Editora Nacional. Torregalindo, 10. 28016-MADRID. *Imprime:* Técnicas Gráficas Forma, S. A. Rufino González, 14. 28037-MADRID. ISSN: 0213-1706. Depósito legal: M. 22.993-1984. P. V. P.: 500 pesetas.

Fragments

1985

FERNANDO CHECA, *EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL Y LOS PALACIOS DE FELIPE II* [5]. **CLAUDE RICO ROBERT**, *UN JOVEN PINTOR EN EL ESCORIAL A MEDIADOS DEL SIGLO XIX: MARTIN RICO ORTEGA* [21]. **ALICIA CAMARA**, *EL ESCORIAL DE FELIPE III. HISTORIA Y ARQUITECTURA* [33]. **AGUSTIN BUSTAMANTE** y **FERNANDO MARIAS**, *LA SOMBRA DE LA CUPULA DE EL ESCORIAL* [47]. **SANTIAGO SEBASTIAN LOPEZ**, *LA VERSION ICONOGRAFICA DEL PARAISO EN EL PATIO DE LOS EVANGELISTAS* [65]. **JOAQUIN YARZA LUACES**, *NAVARRETE EL MUDO, ¿EL PINTOR DE EL ESCORIAL?* [75]. **FRANCISCO JOSE PORTELA SANDOVAL**, *LA ESCULTURA EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL* [97]. **ALFONSO PEREZ SANCHEZ**, *EL TRANSITO HACIA LA "MODERNIDAD" DEL LLAMADO NATURALISMO BARROCO ESPAÑOL* [115].



4-5

Fernando Checa

EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL Y LOS PALACIOS DE FELIPE II

Cuando a principios del siglo XVII Luis Cabrera de Córdoba redacta su historia panegírica del reinado de Felipe II, nos ofrece un significativo resumen de las actividades arquitectónicas del rey (1). Lejos de adquirir un carácter disperso y caótico, éstas poseen, según la interpretación del historiador, un sentido unitario y coherente que nos lleva a pensar en la existencia de un proyecto, más o menos consciente, que podemos resumir en un concepto: defensa del Imperio.

Efectivamente, en el momento en que Luis Cabrera se plantea resumir la protección regia a la arquitectura lo hace desde un punto de vista de la mayor amplitud, pues no sólo se detiene en la mención de las obras arquitectónicas, sino que incluye en ella obras públicas, regadíos, canalizaciones, fortificaciones, etc., que, además, no comprenden únicamente el territorio español, sino también los núcleos esenciales del Imperio: el Mediterráneo, las provincias del Norte y América. El historiador describe esta grandiosa actividad casi como un sistema de círculos concéntricos que, partien-

do de El Escorial, se extiende a los Sitios Reales en torno a la corte —Madrid, el Pardo, Aranjuez, Valsaín...—, de ahí al resto de España —Fuenterrabía, Jaca, Peñíscola, Tortosa, Cartagena, el anexionado Portugal, Italia, el Mediterráneo, Flandes y, por fin, América.

Excedería nuestras posibilidades el estudio de estas actividades —que nos atrevemos a calificar de proyecto— (2), pues aquí únicamente queremos proponer el tema del papel que un edificio como el monasterio de El Escorial juega dentro de esta idea general. Papel central, sin duda, pues, como decimos, Luis Cabrera parte de él, como de si un núcleo o corazón se tratara, para dotar de coherencia a la explicación del conjunto. En los diseños del rey, El Escorial fue su obra mimada, su criatura predilecta, aquella que resumía en un solo monumento lo que Felipe II entendía como el Estado.

Habría que hablar, por tanto, de *la idea de corte en Felipe II*, pues el rey, a diferencia de sus antecesores, al concebir de manera definitiva el Estado bajo los rasgos de la modernidad (centralización, burocratización...), necesitaba de un asiento estable, permanente y representativo. De esta manera, al hacerse cargo de la gobernación de España, y al poco del regreso de su viaje por los Países Bajos, decide establecer su capitalidad en Madrid (1561) y comenzar la construcción del monasterio de El Escorial (1563).

Sin entrar ahora en el problema de las razones que indujeron al monarca a tal elección (3), diremos que ambas decisiones han de verse estrechamente relacionadas pues pretendía dotar a sus estados de un centro permanente de carácter ejecutivo que aunara tanto rasgos de tipo simbólico y representativo, como meramente pragmáticos. Porque, a pesar de la importancia tan grande que el ceremonial y la etiqueta tenían en la corte del Rey Prudente (4), y de que varias veces se haya hablado de la característica simbólica de instalar la corte en el centro de la Península (5), no hemos de olvidar que el tema se planteaba como una verdadera ordenación del territorio de carácter funcional: monasterio, capital y palacios circundantes eran sólo los *momentos representativos* de un plan mucho más ambicioso de verdadera planificación territorial, cuyo fin no era otro que dotar a la ciudad capital de un

entorno urbanizado y racionalizado por medio de canalizaciones, plantaciones, regadíos y pequeños edificios que hicieran siempre visible la *efectividad* del poder real. Felipe II no sólo se plantea su protección a las artes como un asunto de mecenazgo, de representatividad exterior o de imagen, es decir, las características que podríamos atribuir al *arte de corte*, sino como un verdadero *arte de Estado*, en donde las necesidades estéticas ceden ante las meramente prácticas y, muchas veces, impositivas. Y ello influirá, como veremos, en el mismo lenguaje arquitectónico de sus palacios, e incluso en el mismo monasterio de El Escorial, edificios llamados a tener un aspecto simbólico y cortesano, y que constituían la adusta imagen que de sí quería dar la Monarquía española.

Los elementos de una corte y el monasterio de El Escorial

Aunque en otros lugares hemos sostenido la inexistencia de un verdadero arte de corte en el entorno de Carlos V, sí que es cierto que desde fechas muy tempranas el emperador se plantea una serie de remodelaciones palaciegas en el centro de la Península que culminarán, ya en tiempos de Felipe II, con el traslado de la corte a Madrid a comienzos de los años sesenta.

Ya en 1535 localizamos las primeras menciones de un interés regio por la zona central de España que, de momento, parece determinarse entre Toledo y Madrid. En “quanto a lo que toca a las obras de los alcaçares de Toledo, Sevilla y Madrid”, se indica que lo de Toledo “ha de ser mayor obra y para que será menester más provisión de dinero”; en esta carta, y más adelante, se insiste en la misma idea y se dice que “lo que es ha de labrar en el alcaçar de Toledo requiere como esta dicho más tiempo y dineros” (6). Estas afirmaciones, que parecen indicar una inicial preocupación por Toledo como sede representativa de la Monarquía, han de matizarse con otras que señalan a Madrid como centro igualmente importante; a principios de 1536, y desde Nápoles, el Emperador escribe lo siguiente: “en lo de las obras de Sevilla, Toledo y Madrid no ay que decir más... que conforme a lo que tenemos escripto se busque de donde se pueden hazer, especialmente las de Madrid” (7).

Ya en 1544 la villa se dispone, por mandato del Emperador y en su nombre del Príncipe, para significativas remodelaciones urbanísticas. En esta fecha Su Majestad ordena la "apertura de una calle ancha y derecha desde el alcazar de Madrid hasta la iglesia de Sant Juan", ya que "aquello es ornato desta villa y obra pública y en las obras desta calidad esta villa puede asistir e nombrar persona que asista asy para las tasaciones que se han de hazer de las casas que se an de derribar como para que la calle se haga bien fecha" (8). De esta manera, y desde fechas muy avanzadas, el Alcázar de Madrid actúa como generador urbanístico de un concepto moderno de ciudad (9).

El tema aparece claro años más tarde en un interesante memorial que expone las necesidades arquitectónicas y urbanísticas de una ciudad capital como Madrid (10) y en el que hemos de ver la inspiración de Juan Bautista de Toledo; en él se especifica cómo la calle Real Nueva se ha de articular por este arquitecto de manera que sean accesibles las caballerizas de palacio —"para que desde luego se pueda meter mano en ellas y dar servicio a palacio"—, todo ello sin olvidar cómo el problema de la regularización urbana se fundamenta en razones no sólo de tipo práctico sino también estético: la carrera de San Jerónimo, "como viene derecha hasta la casa que es de Calatayud, así lo fuese hasta el cabo de las huertas junto a la puerta nueva... para que se viere el monesterio de San Jerónimo... y la calle fuese derecha".

De igual manera, se propone ensanchar las calles (11) y se cuida de un asunto tan importante como es el de la imagen de la ciudad que se consigue a través de las puertas: ha de abrirse la de Balnadú y ha de enderezarse "la calle hasta la puerta del santo", hay que construir la de Moros, acrecentarla con una alcantarilla y ensanchar la plaza de manera "que la salida quedase llana", así como terminar las de la Morería Vieja y la de las Fuentes.

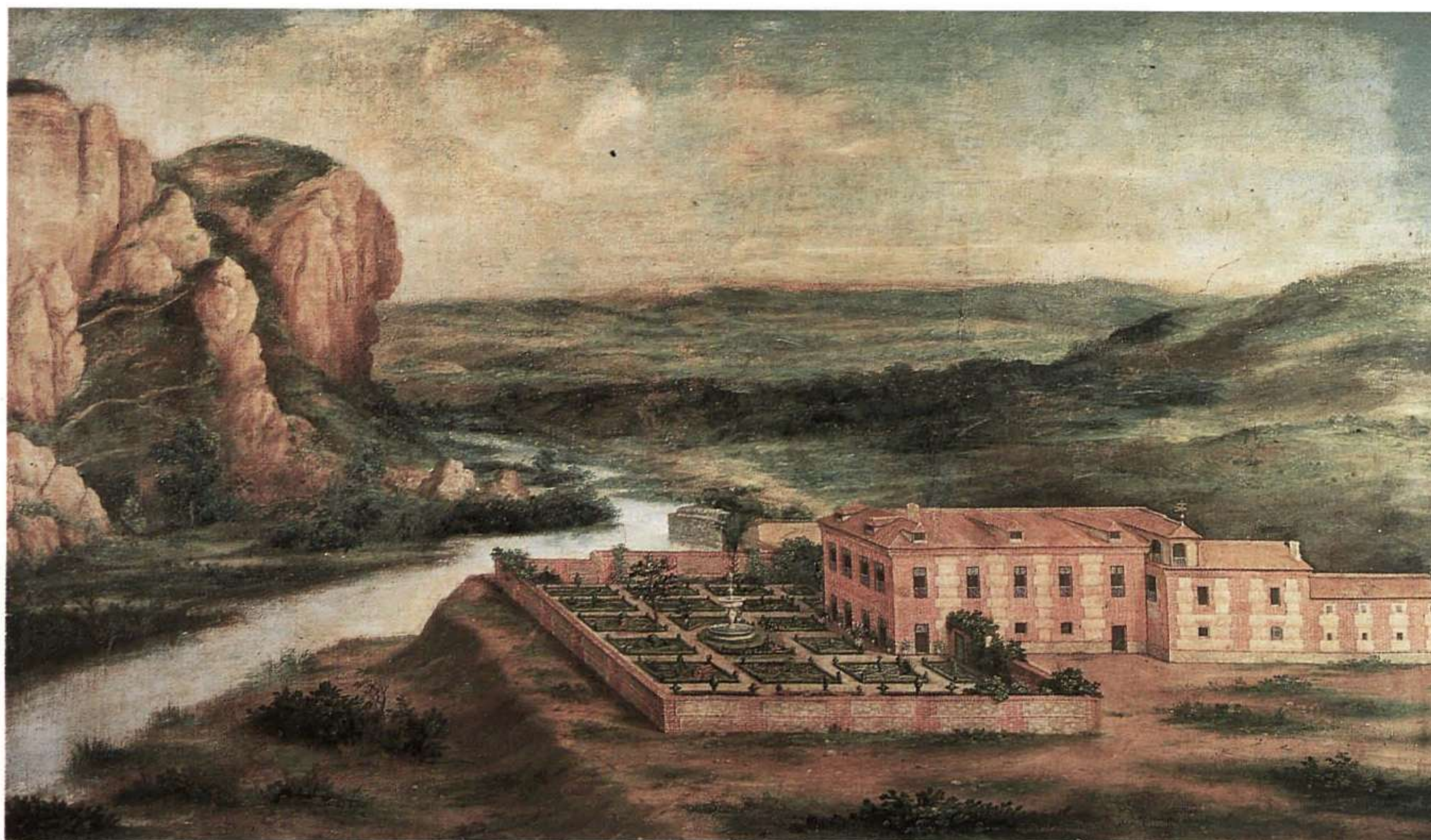
Junto a ello, la ciudad-corte del Estado moderno encuentra su legitimación no sólo en problemas de imagen, sino en otros de carácter funcional. El memorial que comentamos, junto a lo que denomina "obras públicas", a algunas de las cuales ya nos hemos referido, propone la erección de un estudio, conforme a las directrices del Concilio de Trento, la unificación de todos los hospitales en uno (12) y,

una vez más en el terreno de las obras públicas, se sugiere que Juan Bautista de Toledo vea junto a los alarifes "las siete fuentes del peral y hagan una traça como combiene", que se construya una casa de ayuntamiento pues es "una de las cosas de que mayor necesidad tiene esta villa y que más autoridad le daran" y que se dote a la ciudad de una fábrica de pan, de una casa de pescado, un matadero, una casa pública, nuevas y mayores carnicerías y una panadería. Todo ello unido a repetidos deseos de *regularidad urbanística*, derribo de casas viejas y ensanchamiento de calles (13), que nos pone en contacto con un concepto de ciudad estrictamente funcional, ajeno a cualquier utopismo y que parece no tener en cuenta los valores simbólicos y representativos.

Pero esto último no es así. En realidad, los deseos de regularidad y ensanche urbanístico responden a este último tipo de valores, y no hemos de olvidar cómo el Alcázar y su barrio se constituyen en el factor esencial en el nuevo planteamiento de la ciudad. Y, sobre todo, no hemos de dejar de tener en cuenta, como el mismo documento nos señala, que "lo primero y mas principal que conbiene hazerse en esta villa es una yglesia colegial o cathedral".

Se plantea de esta manera no sólo lo esenciales que eran las funciones y necesidades religiosas en la sociedad de la Contrarreforma, sino el problema concreto de dotar de un centro espiritual al enorme Imperio que desde Madrid se regentaba. El asunto, que aún permanecerá vivo durante el siglo XVII (14), fue percibido con claridad desde los primeros momentos del establecimiento de la capitalidad. En 1562 en carta al embajador Vargas se propone, dado que en la villa "ay una gran falta de templo principal y ser las yglesias parrochiales pobres", se traslade a Madrid la abadía de Parraces, "ya que en Madrid reside tan continuamente la corte". El rey contesta con una evasiva (15), pero la demanda se hace continuada. Otra petición es todavía más expresiva, "Esta villa de Madrid tiene suplicado a V. M. que fuese servido que atento a que ay en ella tan gran falta de una yglesia mayor V.M.t. mandase y diese orden como la Abadia de Parraces se pasase a ella pues harian aqui mas fruto ansi en lo que toca al culto divino como en cumplir esta falta que no estando en aquellos montes desiertos como estan y V.Mt. por hacernos merced dixo que olgaría mucho



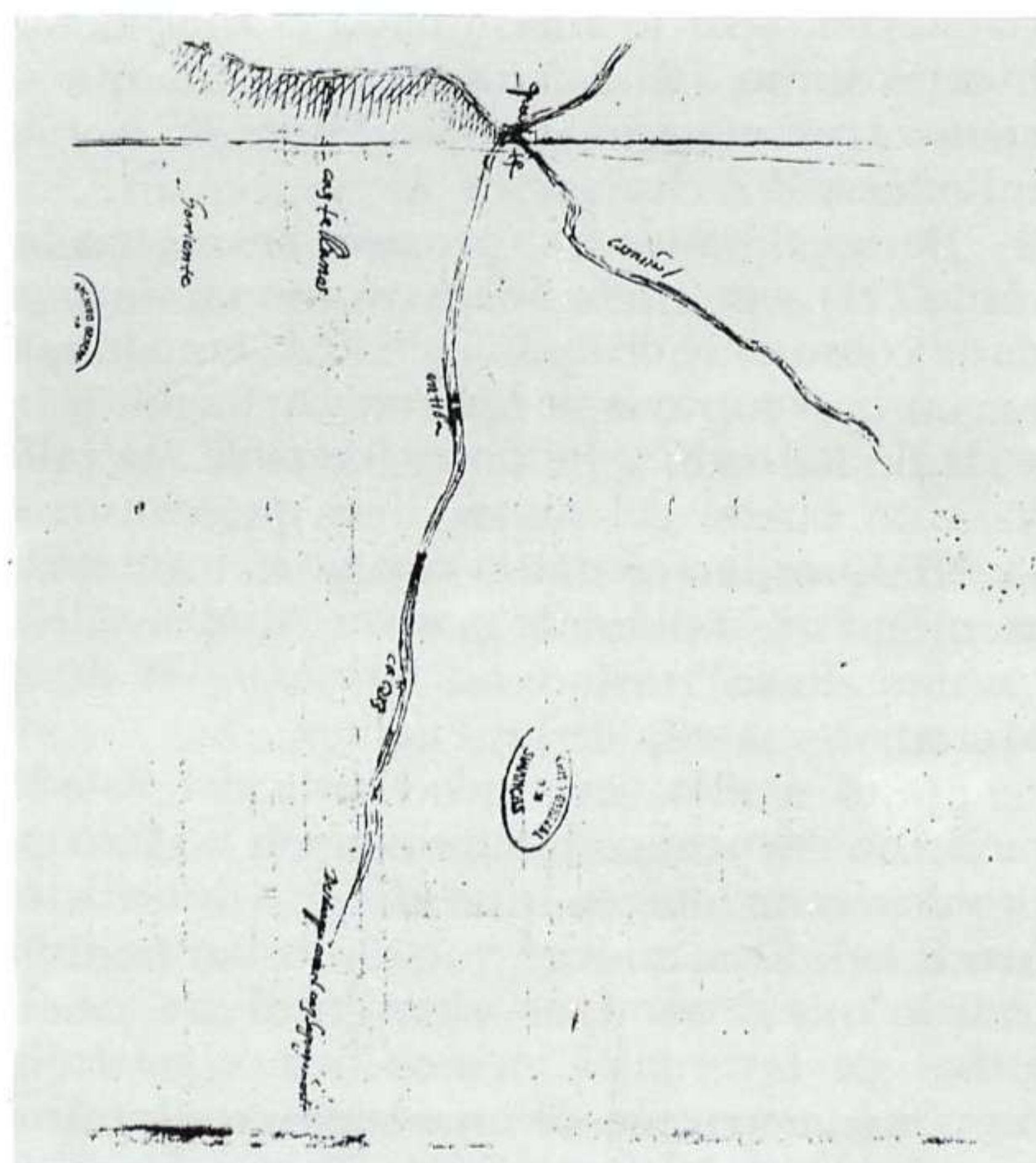


Casa Real de Vaciamadrid. (Oleo anónimo, principios siglo XVII, monasterio de El Escorial).

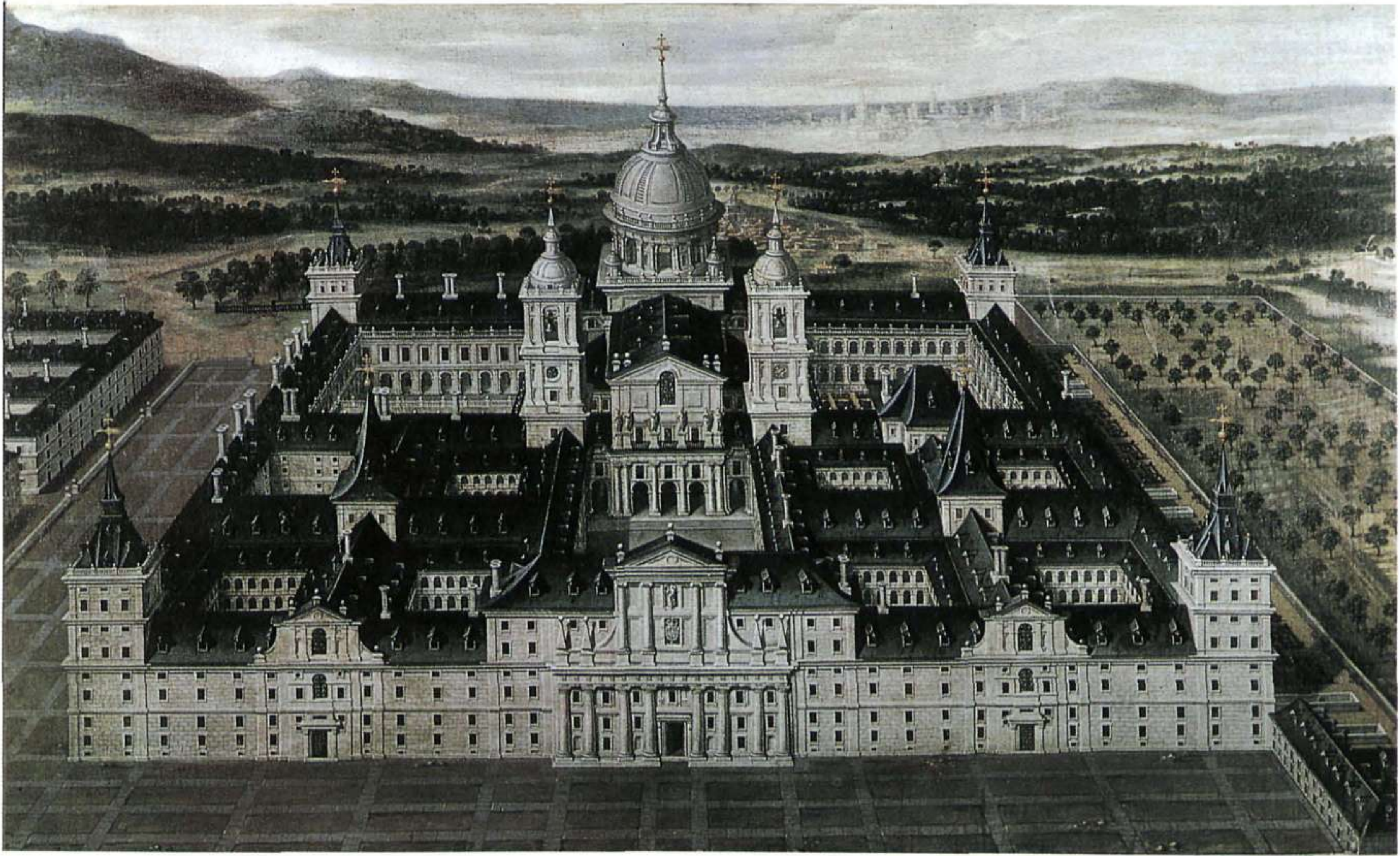
dello y que esta villa viesse con que podria ayudar para la fabrica de la dicha yglesia...” (16).

No solo era pues una cuestión de establecer una iglesia que sirviese de catedral a Madrid, sino también la de plantear un centro de estudios que recogiese y difundiera las enseñanzas tal como lo determinaba el concilio de Trento. Repetidas veces se insiste como “vacando la dicha abadia de Parraces”... por muerte de su regente el Cardenal de la Cueva que falleció en Roma, sería muy necesario que “una de las yglesias de la Villa de Madrid o otra que en la dicha villa su Majestad hedificare(se) erija en seglar y colegial debaxo de la invocación que su Majestad nombrase” (17).

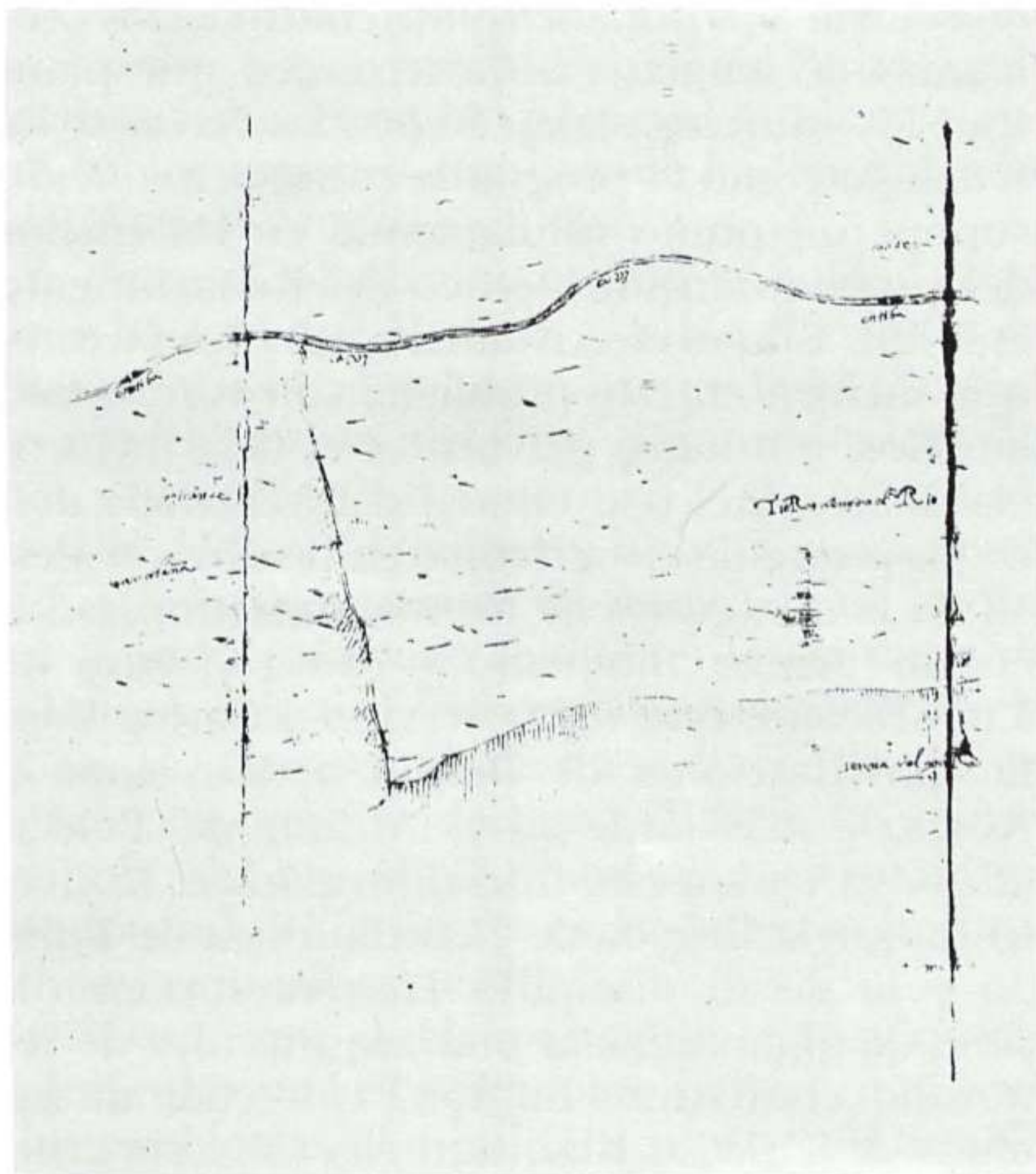
Pero la idea de El Escorial como centro espiritual del Imperio actuaba de manera poderosa en la mente del Rey, y, en definitiva, la Abadía de Párraces no se vincula a la capital, sino que, tras la fundación en ella de un colegio (18), acaba ligándose al mismo Monasterio ya que “havemos acordado de trasladarnos a



Proyecto canalización zona Aranjuez. (Archivo General de Simancas, M. P. y D. XI-14).



Monasterio de El Escorial. (Oleo anónimo, principios siglo XVII, monasterio de El Escorial).



Proyecto acequia zona Aranjuez. (C. y Sitios Reales, 252-108).

esse monasterio de Sant Lorenzo para que este y rssidan en él de aqui adelante perpetuamente y aviten los claustros del dicho monasterio que para agora y para adelante tenemos señalados” (19). Felipe II tenía una idea muy clara de como desarrollar los elementos urbanísticos y arquitectónicos de su corte y pensaba dotar, de acuerdo con la mentalidad e ideología de la Contrarreforma, de la máxima importancia todo lo concerniente a los asuntos espirituales. La no existencia de un estudio, de un catedral o centro piadoso de importancia en Madrid ha de verse ligado al proyecto de levantar el Monasterio de El Escorial que de esta manera, lejos de desvincularse de la corte, se convertía en su corazón, retirado del tráfico urbano, pero no por ello alejado. El Rey, al construir el edificio alejado de la ciudad no solo tendía a destacarlo, sino, sobre todo, a plantearlo como lugar de retiro, meditación y estudio, en relación muy estrecha con la naturaleza, promoviendo un tipo de piedad campestre de hondas raíces en la religión cristiana, muy revaloriza-

da en estos momentos de la Contrarreforma. Y si Madrid se plantea como símbolo del poder político y casi como una ciudad-máquina, había que alejar, que no apartar, el centro espiritual, concebido como un elemento más, si bien el más importante, de la Corte.

La ordenación del territorio en torno a la corte

Al margen de los problemas espirituales, preferimos centrarnos ahora en otros puntos no menos esenciales que configuran los elementos de una corte en la segunda mitad del siglo XVI; pues la ciudad no sólo se concibe desde un punto de vista meramente urbanístico, sino que se piensa como un complejo entramado en estrecha conexión con su entorno. Alrededor de Madrid, Felipe II ordena caminos, manda plantar árboles en ciertas avenidas que rodean la capital, construye canalizaciones..., es decir, piensa Madrid como un verdadero generador de ordenación territorial.

Ya hemos visto cómo la misma ciudad trata de planificarse según las necesidades prácticas de una nueva urbe de carácter moderno, algo que, sin embargo, no podía realizarse en Toledo (20). De esta manera resulta tremendamente significativa la preocupación que por el tema de las aguas —por citar sólo un caso— embargaba al rey y a su Junta de Obras y Bosques. En 1562 envía al secretario Pedro del Hoyo y un muchacho zahorí “a señalar las partes donde se pareciesen que había agua”, y el memorial enviado al respecto es anotado por el rey en muchos de sus puntos (21); y todo ello sin olvidar el cuidado que por las plantas y los jardines tenía el rey desde estos primeros momentos (22).

La ordenación territorial se planteaba desde un doble punto de vista, que, por otra parte, constituye una dicotomía muy propia del período manierista. Si por un lado ordenación puede ponerse en paralelo con defensa, por otra parte esta defensa se hace siempre desde parámetros estetizantes. Es aquí donde interviene la arquitectura como elemento decisivo y esencialmente configurador; ésta se concibe desde los más amplios criterios: los informes, relaciones y memorias que, a través de la Junta de Obras y Bosques, son siempre controlados por el rey, hablan, a un mismo nivel, tanto de problemas estrictamente constructi-

vos, como aquéllos que afectan más a ciertas obras “públicas” (canalizaciones, regadíos...) que han de estudiarse conjuntamente para una cabal comprensión del problema. Y es desde este punto de vista desde el que ha de analizarse el tema de la corte.

Expresivo de lo que venimos diciendo son infinitud de documentos sobre la construcción del complejo entramado palaciego que Felipe II levantó en torno a la villa de Madrid. En una misma relación puede hablarse del Alcázar, la Casa de Campo, el Pardo y el bosque de Segovia, y de las obras que, desde los más variados frentes, han de realizarse en ellos (23). Por ello no es de extrañar que Felipe II se rodee de un complejo mundo de colaboradores que van desde jardineros, diqueros, pintores, estuqueros, ingenieros y sobre todo el significativo hecho de que la figura del arquitecto se rodee de un complicado número de funciones que van desde las ornamentales y constructivas a las ingenieriles: el caso de la cultura humanística, técnica y de ingeniero de Juan de Herrera es bien expresivo de lo que venimos diciendo (24), pero, evidentemente, no es el único. Hombres de la importancia de Juan Bautista de Toledo o Pacciotto habían realizado igualmente fundamentales obras de ingeniería en España o Italia.

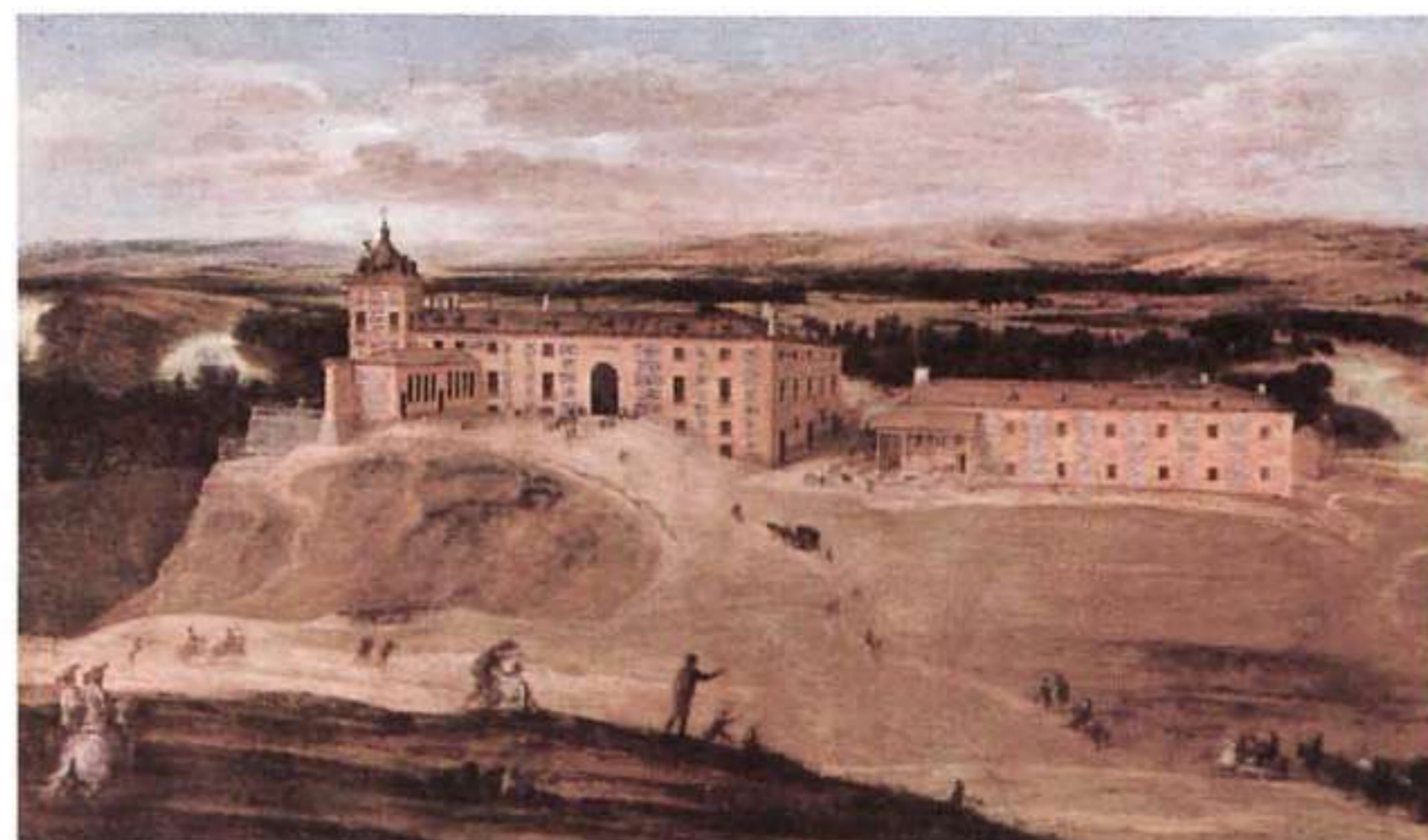
Nos encontramos ante un dato de singular relevancia a la hora de comprender ciertos problemas de lenguaje arquitectónico que plantean los edificios reales. Repetidas veces se ha señalado como el programa constructivo regio supone un punto fundamental en los inicios del purismo arquitectónico del Renacimiento español. Ello es efectivamente así y los factores que inciden en este problema son varios; uno de ellos, a nuestro parecer, es el de la influencia de hombres con mentalidad renovada desde un punto de vista técnico en las obras reales.

Si bien algunos de los maestros empleados en un primer momento —como el caso de Luis Piçano, que había servido a Carlos V en las fortificaciones de Perpiñán, Barcelona y Rosas, y más tarde en el Alcázar de Toledo (25)— ya tenían esta inicial formación, lo cierto es que la llegada de Juan Bautista de Toledo y la de su discípulo Herrera supone un paso de gigante hacia una arquitectura de renovado clasicismo. En 1569 el veedor de las obras de Toledo, Juan Bautista Oliverio critica la presencia de viejos maestros como Co-

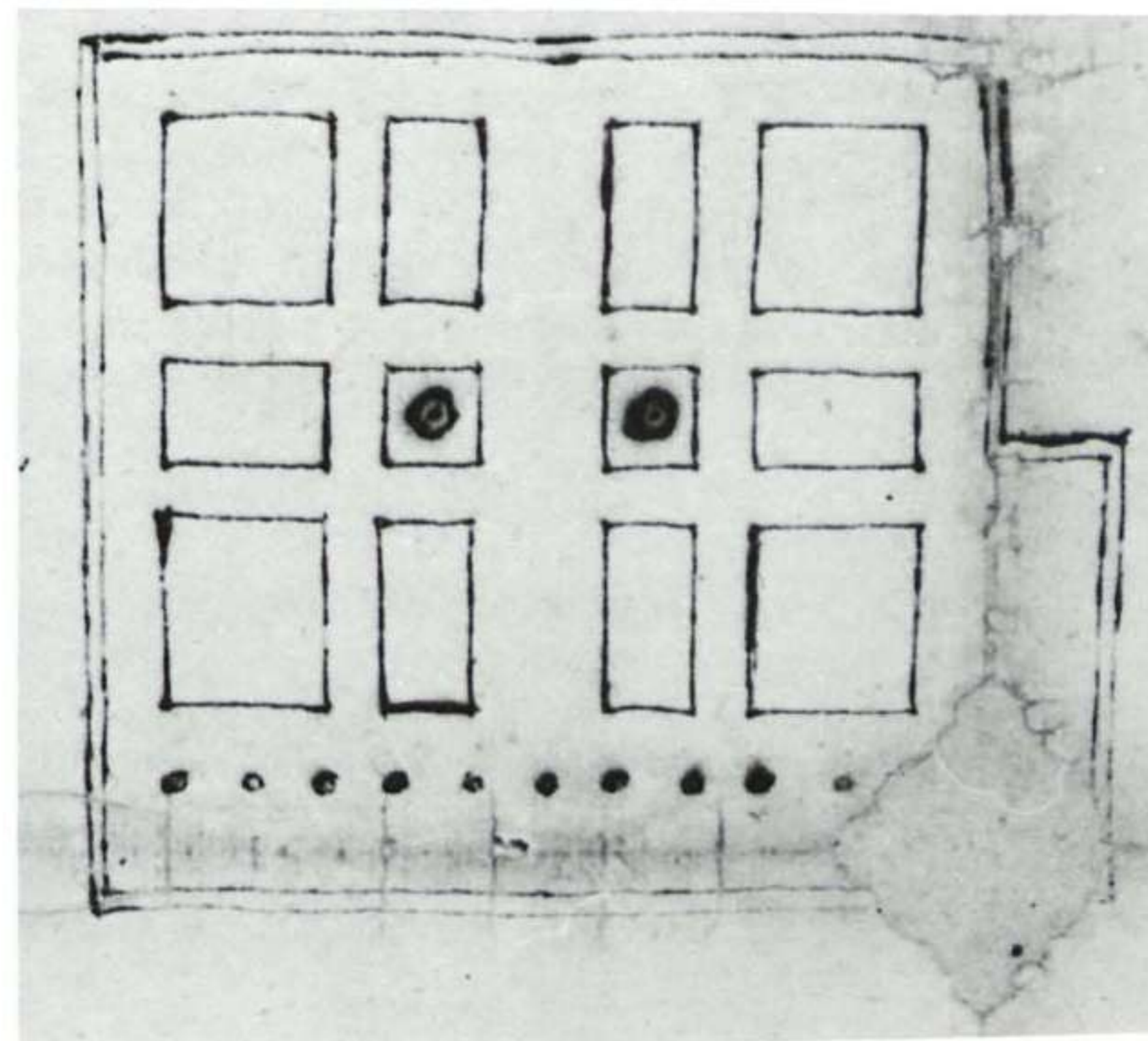
varrubias no solo por su estado físico, sino también haciendo hincapié en su salud mental, “Covarrubias —dice— mestro destas obras esta muy enfermo no solamente de salud corporal, sino que tiene el juicio muy turbado y no puede entender en cosa ninguna, y no es maravilla porque es hombre de mas de noventa años” (26), en un proceso similar al que años antes había sucedido con la sustitución de los maestros traídos por Carlos V, por otros como el mismo Covarrubias o Villalpando. Es el caso del mencionado Piçano “a quien el Emperador... embio a visitar y proveer estas obras” y de otros que “aunque eran buenos hombres no estaban expertos en obras grandes y començando a poner mano en ella se vido que si la continuasen no saldrian con ella y se perderian” (27). Es indudable que el amplísimo programa constructivo planteado por Carlos V y culminado por su hijo exigía un tipo de arquitecto y ordenación arquitectónica de nuevo cuño y que los viejos maestros españoles, aun el mismo Covarrubias, no podían llevar a cabo. Y ello no solo por razones de envergadura y grandeza de la idea, sino también por el nuevo tipo de sentido representativo y emblemático que pretendía la Monarquía. De esta forma no es de extrañar que hombres como Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera sean los dominadores del panorama arquitectónico español de la segunda mitad del siglo, y que ingenieros como Pedro Juan de Lastanosa cumplan un papel tan importante en los aspectos técnicos de la construcción del Alcázar Madrileño (28).

Ante el planteamiento de la ciudad-corte que hace Felipe II no es posible el estudio de sus palacios y el del monasterio de El Escorial como fenómenos aislados, ya que todos forman un vasto plan de conjunto en torno a Madrid; y si el Alcázar, Aranjuez y Valsain constituyen los principales puntos de referencia en lo que al mundo palaciego se refiere, los jardines de algunos de estos sitios y edificaciones, como la Casa de Campo, el Pardo o Vaciamadrid, se plantean como verdaderas villas en las que el mundo del retiro y el placer se une a un estricto control del territorio en los terrenos limítrofes a la ciudad-corte (29).

Desde este doble punto de vista adquiere particular interés reflexionar brevemente sobre los problemas de tipología arquitectónica. No es posible achacar el aspecto de fortaleza que



Casa Real de Aceca. (Oleo anónimo, principios siglo XVII, monasterio de El Escorial).



Traza del jardín de Valsain. (Archivo General de Simancas, M. P. y D. XLVII-12).



Madrid y alrededores. (Archivo General de Simancas, M. P. y D. XL-17).

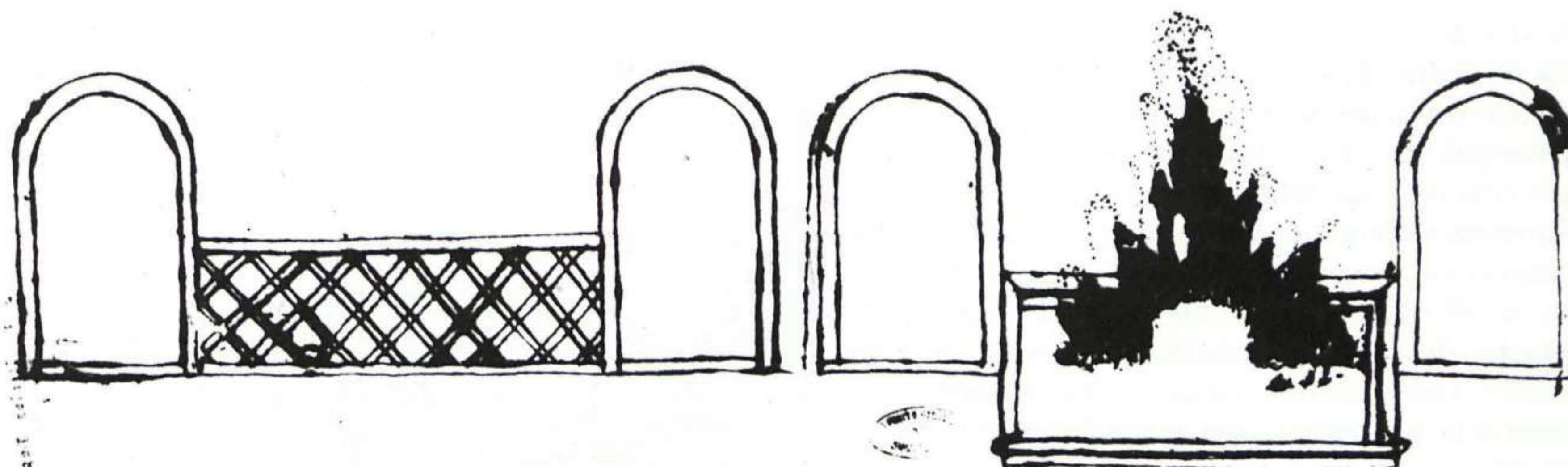


El Campillo. (Oleo anónimo, principios siglo XVII, monasterio de El Escorial).

adquieren muchas de estas edificaciones al pie forzado de los elementos preexistentes en épocas anteriores, ni siquiera a la presencia de un modelo tan prestigioso como era el del Alcázar de Toledo. Covarrubias, Luis y Gaspar de Vega, Juan Bautista de Toledo y el resto del equipo de arquitectos reales asumen y desarrollan esta tradición que, en definitiva, culminará en El Escorial de Juan de Herrera. Se crea en estos momentos una tipología definida de palacio español a medio camino entre la residencia palaciega y el Alcázar. En Toledo, Madrid y el Pardo se plantea con decisión un tipo arquitectónico definido no sólo por la austeridad decorativa sino, fundamentalmente, por una planta rectangular, con uno o varios patios en medio y torres con chapiteles en las esquinas.

La austeridad y el aspecto de fortaleza viene definida no sólo por necesidades prácticas sino, sobre todo, debido a problemas de imagen; se necesitaba crear un aspecto de frialdad y distanciamiento para la monarquía católica que no sólo es posible observarlo en los retratos cortesanos de Juan Pantoja, Sánchez Coello o los Leoni, sino a través de una arquitectura congelada que tendrá su máxima expresión en El Escorial. Felipe II, tan a menudo calificado de rey-sacerdote, necesitaba rodearse de un aura sacral que lo alejara de sus súbditos: estamos ante el rey oculto que llamará la atención de Gracián, en una imagen que más tarde tratarán de extirpar los Borbones (30). Y junto a las necesidades simbólicas no hemos de olvidar, naturalmente, los ya mencionados aspectos defensivos y controladores: el rey es un monarca absoluto que ha de supervisar, invisible desde sus palacios, lo que sucede en sus territorios.

De igual manera, los centros a que nos venimos refiriendo se plantean como lugares de esparcimiento y placer. Algunos parecen estrictamente pensados para ello, como las villas de Vaciamadrid, la Casa del Campo, el Pardo, Valsaín y, sobre todo, Aranjuez. Ahora el tema del jardín alcanza una importancia excepcional y desde los inicios de los años cincuenta puede documentarse una intensa actividad ordenadora de los entornos naturales de los palacios reales. Ya en 1548 se ordena que en Aranjuez se traten bien los árboles de las huertas "y no se siembren hortalizas en ellos", que los pilares de la huerta de la isla se



Proyecto de fuente para Aranjuez. (Archivo General de Simancas, M. P. y D. XLVII-59).

hagan de piedra y bien altos “porque sean más durables y perpetuos” y que se busque un hortelano de Granada o Valencia para que se ocupe de la huerta (31). No es este el momento de documentar con precisión un acontecimiento tan importante para la historia de los jardines españoles como son las intervenciones de Felipe II en los alrededores de Aranjuez, para lo que contó con un importante equipo de jardineros flamencos y franceses, pero sí el de señalar el cuidado con que el rey se preocupaba de los aspectos ornamentales y naturalistas de los alrededores de sus edificios. En 1557 escribe a Gaspar de Vega y le recomienda tener “cuydado de acordar siempre a Diego López de Medrano que se mire mucho en la conservación y defensa de los chopos” de Aranjuez (32), al año siguiente trata de controlar al máximo los árboles que se plantan alrededor de las casas del Pardo (33) y al menos desde 1553 se documenta a través de las Reales Cédulas el programa urbanístico a base de plantaciones en torno a Madrid (34).

Incluso a veces el mismo monarca proponía trazas para los jardines de algunos de sus palacios. Es el caso de Valsaín, un plano de cuyo jardín, de mano del rey, se ha conservado por fortuna entre la documentación de Simancas (23), y en el que las recomendaciones regias inciden en los aspectos de regularidad, uniformidad y simetría que él había visto en los jardines flamencos y eran categorías esenciales de sus gustos estéticos. Sabemos que en 1562 Gaspar de Vega se preocupaba de las obras del jardín de este lugar, abriendo en la pared nichos para la fuente y los asientos (36) y que en 1563 se emiten unas instrucciones muy precisas sobre los mismos que tratan de la disposición de los asientos y su inserción en las plan-

taciones de flores, de la colocación de las fuentes y de la pulcritud del conjunto (37).

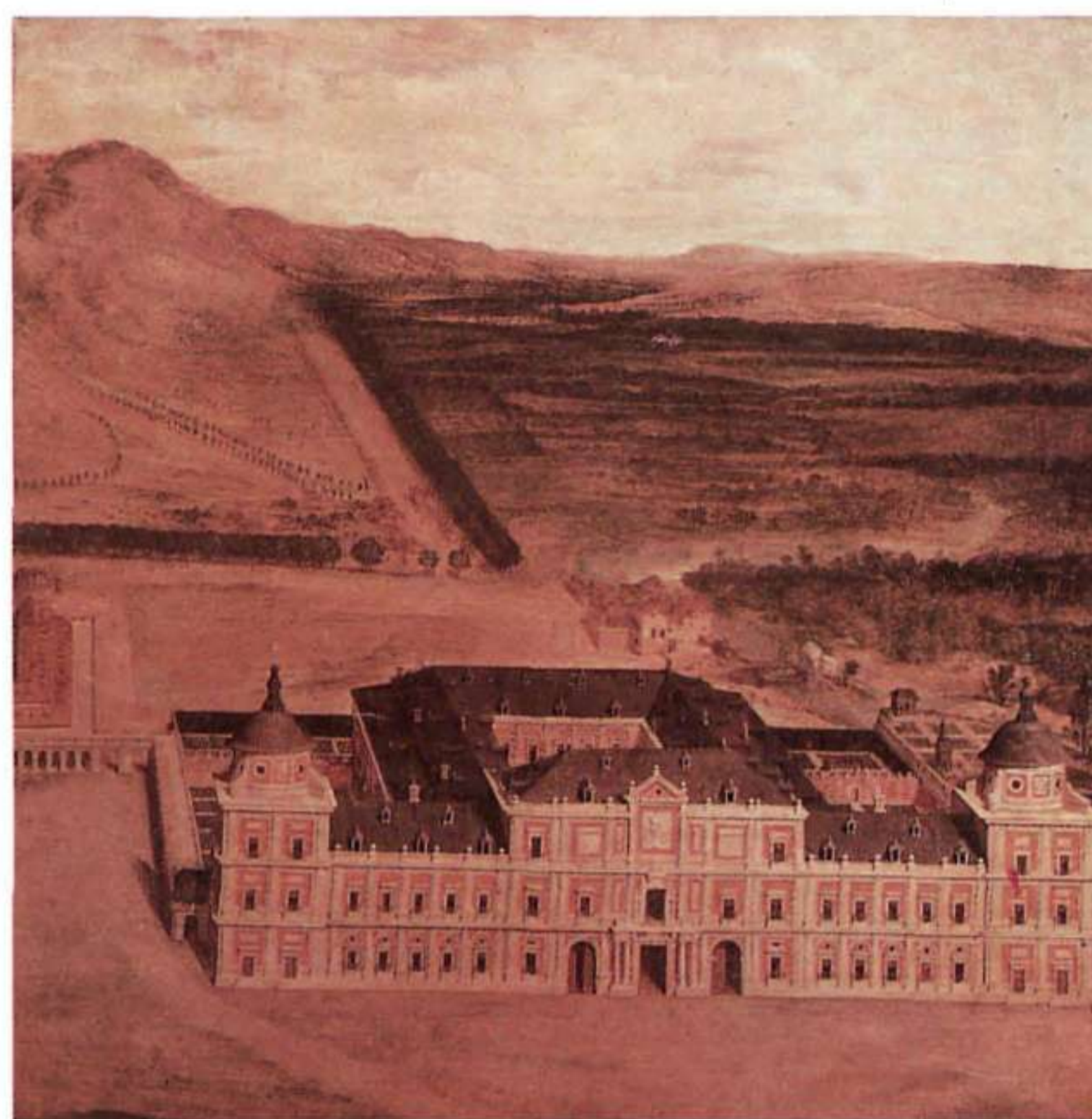
En el Bosque de Segovia se realizó de igual manera una incipiente ordenación territorial entre la zona del palacio, los alrededores y la ciudad de Segovia con cuidado extremo en los aspectos naturalistas del entorno. Así en 1567 se cuida del robledal “que esta entre el camino que viene de la Casa Real a Segovia y macta de Santo Alifonso hasta el río” (38) y al igual que sucedía en la Casa de Campo madrileña, el estanque de Hontígola en Aranjuez o el mismo Escorial, se propone todo un plan de estanques en los alrededores según la idea del denominado “holandés”, con toda seguridad Holbecq (39).

Al igual que el resto de los Sitios Reales, Valsaín era un lugar de placer: “mucho siento que su Magestad se detenga tanto porque aora estava el jardín para gozar muy lleno de las lindezas y flores, y como las aguas pasadas fueron tantas las verduras todas arrojaron en alto demasidamente y aora con los calores pasasen mas presto”, dice el Rey Juan Berrocal, la persona que estaba al cuidado del conjunto (40), y que en otra carta informa como al correr “el solano tan contino y tan serio” ha hecho “brotar todas las plantas antes del tiempo y a esta causa me a sido forçado reformar las paredes del jardín de la madre selva y jazmín que le faltava y de una espina y rosales y otras plantillas que convienen al hornamento dellas” (41).

Con todo, no solo es esto, el interés científico por la naturaleza y sus aspectos más raros y misteriosos —recordemos que en Valsaín existía una denominada Fuente de la Gruta (42)— también están presentes en el conjunto. Otra carta de Juan Berrocal nos documenta el

aspecto de Valsain como jardín botánico y la idea de Felipe II como príncipe manierista. En 1563 el mencionado jardinero informa sobre ciertas plantas que desea vengan de Valencia “que son dignas del jardín de su Magestad”, y de una memoria “de otras plantas raras que he escogido de los buenos autores herbolarios”. Este intelectualismo naturalista nos pone en la pista de la sofisticación con que el Rey cuidaba sus jardines ya que “no tienen mas estima los jardines” que cuando en ellos hay “plantas no vistas ni conocidas de todos”. Los modelos de Berrocal se encuentran fuera, y ello nos acerca al Felipe II europeo, ya que estas plantas han de disponerse “como la señoría de Venecia en su jardín que tiene en Padua y el duque de Florencia en el suyo que tiene en Pisa y otros particulares señores y hombres raros procuran tener en sus jardines de las mas raras plantas y no nos contentamos con las comunes”.

La cualidad de la rareza es la más alabada, así como se encarece el carácter medicinal de las especies botánicas, para lo que se recomienda el recurrir a boticarios extranjeros de Amberes, Bruselas o Roma, y a las plantaciones de la India donde “se podrán procurar cosas muy raras” (43). Cientifismo y sofisticación se convierten en los paradigmas del mencionado memorial y nos reconstituye la imagen de un



Palacio de Aranjuez. (Oleo anónimo, principios del siglo XVII, monasterio de El Escorial).



Casa Real de El Pardo. (Oleo anónimo, principios siglo XVII, monasterio de El Escorial).

Felipe II al tanto de las novedades que por todos los remedios trata de incorporar a sus palacios.

Volviendo a Aranjuez, de cuyos jardines se nos ha conservado el diseño de una fuente rústica (44), señalemos cómo en 1561 Felipe II

anota minuciosamente un memorial acerca de los jardines de este lugar en el que trata problemas tan variados como la construcción de una esclusa para hacer navegable el río, el momento de sembrar plantales “de verduras” o pedazos de prado, que se termine un dique grande, que “Joan Batista vea la pared que se haze en el caz y la que se ha de hazer en la plaça Redonda...”, o que las calles se planten de chopos y otras especies de árboles (45). La intervención en Aranjuez, a diferencia de las planteadas en el bosque de Segovia, y similarmente a como sucede en Madrid o el Pardo, adquiere un relieve urbanístico y ordenador del entorno muy claro, pues no se trata tan sólo de dotar de un entorno jardinístico al palacio, sino de racionalizar toda una zona del valle (pensemos en la cercana construcción de Aceca), por medio de avenidas y canalizaciones, teniendo siempre en cuenta las necesidades prácticas, pero también las estéticas; el rey especifica muy a menudo en sus anotaciones y órdenes que se respeten determinados puntos de vista y perspectivas tratando así de armonizar arquitectura y naturaleza. En realidad, y como sucede con el conjunto Alcázar-Casa de Campo y casa y bosque del Pardo, podemos hablar de un proyecto en torno al Tajo y su vega que comprendía los centros de Aranjuez, Aceca y Vaciámadrid como núcleos esenciales (46).

Al igual que las actividades constructivas, las jardinísticas pueden considerarse desde un doble aspecto. Si el más obvio es el sentido ornamental y estético, ligado a las necesidades lúdicas de la corte, no hemos de olvidar en absoluto las ya comentadas vertientes prácticas de la intervención: el rey siempre concibió la ordenación de la naturaleza en torno a su corte como un tema en el que la ingeniería había de cumplir un papel muy importante. Un buen ejemplo en el que la conjunción de los aspectos prácticos y los estéticos nos lo puede proporcionar la afirmación de Felipe II con respecto al puente que en 1557 se hacía al final de la calle grande de Aranjuez: “yréis vos (Luis de Vega) y Gaspar de Vega, y daréis la orden que conviniere para que se haga más acertada, y miraréis mucho en la firmeza della y que se haga bien en medio de la calle, y que aquel remate, y lo de la entrada a la puente quede muy bien puesto” (47).

Nos encontramos, en suma, ante un con-

cepto que, si bien, no es nuevo, sí alcanza su precisión y concreción en estos momentos iniciales del reinado de Felipe II: el de *Sitio Real*. No sólo la corte era comprendida bajo esta idea, sino que la multitud de palacios y villas de recreo que la rodeaban y, naturalmente, El Escorial alcanzaban esta categoría. La caza, como diversión favorita y típica de los reyes, era una de las actividades primordiales que se realizaban en estos lugares, y la Junta de Obras y Bosques tenía entre sus cometidos el control y la evitación de los daños que pudieran hacerse en el entorno natural. “Por quanto nos tenemos para nuestra recreación y servicio la casa del campo y otros jardines y huertas, bosque de sagra y tierras y heredamientos que avemos comprado cerca de esta villa de Madrid entorno de nuestra casa real y para conserbacion dello y de lo que está plantado, fecho y edificado...”, así comienza uno de los muchos documentos (48) que pudieran aducirse en pro de la conservación de estos Sitios Reales y que comprendían tanto el cuidado por la caza, como la salvaguarda del ambiente.

El monasterio de El Escorial y los palacios de Felipe II

Este es, a grandes rasgos, el entorno urbanístico, arquitectónico y paisajístico con que Felipe II quiso dotar a su corte convirtiendo a Madrid en un verdadero generador y ordenador del territorio en un concepto que puede perfectamente recordarnos a los planteamientos contemporáneos de los Medici en la Toscana (49). Y si la corte y su entorno no necesitaban una verdadera defensa en el plano material —de ahí la ausencia de un programa de fortalezas y murallas en este territorio—, sí que, como hemos visto, el tema de las obras públicas adquiere una importancia excepcional, imprescindible para entender la política artística de Su Majestad. Felipe plantea su corte como el centro de un verdadero estado territorial, fuerte y controlador, ajeno a las veleidades utopistas de la ciudad-estado o de la corte humanista italiana del Quattrocento; es por ello por lo que como elemento esencial del programa decide, por los mismos años del asentamiento de la corte, la construcción del monasterio de El Escorial.

Pieza excepcional desde cualquier punto de vista, el monasterio debe, sin embargo, in-

cluirse dentro del conjunto territorial que Felipe II decide para el centro de la Península, ya que a través de él el rey pretende conseguir la imagen más concreta y cabal de su reinado. Y si, como acabamos de decir, el centro de España no necesita una efectiva defensa a través de los medios de la arquitectura militar, sí que el rey planteó con toda claridad, “por el bien de nuestras animas e la conservacion de nuestro Estado Real”, la construcción de un edificio dedicado a San Lorenzo, “por la particular devocion que, como dicho es, tenemos a este glorioso santo, y en memoria de la merced y victorias que en el dia de su festividad de Dios comenzamos a rescebir” (50). Así propuesto, vemos con claridad cómo uno de los fines, y quizá el primordial en las regias intenciones, no fuera otro que concebir el monasterio como una *imagen de la defensa espiritual*, que ya no abarcaba tanto el mero territorio en torno a la corte, como todos sus reinos (51).

Si el fin inmediato de la construcción era de carácter funerario, el programa total del edificio es de mucha mayor complejidad y ambición. Como Templo y centro de estudios, ya lo hemos visto, logró desplazar incluso las pretensiones de Madrid al respecto; pero también era Biblioteca y el Rey decidió no adoptar la idea que al principio de su reinado le propuso el erudito Paéz de Castro para una biblioteca en Valladolid; a la vez, el Convento allí instalado fue el más grande y suntuoso que los jerónimos nunca pudieron soñar.

De igual manera El Escorial era palacio y, aunque no nos podemos detener ahora en el estudio detenido de este aspecto, sí que señalaremos como, frente al sentido inorgánico y fragmentario —los documentos hablan repetidas veces de “remiendos”— que adquiere el Alcázar madrileño, al carácter lúdico de Aranjuez o la Casa de Campo, el Escorial posee la significación de Palacio del Rey.

En el célebre dibujo de Fabrizio Castello aparece al dorso la significativa inscripción “El Palacio del Rey Nuestro Señor”, que podemos enfrentar al resto de sus construcciones meros “palacios”, aunque no la Casa Real por antonomasia. El mismo proceso constructivo de la obra, al enfatizar el carácter unitario a través del lenguaje arquitectónico, incide en los aspectos de solemnidad y grandiosidad requeridos por el monarca para lograr su idea central de defensa espiritual.

La misma arquitectura parece ayudarnos en esta definición. Hay que volver a llamar la atención acerca de los elementos constructivos que recuerdan tipologías militares (52): nos referimos al énfasis que se pone en el muro en talud que sirve de base a la fachada que da al patio de los Frailes. Todo ello sin olvidar hechos tan significativos como la formación ingenieril de Juan Bautista de Toledo y de Juan de Herrera, y que el rey, cuando decide terminar las obras de la basílica, se sirve de un ingeniero militar italiano como Pacciotto.

“El gran cuydado que Vuestra Magestad manda poner en que la obra del real monasterio de San Lorenzo sea muy sumptuosa y de gran magnificencia muestra bien el desseo que Vuestra Magestad tiene de que Nuestro Señor sea allí mucho servido” (53), así dice un documento de la época bien expresivo del enorme interés que el rey puso en el levantamiento del edificio. Interés que es bien patente en la perfección con que la obra es acabada. El Escorial resuelve, desde una perfección tipológica prácticamente absoluta, el tema del palacio español tal como lo concebía la dinastía de los Habsburgo. La idea del monarca absoluto, alejado y distanciado, refugiado en las aristas de una arquitectura congelada, alcanza su perfección formal en la planta del monasterio, que viene a perfeccionar y poner punto final a decenas de años de experiencias en torno al tema del edificio fortaleza cuadrado, enmarcado con cuatro torres.

“Pues aquellas piedras muertas —continúa el documento antes citado— se labran con tanto gasto y cuydado, sólo para que las bivas de aquel espiritual edificio, con más aparejo y reposo pueden emplearse, en lo que su religión les obliga y V. Magestad en ella dessee; y assí la fábrica del servicio de Dios crezca muy alta, y persevere muy firme y muy segura...”. Y si de la consideración de los problemas tipológicos pasamos a los propiamente lingüísticos nos encontraremos con parecidas soluciones. Aquellas piedras muertas, símbolo y servicio de las vivas que en el monasterio habitaban, se levantan según un depurado lenguaje, el estilo llamado desornamentado, culminando una tendencia al purismo implícita en la arquitectura española del siglo XVI y que las obras y los arquitectos reales no habían hecho sino enfatizar. La sencillez tantas veces resaltada del edificio se inscribe dentro de un proceso

histórico y es también punto final del purismo arquitectónico que Felipe II había impuesto, incluso desde antes de los comienzos de su reinado.

A su vez, el edificio se convierte en pieza clave del tema de la ordenación territorial del centro de España. El monasterio es, por otra parte, modelos medievalizantes, una verdadera *unidad de producción*. En la carta de fundación se especifican las tierras que se compran para sustento del monasterio y siempre hubo especial cuidado en que partes como la Herrería, el Campillo o La Fresneda estuvieran a punto como elementos satélites desde un punto de vista económico de la gran obra del monasterio; y no olvidemos que muchos de estos lugares, como el Campillo o La Fresneda, fueron dignificados con edificios de carácter eminentemente funcional (54). El Escorial, como lo muestran curiosos dibujos de la época (55) y resulta obvio tras la lectura de los documentos, se convierte en un generador del orden y control del territorio circundante, y en su entorno se tejen caminos, jardines y arboledas que, como sucedía en Madrid con el caso del Alcázar, ayudan a difundir la imagen ordenadora de la arquitectura más allá del propio edificio. En 1571 el prior de San Lorenzo describe

cómo "los hoyos de la calle que va desta villa al monasterio están las más abiertas, y buena parte dellas plantadas y se van prosiguiendo, y así en el parque de la Fresneda, como en la plantía del Monasterio se pone toda diligencia" (56). Y más adelante, en los memoriales sobre la Herrería, se habla de hacer estanques, plantar árboles y abrir los caminos reales desde El Escorial, monasterio y desde allí a Robledo de Chavela, Malagón y el Campillo" (57). Se trata ahora de generar otro micronúcleo, como los existentes en Madrid, Segovia y Aranjuez con características, esta vez predominantemente agrícolas, aunque no se excluía el carácter ornamental y lúdico de algunas de las intervenciones; pero el modelo es, en esencia, el mismo.

Todo ello forma, como decimos, un enorme y coherente programa, pero éste, como hemos tratado de demostrar, no es sino el corazón, la médula espiritual de otro de mayor alcance y que Felipe II planteaba a un nivel casi mundial: la corte y dentro de ella, el monasterio, no eran sino la quinta esencia y la imagen de un poder absoluto que de manera distante y fría, pero siempre obvia, había de implantarse a los súbditos de sus vastos reinos.

(1) Luis Cabrera de Córdoba, *Don Felipe Segundo, rey de España*, Madrid, 1619, pp. 918-922.

(2) Sobre este tema preparamos un amplio estudio.

(3) Cfr. las palabras del padre Sigüenza en su *Historia de la Orden Jerónima*, Madrid, 1605. Citamos por la edición de Madrid, 1963, pp. 13 y ss. Igualmente véanse las palabras de Antonio Gracián en su *Descripción del monasterio de El Escorial*, que inciden muy claramente en los problemas que venimos tratando; "Ahora que por la bondad de Dios no hay fronteras en España, conviene que los reyes, como el sol en medio de los cielos, asienten ellos en medio de sus reinos, así para proveer las necesidades de ellos como de los que tienen allende el mar.

A esta causa, la corte ordinariamente reside en el reino de Toledo o en el principio de Castilla la Vieja, que son el medio de sus reinos, principalmente en Madrid o Toledo puertos abajo, y puertos arriba en Valladolid, Segovia o Avila, si no es cuando algún caso extraordinario se ofrece, que conviene salir del medio para acercarse a los extremos". Gregorio de Andrés, "Descripción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, por Antonio Gracián", *A.I.E.M.*, V (1970), pp. 55-79.

(4) Cfr. Ludwig Pfandl, *Felipe II*. Citamos por la edición francesa, París, 1981, pp. 139-178, "El nuevo ceremonial de corte".

(5) Cfr. Cámara Muñoz, A., "El orbe del rey y el laberinto de Dios. Madrid, urbe manierista y barroca", *A.I.E.M.*, XIX (1982), XIX (1982), pp. 1-11. El mismo Sigüenza dice, "Contentóle la villa y comarca de Madrid, por ser el cielo más benigno y más abierto, y porque es como el medio y centro de España, donde con más comodidad pueden acudir de todas partes los negociantes de sus reinos", *ob. cit.*, pp. 13-14.

(6) A. G. S., *Estado*, 1111, fols. 105-110.

(7) *Ibidem*, 38, fol. 137.

(8) *Ibidem*, *Casa y Sitios Reales* (C. y S. R.), Leg. 247, fol. 1.

(9) Gérard, V., "L'Alcazar de Madrid et son quartier au XVI siècle", *Coloquio*, Lisboa (1978), y ahora en *De Castillo a Palacio. El alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984, pp. 119-126, ha estudiado el tema del desarrollo urbanístico de los alrededores de palacio. En realidad, el Alcázar no sólo realiza esto, sino que, como monumento, contribuye a articular en un contexto más amplio, la entera imagen visual de la ciudad.

Sobre el urbanismo madrileño del siglo XVI pueden consultarse: González Amezúa, A.: "Las primeras ordenanzas de la villa y corte de Madrid", *R.A.B.M.* (1926); *id.*, "El bando de policía de 1591 y el pregón general de 1613 para la villa de Madrid", *R.A.B.M.* (1933); García Pérez, R., "Una descripción topográfica de Madrid en el siglo XVI", *R.A.B.M.* (1927); Gómez Iglesias, A., "La transformación de Madrid durante el reinado de Felipe II y la creación de las primeras juntas de urbanismo", *Villa de Madrid*, 1976; Iñiguez Almech, F., "Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II", *R.A.B.M.* (1950) y "Límites y ordenanzas de 1567 para la villa de Madrid", *R.A.B.M.* (1955); Rivera, J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*, Valladolid, 1984, pp. 323 y ss.; G. de Andrés, "Ordenación urbanística dada por Felipe II en 1590", *A.I.E.M.*, XII (1976), pp. 15-31.

Para los problemas de Madrid como ciudad capital, cfr. Alvar Ezquerro, A., *Felipe II, la corte y Madrid en 1561*, Madrid, 1985.

(10) A.G.S., C. y S. R. Leg. 247, fol. 257. El memorial, indudablemente inspirado por Juan Bautista de Toledo, constituye un documento de capital importancia, ya que en él se nos aparece por primera vez una "idea" coherente de Madrid bastantes años antes de las reformas y planteamientos del barroco. Cfr. el reciente estudio ya citado de Rivera, J., pp. 328 y ss.

(11) Por ejemplo, "También parece que conberna mucho que la calle de Sant geronimo como bien derecha hasta la casa que de Calatayud, así lo fuese hasta el cabo de las huertas junto a la puente nueva y que se cortasen de unos corrales y casillas de poco precio lo que fuese menester para que se biese el monasterio de san geronimo desde de donde esta dicho y la calle fuese derecha", A.G.S., *ibidem*.

(12) "Que lo que vuestra Magestad yo he tratado muchas veces y suplicándole cerca de la unión y incorporamiento de todos los espitales desta villa en uno pues vuestra Magestad tiene entendido el gran provecho y utilidad que dello se sigue y el gran beneficio a todos los vezinos desta villa y su tierra y partido...", *ibidem*.

(13) Por ejemplo, "Y delante de la Puerta de guadalajara a la mano hizquierda como salen de la villa están unas casas que salen fuera de las otras que se parecen desde la puerta del sol la de guadalajara, y si estas se quitasen la calle quedaría muy principal y vistosa...", *ibidem*.

(14) *En traza de una iglesia mayor colegial que se podrá edificar en esta villa*. B.N.M. mss. 246.

(15) A.G.S., *Estado*. Leg. 142. Agradecemos al investigador Alfredo Alvar el habernos llamado la atención sobre este documento.

(16) A.G.S., *Patronatos Reales*, 24-67. Sigüenza, que resume la historia de Parraces, repite parecidas ideas: "Al fin, el año 1565 suplico el rey don Felipe al papa Pío IV, de pedimiento de los mismos canónigos, que se anejase toda la abadía a una iglesia de Madrid para hacerla colegial, pareciéndoles buen medio de su reformation y recogimiento ponerse en medio de la corte, que vivir en aquel desierto estéril", *ob. cit.*, p. 414.

(17) A.G.S., C. y S. R., 258, fol. 453, y 259, fol. 107.

(18) A.G.S., P. R., 24-68, donde se especifican las enseñanzas que allí habían de impartirse.

(19) *Ibidem*, C. y S. R., 261, fol. 149. El control de la abadía por parte del monasterio es total: "Havemos determinado que en la dicha casa de Parraces estén y residan perpetuamente algunos religiosos de ese monasterio de Sanct lorencio para el cumplimiento de las dichas numerosas cargas y obligaciones", *El Pardo*, 7 de agosto de 1575.

(20) A pesar de las reiteradas intenciones para tratar de racionalizar el complejo entramado urbano toledano. Cfr. al respecto Richard L. Kagan, *La Toledo del Greco en El Greco de Toledo*, Madrid, 1982, pp. 35-73; Marías, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, I, Toledo, 1983, pp. 98 y ss.; es curioso señalar al respecto como en 15 se propone "en el ayuntamiento desta cibdad... que dende la puerta de visagra hasta el ospital del cardenal don Juan Tavera se hagan casas a una parte y a otra en medio una calle de trezientos pies de ancho", A.G.S., C. y S. R., 271, 26, tratando de dignificar, desde el punto de vista de la imagen, la entrada principal de la ciudad. Pero ni siquiera estas intervenciones figurativas tuvieron en Toledo el eco deseado.

(21) A.G.S., *Relación de lo que dixo el muchacho zahorí, cerca de las aguas de las fuentes de vanigral, y de las de que aquellos se podrían juntar, y de lo de leganitos y de la huerta de la Cassa del Campo*, noviembre, 1562, C. y S. R., 247, 47. Los lugares que se señalan son la fuente de Vinagral y los caños que se podrían hacer llegar a Madrid, la de Fuencarral donde "ay un golpe de agua como la pierna, seis estados en hondo, no se sy podrá venir al Alcacar", Leganitos, Leganés grande, el cerro de Villasequillo que "me parece que podrá venir a la Casa de Campo" y "valle arriba" que "este es el mejor". De todas maneras, especial importancia parece tener la fuente de Vanigral, de la que se emite un breve informe acerca de las posibilidades de levantar su agua hasta el Alcázar, *ibidem*. Leg. 247, 48. También se investigan las posibilidades de dotar de agua al Real Sitio de El Pardo, *Memoria de las aguas que se han hallado en El Pardo...* *Ibidem*, fol. 46.

(22) *Ibidem*, fol. 252. Francisco Holbeque se encarga de doscientos plantones de "arrayan morisco y otras yervas" que se cogieron en la creciente de la luna para ser plantados "por ser planta que no pierde la hoja y así por esto como por llevar sus rayzes creo que no se perderá ninguno, es planta que ama lugares húmidos y areniscos...".

(23) Cfr. *ibidem*, fol. 211. Así en "las obras que se han de ponder luego en escucion", lo que se especifica con respecto a Madrid es: cocinas, escalera de las necesarias, reloj de palacio, solar de los corredores, aljives, atajos de la Torres, galerías, fuentes, pilas, Torre

nueva, pieza de la Torre nueva al andar de la galería en cuyo pie derecho han de pintarse "cosas de arquitectura que parezcan recibir encima desde la vuelta de la bóveda adonde se han de pintar algunas historias de tal manera que no se confundan las figuras", caballeriza y cuarto de la reina; de la Casa de Campo, los arroyos de los estanques; de El Pardo, las minas de las fuentes y el aljive y del bosque de Segovia, que se acaben en pizarra el pórtico y la torre.

(24) Cfr. Ruiz de Arcaute, A., *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1936; Francisco Iñíguez Almech, "Los ingenios de Juan de Herrera" en *El Escorial. IV Centenario, 1563-1963*, t. II, y, por el mismo autor, "Los ingenios de Juan de Herrera", *R.A.B.M.*, 1963. Últimamente este aspecto ha sido destacado en la actividad de Juan Bautista de Toledo por Javier Rivera, *ob. cit.*

(25) Cfr. Llaguno, t. I, p. 229.

(26) *A.G.S., C. y S. R.*, 271, 46.

(27) *A.G.S., Estado*, 128, fol. 104. *Relación de la obra de la arquería de el patio del Alcázar de Toledo*.

(28) Sobre este importante personaje, cfr. Alvar Ezquerro, A., y Bouza Alvares, F. J., "La librería de don Pedro Jua de Lastanosa en Madrid (1576)", *Archivo de filología aragonesa*, XXXII-XXXIII, pp. 101-175. Recientemente se le han atribuido los libros del "Pseudo Juanelo", existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, cfr. García Tapia, M. "Los 21 libros de los ingenieros y de las máquinas. Su atribución" *B.S.A.A.*, L (1984), pp. 434-439.

(29) Sobre el tema de los palacios de Felipe II, cfr. Iñíguez Almech, *Casas Reales y jardines de Felipe II*, Roma, 1952; Rivera, J., *ob. cit.*; los artículos de Martón González, J. J.: "El alcázar de Madrid en el siglo XVI", *A.E.A.* (1962); "El palacio de El Pardo en el siglo XVI", *B.S.A.A.* (1970); "Noticias varias sobre artistas en la corte en el siglo XVI", *B.S.A.A.* (1971). Véanse también los trabajos de Luis Cervera Vera, tales como "Carlos V mejora el alcázar de Madrid", *R.B.M.A.* (1979), y "Gaspar de Vega. Entrada al servicio real, viajes por Inglaterra, Flandes, Francia y regreso a España", *B.S.A.A.* (1979).

(30) Cfr. Morán Turina, M., "El palacio como laberinto y las transformaciones de Felipe V en el Alcázar de Madrid", *A.I.E.M.* 1981, XVIII, pp. 1-13.

(31) Cédula dada en Valladolid, 26 de agosto de 1548, *Archivo de Palacio (A. P.)*, *Libros de cédulas*, t. I, fol. 50v-52v

(32) Cédula desde Londres, 30 de junio, 1557, *A. P.*, *Libros de cédulas*, t. II, fol. 40v.

(33) "Los chopos que hizistes plantar en torno a la cassa del pardo se podrán estar hasta que yo los vea que poco va en ello pues se podrán quitar fácilmente si conviniere...", Bruselas, 22 de marzo de 1558, *A. P.*, *Libros de cédulas*, t. II, fol. 46v.

(34) Cfr., por ejemplo, Cédulas de Valladolid, 14-nov.-1553, 3-febr.-1554, 5-febr.1554; de Bruselas, 11-mayo, 10-julio, 2-diciembre-1558, 2-febr.-1557, etc. *A. P.*, *Libros de cédulas*, t. I, fol. 180v; t. II, fols. 17 y 25.

(35) *A.G.S. (Mapas, Planos y Dibujos, M. P. y D.)*, XXVII-19.

(36) *Ibidem*, C. y S. R. Leg. 267-19, fol. 162. *Memorial de las cosas que su Magestad dexo mandado que se hiziessen en el bosque de Segovia en fin de Setiembre de 1562*.

(37) *Ibidem*, fol. 101. Cfr. también, fols. 132 a 135.

(38) *Ibidem*, 267, fol. 10.

(39) *Ibidem*, fol. 149, *Memorial de las partes adonde parece al holandés que se podrán hazer los estanques en valsain*.

(40) *Ibidem*, fol. 135.

(41) *Ibidem*, fol. 134.

(42) *Ibidem*, fol. 193. "La fuente de la gruta se a cubierto y agora se cubre el postigo de la casa principal, po amor a las muchas aguas y nieves", "Antes fuera bueno —apostilla el Rey— que se ubiera cubierto".

(43) *Ibidem*, fol. 138.

(44) *A.G.S., M. P. y D.*, XXVII-59.

(45) *Ibidem*, C. y S. R. Leg. 251:2, fol. 32. *Memorial de las cosas que su Magestad mando que se hiziessen en Aranjuez a XX de Noviembre de 1561*.

(46) Cfr. Fernando Checa. "Felipe II y la ordenación de territorio en torno a la Corte", en II Jornadas de Arte organizadas por el instituto "Diego Velázquez", del 11 al 13 de abril de 1984, sobre "Aspectos inéditos del arte en Madrid".

(47) Cédula de Bruselas, 10-febrero-1557, *A. P.*, *Libros de cédulas*, t. II, fol. 29v.

(48) *A.G.S., C. y S. R. Leg.* 247:1, fol. 265.

(49) Cfr. Borsi, F., *L'architettura del Principe*, Florencia, 1980; Spini, G. *I Medici e l'organizzazione del territorio en Storia dell'arte italiana*, t. XII, Turín, 1983, pp. 161-212; Franchetti Pardo, V., "Territorio e città nel Cinquecento mediceo" en *Il potere e lo spazio. La soen a del principe*, catálogo de la exposición *Firenze e la Toscana del Medici nell'Europa del Cinquecento*, Florencia, 1980, pp. 21-28.

(50) *Carta de fundación y dotación de San Lorenzo el Real*, en *Documentos para la historia del monasterio de El Escorial*, vol. 2, 1917, pp. 66-138, publicada por Julián Zarco Cuevas.

(51) Cfr. Osten Sacken, C., *El Escorial, estudio iconológico*, Madrid, 1984.

(52) *Ibidem*. El mismo Sigüenza recuerda en ocasiones estas ideas; así al referirse al muro sur, dice: "En todo este lienzo de Mediodía, y en el que mira a Oriente, corre una cornisa pequeña que remata un pedestal o estribo que está debajo del suelo y andito de la casa, que es de gran fortaleza y adorno", *ob. cit.*, p. 208; más adelante, cuando describe las dos torres de la iglesia, dice: "se levantan dos torres de linda proporción y arquitectura, propia fábrica de los alcázares de Jesucristo que son sus templos", *ibidem*, p. 217.

(53) *A.G.S., C. y S. R. Leg.* 258, fol. 179.

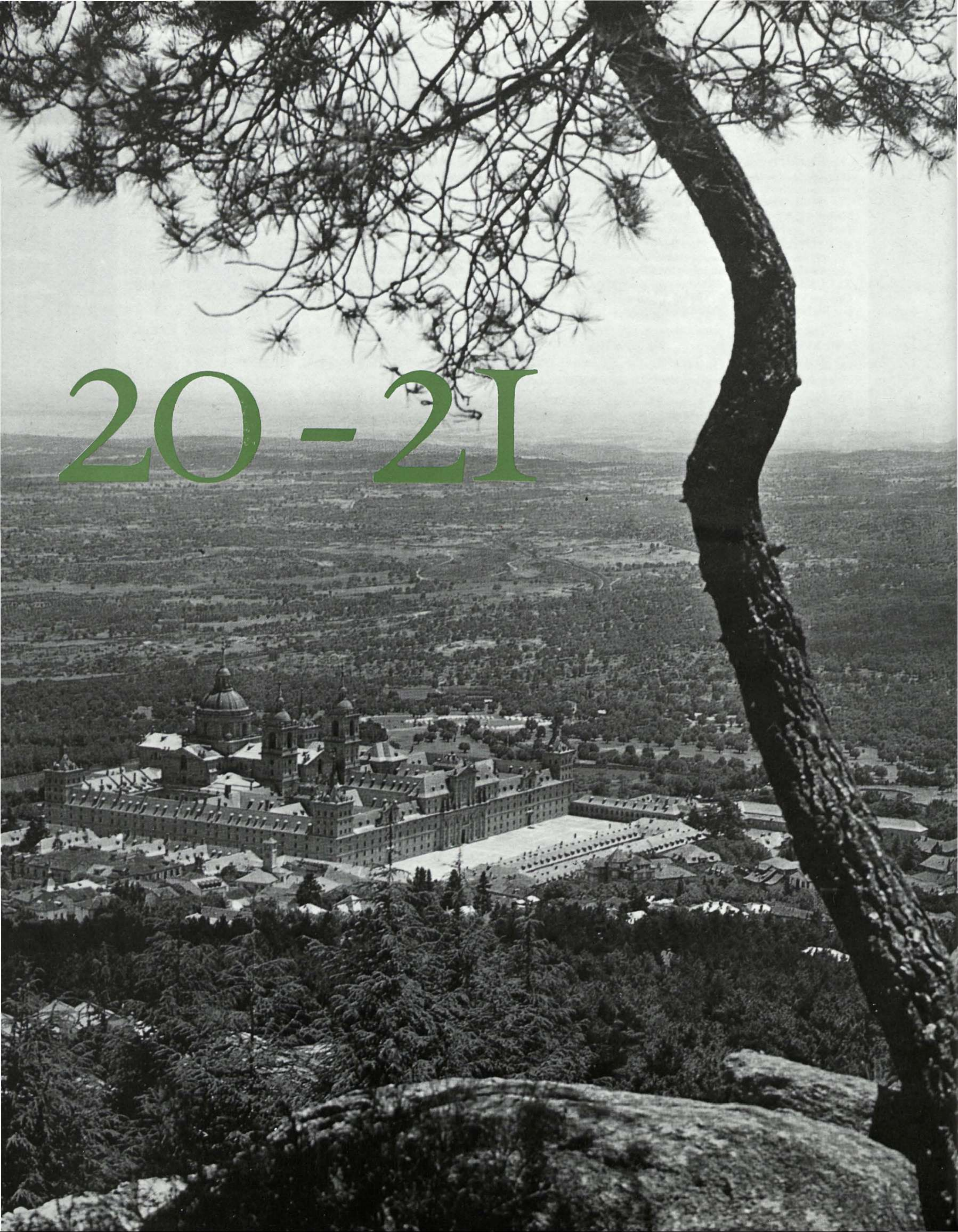
(54) "Lo de la Fresneda está acabado lo que toca de las casas y escalera de la puerta principal, y se va allanando el suelo y quitando la tierra de junto a la torre y si tengo recaudo de sobrestante y gente para entender en lo del agua para traer al jardín de la granja de la casa de la Fresneda y a hacer abrir la zanja... de la fuente para que corten las aguas que se reciban del estanque grande y de aquellos manantiales..." (año 1569), *A.G.S., C. y S. R. Leg.* 285:5, fol. 59. En 1572 Cabrera de Córdoba informó así al rey: "La calle que baja desde el Monasterio de El Escorial se a plantado y puesto de nuevo hasta acabar de salir de la viña con los álamos negros que el gobernador Alonso de Mesa es ymbiado y están a buen recaudo quanto él suele poner en todas las cosas...; y en la Fresneda se han plantado ciertas calles que su magestad dejó hordenados, todo con parecer del prior; y una plaza de álamos negros delante de las puertas de las casas de la Fresneda", *ibidem*. Leg. 260, 223. Cfr. también el fol. 224, *Memorial de los árboles que Cabrera pide para el monasterio de Sant Lorenzo el Real*, así como el fol. 372. Cfr. sobre estos problemas, Martínez Bara, J.: "Los Cabrera de Córdoba, Felipe II y El Escorial", *R.S.B.M.*, LXXXI, 1-2 (1963), pp. 203-223, y *id.*, "Noticias sobre las dehesas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial", *AIEM*, VVV, 109-111 (1970).

(55) *A.G.S., M. P. y D.*, XXIX-64. La fecha del dibujo es 1624.

(56) *Ibidem*, C. y S. R. Leg. 258, fol. 45.

(57) *Ibidem*, fol. 216.

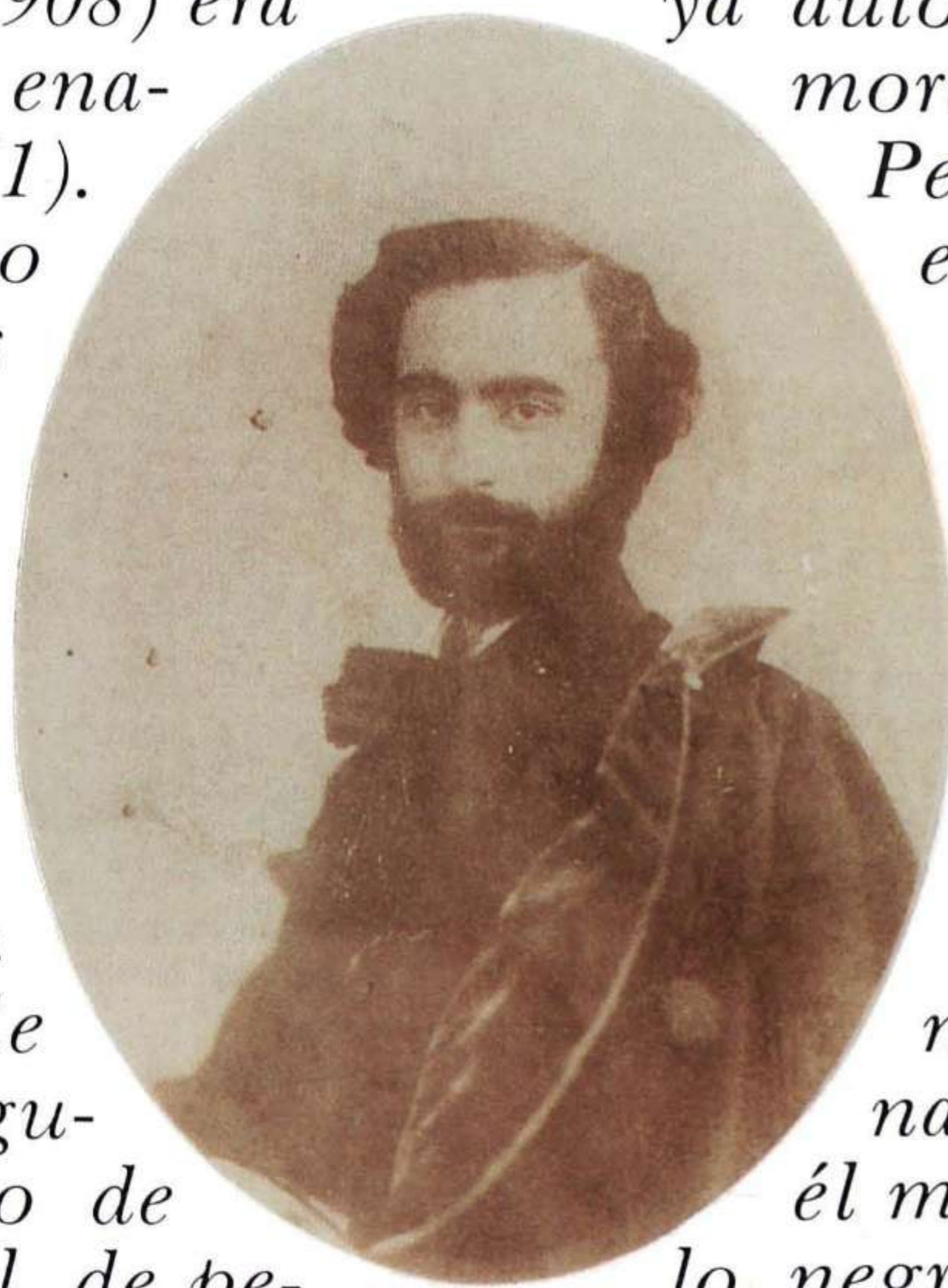
20-21



Claude Rico Robert

UN JOVEN PINTOR EN EL ESCORIAL A MEDIADOS DEL SIGLO XIX:
MARTIN RICO ORTEGA

Con gran fama por sus pinturas luministas de Venecia, a finales del siglo XIX, Martín Rico y Ortega (1833-1908) era ya autor de una obra importante al ena- morarse de la ciudad lacustre (1). Pero, a pesar de haber cruzado el Atlántico muchos de los cuadros de su última etapa, las obras de juventud circulan poco en el mercado del arte y se encuentran relativamente en pocos museos (2). Su biografía, a pesar de la redacción tardía de los Recuerdos de mi vida (3), presenta varias lagunas, Martín Rico hablando poco de él mismo. “Su tipo castizo español, de pelo negro y barba poblada, que le hacía simpático a primera vista” (4), hizo que le tomaran a veces por un andaluz. Sin embargo, Rico es castellano de pura alcurnia. De origen humilde,



su familia tiene sus raíces en Madrid, Valladolid, Simancas, Huete y San Lorenzo de El Escorial.

En la primavera de 1826, una joven de San Lorenzo, Isabel Ortega (1804-1872), estaba pedida por un sangrador de cámara, llamado Antonio Rico y Martín (1786-1867). Don José, padre de Isabel, era administrador de correos en el Real Sitio y llegaría a ser alcalde mayor (5). Antonio Rico, ya con tres



El Escorial. Ermita de San Antonio.

hijos, era viudo de una romana que había conocido en Italia, al seguir a Carlos IV en su exilio a Roma. De vuelta a España, a la muerte del monarca, estuvo cesante, a pesar de eso fue del agrado de Isabel que le siguió a Madrid. Pero veraneaban en San Lorenzo tras pedir Rico el permiso real "para arreglar algunos negocios de su esposa". En pocos años, tuvo cuatro hijos nacidos en Madrid o en El Escorial: Valentín, Josefa, Bernardo (1830-1894) y Martín, el último, que nació en Madrid el 12 de noviembre de 1833.

En 1835, cuando la guerra carlista destroza el país, cuyas finanzas se resentían, los antiguos servidores de Carlos IV eran pensionados; entre ellos, se encontraba Antonio Rico. Con sus siete hijos, multiplicaba las solicitudes a la corte, esperando siempre volver a ocupar su puesto de sangrador; pero el 25 de noviembre de 1837, tuvo la sorpresa del nombramiento de "oficial 1.º interventor de la administración patrimonial del Real Sitio de San Lorenzo".

¿Cuál sería la razón por la que tal puesto le fue otorgado, en plena desamortización, en el momento clave de la exclaustración jerónima? El caso es que, según todos los indicios, se adaptó mal a tal trabajo y, rodeado de envidias y de las intrigas carlistas, al cabo de dos años, cesó de nuevo en su empleo. Sin embargo, para el joven Martín, esta estancia de dos años (de cuatro a seis) en El Escorial constitu-

yó un enriquecimiento importante, a pesar de los inviernos duros y fríos. Allí el niño podía correr en el pinar desde donde se divisa Madrid, jugar con sus hermanos en las laderas del Guadarrama para subir en las enormes rocas y quizás también ir cerca del monasterio, de sus bosques y de sus fuentes abandonadas. Tanta belleza que inconscientemente se impregnaba en él, tenía que volver a salir algún día.

Cuando el pintor, septuagenario ordenó en su mente sus "recuerdos", se paró sobre todo en su juventud, sonriendo acerca del lenguaje de los pintorescos arrieros, pastores y guardas que circulaban en la sierra. Pero, al evocar con la misma espontaneidad "la memoria de la Academia de San Fernando y el divertimento que (le) procuraba", no podía sospechar la importancia de este capítulo, reconocido por ser una de las pocas fuentes de información sobre la enseñanza artística de la mitad del siglo XIX.

Sin embargo, hacía falta ser audaz en 1906, para hablar del "período isabelino" y afirmar sus opiniones a contra corriente de las nuevas tendencias. Recordemos que la quinta Bienal de Venecia acababa de consagrar a Zuloaga y que, con sus *Demoiselles d'Avignon*, Picasso iba a revolucionar el mundo del arte. Rico, mientras tanto, hablaba de sus amigos Rosales y Fortuny, intercalando sus cartas en sus memorias. A pesar de todo, siendo el paisajista Aureliano de Beruete, alumno de Carlos de Haës, a quien iba dedicada la obra, Martín no se atrevió a publicar reflexiones irónicas contra él. El mérito de haber iniciado la pintura al aire libre, siempre atribuido al pintor belga, podía hacer sonreír a Martín Rico, que se iba solo a pintar en el campo, mucho antes que Carlos de Haës lo hiciera con sus alumnos.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858, el joven castellano presenta el gran



La meseta de Madrid y fincas aisladas.



cuadro *Paisaje del Guadarrama* (6). El realismo, el color pastoso y la amabilidad global, le hacían pasar por “uno de los mejores de la exposición” (7). Recompensado, el cuadro fue comprado por el Estado. Es de una ejecución rigurosa, de un equilibrio clásico pero sobrio, sin concesión alegórica alguna. En tonos sostenidos a dominantes azul-verdoso, las altas siluetas de los pinos dominados en claro oscuro, se destacan sobre un fondo de montaña y la línea oblicua de un tronco derrumbado lleva la mirada hacia la lejanía. D. E. Lafuente Ferrari atribuye a esta obra “un cierto valor de incunable” frente a las de “los primeros pintores y profesores madrileños que hicieron el “descubrimiento” de la sierra” (8).

Rico tan sólo se decidió a exponer tras haber pintado varios veranos en España. Además, desde su infancia, Rico se había familiarizado con el austero paisaje de Castilla. Si bien, no hay óleos de esta época repertoriados, un centenar de acuarelas dan fe de un trabajo enorme realizado en esta región.

El museo Goya de Castres consagró en 1979, bajo los auspicios de la señorita J. Baticle y del señor R. Gaud, una exposición sobre el conjunto de estas acuarelas inéditas (9). Mariano de Madrazo, al contemplarlas (10), notó “un cierto reflejo que recuerda a Goya y a su manera de entender el paisaje en sus composiciones”; A. de Beruete, él, había visto en ellas “ya, aquella calma, aquel hermoso equilibrio tan característico del artista, que revelan sus obras posteriores” (11). Martín Rico conservó todos estos apuntes, sin un sólo comentario, en las hojas de un álbum de un tamaño mediano de 12 x 18 centímetros. Se puede fácilmente identificar El Escorial, Segovia, La Granja y en los paisajes de la sierra, los Siete Picos y la Maliciosa. Una decena de años deben separar las primeras páginas, todavía inhábiles, de las últimas, realizadas con un trazo ligero y seguro.

En aquella época, a los 16 ó 17 años, asistía a las clases de J. Pérez Villaamil en San Fernando. A pesar de las anécdotas citadas en sus “Recuerdos” sobre las maneras fantasmagóricas de Villaamil, y sobre sus cursos sobre la copia de litografías, Rico no tuvo más maestro paisajista que Villaamil. De él, supo sacar una perspectiva, elevar una arquitectura, hacer vivir los personajes en miniatura. Sus acuarelas llevan su marchamo, si no su espíritu; la



Vista desértica hacia el Alto de los Leones.



Rocas desplazadas a hombros en el campo.



Estudio de pinos en el Guadarrama.

técnica de la acuarela es, sin duda, la aportación esencial de Villaamil a su alumno, que, rápidamente supo dominar la fluidez.

El monasterio de San Lorenzo de El Escorial, su primer tema sacado de la realidad, tuvo un papel importante para el joven artista, indiferente al academismo de las litografías delante del monumento. La visión personal que supo dar del monasterio y de sus alrededores nada tiene que ver con la exuberancia romántica ni tampoco con el costumbrismo. A pesar de ser muy de su época, se aparenta al realismo.

Aprovechando las estancias veraniegas durante las cuales las familias Rico y Ortega se juntaban tradicionalmente en San Lorenzo, Martín salía a pasear alrededor del monasterio, con una caja de colores, para empezar por una vista panorámica del lugar. Luego, por encima del pueblo, dibujó los techos entremezclados de las pequeñas casas, a los cuales sucedían naturalmente los del convento. Más abajo, desde la plazuela del palacio, valoraba la cúpula de la basílica con una luz diáfana. Instalado dentro de la iglesia, captaba la suave claridad que emana de las bóvedas de la capilla mayor y de las capillas adyacentes. A todas horas, se encontraba uno a Martín estudiando en los rincones pintorescos de San Lorenzo: por la mañana, debajo de los alamillos de la ermita de San Antonio, al sol poniente para ver pasar la procesión de Nuestra Señora de Gracia, de noche, a la luz de la luna en las calles...

Camino de El Escorial de Abajo, se paraba al pie de la cruz de la Horca, y cerca de la iglesia se mezclaba, en la plaza de toros, al gentío venido para la novillada. El taller del herrero iba a sacarle, por un momento, de sus paisajes, así como una curiosa escena goyesca, peones esforzándose en desplazar rocas con una palanca. Al pasar por los pueblos de los alrededores, Paradilla, Robledo de Chavela, Peguerinos, la Cerea, dejó valiosos testimonios de sus andanzas peregrinas. Toda la variedad de la vivienda campesina, los apriscos aislados en la llanura, grupos de casas perfilándose en la falda de la montaña, las fincas animadas por los habitantes y el ganado. La autenticidad de estas imágenes nos es importante, pues, al modernizarse los pueblos, al valor artístico de las acuarelas, se añade el valor documental.

Las fuentes de inspiración de Martín Rico no tan sólo se encontraron cerca de El Escorial.



Santuario de Nuestra Señora de Gracia. Procesión de la Virgen.



En las rocas abruptas.

Los colores rubios de Segovia, sus vestigios romanos, sus conventos, el barrio antiguo, las cuevas y los ríos que les rodean, también le fueron de mucho interés. Pero esta ladera del Guadarrama sale del marco de este trabajo y no lo abordaremos.

De vuelta a Madrid, durante los inviernos, el alumno estaba muy atareado. "Pintaba de día y dibujaba de noche en la Academia, y en las horas libres hacía grabados de madera, en cuyo arte llegó a adquirir reputación" (11), con su hermano Bernardo, grabador profesional. Sacando buen provecho de sus trabajos, a los 22 años empezó a viajar por España. Con Pablo Gonzalvo, viajó a Covadonga y allí fue donde, en 1856, firmó su primer óleo conocido. Al año siguiente, viajando por Andalucía tuvo "el capricho de subir a la Sierra Nevada, cerca de los picos de la Veleta y del Mulhacén, durmiendo sobre las duras peñas, sin más comodidad que (su) capa. Por cierto, que después de tantos sacrificios", él comentaba que "los resultados no correspondieron al esfuerzo" (12). Por lo menos hasta ahora, ninguno de estos estudios ha vuelto a aparecer.

Después de visitar estas regiones y subir tanto monte, vuelve a descubrir los paisajes de su infancia. El verano de 1858, fue a vivir dos o tres meses al Alto de los Leones, instalándose en una pequeña bodega donde "colgaba sus estudios entre los chorizos y los jamones". Con todos los carros y diligencias que se paraban en el puerto para hacer descansar las mulas, Rico observaba el trajín de "la carretera, que tenía mucha vida, no habiendo camino de hierro en aquella época", contó que oyó "cosas que verdaderamente tenían carácter", así como sus altercados con "los guardas del pinar que hacían un tráfico escandaloso".

Los perfiles abruptos del Guadarrama, la belleza de sus colores, "con aquellos pinares y riscos encantadores" (12), entusiasmaron al artista que, este mismo verano, pintó imágenes sorprendentes por su audacia y su verdad, a pesar del pequeño tamaño de sus acuarelas. En total simbiosis con la naturaleza áspera y virgen de las cimas, supo crear inmensos espacios huyendo en una sucesión de picos y seguir muy de cerca el modelado de las rocas con tanto rigor como una escultura griega. También observó los efectos de luces que modelaban la sierra. En otra ladera, al pararse un



Castillo de Navas del Marqués, visto desde la peña de Santa Ana.



Monasterio.

poco en los pinos, seguía el trazado de las ramas de un pincel delicado.

Varios de estos estudios sirvieron de dibujos preparatorios para el óleo que iba a exponer en Madrid, el otoño siguiente: *Paisaje del Guadarrama*, del cual se habló antes. Pero, de tonos más oscuros, el óleo no refleja todo el frescor de los bocetos preparatorios y hay que reconocer que todavía Rico no dominaba la técnica de la transparencia del aire en el óleo, tan sensible en sus acuarelas. No es el menor de los intereses que el de hacer adivinar la evolución del pintor a partir de su Castilla natal, y las últimas páginas del álbum ilustran bien este recorrido hacia la luz. Al volver a bajar de la sierra, iba a realizar algunos estudios de las Navas del Marqués, dando una visión inmaterial del viejo castillo, descolorido de sol sobre un fondo ocre de la tierra árida que vuelve a iluminar la sombra de sus torreonnes. Delante de Martín, se extendía la llanura de Avila y los horizontes iban pronto a sucederse para él, lejanos y desconocidos.

Instalado en París en 1862, con un primer premio de paisaje de la Academia y una beca del gobierno, Rico todavía vivía allí cuando estalló la guerra en 1870. En los últimos salones parisinos, la crítica había saludado *Les bords de Seine* de aquel joven artista español, que ya atraía a los aficionados de arte. Volvía a España a los treinta y siete años, con una esposa de origen franco-bávara, Louise Frédérique Priet. Si muchos acontecimientos habían transformado España en su ausencia, el contexto familiar también se había modificado. Sus padres habían dejado Madrid, sus hermanos estaban casados y Bernardo multiplicaba sus actividades en los periódicos ilustrados.

En San Lorenzo, donde se fue inmediatamente, su madre y Josefa vivían solas en la casa con su jardín arbolado, plaza de Santiago, número 14 (ahora desaparecida), donde su padre, octogenario, había terminado sus días.

Martín y Luisa se quedaron mucho tiempo con la familia antes de irse a Granada donde tenían que reunirse con sus amigos Mariano y Cecilia Fortuny-Madrado. Al año siguiente, volvieron a pasar las navidades en San Lorenzo y seguramente se quedaron hasta principios de la primavera. De todas estas estancias, existe un testimonio artístico.

Volviendo a coger los pinceles en los lugares de su infancia, que seguían ejerciendo una



Pueblo de los alrededores de El Escorial.



El Escorial de Abajo.



Estudio de pinos en el Guadarrama.

fuerte atracción en él, Rico volvió a pasear alrededor de El Escorial.

Señalaba en un cuadernillo varios óleos pintados en 1870, entre ellos *Un camino de hierro*, uno de los temas favoritos de los impre-



Interior de la iglesia. Capilla lateral derecha.

sionistas, que sería interesante localizar, y una *Vista de Guadarrama*. Perteneció a la colección de W. H. Stewart, y figuró, así como otro óleo llamado *Environs de l'Escorial*, en la Exposición Universal de París, en 1878. Parece ser que un cuadro recientemente sacado en venta pública, que representaba un monte con campesinos comiendo cerca de sus asnos debajo de



Monasterio.



El Escorial de Abajo.



En la Sierra de Guadarrama.

viejos árboles nudosos, sea el cuadro que perteneció al señor Stewart. La crítica era muy elogiosa respecto a esta obra de colores brillantes con “su sensibilidad a la luz y a los efectos atmosféricos” (13). Desde los primeros estudios en el Guadarrama hasta esta vuelta a los orígenes ¡cuánto camino recorrido!

También fue Martín Rico un buen guitarrista, y este fue, dicen, su único orgullo. Apasionado por la música española antigua, pasaba horas enteras investigando y copiando obras inéditas del siglo XVI en la biblioteca del monasterio. Pero este lugar no es el más extraño donde se le hubiera podido encontrar en diciembre de 1871. ¡También frecuentaba la cripta del Panteón de los reyes!

Extraño episodio, ¡directamente sacado de *Hernani*, el drama de Víctor Hugo! Encerrado solo, con una antorcha en la mano, Rico estudiaba el sepulcro de Carlos V... Autorizado a dibujar los restos momificados del emperador (14), el artista estudiaba con suma atención su modelo. Tras realizar unos dibujos a lápiz (15), grabó él mismo su dibujo sobre la madera, anotando sus observaciones de pintor, fijándose en “la barba de color castaño oscuro y no canosa, como aparece en los retratos del esforzado príncipe” (16).

Con este grabado se terminaba el ciclo de las obras escurialenses de Martín Rico. *La Ilustración española y americana*, tan sólo publicó este dibujo después del incendio que destruyó, en la noche del 1.º de octubre de 1872, la biblioteca de El Escorial. Bernardo Rico, director artístico de aquella revista, estaba en el lugar del siniestro “penetrando intrépidamente en los puntos incendiados, trazaba al fulgor de las llamas varios croquis” (17). Así, en el mismo número de *La Ilustración*, aparecen las dos firmas de los hermanos, sobre extrañas imágenes del monasterio real. En el pueblo de San Lorenzo, el día 20 de septiembre, la madre, Isabel Ortega, fallecía.

En Venecia, ya mayor, el pintor llevaba en la intimidad un pequeño gorro de terciopelo que, según él, era una copia del “casquete bordado de oro”, que llevaba Carlos V. Así es como Martín Rico aparece en su único autorretrato, vestido sencillamente, pero llevando el gorro, y su mirada está llena de nostalgia, quizás la del alba luminoso de su juventud en Castilla.



Calle de El Escorial.

(1) Este artículo formará parte de una monografía detallada que estoy terminando actualmente sobre el artista. Este estudio constará de una biografía, del catálogo razonado de su obra pictórica, de sus dibujos y acuarelas, en las colecciones públicas y privadas, de sus escritos y de la correspondencia de Rico y de sus amigos. Por ser descendiente del pintor, he tenido acceso a diversos documentos, de los cuales están extraídas las ilustraciones de este artículo.

Deseo agradecer a Didier Ozanam, así como a los miembros de la comisión de becas de la Casa de Velázquez, que me otorgaron una beca en 1983, lo cual me permitió llevar a buen término la parte española de este trabajo. También quiero agradecer a Alfonso Pérez Sánchez y a Joaquín de la Puente, así como a Jeannine Baticle, a Ilse Hempel-Lipschutz y a Sylvie Osorio Robin, por su colaboración en la realización de este trabajo.

(2) Cuadros de Martín Rico de varias épocas, en particular de su juventud, figuran en la sección del siglo XIX del Museo del Prado, en el Casón del Buen Retiro. También existen en Nueva York, en la Hispanic Society of America.

(3) Martín Rico: *Recuerdos de mi vida*. Madrid. Imprenta Ibérica. 1906.

(4) Aureliano de Beruete: "Martín Rico", in *Cultura Española*, n.º 10, mayo, 1908, pág. 543.

(5) Archivo General de palacio: Sección de personal C/879-7: Rico y Antonio Martín: *Sangrador de cámara*, nombrado el 1-4-1808. *Oficial 1.º interventor de San Lorenzo*, por real ordenanza, el 25-2-1837. C/766-36: José Ortega: *Alcalde mayor de San Lorenzo*, nombrado el 26-1-1833.

(6) Rico y Martín Ortega: *Paisaje del Guadarrama*, óleo s/lienzo (0,69 x 100), mención honorífica, Expo. Nl. de 1858, comprado por el gobierno. Museo municipal de San Sebastián, desde 1903; procede del Museo Nacional de Arte Moderno. Figuró en la Exposición de Madrid: *Un siglo de arte español 1856-1956*.

(7) B. P.: "Exposición de Bellas Artes", II. *El Museo Universal*, n.º 23, año II, pág. 161.

(8) Enrique Lafuente Ferrari: *Breve historia de la pintura española*. Madrid, Tecnos, 1953, pág. 514.

(9) Paysages d'Espagne; acuarelas inéditas de Martín Rico. Museo Goya. Castres, mayo de 1979. Exposición organizada con la participación de obras prestadas por Claude Rico-Robert y su colaboración en la realización del catálogo.

(10) Mariano de Madrazo: Prólogo, catálogo de la exposición del Museo de Castres, 1979.

(11) A. de Beruete: *Martín Rico*, op. cit., págs. 528 y 529.

(12) M. Rico: *Op. cit.*, diversos extractos, págs. 24 a 30.

(13) Van John Charles Dyke: "Two private collections in Paris", in *The Art Review*, dic., 1887, vol. 2, pág. 65: "...and when men like Rico put their impressions on canvas, (...) it is rightly called-art".

(14) Archivo General de palacio. Patrimonio de San Lorenzo. Leg. 51: Carta "concediendo permiso a Bernardo Rico para copiar la momia del emperador Carlos V". Palacio, el 28 de noviembre de 1871. Trabajo confiado a Martín Rico por su hermano.

(15) Hoja de apuntes a lápiz, colección de la Hispanic Society of America. Reproducida en la monografía consagrada a las obras del artista conservadas en esta colección; Elizabeth du Gue-Trapier: *Martín Rico y Ortega*, Nueva York, 1937, pl. XXXII.

(16) Martín Rico: Carta a Fortuny, citada en una página no firmada que acompañaba el grabado de Carlos V. *La Ilustración española y americana*, n.º 38, vol. 2, el 8-10-1872.

(17) El vizconde de San Javier: "El incendio de El Escorial", in *La Ilustración española y americana*, op. cit., pág. 606.



32 - 33

Alicia Cámara

EL ESCORIAL DE FELIPE III. HISTORIA Y ARQUITECTURA

Desde que Felipe III, muerto su padre, llegó por primera vez a la casa de El Escorial como “señor y patrón de ella” hasta su muerte en 1621, el monasterio de San Lorenzo resultó enriquecido en cuanto a su significado histórico por los errores y los aciertos del reinado de este monarca.

Tardó Felipe III muchos años en hacer cumplir el codicilo de 25 de agosto de 1598 en el que Felipe II dejó dispuesto cómo habían de resolverse los asuntos pendientes con el monasterio y, según Sepúlveda, esto fue debido no a la voluntad del rey, sino a la de sus ministros. Efectivamente, el abandono en que queda sumido el monasterio hasta que en 1617 se decide la construcción del panteón, es imputable a la política llevada a cabo por el duque de Lerma con respecto al reinado anterior.

Cuando Felipe II estableció la capital en Madrid, convirtiendo el centro geográfico en centro político, se preocupó de rodear a esta villa de importantes casas y sitios reales (Aranjuez, Casa de Campo...) pero ninguno tan importante como El Escorial. Cuando Sigüenza



El Escorial. Galería de Convalecientes.

escriba que el rey “vuelve para su centro” podrá estarse refiriendo indistintamente a Madrid o al El Escorial (1).

Hay en el proyecto político del duque de Lerma una voluntad de “superar” el reinado anterior, y convertir en negativo el pasado era una manera de hacer más positivo el presente, así que lo intentó: en los primeros años del reinado de Felipe III fue difundido un panfleto sobre “El confuso e ignorante gobierno del rey pasado”, cuyo autor fue Iñigo Ibáñez, secretario del duque de Lerma, con la complicidad, al parecer, de don Rodrigo Calderón (2). Acabó Lerma con los hombres del gobierno anterior y en 1601 logró que la corte se trasladara a Valladolid.

En una misma línea de crítica del reinado anterior se puede inscribir el que en 1600 la imagen de Felipe II como segundo Salomón construyendo su templo, hasta entonces lugar común de los panegiristas, puede ser vista como algo negativo: los israelitas no se admiraron de la grandeza y belleza del templo de Salomón, sino de que con las riquezas en él empleadas hubieran podido construirse muchos. De la misma manera, y no de otra, era El Escorial admiración de los españoles (3). Fue este asunto de los gastos que había acarreado la obra uno de los más tratados por los escritores de la época, desde Sigüenza o Vander Hammen a autores anónimos (4).

Desde un primer momento supieron los frailes del monasterio que con la mudanza de la corte no sólo se abandonaba Madrid sino su propia casa. Sepúlveda da con respecto a esto noticias muy jugosas: en la Navidad de 1601 los pocos “caballeros aficionados al rey muerto” que quedaban, no dejaron de recordar a Felipe III lo magnífica que era la celebración de aquella fiesta en el monasterio de El Escorial, y se pasaron toda la noche hablando de ello (5). Otra noticia: un embajador de Persia que visitó el monasterio dejó encargo de escribir al rey para decirle que esa “Casa era una cosa muy grande y que con mucha razón se podía decir verdaderamente casa real y una muy gran cosa y Valladolid era muy pobre y muy poca cosa” (6). No compara a Valladolid con Madrid como sería lo lógico, sino con la casa de El Escorial, hasta ese punto identificada con la que hasta entonces había sido capital.

La ambición política del duque de Lerma le llevó a intentar que el tándem Lerma/Valla-

dolid se convirtiera en la alternativa a El Escorial/Madrid. Pretendió que su ciudad ducal fuera con respecto a Valladolid lo que El Escorial había sido con respecto a Madrid: un lugar de descanso y recreación para los monarcas, y desde luego, viendo el Ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid que detalla “las jornadas que ha hecho su Magd. desde el año de 1599... asta fin de 1606” y que en realidad llega hasta 1609, se comprueba que las clásicas estancias de los reyes en el monasterio durante los meses de verano, casi desaparecieron durante los años que la corte estuvo en Valladolid.

Pretendió, asimismo, el duque de Lerma repartir entre Lerma y el convento de San Pablo en Valladolid, algunas de las funciones casi sagradas que tenía el monasterio de El Escorial con respecto a la monarquía. Ya hace tiempo fue señalado cómo las obras del duque en San Pablo suponían un intento de emular a El Escorial, pero es que se podría hablar incluso de “sustitución”: el monasterio de San Lorenzo había sido construido para servir de enterramiento a las personas reales, pues bien, incluso esta función se atrevió el duque a pensar que podía ser “trasladada” a su fundación de San Pablo cuando intentó en 1603 que la infanta que acababa de nacer en Valladolid fuera enterrada en San Pablo después de su temprana muerte (7). Pretender convertir el que ya era su panteón en panteón real quizá sea la cota más alta de la ambición de Lerma plasmada en el abandono del monasterio de El Escorial.

La vuelta de la corte a Madrid en 1606 no significó, como alguno podría suponer, una “recuperación” de El Escorial. No remitió la animadversión de Lerma hacia esta obra. La identificación de la figura de Felipe II con la imagen de monasterio —acrecentada por el abandono en que la tuvo su hijo durante años— convirtió a El Escorial en algo destinado por Lerma a ser un pretérito ya superado.

Algún irónico dijo que la fama que había ganado Felipe II con “las grandes y heróicas cosas que hizo y fundó” fue superada por su hijo al dejarlas y desampararlas. Por lo que al monasterio de El Escorial se refiere, una vez que fueron acabadas de dorar las figuras de los entierros de Felipe II, y después de asistir el rey en 1600 al asentamiento de todas las figuras por Pompeyo Leoni (8), ninguna otra empresa artística de importancia (el arreglo que

hace Gómez de Mora en 1611 del cuarto del príncipe no lo es) (9) se emprenderá hasta que en 1617 se decida por fin construir el panteón: el veedor y oficiales de las obras de San Lorenzo fueron llamados por Lerma a Valladolid. Sepúlveda se quejaba en 1603 de que el claustro se les iba a caer. El prior requería con firmeza que se proveyera lo necesario para que el edificio fuera conservado y reparados sus daños. Sólo los jardines parecieron merecer un poco más de atención, pero más por interés de los propios frailes que de la Junta de Obras y Bosques. Incluso la ornamentación heráldica quedó sin acabar (10). Atribuir tal dejadez a la falta de recursos económicos denota buena voluntad por parte de quien escribe, pero es olvidar que en este reinado hubo fondos reales para levantar el monasterio de la Encarnación, en Madrid o iniciar el colegio de la Compañía de Jesús, en Salamanca.

Los frailes intentaron atraerse el favor del duque de Lerma, pero a las invitaciones a comer por parte del prior no respondió más que yendo a comer y dando buenas palabras (11). Nada sacaron los frailes de los agasajos y en determinado momento, debieron decidir intervenir en el juego de influencias que acabaría con la caída de Lerma, pero eso viene después.

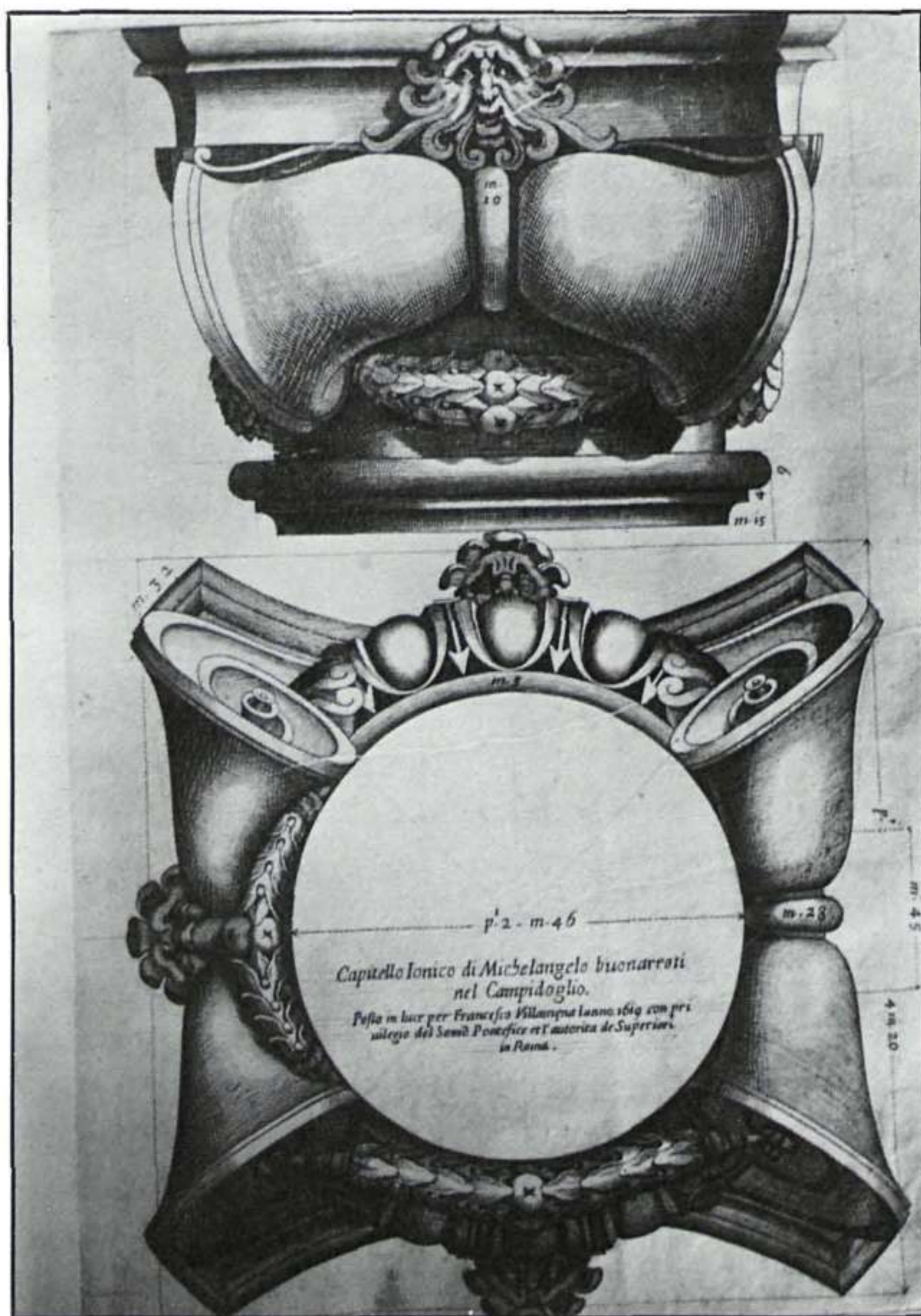
En todo esto debió entremezclarse también un conflicto entre poderosas órdenes religiosas. La orden jerónima estaba estrechamente ligada a la monarquía española y eso hacía de ella algo especial en el panorama religioso español. El duque de Lerma, en cambio, favoreció siempre a la orden de los dominicos y cuando, a cambio de la cesión de la capilla mayor de San Pablo de Valladolid, consiguió para el provincial de los dominicos el obispado de León, el que resultó perjudicado fue el prior de San Lorenzo, pues se decía que iba a ser para él (12). Fue también Lerma el fundador de la casa profesa de la Compañía de Jesús en Madrid: ubicada cerca de su casa y huerta, trajo a ella el cuerpo de San Francisco de Borja, y su iglesia fue bendecida en diciembre de 1617. La inminencia del final de su privanza hace sospechar que este interés de Lerma por la Compañía podría ser un intento de captar la poderosa influencia de los jesuitas a su favor. De confirmarse, éste podría ser un ejemplo de que la arquitectura de estos años ha de ser estudiada indisolublemente unida al acontecer histó-



Jardín del palacio de verano de Felipe II.

rico al menos cuando se produce en los centros de poder o en relación a ellos. Dominicos y jesuitas quizá formaran parte de ese grupo de personajes que rodeaban al rey, “cercado” por tantos que “no podían ver” a la casa de El Escorial (13). De hecho, los jesuitas ya habían intentado en tiempos de Felipe II que esta fundación fuera para ellos, e hicieron duras críticas a los jerónimos y al funcionamiento de su orden; todavía el padre Mariana en *Del Rey y de la Institución Real*, se muestra algo crítico con El Escorial (14).

El caso es que el abandono del monasterio fue sólo uno más de los muchos errores que cometió Lerma. Abundan las noticias de que el prior del monasterio, fray Juan de Peralta, fue uno de los que más contribuyó a la caída del duque. Malvezzi escribe que fue uno de los que “descubriendo lugar en el corazón de Felipe tercero, para que saliese del que se avia apoderado le dieron terribles batterias para despenar a el Cardenal” (15). Matiza un poco esta realidad el que Tomás y Valiente diga que gracias a la intervención del prior la caída de



Capitel jónico de Miguel Angel.



Regola de Vignola. Portada.



Capilla Santa M.ª Maggiore (Felini).

Lerma se retrasó dos meses (16), pero probado es que fue él quien en 1618 le dio al duque la noticia de que su privanza había acabado.

La obra de El Escorial multiplicó durante los años de esta privanza los contenidos semánticos de carácter histórico que harán de ella para siempre un símbolo político. Como tal símbolo lo vivió el duque y como tal símbolo será “recuperado” por Felipe III con la obra del panteón. Un manuscrito anónimo nos va a servir para poner punto final a esta historia de las relaciones entre el duque y el monasterio: fue precisamente de El Escorial de donde salió el duque despedido por el rey, y cuando ya se iba en el coche se volvió “a mirar a Palacio echandole la vendición” (17). La simpatía del escritor anónimo por el valido, capaz al parecer de bendecir a quienes habían acabado con su poder, no hace sino confirmar el valor adquirido por la obra de El Escorial como símbolo histórico.

“Recuperación” del monasterio de El Escorial para la casa de Austria. Inicio de las obras del panteón.

Con El Escorial Felipe III había heredado la idea del imperio de su padre convertida en arte. Hasta 1617, año en que ya se está gestando la caída de Lerma, la obra de El Escorial se identificaba exclusivamente con la figura de Felipe II. De todas las funciones para las que fue creada sólo había conservado dos: por un lado seguía siendo mostrada a las embajadas que desde países lejanos llegaban a la corte, como gran obra del catolicismo merecedora de ser considerada la octava maravilla del mundo (18) y por otro —a excepción de los años de Valladolid— siguió siendo uno de los “lugares de recreación” favoritos para Felipe III. De lo primero y de la difusión de las estampas grabadas proviene en parte su gran fama en el extranjero. Los escritores de comienzos de siglo (el inglés Howell, el polaco Sobieski) la admiraron, y cuando a mediados del XVII empieza a aparecer una visión negativa desde el extranjero (19) será porque también fuera de nuestras fronteras El Escorial había sido asumido como símbolo y la decadencia del imperio español había generado una imagen muy distinta de éste en el panorama europeo; el gusto barroco hará el resto.

De lo segundo, esto es, como lugar de recreación, poco hay que reprocharle a Felipe III; las estancias más largas de este rey coincidirán con los meses de verano y no es raro que éstas coincidan con partos de la reina. Le gustaba cazar allí, y la Congregación siempre intentó que las estancias de los reyes fueran lo más agradables posible (fiestas, meriendas campestres, comedias...). Incluso financiaron obras que en estricta justicia debían haber sido competencia de la Junta de Obras y Bosques, como la de la casa de la villa de Monasterio en 1612, preocupándose además del bienestar del rey al pensar en una puerta que le permitiera salir "sin que le vea la gente" (20). El rey disfrutaba de aquella casa de San Lorenzo con satisfacción y según Contarini, era su preferida, lo cual no es extraño, habida cuenta las atenciones de los frailes hacia su real persona.

Pero a pesar de lo dicho anteriormente se puede afirmar que hasta la caída de Lerma, el rey adopta, respecto a El Escorial, una actitud pasiva, es puramente receptor y sobre todo no asume como algo propio la obra del monasterio; El Escorial seguía identificándose exclusivamente con la figura de su fundador, Felipe II. De estos años de abandono procede seguramente el que esta obra haya quedado para siempre prendida de la imagen de Felipe II.

Este rey había concebido su obra también como un centro científico y religioso. Pues bien, por parte de Felipe III son escasas las nuevas adquisiciones de reliquias, y tampoco la espléndida biblioteca pareció atraer demasiado su interés. La curiosidad científica de su padre poco tiene que ver con la que impulsaría a su hijo a consultar lleno de devoción los manuscritos de Santa Teresa en el verano de 1607 (21). Los fondos, no obstante, aumentaron en estos años: recibió la biblioteca los libros donados por Arias Montano; de los que fueron incautados a Alonso Ramírez de Prado a causa de su prisión, se eligieron para el Monasterio los que faltaban en su biblioteca; en 1614 llegaron los tres y pico mil volúmenes de la librería del sultán de Marruecos que había sido capturada en un buque (22). Una donación, una incautación y una captura que no fueron precisamente fruto de un interés científico del monarca, a un abismo de distancia de su padre.

También parte de este reinado la idea de que no sólo con Felipe II es identificable El



Alcune opere... Vignola (Villamena). Portada.

Escorial, sino que lo es asimismo con la casa de Austria para la que se convierte en símbolo de continuidad y grandeza: los últimos años del reinado de Felipe III son un intento de recuperar para su tiempo y para su persona la grandeza y el poder del reinado y del rey anterior. En este marco se inscribe el renovado y febril interés por la casa de San Lorenzo que se traduce en el inicio de las obras del panteón, pero también detalles tan significativos como el de que en su viaje a Lisboa casi repita la “entrada” en esa ciudad de Felipe II. Sus sucesores continuaron enriqueciendo el monasterio (colecciones, frescos...), “recuperado” con todos sus significados para la monarquía hispana hasta el cambio de dinastía.

Hasta 1617 estuvo relegado el problema del enterramiento de los cuerpos reales que, según se decía, estaban “sobre unas vigas”, en “unas pobres arcas o ataúdes cubiertos de unos pobres paños negros” (23). Eso quizá sea exagerado, pero el mismo Francisco de los Santos escribe que a todos los extranjeros que visitaban el monasterio les admiraba que los reyes no tuvieran un enterramiento conforme a su grandeza (24).

En 1618 ya se extraían bloques de mármol para la obra del panteón. La cuestión de quién fue el autor de la traza del panteón ha sido recientemente puesta al día por Taylor y Tovar, a cuyos artículos remito (25). El caso es que el interés del rey y el empeño del prior fray Juan de Peralta consiguieron que en sólo tres años avanzara mucho la obra.

Aunque Crescenzi quedara desplazado a la hora de la traza definitiva, es significativo que en 1617 se haga venir a este hombre de Italia. Trajo de allí una nueva moda en lo que a decoración se refiere, y es uno de los ejes en los que se apoya el cambio de gusto en la corte. En 1619 viajó a Italia buscando oficiales para la obra, y los buscó precisamente en Florencia y en Roma (26). En Florencia estaba en construcción la capilla de los Medicis en San Lorenzo, auténtico taller para la formación de artistas en la talla de piedras duras. En Roma se había acabado en 1616 la decoración de la capilla Paolina en Santa Maria Maggiore, construida por decisión de Paulo V. En esta obra había sido superintendente Crescenzi, que lo era también de “los Edificios Públicos y Obras de Arte dentro de los Estados Pontificios” (27). Cuando se buscaron referencias pa-



Portada de la Nuova et ultima aggiunta... Miguel Angel.



El duque de Lerma, cardenal, en sus últimos días.



Retrato de Felipe III, por Bartolomé González.

ra la obra del panteón de El Escorial que había de ser la más bella de las más bellas capillas funerarias de su tiempo, no es extraño que se volvieran los ojos tanto hacia la Antigüedad pagana y cristiana (28) como hacia el “mito” artístico de la corte Medicea y hacia Roma, paradigma de la perfección artística en estos años.

Lo mismo en España que en Roma, durante el pontificado de Paulo V (1602-1621), la arquitectura por lo general sigue modelos ya consagrados. Wittkower ha hablado de la falta de inventiva y espíritu de aventura de esos años en lo que a arquitectura se refiere, y Crescenzi desde luego no trajo un gusto avanzado en ese arte. Sin embargo, con su modelo de cómo había de ser el panteón incorporó lo más “moderno” del ambiente artístico en el que había trabajado: el tipo de decoración.

Crescenzi tuvo una academia de arte en Roma (29). Hay en la biblioteca de la Universidad Complutense una colección de grabados de arquitectura que es sin duda un volumen destinado a la enseñanza y que creo que está relacionado con Crescenzi. Se encuadernan juntos Vignola, Labacco y una serie de grabados de las puertas de Miguel Angel. Esta combinación de autores no constituye una excepción, pues al menos en Italia hay algún ejemplar igual e incluso más tardío que éste (30). La relación con Crescenzi viene dada entre otras razones por las fechas; 1619 es la más tardía que aparece, en un capitel jónico de Miguel Angel grabado por Francesco Villamena, y ese es el año de la estancia de Crescenzi en Italia. Por otra parte, Villamena graba también *Alcune opere d'architettura di Iacomo Barotio da Vignola*, que en esta colección de grabados acompañan a las *Regola...*, y que están fechadas en 1617. Ese es el año en que el rey decidió construir el panteón, y por Baglione sabemos que Villamena había dedicado al rey de España grabados excelentes de buena arquitectura (31). Además, otra de las obras encuadernadas en este volumen es *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architeta di Michel Angelo Buonaroti*, fechada en 1610 y dedicada a “Gio. Battista Crescentio”. Si a esto añadimos que quien grabó estas últimas láminas fue Giovanni Battista Montano, creo que cerramos el círculo en torno a Crescenzi y al gusto artístico imperante en la Roma de Paulo V.

El nombre de Montano (1534-1621) aparece con frecuencia relacionado con el de Giacomo della Porta (por ejemplo, en la iglesia romana de S. Giuseppe dei Falegnami) (32) y juntos trabajaron en un modelo para una obra que a Crescenzi le debió interesar precisamente por el interés que por ella había en la corte española. Me refiero a un modelo para la capilla de los Medicis en Florencia. Ese bello “modelo non di cappella ma di un tempio, di tutto tondo” había sido llevado a Florencia en 1601, pero fue rechazado y, cuando en 1604 se inició la capilla, fue otro el modelo que se siguió (33). Quizá vinieran también con Crescenzi los 47 dibujos que de Montano se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, sobre los cinco órdenes de arquitectura (34).

Tanto Montano como Villamena (que hizo grabados de las figuras para el catafalco de Paulo V) son fragmentos del ambiente artístico romano en el que trabajó Crescenzi. Ni allí ni aquí se había dado de manera definitiva el paso al barroco.

Aquí, en la corte de los Austrias, el peso de lo escurialense seguía haciéndose notar en arquitectura. Juan Gómez de Mora trabajaba todavía en estos años dentro de la tradición arquitectónica heredada de su tío Francisco de Mora. Este, a su vez, sucesor de Herrera, se había formado en un ambiente artístico que halló su culminación en El Escorial. La arquitectura de ambos es heredera de la política artística llevada a cabo por Felipe II, que concederá a la arquitectura el papel de protagonista. Juan de Herrera es producto de ese momento de esplendor arquitectónico, como lo será también la creación en Madrid de la Academia de Matemáticas en 1582.

A comienzos del siglo XVII poco hay de nuevo en lo que se refiere a modelos teóricos y fuentes de formación para el arquitecto. Se utilizan los mismos modelos de los tratados manieristas, algunos de los cuales se reeditan: en Roma, como hemos visto, Vignola seguía siendo fuente de enseñanzas, aquí, la traducción que Cajés hizo de ese tratadista será reeditada en 1619. Por otro lado (que es el mismo) el arte italiano, al igual que en tiempos pasados, seguía siendo una “cantera” en la que buscar soluciones.

He hablado del peso de lo escurialense. Tres posibilidades ofrece el estudio de la influencia de la obra de El Escorial en estos



Fray Juan de Peralta.



Duque de Lerma, por Pompeo Leoni.



Colegio del Cardenal, de Monforte de Lemos.

años. En primer lugar, desde un punto de vista puramente formal, es detectable su influencia en obras como el Colegio del Cardenal en Monforte de Lemos. En segundo lugar, y si hablamos de "herreriano" (que se identifica a veces con lo "escorialense") la influencia formal se fija sobre todo en el foco artístico vallisoletano, pero es sobre todo a través de la traza que da para la catedral de esa ciudad. A la pervivencia de lo herreriano se une en este foco un gran conocimiento de los tratados de Palladio y de Vignola (35). La presencia de Herrera en la arquitectura de comienzos del XVII queda circunscrita sobre todo a este foco artístico. En otros lugares esta presencia está más mediatizada por otros factores. En Toledo, por ejemplo, la fuerte tradición serliana matiza la influencia de la obra de Herrera, y en Andalucía ésta es apenas rastreable, pues su arquitectura, abierta a experimentalismos y a "contaminaciones", con un pasado inmediato muy rico (Siloé, Vandelvira, Hernán Ruiz II...) es capaz de generar cambios que asimilan sin esclavitudes formales los logros de la obra herreriana.

La tercera posibilidad de estudio creo que es la más importante y ya ha sido apuntada: la arquitectura de la corte sigue viviendo de las rentas de aquella política artística de Felipe II, que sintetizó en El Escorial una "vanguardia" arquitectónica irrepetible. En los años de que tratamos son Francisco de Mora y su sobrino quienes marcan el gusto. El primero pronto estuvo al servicio del duque de Lerma y de una nobleza empeñada en la fundación de conventos. Cuando el duque de Lerma se planteó la construcción de todo un trazado urbano en su ciudad ducal, a la par de acompasarse a los nuevos tiempos, creía estar "superando" el modelo escorialense. Pero la base teórica de toda esta arquitectura es la misma que la que tuvieron los arquitectos de El Escorial. Ni siquiera en Roma se hacían demasiadas cosas nuevas...

Hay un punto de inflexión importante cuando en las obras del panteón de El Escorial coinciden (al margen de enemistades personales) el tracista Juan Gómez de Mora, el último de los grandes arquitectos de los Austrias, y el decorador G. B. Crescenzi que trae de Roma

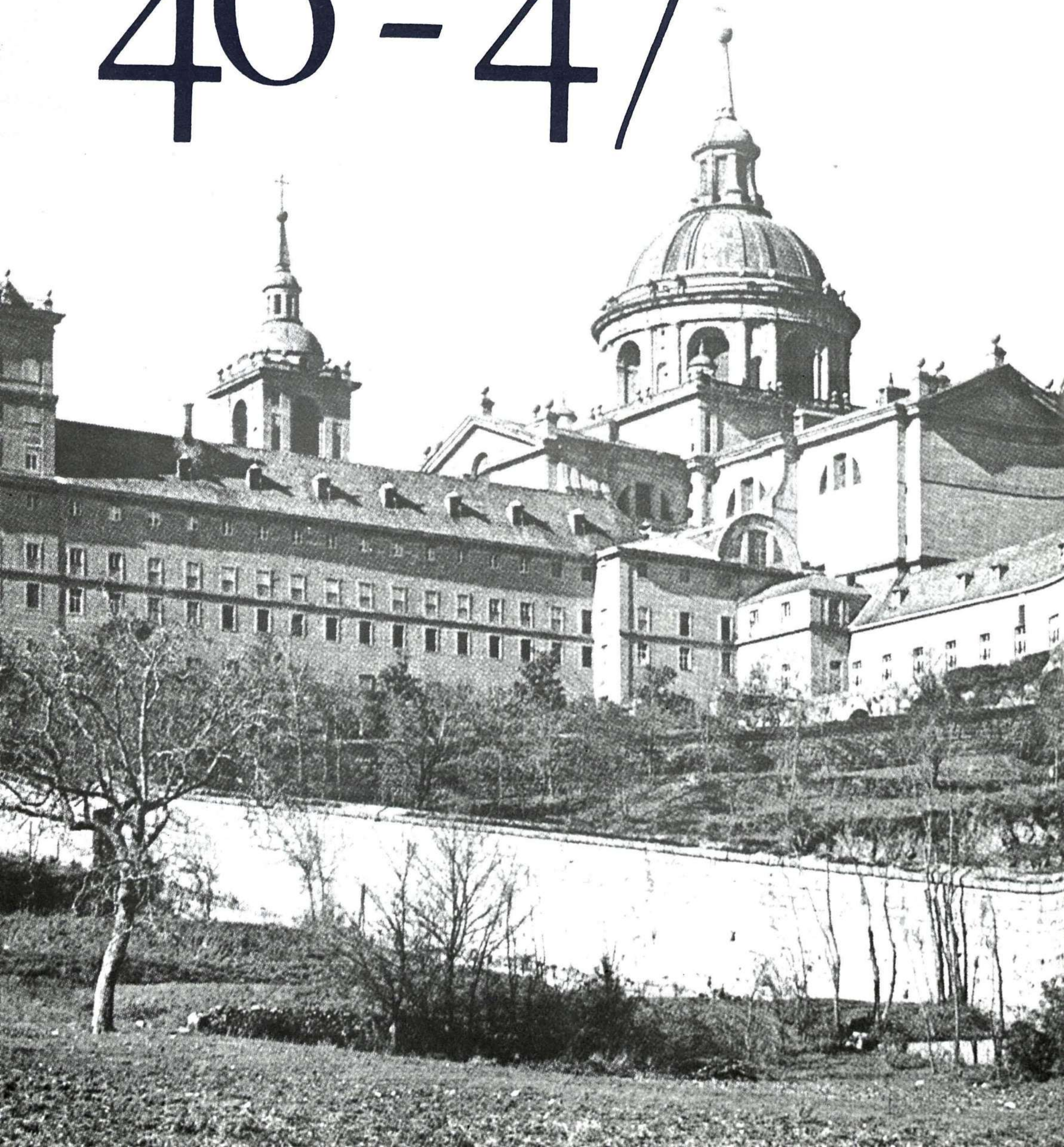
un gusto decorativo que llegará a condicionar los mismos elementos arquitectónicos. En este punto se puede fijar una de las referencias del cambio de gusto en la corte, de la "última manera" al barroco.

El Escorial se convierte en los tres últimos

años del reinado de Felipe III, en motivo de reflexión para la historia de la arquitectura española, así como en símbolo político por fin "recuperado" para la casa de Austria en España. La inversión artística es instrumento de esa recuperación histórica.

-
- (1) Fray José de Sigüenza: *Fundación del Monasterio de El Escorial* (1605), ed. de Madrid, 1963, p. 103.
 - (2) G. Parker: *Felipe II*. Madrid, 1984, p. 243.
 - (3) L. F. Azevedo: *Marial, discursos morales...* (Valladolid, 1600). Recogido en el libro de P. Dávila Fernández: *Los sermones y el arte*. Valladolid, 1980, p. 97.
 - (4) Sigüenza, *op. cit.* L. Vander-Hammen y León: *Don Filipe el prudente, segundo deste nombre...* Madrid, 1632. Y *Relación de lo que costó la obra del Escorial*. B. N. Madrid, Ms. 2821.
 - (5) J. de Sepúlveda: "Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y otras naciones desde el año de 1584 al de 1603" en *Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial*. IV, Madrid 1924, p. 265-6.
 - (6) *Ibidem*, p. 255.
 - (7) *Ibidem*, p. 325.
 - (8) A. G. S., C. y S. *Reales leg.* 302 (3), f. 94 y 109. Para más información véase A. Prieto Cantero: *Inventario razonado de los documentos referentes al Monasterio de El Escorial existentes en la sección de Casa y Sitios Reales del Archivo General de Simancas*. *Rev. de Arch. Bib. y Mus.*, 71, 1963, p. 7 y ss.
 - (9) El arreglo costó 186.610 mrs. Véase: "Nómina de todo el gasto que se a hecho por cuenta de Joan Gómez de Mora... en el aderezo de los aposentos del Principe nro. Sr. del quarto Real de este Mon.^o de S. Lor.^o el Real". *A.G.S. Contaduría Mayor de Cuentas*, 3.^a época, leg. 2909, n.^o 18.
 - (10) Véase Prieto Cantero, *op. cit.* y sobre todo *A.G.S., C. y S.R.* leg. 302 (1), f. 475 y leg. 302 (3), f. 160. Las cuentas del monasterio entre 1600 y 1612 están en *A.G.S.C.M.C.*, 3.^a época, leg. 3534, n.^o 8. Entre la multitud de pequeños gastos registrados son muy repetidos los pagos para jardines y jardineros que por orden del rey están a cargo del prior, frailes y convento. Véase también G. de Andrés: *La descripción de S. Lorenzo el Real de la Victoria del Escorial por Lorenzo van der Hamen* (1620). *A.I.E.M.* 1973, tomo IX.
 - (11) Sepúlveda, *op. cit.* p. 285.
 - (12) *Ibidem*, p. 316.
 - (13) *Ibidem*, p. 236.
 - (14) S. Alvarez Turienzo: *El Escorial en las letras españolas*. Madrid, 1963, p. 199.
 - (15) V. Malvezzi: *Historia de Phelipe III^o desde el año 1612 hasta su muerte que fue el año de 1621...* B.N. Madrid. Ms. 6803.
 - (16) F. Tomás y Valiente: *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*. Madrid, 1982, p. 7.
 - (17) B.N. Madrid, Ms. 2348, f. 401: "Resolución que tomó el Rey Nuestro Señor cerca de algunas cosas que importavan a esta Monarquía de su Magd por setiembre de 1618".
 - (18) Sepúlveda, *op. cit.*
 - (19) Th. Henermann: *El Escorial en la crítica estético-literaria del extranjero, esbozo de una historia de su fama*. *El Escorial. Revista de cultura y letras*. 1943, p. 319 y ss.
 - (20) *A.G.S., C. y S.R.* leg. 302 (3), f. 233.
 - (21) Lo cuenta Francisco de Mora en su *Dicho...* reproducido por L. Cervera Vera: *La iglesia del monasterio de San José en Avila*. Madrid, 1950.
 - (22) G. de Andrés: *La biblioteca laurentina*. En *El Escorial*, I, Madrid, 1964.
 - (23) L. de Ayala: *Sermón...* (1601). Recogido por Dávila Fernández, *op. cit.*, p. 98.
 - (24) F. de los Santos: *Descripción del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial...* Madrid, 1656. Con el n.^o 888 se encuentra esta obra manuscrita en la B. N. de Madrid.
 - (25) Tanto F. Chueca: *Sobre arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XVII*. *A.E.A.*, 1945, t. 18, como J. J. Martín González: *El Panteón de San Lorenzo de El Escorial*, *A.E.A.* 1959 y *El Panteón de El Escorial*, *Goya*, 1963, dan como autor de la traza a Juan Gómez de Mora y a Crescenzi como superintendente de la labor de bronce y adornos. Esto es rebatido con pruebas por R. Taylor: *Juan Bautista Crescenzi y la arquitectura cortesana española (1617-1635)* *B.R.A.B.A.S.F.*, n.^o 48, 1 semestre, que considera el modelo del Panteón obra de Crescenzi, elegido entre todos los presentados por Felipe III. A su vez este autor es contestado por V. Tovar: *Significación de Juan Bautista Crescenzi en la arquitectura española del siglo XVII*. *A.E.A.* 1981, p. 297 y ss., que vuelve a aportar documentos de que Gómez de Mora fue el autor de la traza.
 - (26) *A.G.S., C. y S.R.*, leg. 302 (3), f. 412 y 406.
 - (27) Véase el artículo citado de Taylor.
 - (28) *Ibidem*.
 - (29) *Ibidem*.
 - (30) En la Biblioteca Hertziana de Roma hay un ejemplar posterior a 1635. Véase Ch. Thoenes: *Per la storia editoriale della "Regole delli cinque ordini"*, en *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola 1505-1573 nel quarto centenario della morte*. 1974.
 - (31) Baglione: *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori...* In *Napoli MDCCXXXIII*, p. 277.
 - (32) V. Tiberia: *San Giuseppe dei Falegnami*. *Notizie storiche. Palladio. Rivista di storia dell'architettura*, fasc. I-IV, 1971, p. 184 y ss.
 - (33) Se siguió el modelo de Don Giovanni de Medicis, posteriormente modificado por Bernardo Bountalenti y Matteo Nigetti. J. von Henneberg; *Documentation*. Emilio dei Cavalieri, Giacomo della Porta, and G. B. Montano. *Journal of the society of Architectural Historians*, vol. XXXVI, n.^o 4, 1977.
 - (34) L. Cicognara: *Storia della scultura... Edizione seconda... volume sesto*. Prato MDCCCXXIV, p. 111. Dice que la primera edición de dibujos de Montano es de 1604, y la segunda de 1625. Quizá estos dibujos se pudieran situar cronológicamente entre ambos.
 - (35) Ver todo lo publicado por Martín González sobre el tema, y la reciente obra de Bustamante: *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid, 1983.
-

46 - 47



Agustín Bustamante y Fernando Marías

LA SOMBRA DE LA CÚPULA DE EL ESCORIAL

Un tema fundamental para la comprensión en profundidad de la asimilación de la arquitectura del Renacimiento en España es el estudio de las cúpulas españolas. En otra ocasión hemos intentado dilucidar las razones que, en torno a este tema, llevaron, por una parte, a la adopción temprana de la tipología de la cúpula panteónica o media naranja sin tambor y, por otra, a la más tardía utilización de la cúpula con tambor, el tipo más característicamente renacentista según los patrones procedentes de Italia (1). La hipervaloración del tipo que se consideraba en la España quinientista primordialmente romano y, a través del Panteón de Adriano y otros ejemplos de la Antigüedad clásica, la identificación de esta forma con una significación funeraria, fueron la causa primera de la adopción en nuestro país de la cúpula sin tambor en el panteón imperial de Carlos V en Granada y,

por razones de mimetismo, su ulterior empleo primariamente con sentido sepulcral. A pesar de que este nexo de unión de carácter funcional y simbólico fuera perdiendo vigencia a lo largo del siglo XVI, al utilizarse la media naranja como cubrición no exclusiva de edificios funerarios y convertirse en una tipología polivalente y que, por añadidura, un *nuevo modelo* —cúpula con tambor— hiciera su entrada en escena en nuestro solar, la media naranja continuó siendo en España el modo tradicional de cubrición cupular; incluso mantuvo su protagonismo sepulcral, de tal manera que su vida se prolongó hasta bien entrado el siglo XVIII y constituyó como tal media naranja la forma característica de nuestra peculiar arquitectura clasicista.

La arquitectura renacentista presentó dos tipos de cúpula en función de la existencia o carencia de un elemento en apariencia secundario: el tambor. El tambor es una estructura mural de planta circular o poligonal que sirve de paso entre una cúpula y un cuerpo de edificio cuadrangular o poligonal; esto es, no existe tambor si el cuerpo de la edificación a cubrir es circular o la cúpula —media naranja en la terminología española de la época— se adosa directamente sobre el cuerpo arquitectónico cuadrado o poligonal. La función del tambor es realmente doble: elevar la altura de la cúpula y, por lo tanto, del edificio rematado por ella y servir de un nuevo cuerpo de luces a añadir a los focos luminosos existentes en los muros o en la calota de la cúpula, como óculo o linterna.

En España, sorprendentemente dada la vigencia en Italia de la cúpula con tambor, no aparecería construido este tipo hasta El Escorial; señalemos además, como curioso corolario de tal afirmación, el hecho de que en España, hasta este momento, tampoco encontremos —sino como excepción que confirma la regla (2)— cúpulas trasdosadas al exterior; por lo tanto, al no interesar su volumen exterior semiesférico es lógico que se prescindiera de un elemento una de cuyas finalidades era precisamente hacer resaltar esta forma esférica en altura; esto es, interesaba el valor formal de la cúpula sólo como interior pero no en cuanto exterior. Ante esta situación, el fenómeno de la ausencia de tambor requiere una explicación. A primera vista se nos ofrecen tres posibles justificaciones: una razón de ahorro eco-

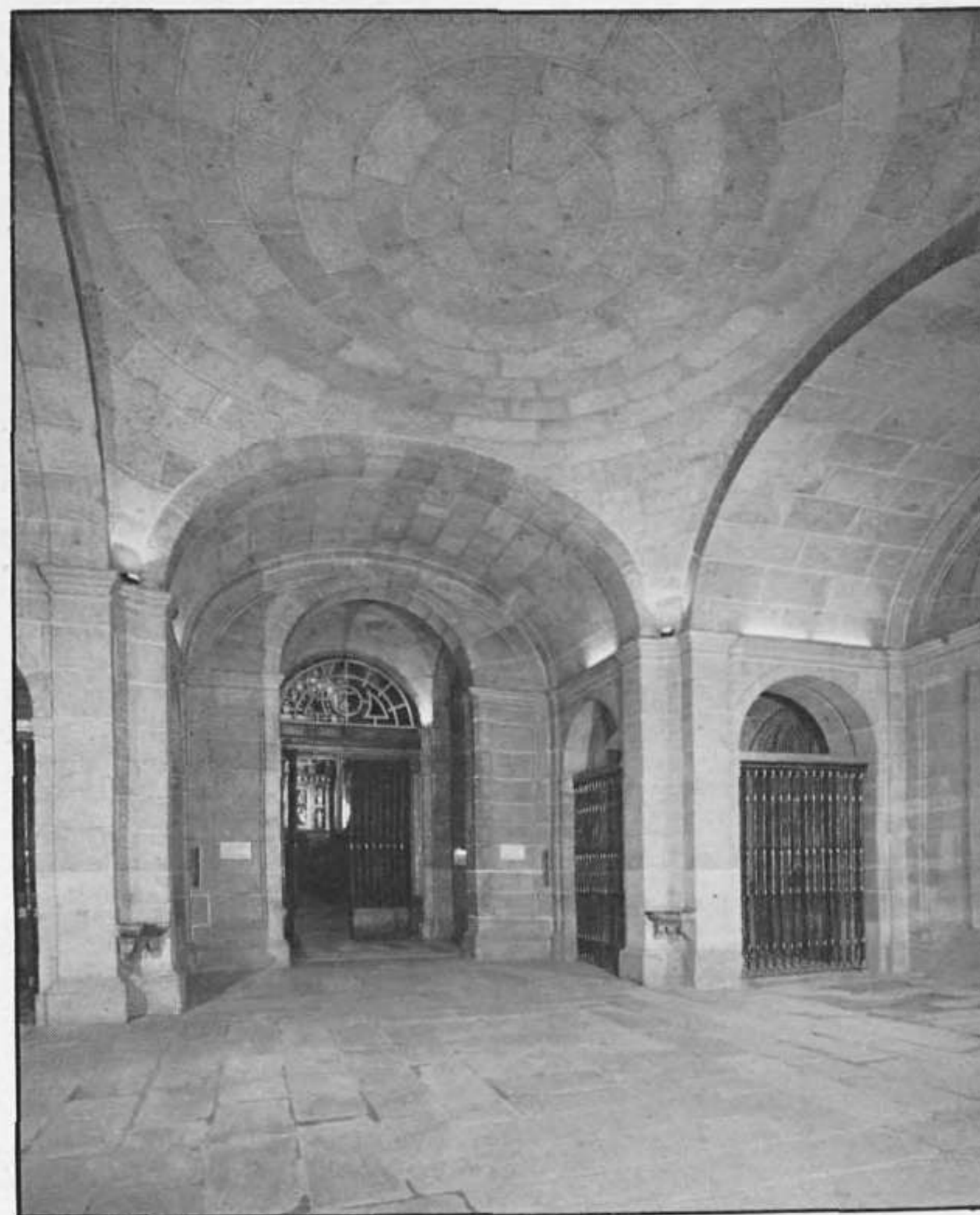
nómico; otra el empleo exclusivo de modelos procedentes del mundo romano antiguo, en tanto en cuanto el tambor no aparece ni en sus construcciones ni en Vitruvio; la tercera sería la utilización intencional de la cúpula sin tambor por causas inherentes a la significación concreta otorgada a esta forma en su aspecto interior, que no exterior. Sin embargo, hay que desechar la primera por no ser el costo de un tambor elemento demasiado relevante en los gastos completos de una fábrica. Por lo tanto, hay que pensar que la justificación debiera hallarse, más que en una u otra de estas dos últimas alternativas, en ambas a la vez, en tanto que forman una unidad significativa indisoluble como denotación única a partir de la fuente histórica de la forma y la propia forma funcional.

Así pues, con la cúpula del Escorial surge en España un ejemplo de la tipología de cúpula con tambor que hasta entonces no se había contemplado como solución verdaderamente romana. El haberse elegido esta segunda opción cupuliforme podría, a primera vista, explicarse a través del hecho de haber sido Juan Bautista de Toledo el primer proyectista del conjunto escurialense y haber pretendido meramente imitar el modelo de cúpula de San Pedro de Roma, obra en la que nuestro arquitecto había actuado como segundo arquitecto, a las órdenes de Miguel Ángel y precisamente en el momento de plasmación de la segunda maqueta, de madera, de la cúpula del Buonarroti (3). De ser esto cierto, nos encontraríamos ante un simple y mero fenómeno de influencias formales. No obstante, la importancia del monumento escurialense, su significación primordialmente funeraria —como panteón imperial primero, después de la nueva monarquía austriaca (4)— y el interés de Felipe II por lo arquitectónico, nos inclinan a sospechar que, tras la elección formal, existirían otras razones que justificaran más profundamente lo que quizá pudiera sólo interpretarse como emanación de una opción de 'gusto'.

Frente a la forma tradicional de la media naranja y su valor primariamente interior, y aun cuando su significación sepulcral siga siendo la misma, la cúpula con tambor presenta unos caracteres distintivos, que conllevan una representatividad específica. En primer lugar, este tipo tiene su punto de partida en la-

arquitectura italiana contemporánea, moderna, en contraposición al origen antiguo de la sin tambor; éste, por lo tanto, pretende enraizarse, más que en una reconstrucción arqueologista, en lo que el portugués Francisco de Holanda llamara la “nueva Antigüedad”. De hecho, en las fechas centrales del siglo XVI, el paradigma cupular era el de San Pedro de Roma, templo en el que se aunaban dos fines principales e interrelacionados, como *Cathedra Petri* —y primer templo de la Cristiandad— y mausoleo de los romanos pontífices desde el primer papa, fin este que casi había eclipsado al primero en tiempos de Julio II y su proyecto de tumba de Miguel Angel, como estructura aislada a situar justo por debajo de la cúpula. Desde este punto de vista —y teniendo además en consideración los intentos de Felipe II por conseguir del florentino un proyecto para el mausoleo imperial de su padre el César Carlos exento y centralizado— es lógico pensar que en El Escorial no sólo se deseara un punto de partida para su planimetría eclesiástica en la basílica vaticana, sino un punto de llegada análogo para la culminación del edificio; así pues, la emulación del prototipo cupular romano traería como consecuencia la asimilación de los valores representativos del original, estableciéndose casi un parangón entre la “dinastía” pontificia y la familia austriaca.

En segundo lugar, al exterior, una cúpula con tambor daba a la media naranja una relevancia hasta entonces desconocida en España. Por un lado, el tambor elevaba la cúpula hacia arriba haciendo resaltar la forma semiesférica de la calota como rasgo importante por sí mismo; comparemos, por ejemplo, la preminencia de la cúpula escurialense con la diseñada por un anónimo arquitecto andaluz, hacia 1572, en una sección de templo, quizá catedralicio. Aunque esta cúpula dibujada se vincula también a la de San Pedro, concretamente a la proyectada por Antonio da Sangallo il Giovane (5), no ha logrado aprehender el significado último de la forma cupular como “ente autónomo” al introducir, a la manera de Diego de Siloe en la catedral de Granada, enormes contrafuertes que aseguran la estructura pero ahogan visualmente la hemiesfera, destruyendo la imagen de coronación del diseño sangallesco. Por otro lado, la cúpula con tambor se erige en elemento jerárquico por excelencia, sobresaliendo por encima de toda la construc-



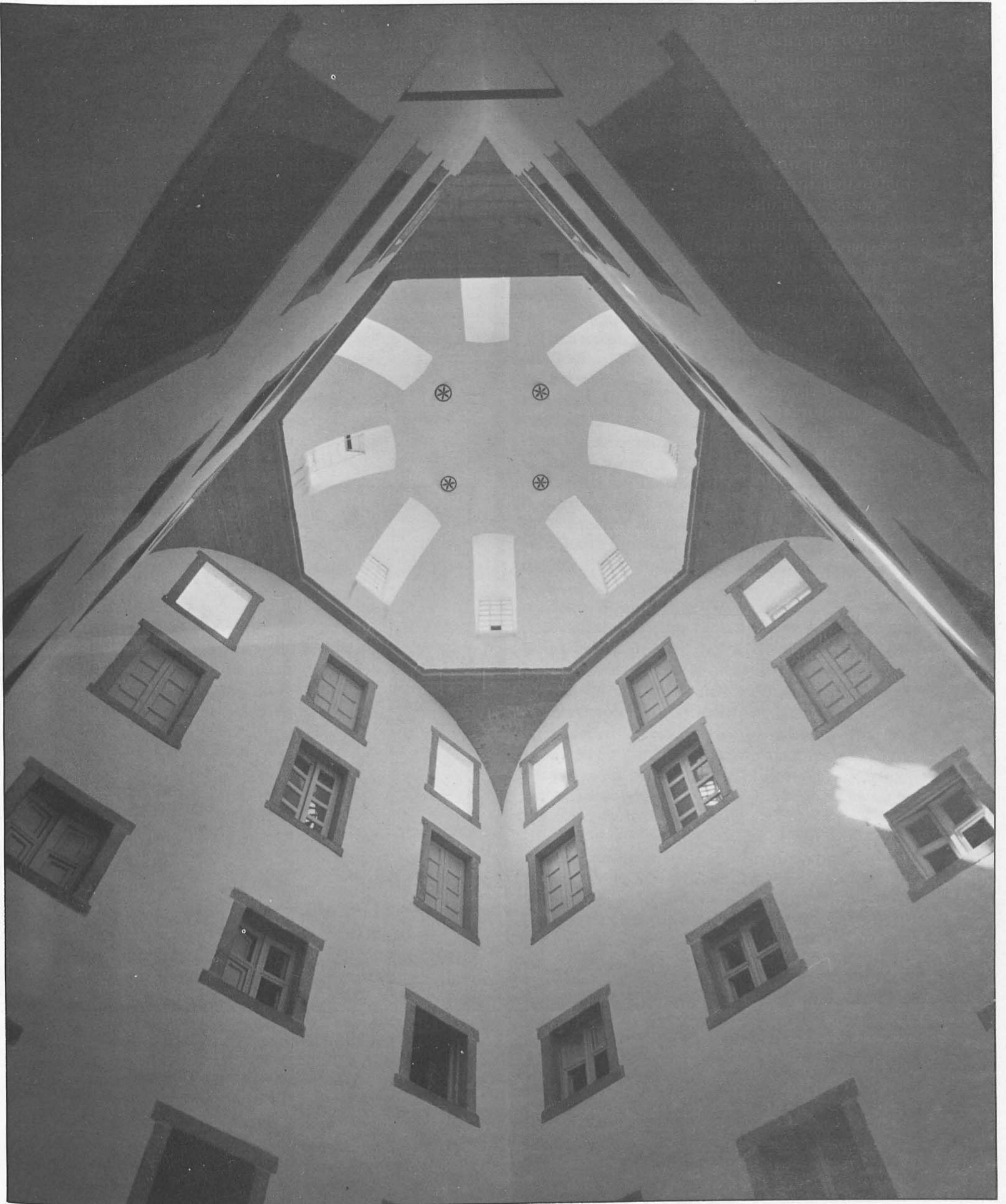
Sotacoro de la basílica.

ción como correspondería a la relevancia debida a tal forma, simbólica de lo que era centro hegemónico y razón de ser el edificio como monumento funerario.

En tercer lugar, en su interior, el tambor acentúa el carácter centralizado del conjunto eclesial —reforzando el eje vertical generador de la composición— e hipervalora la significación celeste propia de la semiesfera (bóveda celeste), situada así mucho más por encima del suelo del templo. Además, al constituir un nuevo cuerpo de luces, resalta también, al mantener constantemente un alto índice lumínico a lo largo del día, la importancia del espacio centralizado, en contraste con el más bajo nivel luminoso de la periferia del edificio, en el que incluso cambia el sistema de focos, al ser murales y direccionales en lugar de cenital, vertical (6).

Que la iglesia de El Escorial —tanto en su planimetría general como en el tema de la cúpula— depende de San Pedro de Roma es un hecho aceptado que no merece discusión desde que Francesco Paciotto, en 1562, criticara el proyecto de Juan Bautista de Toledo y fray José de Sigüenza lo señalara en 1605 con respecto al del italiano. La idea de colocar una cúpula con tambor como coronación de la basílica parece haber sido una constante desde la *traza universal*, de 1562, de Juan Bautista. Cuando este mismo año Paciotto redactó su crítica al diseño de Toledo para la iglesia, nos habla de una cúpula —más bien un *campanile*— cuya altura era similar a la de la nave y, por lo tanto, requería la presencia de un tambor para alcanzar tal altitud (7). Así mismo, según el padre Sigüenza, el proyecto del ingeniero italiano comprendía este elemento. De igual forma, la sección longitudinal de la iglesia, atribuida últimamente por Kubler a Juan Bautista de Toledo (8) y conocida por proyecto C, nos muestra cúpula con tambor. Nos encontramos, de ser cierta la atribución, no ante su primer diseño, criticado por Paciotto, sino ante uno posterior a su informe y, al ser este el primer documento gráfico conservado sobre el particular, merece que nos detengamos en su análisis (9).

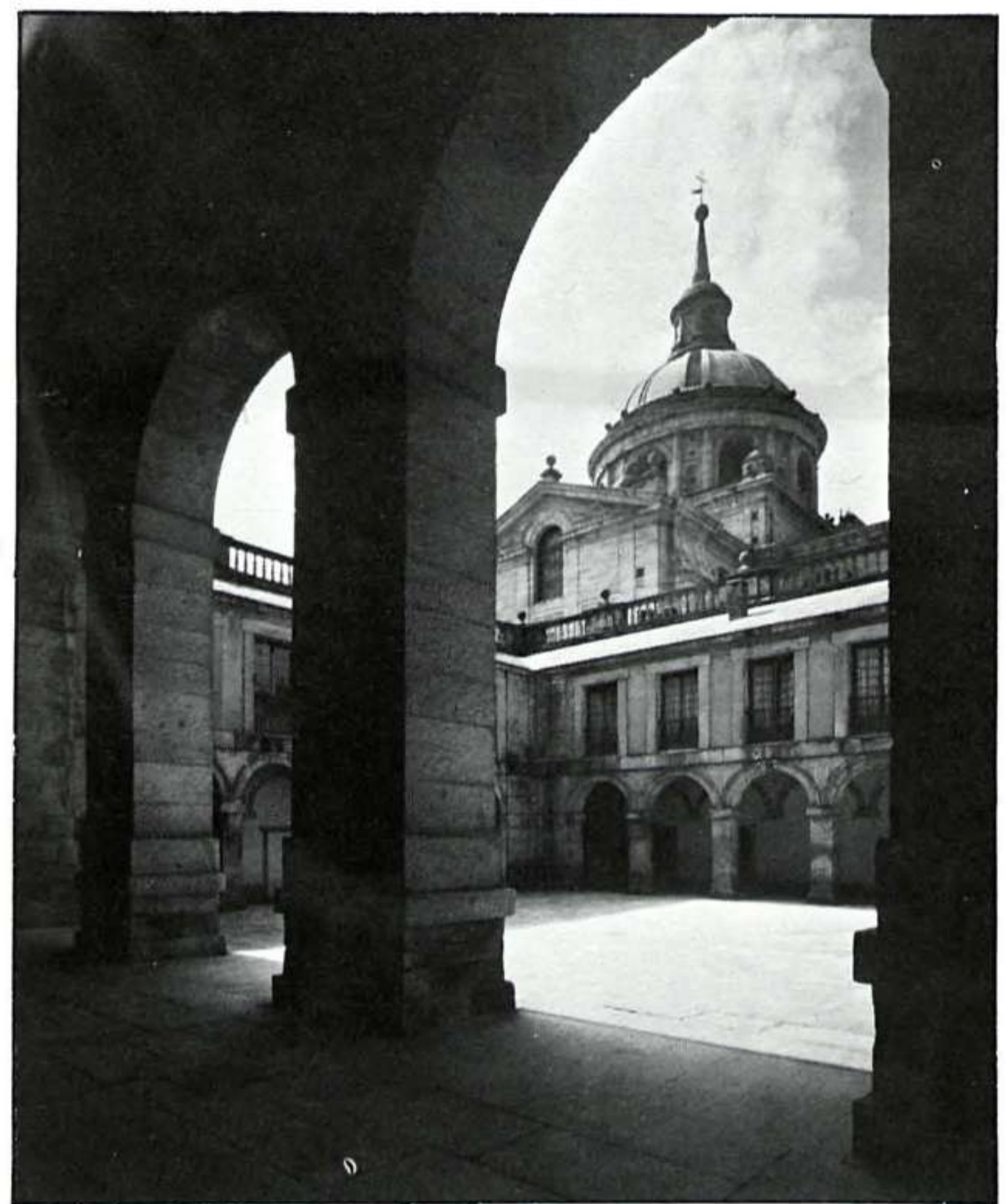
Según el dibujo C, el exterior del tambor se organizaría como una arquería articulada sobre pilares y separados sus arcos por un sistema adintelado de columnas dóricas, siguiendo el esquema romano del Teatro Marce-



Perspectiva de la linterna.



Alessi. Santa M.^a di Carignano.



El Escorial. Patio.

llo, el Coliseo o el patio de Palazzo Farnese; por contra, en el interior, el sistema se convierte en una serie de ventanas rectangulares, con óculos encima y separadas por parejas de fajas verticales más que por pilastras pareadas. Curiosamente, para un proyecto del segundo arquitecto del San Pedro miguelangelesco, el modelo más próximo de este tambor lo encontramos en el diseño cupular de Antonio de Sangallo para San Pedro, a pesar de las diferencias evidentes entre sus interiores y la falta de un segundo anillo arqueado al exterior.

La cúpula realizada por Juan de Herrera de 1578 a 1582, en la obra de la basílica empezada en 1575, se aleja tanto en proporciones como en su configuración de los estadios proyectivos anteriores que nos son conocidos; su exterior se organiza como una repetición modular del tema de la *travata rítmica* bramantesca, vulgarizada por Sebastiano Serlio y que denominamos, por su origen funcional antiguo, motivo triunfal: arco sobre pilares entre parejas de columnas dóricas —referencia modal a San Lorenzo en concordancia con el resto de la iglesia— separadas por nicho y recuadro y que se ordenan de forma adintelada, rematándose en los plomos con las clásicas bolas escurialenses, bolas que enmarcan una balaustrada de coronación. Estos temas —triumfal y bolas— nos hablan a las claras de la intencionalidad significativa de su composición; triunfo resurreccional sobre la muerte y vida eterna simbolizada por las pétreas esferas. La cruz con que culmina la linterna completaría la idea cristiana de la salvación y la victoria sobre la muerte.

Aunque este diseño final de la cúpula escurialense se ha puesto tradicionalmente en relación con la cúpula miguelangelesca de San Pedro, las divergencias existentes entre una y otra son palmarias y radicales en lo que atañe a un cambio de concepción de lo arquitectónico, y desechan la directa filiación de la española con respecto a la italiana (10). La aparición en ambas de dobles columnas nada tiene que ver en realidad como nexo de unión entre sus dos tambores. Si el escurialense es obra fundamentalmente organizada como *muro articulado* por pilares ordenados en tema triunfal y separados por arcos, el romano se organiza como una estructura que, visualmente, se nos aparece como dinámica, al cargar la calota sobre las columnas corintias exentas —contra-



fuertes desde el punto de vista de la función tectónica— que dejan en un segundo plano no protagonista al muro real del tambor con sus ventanas, adinteladas y ritmadas de manera alterna. Las concepciones arquitectónicas que representan son tan diametralmente opuestas entre sí que no requieren mayores precisiones sino sólo resaltar la abismal distancia existente entre el carácter fundamentalmente dinámico y orgánico de la obra de Miguel Angel y el estático —llegando casi a fundir tambor y calota— de la de Juan de Herrera.

Con respecto a la propia calota, las diferencias son también manifiestas, no sólo en materia técnica (la doble estructura vaticana frente a la simple escurialense), sino incluso en “pormenores” formales: inexistencia madrileña de nerviaciones con función tectónica y visual, supresión del perfil apuntado de la cúpula de Miguel Angel en su versión definitiva, carencia de vanos de cualquier tipo en la plementería, distanciamiento absoluto en el diseño de sus respectivas linternas.

Desde el punto de vista del interior, se mantienen diferencias y oposiciones: hipervaloración del muro en El Escorial al transformarse las medias columnas en pilastras, los nichos en rectángulos y disminuir la profundidad de los recuadros, frente al poderoso resalte de los soportes apilastrados de San Pedro; unidad escurialense de tambor y calota por continuación del ritmo de las pilastras a través del fajeado de la calota lisa frente a la separación vaticana, reforzada por la importancia del entablamiento y el sistema decorativo de la plementería.

Más recientemente (11), se ha vinculado el diseño madrileño con la cúpula de Galeazzo Alessi para la iglesia de Santa María in Carignano de Génova, como un elemento más del influjo del conjunto ligur sobre la basílica de San Lorenzo el Real. Es cierto que ambas cúpulas mantienen en común la valoración del tambor como muro articulado; sin embargo, mientras la articulación escurialense se basa en el esquema triunfal sobre medias columnas, la genovesa lo hace sobre el motivo de unas heterodoxas serlianas con pilastras corintias; tal organización conlleva un predominio de los vanos —adintelados y arqueados— a expensas del muro, inversamente a lo que sucede con el tambor de El Escorial. Las divergencias entre las medias naranjas son también claras y

excluyen la posibilidad de que en el Real Sitio se buscara inspiración directa en el modelo italiano. Otra cosa es que el tipo de articulación muro-vano de Santa María in Carignano y su trazado modular a partir de una unidad compositiva en origen autónoma, pudiera haber pervido como punto de arranque en el proceso de ideación de la cúpula escurialense. Pero es evidente que el cambio de módulo —triumfal por serliana— representa una variación importantísima, tanto desde una perspectiva meramente visual como desde unos planteamientos de significación de las formas (12). Por otra parte, la estructura del tambor genovés como *loggia* —más cerrada en realidad por sus ventanas que completamente abierta— depende del modelo sangallesco de San Pedro y la balaustrada circular de San Pietro in Montorio de Bramante; su sistema decorativo se basa en una síntesis de ideas miguelangelescas y bramantescas (13). Aquéllas aproximan Santa María a El Escorial y éste las alejan parcialmente. Sin embargo, al aparecer el tema principal de la logia en Sangallo y el dibujo C, habría que pensar, más que en un influjo directo y exclusivo (pues no podríamos olvidar edificios básicos como el Cortile del Belvedere vaticano o el patio circular de Vignola en el Palazzo Farnese de Caprarola) (14), en una evolución paralela de ambos diseños a partir de fuentes comunes italianas, romanas.

Dejando ya a un lado los problemas de fuentes y de atribución concreta del diseño de este elemento fundamental del panteón-monasterio de San Lorenzo, con la cúpula escurialense aparece de hecho en España, primero como proyecto y en 1584 como realización material acabada, un nuevo tipo de cúpula, cuya principal novedad, como hemos reiterado, reside en la utilización del tambor y en la valoración protagonista de la forma semiesférica pura de su calota exterior. Cuando, el 23 de junio de 1582, según el padre Sigüenza, se colocó la cruz en la aguja del “cimborrio” de El Escorial, esta obra quedaba rematada; sin embargo, la historia de la cúpula filipina no se acaba con esta fecha sino sólo como su primera parte. La segunda está constituida por la historia de su estela, de su sombra cupular, tema inédito en el ámbito de los estudios sobre la influencia del conjunto del monasterio de El Escorial y de esta historia, de sus consecuencias hace de prólogo la divulgación gráfica de

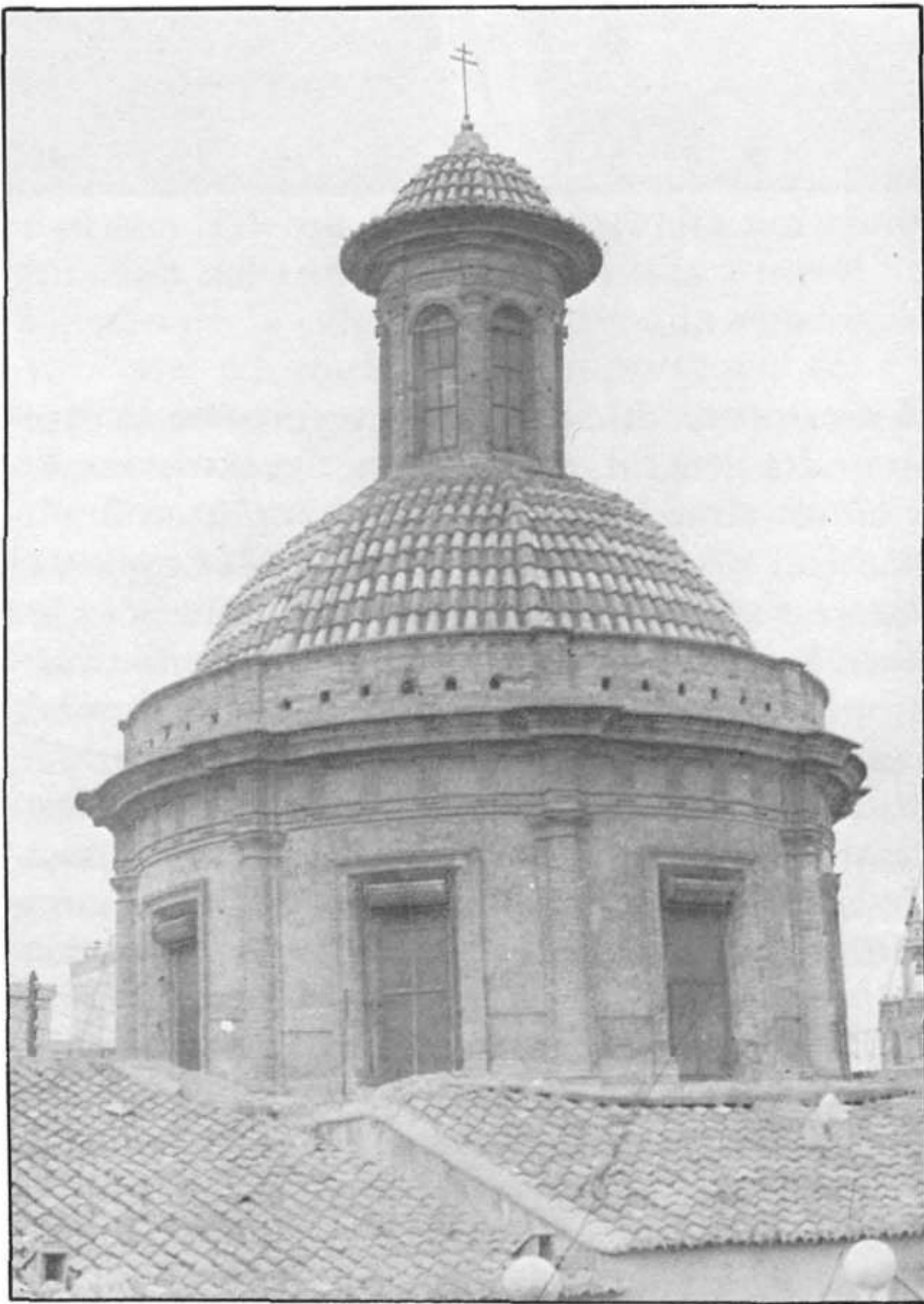


Valencia. San Miguel de los Reyes. Interior.

la cúpula: las estampas de Juan de Herrera (15).

Sabemos que Herrera pidió ya en 1583 licencia al rey para estampar y vender láminas del monasterio filipino y que este mismo año el grabador Pedro Perret comenzó su trabajo sobre el cobre. Terminada la estampación en 1589, todavía al año siguiente se añadiría el grabado del retablo mayor. Si en 1589 se imprimió el sumario que debía explicar las láminas, en 1590 se le pagaron a Perret un total de 52.000 estampas, lo que supone 4.000 juegos de 13 grabados en 12 hojas de papel, de las que ya se habían enviado al Perú 300 juegos el año anterior, en virtud de la licencia real de 1584 para que Herrera pudiera venderlos en "Perú, Nueva España y demás indias e indias occidentales y philipinas". La cúpula exterior

aparece reproducida cuatro veces —en la escenografía general, en dos secciones transversales y en un alzado longitudinal— con gran fidelidad con respecto a lo ejecutado. En cambio, el interior sólo aparece representado una sola vez —en la sección longitudinal— y con modificaciones significativas; con respecto al tambor realizado se ha suprimido el tema triunfal, sustituido exclusivamente por parejas de pilastras; además, el orden dórico de éstas ha pasado a un dórico-toscano en el que la molduración del capitel se ha fusionado, a la herreriana, con el arquitrabe y el friso del entablamento, hasta la estampa, concebido como anillo independiente. A la vista de tal modificación, habría que pensar en una crítica por parte de Juan de Herrera a lo realizado, vinculando el diseño interior del tambor, por ejemplo, al tipo de articulación empleado en los cuerpos

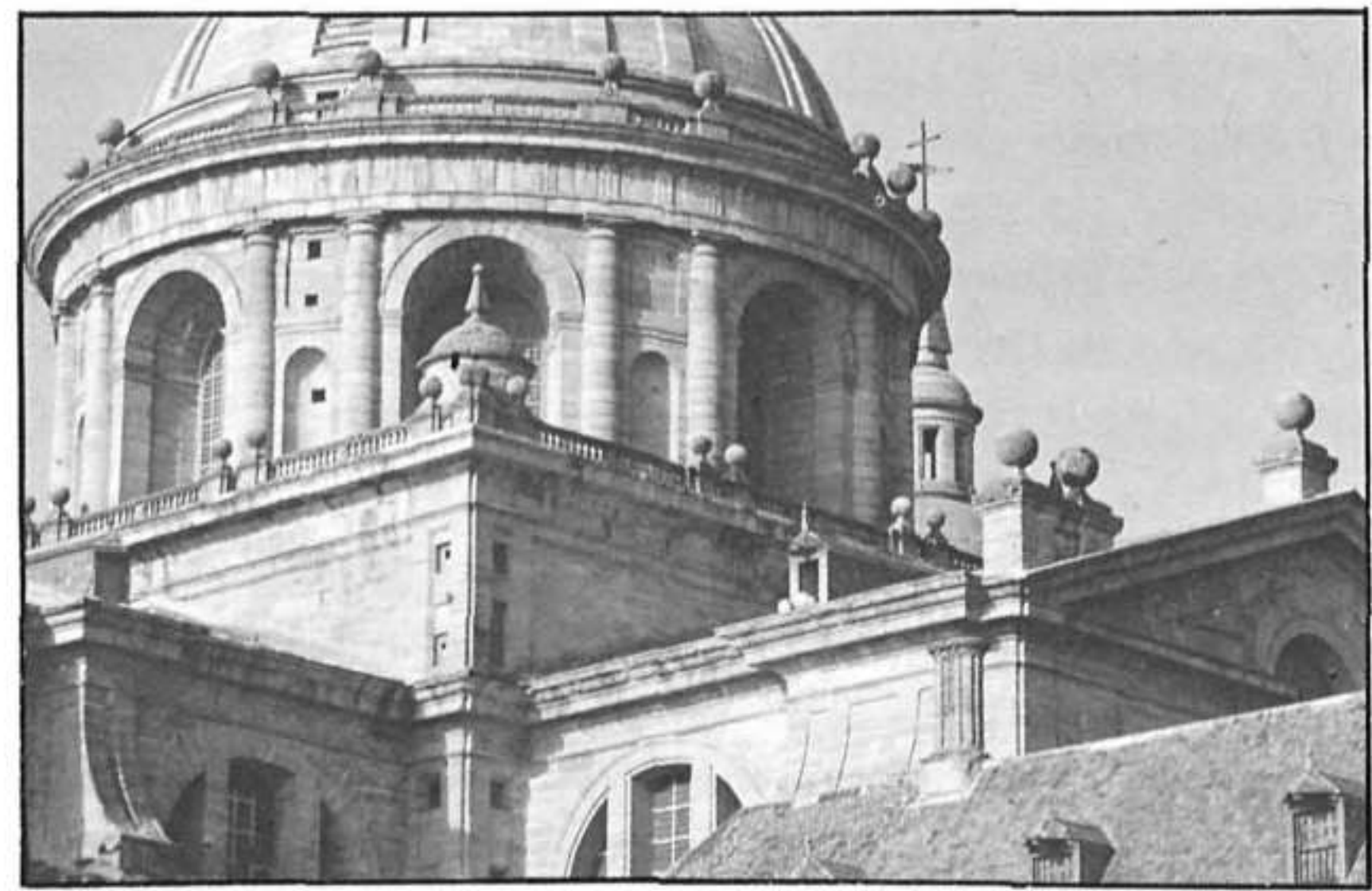


Valencia. Colegio del Patriarca.

altos de las torres y parte superior de la fachada de la basílica.

Curiosamente, terminada la obra material y aparecidas las estampas, en la última década del siglo XVI, comenzaron a levantarse por distintos puntos de la geografía española iglesias y capillas que se coronaron con cúpulas extradadas con tambor. No obstante, no todas ellas siguieron al pie de la letra el modelo original sino que, en función de sus patronos y sus arquitectos, optaron por este concreto ejemplo u otros modelos derivados y sobre todo simplificados.

El primer caso conocido es el de la iglesia del Colegio del Corpus Christi de Valencia, vulgarmente denominado del Patriarca, al ser fundación del arzobispo y patriarca Juan de Ribera (16). Fundada la institución colegial en 1583, su capilla se contrató en 1590 y en ella se debía enterrar el patrón, aunque como él mismo señalara, no se había de "dar lugar, ni permitir que se pongan escudos de armas dentro de la tal capilla o fuera de ella, ni túmulos ni bultos de mármol o de otra cualquier cosa, así en las paredes como en el pavimento: como tengamos todas las dichas cosas por escusadas y superfluas". En este año estaba proyectada, como remate de este templo funerario, una media naranja sin tambor ("bóveda fornecina de punto redondo"); sin embargo, en 1595 se hizo "un modelo de madera para el cimborrio" trayéndose para ello un maestro de Cuenca que hemos de suponer fuera el pintor italiano Bartolomé Matarana, quien a partir de 1597 se encargaría también de la decoración al fresco de cúpula y muros. Este cambio de trazas trajo como consecuencia la erección de una cúpula



Tambor de la cúpula de El Escorial.

extradosada, con un tambor circular y una elevada linterna; el tambor se organiza por medio de un sistema adintelado de medias columnas dóricas con traspilastras y un entablamento dórico con triglifos y metopas, todo ello de ladrillo; entre estas medias columnas se abren sencillas rectangulares del mismo orden. Por encima, un tosco pretil con los mechinales a la vista parece indicar que no fue completamente acabada; encima se eleva el casco con nerviaciones y una esbelta linterna —con ortodoxas pilastras jónicas— que soporta su correspondiente cupulín. El eco escurialense es notable pero con suficientes rasgos nuevos que eliminan la posible copia directa; de ellos los principales son la desaparición del motivo triunfal y los resaltos del entablamento en los plomos de las columnas, tema que se prolonga hasta conectar con los ejes verticales de las pilastras de la linterna y los nervios del cupulín. El tratamiento del interior es concordante con el exterior, incluso en el resalto de los plomos, al nivel del anillo, al cargar las pilastras sobre ménsulas de curvo perfil. Si la idea general procede de El Escorial, su punto de partida radicó en la obra pétreo —sometida a un proceso de simplificación— y no en las estampas que dieron autoridad a un divorcio formal entre exterior e interior.

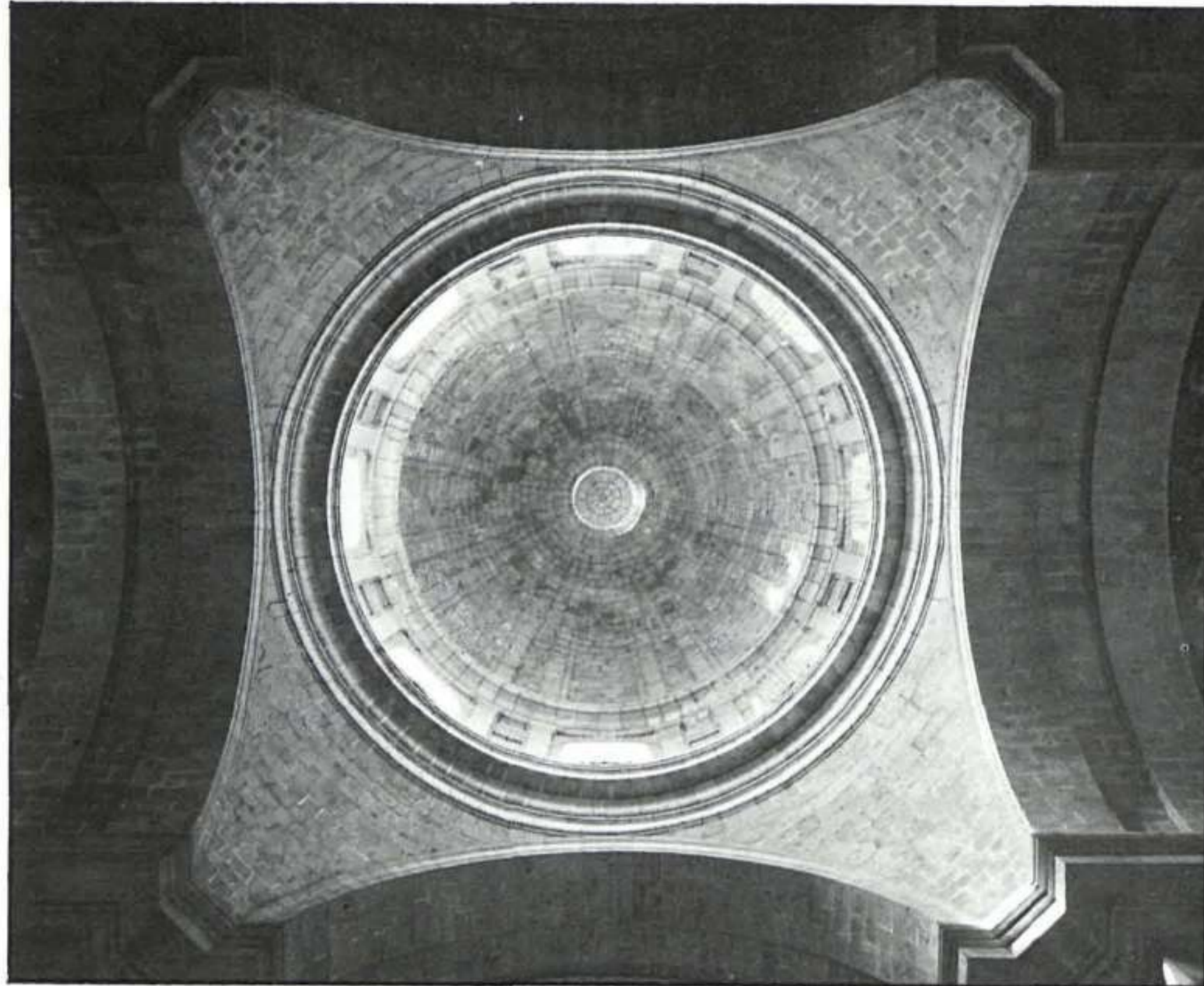
El caso de la segunda cúpula es hasta cierto punto análogo al anterior. En 1592, se contrató la construcción del colegio de los jesuitas de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte de Lemos (Lugo), fundado por el cardenal y el arzobispo de Sevilla don Rodrigo de Castro y en cuya capilla debía enterrarse. Según las condiciones de la obra, el italiano Veremondo Resta —maestro mayor del arzobispado hispanense— y el padre Andrés Ruiz habían proyectado una media naranja que trasdosaba, de manera tradicional, en un cimborrio ochavado. En fecha imprecisa pero quizá vinculándose a la aparición de Juan de Tolosa, se mudó el diseño por el que en definitiva quedaría concluida la capilla en 1619. Por lo tanto, la cúpula conservada no es la originalmente trazada, al presentar un sencillo tambor anular con ventanas arqueadas y calota hemisférica al exterior y remate de linterna. Al interior, la cúpula lucense repite el esquema externo pero difuminando la separación que existía al exterior entre tambor y media naranja. Aquí nos encontramos con una reducción de los elemen-



Granada. Colegio de San Pablo.

tos presentes en la estampa herreriana del interior de El Escorial, pues a la fusión de tambor y calota hay que añadir la absorción de las pilastras por parte de los pilares; a partir de esta solución del interior se concreta la forma externa de la cúpula (17).

El ejemplo más mimético es el tercero, la iglesia del colegio de los jesuitas de San Pablo (hoy Santos Justo y Pastor) de Granada. El templo, empezado en 1575, había sido trazado probablemente por Lázaro de Velasco y el hermano Martín de Baseta y se había levantado ya el cuerpo de la iglesia en 1589, año en que se pararon las obras de su estructura. En 1608 don Bartolomé Veneroso, alguacil mayor de la Chancillería y de la Inquisición y venticuatro



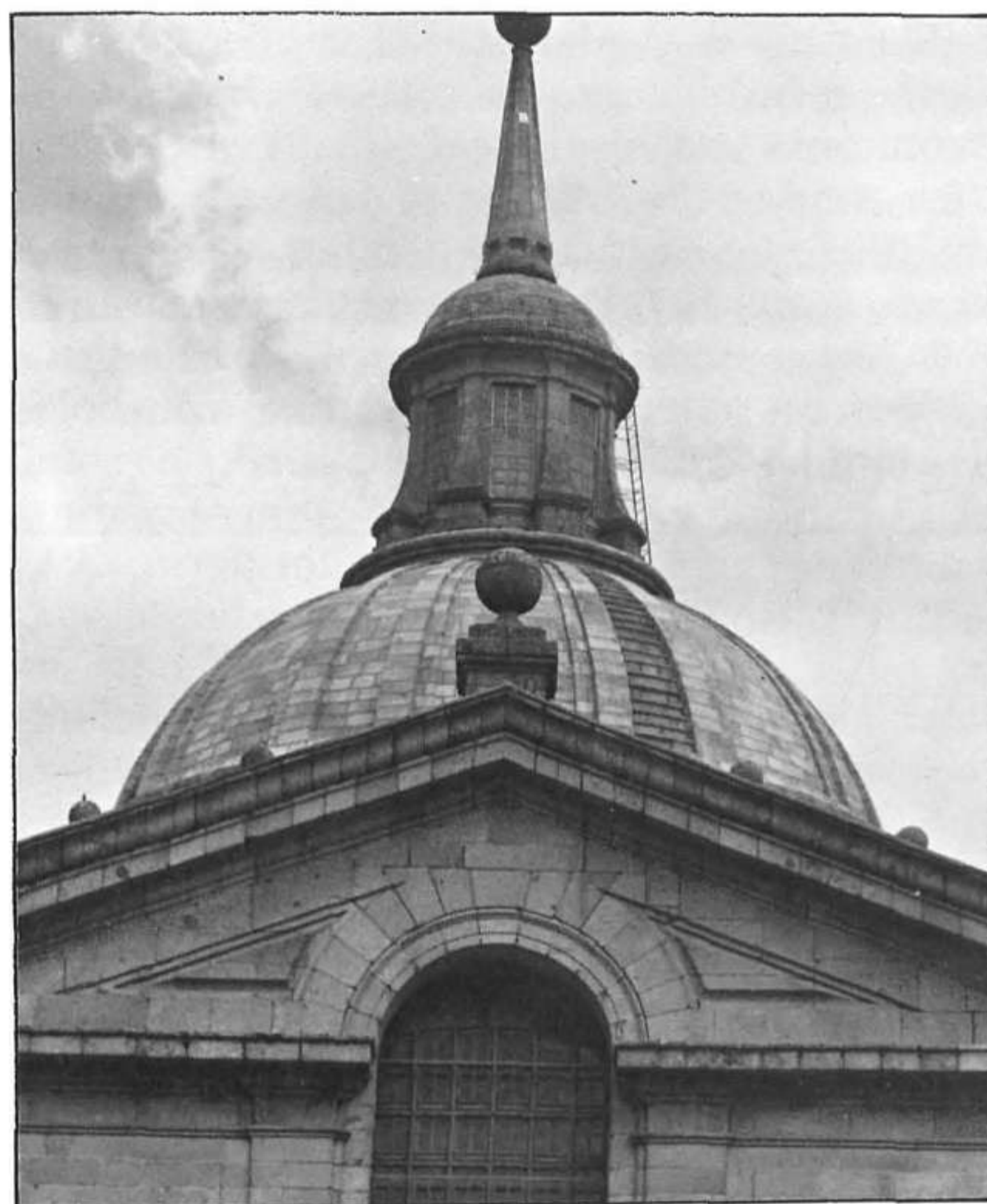
El Escorial. Interior de la cúpula.

del ayuntamiento granadino, estableció escritura de fundación y patronato de la capilla mayor, comprometiéndose a costear la obra desde su cimentación y construirla para su entierro familiar, "todo conforme al modo que la dicha compañía usa y oviere menester... (pero) según y de la manera y con el orden y perfección que por mí y por los dichos patronos se ordenare". Aceptada la fundación por los jesuitas y refrendada por medio de su testamento y codicilo, la obra se reemprendió en 1609. Alcanzado el nivel de la cornisa antes de 1615, la iglesia se inauguró en 1622. El conjunto de la capilla mayor tuvo que ser trazado por el hermano Pedro Sánchez en 1609 y probablemente fueron los patronos los que impusieron que su cúpula fuera "un modelo en pequeño de la iglesia de San Pedro de Roma y de la de El Escorial", más que una decisión tomada por el rector Hernando Ponce con posterioridad a 1617 como parece colegirse de la historia del colegio redactada por un miembro de la compañía. Esta elección de modelo sería lógica desde el punto de vista de los fundadores y patronos, como el que decidieran levantar un retablo mayor basado asimismo en el modelo escurialense (18).

El exterior granadino repite con mínimas modificaciones —ménsulas en lugar de triglifos, nervios en vez de fajas en su calota y jarrones en lugar de bolas— la traza de San Lorenzo el Real; en el interior, en cambio, desaparece el motivo triunfal y sólo quedan pilastras; estos hechos indican a las claras la utilización, por expreso encargo, de las estampas de Herrera y no la copia del edificio madrileño de forma directa. El rasgo más interesante de esta historia es que precisamente, en el momento de convertirse la iglesia colegial en templo funerario, aparece el tema de la cúpula filipina con tambor.

Desde un punto de vista cronológico, los dos ejemplos siguientes pertenecen al área valenciana: la capilla de la Comunión del monasterio del Carmen de Valencia, construida antes de 1613 y atribuida al carmelita fray Gaspar de Sant Martí (19) y la iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de Ara Christi en el Puig, levantada entre 1621 y 1640 y obra probable del cartujo fray Antonio Ortín (20). En sendos casos el modelo empleado no fue el de El Escorial sino el de la cúpula del Colegio del Corpus Christi; esto parece lógico tanto en

la capilla de la Comunión como en la capilla funeraria de la fundadora de la cartuja, doña Elena Roig. El valor del modelo más próximo sustituyó pronto al paradigma cortesano, operación facilitada por la simplificación del ejemplo colegial, en tanto que sus propias consecuencias extremarán todavía más el carácter reductivo de sus tambores. Todavía este modelo, redecorado a través de unas complicadas ventanas, reaparecerá en la capilla valenciana de Nuestra Señora de los Desamparados, erigida entre 1652 y 1667 por Domingo Martí-



El Escorial. Exterior de la cúpula.

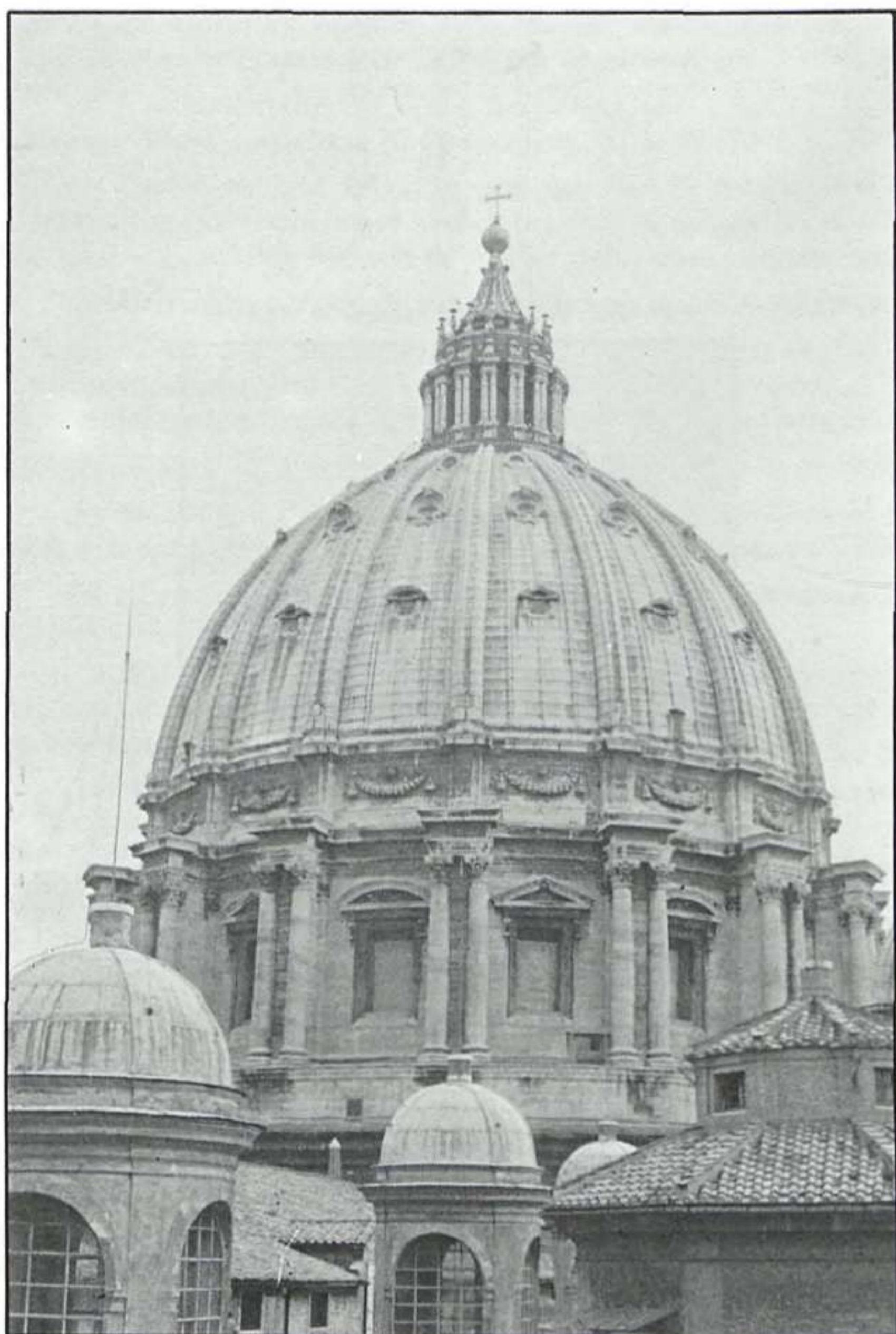
nez Ponce de Urrana. Sin embargo, nos hallamos ya ante una tipología diferente, al constituir el remate de una iglesia de planta oval inscrita en un rectángulo.

Los últimos ejemplos en los que se puede rastrear el influjo cupular escurialense datan de la cuarta década del siglo XVII. No podemos olvidar que en 1619 se agotó la edición herreriana de las estampas y que, a pesar de los deseos de los jerónimos del Escorial, jamás llegó a realizarse una nueva tirada. Que el primero de esta pareja se diera en Valencia, no puede causarnos sorpresa si además consideramos que se levantó en la iglesia del monasterio de los jerónimos de San Miguel de los Reyes, panteón de los duques de Calabria, don Fernando de Aragón y doña Germana de Foix, antecedente tipológico del propio Escorial y, al mismo tiempo, su deudor, como demuestra no sólo la cúpula sino también el patio de fines del siglo XVI, en el que se utilizó expresamente el modelo del de los Evangelistas (21). Empezada la construcción de la cúpula en 1631 por Pedro de Ambuesa, desde 1633 fue seguida por Martín de Orinda, que la terminaría en 1645. Según el proyecto original —probablemente de Ambuesa— el tambor debía de llevar ménsulas en sus pilastras interiores y “columnas con medias cañas” al exterior, con “un averdugado volante por de fuera”. Orinda modificó la cornisa del tambor y su pretil ciego —que habría emparentado el conjunto más con el modelo del Patriarca— y lo substituyó por un antepecho abalaustrado con bolas de claro abolengo escurialense.

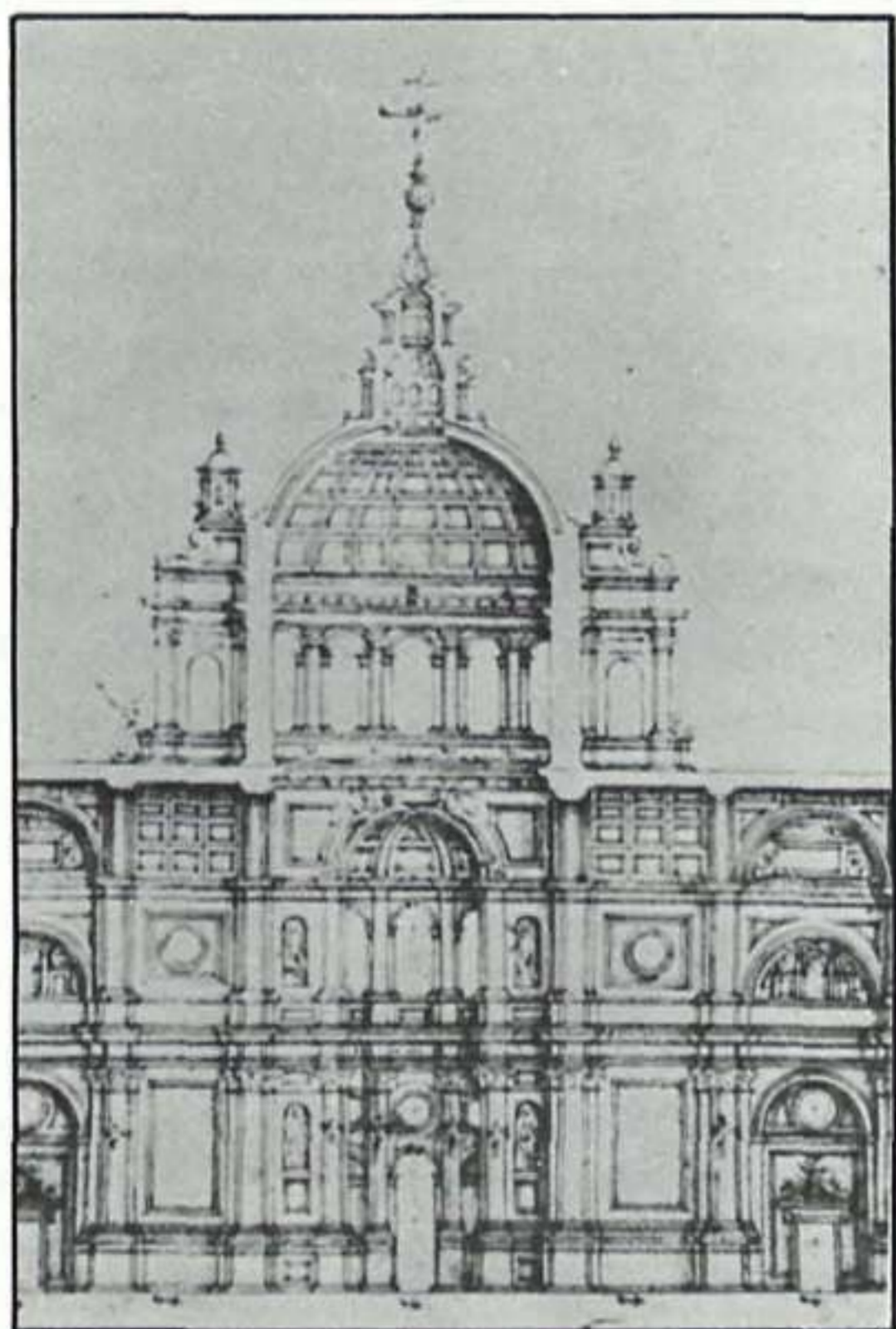
La cúpula de los jerónimos de Valencia vuelve a Madrid pasando por el Corpus Christi. Calota y linterna —que incluye una mínima y lógica renovación de los detalles decorativos— y vanos rectangulares del tambor se vinculan con el precedente riberesco. En cambio, ha resucitado el tema triunfal con su medias columnas dóricas, sus hornacinas y unos recuadros que se han transformado, con el gusto de los tiempos, en sobresalientes placas. No obstante, el tema triunfal ha quedado formalmente, pero no en su significación, al desaparecer los vanos arqueados; propio del gusto moderno del Madrid de la época, de donde procedía Orinda, es la sustitución del entablamento anular continuo y ortodoxamente moldurado por el resalto de los trozos que coronan las columnas y sus heterodoxas ménsulas en el friso, quedando retranqueados los sectores que marchan por encima de los vanos. Del sentido ortodoxamente clasicista, macizo cilindro de El Escorial, se ha pasado a un juego de entranques y salientes que crean un poderoso claroscuro y rompen el curvo plano del tambor. El interior valenciano muestra nuevamente la dependencia de la estela escurialense con respecto a las estampas; manteniendo las ménsulas del Patriarca, desaparece el motivo triunfal; imperan los vanos adintelados entre parejas de pilastras corintias, adoptándose, por lo tanto, el orden resurreccional por antonomasia desde los criterios del decoro modal. Las fajas de la calota siguen el diseño de Herrera, pero un decorativo florón cierra extrañamente la última fuente de luz de la linterna. En definitiva,



Herrera-Perret. Estampa de El Escorial.



Miguel Angel. San Pedro de Roma.



Anónimo andaluz. Proyecto de catedral.

en Valencia —a pesar del tópico señalado en Granada— se da una más profunda simbiosis entre el modelo escorialense y el vaticano de Miguel Angel, sobre todo al unir el motivo triunfal básico de aquél y la salida de los soportes, en relación al cilindro de las ventanas, de éste. En la catedral de Jaén, en cambio, nos encontramos todavía, en la cúpula levantada por Juan de Aranda Salazar, entre 1635 y 1654, con una evolución directa de El Escorial, con pseudocolumnas encastradas en pilastras en el motivo triunfal exterior y una simplificación del tema al interior, sin excluir una hiperornamentación geométrica de la calota más acorde con los tiempos que ya para entonces corrían en España (22), configurando una solución similar a la de la parroquia alicantina de San Martín de Callosa de Segura.

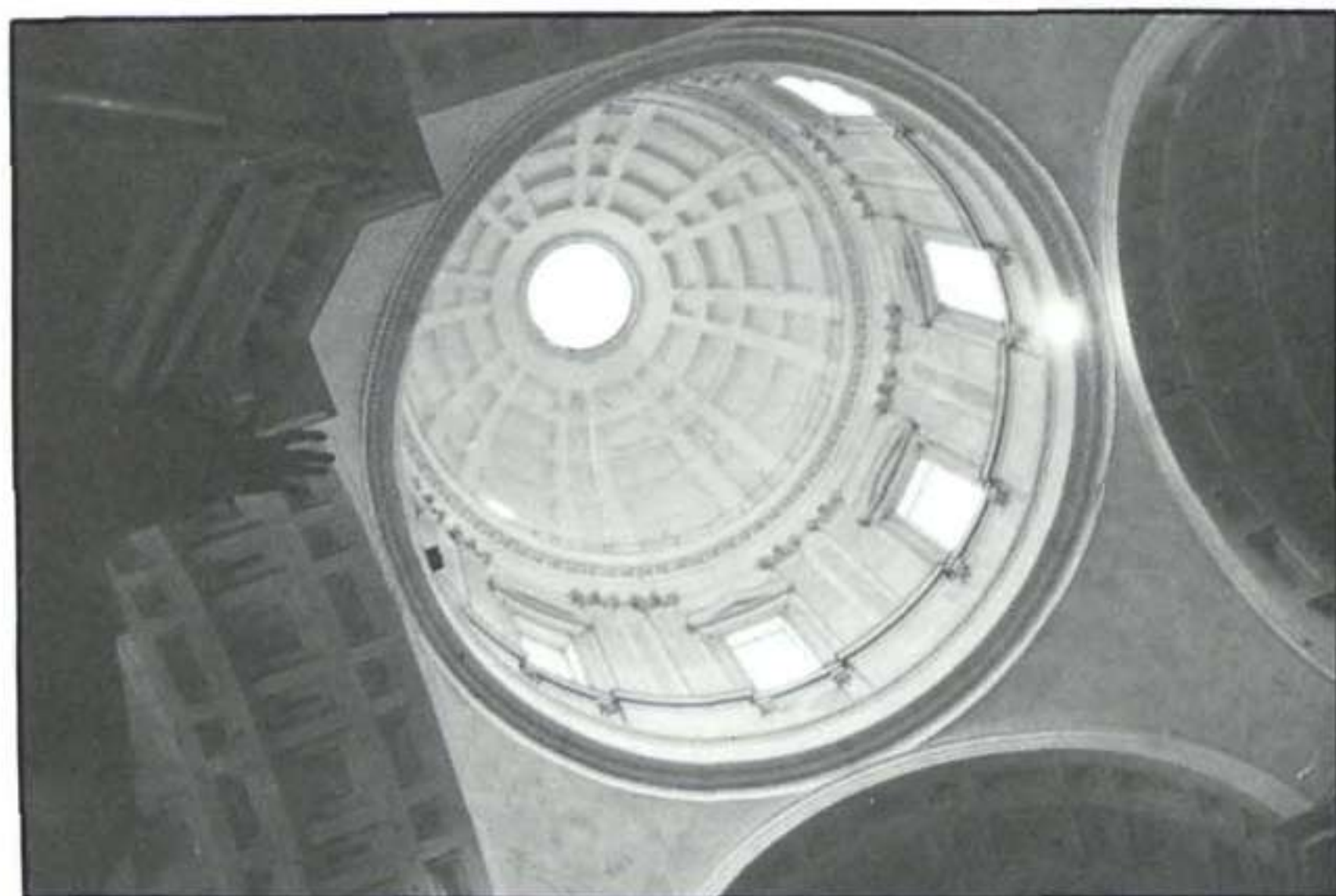
A mediados del siglo XVII, la influencia cupular escorialense se diluye y otros modelos cupuliformes fueron haciendo su aparición en nuestra escena arquitectónica. Ejemplos como los de las cúpulas —con tambor y extradosadas— como los del Salvador de Sevilla y San Luis, en la misma ciudad, la catedral de Salamanca, Loyola, el Pilar zaragozano o la catedral de Cádiz, son suficientemente ilustrativos de la permeabilidad y capacidad inventiva de nuestros arquitectos.

Sin embargo, durante el siglo XVII existieron otras posibilidades de cubrición de un crucero o una capilla eclesiástica más concordantes con la tradición quinientista española. En unos casos se mantuvo, como ya hemos señalado, en plena vigencia la media naranja sin tambor, aunque extradosada por influencia de El Escorial; un buen ejemplo, por sus deudas generalizadas con respecto a la basílica filipina, podría ser el de la capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo; otros, más alejados del modelo herreriano, insistieron fundamentalmente en los valores interiores de la cúpula: San Nicolás de Bari en Alicante o la Merced o Santa María la Blanca de Sevilla. Al lado de este tipo es digno de tenerse en cuenta la solución intermedia representada por cúpulas con tambor en su interior pero que desaparecen como tales al exterior; el ejemplo más señalado sería el de la iglesia de Santa Cruz en Caravaca, cuyo tambor interior agrupa cuartertos de medias columnas separando vanos adintelados. Vinculándose a la tipología castiza del cimborrio poligonal, existe otro modelo muy

característico de la arquitectura española de siglo XVII: cúpula semiesférica con tambor al interior que se resuelve al exterior por medio de la figura de un poliedro —generalmente un octógono— rematado por un tejado piramidal; la capilla del Sagrario de Cuenca, de fray Alberto de la Madre de Dios —sobre el modelo de la del Sagrario toledano, de Nicolás de Vergara el Mozo— o la iglesia de la Compañía de Jesús de Málaga, del propio Pedro Sánchez, constituyen algunos de los ejemplos más tempranos; la estela de este tipo alcanzará todavía el siglo XVIII, como lo demuestran templos como los de las Angustias y la Magdalena de Granada, de fines del seiscientos, y el Hospicio o Nuestra Señora del Puerto de Madrid.

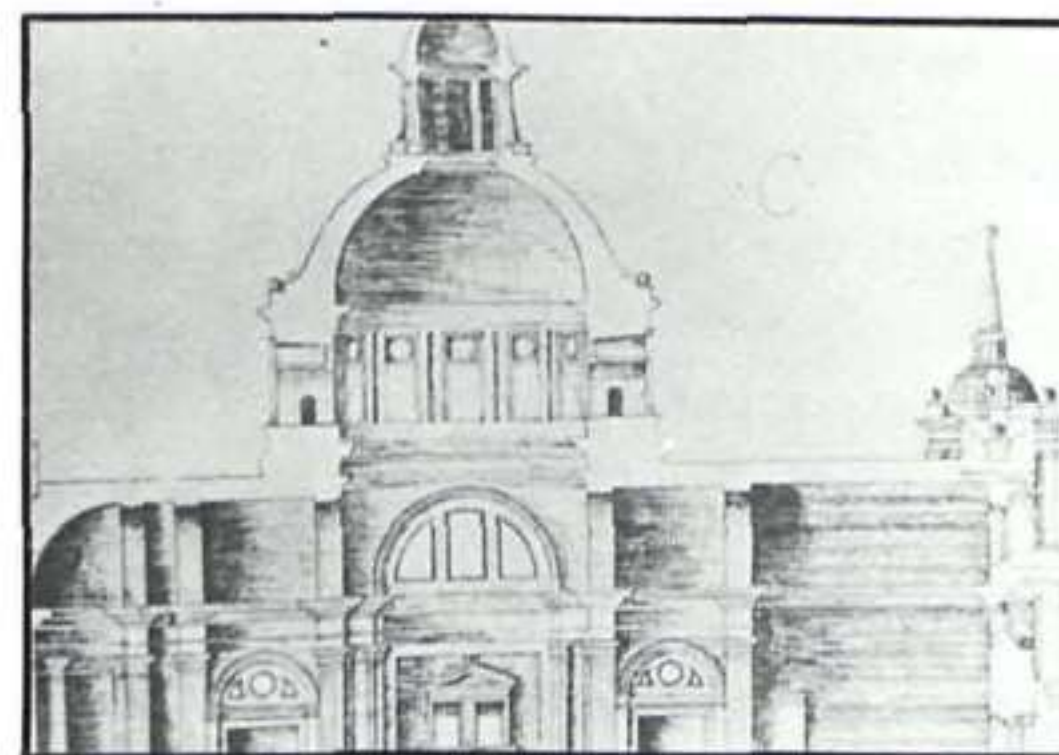
Ante esta situación, podría parecer que la sombra de la cúpula de El Escorial, como proyección de un organismo esférico, no fue alargada y que su influencia directa sólo dejó ejemplos fácilmente cuantificables. No obstante, la cúpula escorialense determinó la configuración del tipo cupular hispano por autonomía del siglo XVII; consiguió que nuestros arquitectos aprendieran a tener en cuenta los valores volumétricos externos como coronación de un edificio. Esta nueva concepción, unida al sistema tradicional de los cimborrios poligonales, daría como resultado una cúpula verdadera en el interior por su estructura circular pero que se extradosaba con tambor octogonal y calota de ocho paños de perfil curvo rematada con linterna. Es muy posible que esta nueva tipología surgiera de las discusiones que tuvieron lugar en Toledo a comienzos del

Alessi. Santa M.^a di Carignano. Interior.



El Escorial. Proyecto C. Patrimonio Nacional.

El Escorial. Proyecto C. Patrimonio Nacional.



Alessi. Santa M.^a di Carignano. Interior.

siglo XVII, a partir de los problemas planteados con ocasión de la terminación de la Capilla Mozárabe y el Ochavo del Sagrario de la catedral primada (23). Aquí la solución mixta estaba claramente predisposta al tratarse de un organismo cuadrado y octogonal en origen y añadirse la idea de la cúpula extradosada a la solución lógica de coronarse con un tejado, a la manera del Relicario de Guadalupe, de Nicolás de Vergara el Mozo. De Toledo pasaría a la corte y desde Madrid al resto de la península; se codificó en el Colegio-Imperial madrileño y alcanzó su culminación en la capilla de San Isidro y las Calatravas. Ejemplos como los de la catedral de Santiago de Compostela, las Agustinas y la Clerecía de Salamanca, las cúpulas subsidiarias del Pilar y San Cayetano de Zaragoza, la parroquia de Liria en Valencia, la Compañía de Toledo y los Trinitarios calzados de la imperial ciudad, San Pablo de Sevilla o la parroquia de Umbrete, son suficientes para constatar el éxito de esta solución intermedia, reflejo de la sombra de la cúpula de El Escorial sobre el cimborrio castizo.

(1) A. Bustamante García y F. Marías, "La catedral de Granada y la introducción de la cúpula en la España del Renacimiento", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, VIII, 1982, p. 103-115.

(2) En un rápido examen, sin pretender ser exhaustivos, se podrían señalar solamente las de la capilla real de la catedral de Sevilla y la Concepción Francisca de la Puebla de Montalbán.

(3) Fundamentalmente véase, Severino Giner Guerri, "Juan Baustista de Toledo, segundo arquitecto de la Basílica Vaticana, junto a Miguel Angel", *Analecta Calasanciana*, XIX, 37, 1977, p. 59-121.

(4) Parece ser que la razón que justificó la duplicación del número de frailes jerónimos que debían ocuparse de las mandas fúnebres, fue precisamente el hecho de pasar de una única dedicación mortuoria —como mausoleo de Carlos V y la emperatriz Isabel de Portugal— a la doble función de recibir tanto estos cuerpos como los del resto de la dinastía de los Habsburgo.

(5) Conocido a través de los grabados de Antonio Salamanca-Antonio Lafreri (Roma, 1547-1549).

(6) Al pasar la finalidad funeraria de mausoleo de Carlos V a panteón familiar, y con ello tener que doblar el número de monumentos sepulcrales, estos se trasladaron al presbiterio. De haber continuado el primitivo proyecto, aislado bajo la cúpula, la eficacia del tambor habría quedado mucho más evidenciada de lo que parece hoy en día.

(7) A. Ruiz de Arcaute, *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1936, ap. I.

(8) M. Lorente Junquera, "Sobre la cúpula de El Escorial y sus precedentes italianos", *Archivo Español de Arte*, 1940-1, p. 377-383, sobre una idea expresada por Otto Schubert. G. Kubler, *La obra de El Escorial*, Madrid, 1983, p. 92-93.

(9) El patio de los Reyes presenta ya la altura definitiva, tras haber sido aceptada la elevación que permitiera duplicar el número de frailes, de 1564.

(10) En un principio de la construcción, el tambor escurialense debía de haber posado sobre un basamento similar al de la cúpula vaticana; sin embargo, según Sigüenza, desapareció —a pesar de la oposición de Herrera— por aparecer grietas en un pilar toral y temerse por la seguridad de la fábrica.

(11) Kubler, *op. cit.*, p. 79-80 y "Galeazzo Alessi e l'Escoriale" en *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Génova, 1975, p. 599-603.

(12) Radical diferencia exterior entre ambas es que en Génova los arcos quedan —en un plano retranqueado— cerrados por un muro con ventanas. Estas reaparecen en el interior como único elemento entre las parejas de pilastras, rompiéndose la unidad de diseño de exterior e interior. Este divorcio es totalmente inexistente en El Escorial. Las diferentes concepciones de la calota refuerzan el carácter independiente de la cúpula escurialense. Recordemos, por otra parte, que los primeros proyectos de Santa María datan de 1549, el modelo de la cúpula de 1564 y que el tambor empezó a construirse en 1567-8, terminándose en 1603 el conjunto.

(13) E. de Negri, *Galeazzo Alessi architetto a Genova*, Génova, 1957, p. 40 y ss. C. Thoenes, "Santa Maria di Carignano e la tradizione della chiesa centrale a cinque cupole" en *Galeazzo...*, p. 323, n. 10. Otro tema es el que desconocemos la existencia en España por estas fechas de testimonios gráficos del alzado de la basílica genovesa. La planta publicada por Kubler —de Giovanni Vincenzo Casale— no llegó a nuestro país hasta 1586. La influencia de Santa María a través de Paciotto (1562), Giovanbattista Castello el Bergamasco (1567) o los diseños para la iglesia de El Escorial del propio Alessi (c. 1567) —hoy desconocidos— tiene el mismo peso como la hipótesis del influjo del diseño sintético de Vignola, llegado a España en 1573 y que podría haber tratado el tambor como su patio de Caprarola. En cambio, las colecciones de grabados de San Pedro, de Sangallo y Miguel Angel, se conservan todavía en el monasterio; *cfr.*, Aurora Casanovas, "La colección de grabados de El Escorial", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVI-XVII, 1965-6, I, P. 220-221 y p. 112.

(14) Es factible, a pesar de que Paciotto estuviera en Flandes desde el verano de 1558, que el italiano conociera en 1562 el proyecto de patio circular de Vignola para Caprarola, obra para la que el ingeniero había trabajado hasta su partida de Italia. Sobre este tema véase, G. Giovanonni, *Saggi sulla architettura del Rinascimento*, Milán, 1935, p. 261-262; W. Lotz, *Vignola-Studien*, Würzburg, 1939, p. 39-42 y G. Kubler, "Francesco Paciotto, arquitecto", *Goya*, 56-7, 1963, p. 91-92.

(15) L. Cervera Vera, *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, 1954.

(16) P. Boronat y Barrachina, *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1904, p. 269-270. F. Benito Doménech, *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981, p. 41-44.

(17) A. Cotarelo Vallador, *El cardenal don Rodrigo de Castro y su fundación de Monforte de Lemos*, Madrid, 1946, II, ap. XVII. A. Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, p. 177-188. A. Rodríguez G. de Ceballos, "Juan de Herrera y los jesuitas Villalpando, Valeriani, Ruiz, Tolosa", *A.H.S.I.*, XXXV, 1966, p. 305-308.

(18) A. Rodríguez G. de Ceballos, *Bartolomé de Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Roma, 1967, p. 158-174; "El arquitecto Hermano Pedro Sánchez", *A.E.A.*, 169, 1970, p. 64-65. Las diferencias de interpretación se basan en una nueva lectura de los documentos del A.H.N. de Madrid, Jesuitas, Leg. 773 y 307.

(19) F. Benito y J. Bérchez en *Catálogo de monumentos y conjuntos de la comunidad valenciana*, Valencia, 1983, II, p. 441-444, con bibliografía anterior.

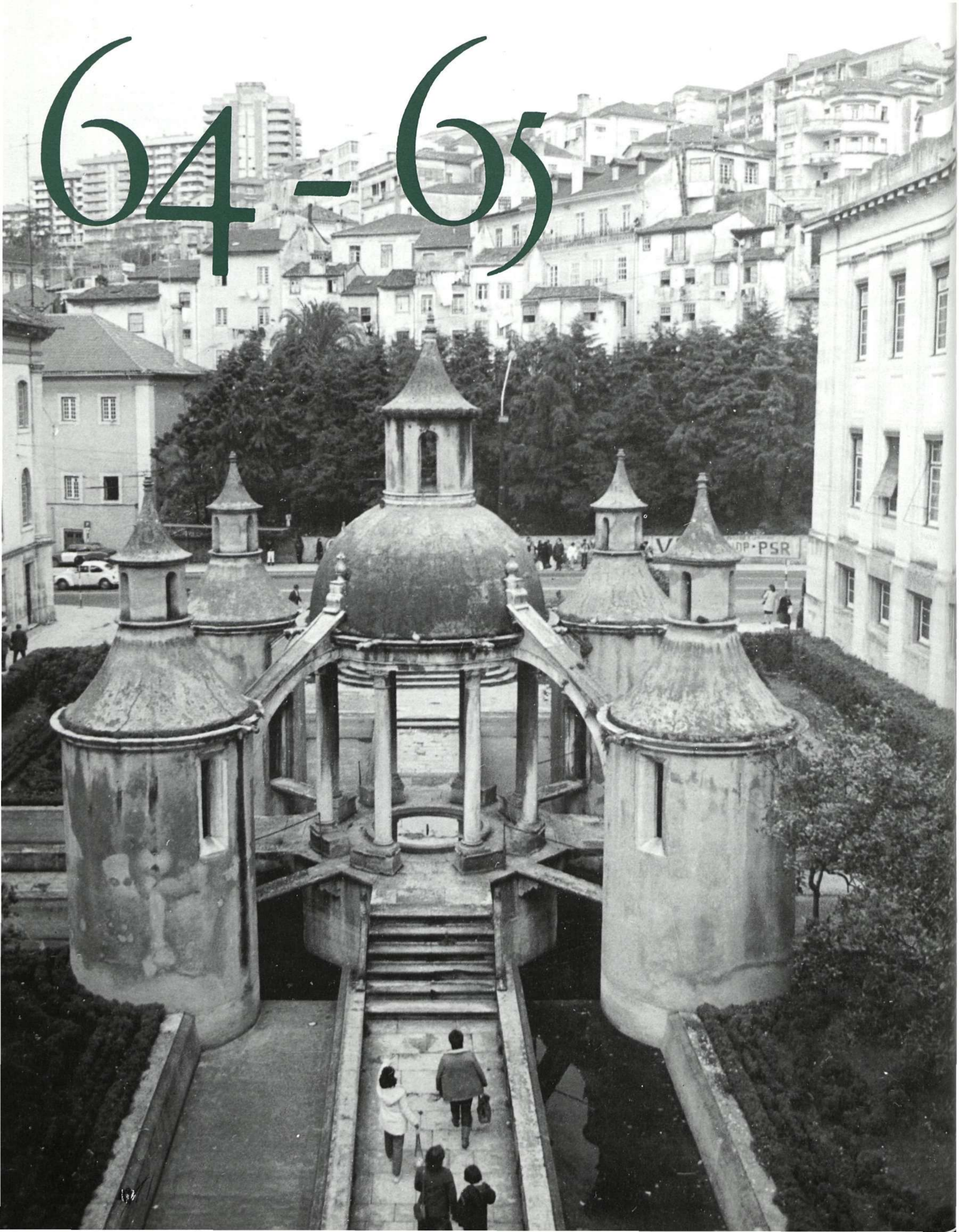
(20) D. Benito Goerlich en *Catálogo...*, II, p. 48-54, con bibliografía previa.

(21) F. Benito Doménech en *Catálogo...*, II, p. 667-672, con bibliografía anterior; para las discrepancias con respecto a este texto, F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1984, IV.

(22) A. Galera Andreu, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Jaén, 1977, p. 118-119.

(23) Véase F. Marías en *El Toledo de El Greco*, Madrid, 1982, p. 66-79; F. Marías y A. Bustamante, "La herencia del Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620" en *Simposio sobre El Greco y Toledo*, Studies in the History of Art, 13, National Gallery of Art, Washington, 1984, y F. Marías, "En torno al problema del barroco en la arquitectura española" en *Omaggio al Pr. Giulio Carlo Argan nel suo settanta anniversario*, Roma, 1984, II, p. 46-55.

64-65



Santiago Sebastián López

LA VERSIÓN ICONOGRÁFICA DEL PARAÍSO EN EL PATIO DE LOS
EVANGELISTAS

Hace casi veinte años que el profesor George Kubler, maestro y amigo, y profundo conocedor de El Escorial, hizo una lectura iconográfica del patio de los Evangelistas. Como indica el título de su estudio: *The claustral "Fons Vitae" in Spain and Portugal (1)*, centró su interés en el significado de la Fuente de la Vida, que relacionó certeramente con el jardín de la Manga, en el claustro agustino de la Santa Cruz de Coimbra. La fuente del patio de los Evangelistas vendría a ser una evocación del modelo portugués, y a juzgar por el mensaje de la fuente de San Nicolás, en Troyes, tal vez tuviera un sentido penitencial, así que cumpliría la función purificadora de los pecados de los hombres, gracias a la sangre derramada por Cristo.

Estimulado por el ejemplo de mi admirado maestro, quiero presentar en este año del centenario de El Escorial otras lecturas iconográficas del interesante claustro



monástico, ya que estamos ante un modelo claramente vinculado a la tradición medieval, pese a la presentación exterior clásica; ello viene a confirmar la derivación medieval que el profesor Kubler señaló para la *Fons Vitae*, con precedentes en miniaturas de manuscritos de la Alta Edad Media.

Hemos de partir del hecho incontrovertible de que tal patio es el claustro de un convento palaciego. No hay que olvidar que el monasterio europeo de la Edad Media tiene sus orígenes en el mismo edificio de las comunidades cristianas de Oriente, así en los conventos sirios del siglo V ya existen disposiciones con las celdas de los monjes dispuestas alrededor de un patio cuadrado o rectangular (2). La regla de San Benito, tan importante por su influencia, sólo emplea el término *claustra monasterii* para designar la clausura de lugares regulares, y, en realidad, el claustro era el resultado de la ordenación simétrica de las construcciones regulares en torno a la iglesia, ya que éste venía a ser como el corazón de la comunidad. Así, con esta simetría rigurosa se plasmaba el ideal del espíritu benedictino hacia una "armonía general" (3).

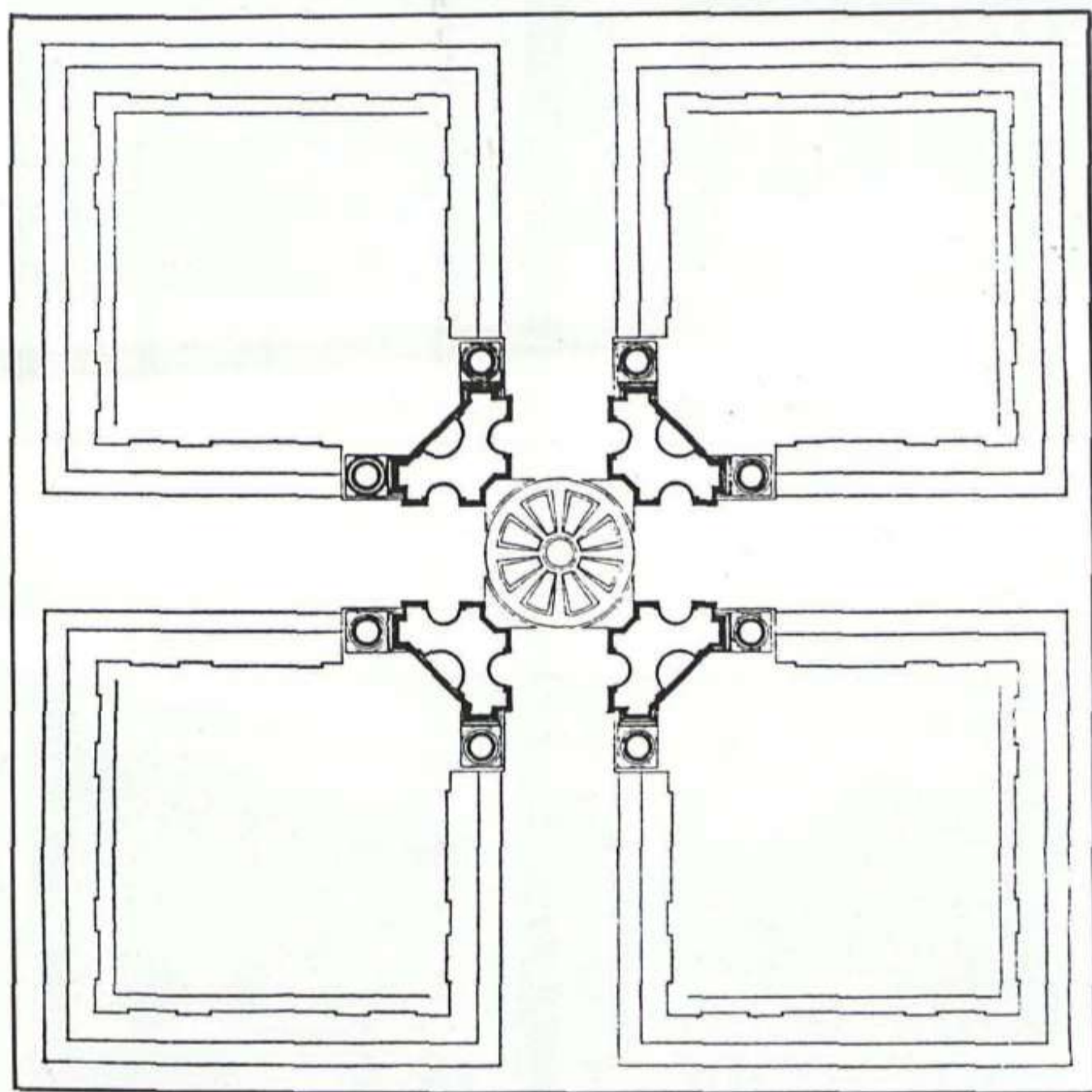
Salvo excepciones forzadas por la irregularidad del terreno o espacio disponible, el claustro románico llegó a conformarse como una especie de microcosmos, un espacio sacralizado de planta más o menos cuadrada, así que no sólo se acomoda a esta figura primordial sino que además su programa queda precisado en su lectura por los capiteles historiados de las series de columnas que lo limitan, por ello están provistos de numerosos elementos parlantes y simbólicos, portadores, sin duda, de un profundo mensaje. Es preciso reiterar la idea de que el claustro es un centro sagrado o microcosmos, pues no sólo es el templo mismo sino también "cada uno de los conjuntos donde se efectúan misterios semejantes" (4). El claustro es uno de estos lugares privilegiados, que está configurado como una ciudad sagrada: es la Jerusalén Celeste descrita en el *Apocalipsis* (cap. 21), en cuyo centro se cruzan las coordenadas espaciales y temporales, y tal centro se señala en la representación del claustro por medio de un pozo, un árbol, una fuente o columna, indicando que hay allí un *omphalos* o centro del cosmos; por allí pasa un eje del mundo a manera de escala celeste, que une los niveles cósmicos. Por razones puramente sim-

bólicas se relacionó la Jerusalén celeste con doce puertas, y un apóstol en cada una de ellas, con la sala porticada del templo de Salomón, donde, según *Los hechos de los apóstoles* (IV, 32-37), allí se reunieron los discípulos de Cristo para organizar una *vita communis* (5). Con base en esta creencia, durante el siglo XII se pensó que el origen del claustro venía de esta sala del templo de Salomón, en Jerusalén.

Dada la importancia de este espacio tanto a nivel funcional como simbólico, fue conocido como *paradisus* o paraíso (6). Parece que el término arquitectónico tuvo su derivación de las metáforas aplicadas a este espacio con fines pedagógicos y doctrinales. Para la recta comprensión del término paraíso hay que hacer una explicación sobre las interpretaciones patristicas y medievales acerca del significado del lugar descrito en el *Génesis* (2, 8-14): "Plantó después Yavé Dios un jardín en Edén, al oriente... Hizo Dios germinar del suelo toda clase de árboles agradables a la vista y apetitosos para comer". Salía del centro una corriente de agua dividida en cuatro brazos, que discurrían en la dirección de los cuatro puntos cardinales: el Pisón, el Guijón, el Tigris y el Eufrates.

En la mentalidad judía y cristiana, el sueño de un país y de una época que llenase los deseos de felicidad del hombre se concretó en tres realizaciones: la Tierra Prometida, el milenarismo y la Iglesia, como representaciones realistas del Paraíso. Por razones obvias, aquí interesa destacar que la Iglesia de piedra, como cuerpo místico de Cristo, es el Paraíso o está concebida como una imagen del Paraíso. Naturalmente, esta imagen de la Iglesia-edificio como paraíso en la tierra debe de ser interpretada simbólicamente. La iglesia como construcción pétreo cumple la misión de reunir en asamblea a los cristianos después de haber sido sumergidos en las aguas del bautismo; entonces ellos participan del pan de la vida, lo que es una imagen del Paraíso. Varios comentaristas paleocristianos han insistido en esta idea, como Irineo (7), San Cipriano (8) y otros.

Junto a la metáfora de la iglesia está la del monasterio como Paraíso, es decir, el *paradisus claustris*, expresión muy usada en la Edad Media. Con ella se aludía directamente al Paraíso terrenal, donde el hombre fue feliz al gozar de la familiaridad divina y de la compañía de los espíritus celestes; se quiso significar



Planta del Templo de los Evangelistas, según Ruiz de Arcante.

que la vida en comunidad religiosa era la que más aproximaba al hombre al estado bienaventurado de Adán y Eva antes de la caída. Se concebía la experiencia monástica como la propia de un lugar privilegiado para la comunión en el amor y la caridad, de ahí la unanimidad de todos en un sólo espíritu santificador (9). Entre los numerosos textos escogidos a este respecto, pueden citarse las frases de San Anselmo de Canterbury cuando dijo a un monje de Bec: "La divina clemencia te puso en el camino del Paraíso, o mejor dicho, te introdujo en un Paraíso de la presente vida". Más conocida es la frase categórica de San Bernardo: "Vere claustrum est paradisus" (10). Finalmente, Sicardo de Cremona y Guillermo Durando irán más allá en ese deseo de ajustar la comparación del claustro con el Paraíso. Un texto del segundo insiste en que "el claustro representa al Paraíso celestial, donde habrá un sólo corazón y un mismo amor de Dios y voluntad". También nos aclara lo que significan los cuatro lados del claustro: "el desprecio de sí mismo, el desprecio del mundo, el amor del prójimo y el amor de Dios". Y a su metáfora no escapan las columnas, al decirnos que la "base de todas las columnas es la paciencia" (11).

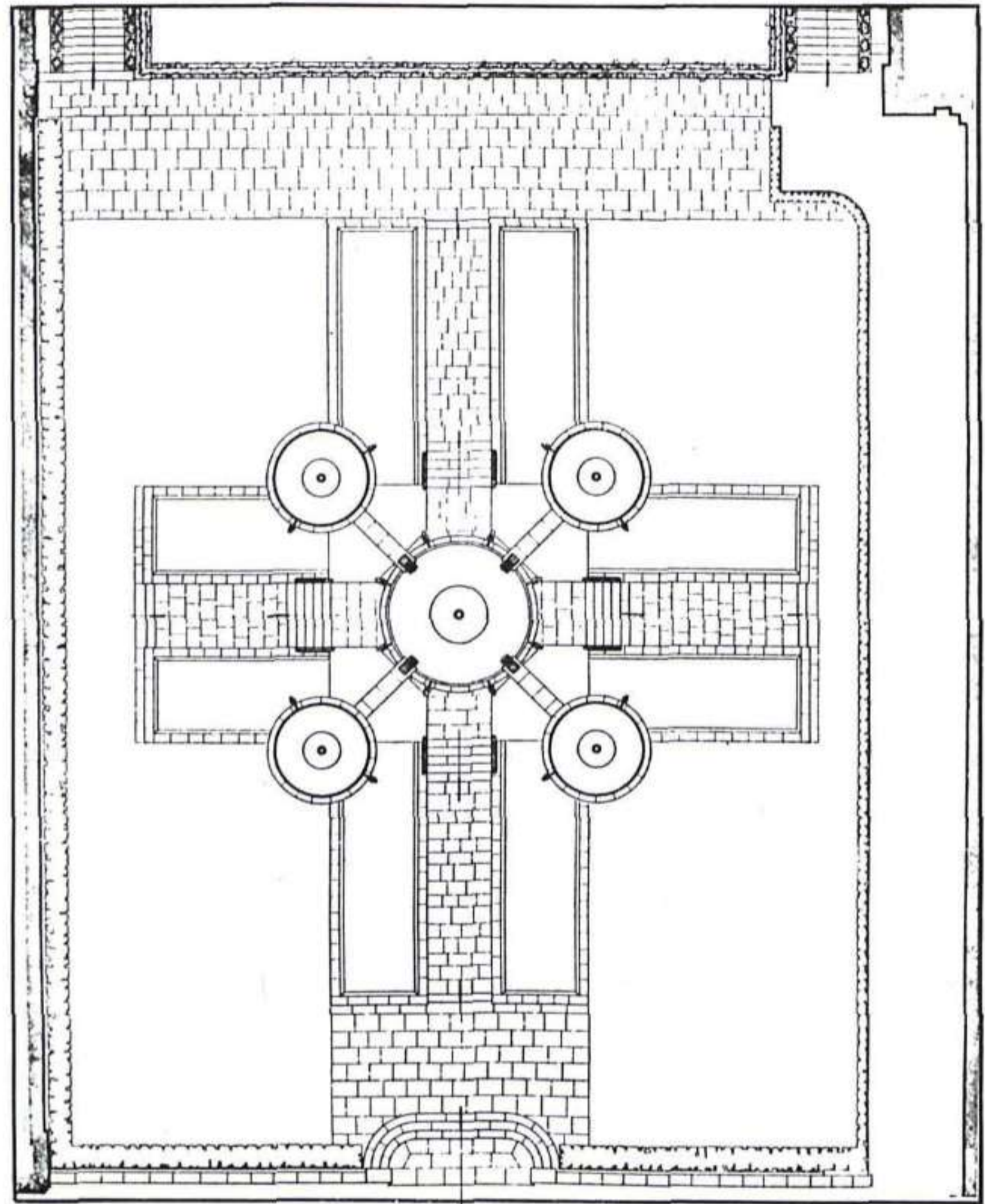
Después de esta aclaración doctrinal comprenderemos mejor tanto el jardín de la Manga, en Coimbra, como el preclaro ejemplo del patio de los Evangelistas, modelos que el profesor Kubler puso en relación en el citado estudio. El rey Juan III de Portugal comisionó en 1527 a fray Bras de Braga para reformar la relajada disciplina de los frailes de Santa Cruz, y una de las obras que realizó en esta época fue la disposición del claustro en esta forma tan característica de manera que vino a ser una especie de sermón plástico, que invitase a los frailes a la vida contemplativa, en un ambiente muy grato entre flores, limoneros, manzanos y naranjos. El mentor de estas reformas se formó en las universidades de París y Lovaina, estuvo al frente de esta comunidad hasta 1554 y luego fue obispo de Leiria. Fray Bras, por su formación humanística y teológica, era el intelectual capaz de montar un programa que superase los convencionalismos de la tradición monástica, y que al mismo tiempo incitase a la virtud.

El estudio reciente de Pero Dias sobre la arquitectura de Coimbra ha puesto de mani-

fiesto el impulso y control que realizó el rey Juan III en las obras de Santa Cruz. En esta tarea aparece como decorador el artista galo Jean de Rouen y a él se apunta como probable diseñador del jardín claustral de la Manga, como ya indicó el profesor Kubler. Siguiendo las indicaciones de fray Bras de Braga la obra fue realizada en los años 1533-34 (12). Las descripciones del siglo XVI confirman lo que vemos en la actualidad, pese a las reformas de los contornos: una capilla central con cúpula y linterna, y cuatro capillas circulares y torreadas a los extremos del claustro cuadrado; además, unos canales unen la fuente central con las citadas capillas, que estuvieron dedicadas a santos de la vida contemplativa: San Juan Bautista, San Jerónimo, San Pablo el Ermitaño y San Antonio Abad. Certeramente, el profesor Kubler destacó la armoniosa interacción de las formas arquitectónicas con la unidad de vida que supone la contemplación ascética, y vio cómo los arbotantes actuando sobre la construcción circular venían a significar la acción del Espíritu Santo para el desarrollo de la vida contemplativa.

Estas capillas de los ángulos del claustro paradisíaco de Coimbra no sólo son una acertada solución arquitectónica para albergar cada una a un santo contemplativo, ellas venían también a representar el papel de celdas, espacio este que tuvo gran significación en la literatura monástica primitiva. Así, estos lugares de recogimiento en los ángulos del claustro venían a corresponder con el texto de San Cesáreo de Arlés, que afirmaba que Dios había reservado a los monjes un rincón del Paraíso. Y precisamente, San Jerónimo, uno de los santos con capilla en el claustro de Coimbra, escribió en su epístola 125 que la celda es el Paraíso, donde el monje puede recoger los frutos de la Sagrada Escritura por medio de la lectura. Más oportunos son los textos de San Pedro Damiano que se imaginó el gran monasterio de Cluny como el Paraíso regado por los cuatro ríos. Y sobre todo Adán de Dryburgh, que en su obra *De quadripartito exercitio cellae* vio la celda como el Paraíso terrenal del solitario, un jardín lleno de frutos simbólicos y rodeado por los cuatro ríos.

Para el monje la visión del claustro como Paraíso tiene un sentido escatológico, y más que volver al jardín del Edén, el religioso trata de entrar en el reino supraterráneo de Cristo,



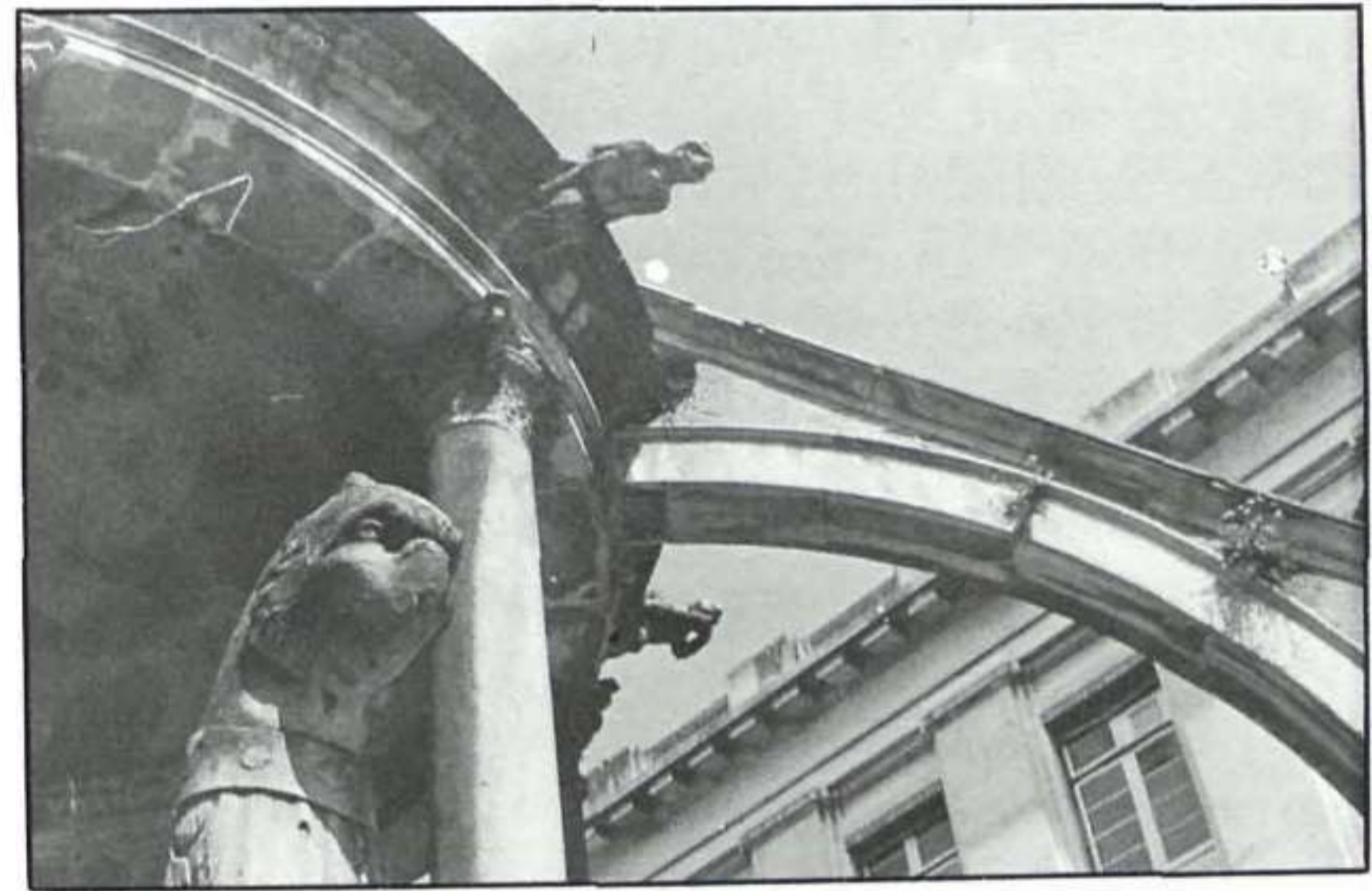
Planta del Jardim da Manga, Coimbra.



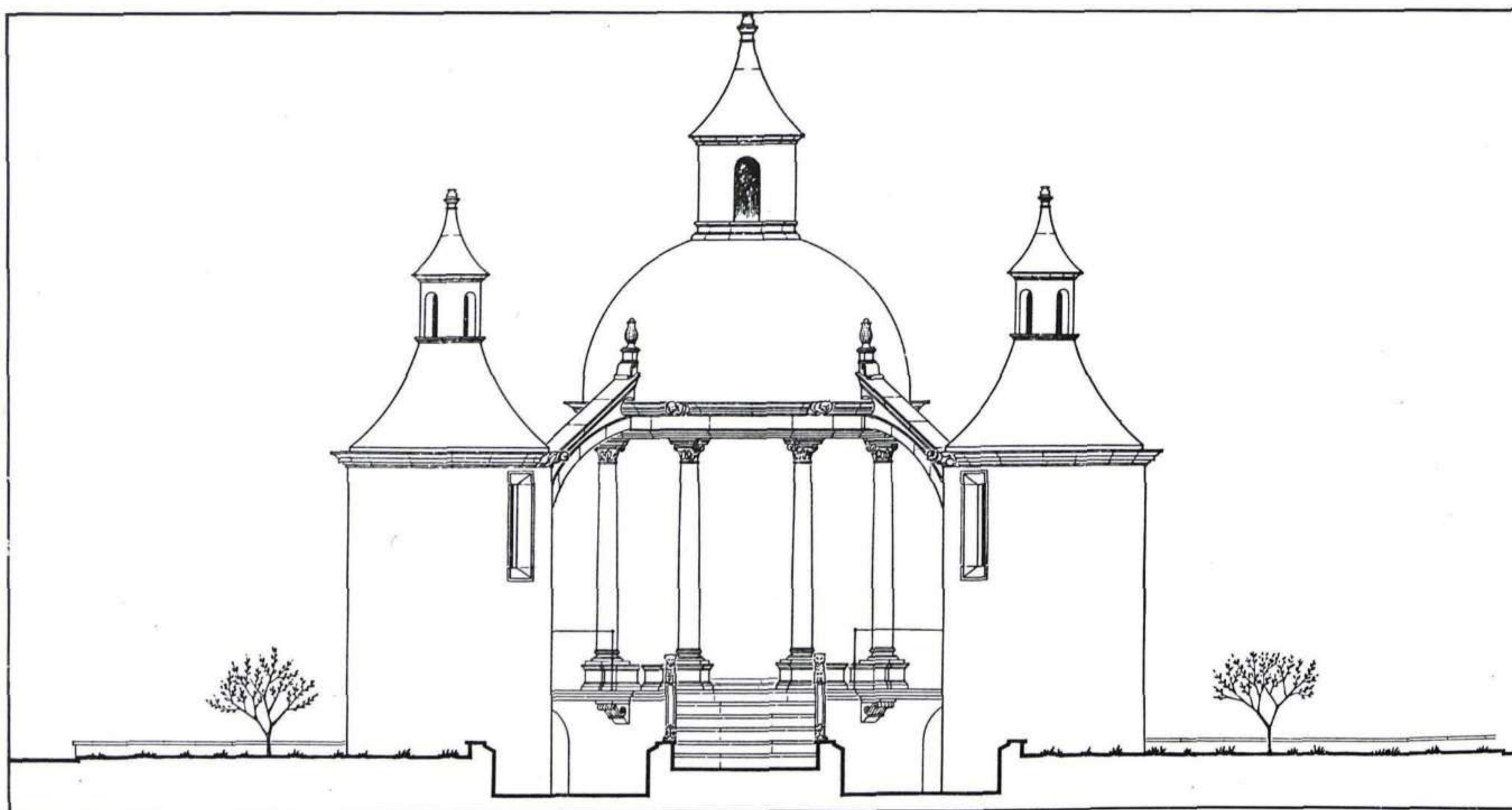
Jardim da Manga.



Jardim de Manga. Alzado norte.

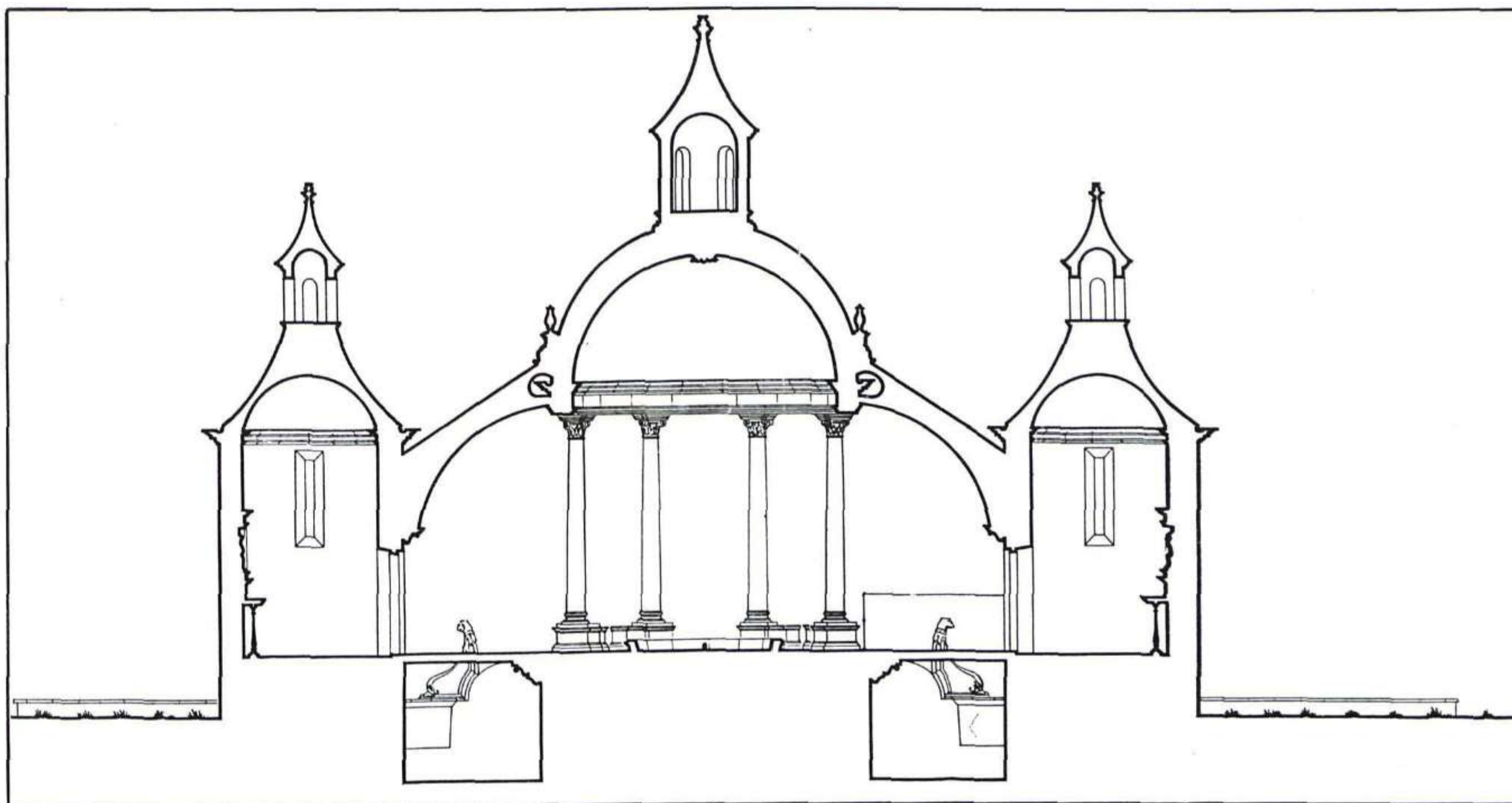


Detalle (Arbotante).



donde se restablecerá el orden destruido por el pecado de Adán. Al respecto, ha escrito Colom-bás: “La locución *Paradisus claustrum* y otras semejantes quieren significar que en los monasterios, en los eremitorios, en las cabañas de los anacoretas que pueblan las soledades, son ya de algún modo actuales las realidades futuras” (13). Fray Bras de Braga bien pudo hacer suya al montar el programa claustral del jardín de la Manga la recomendación de Jerónimo Allioti: “Un monasterio de buenos religiosos es el Paraíso en la tierra, pues quien quiera vive en la carne como si estuviera fuera de ella, hace en verdad vida angélica en la tierra” (14).

A fines del siglo XVI parece que el modelo portugués tuvo su repercusión en el patio de los Evangelistas. Al parecer la idea no figuraba en los planos primitivos, pues el contrato de construcción del templete del patio data de 1586 y sólo se terminó en 1593. Mi maestro sugirió que la idea pudo tomarla Juan de Herrera cuando acompañó en 1581 a Felipe II en su viaje a las Cortes Generales de Tomar, y bien pudo haber visitado el convento de la Manga. No es seguro que Juan de Herrera conociera este precedente portugués, realizado medio siglo antes, pero sí es claro que estamos ante sendos monasterios que usan un mismo



Corte diagonal.

programa iconográfico en cuanto a la significación del claustro como Paraíso. Lo novedoso será que El Escorial, pese a ser un palacio, mantuvo en su tipología su derivación monástica (15).

El padre Sigüenza, cronista jerónimo de El Escorial, nos describe al por menor la forma de este templete, pero vemos que le pasaron inadvertidos ciertos detalles iconográficos y que se atribuye un papel de mentor de Felipe II en este campo, y esto me parece un tanto dudoso; su intervención no fue tan determinante como él pretende. Le pasó inadvertida la forma octogonal que se dio al templete central, y da una interpretación política a las cuatro fuentes o estanques, que interpreta como las cuatro partes del mundo, que entonces se hallaban “debajo del nombre e imperio del Rey Felipe II” (16).

De nuevo sugiero una relectura de los textos patrísticos que nos aclaren la idea que vengo comentando acerca del claustro como Paraíso, idea central que sí recogió el citado cronista escurialense: “Imaginé este claustro como un místico paraíso terreno, y que de él, como de aquel que plantó Dios, salían cuatro fuentes o ríos que regaban toda la tierra”. El padre Sigüenza se olvida de que está ante un modelo monástico y lo interpreta como propio



de un palacio imperial teocrático. Me parece oportuno recordar los textos antiguos para una lectura objetiva y ajustada del programa del patio de los Evangelistas.

El texto más antiguo es el de Hipólito (principios del siglo III) en su comentario a Daniel, donde nos habla del Paraíso terrestre como imagen de la Iglesia, así el Edén era un jardín espiritual de Dios plantado por Cristo; los árboles de este jardín fueron los patriarcas, los profetas, los apóstoles, los mártires, las vírgenes, etc., que florecen en medio de la Iglesia. De ella salen cuatro ríos que riegan toda la Tierra, y su corriente es Cristo, anunciado en el mundo entero por los cuatro evangelistas. Más ajustado al ejemplo de El Escorial es el comentario de San Agustín, que insiste en la imagen de la Iglesia, en el siglo V: "El Paraíso —escribe— es la Iglesia; los cuatro ríos son los cuatro evangelios; los árboles frutales, los santos; los frutos, las obras de los santos; el árbol de la vida, Cristo" (17). Este árbol quedó plásticamente configurado como el templete octogonal rematado por la cruz. El cobijaba a la *Fons Vitae*, cuyas aguas garantizaban la inmortalidad, según se desprende de los valores insertos en el octógono.

Este sentido eclesial de El Escorial estuvo presente en los escritores del siglo XVII, especialmente a la hora de interpretar la iglesia escurielense como imagen de la Jerusalén Celeste. Un siglo después de terminada la obra, fray Juan de San Pablo escribió: "Mira que es crédito grande de este Templo. Es darte a ver que esta Iglesia se fabricó por la idea de la Gerusalen Celeste... Pues para que esta Iglesia, que consagra Filipo, sea ajustada copia de aquel original, para que este templo de la tierra se equivoque con el que vio San Juan en la Gloria para que crezca su crédito a no parecer Iglesia del mundo sino Templo Sagrado del Imperio, fabríquese esta Basílica por la planta misma del cielo" (18). Era claro el mensaje celeste del patio de los Evangelistas, pero no sólo el claustro, también la iglesia escurielense fue vista en relación con la Jerusalén celestial, según se recuerda un siglo después de construida.

Además del citado sentido del claustro, no hay que olvidar otro en relación con la virtud, tan importante para el monje como para el caballero cristiano, ya que aquel monasterio era el palacio de un rey católico. Ya San Am-

broso en su comentario al Paraíso interpretó los cuatro ríos a semejanza de las Virtudes Cardinales, las propias de los gobernantes, así al Ganges se lo relacionó con la Prudencia, al Nilo con la Templanza, al Tigris con la Fortaleza y al Eufrates con la Justicia. Esta imagen la mantenía un predicador medieval anónimo, que identificaba la fuente central con la caridad, de la que derivan las cuatro virtudes. La imagen aún tuvo resonancia en textos del siglo XVII y en monumentos como la fuente de los Cuatro Ríos en la Piazza Navona (19).

Como consecuencia de esta nueva lectura juzgamos interesante haber ampliado el tema de la iconografía del Paraíso, hasta ahora ilustrado generalmente con ejemplos paleocristianos y medievales. El tema como tal no desapareció, sino que recibió nuevas versiones, siendo la del patio de los Evangelistas la más significativa de la Contrarreforma, y que el padre Sigüenza no supo leer adecuadamente, lo que pone en entredicho el papel que él quiso atribuirse en el montaje del programa inspirando al propio Felipe II.

(1) Apareció en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, 291-295. Madrid, 1966. Lo reproduce en "Traza y Baza", n.º 2 (1972), págs. 7-14.

(2) R. Rey: *Les cloîtres historiés du Midi dans l'art roman*. "Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France", XXIII, 12 y 17. Toulouse, 1955.

(3) *Regula*, c. IV, 67; y c. LXXVI.

(4) G. de Champeaux: *Introduction au monde des symboles*, 150. Zodiaque, 1966; S. Sebastián: *Mensaje del arte medieval*, 74. Córdoba, 1978.

(5) W. Dynes: *The medieval cloister as Portico of Salomon*. "Gesta", 12, 1973, págs. 61-69; W. Braunfels: *La arquitectura monacal de Occidente*, 117, trad. Barcelona, 1975.

(6) No confundirlo con el espacio del mismo nombre situado ante las iglesias, capillas o atrios, y que aún se aplica.

(7) *Planta est enim Ecclesia paradus in hoc mundo*.

(8) La Iglesia es el Paraíso plantado por el Creador. Estas citas están tomadas de la palabra *paradis* en el *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique*. París, 1983.

(9) G. Lodolo: *Il tema simbolico del Paradiso nella tradizione monastica dell'Occidente latino (secoli VI-XII): lo spazio del simbolo*. "Aevum", LI, 1977, pág. 281.

(10) S. Bernardo: *Sermo de diversis*, 42, 4.

(11) G. Durandus: *Rationale divinarum officiorum*, lib. I, cap. I, 43. Véase traducido en S. Sebastián: *Mensaje del arte medieval*. Apéndice, pág. 8. La cita concuerda con la de Sicardo de Cremona, cfr. T. W. Lyman: *Portails, portiques, paradis: rapports chronologiques dans le Midi*. "Les Cahiers de St. Michel De Cuxá", n.º 7, pág. 38 (1976).

(12) P. Dias: *A arquitectura de Coimbra na transição do Gotico para a Renascença, 1490-1540*. 173. Coimbra, 1982; N. Correia Borges: *João de Ruão. Escultor da Renascença*. Coimbra, 1980.

(13) G. M. Colombás: *Paraíso y vida angélica*, 249. Montserrat, 1958.

(14) Cfr. Colombás: *Ob. cit.*, 249.

(15) G. A. Kubler: *La obra de El Escorial*, 71 y 108. Madrid, 1983.

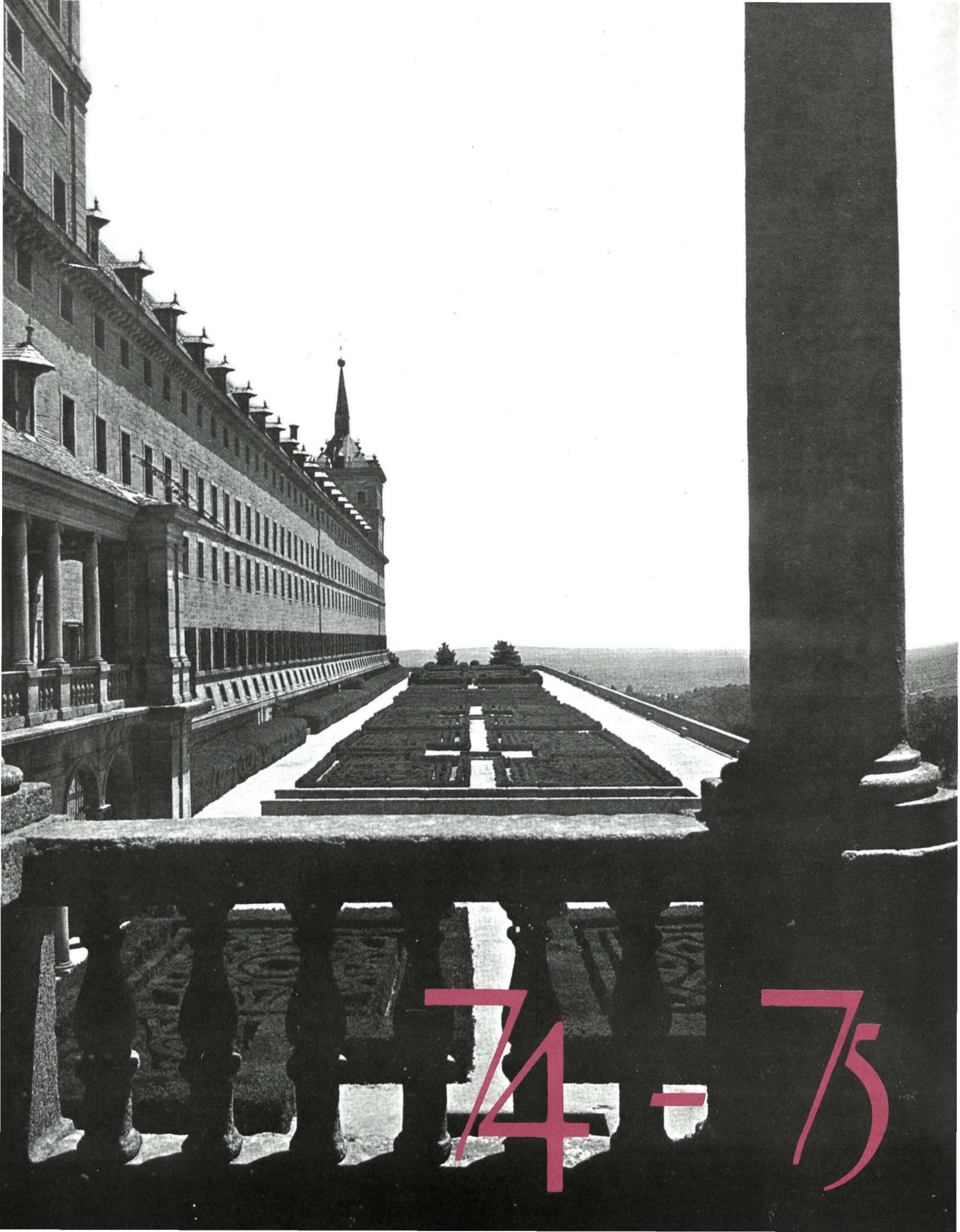
(16) Fray José de Sigüenza: *Historia primitiva y exacta del monasterio de El Escorial*, 323-336. Madrid, 1881.

(17) San Agustín: *La ciudad de Dios*, XIII, 21; Fevrier: *Les quatre fleuves du paradis*, "Rivista di Archeologia cristiana", 1956, págs. 177-199.

(18) Festiva aclamación: pompa sacra, célebre, religiosa. Centenario del único milagro del mudo San Lorenzo. El Real de El Escorial, 242. Madrid, 1664.

(19) S. Sebastián: *Contrarreforma y barroco*, 23. Madrid, 1981; N. Causino: *La corte divina o palacio celestial*, 326. Barcelona, 1718. Para el simbolismo virtuoso de los ríos, véase la obra de A. R. Brixiano: *Commentaria symbolica*. Venecia, 1591.

Nota bene: Mi agradecimiento al profesor Nelson Correia Borges, de la Universidad de Coimbra, que me suministró graciosamente planos y fotografías del claustro de Santa Cruz. Jardín de la Manga.



74-75

Joaquín Yarza Luaces

NAVARRETE EL MUDO, ¿EL PINTOR DE EL ESCORIAL?

¿Está mínimamente justificado que se califique a Juan Fernández Navarrate, el Mudo, como el pintor de El Escorial? Indudablemente, visto desde hoy, habida cuenta del relativo aprecio que se ha hecho en los últimos tiempos de su obra, la respuesta debería ser negativa. Hasta el Greco, con su escasa fortuna, de ser, precisamente, de un modo más o menos claro, uno de sus sucesores, puede parecer a los ojos de los poco avisados artistas más vinculados al lugar. Aunque no sea más que porque es allí donde, en estos momentos, se encuentran un par de obras maestras y varias muestras más de su buen quehacer. Una de ellas, justamente el "Martirio de San Mauricio", que pretendió pintar para los retablos de la basílica que dejó Navarrete sin acabar.

Muy joven, y no suficientemente formado, era el Mudo cuando entró a formar parte del equipo amplio de artistas que trabajaban para Felipe II. El rey había



hecho varios intentos para atraer a alguno de los grandes pintores italianos en los primeros momentos, si bien, sólo pudo contar con ellos a través de los encargos que les fue haciendo mientras avanzaban las obras (1). Por tanto, su colaboración inicialmente se limitaba a lo secundario. Progresivamente, su "status" profesional va cambiando. En 1566, el rey en persona hace unas observaciones relativas a pinturas que hay que arreglar, cambiar de lugar, recortar, etc. Entre ellas, el "Descendimiento", de Van der Weyden, el "Juicio" o "La Gloria", de Tiziano, y, sobre todo, del mismo, el "Noli me tangere". Esta debía haber llegado en estado penoso, porque se indica a Navarrete que "le corte como le pareciere, y le ponga en un marco pequeño y él le aderece" (2).

No habían pasado tres años aún cuando aparece cobrando 200 ducados anuales, cantidad fija, como pintor distinguido, encargado concretamente de una obra considerable por la que se le pagará aparte, el retablo para la "sacristía de prestado", situada entonces en el muro de la escalera del claustro grande (3). A partir de entonces se cuenta con él para las empresas más ambiciosas: nuevo retablo con enormes pinturas, gran lienzo para la entrada al monasterio, todos los retablos de los altares laterales de la basílica. No hay duda, mientras podían seguir llegando obras de Tiziano, Bassano, Tintoretto o Veronés, el pintor oficial y fijo del monasterio era Navarrete. Su delicada salud, puesta de manifiesto continuamente en documentos por los que consigue permisos para pintar lejos del clima y las condiciones duras de El Escorial, no le permite trabajar sino a un ritmo lento y, finalmente, muere en 1579, con un crecido número de encargos sin concluir. Cuando unos años más tarde el padre José de Sigüenza escribe la historia del monasterio está poco convencido de los resultados que dieron los italianos, si se les compara con aquél. Y así se queja de "que si viviera éste ahorraríamos de conocer tantos italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que se había perdido" (4).

No hay que acusar de xenófobo al padre Sigüenza. Por el contrario, como otros contemporáneos suyos, consideraba que en Italia habían nacido los más grandes artistas. Aceptaba que Miguel Angel fuera el primero, Rafael, el

segundo, y, el tercero, Tiziano. Incluso mejor informado por los textos que por las obras, era capaz de añadir a Correggio entre los más grandes (5). Además, consideraba a los españoles poco "valientes" en la pintura (6). Su aprecio de Navarrete era resultado de la constancia de que había sido el artista más apropiado para el monasterio. En definitiva, en mayor medida que en cualquier otro, para él era el pintor de El Escorial. Aunque algo extremado en los elogios a todos los grandes artistas, lo es en mayor medida cuando describe pormenorizadamente las obras de el Mudo. Su "San Jerónimo", de 1569, lo juzgaba el mejor de los muchísimos que entonces se guardaban en la casa y, posiblemente, cuando escribe, estaba allí el espléndido de Tiziano conservado hoy en día.

Después de su muerte, la inmensa cantidad de pinturas que se requerían para la basílica fue encargada a Sánchez Coello, excelente pintor por otra parte, Carvajal, Diego de Urbina, Rómulo Cincinato (7), etc. Pero únicamente fueron las primeras parejas de santos realizadas por él las que se copiaron. En pequeños o grandes tamaños, se conservan varios ciclos, algunas mal atribuidas supuestamente a Navarrete mismo (8). No tengo noticia de que haya sucedido otro tanto con ciclos parciales o más amplios de los llevados a cabo por los demás. Si es normal que la obra filipina se considerara paradigmática en algunos aspectos, por tanto, que los artistas acudieran a ella en busca de modelos o ideas, es significativo, en lo que afecta a los altares laterales de la basílica, que se eligieran únicamente las parejas de santos citadas. Sin duda, prueba del aprecio en que se tenía a Navarrete.

Por otro lado, cuando Sánchez Cotán adorna los muros de la cartuja de Granada con un retablo fingido, centrándolo con las grandes figuras de San Pedro y San Pablo, aunque lejanamente, y quedándose a cierta distancia de calidad de su modelo, tiene presentes el primer retablo de la basílica escurialense. Muy joven, Francisco Ribalta visita El Escorial y debe quedar entusiasmado con algunas obras de Navarrete, porque, cuando años más tarde, en los retablos de Algemés pinta el martirio de Santiago, copia muy directamente, en lo

esencial de su dramatismo, el que había llevado a cabo Navarrete, en 1571.

Pero no se trata simplemente de remarcar el aprecio personal del padre Sigüenza y, no puede dudarse, el del rey, a juzgar por la confianza en su capacidad al hacerle los encargos más ambiciosos. Aunque sean en sí razones suficientes para considerarlo idóneo en el proyecto en que todos estaban comprometidos. Tampoco, que sus pinturas causaran en los artistas contemporáneos, propios o ajenos (Tibaldi), buenos o malos, una impresión tal, que las utilizaran de modelo más o menos próximo. Sino que, además, la literatura directa o indirectamente artística lo señala, hasta avanzado el siglo XVII, como representante eximio del arte hispano, a continuación de los grandes italianos. Citado por Hernando de Avila, en su texto perdido y recordado por Diego de Villalta (9). El licenciado G. Gutiérrez de los Ríos en la "Noticia general para la estimación de las artes", en 1600, se acuerda de él con verdadero entusiasmo. Insistiendo en el viejo tema de "ut pictura poesis" horaciano, cita a los dos artistas que a su juicio pintan las "personas, de manera que nos parezca que están hablando y con el espíritu, y con las demás cosas nos engañen pareciéndonos verdaderas" (10). Estos son "Apeles Ticiano y nuestro español el Mudo". En otro momento de defensa de las artes se refiere a los artistas propios con una nómina que en este momento corre el riesgo de convertirse en un lugar común, pero en la que se matiza especialmente su valor: Rincón, Berruguete, Becerra y "Navarrete el Mudo", nuestro Apeles español, excellentísimo sobre quantos pintores ha avido" (11). Indudablemente, existe el peligro, a partir de ahora, de que ciertas menciones de listas de artistas no tengan otro valor que el de la mera fórmula. Podría ser el caso de Juan de Butrón en 1626 e, inmediatamente después, Carducho, que lo incluye de nuevo en ellas (12). Aún así, Pacheco, cuyo "Arte de la Pintura" se editó en 1649, pero fue compuesto mucho antes, demuestra un aprecio real por Navarrete y un conocimiento que parece directo de sus pinturas, pese a que con alguna se siente incómodo desde una perspectiva iconográfica (13).

Entre los literatos no son demasiado fre-

cuentes, aunque existan, las menciones de pintores. Lope de Vega está entre las excepciones. Tópicos aparte, parece haber visto algo de nuestro pintor, si bien, recurre al halago fácil que supone utilizar la mudez como signo de su capacidad para hablar con los pinceles (14). Quizás no deje de ser significativo que Lope elogie a Navarrete, mientras Paravicino y Góngora alaban al Greco (15), de acuerdo con caracteres de inmediatez más propios en los primeros y conceptismo más intelectual en los otros.

De todo lo dicho se desprende que el papel que en la pintura española, a través de El Escorial, jugó Navarrete, fue de primer orden. El rey, instigador principal de la obra, lo prefirió a todos los demás que llegaron a ella. José de Sigüenza, fino apreciador del arte en sus escritos, se queja de su temprana muerte, por lo que dejó por hacer a juzgar por lo que había hecho. Los que más tarde hablaron de pintura lo citan con los grandes, entre los hispanos, lo apartan concediéndole el primer lugar, lo llegan a comparar al gran Tiziano, lo escogen como modelo de cómo se deben hacer las cosas. Los pintores importantes tienen alguna obra suya (16). Otros menos interesantes demuestran un cierto discipulado, caso de Alonso de Herrera, o algunos destinados a jugar un papel notable en el siglo XVII, como Francisco Ribalta, lo copian, o se inspiran en él, como Sánchez Cotán. No hay duda, a mi entender, que en su momento fue considerado el pintor de El Escorial, entre los españoles. Las circunstancias ayudaron a ello. La pintura de Lucas Cambiaso no era lo apropiado para lo que pedía Felipe II. Cuando Tibaldi llegó era viejo. El Greco no gustó, aunque se le pagó por el San Mauricio una cantidad muy superior a la que se daba entonces a los otros artistas, y aún un 60 % más de lo entregado a Navarrete cuatro años antes por su cuadro más costoso, "Abraham y los tres ángeles" (17).

En mi opinión, dejando a un lado al Greco, aunque sin olvidarle, la valoración que hizo el pasado era atinada desde diversos puntos de vista, que afectan a su forma de hacer y a la temática encargada. Navarrete supuso un giro importante en una pintura como la española del siglo XVI, no especialmente brillante,

y marcó unas vías posibles de futuro que en cierta medida no llegaron a ser atendidas hasta bastantes años después de su muerte.

El padre Sigüenza se había percatado claramente de los cambios de estilo a lo largo de una carrera muy corta que, si aceptamos la fecha de 1566 como probable para el "Bautismo de Cristo" (Museo del Prado), ha durado escasamente trece años. Suponiendo que sea cierto que se concibió como retablo el compuesto por el "Martirio de Santiago" y de "Felipe", la "Asunción de la Virgen" y "San Jerónimo", debió consumir en ellos casi dos años, porque, los únicos que se han conservado, llevan como fechas 1569 ("San Jerónimo") y 1571 ("Martirio de Santiago"). Es de suponer que las perdidas se hicieran entre estas datas extremas. Se advierte entre ambas una evolución notable. Como la "Asunción de la Virgen", años después, no era ya del agrado del pintor, e incluso el padre Sigüenza aceptaba la autocrítica de que la Virgen había quedado demasiado envuelta entre los ángeles, cabe suponerla entre las primeras. Esta transformación y afán de cambio es indicio de una profunda inquietud artística, aumentada por el deseo de corregir las inconveniencias de la Asunción (18), yo diría que en cierto modo sin paralelos en la pintura hispana del siglo XVI.

Contra lo que vienen afirmando ciertas fuentes antiguas acerca de su formación italiana con Tiziano, es más evidente que su área de estudio estuvo en Roma, con posibles viajes algo al norte y al sur, pero sin llegar a Venecia. El "Bautismo de Cristo", primera obra fechada con relativa seguridad (19), entregada probablemente como prueba de saberes al entrar a trabajar para Felipe II, muestra palpablemente el desinterés, tal vez el desconocimiento, de lo veneciano. Por el contrario, los colores agrios, el dibujo lamido, la tipología de figuras, está más próxima a Roma. El Padre eterno que surge de las nubes tiene puntos de concomitancia con el de la Capilla Sixtina miguelangelesca, atemperada por la suavidad de la versión que pensó Rafael en las escenas bíblicas de las "logias" vaticanas. Tal vez pueda hacerse eco de algún epígono menor de ambos maestros, pero en todo caso es la escuela romana la que se percibe detrás de esta cuidada prueba. Es muy probable que haya

conocido, asimismo, las obras de Sebastián del Piombo, primera señal de venecianismo, si bien, tocado por la gracia de Miguel Angel.

Tibaldi, el gran manierista, llegado a El Escorial en un momento en que su madurez era incapaz de resolver la inmensa tarea que se impuso, decía, a preguntas del padre Sigüenza, que Navarrete no había hecho nada notable en Roma. Si por una parte es normal, dada su juventud probable, y su formación en medios tan ricos como los señoreados por la herencia de Rafael y Miguel Angel, por otra probaría, a no ser que desde este modo Tibaldi tratara de salir del paso, cuando no tenía noticia de la estancia del pintor riojano en Roma, su presencia en esta ciudad y no en el norte (20).

Con la entrada de El Escorial se le plantea muy pronto una normal al tiempo que extraña tarea: ha de copiar pinturas de la segunda mitad del siglo XV flamenco. Posiblemente, con este contacto refuerza la firmeza de su dibujo y consigue dar una rotundidad plástica a los volúmenes, que falta en el "Bautismo". Al menos esto puede deducirse del gran "San Jerónimo", que firma en 1569 (21). Al blando desnudo de Cristo o San Juan ha sucedido un cuerpo de tremenda robustez y decidida definición de rasgos faciales, favorecido por el uso de contrastes lumínicos obtenidos por focos que aparentan ser reales, al revés que en la luz intelectual de la obra anterior. El paño que cubre la zona inferior del cuerpo del ermitaño posee idéntica monumentalidad, contrastando su blancura con el entorno. Aunque en el bautismo había un ameno y detallado paisaje convencional, evidentemente ajeno a Miguel Angel, ahora concede al mismo una amplitud y un cuidado que no son del todo ajenos a la tradición flamenca, tanto la del siglo XV, como la del XVI.

Si hay una pintura de Navarrete que haya alcanzado cierta popularidad es el "Martirio de Santiago". Está terminado de pintar y firmado en 1571 (22). Como ya señaló Angulo, Navarrete tuvo presente a Tintoretto (23). Se diría, yendo más lejos, que conoció el "San Jorge y la princesa" (Londres, National Gallery) o alguna pintura similar (24). En la obra veneciana, el tema principal ha pasado a segundo término. San Jorge, en diagonal hacia

el fondo, se enfrenta al dragón. Cerca de él está extendido el cuerpo desnudo de alguno de los que mató la bestia. Navarrete, relegando el asunto a un segundo plano, ha hecho mención implícita de Santiago Matamoros en postura invertida, pero próxima a la otra, mientras, entre varios cuerpos, hay uno casi desnudo y musculado que no parece ajeno al de Tintoretto. Tal vez sea extremado pensar en que el gesto de las manos de la princesa que parece huir horrorizada, ha sido traducido en el de Santiago moribundo. Es el fondo de paisaje el que recuerda técnicamente a Venecia. El primer término, lo que constituye el tema central, está resuelto con idéntico sentido del volumen que el San Jerónimo, si bien, con menor dureza. El tantas veces citado hecho de que para el verdugo utilizó un modelo real, un muchacho de Logroño, es, al menos, significativo de esta voluntad de verismo.

Pero, donde este verismo alcanza caracteres espeluznantes es en la visión del cuello sajado por el machete del verdugo y en la cabeza semiviva que está a punto de desprenderse del tronco. ¿Qué ofrecía lejanamente la pintura hispana anterior que pudiera compararse con esto? La muerte de Santa Inés, de Vicente Maçip (Museo del Prado), también presenta al matarife cortando el cuello de la santa, pero la muchedumbre que compone la escena distrae la atención del hecho. Hay que llegar al gótico último para encontrar paralelos. En la obra de Navarrete se ha llegado a una intensidad de acción, obtenida eliminando todo lo que pueda distraer. Generalmente, son varios los testigos presenciales. Cuando lo copie Ribalta en Algemés volverá a incluirlos. Es lo esencial del martirio lo que colabora al clima de horror, rara vez alcanzado por la pintura española, incluso en el siglo XVII.

En el segundo ciclo de pinturas para un nuevo retablo, vuelve a manifestarse la búsqueda continua de convenientes lenguajes, buceando en los pintores italianos cuya obra va llegando al monasterio. La "Natividad" está desgraciadamente lastimada. El padre Sigüenza explicaba que en su tiempo, situada demasiado a la intemperie, había sufrido bastante. El manierista Tibaldi demostró una especial admiración por ella (25). Se cita siempre la famosa "Noche", de Correggio, como punto

de partida en estas natividades animadas por focos luminosos de diversas procedencias. Los Bassano también habían divulgado las natividades nocturnas alumbradas por la luz que nacía del Niño y se expandía en torno abarcando a los pastores. Ninguna de las suyas tuvo la amplitud y la complejidad que la escurialense. Tres focos principales crean el ambiente. Uno brota del Niño, un segundo del rompimiento de gloria en el que pululan los ángeles. El tercero, secundario, procede de una tradición medieval convenientemente mantenida: la candelita que porta José. La riqueza de efectos debía ser deslumbrante cuando la vio Tibaldi y aún hoy es perceptible (lo sería más si se sometiera a una cuidadosa restauración). Una vez más, sin precedencias equivalentes en el arte español y superior a las italianas, si exceptuamos a Correggio.

Tanto en la monumental "Santa Ana y la Virgen", como en la dramática "Flagelación", que formaron parte con aquella del segundo retablo, hay de nuevo una suavidad en la fuerza y un uso de color que trae ecos inexplicables de Correggio. De él se ha dicho también que había sido conocido por Navarrete en Italia (26), aunque sea en estas obras tardías donde parece detectarse. También, y tal vez sea uno de los elementos más constantemente presente en sus últimas obras, los tipos de sus figuras masculinas recuerdan a Sebastián del Piombo. Precisamente, una vieja historia del siglo XIX decía que el "Quebrantamiento de los infiernos" de este artista (Museo del Prado) había estado firmado por Navarrete originalmente, habiéndose ordenado que se borrara. Lo extraordinario de la historia de esta pintura y las dudas respecto a su ubicación formando parte de un tríptico, no hacen tan inverosímil la posibilidad de una copia sobre el original perdido. El museo del Ermitage conserva una "Deposición" o "Llanto sobre Cristo muerto", firmado por Sebastián del Piombo y fechado en 1516. Procede del Alcázar de Madrid donde sufrió en el famoso incendio del siglo XVIII. El hallazgo de una copia tardía (Palacio Arzobispal de Olomouc en Checoslovaquia) ha permitido ver que centraba un tríptico cuya ala derecha era un "Descenso al limbo" similar al del Prado. Esto colabora a suponer que en origen la obra del Ermitage y ésta formaban



parte de un tríptico como el de Checoslovaquia. Vino de El Escorial, en cuya sacristía estaba en 1657. Sin embargo, las dificultades de identificación se acumulan teniendo en cuenta dos puntos discordantes. El primero estriba en las dimensiones no coincidentes. La pieza de Leningrado mide 260 cm. por sólo 226 la del Prado. Sin embargo, consta la existencia de un "Cristo en el limbo" de mayor tamaño y atribuido a Sebastián del Piombo. Cabría entonces la posibilidad de que, por motivos ignorados, se hubiera recortado la parte superior. Aun así, siguen las incoherencias. El ejemplar de Leningrado mide 193 cm. de ancho, lo que parece indicar unos 96,5 cm. para cada ala. El ejemplar del Prado mide 114 cm. (27), nueva falta de concordancia. Sabemos, además, que Sánchez Coello copió por orden real a Tiziano y, seguramente, lo hizo igualmente Navarrete. Pero aun donde la dificultad parece menos superable es al tratar de fechar el "Descenso" del Prado. Antes de que se hubiera sabido la composición original en tríptico, los especialistas habían supuesto datas que se movían entre 1528 y 1532. El "Llanto" es de 1516, sin ninguna duda. ¿Hay alguna salida? (28). Sería sugestivo volver a la vieja teoría de Cruzada Villaamil (29), que llegó a decir que existió una firma de Navarrete, borrada por orden de la dirección del museo de entonces. Tendríamos una espléndida copia de Sebastián del Piombo, algo más moderna que el original, como correspondería al momento en que podía haber sido hecha.

Cuando se le encargan las parejas de santos para los altares menores de la basílica, comienza con un San Pedro y San Pablo. Si afirmo que hay en ella un eco del Aristóteles y Platón que centran la "Escuela de Atenas", de Rafael, ¿puede parecer excesivo? Tintoretto, Correggio, Sebastián del Piombo, Rafael, Miguel Ángel, Jacopo Bassano, Tiziano, ¿demasiados recuerdos de Italia y conocimiento de nuevos italianos? Salvo Rafael, Miguel Ángel y Sebastián del Piombo, tal vez Correggio, con todos los demás pudo entrar en contacto a través de las obras que llegaban a las colecciones reales.

Las huellas más o menos patentes de tantos maestros citados se prestan a calificar de ecléctica la pintura de el Mudo. Sin duda, fue

una inquieta y proteica personalidad la suya investigando en todas partes, buscando soluciones diversas para cada pintura, tomando de muchos sin imitar jamás a ninguno. Cuando murió, dejaba una herencia estética que se traducía en un cambio profundo respecto a los años anteriores, con una oferta de multiplicidad de vías a la pintura posterior. Entiendo, incluso, que era demasiado pronto para que todo se asimilara de inmediato. La alternativa al manierismo dibujístico, y a veces algo raquíptico, de la pintura española, había llegado demasiado tempranamente. Las parejas de apóstoles y evangelistas de su mano son más modernas que las de Sánchez Coello, Carvajal y Diego de Urbina, realizadas más tarde. También lo son respecto al "San Pedro y San Pablo" (Cartuja de Granada), inspirado en el que llevó a cabo Sánchez Cotán, el excelente pintor calificado de anticipador del barroco del siglo XVII.

Demasiado anclado aún en el manierismo, Francisco Ribalta se dejó seducir en Algemés por Navarrete, pero su "Martirio de Santiago" es más convencional que el de éste. La imagen del mártir-héroe encontró en la obra escurialense una manifestación prebarroca de una intensidad expresiva y de impacto visual difícilmente alcanzable. La incorporación de la jugosa mancha "valiente" en su pintura venecianista, se secó en manos de los Alonso de Herrera, Pantoja de la Cruz y Pedro Vidal, pero será resucitada en el siglo XVII. Este sensualismo de color, aún más suavizado por la sombra de Correggio, no entró nunca en colisión con unas formas monumentales que han sido puestas en paralelo con la gran escultura hispana del siglo XVI (30) y que anuncian los profetas y santos de Ribalta o Ribera.

Si desde un punto de vista formal su arte es renovador y anuncia un futuro, en lo ideológico representa mejor que nadie en el tiempo en que pinta, uno de los modos de hacer propio de la reforma filipina y tridentina, con sus incoherencias y sus relativos dogmatismos, así como a las corrientes paralelas, visibles o semiocultas. Y hay que referirse especialmente a esta coyuntura, porque en ciertos aspectos, se le llegaron a poner reparos de diversa índole.

Cuando se habla de Felipe II y su actitud pública, resaltada por contemporáneos e histo-



Navarrete el Mudo, San Miguel. Briones (Rioja).

riadores, siempre se alude a la severa majestad que procuró mantener. Se habla de mesura, de sobriedad, de gestos breves, pero significativos. Incluso se oculta su probable frialdad (31). Este carácter posee la pintura de Navarrete. Algunos historiadores del arte lo han calificado peyorativamente de gélido por ello. Sin embargo, esta actitud no es fría, sino contenida. Tal vez cause una sensación contradictoria la visión del "Martirio de Santiago", donde lo directo del sacrificio sin velos, ni distracciones, se lleva a cabo, no obstante, a un ritmo lento.

La severidad en el vestir de Felipe II, que no indicaba pobreza, pero colaboraba a la impresión imponente que causaba a quienes le veían, hace acto de presencia como idea en algunas obras de Navarrete donde se prescinde de lo accesorio (aunque pueda parecer absurdo decirlo cuando conocemos su pequeña burla en la "Santa Ana y la Virgen") llegando a lo esencial. Se hablaba antes de la eliminación de lo superfluo en el "Martirio de Santiago", fijando así la atención en los dos protagonistas. Incluso la concepción misma de la pintura sitúa la acción en cierta medida fuera de su momento recreado. Cuando Ribalta la copia, intenta una reconstrucción del tiempo real, con acompañantes, discípulos, etc. Sin embargo, Navarrete la extrae de la situación espacial en que se dio, pese al realismo con que asumen sus papeles los actores. Es en un paisaje total donde se incluye, ajeno a la historia ocurrida en el siglo I, más atento a ese fondo de batalla donde Santiago masacra a los musulmanes, no en un lugar concreto, sino en un tiempo mítico. La alegoría asoma complementariamente. El gorro del verdugo parece islámico. Más allá del posible Clavijo está el presente Lepanto, la liga contra los turcos.

Esta obra, que fue encargada con un fin primero muy concreto, se cargó con alusiones a una situación político-religiosa coyuntural, que incide en la diversificación de planos. Cuando no existen estas connotaciones, se acusa la atención primordial del tema. En la "Aparición de Cristo a su madre", una de sus últimas pinturas (32), ha dejado a un lado la medieval "caterva de profetas", séquito de Jesús arrebatado a los infiernos. Era la fórmula normal, incluso Tiziano la había respetado en una obra de taller (33). Sin embargo, aun aten-

diendo a la tradición ahora resucitada (34), el primer impacto que reclama la mirada inmediata es la manifestación de Jesús envuelto en luz, sin compañía alguna (35).

Pintor de Felipe II, pintor de contrarreforma, sin duda, las opciones que se plantean a este nivel son varias y no todas son asumidas de la misma manera por el artista. En los breves párrafos que las sesiones últimas de Trento dedicaron a las imágenes, se manifiesta su conveniente existencia, en la medida que permiten venerar aquello que representan. Inmediatamente, se alude a su cualidad docente: "por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma al pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos". Es una enseñanza, pero, asimismo, un ejemplo. Finalmente, se pone la atención en que se elijan bien los asuntos, evitando caer en verdades poco claras, y tratando los temas de modo honesto, huyendo de veleidades estéticas excesivas (36).

De todo esto, lo que surge con más insistencia en los comentarios de José de Sigüenza es el acto de amor y unción que supone la contemplación de las pinturas de Navarrete, en conexión, aunque matizada, con el primer apartado. En El Escorial, lejos de Madrid, Toledo, Valladolid o cualquier otra ciudad, las pinturas estaban destinadas a un público relativamente reducido, al menos a diario, pese a la impresión europea que causó. El sentimiento de devoción es común a fieles menudos o a monjes. Es la palabra clave presente en todos los escritos. Los apóstoles que contemplan a la Virgen en la perdida "Asunción" estaban "lentos de devoción y de espíritu, que se los hecha de ver, se les van las almas tras ella". El "Cristo a la columna" se prestaba especialmente a manifestaciones devotas y, en efecto, lo califica de el mejor en "devoción, majestad, piedad, reverencia" (37). Lo que pudieramos calificar de texto programático del propio artista en cuanto a la justificación de su actividad, porque el monje jerónimo lo pone en su boca, concediéndole la palabra que no tuvo, es definitivo: "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 ésta" (38).

Otra categoría señalada coincide con el "tempo maestoso" de su pintura. El "San Jerónimo" es un "viejo venerable, hermoso, grave". Contrapone la movilidad y fiereza de los sayones que azotan a Cristo en la columna, con la gravedad mesurada de éste. Las cabezas de los apóstoles de los retablos de la basílica son hermosas, de gran autoridad y majestad. Y su recuerdo, después de muerto, se centra en su habilidad como artista, así como en la capacidad de "guardar gravedad y decoro en sus pinturas" (39). Es una actividad concorde, como queda dicho más arriba con la del mismo rey.

La situación de la España de Felipe II, en los años de actividad de Navarrete, está muy lejos de poseer este carácter monolítico que alguna vez se ha pretendido en orden a lo ideológico relacionado con lo postridentino. Estas posturas diversificadas se patentizan en la actividad centrada en el paradigmático monasterio de El Escorial. Arias Montano, el gran humanista, y su casi discípulo, el padre José de Sigüenza, ambos bibliotecarios allí, son la muestra más clara. El abandono de la autoridad de los Padres y la recurrencia a la Biblia continuamente, como único texto, por parte de Arias Montano, pudo en algún momento ser razón suficiente para que recayera sobre él la entonces incómoda sospecha de erasmismo. José de Sigüenza, que se confiesa en tiempos posteriores seguidor suyo, llega a sufrir un proceso de la Inquisición. Proceso del que sale libre y absuelto, lo que no excluye las acusaciones vertidas sobre él por sus mismos compañeros jerónimos (40). Esta espiritualidad bíblica le impele a rechazar todo lo que se mantiene sólo por una dudosa tradición y a buscar la verdad escueta. Seguramente es este tipo de actitud lo que le lleva a hacer una crítica suave al ameno paisaje de raíz flamenquizante en el que se vive el penitente San Jerónimo. Precisamente, además de monje, será autor de una vida del santo inspirador de su orden.

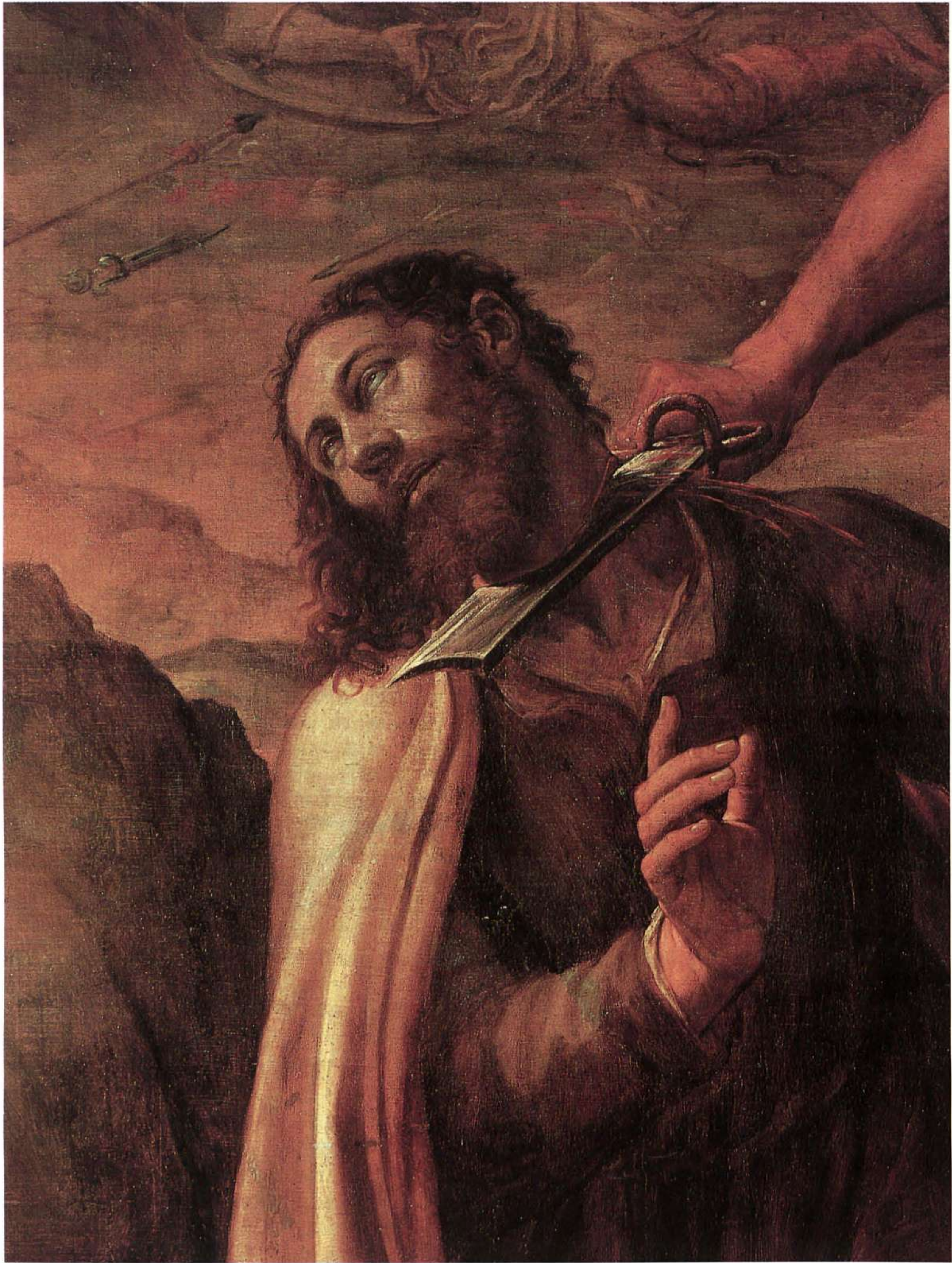
Es un ambiente enrarecido el de los años que siguen a la publicación del primer índice de libros prohibidos (1559), que se agrava con la proclamación de diferentes ordenanzas condenatorias por parte de la Inquisición (41). También la etapa en que pinta Navarrete la tan controvertida "Santa Ana y la Virgen".

Allí ha colocado, muy en primer término, la famosa lucha del perro y el gato, así como una perdiz. Es un contraste muy vivo con la monumentalidad de los personajes sagrados y aun del espléndido cortinaje de la derecha. Pero aquí las transgresiones eran muchas, aunque no todas fueron igualmente recibidas. En efecto, Pío V había suprimido del calendario la fiesta de Santa Ana, poco antes de que se pintara la obra de El Escorial. La presión popular, con portavoces religiosos, alcanzará un grado tal que obligará a su sucesor a modificar la postura (42). ¿Tal vez el encargo a Navarrete tiene algo que ver con la resistencia de una parte de la Iglesia? La siguiente transgresión consistió en incluir los animales que distraen la atención. Mientras a nadie ha parecido mal el tema principal (de hecho, no se lo hubieran encargado si se pensara de otro modo), la presencia anecdótica suscita dos corrientes de opinión. En el ambiente próximo, negativa, porque cuando le encarguen el 21 de agosto de 1576 los 32 altares de la basílica, se indicará taxativamente que en ellos "no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesto, sino que todos sean santos y que provoquen a devoción" (43).

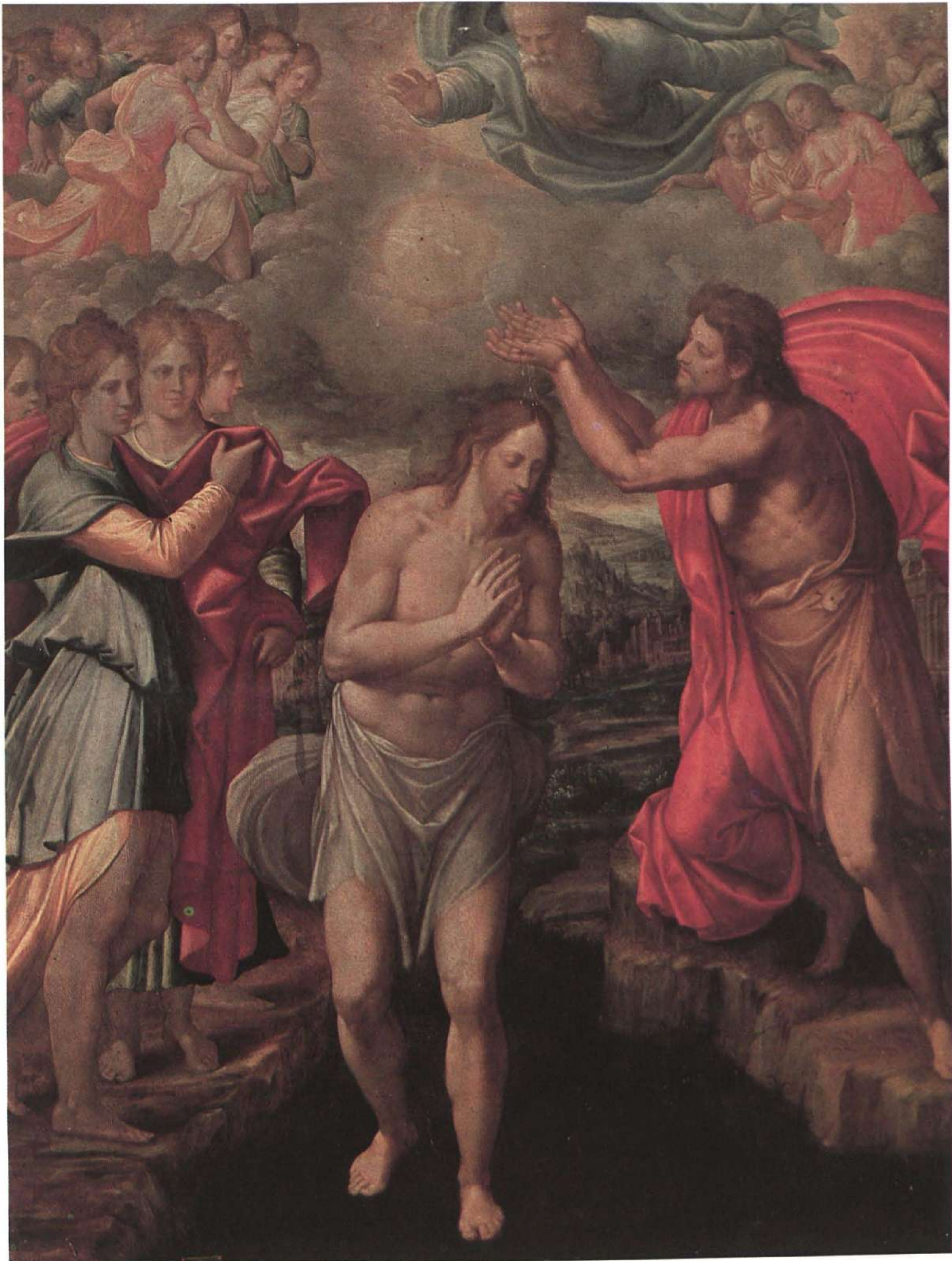
Prueba de que no todos los que formaban la comunidad estaban de acuerdo, es el comentario del severo padre Sigüenza: "Aquí quiso jugar un poco y regocijar la vista", sobre todo en la riña entre perro y gato que "dan gana de reír". Curiosamente, Francisco Pacheco, preocupado ya en razón de su cargo de encontrar el punto justo de la dignidad, no tiene inconveniente en alabar la habilidad del artista sin aludir al perjuicio que la gracia podía haber causado a esa dignidad.

Alaba repetidamente a Navarrete por su valor como artista y porque supo componer sus obras de acuerdo con la más estricta ortodoxia. Su "San Felipe" es ejemplar, porque huye de extrañas leyendas que lo hacían eunuco, mientras a él le consta que no lo fue y que, precisiones de burócrata, debía tener 87 años (44). No de otra manera, siempre por delante Rafael, aunque sea tópico, considera las parejas de apóstoles como paradigmáticas (45). Pero no está de acuerdo en el modo de pintar a los ángeles ante Abraham.

Tiene interés particular en hablar de los



Navarrete el Mudo, Degollación de Santiago. El Escorial.



Navarrete el Mudo, Bautismo de Cristo. Museo del Prado, Madrid.

peligros que encierra una representación inadecuada de la Trinidad, tema espinoso por más de un motivo desde tiempos de Erasmo (46). Aunque entiende que es correcta la mención de las tres figuras iguales según la visión de Mambré, no le satisface plenamente porque no se distingue con claridad quién es quién. Pero lo que encuentra indefendible es que, tratándose de ángeles peregrinos, Navarrete se haya atrevido a pintarlos barbados: "A mí me ofendió mucho ver los tres que pintó el Mudo"... sobre todo "en pintarlos con barba. Ya se ve cuán atrevida cosa fuera pintar así a San Gabriel" (47).

Sin embargo, es ahora completamente seguro que la intención básica al encargarle la pintura estribaba en el carácter que se concede en la Contrarreforma al recibimiento de Abraham, como obra de hospitalidad, incluso de misericordia. Hay que suponer que fue Navarrete el que se decidió libremente a repetir en ellos la imagen triple de Jesús barbado, consciente del significado trinitario (48).

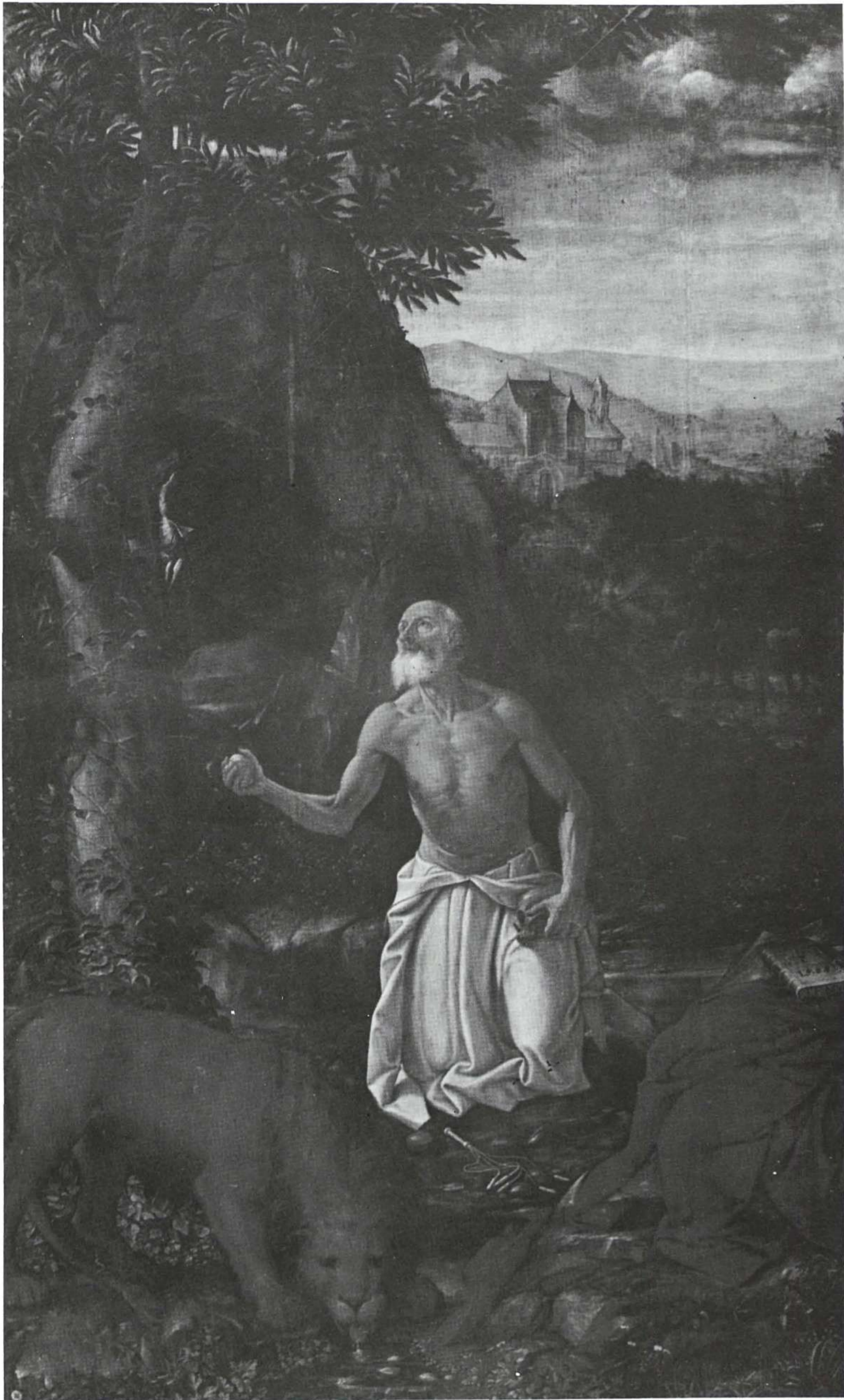
Convendría tratar en este momento de situar en su justo punto la libertad del pintor a la hora de introducir elementos dudosos y entender mejor en qué medida se limita a ser un mero traductor en imágenes de los asuntos que se le piden. La perdiz, el perro y el gato, del grupo de "Santa Ana y la Virgen" parecen fruto personal. Se diría que las barbas de los ángeles trinitarios, teniendo en cuenta que había antecedentes, de los que hizo uso, parcialmente también (49). Pero hay ciertas pinturas de enorme interés temático, que expresan espléndidamente algunas de las corrientes espirituales, casi místicas de la religiosidad castellana, y que no sería normal que procedieran exclusivamente de su voluntad.

Ya he puesto de manifiesto en otra ocasión (50), la extraña presencia de una cabeza de muchacho de gesto dolorido en la "Flagelación de Cristo". Es un momento que se presta a un dramatismo sangriento, tal como se refleja en la famosa "Flos Sanctorum", de Alonso de Villegas: "A pequeño tiempo que se comenzó este sacrificio, era de ver embermejarse y ro-sarse todo el cuerpo del Redemptor, luego comienza a correr la sangre, y sale en tanta abundancia, que su cuerpo, el suelo, y los mismos verdugos estaban rociados della" (51). Navarre-

te ha elegido el momento anterior a la aplicación de los azotes, no menos tensos por sugerentes. Pero la sangre no ha hecho su aparición. Y en esta violencia ha introducido al cristiano o al alma cristiana en el pretorio en una "composición de lugar", acorde con la meditación de los místicos. Son muchos los autores, sean jesuitas, dominicos, incluso, franciscanos y carmelitas reformados, los que obligan al alma a participar en el dolor de Jesús (52). Ya el franciscano Bernardino de Laredo en su "Subida del monte Sion" hacía, en 1535, esta reflexión: "Mas ¡oh, ánima mía lastimada! ¿Y no merecieras ir con tu amoroso Jesús desnudo, con ultraje desvergonzado, atado e inclinado todo el muy llagado cuerpo?" (53). El pintor ha traducido en imagen real, la visión interiorizada.

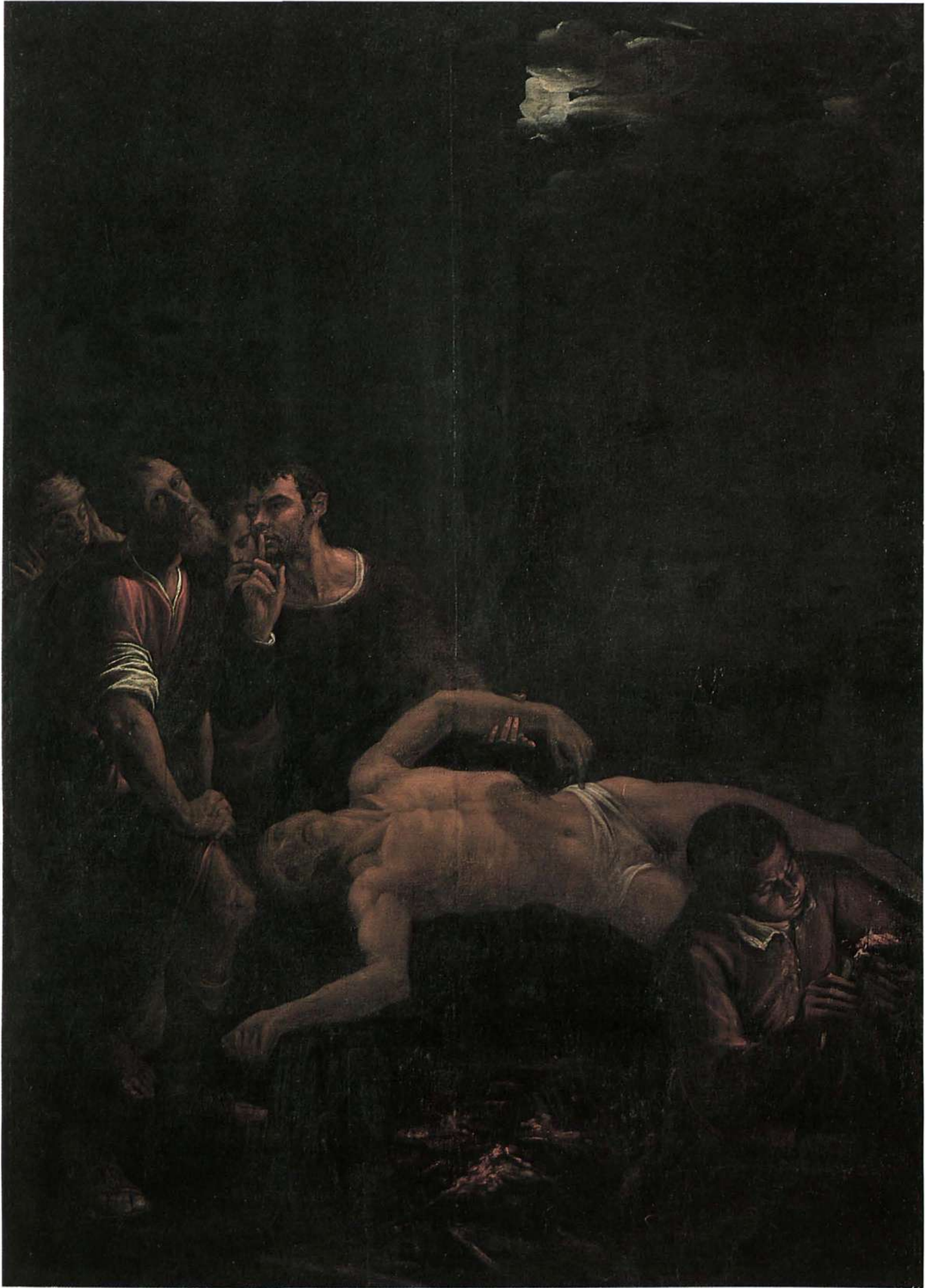
Sin embargo, el padre Sigüenza no nombra al alma cristiana traspuesta cuando alaba sobre toda medida la pintura. Tampoco se le ve en las flagelaciones anteriores desde Durero a Sebastián del Piombo, incluyendo algunos pintores españoles. En fechas posteriores será el momento inmediato a la liberación de sus ataduras, caído en el suelo, cuando Velázquez repita la misma idea. ¿Tal vez en su momento se consideró apropiado de acuerdo con la tradición de los místicos y luego se creyó excesiva, porque rompía con la realidad histórica? Pacheco no la hubiera admitido desde esta puntillosa perspectiva. En todo caso, es posible que eco de la tradición interiorizadora de la "devotio moderna", ligeramente sospechosa a estas alturas. Tal vez no es casual que sea contemporánea la, tan alabada por Tibaldi, "Adoración de los pastores", en la que el juego de luz va más allá de la mera habilidad artificiosa del artista (54).

Más elemental y menos oculto parece el primer retablo que se le encargó: "San Jerónimo", los "Martirios de San Felipe y Santiago" y la "Asunción de la Virgen". Si se llegó a montar como tal, cabe suponer una disposición similar a la siguiente. En el centro, "San Jerónimo", pintura algo mayor que la del "Martirio de Santiago". Este segundo y el de Felipe debían flanquearlo, a su derecha el más importante. Encima, la "Asunción" desaparecida. De este modo se centra el retablo con el santo que está en el origen lejano de los jeró-

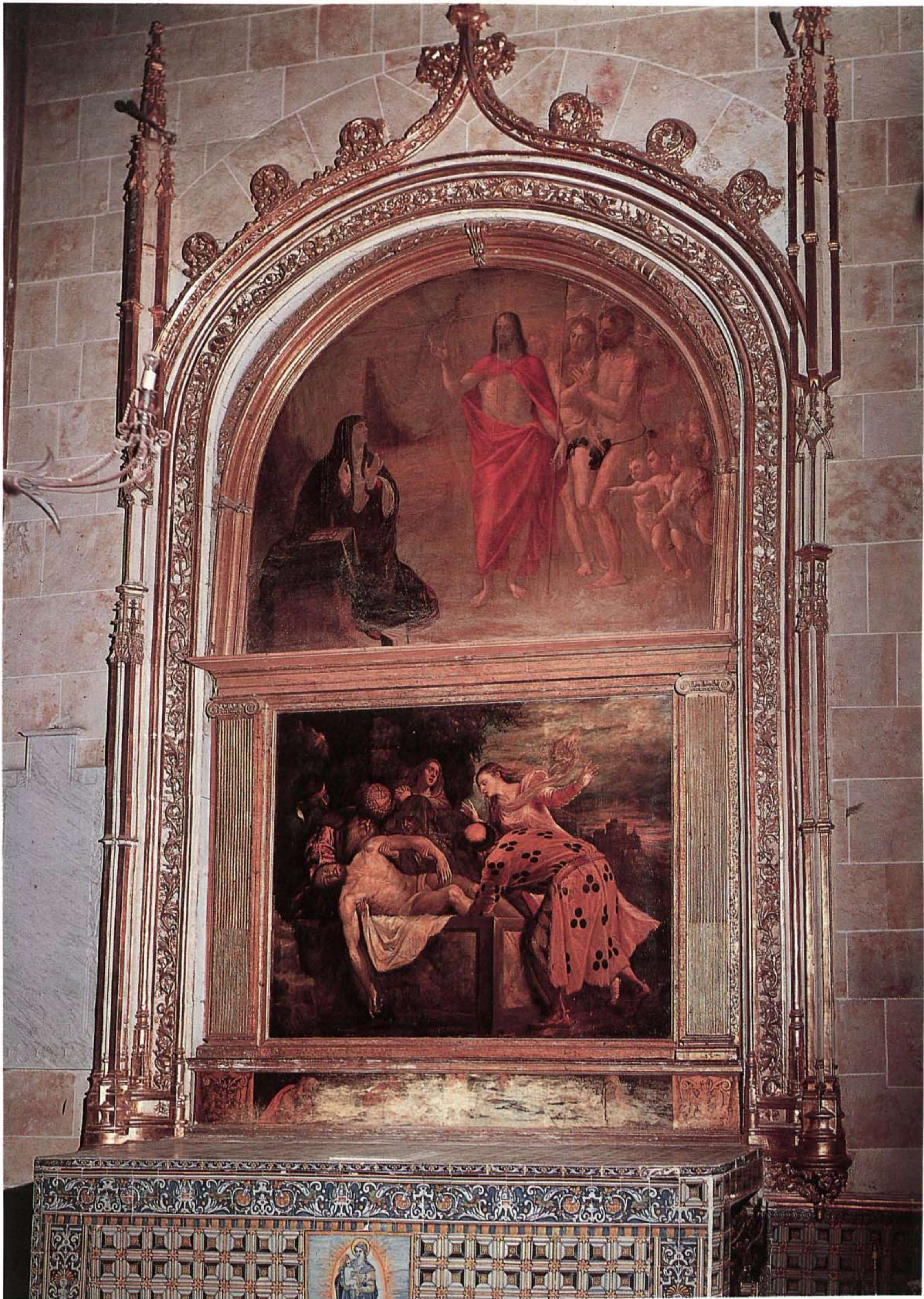


Navarrete el Mudo, San Jerónimo. El Escorial.

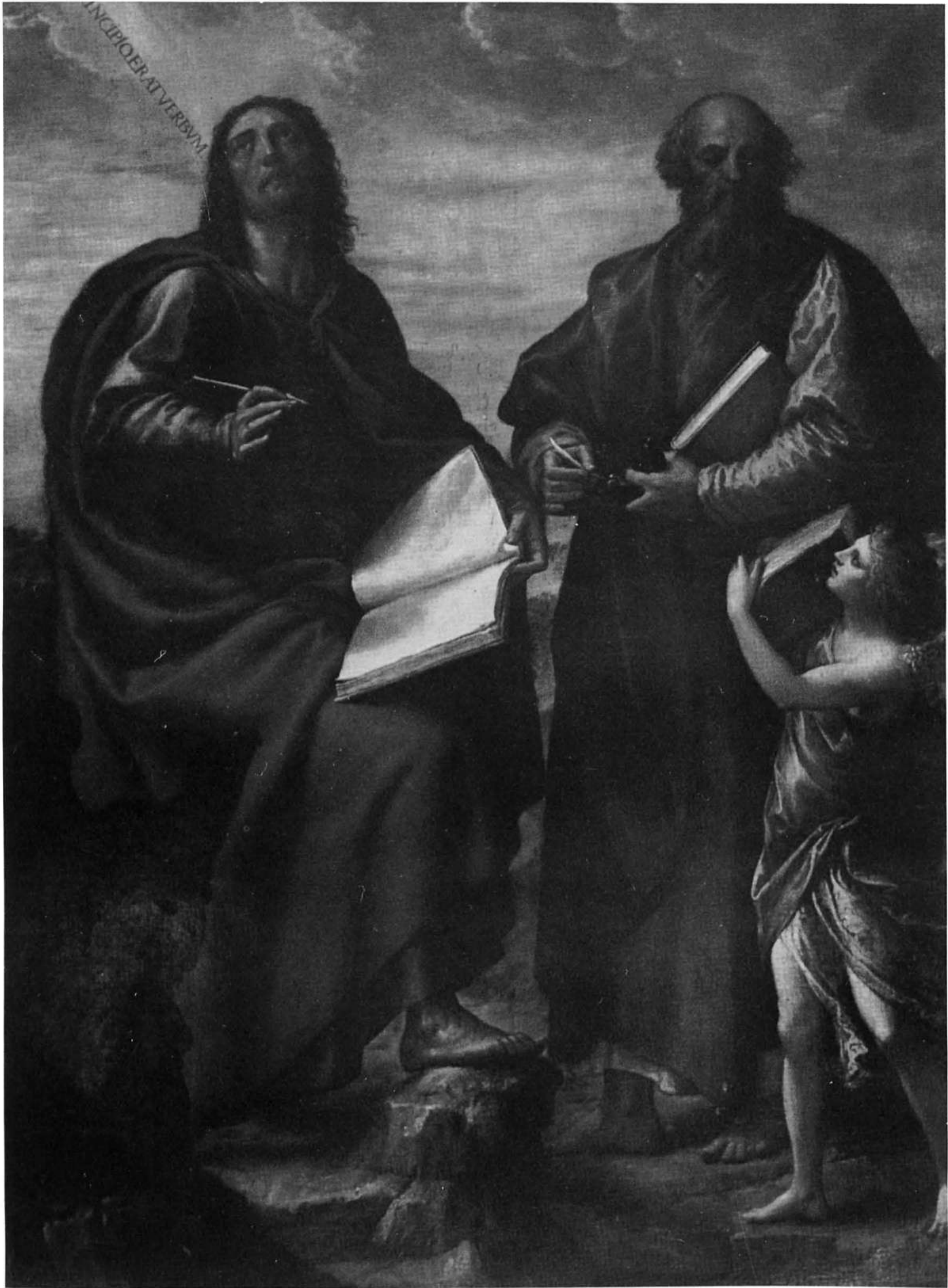




Navarrete el Mudo, Entierro de San Lorenzo. El Escorial.



Navarrete el Mudo, Aparición de Cristo a su Madre, Catedral Nueva de Salamanca.



Navarrete el Mudo, San Juan y San Mateo. El Escorial.

nimos destinados a habitar el monasterio. Se escogen dos martirios, exaltando significativos aspectos del héroe cristiano: como asceta, Jerónimo; como mártires, dos apóstoles. La elección de éstos también puede justificarse. San Felipe es el patrón del rey. Santiago, del reino. Pero, además, en este momento el elegirlo como mártir y caudillo de los ejércitos cristianos, nos sitúa ante la específica coyuntura de la guerra contra los turcos y la proximidad de la batalla de Lepanto. A Tiziano se le había ocurrido reutilizar un viejo lienzo, para transformarlo en alegoría de España defensora de la Iglesia o la religión de Magdalena contra el Turco (55). En el "Martirio" las alusiones son múltiples. El propio sacrificio a manos de un verdugo discretamente "disfrazado" de musulmán, se contraponía al fondo donde un caballero, sin duda Santiago, deshacía huestes de paganos, ayudado lateralmente por un cuerpo de jinetes cristianos. Santiago, tan vinculado al país, se consideraba además como el primer apóstol martirizado. La victoria contra el musulmán, coyunturalmente tenía ese uso político-religioso, relativamente pasajero. En un sentido más amplio es una ayuda contra los enemigos espirituales que son los demonios, como reconocía Alonso de Villegas en texto muy popular: "Es digno de que de todos sea honrado y reverenciado, y mucho más de los Españoles, los cuales le han visto diversas veces armado en blanco sobre un brioso cavallo, en algunas batallas que han tenido contra los paganos, y con su favor han salido vitoriosos. Y pues tiene cuydado de favorecer a los que tienen con él devocion, contra los enemigos corporales, no hay duda sino que también le tendrá de favorecerlos contra los enemigos espirituales, que son los demonios" (56).

Coronar tal retablo con la "Asunción" era retomar una de las escenas más continuamente representadas desde el tardío gótico en numerosos retablos de pintura y escultura, tradición renovada continuamente en el Renacimiento, tanto hispano como italiano, y del que quedan muestras en todos lugares.

Mayor complejidad ideológica, no tan claramente expresada, podía esconder el segundo. La presencia de un eco de mística emocional profundamente intimista, en la luz que surge de la noche en la "Adoración de los pastores",

se completa con la presencia del alma que recrea y sufre la pasión de Cristo en el pretorio. La redención vista a través del prisma de exaltación familiar de la generación de la Virgen (con la presencia de las dos familias), contraria a una visión poco ortodoxa de una Santa Ana de muchos maridos. Pero, posiblemente, con un recuerdo elíptico de la inmaculada concepción de la Virgen, transformando el desprestigiado tema del abrazo de sus padres ante la puerta dorada, sin que perdiera su sentido. También, aliviando la tensión con el hacer reír de perdiz, perro y gato. Finalmente, como culminación, el perdido San Juan Evangelista en Patmos.

Una vez más, el padre Sigüenza hace una descripción entusiasta de esta última pintura. Habla de algunas visiones sagradas, "casi imperceptibles, como lo que de ellas escribió lo es para los ojos de los hombres" (57). Unos años más tarde, Velázquez pinta una Inmaculada y un San Juan en Patmos (Londres, National Gallery). En éste, arriba, a la izquierda del espectador, la presencia escasamente perceptible de la mujer apocalíptica atacada por el dragón. Esta visión está en el origen de la Inmaculada. ¿Se hallaría entre las visiones sagradas de que habla el padre Sigüenza? Me atrevería a afirmarlo con una cierta seguridad. Ya Memling la incluyó mucho antes con otras imágenes que ocupaban un lugar más destacado (M. Brujas). De este modo, tal vez el "San Juan" estuviera sobre el grupo de las dos familias, que ocuparían el centro del retablo, dejando a ambos lados, "Adoración de pastores" y "Flagelación". La alusión del Apocalipsis podría ser doble: referencia a la Inmaculada y al fin de los tiempos.

Por supuesto, el interés iconográfico de la obra de Navarrete en El Escorial se extiende a otras pinturas, comenzando con las parejas de apóstoles cuidadosamente escogidas y ordenadas (58). Pero es suficiente para situar al artista en su contexto que se presenta de una sorprendente riqueza, hija de las diversas corrientes religiosas, subterráneas o explícitas, que se muestran o se ocultan en la España de Felipe II (59). Concepción no unitaria, múltiple, a veces contradictoria, pero, en definitiva, más diversificada de lo que se puede imaginar,



cuando se pretende una lectura extremadamente dogmática (60).

Esto servido con un lenguaje plástico sin precedentes, a no ser parciales, en la pintura española. La misma impresión de búsqueda, de cambio, de duda, pero traducida en obras importantes, incluso magistrales, únicas o paradigmáticas, en un período en que no existían aquí grandes maestros en la materia. Por otro lado, la sombra inmensa de el Greco, ha oscurecido de una manera excesiva, por tanto no justificable, ese tan buen hacer navarretesco. El Greco, artista extraordinario, constituye un "unicum" en España. La herencia de Navarrete, por lo contrario, es mucho más fecunda en el siglo XVII.

Un último dato comprobatorio: Diego de Saavedra Fajardo, escritor notable, sensible a las artes plásticas y del color, en una muy discutida obra, el *Juicio de las Artes y de las Ciencias*, luego refundida en la *República Literaria*, hace una valoración de los artistas clásicos, tomada principalmente de Vitruvio y Plinio. Añade algún moderno. Bernini, entre los italianos; Navarrete y Velázquez son los únicos españoles. F. Calvo ha puesto de manifiesto que escoge a los más avanzados (Bernini y Velázquez) (62). Yo añadiría: a los innovadores, y como tal consideraba a Navarrete (63), del mismo modo que debe reconocerlo una visión actual desapasionada y objetiva.

(1) Sobre los intentos fallidos de acercamiento a Miguel Ángel, R. de Maio: *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, 1981, págs. 116 y ss., con una visión un poco tópica del rey. También se habla de Tiziano.

(2) N. Serruñach: *La pintura en Madrid*, Madrid, s. a., págs. 41-42, citado según J. Zarco Cuevas: *Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, 1931, pág. 31, que transcribe de nuevo todo el documento.

(3) J. de Sigüenza: *Fundación del monasterio de El Escorial*, Discurso V, págs. 328 y ss., ed. Sánchez Cantón.

(4) J. de Sigüenza: *Op. cit.*, Discurso VII, pág. 411, ed. cit.

(5) "Dizen algunos, y bien, que si el Bonarrotto dibujara un Adán y Rafaelo una Eva y el Tiziano coloriera y pintara el Adán y Antonio de Corezo la Eva que tuviéramos lo que se podía desear en género de pintura", Discurso XII, ahora en J. Fernández Arenas (ed.): *Renacimiento y barroco en España* (Textos y documentos para la historia del arte, VI), Barcelona, 1982, pág. 160.

(6) "Ha sido común vicio de los pintores de España afectar mucha dulzura en sus obras y aballarlas, como ellos dicen, y ponerlas como debaxo de una niebla o de velo, cobardía sin duda en el arte, no siéndolo en la nación", Discurso IV, ed. Fernández, pág. 159; F. Calvo Serraller: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pág. 113, resalta este escaso aprecio por los pintores españoles respecto a los italianos. Pero, entiendo que, partiendo de esquemas actuales, a la hora de escoger los únicos artistas para él interesantes además de los italianos, dice Calvo que son el Greco y el Bosco. A poco que se sigan los textos del padre Jerónimo se percibe que, reconociendo un valor en el Greco que no comparte, el gran pintor es Navarrete, comparable a los italianos.

(7) Sabido es que, si hubiera terminado los encargos de la basílica, Navarrete hubiera hecho un "Martirio de San Mauricio". A su muerte lo lleva a cabo el Greco, pero su pintura no agradó, aunque fue bien pagada, encargándose de nuevo al poco dotado Rómulo Cincinato la versión definitiva, hoy visible en la basílica.

(8) En el Colegio del Patriarca de Valencia se conservan ocho pequeños cuadros que desde antiguo se han considerado bocetos del mismo Navarrete. Los cita como tales A. Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800 (reimp., Madrid, 1965), II, pág. 111. También los cita Zarco: *Op. cit.*, pág. 20, n.º 34 de su catálogo. Bien se trata de los mismos o de otro conjunto similar; A. Ponz: *Viage de España*, Madrid, 1788, XII, carta X, pág. 317, las nombra en el convento de carmelitas descalzas de San José de Avila, indicando que "si son copias, sabía pintar el que las hizo". El mismo cita otro apostolado inspirado en el escurialense en el monasterio de Jerónimos de Santiponce, *Op. cit.*, VIII, carta VI, pág. 228. Sin saber si se trata de alguno de los citados, muy estropeados, se conservan en el Seminario Conciliar de Lugo cuatro pinturas de 130 x 98 cms., con Pedro y Pablo, Juan y Mateo, Simón y Judas, Marcos y Lucas, todas copias de las famosas. De la colección de la duquesa de Pastrana, en el Museo del Prado, San Bernabé y San Matías (133 x 102 cms.). En el Museo de Burgos, San Felipe y Santiago (130 x 110 cms.), tal vez de Carvajal, de buena calidad, depósito del Prado (n.º inventario 2.025). San Andrés en Museo de Logroño. Santiago en Museo de Pontevedra.

(9) Diego de Villalta: *De las estatuas antiguas*, 1590, citado según F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, I, Madrid, 1923, pág. 295.

(10) G. Gutiérrez de los Ríos: *Noticia general para la estimación de las artes...*, Madrid, 1600, lib. III, pág. 158, citado según F. Calvo: *Teoría de la pintura*, pág. 69.

(11) Gutiérrez de los Ríos: *Op. cit.*, lib. III, pág. 136, citado según Sánchez Cantón: *Fuentes*, I, pág. 314. El mismo vuelve a citar a Navarrete como modelo de lo que se puede conseguir con el trabajo: "Esto... hizo grande... y a nuestro español no menos que todos ellos o por ventura mayor Navarrete el Mudo", lib. III, págs. 263-4, ed. Sánchez, pág. 318.

(12) No obstante, le llama aún el Príncipe de los españoles. Acuña definitivamente lo que se va a convertir en un estereotipo: "discípulo de Tiziano". Ver Juan de Butrón: *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid, 1626, discurso XV, en Calvo: *Op. cit.*, págs. 218-219; Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura*, ed. prólogo y notas de F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, diálogo segundo, págs. 128-129. Aquí, en efecto, se trata de una relación ya tópica, como indica Calvo, aunque no creo que se deba considerar igual el juicio antes citado de Gutiérrez de los Ríos.

(13) Pacheco habla en diversas circunstancias de Navarrete, algunas de las cuales son mencionadas más adelante. A la hora de destacar pintores, sin las ordenadas citas de Carducho, escoge entre los más elogiados a nuestro pintor, otra vez calificado de Apeles, privilegio no compartido por ningún español. Alude además al rey Felipe como apreciador especial, atribuyéndole, no sé si por error, palabras similares a las del padre Sigüenza. Ver F. Pacheco: *Arte de la pintura*, ed. Sánchez Cantón, Madrid, 1956, I, pág. 147, correspondiente a lib. I, cap. VII.

(14) En "La octava maravilla", comedia poco afortunada de 1609, obviamente dedicada a El Escorial, le dedica el más elogioso de los versos:

*"A la fábrica ayudaron
de Flandes y de Alemania
artífices y pintores
de los más raros de Italia;
aunque ninguno igualó
a un Mudo español que habla
por sus figuras, en quien
puso su lengua la fama".*

El mismo tópico ("le sirvió el pincel de voz y lengua") en "El peregrino en su patria", de 1604, en la "Jerusalén conquistada", 1609 ("en cuyos vivos rostros habló un Mudo"). El elogio más conocido se encuentra en "El laurel de Apolo", 1630.

(15) Fernández Arenas: *Op. cit.*, págs. 176 y ss., presenta un breve florilegio de poetas que se refieren a artistas. Recoge el último verso de Lope de Vega citado en la nota anterior, una poesía de Góngora y dos de fray Hortensio Paravicino dedicados los tres al Greco.

(16) En el inventario de pinturas de Sánchez Coello, "Un Christo crucificado original del Mudo de excelente pintura" (B. de B. San Román, en "Bol. Real Academia de Bellas Artes de Toledo", 1930, pág. 198). En inventario de bienes de 3 de agosto de 1603 de Sánchez Cotán: "El Cristo del Mudo pintado en una cruz" (J. Cavestany, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1936-40). También entre los bienes de Pantoja de la Cruz había un Crucificado de Navarrete (Pérez Pastor, "Memorias de la Real Academia Española", XI, n.º 570, pág. 131). En el tema del Crucificado debió llevar a cabo trabajos muy notables, cuando poseían obras de este tipo tres artistas de su entorno. A ellos, si no se trata de alguno de los citados, hay que añadir el que, pintado en una cruz de madera, tasaba el pintor Pedro de Villafranca en 1664, en la colección de don Pedro de Arce (M. Luisa Caturla: *El coleccionista madrileño don Pedro Arce*, en "Archivo Español de Arte", 1948). Incluso consta como únicamente bosquejado otro en su taller a la hora de su muerte.

(17) El 11 de mayo de 1580 se pagan al Greco los 200 primeros ducados y 26 de abril de 1583 se le liquida la última cantidad hasta 800 (Zarco: *Pintores*, págs. 140-142), mientras el 19 de noviembre de 1576 se le entregaban por el cuadro concluido a Navarrete, 500 ducados, teniendo en cuenta que se le ayudaba con ello también a su casamiento, hecho este último que no se llevó definitivamente a efecto (Zarco: *Pintores*, pág. 38).

(18) Sigüenza: *Op. cit.*, discurso V, pág. 120, ed. Calvo: *Teoría*.

(19) En un lugar aparte está el "San Miguel", hoy en la iglesia de Briones (La Rioja), obra suya para el monasterio de La Estrella. Ver J. Yarza: *Navarrete "el Mudo" y el monasterio de La Estrella*, en "Bol. Sem. Arte y Arq. Univ. Valladolid", 1972, págs. 325 y ss., que pudiera ser algo posterior, pero muy próximo. Otra cuestión la constituye el "San Jerónimo" más que dudoso de la misma procedencia.

(20) Sigüenza: *Op. cit.*, discurso V.

(21) La firma: "F 1569 I.F.MUD." ("Fecit 1569 Juan Fernández Mudo").

(22) Firma: "IOAN FERNDZ Mdo F 1571".

(23) D. Angulo: *Pintura española del siglo XVI* (Ars Hispaniae), Madrid, 1955, pág. 257; Idem: *Juan Fernández Navarrete*, en "Aulas", 1963.

(24) La obra que ingresó en 1831 en la National Gallery se encuentra documentada en Italia antiguamente, pero no me consta que estuviera en España. Debió terminarse en fechas próximas a 1560.

(25) "Y oile yo decir algunas veces a Peregrino, mirando este cuadro: "O le belli pastori", por decirlo en su lengua", comenta el padre Sigüenza.

(26) Al hablar de su cambio de estilo, siguiendo a Tiziano: "en los demás cuadros que hizo no acabó tanto y puso más cuidado en dar fuerza y relieve a lo que hacía, imitando más la manera de Ticiano en los oscuros y fuertes, y en los claros y alegres y que piden hermosura a Antonio de Acorezzo, escogiendo lo bueno de los unos y de los otros", dice el padre Sigüenza hablando sobre todo de las obras del segundo retablo.

(27) La historia de las pinturas y de la copia del tríptico original en C. Volpe; M. Lucco: *Sebastiano del Piombo*, Milán, 1980, n.º 43 y n.º 44, págs. 105-106.

(28) Volpe y Lucco: *Op. cit.*, pág. 106, recogen las diversas fechas dadas por los especialistas, casi todas anteriores a la publicación del tríptico en Checoslovaquia (1963).

(29) *Museo del Prado, catálogo de las pinturas*, ed. a cargo de Sánchez Cantón, Madrid, 1963, n.º 346, pág. 505, donde se recoge la historia contada por Elías Tormo y atribuida a Cruzada Villaamil, que Sánchez Cantón supone producto de la inquina de éste por los Madrazo.

(30) F. Checa: *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983, pág. 336.

(31) Una semblanza del rey desde diversas perspectivas personales, en G. Parker: *Felipe II*, Madrid, 1984.

(32) En el inventario de las pinturas hechas a su muerte se dice que está acabado (Zarco: *Pintores*, pág. 47). Sin embargo, el padre Sigüenza afirma que "no quedó este quadro acabado" (discurso XVIII).

(33) Me refiero a la pintura de hacia 1554, robada en 1568 y restaurada después de ser recuperada y que está en la iglesia de Santa María de Medole (Mantua).

(34) J. Yarza Luaces: *Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete "el Mudo" y relaciones con la Contrarreforma*, en "Boletín Sem. Arte y Arq. Univ. Valladolid", 1970, págs. 48 y ss.

(35) "Es el primer aparecimiento que nuestro Señor hizo después de su santa resurrección, que toda la piedad christiana afirma fue a su madre", comenta Sigüenza (discurso XVIII), haciéndose portavoz de la tradición. Alberto Durero había creado una composición sencilla ya en los grabados de la "Pequeña Pasión" de 1511 (ver *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, ed. W. Kurth, Nueva York, 1963, fig. 252). El padre Jerónimo Nadal: *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, Amberes, 1593 (ed. de los grabados según edición de 1607, Jerónimo Nadal: *Imágenes de la historia evangélica*, int. A. R. G. de Ceballos, Barcelona, 1975) también lo había pensado así, pero al compartir en el grabado la escena con la historia de las mujeres, se rompió la sencillez de la otra composición.

(36) Textos, entre otros, en C. Cañedo-Argüelles: *Arte y teoría: La Contrarreforma y España*, Oviedo, 1982, págs. 20-23. Un análisis general, desde el punto de vista de historiador, sobre el uso, valor y función de la imagen en J. Caro Baroja: *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, 1978, págs. 107 y ss.

(37) Sigüenza: *Op. cit.*, discurso V.

(38) Sigüenza: *Op. cit.*, discurso V.

(39) Sigüenza: *Op. cit.*, discurso V.

(40) Una visión general sobre la situación del padre Sigüenza, en tanto que seguidor declarado de Arias Montano y sus problemas subsiguientes en M. Bataillon: *Erasmus y España*, Méjico, 1966, págs. 743 y ss. Sus ideas sobre la pintura, muy brevemente, en C. Cañedo-Argüelles: *Op. cit.*, págs. 41 y ss. El proceso inquisitorial contra él y su estudio en Gregorio De Andrés: *Proceso inquisitorial del padre Sigüenza*, Madrid, 1975. Una valoración dentro de un contexto más general, Antonio Márquez: *Literatura e Inquisición*, Madrid, 1980, págs. 84 y ss.

(41) Virgilio Pinto: *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, 1983, especialmente págs. 173 y ss.

(42) J. Yarza: *Aspectos iconográficos...*, págs. 51 y ss. Sin embargo, veía aquí una simple recensión o versión de la sagrada y extraña parentela de Santa Ana. Era algo que no encaja bien con la pureza atribuida a la madre de María; Pacheco: *Arte de la pintura*, vol. II, págs. 217 y ss (lib. III, cap. XI), lo encuentra injustificable. Pienso que en mayor medida, aparte de otras intenciones, se trata de contrarrestar la visión pintoresca popular fuera de la Península, pero conocida en ella. Cito algún antecedente. Añadir un grabado de Durero de hacia 1511 (*The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, fig. 267). Navarrete compone de un modo muy distinto.

(43) Zarco: *Pintores*, pág. 40.

(44) Pacheco: *Arte de la pintura*, vol. II, pág. 320 (lib. III, cap. XIV).

(45) Pacheco: *Op. cit.*, vol. II, pág. 323 (lib. II, cap. XIV).

(46) En un plano muy general, Marcel Bataillon: *Op. cit.*, págs. 248 y ss., estudiando el tema en Erasmo. Más inmediatamente interesante, Virgilio Pinto: *La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)*, en "Hispania Sacra", 1978, págs. 300 y ss., donde se estudia una pintura de la Santa Trinidad que la Inquisición decidió prohibir en 1571, fecha próxima a la pintura de El Escorial. Era una obra cargada de alegorías, donde la frase "evangelium lex gratiae" fue elemento determinante. Es de notar que, tanto en este caso, como en otros, son las inscripciones más que las imágenes las que se estudian con mayor prevención. Prueba de ello es la carta conservada enviada el 1 de diciembre de 1575 por el prior de El Escorial, Julián de Tricio, al secretario de Felipe II, Antonio Gracián, sobre la elección del tema que debía figurar en el recibidor. Tal vez preocupado por la posición del rey, se llegan a presentar temas alternativos. El modo de resolver el problema, aclarado esto, por Navarrete, no hizo sino complicar las cosas, desde ciertas perspectivas, aunque no hay duda de que contó con la aprobación, cuando no el entusiasmo estético, de todos (Rosemarie Mulcahy: *Abraham and the three angels, by Juan Fernández Navarrete "el Mudo"*, en "Apollo", vol. 107, febrero, 1978, págs. 118 y ss., que recoge el documento y lo reproduce).

(47) Pacheco: *Op. cit.*, vol. II, págs. 195 y 204 (lib. III, cap. XI).

(48) Se pone de manifiesto en la carta del prior Tricio, antes citada, el deseo de que el tema se centrara en la idea de hospitalidad. Además, Navarrete de modo consciente crea la imagen que no admite ninguna duda.

(49) Rafael había, en las *Historias bíblicas del Vaticano*, representado la escena con tres jóvenes efébicos. Sin embargo, es en los tapices de W. Pannemaker, sobre cartones de Bernardo van Orley, donde se encuentra una visión coincidente con la de el Mudo, hasta el punto, con las debidas distancias, que R. Mulcahy: *Op. cit.*, pág. 122, supone que debió conocer esta versión a la hora de realizar la suya. A pesar de su defecto físico, aún más terrible entonces que ahora, Navarrete debió ser personaje muy singular, capaz de superarlo. Cuando solicita se le conceda poder para testar declaran en su favor varias personas, que dicen conocerlo y ser amigos suyos. El mismo afirma "que tiene noticia de las escrituras e historias". El escultor Pompeo Leoni insiste en que "tiene noticia de las escrituras y pinta historias para su majestad el testamento viejo y nuevo y tanto que dándosele por escrito lo pinta tan excogidamente como puede aver pintor" (recogido el documento completo en Roque Domínguez Barruete: *Juán Fernández de Navarrete "el Mudo"*, en "Bol. Sociedad Castellana de Excursiones", 1904, págs. 297-303). En definitiva, que no está lejos Navarrete, al menos en intención, del pintor erudito, cuyos orígenes señalara mucho antes León Bautista Alberti, y que seguirá considerándose importante, como demuestra Pacheco: *Op. cit.*, vol. I, pág. 237 (lib. I, cap. 12). Para una visión general del tema, R. W. Lee: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982, págs. 73 y ss. Sobre la idea en Pacheco, J. Brown: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980, págs. 71 y ss.

(50) J. Yarza: *Aspectos iconográficos...*, págs. 52 y ss.

(51) Cito de acuerdo con Alonso de Villegas: *Flos sanctorum. Cuarta y última parte*, Barcelona, 1590, discurso LIX, fols. 191v-192.

(52) Indico textos de fray Diego de Estella, fray Luis de Granada y Santa Teresa en apoyo de la tesis, algunos muy explícitos, en J. Yarza: *Aspectos iconográficos*, págs. 52 y ss.

(53) Fray Bernardino de Laredo: *Subida del monte Sión*, parte segunda, cap. XIX, pág. 212, en ed.: *Místicos franciscanos*, II, Madrid, 1948.

(54) Me reafirmaría más aún en esta relación de luz y oscuridad vista desde la mística, que hace algún tiempo en J. Yarza: *Aspectos iconográficos*, págs. 64 y ss.

(55) Museo del Prado. Estaba desde antiguo pintada con otro tema, pero hacia 1571, fecha de la pintura de Navarrete y dentro del mismo ambiente coyuntural, hace un arreglo y transforma el vicio o voluptas (Venus) en Magdalena redimida por la fe; la virtud (castitas, Minerva) en la Iglesia militante; Neptuno en el Turco (ver R. Wittkower: *La alegoría de Tiziano: "España socorre a la*

religión", en "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 1939-1940, ahora en R. Wittkower: *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, Barcelona, 1979, págs. 357 y ss.).

(56) Alonso de Villegas: *Flos sanctorum*, IV, fol. 398v, discurso CXXVIII.

(57) Sigüenza: *Op. cit.*, discurso V.

(58) Además de otras precisiones tratadas en mi estudio *Aspectos iconográficos...*, una pequeña reflexión sobre la imagen del evangelista Lucas. De acuerdo con una tradición más viva en Bizancio que en Occidente, había sido pintor de la Virgen. Cuando se encargan los retablos a Navarrete, si hay indicación de que no se encuentren perros y gatos, los consejos son muy generales. Por eso, libremente coloca en las manos de Lucas una tabla con la Virgen y el Niño. Cuando Arias Montano publica la "Humanæ salutis monumenta" encarga grabados. La oda XXXII se dedica a San Lucas y en absoluto se refiere a su habilidad como pintor. Sin embargo, el grabador, sobre el muro frontal ha colocado una estampa o pequeña tablita con una figura femenina, que podría ser la Virgen. (Ver Benito Arias Montano: *Humanæ salutis monumenta*, San Lorenzo de El Escorial, 1984, I, 3). El humanista Sánchez de las Brozas, el Brocense, se queja de que los pintores hacen lo que quieren con las imágenes sagradas, aunque sepa que no es absolutamente cierto (Bataillon: *Erasmus en España*, págs. 735 y ss.). Traigo todo esto a colación porque, pese a las indicaciones y vigilancias de los clérigos, se desprende de lo dicho que, posiblemente, los artistas, especialmente Navarrete, tuvieron un atisbo de libertad mayor del que muchos suponían en etapa tan grave como la inmediata al concilio de Trento.

(59) Volviendo al tema de la "Flagelación de Jesús" y su originalidad iconográfica no compartida, no sabemos si las copias la reflejaron, a veces no, pero es otra de las pinturas que dejó una herencia visible más acusada. Ponz señaló en Santiponce, junto a los apóstoles citados anteriormente, una "Flegelación", asimismo, copiada. En el retablo de la capilla de la Santa Faz de la catedral de Jaén hay otra. Del "Abraham y los tres ángeles", El Escorial conserva una copia antigua (100 x 70 cms.), versión simplificada del original (Zarco: *Pintores*, n.º 402, pág. 21). También, otra posterior, de cierta calidad, existe en una colección particular madrileña. En los grabados de las obras de B. Arias Montano y del padre Nadal sobre "Flagelación", no figura el alma. Arias en el texto, tampoco da pie a ello.

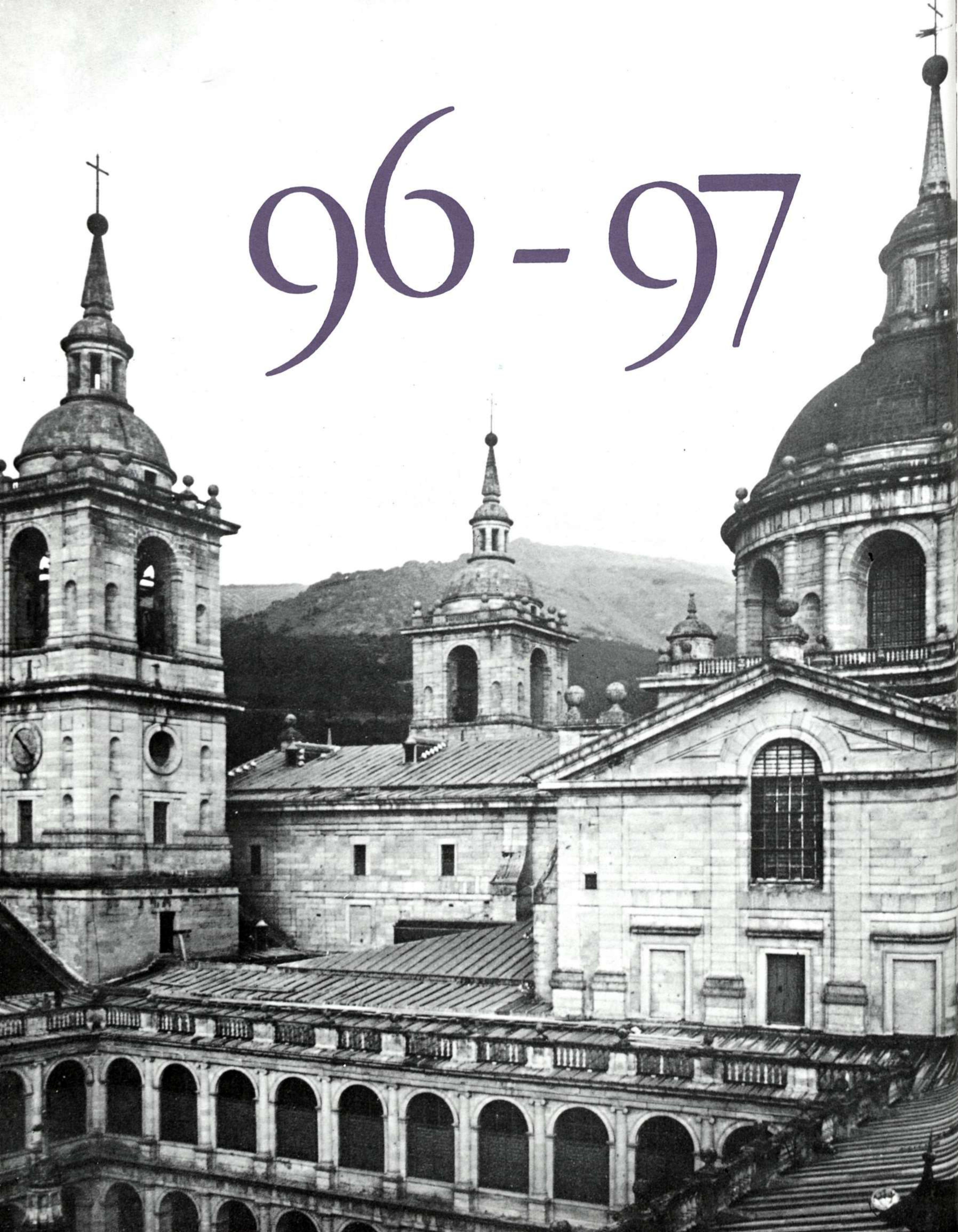
(60) En este sentido se puede decir también que el estudio de este aspecto de la iconografía hispana de la Contrarreforma está por hacer, pese a que se han definido demasiado radicalmente las posturas en algunos artículos sueltos.

(61) De la extraordinaria popularidad de Navarrete aún en el siglo XVII da cuenta una anecdota sobre la que ha llamado mi atención el profesor Buenaventura Bassegoda. En Sevilla hay un sonado proceso contra el almirante Juan de Benavides que terminará con su ajusticiamiento. En una relación contemporánea se pone de manifiesto la austeridad de penitente que lleva en los tiempos anteriores a la confirmación de sentencia el desgraciado personaje. Al describir su aposento se indica que no hay ningún adorno: "no con costosas colgaduras ni ostentosos pavellones, no pendían láminas del Mudo, ni pinturas..." (Citado siguiendo a A. Domínguez Ortiz, *El suplicio de Don Juan de Benavides*, pág. 85, en *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen*, Sevilla, 1983, antes en "Archivo Hispalense", 1956). Esto sucede en 1634. Es indicio de que existían grabados de las obras más conocidas de Navarrete y que habían circulado tanto que eran populares en Sevilla, hasta el punto de que podía decirse que cualquiera tenía alguna en su casa. No me consta que se hubieran grabado las pinturas de El Mudo a estas alturas, por lo que la noticia presenta este interés. Hay otro Mudo pintor con el que podría confundirse. Estudiado por D. Angulo (*Pedro el Mudo*, en "Archivo Español de Arte", 1965, págs. 123 y ss) se presenta como artista de escasa calidad y sin que exista noticia alguna ni de que haya gozado de cierta popularidad, ni que haya sido grabador (más recientemente, D. Angulo, A. E. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña. Primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, págs. 335 y ss., tampoco aluden a esta actividad). Por tanto, debe tratarse de nuestro pintor. Aunque hubiera que poner en cuestión la rotundidad que implica una afirmación como la indicada, es todo un signo de que Navarrete seguía, en tiempos de Velázquez, Ribera y Zurbarán, conservando un nombre como artista.

(62) F. Calvo, *op. cit.*, págs. 448 y 456.

(63) La existencia de ambas obras, publicada la primera con nombre falso, así como las varias redacciones de la *República Literaria*, ha suscitado dudas sobre la autoría. El punto de vista más actual y un análisis apurado sobre la problemática planteada, en A. Blecua, *Las repúblicas literarias y Saavedra Fajardo*, Dis. rec. Real Academia B. Letras, Barcelona, 1984.

96-97



Francisco José Portela Sandoval

LA ESCULTURA EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

La singular ocasión de celebrarse el IV centenario de la colocación de la última piedra en la monumental realización escurialense es momento oportuno para llevar a cabo algunos comentarios acerca de las obras de escultura que engalanan la austeridad de la ilustre fábrica que el padre José de Sigüenza, el mejor y más directo historiador de la obra, no tuvo reparo en calificar como una “de las más bien entendidas y consideradas que se han visto en muchos siglos y que podemos cotejarla con las más preciosas de las antiguas y tan semejante con ellas que parecen parto de una misma idea” (1).

Plumas bien autorizadas han ponderado los valores arquitectónicos y pictóricos del monumento escurialense y estamos seguros de que, durante mucho tiempo, seguirán apareciendo estudios que pongan de relieve nuevos aspectos positivos del edificio desde el punto de vista formal, técnico o iconológico, entre otros

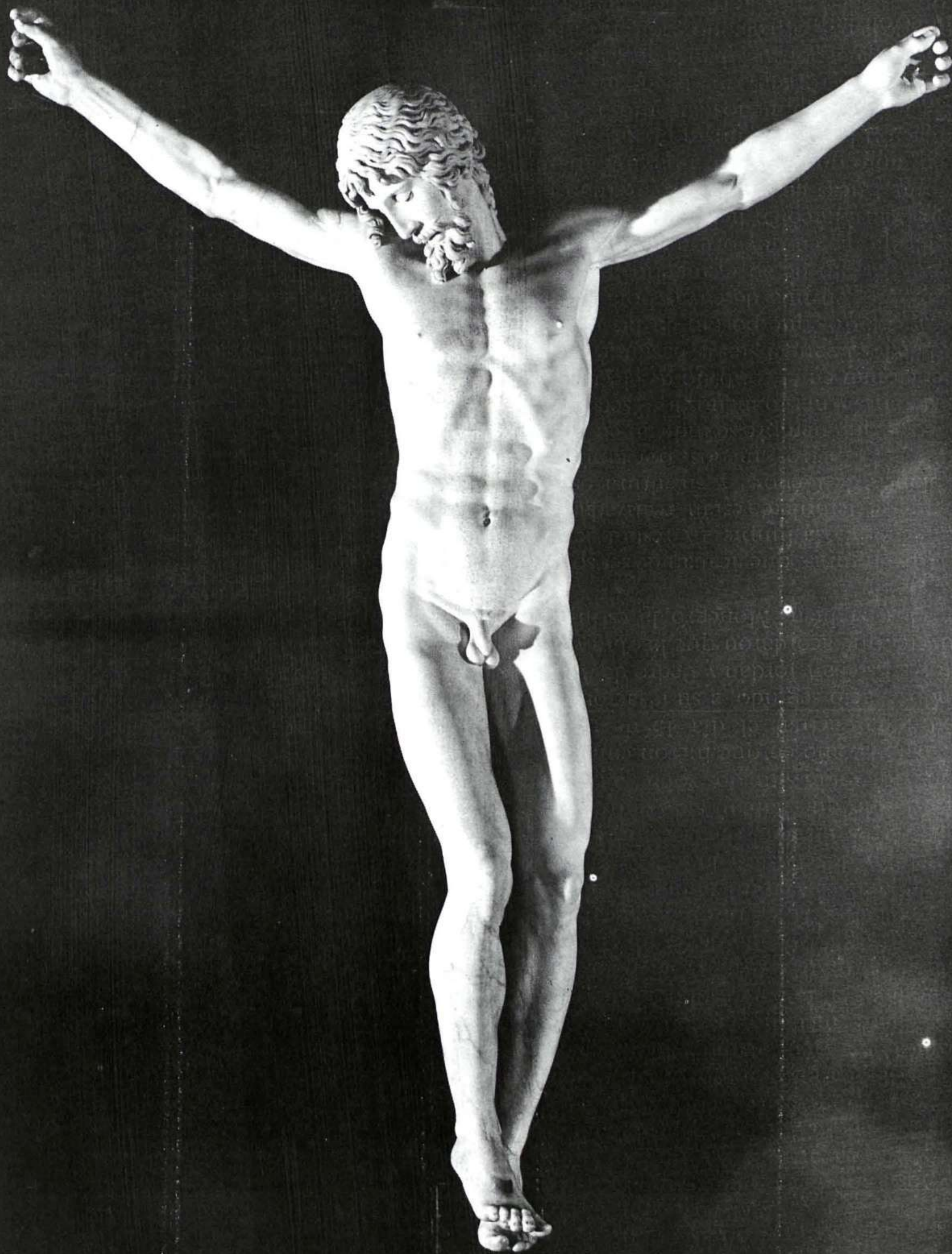
muchos. Pero la escultura no ha gozado de igual fortuna, con excepción de la atención a ella prestada hace ya algunos años por María Elena Gómez-Moreno (2) y por nosotros mismos en algunos trabajos que han permanecido inéditos o han tenido escasa difusión. A subsanar, pues, esa escasa valoración global van destinadas estas páginas que, en modo alguno, intentan restar importancia a los valores arquitectónicos o pictóricos de la obra acometida por Felipe II, sino más bien a enriquecerla recordando, por ejemplo, el programa iconográfico que revelan las esculturas.

No se olvide que la escultura escurialense ofrece un marcado acento religioso hasta, incluso, en las representaciones de carácter funerario del emperador y de su hijo, que explican, con suma claridad, la idea fundacional del edificio. Pero sorprende, en cierta manera, la total ausencia de esculturas representativas de virtudes o alegóricas de la monarquía en la medida en que habían sido utilizadas en las obras de la primera mitad del siglo XVI dominadas por la cultura humanista.

La corte de Felipe II decantó sus gustos estéticos hacia el manierismo clasicista como años antes el César Carlos lo había hecho hacia el clasicismo italianizante en lucha con el goticismo que imperaba y estaba profundamente arraigado en la España de los Reyes Católicos. Y se hizo así porque el arte italiano respondía mejor a las exigencias de creación de la imagen real como antes de la imperial, rodeada de idealismo y elegancia y sin las aportaciones emocionales del arte anterior o del que, por entonces, llegaba desde el mundo nórdico. Pero, además, téngase muy presente que Felipe II fue un hombre de Trento y contribuyó de manera intensa a favorecer los ideales de la Contrarreforma que intentaban dotar a las imágenes religiosas de una majestuosidad y solemne elegancia que impidiesen las anteriores distorsiones del arte sacro, al tiempo que la ubicación de las mismas en retablos presididos por el orden y la claridad evitase la posible confusión de los temas en las hiperdecoradas realizaciones anteriores.

Iniciando el recorrido de las esculturas escurialenses desde el exterior, el visitante que se encara con la monumental fachada principal del edificio, suele quedar tan impresionado con la pureza de líneas, por las grandiosas dimensiones, no por ello menos proporciona-

INRI

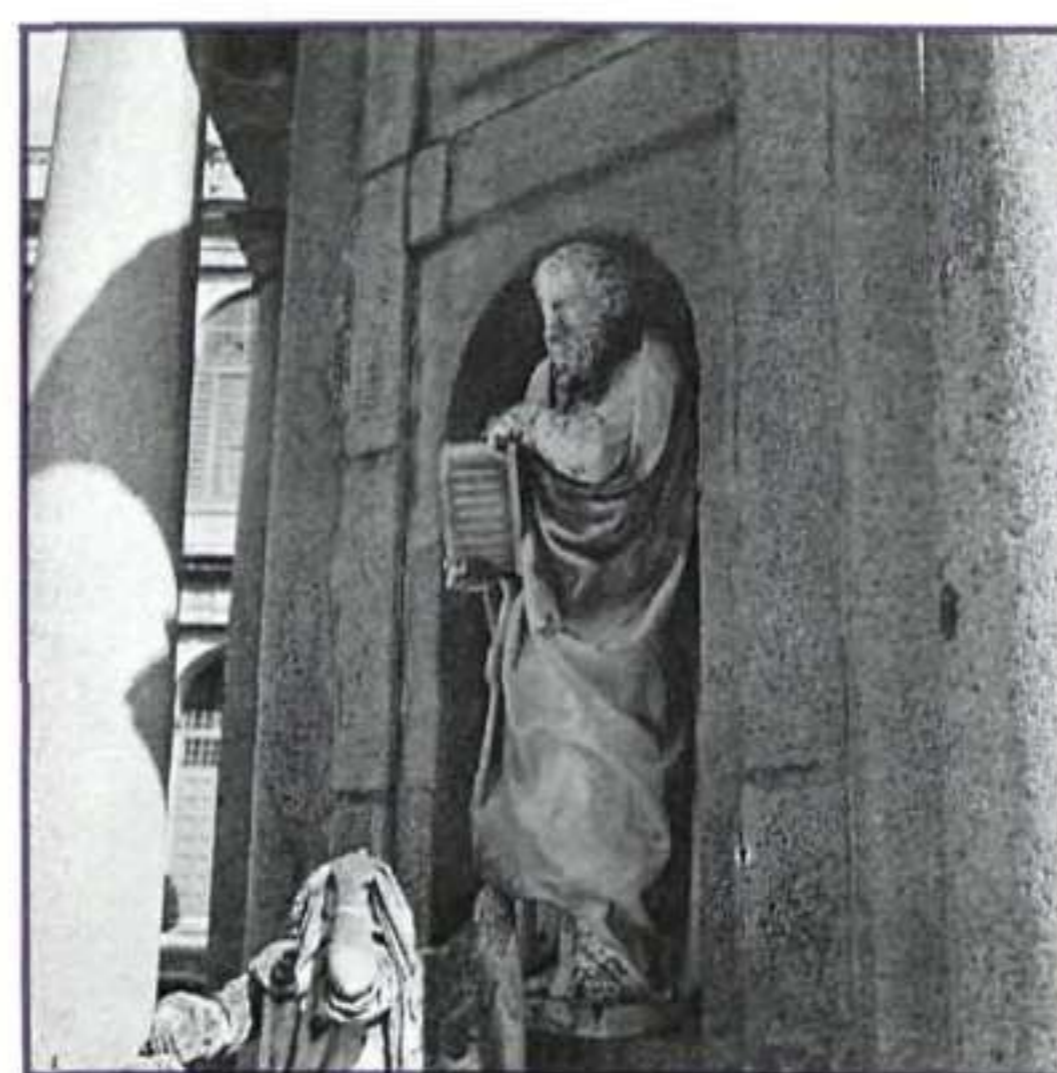


B. Cellini, Crucificado. El Escorial.

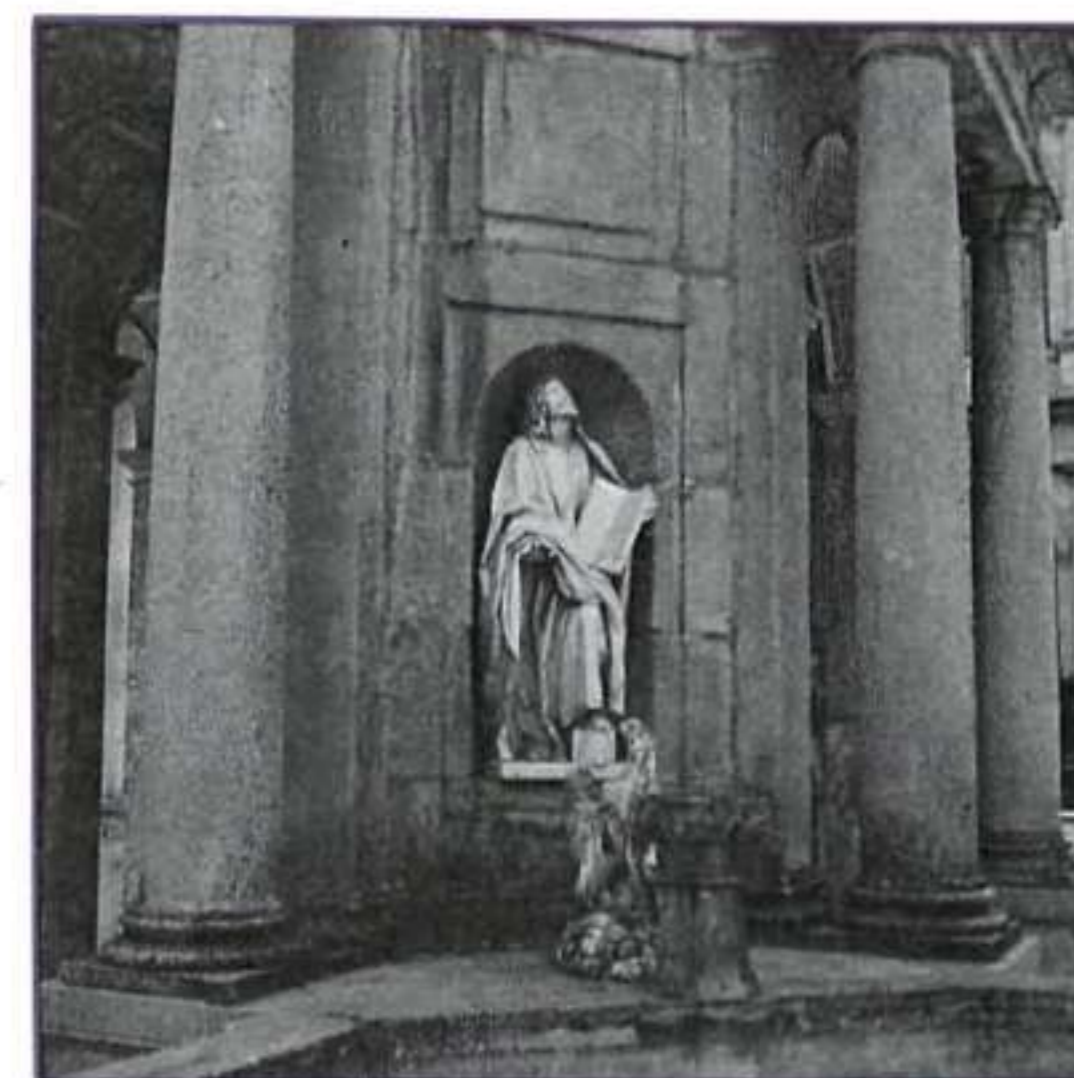


das, o por la austeridad ornamental que apenas repara en que, en el centro geométrico de la misma y en una sencilla hornacina del último cuerpo, se aloja una imagen de San Lorenzo, el santo diácono mártir bajo cuya advocación el *Rey Prudente* colocó el conjunto monacal en agradecimiento a la victoria obtenida sobre los franceses en San Quintín, precisamente el 10 de agosto de 1557, día en que, la Iglesia conmemora su festividad. Parece una imagen pequeña, pero ello es sólo debido a su emplazamiento elevado y en medio de una fachada tan grandiosa. San Lorenzo muestra su cuerpo labrado en granito, en tanto que la cabeza y las manos, lo están en mármol blanco en suave bicromía que la distancia atenúa hasta el punto de parecer todo de un mismo tipo de material. La imagen, de la que el padre Sigüenza precisa que tiene “quince pies en alto” —poco más de los cuatro metros— y viste dalmática de diácono llevando “un libro en la mano izquierda y en la derecha una parrilla grande de bronce dorada a fuego, que da mucho adorno y ser al frontispicio” (3), es obra de Juan Bautista Monegro (h. 1541-1621), escultor toledano que contrató su hechura el 21 de enero de 1582 y percibió por ella la cantidad de 1.900 ducados, una vez tasada la obra al año siguiente por Juan de Anchieta, al mismo tiempo que el gran escudo con las armas reales de Felipe II que, trabajado en mármol y concertado por Monegro en la cantidad de 700 ducados, ocupa el lugar inmediato inferior al San Lorenzo, siendo estas dos piezas las únicas que constituyen el ornato exterior del austero edificio.

Atravesado el acceso principal que, desde la Lonja, conduce al Patio de Reyes y, cruzando de forma obligada bajo el nivel que ocupa la biblioteca como si se quisiera indicar, de manera simbólica, que el contacto con la sabiduría es una de las vías a través de las que el hombre profano puede llegar a comunicarse con la Divinidad que tiene su ámbito sagrado en el templo, la fachada de la iglesia muestra seis grandiosas estatuas de los reyes de Judá, que vinieron a remplazar a los obeliscos rematados con esferas previamente proyectados por Juan de Herrera para decorarla. Tal idea primera del arquitecto fue sustituida por la de Arias Montano, bibliotecario de El Escorial desde 1576, que, sin duda, agradaría más al monarca y contribuiría a hacer del edificio,



Juan Bautista Monegro. San Mateo. Patio de los Evangelistas. El Escorial.



Juan Bautista Monegro. San Juan. Patio de los Evangelistas. El Escorial.

como ya indicó el padre Sigüenza, no sólo un redivivo Arca de Noé o un Tabernáculo de Moisés, sino, además, ese nuevo Templo de Salomón tan de actualidad en nuestros días en las investigaciones relativas al edificio (4).

Las seis estatuas, contratadas por Monegro el 21 de diciembre de 1580 y que, según el padre Sigüenza, miden "cada una con el zócalo donde planta más de diecisiete pies de alto" —unos cinco metros de alto—, tienen las cabezas, manos y puntas de los pies de mármol blanco, "que como es lo que se descubre de la ropa, parece podrían desnudarlas, y que quedarían todas de aquella misma blancura" (5). Las seis figuras, de clasicista apariencia, como corresponde a la estética escurialense, representan seis monarcas del Antiguo Testamento y son, precisamente, aquellos que, perteneciendo a la tribu de Judá y familia de David, tuvieron participación en la construcción del Templo de Salomón, en Jerusalén, aspecto que ya recogió con rigor el monje jerónimo en el Discurso XXII de su historia de la obra escurialense, escritos que parecen ser olvidados ahora por algunos historiadores. Los lugares centrales están ocupados por David, a la izquierda como sitio de preeminencia, que porta cetro, arpa y alfanje; y su hijo Salomón, de juvenil aspecto y con el cetro y un libro en las manos. Las dos figuras del lado izquierdo son, respectivamente, Ezequías, que lleva una naveta y un macho cabrío como alusión a su labor de restaurador de la fiesta de la Pascua; y Josafat, acompañado de un ternero y un hacha. Y las del lateral opuesto son Josías, con un cetro y un libro de leyes que alude a la reforma religiosa que emprendió; y Manasés, igualmente con cetro y unas cadenas que simbolizan su prisión, así como un compás y una regla en su calidad de constructor de una nueva muralla en Jerusalén.

Cada escultura luce, en la parte inferior, su correspondiente identificación, al tiempo que en los pedestales aparecen unas inscripciones colocadas en 1660, según la redacción hecha por el padre Francisco de los Santos, resumiendo otras más amplias pensadas por el padre Sigüenza pero nunca realizadas.

Las seis figuras regias, al igual que el San Lorenzo antes comentado, fueron trabajadas por Monegro en piedra granítica clara y de grano fino procedente de la cantera de la Alberquilla, cerca de Peralejo, localidad muy

próxima a El Escorial, contando la tradición que todas ellas fueron extraídas de un solo bloque que cabe suponer de portentosas dimensiones (6).

Fray Juan de San Jerónimo indica, por otra parte, en sus *Memorias* que, una vez acabadas las seis esculturas, el 30 de julio de 1584, se iniciaron los trabajos de elevación a sus emplazamientos, lo que pudo hacerse de manera bastante rápida merced a un sistema de contrapesos ideado por Minjares, aparejador de la obra escurialense, de tal manera, que las estatuas, de algo más de dos mil arrobas de peso cada una, y que habían sido traídas por cuarenta parejas de bueyes, fueron ascendidas a razón de una por día en presencia del rey y de las infantas.

Conviene recordar, asimismo, que las figuras de los reyes lucen sendas coronas y diversos objetos de bronce dorado, que fueron fundidos por Sebastián Fernández y Gregorio de Salazar, habiendo ascendido el coste total de la realización de las figuras a 196.180 reales, según dato suministrado por fray José de Sigüenza, a los que habría que sumar los 7.150 reales que costó el montaje de los andamios precisos para colocarlas en su lugar (7).

Pero la intervención de Juan Bautista Monegro en la obra escurialense, todavía se extendió a la decoración del bello y bien proporcionado templete de aire bramantesco que centra el Patio de los Evangelistas, en cuyos cuatro ángulos se pensó instalar unos surtidores para que actuasen a manera de fuente simbólica en una línea parecida, como ya apuntó hace años George Kubler (8), a la que figuró en el claustro del convento de Santa Cruz, de Coimbra, representando a los cuatro ríos del Paraíso saliendo de una "Fons Vitae" central, obra proyectada por Juan de Ruan y acometida en 1533, que hoy engalana el llamado Jardín da Manga en la mencionada ciudad portuguesa. Respecto del templete escurialense, se indicó por unos que lo procedente era situar en las esquinas las figuras de las Virtudes Cardinales, en tanto que otros apuntaron hacia los Padres de la Iglesia y no faltaron, entre otras varias iconografías, los que insinuaron la representación de las Estaciones del Año. Mas, al parecer, primó la solución apuntada por el padre Sigüenza (9) de efigiar a los Evangelistas, lo que así se encomendó en 1589 al escultor toledano, quien las dio acabadas en la Ciudad

Imperial en 1593, año en que fueron emplazadas en su lugar actual el día 15 de mayo, procediéndose, acto seguido, a su tasación por los escultores Esteban Jordán y Pedro de Arbullo Marguete, que acordaron que la obra valía 7.300 ducados, si bien, Monegro la estimaba en unos doce mil.

Las cuatro figuras, que acaban de ser sometidas a una cuidadosa limpieza y restauración, al igual que el templete, están realizadas en mármol blanco de Génova y su altura oscila entre 1,70 y 1,75 metros, menos, por tanto, de los dos metros que siempre se indican en todas las publicaciones y más o menos los "seis pies" que se mencionan en el contrato de ejecución. La actitud de los Evangelistas es bastante semejante en los cuatro, que portan en las manos un libro abierto, en una de cuyas hojas se ha grabado un párrafo de su evangelio, precisamente en el idioma en que originariamente lo escribieron (San Mateo en hebreo, San Marcos en latín, San Lucas en griego y San Juan en siríaco), en tanto que en la otra página aparece la traducción latina del mismo texto.

Las tallas son algo menos ampulosas en el tratamiento de los ropajes que las de los reyes de Judá, sin duda porque iban a ser contempladas más de cerca, ofreciendo, por el contrario, mayor variedad en la forma de interpretar los rostros, que parecen apuntar ya un tanto hacia el naturalismo de la escultura de comienzos de la centuria siguiente. Sin embargo, las actitudes resultan algo artificiosas y teatrales, lo que les resta calidad, constituyendo los animales simbólicos y el ángel la nota más negativa del conjunto escultórico hasta el extremo, de que en ellos apenas se advierte la mano de Monegro, por lo que bien pudieran haber sido realizadas por otro artista, tal vez por Juan Fernández, que en 1631 se refería a su colaboración en los Evangelistas escurialenses (10).

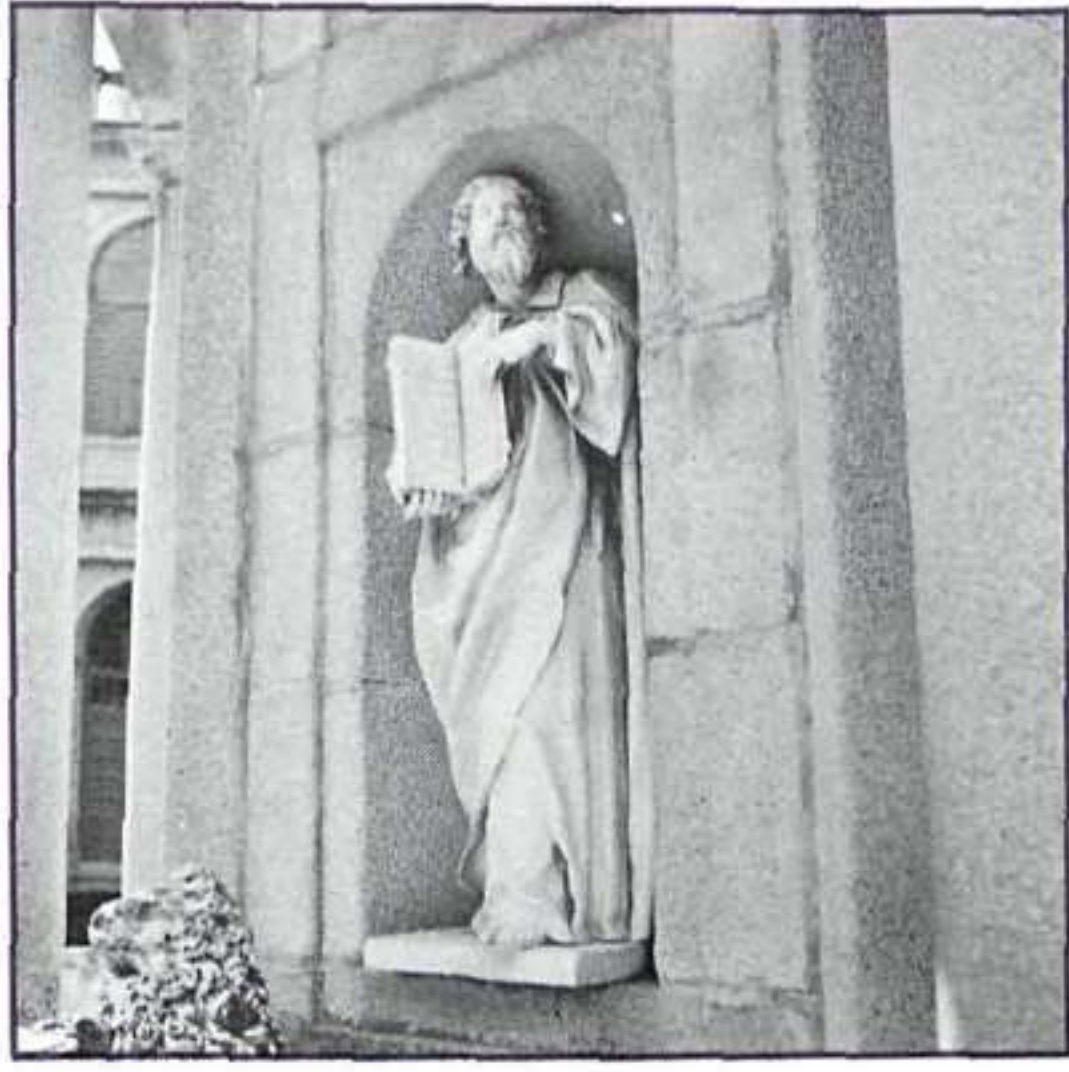
Y, ya que hablamos de Monegro, conviene recordar que a él se viene atribuyendo la ejecución de los cuatro medallones de pórfido que aparecen alojados en la pared sobre los testeros de las Salas Capitulares (11). Ya el padre Sigüenza indicaba que, además de ser piezas muy estimadas por Felipe II, en razón de su calidad artística y del material en que estaban trabajadas, representan dos bustos de Cristo y otras dos figuras de la Virgen con el Niño en los brazos, constando que habían sido entregadas en 1584, los que están situados sobre la puerta

de la Sala de Poniente, y dos años más tarde, los de la estancia opuesta, fechas que coinciden con los años en que Monegro trabajaba efectivamente en el monasterio, pero estimamos que son obra italiana, tal vez algún regalo realizado al monarca, lo que explicaría que el monje jerónimo no hubiera registrado el nombre del autor, cosa increíble en el supuesto de que hubieran sido realizados por Monegro, cuyo estilo, en modo alguno, se advierte en los cuatro relieves.

Contemporáneo de Monegro fue, el también toledano, Nicolás de Vergara, a quien se ha venido atribuyendo una talla de mármol de San Juan Bautista, de unos ochenta centímetros de altura, vestido con la consabida piel de camello y portador del cordero en la mano izquierda. Instalada, de antiguo, en la denominada Sala del Tesoro, contigua a la Capítular, aparece firmada en la parte inferior como obra de un cierto "Nicolaus" que, en modo alguno, es el mencionado escultor toledano, sino, por el contrario, el boloñés Nicolás del Arca, como ya puntualizara con rigor Xavier de Salas hace algunos años, datando la obra en la última época del artista que falleció en Bolonia en 1494 (12). Se trata, pues, de una singular escultura de los momentos finales del Quattrocento realizada con extraordinario preciosismo de talla, lo que explica que hubiera sido adquirida por el monarca y remitida al monasterio escurialense, en el que se registra su entrada en 1586.

Mayor celebridad que las creaciones de Monegro han alcanzado, sin duda, las esculturas realizadas por los Leoni, padre e hijo, para la construcción escurialense (13). Leone Leoni (1509-1590), que había estado al servicio del César Carlos desde 1546, aproximadamente, continuó trabajando para Felipe II al igual que su hijo Pompeyo (h. 1533-1608), debiéndose a la intervención conjunta de los dos, la hechura del gran retablo, en tanto que es obra exclusiva de Pompeyo la ejecución de los grupos orantes que decoran la capilla mayor del monasterio, obras ambas, que ponen de manifiesto la intención primordial que animaba al monarca a la hora de construir el edificio: la de su función como iglesia y panteón.

El 10 de enero de 1579, Pompeyo Leoni concertaba la hechura del gran retablo mayor de la basílica, que habría de ser realizado según las trazas de Juan de Herrera y en un



Juan Bautista Monegro. San Marcos.

tiempo no superior a los cuatro años, alternando en su construcción los mármoles y jaspes con el bronce, todo ello realizado por Pompeyo, Jácome da Trezzo y Juan Bautista Comane. Los tres artistas pusieron manos a la obra y, una vez concedido el dinero preciso para los primeros gastos, Pompeyo solicitó la venia real para marcharse a Milán y poder fundir en su taller lombardo, las piezas de bronce necesarias, contando con la ayuda de su padre. Y allí residió hasta 1589, no sin remitir constante y puntual información al monarca acerca del proceso de la obra, explicando los motivos de que el plazo inicial se ampliase tan considerablemente, ya que los cuatro años fijados en el contrato se extendieron a poco más de diez.

El retablo, que mide 14 metros de anchura por 26 de alto, resulta tal vez un tanto desproporcionado en altura por adaptarse a la totalidad del testero de la capilla mayor, pero presenta, sin embargo, una nítida articulación arquitectónica a base de la superposición clásica de los órdenes en sus tres cuerpos y el ático. Además, desde el punto de vista de las proporciones, es prácticamente igual al doble menos uno del número Φ (phi), exponente de la "divina proporción" formulada por Luca Paccioli, pero al ojo humano le parece un poco elevado, sobrándole tal vez un cuerpo. Por otra parte, el retablo escurialense inaugura un nuevo tipo al aclarar totalmente la estructura arquitectónica a base de prescindir de la ornamentación escultórica en columnas y entablamentos, jugando sólo con la variedad cromática de los materiales, y con la apertura de nichos que aumentan el claroscuro, como también reflejaría el retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid), trazado, asimismo, por Juan de Herrera y realizado entre 1579 y 1582 por el escultor Juan Sanz de Torrecilla (14).

El ensamblaje de los mármoles rojos y de los verdes jaspes, que contrastan con la gris monocromía de la iglesia, tuvo ocupado al italiano Juan Bautista Comane hasta su muerte, en que pasó a encargarse de la obra su hermano Pedro Castello, que lo acabó en 1594, con la excepción del extraordinario tabernáculo que fue íntegramente ejecutado por Jácome da Trezzo entre 1579 y 1581, momento en que fue tasado por el escultor Monegro y por el aparejador Diego de Alcántara. Por cierto, que en el tabernáculo, de doble custodia en princi-



P. Leoni. Estatua orante del príncipe don Carlos. El Escorial.

pio y clara muestra de la idea de convertir el monasterio en Tabernáculo de Moisés, ya indicada por el padre Sigüenza, se encuentran trece figuras de bronce cuyo dorado es tan perfecto que parecen de oro macizo y que representan al Salvador, en la linterna, y a los doce apóstoles, figuras que fueron fundidas en el taller milanés de los Leoni según modelos que estimamos suyos a juzgar por la identidad que ofrecen con las imágenes de mayor tamaño que ocupan los cuerpos del retablo, aun cuando no falten quienes las adjudiquen al propio Trezzo.

Con respecto a las imágenes grandes, también de bronce dorado, fueron vaciadas en el taller de Milán por los Leoni. Ciertamente, el contrato estaba hecho a nombre de Pompeyo, que era a la sazón escultor del rey Felipe, título que ya no tenía su padre, pero cuando Pompeyo marchó a Milán en 1582 observó que aquél ya había hecho desde 1580 los modelos de quince figuras de bronce, así como numerosas basas y capiteles para las columnas de los diversos pisos del retablo (15).

Todas las piezas fueron remitidas a España a medida que iban siendo fundidas según se desprende de la correspondencia mantenida entre Pompeyo Leoni y el duque de Terranova, entonces gobernador de Milán, así como con Juan de Ibarra, secretario de obras del rey. En un principio se pensó que iban a ser pintadas, pero luego se decidió dorarlas, lo que se fue haciendo a medida que llegaban de Milán y antes de pasar a ocupar su lugar en el retablo, de tal forma que cuando Pompeyo regresó a El Escorial en 1589, la mayor parte de las figuras ya estaban en sus sitios, siendo la última en ser izada el "Crucificado del Calvario", que quedó instalado el 6 de septiembre de 1590. Sin embargo, hubo que llevar a cabo todavía diversos retoques durante algún tiempo, por lo que no se dio por acabada la obra del retablo hasta 1592 en que el rey concedió a Pompeyo —su padre Leone había fallecido en 1590— tres mil ducados y una renta perpetua de otros quinientos para él y sus descendientes en agradecimiento por la magna labor realizada.

En el primer cuerpo y de izquierda a derecha, se encuentran las cuatro figuras en pie de los Padres de la Iglesia: San Jerónimo y San Agustín y San Ambrosio y San Gregorio, repartidos en dos niveles y todos ellos de dos

metros de altura, con sus correspondientes atributos y vestidos con ropajes muy ricos y bien cincelados con la intención de imitar brocados. El segundo cuerpo muestra otras cuatro figuras de tamaño algo mayor que las anteriores (2,30 metros de altura), que efigian a los Evangelistas, igualmente repartidos en dos niveles: San Juan y San Lucas, a la izquierda; San Mateo y San Marcos, a la derecha, los cuatro acompañados de los símbolos del Tetramorfos y vestidos con telas que se adaptan con bastante fidelidad al cuerpo para acusar la anatomía, revelando una flexión de rodilla de sabor clásico como consecuencia de que apoyan el pie sobre el elemento simbólico que los acompaña, como también clásica es la forma de plegar las vestimentas. San Mateo presenta el manto echado sobre la cabeza y a su lado aparece el ángel que sostiene un libro, ángel que al igual que el águila de San Juan han sido fundidos de manera independiente, mientras que el león y el toro que figuran junto a los evangelistas Marcos y Lucas forman cuerpo con ellos. Por cierto, que a la hora de ubicar las cuatro imágenes en su lugar se advirtió que se había producido un error en las medidas suministradas a Leoni, error del que éste se lamenta en sus cartas: las figuras tienen mayor tamaño que las hornacinas destinadas a alojarlos, por lo que dan la sensación de estar un poco adelantadas, detalle que, a nuestro modo de ver, incrementa el sentido volumétrico de las cuatro imágenes. En el tercer cuerpo solamente aparecen dos figuras bronceas, también de tamaño mayor del natural (aproximadamente 2,60 metros de alto) y ya sin fondo de hornacina, que representan a Santiago por ser el patrón de España, a la izquierda, y a San Andrés como protector de la casa de Borgoña, al lado contrario, ambos representados con arreglo a la forma tradicional en la iconografía como peregrino y portador de la cruz aspada del martirio, respectivamente.

Ya en el ático, se alzan en los extremos las figuras de San Pedro, en el lado del Evangelio, y de San Pablo, en el lateral opuesto, que alcanzan un tamaño de tres metros de altura al igual que el Calvario ubicado en el centro, para así compensar mejor la lejanía con referencia al contemplador. San Pedro porta un libro y las llaves, en tanto que San Pablo lleva otro libro y la espada, apareciendo al pie de ambas figuras la firma de Pompeyo Leoni y,

solamente en la segunda, la fecha de 1588. Contempladas de cerca —lo que es perfectamente factible desde la alta galería que circunda la iglesia— no sabríamos decir qué impresión más, si la arrogancia y serenidad que rezuman sus rostros y actitudes o la primorosa ejecución de sus vestimentas y símbolos. Y con relación al Calvario nada puede decirse que no sea resaltar asimismo la calidad técnica de las tres figuras, cuya altura ronda los tres metros. María y San Juan muestran un aspecto doliente y un tanto compungido que anticipa el naturalismo de las obras de Pompeo Leoni en su última etapa y que contrasta de manera intensa con el sereno tratamiento de la figura del Crucificado, al que Elías Tormo calificó como “el más hermoso de los crucifijos de la Península” (16). Conviene recordar aquí, como dato anecdótico, que el madero de la cruz procede, según cuenta el padre Sigüenza, de la quilla de un galeón portugués bautizado con el nombre de “Cinco Chagas” que estuvo varado durante largos años en el puerto de Lisboa, madera de la que igualmente se confeccionó el sencillo ataúd destinado a guardar los restos del rey Felipe II cumpliendo los deseos expresados por el monarca (17).

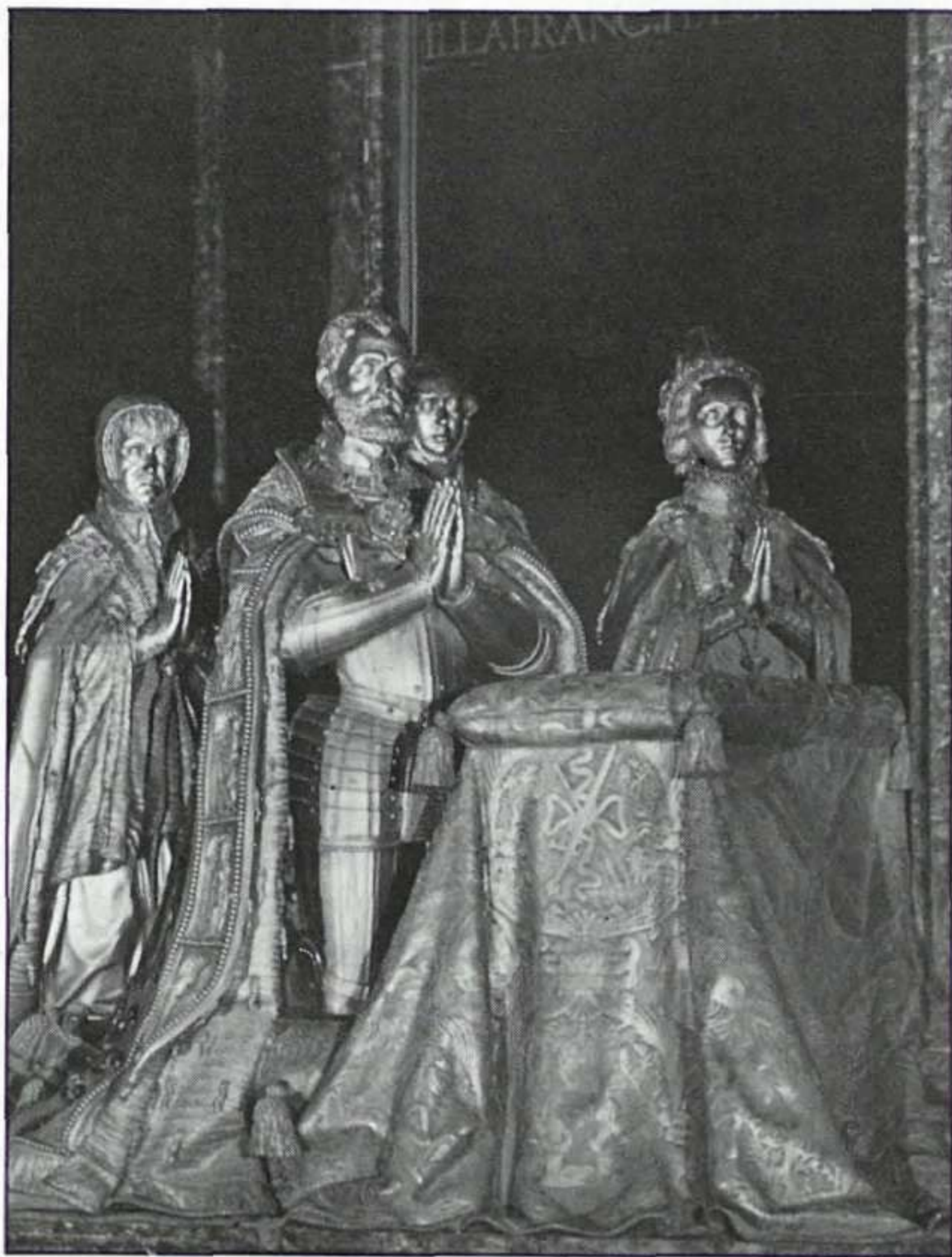
Una vez concluida la obra del retablo, en 1591 el rey encargó a Pompeo Leoni la ejecución de los dos grupos funerarios que habrían de ocupar los laterales de la capilla mayor en perfecta armonía con el retablo, pues no se olvide que la idea primordial que le había animado a construir el monasterio era la de su utilidad como panteón real.

Desde el punto de vista estético, ambos grupos constituyen sin duda una de las más claras demostraciones de los ideales artísticos del arte “prudente” de la época de Felipe II con su apariencia de distanciamiento, tanto en ubicación como en altura, respecto de los demás cortesanos que accedían al templo y con la mirada fija en el altar como ajenos al mundo terrenal. Por ello sorprende que los sepulcros no hubiesen sido acometidos con anterioridad, cuando la iglesia estaba abierta al culto desde 1586, año en que precisamente los restos del emperador Carlos y de su esposa Isabel de Portugal, así como los de sus hermanas Leonor de Francia y María de Hungría, entre otros, habían sido trasladados a la bóveda situada bajo el altar mayor desde su primitivo y provisional emplazamiento en la iglesia vieja o “de

prestado”, enclavada en el lado derecho del monasterio. Es cierto que ya en 1560, Leone Leoni comentó la posibilidad de que el mismo Miguel Angel pudiera realizar un modelo para la tumba del emperador, aunque la idea no fue tenida en cuenta por Felipe II. Por otra parte, en contratos de 20 y 22 de julio de 1583 se alude ya a los “entierros de al lado del retablo” y a “la arquitectura que los rodea”, por lo que cabe suponer que las trazas arquitectónicas fuesen debidas a Juan de Herrera y que estuviesen hechas por tanto antes de 1587, ya que figuran en la estampa grabada por Perret en dicha fecha.

Una vez que Pompeo fue encargado de la ejecución en 1591, de inmediato y una vez realizada la oportuna habilitación como taller de fundición de las casas que habían sido de Jacometrezo en Madrid, puso manos a la tarea para confeccionar los modelos de cera de las estatuas que habrían de componer el grupo imperial a emplazar en el lateral del Evangelio de la capilla mayor como lugar de preeminencia. Auxiliado por Milán Vimercado, Antonio de Morales, Baltasar Mariano, Juan Pablo Cambiago y, entre otros, por el mismo Juan de Arfe y por su propio hijo Miguel Angel Leoni, Pompeo fue fundiendo y retocando sucesivamente las diez figuras orantes y los dos siales que compondrían los enterramientos, corriendo su labor personal con cargo a los cincuenta ducados mensuales que el monarca le había concedido a raíz de la hechura de las imágenes del retablo mayor. Pero a esa cantidad se sumaron siete mil ducados en 1597 como incentivo para que diese acabada toda la obra en un plazo de 18 meses que se cumpliría en junio de 1598, premura que se justifica por el deseo de Felipe II de ver concluidos los grupos antes de que le sobreviniera la muerte que adivinaba próxima, como así ocurrió, ya que falleció el 12 de septiembre de 1598.

El grupo imperial se dio acabado y se colocó en su sitio en 1597, en tanto que el de Felipe II y su familia no lo fue, según Zarco Cuevas, hasta 1600, retraso tal vez debido a la muerte del monarca. No obstante, parece ser que ya desde 1598 habían sido colocadas provisionalmente unas figuras de yeso, pintadas y doradas por Nicolás Granello, su hermano Fabricio Castello y Juan Gómez, figuras que, también a juicio de Zarco, serían las copiadas por Pantoja de la Cruz en sendos cuadros que



P. Leoni. Familia de Carlos V orando. El Escorial.

hoy se encuentran en el estrecho pasillo que conduce a las habitaciones de Isabel Clara Eugenia. Sin embargo, según se desprende de una reclamación formulada por Leoni ante Felipe III y atendida por éste en 1600, parece más probable que los trabajos del escultor hubiesen concluido tres meses antes de la muerte de Felipe II, lo que equivaldría a afirmar que Pompeyo cumplió con el plazo establecido, si bien, los pagos se demoraron mayor tiempo del debido, ya que en 1602 todavía reclamaba 10.207 ducados que se le adeudaban por la hechura de los grupos orantes (18).

Los integrantes del grupo imperial, al igual que los del que representa a Felipe II y a su familia, están colocados, según el padre Sigüenza, de forma que no se estorben para ver "el Sacramento y la cruz que está sobre la grada del altar mayor y quien se pone allí ve muy claro los rostros de todos cinco". El grupo está formado por cinco figuras que parecen rezar con solemne porte, manteniendo por entero su identidad sin que el austero entorno merme un ápice de la misma a diferencia de lo que acontecía con los hiperdecorados enterramientos de la primera mitad del siglo, repletos de figuras alegóricas y motivos ornamentales. Todas son figuras de acentuado hieratismo casi ceremonial, equiparable al que presentan los retratos coetáneos de los pintores cortesanos como Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz. En primer lugar se encuentra el César Carlos, arrodillado sobre un almohadón y ante un reclinatorio cubierto con rico paño de brocado, luciendo armadura y manto imperial, en cuya parte posterior aparece un águila bicéfala trabajada en mármol negro de Mérida, manto del que el tantas veces citado escritor jerónimo precisa que "se puede quitar y poco menos plegar y poner en un arca", aspecto el primero que resulta cierto por cuanto consta que se fundió por separado, mientras que el segundo podría entenderse como una alusión metafórica a su gran semejanza con la realidad. A su derecha está la emperatriz doña Isabel de Portugal, cuyo rostro hace pensar en el célebre retrato que de ella pintara Tiziano; y detrás, en primer plano, su hija la emperatriz doña María de Austria, vistiendo ambas el manto imperial decorado con el emblema de la casa de Austria (19). En segundo plano se encuentran las reinas doña Leonor de Francia y doña María de Hungría, hermanas del emperador y



P. Leoni. Familia de Felipe II orando. El Escorial.



Tumba de Felipe II.

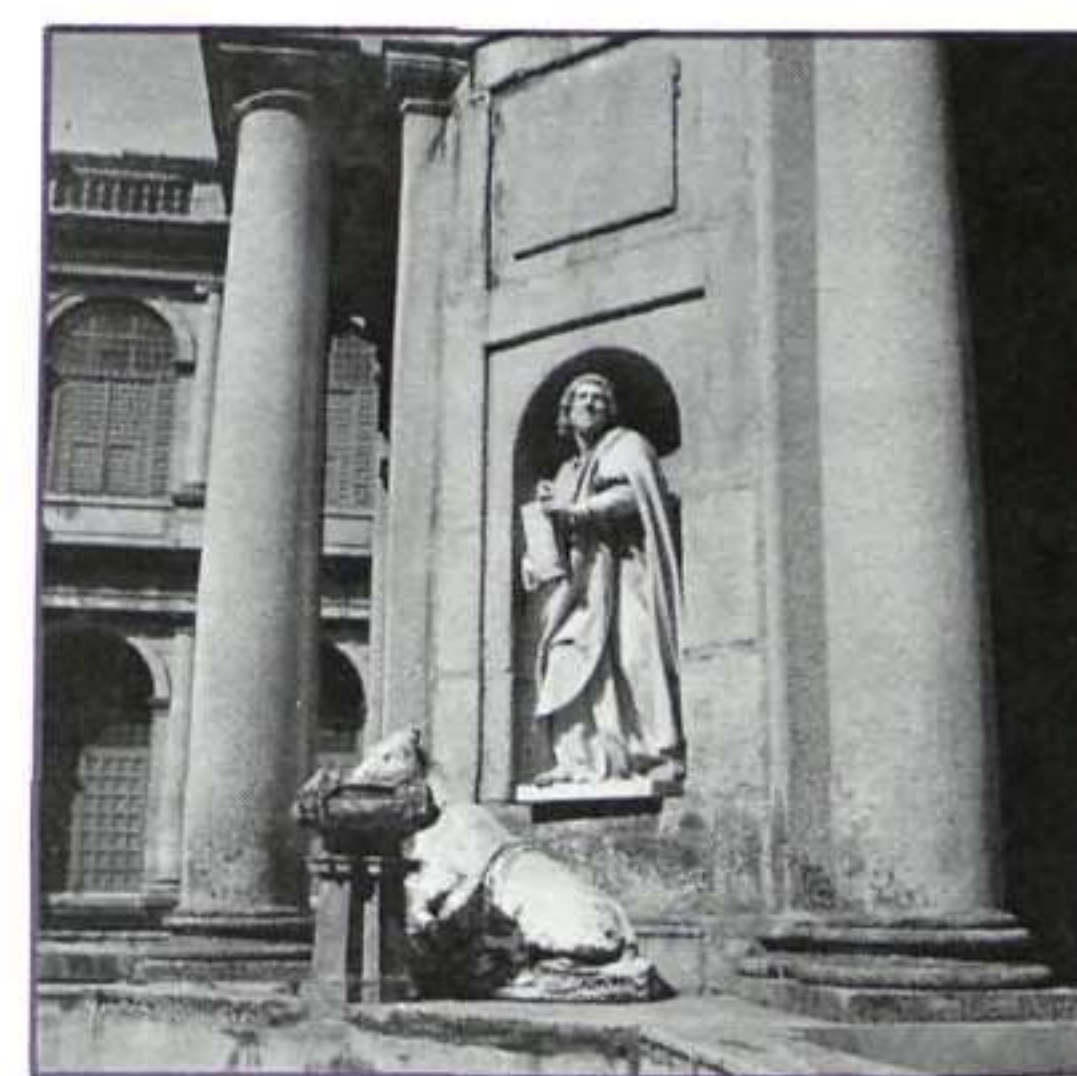
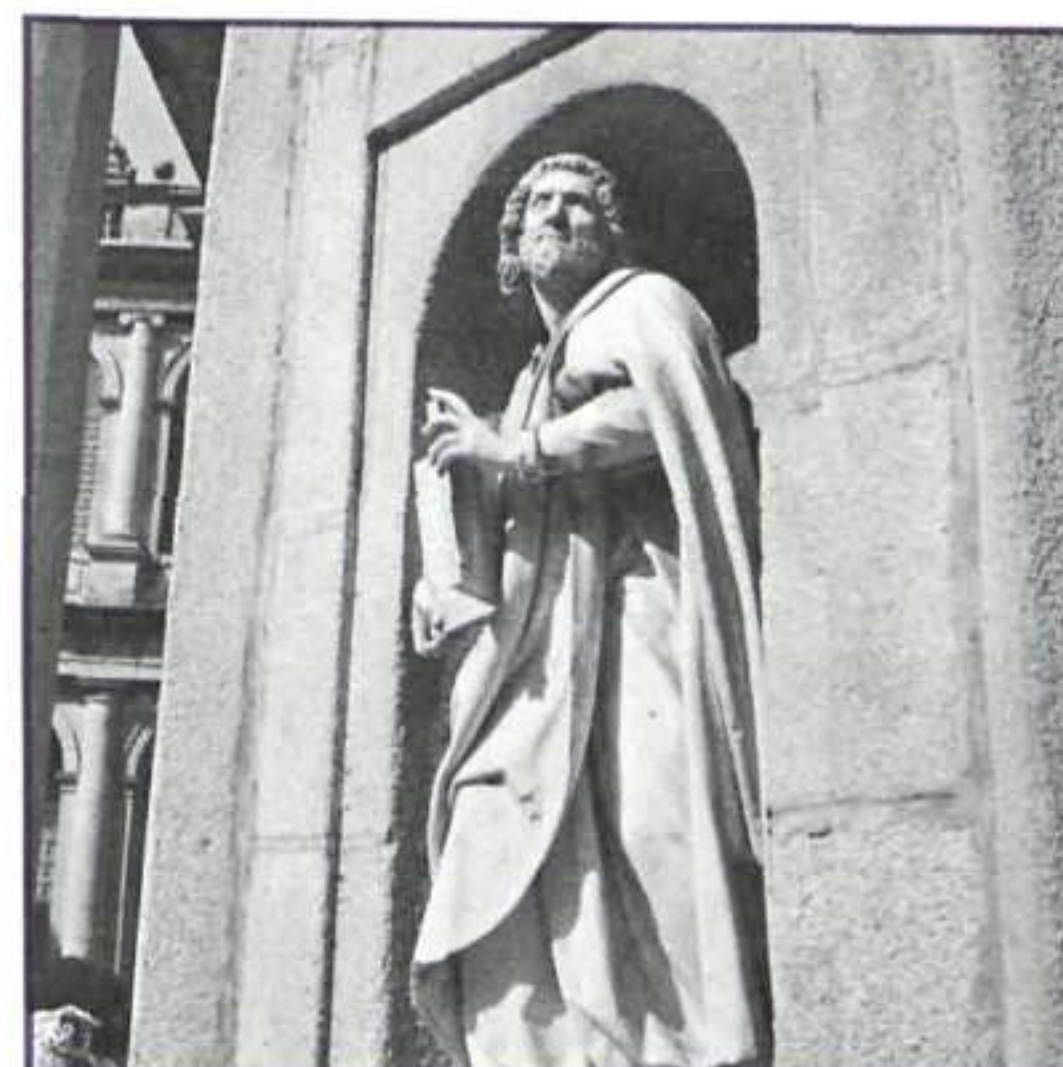
fallecidas en 1558, que lucen tocas de viuda que encuadran sus rostros altamente idealizados como todos los demás del grupo, detalle que se explica por tratarse de una obra de carácter áulico y además por el largo tiempo transcurrido desde sus fallecimientos hasta la realización de las esculturas.

Por el contrario, el grupo de Felipe II y su familia, situado en el lado derecho de la capilla mayor, parece algo más realista en la representación de los rostros, tal vez como consecuencia del avance hacia el naturalismo manifestado en la producción final de Leoni, así como por la necesidad de ceñirse a los modelos vivos o fallecidos en fechas más recientes. El rey Felipe, arrodillado también ante un reclinatorio cubierto con rico paño de brocado, viste armadura decorada con las cruces aspidadas de Borgoña y se cubre con un manto de armiño que difiere bastante del mostrado por la figura de su padre —éste más con aire de capa pluvial, merced a la bordura de santos alojados en aveneradas hornacinas— y presenta en la parte posterior el escudo real realizado a base de piedras de diferentes colores, habiendo sido fundido en bronce también de manera aislada respecto de la figura regia. A su lado, la reina doña Ana, su cuarta y última esposa y madre de Felipe III —razón por la que ocupa lugar preferente arrodillada ante el reclinatorio—, resulta muy semejante en su aspecto al de la reina doña Isabel de Valois, que aparece inmediatamente detrás del monarca, poco favorecidas una y otra en sus rostros enmarcados por las altas gorgueras y como agobiadas por el peso de los mantos. Un poco más atrás, su primera esposa, la princesa doña María Manuela de Portugal, con gracioso tocado de flores, acompaña a su hijo, el príncipe don Carlos, bastante idealizado y enhiesto a pesar del complejo manto que luce y que parece ser una repetición del de su padre.

Por último, hay que recordar la existencia de sendos escudos en la parte superior de cada enterramiento —rematado el del César con la corona imperial, el águila bicéfala y el Toisón, y con tres simbólicas cimbras y también el Toisón el de Felipe II—, que contribuyen a romper la rojiza monocromía del encuadre arquitectónico, de igual forma que lo hacen las inscripciones en letras de bronce dorado que, con muy profundo contenido, aparecen en la negra pared de fondo.

Como queda visto, los Leoni y Monegro han sido sin duda los principales creadores de la escultura clasicista de tono cortesano que puede ser contemplada en El Escorial, pero por varios lugares del recinto monacal se advierten diferentes obras que, por su extraordinaria calidad artística, merecen un comentario por breve que éste sea. Así ocurre con el maravilloso Crucificado de mármol blanco que, firmado y fechado en 1562 por el florentino Benvenuto Cellini (1500-1571), preside hoy una de las capillas de la basílica en nueva instalación que revaloriza su singular valía. Colocado inicialmente en la capilla del trascoro que se abre al patio de Reyes para servir como imagen de altar en las misas celebradas en alto para el pueblo que se congregaba en aquel recinto, la imagen es de tamaño natural (1,80 metros) y aparece clavada a una cruz de mármol negro que acentúa el contraste de la anatomía, trabajada con el virtuosismo técnico propio de Cellini, bronceista y orfebre tan extraordinario como de agitada biografía. Comprada la obra por el Gran Duque de Toscana en 1.500 escudos de oro, fue regalada en 1576 a Felipe II, quien la destinó a El Escorial hasta donde fue conducido desde El Pardo a hombros de 50 portadores para evitarle posibles deterioros en razón de la singular condición de que el Cristo, con los brazos abiertos, estaba realizado en un solo bloque de mármol. Desgraciadamente, cuando tras la rapiña francesa de 1809, la imagen fue devuelta a su lugar en 1814, tenía los brazos rotos por los hombros, deterioro que fue reparado por el cantero vasco Manuel Idiondo. Por otra parte, el padre Sigüenza (20) indica que el mármol fue escogido a propósito en razón de que presentaba unas vetas que podían semejar a las venas, pero no hace alusión alguna al hecho de que la anatomía esté completamente trabajada al desnudo, caso poco frecuente en la iconografía de Cristo, si bien explicable en los ambientes italianos de una época en la que se rendía culto a la belleza del cuerpo humano desnudo. Velada ahora su desnudez por un fino paño blanco, lo más sorprendente de la imagen es la cabeza, de elevada idealización y claros ecos de los cristos miguelangelescos, tanto del que aparece en la célebre Piedad del Vaticano como del que se le atribuye en la iglesia de San Roque, de Massa (Italia).

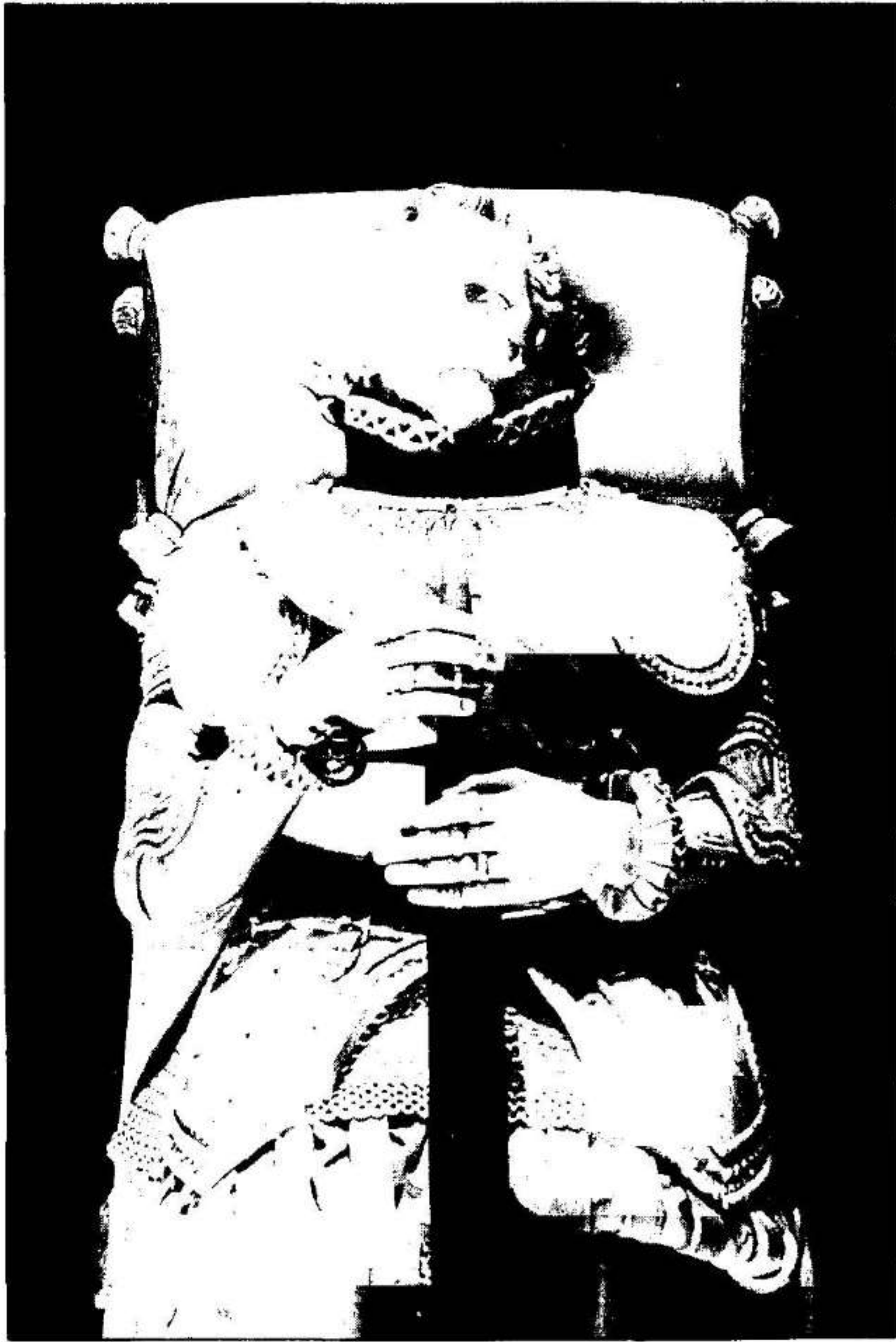
Si el Crucificado de Cellini es, al igual que



Juan Bautista Monegro.
San Mateo. Patio de los Evangelistas. El Escorial.



Juan Bautista Monegro. San Lucas. Patio de los Evangelistas. El Escorial.

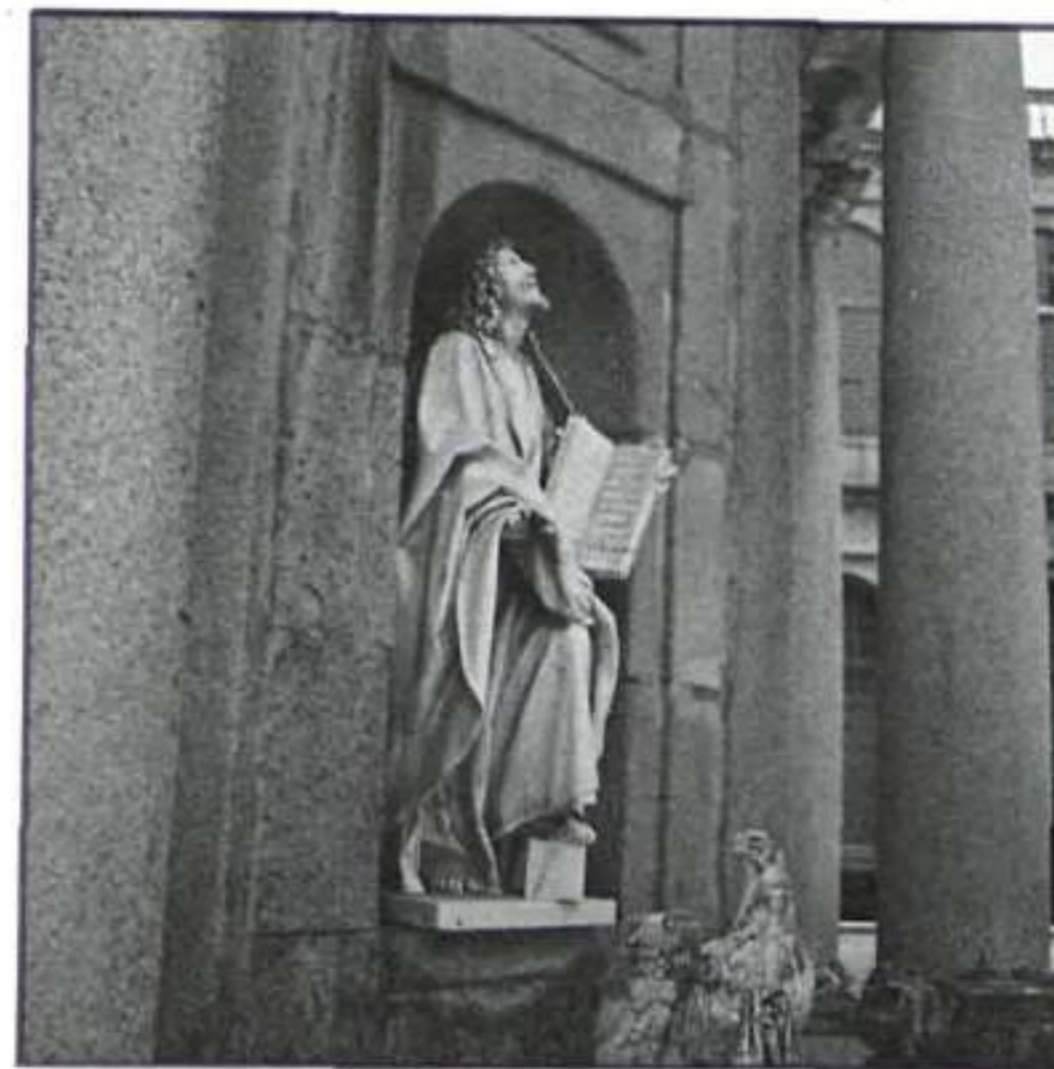


P. Ponzano. Don Juan de Austria.

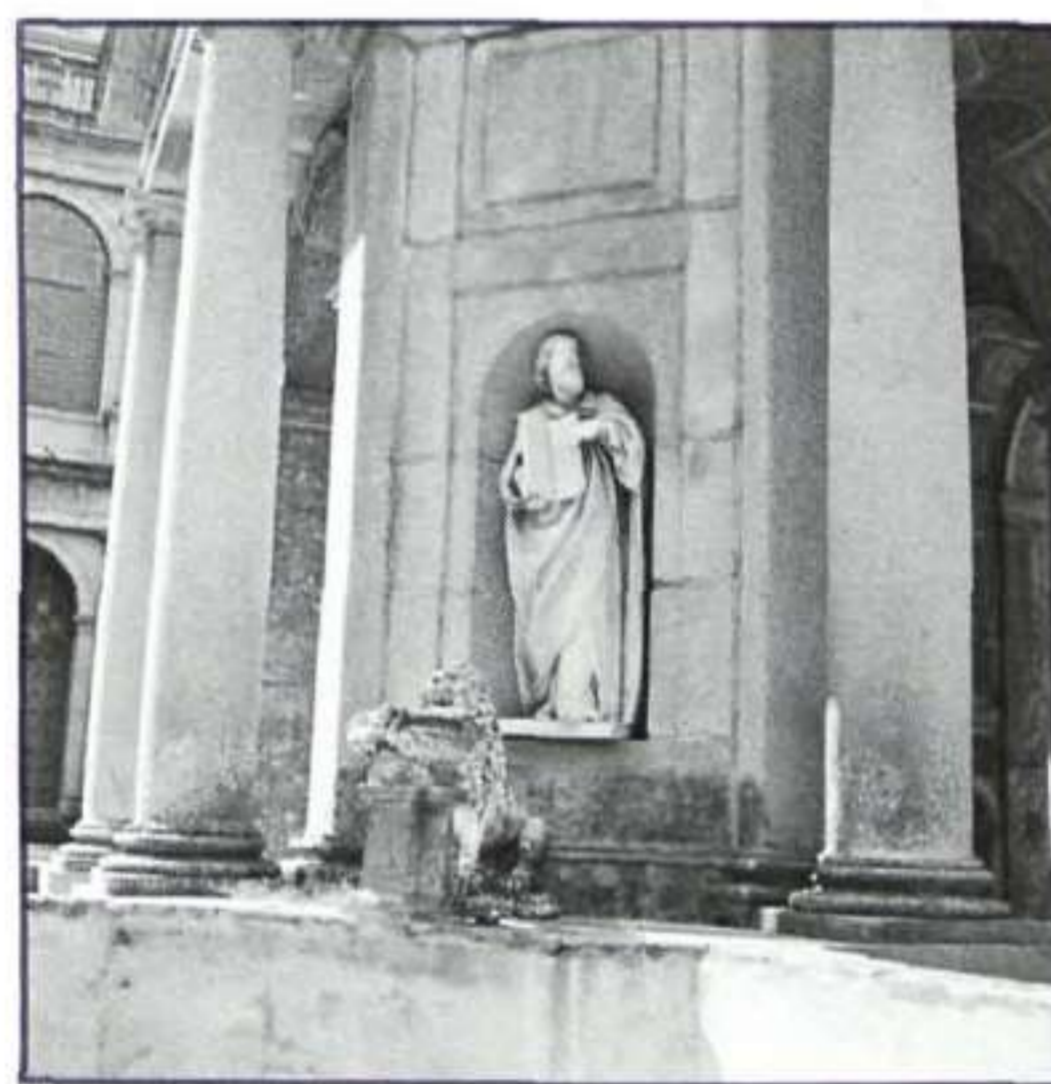
el de Pompeyo Leoni que preside el retablo mayor, una de las mejores manifestaciones del tema en la escultura renacentista, El Escorial cuenta también con otras tres magníficas muestras de la figura de Cristo muerto en la cruz ya de época barroca (21). Una de ellas se debe a Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) y se encuentra instalada desde el siglo XVII en la capilla del colegio, un lugar bien poco accesible al público, por lo que, como ya solicitó Tormo hace ahora sesenta años, sería deseable su traslado a otro sitio de más fácil contemplación por cuanto su calidad así lo reclama. Se dice que la imagen, de bronce dorado y de tamaño algo menor del natural (1,40 metros), fue encargada directamente por Felipe IV al artista con destino al Panteón de Reyes según refiere Baldinucci y mantiene Wittkower (22), aunque Stanislao Fraschetti precisó que la imagen habría sido regalada por el papa Inocencio X a doña Mariana de Austria al pasar por Milán en 1649 cuando viajaba hacia España para contraer matrimonio con el monarca. El modelado anatómico es de suma corrección, así como la idealización del rostro, ofreciendo cierto sentido barroco el movimiento y el claroscuro del paño superfemoral en esta obra, que es la única original e incuestionable de Bernini que se conserva en España.

El Crucificado de Bernini no pasó a presidir de manera definitiva al altar del Panteón de Reyes porque, desde 1659, fue sustituido por otro realizado en Roma por Doménico Guidi (1625-1701), sobrino del también escultor Giuliano Finelli. La imagen, que mide 1,25 metros de altura y responde al tipo iconográfico de Cristo de cuatro clavos, es de bronce dorado y está adosado a una cruz de mármol negro de Vizcaya. Durante algún tiempo esta imagen fue confundida con la de Pietro Tacca que a continuación comentaremos hasta que Tormo precisó que era obra de Guidi y que había sido fundida en Roma por orden del rey Felipe IV comunicada a través del duque de Terranova, su embajador en Roma.

Otro extraordinario Crucificado de bronce es el conservado en la sacristía, pero que permanece oculto tras el portentoso lienzo de Claudio Coello, que representa la adoración de la Sagrada Forma por Carlos II (23). Ya Felipe IV había decorado el testero de la estancia con este Crucificado de factura clasicista realizado por Pietro Tacca (1577-1640) en su



Juan Bautista Monegro. San Juan. Patio de los Evangelistas. El Escorial.



Juan Bautista Monegro. San Marcos. Patio de los Evangelistas. El Escorial.

taller florentino, obra que llegó a España antes de 1635 —y hasta es posible que en vida de Felipe III, con anterioridad por tanto a 1621— con destino inicial al Panteón de Reyes. Pero fue Carlos II quien decidió alhajar el recinto en 1684 con la construcción de un suntuoso retablo de mármoles y bronces que, trazado por José del Olmo, favoreciese la veneración de la Sagrada Forma que había sido regalada

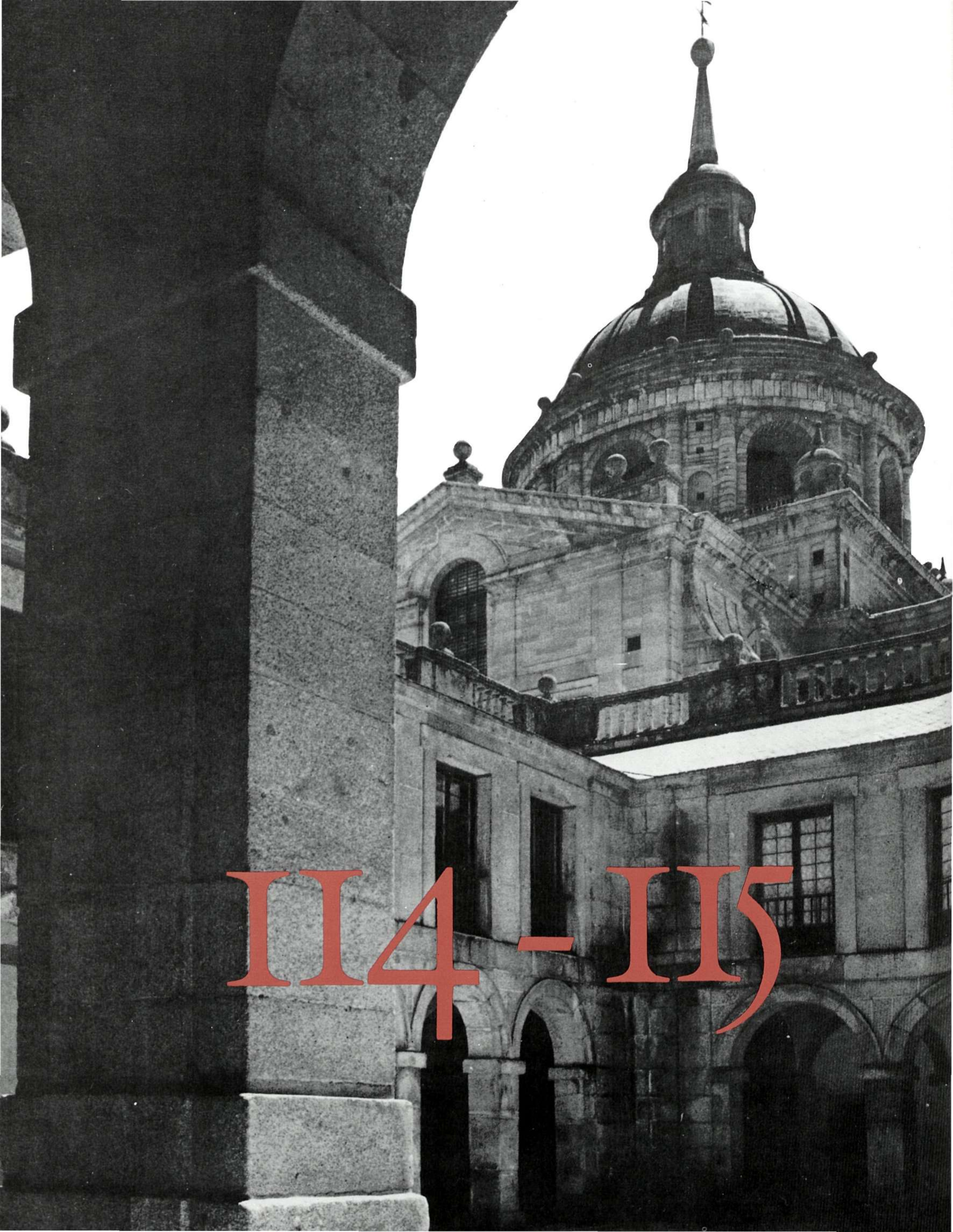
a Felipe II por Rodolfo II tras su profanación por unos herejes holandeses. Aguilas, leones y coronas de bronce dorado fundidos por el italiano Francesco Filippini se alternan con ángeles y cabezas de querubes y cuatro grandes relieves marmóreos que refieren escenas relacionadas con la profanación eucarística. Los relieves son barrocos más por la época de ejecución que por el movimiento y el esquema compositivo, lo que hace pensar en que su autor, ignorado por el momento, haya sido un escultor clasicista italiano con claros recuerdos de Algardi. En el centro del altar aparece el bronceo Cristo de Tacca, de tamaño algo mayor del natural (1,90 metros) y como sostenido por dos ángeles de extendidas alas que no parecen haber salido del taller del artista florentino, sino que más bien recuerdan los fundidos por el milanés Francuccio Francucci y su sobrino Clemente Censore para decorar las paredes del Panteón de Reyes.

Además de estas obras escultóricas de singular valía, en varios lugares del monasterio se conservan diferentes tallas de cierta importancia a las que no es posible aludir con detalle en este momento. Así, por ejemplo, el apuesto ángel de bronce a manera de atril fundido en 1571 por el flamenco Juan Simón; el San Miguel, de madera policromada, tallado en 1692 por Luisa Roldán; el San Jerónimo, realizado también por el mercedario fray Eugenio Gutiérrez de Torices a fines del siglo XVII; y varios Cristos de marfil, entre ellos uno atribuido a Alonso Cano, sin olvidar la marmórea figura de San Lorenzo que se aloja en una hornacina en el lateral derecho del antecoro y cuyo aspecto hace recordar la esta-

tuaria clásica, por lo que bien pudiera ser una obra romana retocada en época renacentista para convertirla en representación del santo titular del monasterio, como recoge con precisión el padre Sigüenza (24), habiendo sido remitida al parecer desde Roma a Felipe II por el duque de Sesa.

Mas no sería oportuno concluir esta revisión de la escultura escurialense sin hacer mención de las obras que completan la decoración escultórica del Panteón de Infantes, iniciado por Isabel II en 1861 y concluido en torno a 1888, durante la minoría de Alfonso XIII. Junto a varias obras funerarias, anónimas unas y de artistas franceses otras, sobresalen las historicistas creaciones del aragonés Ponciano Ponzano (1813-1877), desde los ocho heraldos o reyes de armas que flanquean el acceso a varias de las estancias del panteón, modelados por Ponzano, pero realizados en mármol de Carrara por el italiano Jacopo Baratta di Leopoldo, hasta la seudorenacentista tumba con yacente de don Juan de Austria, igualmente modelada por Ponzano, aunque cincelada en blanco mármol carrarés por Giuseppe Galleotti. Tal vez la obra de mayor calidad en esta insulsa necrópolis de aspecto casi reposteril y tan poco coherente con el espíritu artístico de El Escorial sea la sepultura de la infanta doña Luisa Carlota de Borbón, hija de los reyes de las Dos Sicilias, con figura orante de la difunta, obra también de Ponzano, que centró toda su atención en la minuciosa representación de la rica vestimenta de corte y del reclinatorio, que hacen recordar, aunque sea de lejos, las magnas creaciones de Pompeyo Leoni.

- (1) Fray José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, pág. 5.
- (2) "La escultura religiosa y funeraria en El Escorial", en *El Escorial. IV Centenario de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, 1963, vol. II, págs. 494 y ss.
- (3) P. Sigüenza, *op. cit.*, págs. 205-206.
- (4) A este respecto, cf. C. von der Osten Sacken, *El Escorial: Estudio iconológico*, Madrid, 1984.
- (5) P. Sigüenza, *op. cit.*, págs. 213 y ss.
- (6) Es célebre la frase que indica que "seis reyes y un santo salieron de este canto y quedó para otro tanto" y que se dice fue colocada sobre un bloque de la referida cantera de la Alberquilla, añadiendo algunos comentaristas más exagerados que incluso la gran escalera principal que conduce al piso alto desde el patio de los Evangelistas, construida por El Bergamasco con enormes escalones monolíticos, procede del mismo canto al igual que las jambas y el dintel de la puerta de la fachada principal. Así lo refiere en sus *Memorias* fray Juan de San Jerónimo, según recogen A. Portabales Pichel en *Los verdaderos artifices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*, Madrid, 1945, y el padre Quevedo en *Historia del real monasterio de San Lorenzo*, Madrid, 1849.
- (7) Como en el contrato no se especifica cantidad fija a percibir por Monegro sino aquella que resultase de la tasación final, existe gran disparidad en las cantidades citadas por los diversos historiadores de la obra escorialense, oscilando entre los 10.945 ducados de coste total que refiere en 1764 el padre A. Ximénez, pasando por los 12.000 sólo de la mano de obra que indica el padre Juan de San Jerónimo en 1845 hasta los 17.800 que precisa el padre José de Quevedo en 1849 como total de los gastos.
- (8) "The Claustral Fons Vitae in Spain and Portugal" en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. I, págs. 291-295, Madrid, 1966, luego reproducido en *Traza y Baza*, n.º 2, Barcelona, 1972.
- (9) P. Sigüenza, *op. cit.*, págs. 247-248.
- (10) Archivo Histórico de Simancas, Antigua Sección de Obras y Bosques, consulta a la Junta, leg. 32, 6 septiembre 1631.
- (11) Así lo recogen E. Harris y G. de Andrés en "Descripción de El Escorial por Cassiano dal Pozzo, 1626", publicada como anejo al n.º 179 de *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1972, nota de la pág. 17.
- (12) "San Juan Bautista, obra de Nicolás del Arca", *Reales Sitios*, n.º 13, 1967, págs. 22-24.
- (13) Sobre los Leoni, continúa teniendo cierta vigencia el clásico estudio de E. Plon, *Les maitres italiens au service de la Maison d'Autriche: Leon Leoni, sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887.
- (14) Cf. F. Portela Sandoval, *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977, págs. 373-378.
- (15) Cf. a este respecto, Eloísa García, "La obra de bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo el Real de El Escorial", *Bol. Arte y Arqueología de Valladolid*, 1946, vol. XII, págs. 127-145; y J. J. Martín González, "Sobre la intervención de León Leoni en el retablo de El Escorial", *Bol. Arte y Arqueología de Valladolid*, 1952, págs. 126 y ss.
- (16) E. Tormo y Monzó, "Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial", *Archivo Español de Arte*, 1925, págs. 117-145.
- (17) Las estatuas del retablo, con excepción de las situadas en el ático, fueron desmontadas por las tropas francesas en 1809 con la intención de llevárselas como botín, pero fueron felizmente repuestas en sus lugares en 1814, al igual que el tabernáculo, si bien desprovisto éste de la custodia que había en su interior. Cf. P. Zarco Cuevas, *El monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y la Casita del Príncipe*, Madrid, 1955, págs. 224-225.
- (18) Según el P. Sigüenza (*op. cit.*, págs. 421-422), el coste total de los enterramientos no figura individualizado en parte alguna de su libro, sino que indica globalmente que la hechura del "retablo mayor y la custodia, con todas las imágenes; los enterramientos y los escudos reales y todo cuanto hay en la capilla mayor" ascendió a 345.802 ducados y 114 maravedís, pero que, calculando por lo alto, pudo llegar a los 862.104 ducados, a los que creemos habrá que sumar otra partida de 140.000 ducados por la "escultura del altar mayor".
- (19) Aunque aparece aquí efigiada, la emperatriz María, viuda de Maximiliano de Austria, está enterrada en el madrileño monasterio de las Descalzas Reales, al igual que su hermana doña Juana, fundadora del citado cenobio.
- (20) P. Sigüenza, *op. cit.*, págs. 335-336.
- (21) Para más detalles, cf. el artículo de E. Tormo, citado en nota 16.
- (22) R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*, Oxford, 1981, 3.ª ed., pág. 228.
- (23) El cuadro es descendido solamente el 29 de septiembre, festividad de San Miguel, y el 28 de octubre, día de los santos Simón y Judas, quedando entonces el "Crucificado" a la vista del público.
- (24) P. Sigüenza, *op. cit.*, pág. 336.



II4-II5

Alfonso Pérez Sánchez

EL TRANSITO HACIA LA "MODERNIDAD" DEL LLAMADO
NATURALISMO BARROCO ESPAÑOL

En los últimos años se ha ido trazando, cada vez con más claridad, el importantísimo papel que en la formación de la pintura española del siglo XVII representa el foco artístico que Felipe II potenció al servicio del monasterio de El Escorial. Cuando en 1568 se inicia la decoración del enorme conjunto aún no acabado, la voluntad del monarca impone un sistema de grandes ciclos pictóricos un tanto diversos de la vieja tradición escultórica de la primera mitad del siglo, en que los grandes retablos de imaginería y las ricas decoraciones de estuco constituían el modo más específico de configurar los espacios de la devoción.

Los altares de enormes lienzos, reducida su ensambladura a poco más de un severo marco, y los grandes ciclos al fresco, en los muros del claustro y dependencias, entre unas severísimas arquitecturas, de las que se había omitido todo halago decorativo, van a constituir un amplísimo campo de experimentación de una serie

de novedades, más o menos expresas, más o menos maduras, con las que se fragua la recuperación de la realidad, la formación de un lenguaje plástico, de severa y solemne monumentalidad, pero a la vez entreabierto a nuevas aproximaciones al mundo de lo sensible, descubridor de aspectos de la emoción humana más directa, recorriendo, muy lenta y sutilmente quizás, pero con paso riguroso, el camino de la verosimilitud, de la “composición de lugar”, de la obsesión por el reflejo de la realidad inmediata, que concluirá, ya en el siglo XVII, por establecer el lenguaje devocional de la pintura española.

Se han comentado muchas veces las palabras de un testigo excepcional del fenómeno escorialense, testigo y quizá también protagonista, pues sus consejos, sus indicaciones iconográficas y probablemente también su gusto artístico, orientaron la realización de bastantes de las obras del monasterio. Me refiero al padre José de Sigüenza (1), que al comentar algunos aspectos del arte del Greco y su rechazo por parte de Felipe II, —a los que hemos de volver— añade: “y tras esto (como decía en su manera de hablar nuestro Mudo) los santos se han de pintar de manera que no quiten las ganas de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser ésta”.

Esta intención decididamente devocional del arte pictórico, encaminado esencialmente a configurar un estímulo piadoso, es quizá lo que de modo más evidente y programático podemos señalar como “voluntad” de Felipe II, al afrontar la decoración del monasterio, y a ello responden en gran medida las limitaciones y también los aciertos de lo que para El Escorial se pintó, dentro, desde luego, de las normas trentinas, que quizá El Escorial encarne mejor que ningún otro conjunto en toda la Catolicidad.

En las bellísimas páginas del padre Sigüenza puede espigarse mucho respecto a las valoraciones de las obras de pintura por sus efectos devocionales, pero quizá sea Francisco Pacheco, pintor y teórico de formación teológica y literaria acunada en los ámbitos más próximos a la sensibilidad filipina, quien acierta a expresar con claridad ingenua esa intención programática: “y si del fin de la pintura (considerada sólo como arte) decíamos que es asemejarse a la cosa que pretende imitar con propiedad,



Van der Weyden, Descendimiento de la cruz. Museo del Prado, Madrid.



Diego Polo. San Roque. Museo del Prado, Madrid.

ahora añadimos que, ejercitándose como obra de varón cristiano, adquiere otra más noble forma y por ella pasa el orden supremo de las virtudes, y este privilegio nace de la grandeza de la ley de Dios, por cuyo medio todas las acciones (que por otro serían tenidas por viles) hechas con deliberación y enderezadas al fin eterno, se acrecientan y adornan de merecimientos de virtud... Así que, hablando de nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreverte; y además de asemejarse se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria y procurando apartar a los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor”.

“No se puede cabalmente declarar el gusto que de las imágenes se recibe amaestrando al entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas divinas, produciendo justamente en nuestro ánimos los mayores y más eficaces efectos que se pueden sentir en cosa alguna en el mundo, representándose en nuestro corazón actos heroicos y magnánimos, ora de paciencia, ora de justicia, ora de castidad, mansedumbre, misericordia y desprecio del mundo... (2).

...El pintor católico, a guisa del orador, se encamina de persuadir al pueblo y llevarlo, por medio de la pintura, a obrar alguna cosa conveniente a la religión” (3).

Y por último, citando a Horacio en su “Poética”, a través de una traducción que él mismo versifica, subraya la fuerza de lo visto:

“Las cosas percibidas
de los oídos, mueven lentamente,
pero siendo ofrecidas
a los fieles ojos, luego siente
más poderoso efecto
para moverse, el ánimo quieto”.

Por donde podemos decir, que representa la pintura a la vista las cosas en el modo propio que pasaron, mejor que por la lección que oímos contar” (4).

Es significativo, que al resumir sus argumentos en favor de las imágenes y, por supuesto, de una pintura de fuerte contenido piadoso y emocional, recurra a los libros de Molano (5), el cardenal Paletto (6), arzobispo de Bolonia y al padre Martín de Roa, de la Compañía de Jesús, todos ellos representantes muy significativos de la mentalidad contrarreformista

que rescata las formas “verosímiles”, estructura el vocabulario piadoso más y más próximo a la realidad sensible, y refuerza el manejo de las emociones.

El Escorial va a ser, sin duda alguna, el lugar donde la cristalización de esa “función” del pintor va a extremarse tras la conmoción de la Reforma, la crispación del manierismo, internacional y cortesano y las severas llamadas al orden de los espíritus rigurosos —y evidentemente prácticos— que advirtieron la necesidad de recuperar, a través de la pintura “reforzada”, del descubrimiento del “vero”, y de la intensificación de la emoción sentimental o patética, una potencialidad piadosa que se había perdido desde tiempos del último gótico.

Felipe II supo, admirablemente, comprender y separar las diversas funciones de las obras de arte, según su forma, su sentido y su “contexto”. Hombre de refinada sensibilidad, de educación artística singular, son bien conocidas sus relaciones con Tiziano (7), que le dedicó algunas de sus más bellas “poesías” mitológicas, ponderadas a veces en su correspondencia en términos tales que hacen sospechar, incluso, una voluntad voluptuosa bien expresada. A la vez, su decidida intención de convertir El Escorial en un riguroso sermón piadoso, comprensible y claro a los ojos de todos los fieles que le visiten, le obligó, de una parte, a reunir cuanta pintura religiosa “antigua” expresiva y directa pudo acopiar, y por otra, a intentar encontrar un lenguaje nuevo, “moderno”, que pudiese servir a su propósito sin traiciones a su tiempo.

La tragedia, si quiere llamársele así, de la pintura de El Escorial nace de ese propósito, en algún modo fallido, y del error de perspectiva de las críticas del siglo pasado y comienzos de este, que han configurado hasta fecha reciente los juicios y las opiniones académicas.

Los gustos de Felipe II, en lo que toca a pintura religiosa, quedan bien marcados en su clara preferencia por los grandes maestros flamencos. El gran *Descendimiento*, hoy en el Prado, y el *Calvario* aún en El Escorial, obras de Van der Weyden, son ejemplos soberbios de un grave patetismo, concentrado y dramático, de una enorme potencia comunicativa y de intensísima apoyatura en la realidad sensible. Un punto de mayor crispación, a un paso de un cierto expresionismo distorsionador de lo

visible, en aras de una más intensa comunicabilidad, se encuentra en Quentin Metsys o en Marinus, artistas también estimados por el monarca que reunió algunas de sus obras maestras. Un gusto por la alegoría moral, por la clave enigmática, vestida de lenguaje sorprendente y caprichoso, encuentra su escapada en las formas singularísimas de El Bosco, de quien también reunió un conjunto sin paralelo. Todos estos artistas de Flandes, gozaron de la estima del monarca, que protegió también a algunos flamencos contemporáneos suyos, en los que el rigor del pormenor verosímil, heredado de sus mayores, se fundía ya con las bellezas de Italia. El caso de Miguel Coxien es quizá el más significativo entre los pintores religiosos (8), como el de Antonio Moro lo es entre los retratistas. Realidad verosímil y emocional, junto a contenidos dogmáticos y moralizantes, dotan de razón y coherencia a estas preferencias.

Ya queda citada la afición y admiración del monarca por Tiziano. La correspondencia con el artista, extendida a lo largo de más de 25 años, nos informa tanto de las “poesías”, donde la sensual belleza femenina triunfa sin rebozo, como de aquellas obras de devoción en las que la humanización del dolor o la intensidad de los afectos, le prestan un carácter de inmediata verdad, singular en su tiempo, servido además por una técnica de libérrima calidad vibrante (9).

La yuxtaposición en el gusto del monarca de obras de técnicas tan diversas como las del prodigioso acabado al modo flamenco, y las audacias del pincel del Tiziano viejo o de Jacopo Bassano (de quien también poseyó obras con estima) nos hablan tanto de la amplitud de la sensibilidad y conocimientos del rey, como quizá —seguramente— de su fundamental preocupación por el contenido expresivo.

Realidad intensamente transmitida, emoción piadosa, directamente contagiada por vía de la efusión sentimental, contenidos simbólicos, de carácter moral, que invitan a la exégesis teológica-dogmática: tales son los resortes que mueven al rey en su valoración de la pintura religiosa. Esas habían de ser, por supuesto, las que van a reclamarse a los pintores que acudan a trabajar al monasterio, y los que, a su través, van a perpetuarse en buena parte de la pintura española del siglo XVII, que, al menos a lo largo de su primera mitad,



Tiziano, Santo entierro. El Escorial.



Marinus. San Jerónimo. Museo del Prado. Madrid.

va a estar fortísimamente marcada por lo que en El Escorial se formula.

Navarrete el Mudo, va a ser el primer maestro de El Escorial, y quien, de modo más afortunado y más precoz, formula las reglas de esa pintura “nacional” y piadosa, de doble apoyo en Flandes y en Italia del Norte (10). Educado en Venecia, al parecer, su primera obra, el *Bautismo*, del Museo del Prado, denuncia, sin embargo, su conocimiento de los romanistas flamencos, incluso en aspectos de su técnica, esmaltada y minuciosa. Los nobles modelos de los ángeles sin alas, de recuerdo romano, hermanan con los personajes de Coxien. Pero lo más característico del estilo maduro de Navarrete será su asimilación de los modos de Tiziano, de la parte rica y sensual de su materia, del colorido cálido y vibrante, de los efectos luminosos audaces, al modo de Bassano, y de un poderoso impulso dramático y expresivo que culmina en su magistral *Degollación de Santiago*, sobre la que habrá que volver. A la vez, el elemento doméstico, casero, que denota observación atenta de la realidad, brilla en el perro y el gato que se encrespan en la *Sagrada Familia con Santa Ana* —y que llegó a parecer excesivo a Felipe II, que exigió no se repitiera en ninguno de los lienzos sucesivos—, o en el ambiente íntimo y vibrante de la puerta entreabierta en su *Abraham y los tres ángeles*, hoy en Dublín.

Navarrete presenta ya, en fechas muy tempranas, entre 1568 y 1579, un conjunto de elementos que —demostrada su eficacia— van a ser comunes a las generaciones posteriores. Su temprana muerte, obliga a buscarle sucesor y, como el padre Sigüenza dice, con palabras que han sido repetidas muchas veces, “si viviera éste, ahorráramos de conocer tantos italianos, aunque no se conociera tan bien el bien que se había perdido” (11).

La presencia de Navarrete en las generaciones sucesivas y el peso y vigencia de sus composiciones en la primera mitad del siglo XVII, puede subrayarse con sólo unas pocas referencias. Su *Martirio de Santiago* (12) es el modelo evidente tanto del lienzo análogo de Francisco Ribalta en el Retablo de Algemesi (1604), como de la *Degollación del Bautista*, de Vicente Carducho, pintada hacia 1622 para la Cartuja del Paular, y hoy en el Museo de Cáceres. La intensa expresión de entrega devota del santo, recibiendo la muerte con las manos alzadas y

los ojos vidriosos, y la energía brutal del verdugo en tensión, impresionaron a los artistas de la generación siguiente. Pero, además, los modelos solemnes y aplomados de sus *Apóstoles* emparejados en los altares de El Escorial, fueron copiados infinidad de veces y repetidos, con leves variantes, en la serie de Antonio Arias, del Museo de Granada (13). Su intenso *San Jerónimo*, al que Sigüenza reprocha estar en un bosque demasiado ameno, inspiró también el de Bartolomé Carducho de 1606 (14), que, aunque eliminando la frondosidad nórdica, mantiene de modo muy fiel la composición general e incluso detalles como la piedra en la mano derecha. En otros aspectos, la técnica, tan veneciana, de su *Abraham* se reconoce —junto a la del maestro supremo, Tiziano— en la del malogrado Diego Polo, que hizo en El Escorial su formación de pintor, como veremos.

Muerto Navarrete en 1579, es significativo que ese mismo año aparezca El Greco, contratando el *San Mauricio*, como deseando ocupar el lugar vacante. Se ha comentado muchas veces cómo Felipe II rechazó —aún abonando religiosamente un importe muy superior al de otras obras— el lienzo del Greco, frustrándose así una posibilidad —la de El Escorial pintado enteramente por el cretense— que ha hecho derramar mucha tinta en gratuitas evocaciones líricas. Felipe II advirtió muy bien cómo el arte del Greco era irreconciliable con la disciplina formal impuesta en el monasterio y con la dogmática de lo verosímil (15). Sólo en los últimos años se ha sabido entender cómo Felipe II sabía perfectamente lo que deseaba y cómo su rechazo del pintor —aun advirtiendo seguramente lo que encerraba de profundo valor— responde, más que a cuestiones de gusto o sensibilidad, a estrictas razones funcionales. El hecho, evidente, de que el arte del Greco no tuviese proyección a lo largo del siglo XVII (16), salvo en ciertos aspectos sutiles del retrato, que no son sino prolongación veneciana, parece dar la razón histórica al monarca.

Fue preciso, pues, recurrir a artistas extranjeros. Son sabidas las gestiones de los enviados del rey para buscar artistas de prestigio para la obra (17). Ni Veronés ni Tintoretto acudieron a la llamada, aunque enviaron obras significativas que se incorporaron al repertorio ideal que el monasterio iba fraguando (18).

Bien a través de las obras de El Escorial o



Sánchez Cotán. Piedad. Cartuja de Granada.

de las colecciones reales acumuladas en Madrid, ambos van a ser elementos vivísimos en la formación de la "escuela madrileña" de pleno barroco. Artistas como Escalante, deberán a ambos maestros mucho de su propia personalidad (19).

Pero, quienes van a encarnar mejor la personalidad de lo "escurialense" van a ser Luca Cambiasso —llegado a El Escorial en octubre de 1583, para morir allí mismo el 6 de septiembre de 1586— y Federico Zuccaro, llegado a principios del mismo año de 1586 y despedido, al no haber complacido al rey según se esperaba, en diciembre de 1588. Ambos significan muy bien, aunque con diversos matices lo que había de ser la pintura oficial del monasterio, y ambos marcan la pintura española mucho más de lo que se ha creído.

El genovés Cambiasso, que vino acompañado de su hijo Oracio y de su discípulo favorito y fidelísimo Lázaro Tavarone, ha tenido escasa estima hasta fecha muy reciente, pesando negativamente sobre todo, la evidente pobreza y monotonía de la bóveda del coro de la Basílica, obra de una terrible sequedad y mezquindad, como se ha señalado repetidamente (20).

Pero Cambiasso no era sólo el decorador frío y seco que muestran esos frescos desdichados. Su fabulosa inventiva de dibujante procuró innumerables composiciones, nuevas y variadísimas, en temas como la *Sagrada Familia en el taller del carpintero*, la *Virgen con el niño*, la *Piedad*, el *Prendimiento* o la *Flagelación*, tan adecuados a la devoción intimista de su tiempo. Sus dibujos circularon y aparecen con frecuencia en los obradores de los pintores de todo el siglo XVII (21).

Sus lienzos de caballete, de una delicada y silenciosa intimidad, en los que emplea la luz con una capacidad de sugerencia admirable, jugando con los efectos nocturnos, la cálida luz de una vela o el reflejo de las llamas de un hogar, prestan a sus composiciones menores y devocionales, un lirismo concentrado y casi misterioso que subraya, aún más, la grave monumentalidad de los volúmenes netos, severos, de sus personajes y de sus espacios (22).

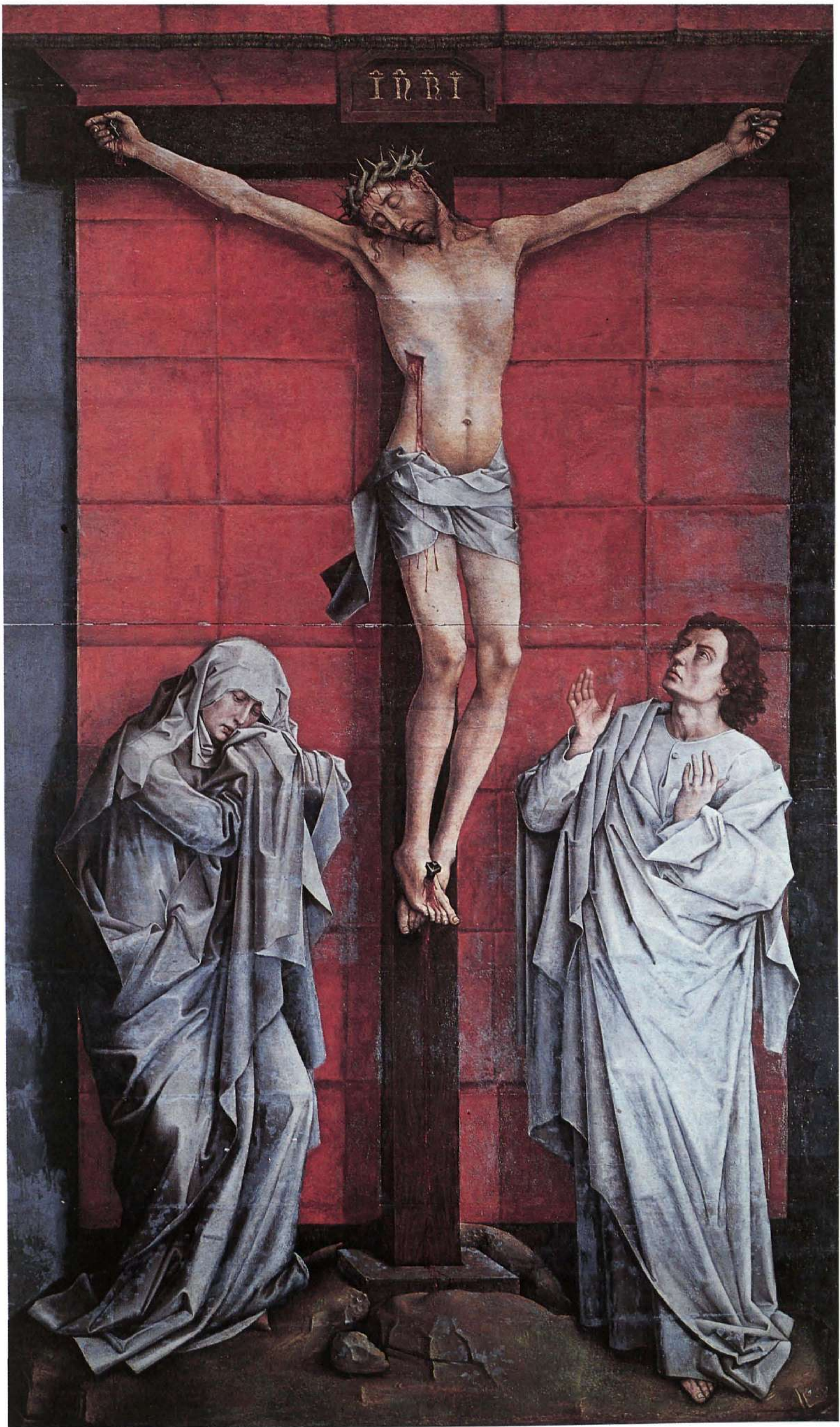
La presencia de motivos de Cambiasso en la pintura de la generación sucesiva es constante, y se ha señalado sobre todo a propósito de Sánchez Cotán. Los efectos luminosos de lienzos como la *Virgen despertando al Niño*, del

Museo de Granada, la simplificación volumétrica de sus escenas de *Martirios de cartujos*, de la misma ciudad, o la solemne monumentalidad de la *Samaritana*, de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, sólo se explican a través de la familiaridad con las obras del maestro de Génova. En Valencia, también se recoge la composición y el modo de iluminar de Cambiasso, en obras como la *Adoración de los pastores*, de uno de los retablos de Algemés, obra de Francisco Ribalta, o de su más inmediato círculo, que parece una trasposición libre de la gran composición de la catedral de Génova.

En Sevilla, Francisco Pacheco evoca muy directamente los modos de dibujar de Cambiasso, en sus propios dibujos de asunto mitológico, donde la síntesis lineal y el juego de la aguada, corporeizan unas figuras monumentales.

Tras Cambiasso —a quien Sigüenza respeta, aunque no muestre demasiado entusiasmo, definiéndolo con evidente precisión: "hombre facilísimo en el arte, de estraña presteza y no falta de invención, aunque sí notablemente de adorno" —la llegada de Federico Zuccaro produjo una gran decepción, pues la fama excesiva que le precedió hizo concebir unas esperanzas desusadas. Zuccaro, probablemente, no acertó, desde luego, a dar aquí lo mejor de su arte. Pero su venida vino a significar, a largo plazo, una verdadera transformación de la sensibilidad y la técnica en lo español, sin contar, por supuesto, con lo que significó en el aspecto teórico, ya que sus "ideas" y su visión del "arte de la pintura" va a informar de modo expreso los escritos de casi todos los teóricos españoles posteriores, incluso a Palomino que, ya en los umbrales del siglo XVIII, todavía seguirá utilizando definiciones y conceptos directamente emanados de los escritos de Zuccaro (23).

El arte de Zuccaro, con su composición un tanto rígida y un color a veces agrio, formado en la tradición manierista, a la que quizás más que nadie contribuyó a "reformular" en la dirección de severa y solemne compostura y decoro, vino, sin embargo, a ser suministrador de unos esquemas compositivos que perduraron largamente, aunque servidos con otros modelos y otra soltura de pincel que, más y más veneciana, en el propio Escorial nutre sus raíces. La utilización de estampas sobre composiciones



Van der Weyden, Calvary, El Escorial.

suyas es constante a lo largo del siglo. Baste como ejemplo significativo el de su *Nacimiento de la Virgen*, usado casi literalmente en Valencia por Ribalta (retablo de Andilla, 1622) y por el toledano Antonio Pizarro en Casarrubios del Monte (h. 1610-20).

La importancia radical de Zuccaro está, sobre todo, en la presencia de algunos de sus



El Bosco. El Jardín de las Delicias. Museo del Prado, Madrid.

discípulos, Bartolomé Carducho especialmente, que, partiendo de sus enseñanzas y esquemas, van a integrarse en la corriente más “moderna” de su tiempo y van a marcar, durante casi medio siglo, la pintura de Castilla y, a través de Ribalta y Roelas, la valenciana y la sevillana.

Pero, además, la huella de Zuccaro va a ser enormemente duradera en la práctica del dibujo, en el que fue maestro. A través de los Carducho —especialmente del menor, Vicente, educado con su hermano y maestro, a su vez, de un importante grupo de pintores madrileños, entre los cuales se cuenta al mismo Francisco Rizi, que abre ya las puertas del pleno barroco— se generaliza entre nosotros la manera de preparar una composición, primero a través de rápidos “rasguños” o “esquicios” a pluma, enmarañados y burbujeantes de ideas y ocurrencias, que pugnan por materializarse. Luego se realizan los dibujos “determinados”, es decir, ya decidida la composición, mezclando con frecuencia lápiz negro y sanguina, para

obtener mayor efecto de morbidez y adelantar aspectos más pictóricos, a la vez que se desarrollan estudios pormenorizados de paños, miembros y expresiones, con lápiz negro, con frecuencia sobre papeles azulados, para estudiar detenidamente cada elemento de la composición ya decidida (24).

Estos pasos, que se harán canónicos en la enseñanza de la pintura, es Zuccaro quien los impone en el medio español y van a tener larga vida. Los dibujos de Cambiasso, con su técnica abreviada y precisa, concebidos con extraña seguridad, como ejercicios de composición, van a ser vistos mucho más como repertorio de composiciones que como práctica del diseño, comunicable por la enseñanza, y sólo en algunas obras de Pacheco, ya citadas, o de Ribalta, puede rastrearse su eco.

El papel de los Carducho en la pintura castellana hasta la llegada de Velázquez, como avanzadas de una recuperación de la realidad, sin menoscabo del decoro, se ha ido subrayando en los últimos años de modo muy concreto. Obras como la *Muerte de San Francisco*, de Bartolomeo, en el Museo de Lisboa, o ciertas escenas de las series del Paular o de los Trinitarios, de Vicente, igualan, como hemos dicho en otro sitio, y no ceden en importancia y significación a ninguno de los "grandes" de la primera generación del siglo XVII (25).

Junto a Carducho, permanecieron en España otros de los ayudantes traídos por Zuccaro, que también se incorporaron a la vida española, en muy diverso grado. De Bernardino Veneciano, o Bernardino del Agua, poco se sabe, pero mantuvo su prestigio en Madrid y su *Santa Cena* del convento de las Carboneras, de Madrid, demuestra su habilidad y fidelidad a los esquemas del maestro (26).

Antonio Ricci, de Ancona, modesto artista, venido también con Zuccaro (27), debe recordarse sólo por sus hijos, Juan Andrés que, monje benedictino, va a ser figura capital de la pintura madrileña monástica del siglo XVII, con una grave austeridad que viene, sin duda, de su ya remota educación escurialense, y Francisco, ya citado como discípulo directo de Vicente Carducho, y elemento capital de Vicente Carducho, y elemento capital en la formación del nuevo lenguaje de pleno barroco.

El último de los maestros italianos vinculados a El Escorial es Pellegrin de Pellegrini, Tibaldi, quizá el más lejano de cuanto habría

de ser el rumbo sucesivo de la pintura, por su devoción fervorosa a Miguel Angel, a quien había estudiado directamente entre 1547-51, y cuyas formas más desmesuradas había asimilado con apasionamiento. Llegado en 1586, permaneció en España, después del despido de Zuccaro, hasta fines de 1594, retornando a Italia para morir en 1596 (28). Suyos son tres lienzos del altar mayor (*San Lorenzo, Adoración de los Reyes y Adoración de los pastores*), y la mayor parte de los frescos del claustro grande.

Quizá sea Tibaldi, en sus años españoles, un pintor ya fuera del tiempo. Su desmesura corpórea, su afición al desnudo —que el Concilio de Trento limitaba y juzgaba indecoroso—, la distorsión de los espacios, en un lenguaje todavía enteramente manierista sin "reformular", le sitúa un tanto fuera de la evolución normal de su tiempo, pero aún con eso, también se deja ver su influencia en algunos aspectos parciales de los artistas posteriores.

El propio Ribalta, ya varias veces citado, no deja de rendirle tributo en la primera obra firmada que conservamos de su mano, la *Crucifixión* del Ermitage, donde la desmesura del sayón del primer término y el escorzo mismo de Cristo de él proceden. Muchos años más tarde, en el retablo de Andilla (1622), realizado en el taller de Francisco Ribalta por los miembros más jóvenes de su taller, todavía habían de acordarse de la hipertrofia muscular de Tibaldi en la figura del mendigo de la *Presentación de la Virgen en el templo*, evocación en clave naturalista del soldado que aparece en el *Calvario*, de Tibaldi, de El Escorial, pero también en Bartolomé Carducho —italiano él mismo, como hemos visto, y formado con Zuccaro— se pueden señalar recuerdos de Tibaldi, a cuyas órdenes trabajó en la biblioteca escurialense.

De otros artistas italianos que trabajan en El Escorial, es más escasa la huella posterior, aunque posean evidente significación en algunos aspectos concretos, como es, sobre todo, la decoración de grutesco, al fresco o al temple sobre estuco, en la que fueron maestros Nicolás Granello, su hermanastro, Fabricio Castello y Rómulo Cincinato (29). Aún está por hacer la historia pormenorizada de la pintura decorativa española de esos años, pero es significativo que el padre Sigüenza subraye precisamente la novedad de esta decoración: "Esta



El Greco. San Mauricio. El Escorial.

manera de pintura... es nueva en España y aun en Italia no ha mucho que resucitó". Sin duda resucitada, para España, un poco tardíamente, pero es evidente que tuvo algunas prolongaciones y testimonios análogos fuera de la corte, especialmente en el ámbito toledano y en la Mancha, las únicas zonas que pueden conectarse directamente con lo escorialense.

Inéditas están algunas bóvedas decoradas, de evidente calidad técnica, en el convento de las Dominicas de Almagro (Ciudad Real), en las que se advierte un eco directísimo de las decoraciones de El Escorial, con su severa ordenación espacial, su fría monumentalidad, y el exquisito y juguetón tratamiento de los grutescos y roleos, recludos en campos perfectamente definidos. Probablemente había que relacionarlos con la actividad de la familia genovesa —como Cambiasso y buena parte de los decoradores citados— de los Peroli o Perola, que trabajaron mucho al servicio del marqués de Santa Cruz, especialmente en el Viso del Marqués (30). También son de clara derivación escorialense los grutescos de la antecapilla del sagrario de la catedral de Toledo, que contrataron Vicente Carducho y Eugenio Cajés, en 1615, pero que cedieron enseguida a Lorenzo de Aguirre, un desconocido artista que gozaba del título de pintor del rey (31).

Incluso en las decoraciones del techo del relicario del monasterio de la Encarnación, de Vicente Carducho (32), de 1616, o en las más tardías y de espíritu ya más directamente barroco, pero impregnadas aún de recuerdo del manierismo escorialense del salón de reinos (1634) del Palacio del Buen Retiro (33), es posible rastrear el eco de lo que el padre Sigüenza consideraba novedad, aportada por los italianos.

Por último, vale la pena recordar a los artistas españoles que cierran el ciclo de la pintura escorialense, llamados también a El Escorial a concluir la labor de decoración tan infelizmente truncada por la muerte del Mudo y las incidencias de los pintores extranjeros.

Quizá el más significativo sea Luis de Carvajal, toledano formado en Italia, donde formó parte de la Academia de San Lucas, al menos en 1577 (34), y que aparece en Toledo en 1579, el mismo año de la muerte del Mudo, pintando lienzos para El Escorial, y el año siguiente está ya en el monasterio concluyendo los lienzos de santos para los altares (*Santo Domingo*

y *San Francisco y San Cosme y San Damián*) que habían quedado sin acabar a la muerte de Navarrete. A partir de ese año y hasta 1590, continúa allí ocupado en los lienzos de los



Sánchez Cotán. Ecce Homo. Cartuja de Granada.

altares con parejas de santos. Su estilo evoluciona desde el academicismo de sus primeras obras empapadas de secuelas de Zuccaro y de Cambiasso, hasta un fuerte realismo individualizador que supone el punto más alto de avance en dirección naturalista de todo el mundo escurialense.

Obras como su *San Antonio de Padua* y *San Pedro Mártir*, *San Isidoro* y *San Leandro* o *San Buenaventura* y *Santo Tomás de Aquino*, adelantan ya, con evidencia, lo que han de ser las figuras de santos fuertemente humanizados, plenos de intensidad individual y de apasionamiento devoto, de un Zurbarán o de un Gano. En las composiciones complejas perviven por un tiempo los convencionalismos y los préstamos a la tradición, pero quizá sea Carvajal —artista aún no debidamente estudiado— quien mejor encarne lo que El Escorial representa de tránsito hacia la verdadera “modernidad” del llamado naturalismo barroco español.

Carvajal vive hasta 1607, es decir, enlaza personalmente con el nuevo siglo y hermana con lo más avanzado en la línea de Bartolomé Carducho.

Junto a él trabaja Miguel Barroso, documentado allí entre 1587 y 1590, que encarna muy bien la grave contención del espíritu trentino y también recoge ecos de la simplificación volumétrica de Cambiasso, al igual que Diego de Urbina, el suegro de Lope de Vega, probablemente el más modesto de cuantos trabajaron en el monasterio. Caso aparte es el de Alonso Sánchez Coello, el famoso retratista que dejó también en El Escorial ejemplos significativos de su obra como pintor religioso. Quizá sea Sánchez Coello, admirador de Parmigianino, el más vinculado al manierismo internacional, y a las deformaciones de la “maniera”, contra la cual se alzaba el nuevo estilo reformado. Sus figuras de *Santa Catalina* y *Santa Inés* o el *Martirio de los Santos Justo y Pastor*, convencionales e inestables, son de lo menos afortunado del conjunto, pero sin embargo, alguna de las figuras de santos como el *San Benito* y *San Bernardo* (1583) o los *Santos Ermitaños Pablo y Antonio*, entran por completo dentro del nuevo espíritu (35). Los dos montjes tienen nobleza, dignidad y aplomo monumental que Ribalta recordará en su obra de madurez del retablo de Portacoeli, y los *Ermitaños*, con toda su áspera rudeza, sirvie-

ron como modelo a Velázquez para los suyos y, consciente o inconscientemente, llevan su recuerdo hasta Solana, que hubo de complacerse en la aspereza de la estameña a dos pasos de las rudezas voluntarias de un Tristán.

Pero ya queda dicho que la importancia del monasterio, en la evolución de nuestra pintura, no radica sólo en lo realizado por los artistas que en él trabajaron, sino que las colecciones devotas reunidas por la voluntad del fundador, constituyeron también una verdadera escuela, que pervivió a lo largo del siglo. Algunos de los lienzos alló guardados y en cierto modo canonizados por la voluntad piadosa del monarca, van a convertirse en verdaderos iconos, modelos de devoción una y otra vez repetidos.

De dos procedencias, sobre todo, van a ser esos modelos favorecidos: del mundo flamenco de fines del siglo XV y comienzos del XVI, y del mundo veneciano tizianesco, tal como ya hemos apuntado al principio.

La incidencia de los modelos flamencos, especialmente en temas de fuerte carga dramática, como la *Piedad*, la *Coronación de espinas*, o el *Ecce Homo*, o de intencionalidad emocional, cargada de ternura, como la *Virgen con el niño*, la *Virgen de la leche*, el *Descanso en la huida a Egipto* y algunas otras análogas, puede rastrearse sin dificultad en los artistas del círculo cortesano. El propio Navarrete hubo de copiar la *Dolorosa* y el *San Juan Evangelista* del *Calvario*, de Van der Weyden, para acompañar el *Cristo*, de Benvenuto Cellini, cuando ingresó en el monasterio. Ecos de los modelos flamencos hay constantemente en Sánchez Cotán, fundidos con modelos e iluminación de Cambiasso. Obras como la *Piedad* o el *Ecce Homo* de la cartuja de Granada, con sus fondos de construcciones góticas en paisajes a lo Partinir, ratifican ese círculo que perdura largamente (36). Cuando en 1658, Antonio Arias pinta la *Piedad*, de las Carvajalas de León (37), no hace sino trasponer, en clave tenebrista, una conocida composición de Wilhem Key, pintor romanista confundible a veces con Miguel Coxie, que sólo en El Escorial pudo conocer. Y no se olvide que, como vimos, también Arias se inspira en los *Apóstoles* de Navarrete para su propio Apostolado, demostrando, una vez más, la vigencia de aquellos modelos.

Incluso algunos rasgos del arcaísmo del



Zuccaro. Adoración de los Magos. El Escorial.

arte de Antonio de Pereda, con su sentido obsesivo de la realidad, atento a las calidades táctiles de las cosas de modo casi preciosista, su gusto por lo expresivo en coronas de espinas (*Cristo varón de Dolores*, del Prado), concebidas casi como zarzales, al modo del grabado de Durero, o el virtuosismo en la representación de accesorios de naturaleza muerta, vienen del gusto por la tradición nórdica que El Escorial mantiene viva hasta el umbral mismo del siglo XVII (38).

El segundo componente, el veneciano, y especialmente el de Tiziano, es aún más evidente en casi todo el desarrollo posterior de la pintura española.

A Tiziano y a Sebastián del Piombo debe mucho la formación del tantas veces citado Ribalta, cuya educación en el ámbito escorialense precisó Tormo hace ya tantos años. Citas literales de obras venecianas de El Escorial se encuentran en sus obras, desde Sebastián del Piombo —a quien copió en un tríptico famoso, cuyas portezuelas laterales he podido identificar en unos lienzos maltratados depositados por el Museo de Valencia en el Gobierno Civil de aquella ciudad (39), y cuyos modelos recoge una y otra vez— hasta Tiziano, cuya *Oración del Huerto* adapta en el retablo de Algemesi (1604), donde, a la vez, emplea estampas de Durero.

Orrente copia a la letra la *Adoración de los Reyes*, del maestro de Cadore, en El Escorial, en un lienzo hoy de propiedad particular andaluza, e igualmente su *Martirio de San Lorenzo*, de San Esteban de Valencia, rinde homenaje conjunto a los de Tiziano en la Iglesia Vieja de El Escorial y el de Cambiasso en los Claustros Altos. Cuando Angelo Nardi, en 1621, pinta su *Martirio de San Lorenzo*, de las Bernardas de Alcalá, vuelve los ojos hacia El Escorial y funde también, de modo un tanto seco, los recuerdos del mismo lienzo ticianesco, con los de la composición de Cambiasso, de igual asunto.

Diego Polo se forma en el monasterio copiando a Tiziano, y funda su lenguaje en el del Tiziano viejo, con fidelidad e inventiva sorprendente. Su personalidad, que sólo ahora vamos conociendo, resulta, tal como Palomino indicó, una de las más fuertes y prometedoras de su siglo, truncada sólo por su prematura muerte. Su técnica y color vienen directamente de Tiziano, con quien se ha confundido a

veces alguna de sus obras, como el *San Esteban*, de Lille, cuya técnica deriva directamente del Tiziano del *Martirio de San Lorenzo*, de El Escorial; algunas de sus figuras varoniles (*San Roque*, del Museo del Prado) parecen directamente salidas de Navarrete el Mudo, subrayando aún más que no es sólo Tiziano, sino El Escorial y sus tesoros, el centro de su formación (40).

Los Tizianos de El Escorial (el *Entierro de Cristo*, el *Ecce Homo*, la *Dolorosa* o *La Cena*), fueron por mucho tiempo los modelos más venerados en el ambiente piadoso español y el número de copias que de ellos se hicieron infinito. Basta un recorrido por los inventarios de colecciones españolas para advertir su continua vigencia. Incluso artistas de cierta entidad, como Francisco de Burgos Mantilla, discípulo de Velázquez, realiza copias de algunos de ellos, con frecuencia e insistencia, que proclaman demanda sostenida (41). Otros, más modestos, actúan de igual modo, repitiendo con mayor o menor acierto los modelos del maestro, convertidos ya en iconos piadosos (42). Pero algunos artistas verdaderos saben dar el paso hacia una comprensión más honda de lo que Tiziano y los venecianos representan y los asumen como componentes esenciales de su propia evolución (43).

Todos los viajeros que tienen ocasión de conocer El Escorial, insisten sobre el soberbio tesoro que allí se custodia, y las pinturas son siempre descritas y elogiadas sobremanera.

Esa condición museal y, en cierto modo, su valor de "seminario" artístico mantuvo a la larga de todo el siglo XVII. Allí se enviaron muchas de las obras más notables que Felipe IV fue acopiando, y el propio Velázquez preparó su ordenación en 1658, redactando, incluso, una famosa memoria sobre la disposición elegida e incorporando a las colecciones, de modo muy significativo, ejemplos del arte flamenco rubeniano, que vendría a ser el ingrediente que faltaba para la definitiva madurez de nuestra pintura.

A lo largo de todo el "siglo de oro" español, los pintores vieron en el monasterio un centro que atesoraba los "modelos", las formas del gusto español, la sabia mezcla de piedad contrarreformista, de amor a lo verosímil —cada día más asentado en la realidad concreta— y de sabroso sentido de la materia pictórica en

dosificación variada, pues cada cual podía servirse a su gusto y fijar su proporción.

Probablemente, sin lo que Felipe II se propuso —y logró— reunir en la, tan perfectamente estudiada, fábrica escurialense, el curso de la pintura española hubiera sido otro, aunque, por supuesto, quien contempla hoy lo que el *rey prudente* reunió y lo que sus artistas realizaron, no puede quizá, establecer de modo inmediato esa correlación, que el análisis evidencia.

- (1) Fray José de Sigüenza es autor de una monumental *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), cuyos libros 3.º y 4.º son *La historia de la fundación del monasterio de San Lorenzo el Real* y la *Descripción y relación cumplida de todas las partes de la fábrica*. Es personalidad compleja, culto y excelente latinista, vinculado a Arias Montano, cuyo puesto de bibliotecario de la fundación escurialense heredó. M. Bataillon, en su *Erasmus de España* señala sus problemas con el Santo Oficio y la libertad de su criterio.
- (2) Francisco Pacheco: *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649. Edición preparada por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956. Dos volúmenes. Los textos citados en T. I., pág. 214.
- (3) Op. cit., T. I., pág. 217.
- (4) Op. cit., T. I., págs. 220-221.
- (5) J. Molanus: *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de vitandis circa eos abusibus et eodem significationibus*, Lovaina, 1570. El libro se reimprimió, con ampliaciones, en Amberes en 1617, con el título *De historia sacrarum imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusu*.
- (6) G. Paleotti: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in 5 libri, dove si scuoprano varii abusi e si dichiara il modo che christianamente si deve osservare nelle chiese e ne'luoghi pubblici*, Bolonia, 1582.
- (7) A. Clouas: *Documents concernant Titien conservés a Simancas*, en "Mélanges de la Casa de Velázquez", T. III, 1967, pág. 265 y ss. Véase también *Tiziano e la Corte di Spagna nei documenti dell'Archivio generale de Simancas*, publicado por el Instituto Italiano di Cultura, Madrid, 1975.
- (8) Sobre Miguel Coxie y su obra escurialense, véase Jacobo Ollero Butler: *Miguel Coxie y su obra en España*, "A.E.A.", 1975, págs. 165-198.
- (9) Todas las monografías de Tiziano recogen la relación con el monarca español. Véase, especialmente para la historia de las obras encargadas por el soberano y sus vicisitudes, el libro de H. Wethey: *The Paintings of Titian, I, The Religious Paintings; II, The Portraits; III, The Mitological and Historical Painting*, Londres, 1969, 1971 y 1975, respectivamente.
- (10) Véase el artículo de Joaquín Yarza en estas mismas páginas, con la bibliografía precedente.
- (11) Sigüenza, op. cit., pág. 265.
- (12) Para Ribalta, véase la reciente tesis de David Kowal: *The life and Art of Francisco Ribalta (1565-1628)*, Michigan University, Ann Arbor, 1981, con la bibliografía anterior. La semejanza había sido ya señalada por E. Tormo y D. Fitz Darby. En cuanto a Carducho, véase Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.
- (13) Para Antonio Arias, véase D. Angulo-A. E. Pérez Sánchez: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, págs. 13-34, láms. 1-31.
- (14) Angulo-Pérez Sánchez, op. cit., 1969, pág. 39.
- (15) Sobre las más recientes interpretaciones del Greco y su arte, véase el libro de F. Marías y A. Bustamante: *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, 1981 y el Catálogo de la Exposición *El Greco de Toledo*, Madrid, 1982, con textos de J. Brown, W. Jordan, R. Kagan y A. E. Pérez Sánchez.
- (16) Sobre la obra de los artistas estrictamente contemporáneos del Greco e inmediatamente posteriores en el ambiente toledano, véase el catálogo de la exposición *El Toledo del Greco*, Toledo, 1982, especialmente los textos de A. E. Pérez Sánchez.
- (17) En 1578, es decir, viviendo aún el Mudo pero advirtiéndose seguramente su mala salud, se buscaron ya artistas en Italia, pensándose en Gerolamo Muciano, Marcelo Venusti, e incluso en el ya citado, Miguel Coxie, muy estimado por el cardenal Granvela. Véase la carta de Juan de Zúñiga a Felipe II, de fecha 10 de febrero de 1576, publicada por Rudolf Beer: (*Acter Regesten, und Inventare aus dem Archivio General zu Simancas*, "Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen des Allerhochsten Kaiser hauses", 1891, págs. CXVIII). Véase también, especialmente, J. Zarco Cuevas: *Pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1932.
- (18) La *Anunciación*, de Veronés, y la *Natividad*, de Tintoretto, ambas hoy en los Nuevos Museos del Monasterio, se pintaron para el retablo Mayor. Nunca llegaron a instalarse, pero fueron siempre bien conocidos. Un eco, modesto, dejaron en la obra de Angelo Nordi.
- (19) Para Escalante y los componentes de su estilo personal, véase E. Lafuente Ferrari: *Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor*, "Príncipe de Viana", 1941, págs. 8-23 y *Nuevas notas sobre Escalante*, "Arte Español", 1944, págs. 29-37. También J. Rogelio Buendía: *Sobre Escalante*, "A.E.A.", 1970, págs. 33-50.
- (20) Para Cambiasso, véase B. Suida Manning-W. Suida: *Luca Cambiasso, la vita e le opere*, Milán, 1958. Sobre su estancia española, Zarco Cuevas: *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1932. Su testamento último lo publicó F. Marías: *Luca Cambiasso. Testamento escurialense e inventario de bienes*, "A.E.A.", 1979, pág. 83 y ss.
- (21) La abundancia de los dibujos de Cambiasso en las colecciones españolas fue enorme, Ceán Bermúdez: (*Diccionario*, 1800, T.I., pág. 194) la comenta ya. El Prado conserva una importante serie, aún inédita, de obras suyas y de sus colaboradores.
- (22) Bertina Suida-Manning: *The nocturnes of Luca Cambiasso*, "The Art Quaterly", 1952, págs. 197-220. Su eco en la pintura española ya se ha señalado en otros lugares. Véase A. E. Pérez Sánchez: *Sobre los pintores de El Escorial*, "Goya", núms. 56-57, 1963, pág. 148 y ss., y Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972.
- (23) Para los aspectos teóricos de Federico Zuccaro, véase los *Scritti d'Arte di Federico Zuccaro* a cura di Detlef Heikamp, Florencia, 1961. Entre los artículos dispersos que le han sido dedicados en los últimos años, véase especialmente los de D. Heikamp: *Vicende di Federico Zuccaro*, "Rivista d'Arte", 1957, págs. 175-232, y *Federico Zuccaro a Firenze*, "Paragone", núms. 205 y 207 (1967), págs. 44-68 y 3-34. Sobre su actividad española, el libro repetidamente citado de Zarco Cuevas.
- (24) Véase Angulo-Pérez Sánchez: *A Corpus of Spanish Drawings. Madrid School, 1600-1650, Vol. Two*, Londres, 1977.
- (25) Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969.
- (26) *Inventario artístico de Madrid capital*, Madrid. Ministerio de Cultura, 1983. Pág. 73, fig. 36.
- (27) Angulo-Pérez Sánchez, 1969, págs. 57-64, láms. 25-26.
- (28) Se han publicado muy recientemente nuevos documentos sobre la venida de Tibaldi (Michael Scholz, *New documents on Pellegrini Tibaldi in Spain*, "Burlington Magazine", diciembre, 1984, págs. 766-768) que muestran que su dedicación a la pintura fue

un tanto excepcional, pues se le consideraba sobre todo arquitecto e ingeniero. La documentación de las pinturas escurialenses la publicó Zarco Cuevas, op. cit.

(29) Granello y Castello, genoveses, estaban ligados por estrecho parentesco (hijastro e hijo, respectivamente) con Battista Castello, el Bergamasco, gran arquitecto, decorador y pintor. Rómulo Cincinato, florentino, había trabajado ya —antes de entrar en El Escorial, en 1683— al servicio del duque del Infantado, en el palacio de Guadalajara entre 1578 y 1580, y en la Capilla de D. Luis de Lucena en la misma ciudad (A. Herrera, Casado, *El palacio del Infantado*, Guadalajara, 1975). Los hijos de Rómulo, Francisco (h. 1579-1635) y Diego (h. 1580-1625) fueron artistas prestigiosos en su tiempo, aunque virtualmente nada se ha conservado de ellos, salvo un dibujo de Francisco con la *Entrada de Jesús en Jerusalén*, fechado en 1629, que armoniza la tradición escurialense con cierta novedad barroca.

(30) Un sumario sobre la situación actual de la investigación sobre los Perolas, que fueron arquitectos y pintores, lo ofrecen Agustín Bustamante y Fernando Marías: *La estela de El Viso del Marqués, Esteban Peroli*, "A.E.A.", 1982, págs. 173-185. Sobre las pinturas y su compleja iconografía, T. de Antonio: *Pinturas mitológicas en el zaguán del palacio del Viso del Marqués*, en "Miscelánea de Arte" (en honor de D. Diego Angulo), Madrid, 1982, págs. 85-87, fragmento de un trabajo más extenso, aún inédito, utilizado por Santiago Sebastián en el correspondiente capítulo de su libro *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978.

(31) F. Marías: *Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, "A.E.A.", 1978, pág. 423.

(32) Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1969, pág. 187, lám. 53.

(33) Elliot-Brown: *Un Palacio para un Rey*, Madrid, 1981, págs. 150-151.

(34) Véase Domingo Martínez de la Peña y González: *Artistas españoles de la Academia de San Lucas*, Anejo de "A.E.A.", 1968, pág. 291 y ss.

(35) Sobre la actividad de Barroso, Urbina y Sánchez Coello en El Escorial, véase el citado libro de Zarco, 1931.

(36) Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura toledana*, 1973, láms. 24 y 25.

(37) Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura madrileña*, 1983, lám. 10.

(38) Sobre Pereda, véase Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura madrileña*, 1983, págs. 138-239, láms. 146-234.

(39) Para Ribalta, véase la nota 12. El tríptico en cuestión lo describen Ponz (pág. 358, ed. 1947) y Orellana (*Biografía pictórica valentina*, ed. de X. de Salas, 1967, pág. 112) en el convento de San Felipe, de Carmelitas Descalzas. Debió pasar al Museo Provincial a la Desamortización. Del lienzo central no hay rastro, los laterales (*Descenso al limbo*, y *Prendimiento*) los depositó el Museo Provincial en el Gobierno Civil en la década de 1950-60.

(40) Sobre Diego Polo, Angulo-Pérez Sánchez, 1983, págs. 240-252, láms. 236-238, con toda la bibliografía anterior.

(41) Sobre Burgos Matilla, M. Agulló y A. E. Pérez Sánchez: *Francisco de Burgos Matilla*, en "Boletín Seminario Arte y Arqueología de Valladolid", 1981, págs. 359-382.

(42) Por ejemplo, Eugenio Orozco (Doc. entre 1634 y 1651) cuya *Cena* de El Paular era copia con "licencia de añadir alguna figura y quitar alguna cosa", Angulo-Pérez Sánchez: *Pintura madrileña*, 1983, pág. 128.

(43) Sobre la huella de Tiziano en la pintura española en todos sus aspectos, Alfonso E. Pérez Sánchez: *Presencia de Tiziano en la España del siglo de oro*, "Goya", n.º 135 (1976), págs. 140-159.

Fernando Checa Cremades.

Profesor titular de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, ha orientado su labor investigadora al estudio del Renacimiento y del barroco. Además de su tesis sobre *Carlos V y el mito heroico del Renacimiento*, que será editada en breve, ha publicado varios libros, entre ellos: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico* (Madrid, 1980, en colaboración con Víctor Nieto Alcaide), *El barroco* (Madrid, 1982, en colaboración con Miguel Morán), *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid, 1983) y numerosos artículos publicados en revistas especializadas.

Alicia Cámara.

Es profesora de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Ha centrado su investigación en el estudio del arte del Renacimiento. Sus publicaciones y su tesis doctoral versan en torno a la arquitectura en tiempos de Felipe III.

Alfonso Pérez Sánchez.

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, es actualmente director del Museo del Prado. Su extensa labor investigadora se ha centrado en la pintura y dibujo italianos y españoles del siglo XVII. Entre su copiosa producción destaca: *Pintura italiana del siglo XVII en España* (Madrid, 1965), *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII* (Madrid, 1969), *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII* (Madrid, 1973), *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII* (Madrid, 1983), los tres tomos de *A Corpus of Spanish Drawings* (Londres, 1975).

También es autor de catálogos de diversas exposiciones sobre temas de su especialidad. Es a su vez, miembro del Comité Internacional de Historia del Arte y de la Hispanic Society de Nueva York.

Francisco José Portela Sandoval.

Es catedrático de Historia General del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Su línea de investigación se centra en torno a la escultura española de los siglos XVI al XX, siendo autor de numerosos artículos publicados en revistas especializadas y de obras como *La escultura del Renacimiento en Palencia* (Palencia, 1977) o *Escultura del siglo XX* (volumen VI de la "Historia del arte hispánico", de Editorial Alhambra, Madrid, 1980).

Agustín Bustamante. Fernando Marías.

Agustín Bustamante, profesor de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, es autor de *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Fernando Marías, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y miembro del Comité Científico del C.I.S.A. Andrea Palladio, ha publicado *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Conjuntamente son autores de *Las ideas artísticas de El Greco*, así como de varios trabajos dedicados a la investigación de la teoría, forma y significado del arte español de los siglos XVI y XVII y, en especial, al estudio de la significación arquitectónica de El Escorial.

Joaquín Yarza Luaces.

Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Barcelona. Joaquín Yarza inició su labor docente en la homónima de Madrid. Codirige la revista "D'Art", del departamento de arte de aquélla. Entre sus trabajos recientes figuran estudios sobre iconografía ("El diablo y el mundo del mal medieval"), una "Historia del arte" que también ha dirigido, y el volumen dedicado a la Edad Media en la "Historia del arte hispánico" (Madrid, Editorial Alhambra, 1980). También ha centrado su actividad en la miniatura del siglo X (Beato de Gerona, Antifonario de León) y románica (Biblia de Burgos), y en la escultura románica (Silos) y renacentista (Navarrete el Mudo, Alonso de Herrera).

Santiago Sebastián.

Catedrático de Historia de Arte de la Universidad de Valencia,

ha centrado sus trabajos de investigación en el estudio del arte hispanoamericano y español del Renacimiento. Su labor se ha centrado principalmente hacia el estudio de los problemas iconológicos, cuyos resultados ha publicado en numerosos artículos aparecidos en revistas especializadas. Algunos de sus libros, como *Arte y humanismo* (Madrid, 1978), recogen, junto con otros estudios nuevos, algunos de estos trabajos. Entre sus últimas publicaciones debe mencionarse *Contrarreforma y barroco*, publicado en Madrid el año 1981.

Claude Rico-Robert.

Nieta del paisajista Martín Rico, es a su vez ella misma pintora.

Estudios realizados en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes. Creación y dirección de un taller de enseñanza de pintura y dibujo en Boulogne-sur-Seine.

Ha participado en diversas manifestaciones artísticas: Salón de Otoño de París, desde 1979; Arco 83 (Galería Broutta), en Madrid, y Art-Expo, en Nueva York, ambas en 1983.

Simultáneamente, y habiendo emprendido un estudio sobre la pintura del siglo XIX, sigue en España, Francia e Italia, una investigación en profundidad sobre su abuelo, prepara una monografía sobre la vida y la obra de Rico.

En 1979 presta su apoyo en la organización de la exposición del museo de Goya en Castres, *Martín Rico, paysages d'Espagne*, y colabora en la redacción del catálogo. En 1984, una beca, otorgada por la Casa de Velázquez, le permite completar sus investigaciones en Madrid.





FRAGMENTOS, REVISTA
DE ARTE, NUMEROS 4 Y 5.
SE ACABO DE IMPRIMIR EN
TECNICAS GRAFICAS FORMA
DE MADRID EL 10 DE AGOSTO,
DIA DE SAN LORENZO, DE 1985.



MINISTERIO DE CULTURA