


Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXV N° 135 (1er TRIMESTRE 1998) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)



IV CENTENARIO DE FELIPE II
LA IMAGEN Y EL REY



Ella está encantada de que, por fin, la lleves a París.
Lo que no entiende es por qué insistes en ir en coche.



Suele pasar cuando uno sube a un Mondeo RS 24V. De repente, entran unas enormes ganas de hacer kilómetros. Y no es de extrañar, teniendo en cuenta que este coche está pensado para hacer felices a aquellos que disfrutan conduciendo: motor V6 2.5i de 24 válvulas y 170 cv. Control de Tracción. ABS. Discos ventilados en las cuatro ruedas. Suspensión trasera Quadralink. Estructura integral. Doble airbag. Ahora sólo necesitas un buen mapa de carreteras y una guía de hoteles de Francia.

RS 24V 3.500.000 ptas.

GHIA 2.0 16V/TD 2.800.000 ptas.

CLX TD 2.450.000 ptas.

CLX 1.8 16V 2.350.000 ptas.

hablemos
902 442 442
www.ford.es

Mondeo
SIENTE EL DOMINIO



Sumario

Reales Sitios

REVISTA DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:
Duque de San Carlos

Gerente:
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales:
José María Álvarez del
Manzano y López del Hierro,
José de Carvajal Salido,
Miguel Ángel Cortés Martín,
Juan Fageda Aubert,
M^a del Carmen Iglesias Cano,
Pablo Isla Álvarez de Tejera,
Juan Junquera González,
Benigno Pendás García,
José Villegas Ortega,
Fco. Javier Zarzalejos Nieto.

Secretario:
Manuel María Zorrilla Suárez

Director:
Victor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:
Alicia Cámara Muñoz,
Elena González Poblet,
Juan Hernández Ferrero,
Juan Carlos de la Mata

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Redacción:
Begoña Mardones

Fotografías:
Laboratorio Fotográfico
del Patrimonio Nacional:
Francisco Rodríguez
y Antonio Úbeda Sánchez;
Museo del Prado; Ministerio
de Educación y Cultura,
Archivo General de Simancas;
Luis Ramírez (ABC);
y Félix Lorrio

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Bailén, s/n.
Tel.: 91 547 55 50
28071 Madrid

Año XXXV. N^o 135
1^{er} trimestre 1998

Precio:
España, 900 ptas.;
extranjero, 1.800 ptas.

Suscripción:
España, 2.800 ptas.;
extranjero, 5.600 ptas.
(IVA incluido)

Diseño y fotomecánica:
VK diseño gráfico, s.l.

Imprime:
Gráficas Jomagar, s.l.

NIPO: 006-98-010-0
Depósito Legal: M. 11.160-64
Prohibida la reproducción total
o parcial de todos los artículos
que se publican en esta Revista

Portada:
Vista general de la Biblioteca
de El Escorial.

2 Los programas pictóricos de la Basílica de El Escorial.

Por Rosemarie Mulcahy.

La Basílica de El Escorial fue utilizada como una enorme capilla real y como un lugar de rito religioso. El programa iconográfico es la traducción visual de este rito.

16 La escultura en el Monasterio de El Escorial.

Por Francisco José Portela Sandoval.

Aunque la escultura escorialense no alcanza el mismo desarrollo que la pintura en el Monasterio, existen piezas de un gran valor artístico.

24 La Armería de Felipe II.

Por Álvaro Soler del Campo.

Felipe II ordenó crear una armería siguiendo sus propios criterios, desde la concepción del edificio y sus salas hasta las características de los cajones en los que se debían guardar las armas.

38 El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II.

Por Palma Martínez-Burgos García.

En cuanto a la iconografía, El Escorial aportó un magnífico repertorio de imágenes catequísticas, en las que se despliegan dogmas, sacramentos y, en general, todos los temas que consolidan la idea de una fe combativa y triunfante.

46 Felipe II y la imagen del libro. Las encuadernaciones y la Biblioteca de El Escorial.

Por Víctor Nieto Alcaide.

El criterio seguido a la hora de realizar las encuadernaciones de la Biblioteca fue la subordinación al principio de uniformidad y serialidad, entendiendo los libros como piezas sometidas a la armonía del conjunto de la Biblioteca.

56 Dos agustinos en la Corte de Felipe II: El beato Alonso de Orozco y fray Luis de León.

Por Teófilo Viñas. O.S.A.

En el siglo XVI la Orden de San Agustín en España se encontraba en su mayor esplendor, tanto en el campo religioso como en el intelectual. Es lógico, por tanto, que los agustinos atrajesen la atención de los Reyes.

68 Entrevista.

74 Doce años de Escuelas-Taller en Patrimonio Nacional.

75 Crónica Cultural.



1873
F.

Los programas pictóricos de la Basílica de El Escorial

Por Rosemarie Mulcahy

En las obras encargadas por Felipe II para la decoración de la Basílica de El Escorial confluyen las corrientes artísticas italianas y españolas de fines del siglo XVI. Forman un conjunto único por su volumen, escala, coherencia y rapidez de ejecución. En su tiempo fue excepcional por ser contemporáneo del edificio que adornaba. Este proyecto, de una ambición portentosa, encarnó en gran medida el espíritu y personalidad de su creador, que supervisó hasta el último detalle. En palabras de fray José de Sigüenza: "El principal cuidado que Su Magestad tenía en este edificio era la iglesia, por ser el fin último y, digámoslo así, el todo de lo que se pretendía"¹. Sin embargo, incluso este Monarca tan poderoso, aparentemente con recursos ilimitados, tenía que hacer frente a dificultades de tipo práctico y otras limitaciones para alcanzar sus objetivos. Hacia finales del siglo XVI había escasez de pintores notables. Los vastos espacios de la Basílica añadían sus propias dificultades. Los artistas tenían que competir con la monumentalidad de la arquitectura. También ellos tenían que trabajar con gran rapidez, ya que el Rey estaba ansioso por ver su gran proyecto acabado antes de morir.

La Basílica fue utilizada como una enorme capilla real y como un lugar de rito religioso. El programa iconográfico es la traducción visual de este rito y sólo en este contexto se puede comprender en profundidad la insistencia de Felipe II en la ortodoxia representativa de unos temas religiosos². Aparte del retablo mayor, el ambicioso proyecto del Rey incluía cuarenta pinturas, una en cada uno de los altares menores o "altares comunes", que están repartidos de la siguiente manera: en los nichos de los pilares que sostienen la cúpula, en las naves laterales, en las capillas situadas a los pies de la iglesia, en el sotocoro y a cada lado del altar mayor (dos altares relicarios, cada uno de los cuales tiene un segundo retablo más arriba). Los temas representados en los altares comunes comprenden parejas de apóstoles, santos y mártires, así como figuras solas de santos y escenas de martirios. Los frescos están en la bóveda del presbiterio, en el sagrario y en el coro.

Al entrar en la Basílica, el punto focal es el retablo mayor³. Esta magnífica estructura clásica en jaspe y mármol coloreado se alza en toda la altura del santuario. Una serie de estatuas impresionantes en bronce dorado, de tamaño superior al normal, ejecutadas en el taller milanés de los Leoni (1582-89), se entremezclan con pinturas en estilo de las últimas tendencias del Alto Renacimiento y Manierismo: la *Resurrección*, *Asunción*, *Pentecostés*, *Flagelación* y *Cristo cae camino del Calvario*, de Federico Zuccaro, y el *Martirio de San Lorenzo*, *Natividad* y *Adoración*

San Marcos y
San Lucas. 1578.
Juan Fernández
de Navarrete.

de los Reyes, de Pellegrino Tibaldi. Se llevaron a cabo diversas versiones de estos tres últimos temas, y la mayoría de las escenas se fueron sometiendo a varios retoques durante los años posteriores del Rey. El tema que entrañó más dificultad fue el *Martirio de San Lorenzo*, al que se le concedería un puesto de honor en el centro del retablo, como santo a cuya advocación se consagraba El Escorial. Se pintaron en total cuatro versiones, correspondientes a Tiziano, Cambiaso, Zuccaro y Tibaldi⁴. El *Martirio de San Lorenzo* de Tibaldi merece estar incluido entre las obras maestras del tardomanierismo. Es una obra muy imaginativa, con un acertado manejo de la compleja interrelación de figuras colocadas con escasa profundidad. El martirio se proyecta hacia el espectador con toda su vibrante fascinación, y el decidido empleo del claroscuro aumenta el efecto. Retrata el ambiente nocturno con el hábil manejo de colores brillantes, amarillos y azules especialmente, para conseguir una insospechada claridad. Su formación como arquitecto sin duda la había preparado para afrontar con éxito los espacios monumentales de la Basílica.

Si tenemos en cuenta la ya bien conocida predilección de Felipe II por la pintura veneciana, ¿por qué el retablo mayor fue realizado en el estilo manierista? Aunque al principio del proyecto el Rey había intentado que el retablo fuera pintado en el estilo veneciano, las circunstancias se le volvieron en contra. En 1564, el año siguiente a la colocación de la piedra angular de El Escorial, encargó a Tiziano el *Martirio de San Lorenzo*, que se instaló en el altar mayor de la iglesia provisional, aneja al claustro principal, donde aún permanece hoy. Tiziano murió en 1576, un año después de que comenzara la construcción de la Basílica. En 1579, cuando el contrato para el armazón arquitectónico y la escultura para el altar mayor fue firmado por Pompeo Leoni, Jacome Trezzo y Juan Bautista Comane, el encargo de las ocho pinturas fue adjudicado a uno de sus pintores de Corte, el logroñés Juan Fernández de Navarrete "el Mudo"⁵. Navarrete (c. 1538-79), que pintaba con estilo tizianesco, estaba en aquel momento preparando una serie de treinta y dos lienzos para los altares comunes. El retablo mayor era el encargo más prestigioso con que podía



San Vicente y San Jorge. 1582. Alonso Sánchez Coello.

soñar un pintor español de su tiempo y habría sido la gloriosa coronación de su carrera si la muerte no le hubiera arrebatado tal recompensa tan sólo tres meses más tarde. Si hubiera vivido Navarrete, el Rey habría conseguido tener su retablo en estilo veneciano, al igual que las obras para los altares comunes.

En el momento de su muerte Navarrete había completado solamente el *Apostolado*, lo que constituía la cuarta parte de la obra⁶. El estilo de Navarrete, a quien se conocía como el *Tiziano español*, lo manifiesta en su uso de la luz y la sombra, su paleta rica y encendida y ciertas trazas de pintura, donde el pigmento es espeso y fluido y las huellas del pincel claramente visibles. Sus contornos son más definidos que los del estilo tardío de Tiziano, y las figuras poseen una monumentalidad y dignidad a tono con la arquitectura de El Escorial. Su obra en conjunto transmite piedad y devoción. En

palabras de Sigüenza, "...verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aún da gana de rezar"⁷. En el cuadro de *San Marcos y San Lucas*, la cabeza de San Lucas es muy probablemente un autorretrato, pues tiene una fuerte individualidad y se parece al dibujo de Navarrete que se conserva en la Sociedad Hispánica de América⁸. Gracias al reciente proceso de limpieza y restauración en los Talleres del Patrimonio Nacional, una vez más puede apreciarse la suprema calidad de la pintura y la brillantez de los pigmentos.

La serie fue acabada por Alonso Sánchez Coello, Luis de Carvajal y Diego de Urbina. Sánchez Coello (1531/2-1588) trabajó como pintor de la Corte durante treinta años y se le conoce y admira por su calidad como retratista, pero sus retablos de la Basílica muestran que era a veces capaz de producir obras religiosas impresionantes, expresivas de esos



San Juan Crisóstomo y San Gregorio Nacianceno. 1582. Luis de Carvajal.

valores de piedad y decoro que Felipe II buscaba⁹. Pintó ocho en total, santos emparejados, y la mayoría aparecen en escenarios arquitectónicos¹⁰. Su manejo de la pasta pictórica es muy diferente de la suelta técnica tizianesca de Navarrete, que deja que la vista haga la mezcla; Sánchez Coello pinta 'meticulosamente, dando el mismo tratamiento

a todas las zonas del cuadro. Las vestiduras son elaboradas y detallistas y abundan las referencias iconográficas en forma de atributos y escenas secundarias. El *San Vicente* y *San Jorge* es de notable belleza¹¹. Enseguida nos atrae la mirada penetrante de San Vicente, que está magníficamente vestido con una dalmática de brocado. Aquí vemos

al retratista dando lo mejor de sí, y es evidente que utilizó un modelo vivo para la efigie del santo. San Vicente, un diácono de Zaragoza, sufrió el martirio bajo Diocleciano, siendo ahogado. En su vestidura aparece el rescate milagroso de su cuerpo por un barco. La representación de vestiduras lujosas, rasgo sobresaliente de los

cuadros de la serie, es una manifestación de la importancia de éstas en las ceremonias religiosas. El altar mayor y los dos altares de reliquias tenían cada uno cincuenta juegos distintos de ornamentos (vestidos sacerdotales y paños de altar), que se cambiaban según las fiestas del calendario litúrgico y los aniversarios que se celebraran ¹².

Después de Navarrete, de todos los artistas que trabajaron en El Escorial, Luis de Carvajal (1556-1607) ¹³ fue el que mayor interés mostró por la luz y la sombra, interés que sería un factor dominante en la pintura española de principios del siglo XVII. Este artista toledano pintó diez cuadros de altar, entre 1580-1582, así como dos trípticos -una *Natividad* y una *Adoración de los Magos*- para el claustro principal del Monasterio ¹⁴. Aparte de algunas obras dispersas, la mayor parte de su producción está en El Escorial. Aunque en ocasiones sus figuras sean un tanto rígidas, al-

gunos de los lienzos de santos emparejados son de gran calidad. Sus mejores representaciones son las que parecen hechas del natural con modelos vivos, como *San Antonio de Padua* y *San Pedro Mártir* y *San Juan Crisóstomo* y *San Gregorio Nacianceno*. En este último sus rostros enjutos y ascéticos están parcialmente en sombra. Los contrastes de luz y sombra son muy acentuados. Hay exquisitas miniaturas pintadas en las cenefas de sus capas pluviales, que representan la *Crucifixión*, la *Resurrección* y la *Transfiguración*. El último de este grupo de pintores españoles es Diego de Urbina. Nacido en Madrid en 1516, era ya un hombre mayor, de sesenta y tres años, cuando fue al Escorial por primera vez en 1579 ¹⁵. Esto ayuda a explicar cierta cualidad arcaica de su estilo ¹⁶, que se caracteriza por las proporciones chatas de sus figuras y cierta tendencia a las actitudes rígidas y poco naturales. Tienen una

cualidad escultórica, como si estuvieran talladas en vez de dibujadas. Esto queda patente en la gracia y en el encanto que irradia el *Santa Águeda* y *Santa Lucía*. Algunas veces logró alcanzar un discreto nivel de calidad, sobre todo en la pintura de telas, donde su paleta adquiere mayor riqueza de la habitual, como por ejemplo en *San Eugenio* y *San Ildefonso*. Los retablos de Navarrete, Sánchez Coello, Carvajal y Urbina tienen todos esos rasgos de gravedad y decoro que Felipe II exigía en toda obra de arte religioso. El hecho de que ninguna de esas pinturas fuera enmendada o repintada puede tomarse como garantía de su aprobación. No sería éste el caso con ninguno de los grandes retablos pintado por los artistas italianos.

De todos los cuadros encargados por Felipe II para El Escorial el más famoso es el *Martirio de San Mauricio* de El Greco. Una obra maestra de color y de dibujo, adquirió notoriedad por su fracaso ante el juicio real. Nunca figuró en la capilla lateral para la que fue encargado, y fue sustituido por una obra que con el mismo tema pintó un florentino, Romolo Cincinnato ¹⁷. Sigüenza afirma que no gustó al Rey ni a muchos otros, aunque admite que hay quienes consideran al Greco un consumado artista. Critica el cuadro por no haber cumplido su misión como obra religiosa y devocional ¹⁸. El Greco dio más importancia a la decisión de morir que a la muerte en sí; Cincinnato puso todo el énfasis en el martirio y su versión está más próxima a la leyenda. Dejando aparte la inadecuación de la interpretación que El Greco hizo del tema, el hecho de haber incluido unos rostros de personajes contemporáneos hubiera sido inaceptable para Felipe II, y más si se considera que se trata de distinguidos jefes militares, como eran los del Duque de Saboya, Alejandro Farnese, don Juan de Austria y el Duque de Alba ¹⁹. El cuadro de repuesto pintado por Cincinnato es una espléndida obra tardomanierista, una pieza de frío virtuosismo donde importan sobre todo las posturas elegantes y las musculaturas miguelangelescas. En 1583, mientras Cincinnato se ocupaba de sustituir el *San Mauricio* de El Greco, el recién llegado Luca Cambiaso trabajaba en los cuatro retablos que faltaban para las capillas laterales. Había sido traído de Génova como pintor al fresco, pero su pri-



Santa Águeda y Santa Lucía. 1584. Diego de Urbina.



El Martirio de San Mauricio. 1579-1582. El Greco.

mer encargo fue pintar una *Santa Ana*, un *San Juan Bautista predicando*, un *San Miguel* y una *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. Los dos últimos fueron rechazados y sustituidos por cuadros del mismo tema, pero pintados por Tibaldi²⁰. Los cuadros de Cambiaso carecían de soporte estético, incluso iconográfico, aunque parece que fue lo segundo el factor decisivo en el momento del rechazo. En su *San Miguel* se juzgó carente de decoro la importancia atribuida a los ángeles rebeldes, y Tibaldi puso las cosas en su sitio con un San Miguel victorioso sobre Lucifer. También redujo considerablemente el número de ángeles, reducción con la que se trataba de ganar monumentalidad en las figuras restantes, más acorde con la arquitectura de la Basílica²¹. En el *Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, Tibaldi se adaptó más a la leyenda, pintando una multitud de Vírgenes e insistiendo en la gran escala de la matanza. Su obra la terminó Juan Gómez, quizá debido a la urgencia impuesta a Tibaldi para terminar la larga serie de frescos del claustro principal²². En el período de 1580 había escasez de pintores al fresco en España. El único español con renombre en este terreno, Gaspar Becerra, había muerto en 1568, unos meses después de haber sido llamado para trabajar en El Escorial. Desde entonces los genoveses se habían establecido como los especialistas. Nicolás Granello, Fabrizio Castello y Francisco de Urbino, socios de Giovanni Baptista Castello, *Il Bergamasco*, habían permanecido en España después de su muerte y todos ellos colaboraron en la decoración de las salas capitulares y Cambiaso empezó a trabajar en el coro. Los frescos del coro son de mayor valor tanto por su envergadura como por su importancia litúrgica. Comprendía una *Gloria* o *Adoración de la Trinidad* en la bóveda y escenas de la vida de San Lorenzo y de San Jerónimo en las paredes laterales por debajo de la cornisa, en un enmarcamiento arquitectónico con nichos fingidos que alojaban figuras de *Virtudes* y de los santos fundadores de El Escorial, y en la pared occidental, una *Anunciación*. *La Gloria* fue el encargo más importante de Cambiaso y el último, porque murió trabajando en su andamio en septiembre de 1585. El fresco ha sido muy criticado, y con razón, por su composición rígida y monótona. Sin embargo, según su



El Martirio de San Mauricio. 1583-1584. Romolo Cincinnato.

biógrafo, Raffaello Soprani, el diseño original de Cambiaso para la bóveda no fue aceptado. Soprani cuenta cómo el Rey lo criticó por su falta de ordenación jerárquica en la composición y por el empleo de escorzo, con la consiguiente pérdida de "il più spiritoso disegno che uscisse giamai dalla penna del Cambiaso..."²⁵. Aunque vemos una vez más la preocupación de Felipe II por el decoro,

no sería justo culparle de la mediocridad de esta pintura, porque no hay razones para pensar que Cambiaso fuera capaz de triunfar con un fresco de esta índole y de tan enorme escala. Se comenzó a pintar la bóveda el 14 de mayo de 1584 y se terminó en ocho meses²⁴. La velocidad a que trabajaba era motivo de asombro, pero los resultados rara vez lo fueron de admiración.



San Miguel. 1592. Pellegrino Tibaldi.



La Gloria. 1584-1585, fresco. Luca Cambiaso.

La Gloria es una suma del programa iconográfico entero de la Basílica, y a la vez cumplió el deseo de Carlos V, padre de Felipe II, de tener una *Gloria* relacionada con su sepulcro. El fresco puede interpretarse como la *Communio Sanctorum* de la iglesia triunfante y también como la corte celestial. Un elemento insólito es el cubo de piedra colocado bajo los pies de la Primera y Segunda Personas de la Trinidad. El cubo era un elemento rico en significados. Aparte de simbolizar La Trinidad, representa la nueva Jerusalén y la perfección de la Iglesia ²⁵.

A la muerte de Cambiaso, éste había dejado tan sólo empezadas las cuatro escenas en las paredes laterales. Cincinnato fue llamado para continuar su tarea. Pintó *San Lorenzo presenta a los pobres como el tesoro de la iglesia*, *El prendimiento de San Sixto*, y *San Jerónimo escribiendo sus Comentarios a los Evangelios*; la *Enseñanza de San Jerónimo* es obra principalmente de ayudantes, quizá del hijo de Cambiaso, Orazio, y de Lázaro Tavarone. Son características de estos frescos las impresionantes escenas arquitectónicas, en

las cuales Cincinnato era maestro. Cuando Federico Zuccaro llegó en diciembre de 1585, después de largas negociaciones, lo hizo precedido por su fama y reputación. Su primer trabajo fue pintar los altares de las reliquias a ambos lados del altar mayor, la *Anunciación* y *San Jerónimo*. Los comentarios de Sigüenza son un tanto crípticos: "...son de Federico Zúcaro, aunque ya no son suyos ni de nadie, sino un agregado no sé cómo. Descontentóle al Rey el uno y el otro, y mandó que los remendase un Juan Gómez, pintor español, y al fin están mejor que antes" ²⁶. Los cambios en la *Anunciación* fueron relativamente menores, por lo que todavía se pueden apreciar las calidades de la pintura de Zuccaro, su sólido manejo de la composición y la forma y el vibrante empleo del color. Los bocetos que hoy se conservan y una larga carta suya, en la que describe el trabajo en curso de ejecución, nos revelan por qué a Felipe II no le gustó su obra. Era una cuestión de iconografía. En el panel de dentro Zuccaro representó a la Virgen sorprendida por la llegada del ángel. Parece que

el Rey no consideró oportuno el mostrar a la Virgen en un estado de turbación; ordenó a Juan Gómez que le diese una expresión de sumisión, que también se repitió en el exterior; y de la misma forma se trató la figura del ángel Gabriel. A pesar de estas modificaciones, el retablo es una de las obras más impresionantes de Zuccaro, y la plenitud de las formas y la riqueza de los colores -los azules, amarillos y verdes vibrantes- se mide perfectamente con la piedra grisácea de la Basílica. Lamentablemente, los errores en el *San Jerónimo* eran más serios. El tema ofrecía un más amplio horizonte al pintor para desplegar su invención, así lo pensó él, y lo desarrolló mediante el empleo de una alegoría. En los paneles exteriores, en lugar de mostrar simplemente al santo haciendo penitencia en la forma acostumbrada, decidió pintar también las tres virtudes teologales. Inevitablemente, las pretensiones del engraido italiano molestaron a Su Majestad, quien ordenó: "Que se haga de nuevo el Sanct Jerónimo de las reliquias por parte de afuera y que se quiten



Tabla de La Anunciación. 1586. Federico Zuccaro. Altar de las reliquias abierto.



San Lorenzo presenta a los pobres como el tesoro de la Iglesia. 1585-1586. Cambiaso y Cincinato.

aquellas mujeres y pongan ángeles...²⁷. De hecho, este pasaje se repintó casi enteramente por Juan Gómez, lo que explica su lamentable calidad. El fallo de Zuccaro no fue por su estilo, sino por su particular interpretación de los textos sagrados. Después de su marcha, tres de las ocho pinturas fueron reemplazadas por Tibaldi.

Pellegrino Tibaldi fue mucho más afortunado en el cumplimiento de las condiciones de su ilustre cliente. Su primer encargo después de su llegada en 1586 fue decorar el sagrario, un espacio angosto situado inmediatamente detrás del retablo mayor, por donde se accede al tabernáculo. En este *sanctum* interior Tibaldi pintó al fresco cuatro escenas que anuncian la Eucaristía: *La recogida del maná*, *Abraham y Melquisedec*, *Eliás* y el ángel y *La cena de Pascua*; en la estrecha bóveda pintó un arco iris. Las es-

cenas están tratadas como cuadros enmarcados vestidos con ricas colgaduras de tienda de campaña, como recuerdo del *sanctum* del Templo de Salomón. En su ejecución se puede apreciar la gama completa de las virtudes de Tibaldi para el dibujo, el color, el claroscuro, los ropajes y la perspectiva arquitectónica. Otros encargos siguieron para pintar frescos, en la biblioteca y en el claustro principal, que servía como extensión de la Basílica para ceremonias que conllevaban procesiones elaboradas²⁸.

El 9 de agosto de 1586, víspera de la fiesta de San Lorenzo, hubo una procesión solemne para llevar al Santísimo Sacramento desde la iglesia provisional, aneja al claustro principal, hasta el altar mayor del nuevo edificio. Portaba la custodia de oro el padre prior, revestido de una casulla de rico brocado, acompañado por acólitos con dalmáticas

y por los miembros de la Casa Real. El Rey y el príncipe heredero, don Felipe, sostenían sendas varas del palio. La Basílica estaba inundada de luz por los cientos de cirios que iluminaban todos sus altares, "puso una admiración grande en los ánimos, porque pareció se entraba en una gloria no vista jamás"²⁹.

* Quiero expresar mi agradecimiento a Consuelo Luca de Tena y Loreto Calderón Felices, por su asistencia en la traducción del texto.

NOTAS

¹ Fray José de Sigüenza, *La Fundación del Monasterio de El Escorial* (1605), edición Aguilar, Madrid, 1965, p. 55. Sigüenza (1544-1608) es la fuente fundamental para cualquier estudio de El Escorial. Era historiador de la Orden de San Jerónimo y cronista y bibliotecario de la fundación real. En su libro hace una descripción detallada de la fundación, construcción y decoración del Monasterio, así como una crítica de las obras de arte en él contenidas. Otra obra fundamental es la del Padre Julián Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1951 y *Pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1952. Para una mayor clarificación del tema, ver R. Mulcahy, "A la mayor gloria de Dios y el Rey": *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, traducción: C. Luna de Tena. Patrimonio Nacional, Madrid, 1992; véase también del mismo autor, "Felipe II y la pintura en la Basílica de El Escorial" en *Las Colecciones del Rey: Pintura y Escultura. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Patrimonio Nacional, Madrid, 1986, pp. 65-75.

² Véase C. von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio Iconológico*, Madrid, 1984.

³ Para un estudio de las pinturas y las esculturas del retablo mayor, véase Mulcahy, 1992, cap. 6.

⁴ Véase A. Cloulas-Brousseau, "Les peintures du grand retable au monastère de l'Escorial", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 4 (1968) pp. 175-202.

⁵ Véase R. Mulcahy, "A document relating to the high altarpiece of the basilica of San Lorenzo de El Escorial", *The Burlington Magazine*, vol. 122 (March 1980) pp. 188-92; también "Juan Fernández de Navarrete 'el Mudo', Pintor de Felipe II", en el catálogo de la exposición del mismo nombre, Logroño, 1995, pp. 145-78; para un catálogo de su obra, véase T. de Antonio Sáenz, *Pintura Española del último tercio del siglo XVI en Madrid*. Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina, 5 tomos, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

⁶ S. Pedro y S. Pablo, Santiago el Mayor y S. Andrés, S. Simón y S. Judas, S. Juan y S. Mateo, S. Marcos y S. Lucas, S. Bartolomé, y Sto. Tomás, S. Bernabé y S. Matías, S. Felipe y Santiago el Menor (este último fue terminado por Diego de Urbina).

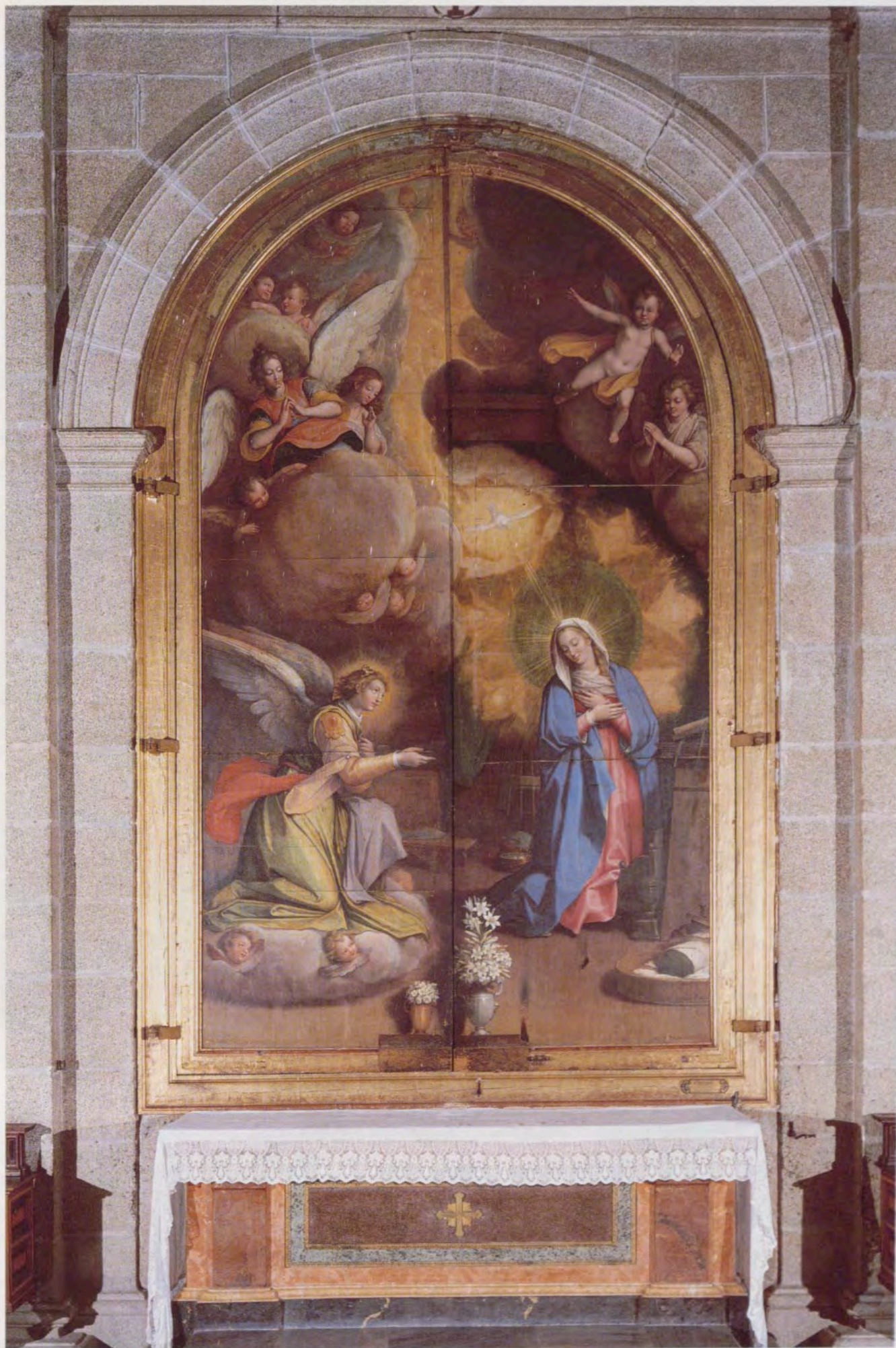
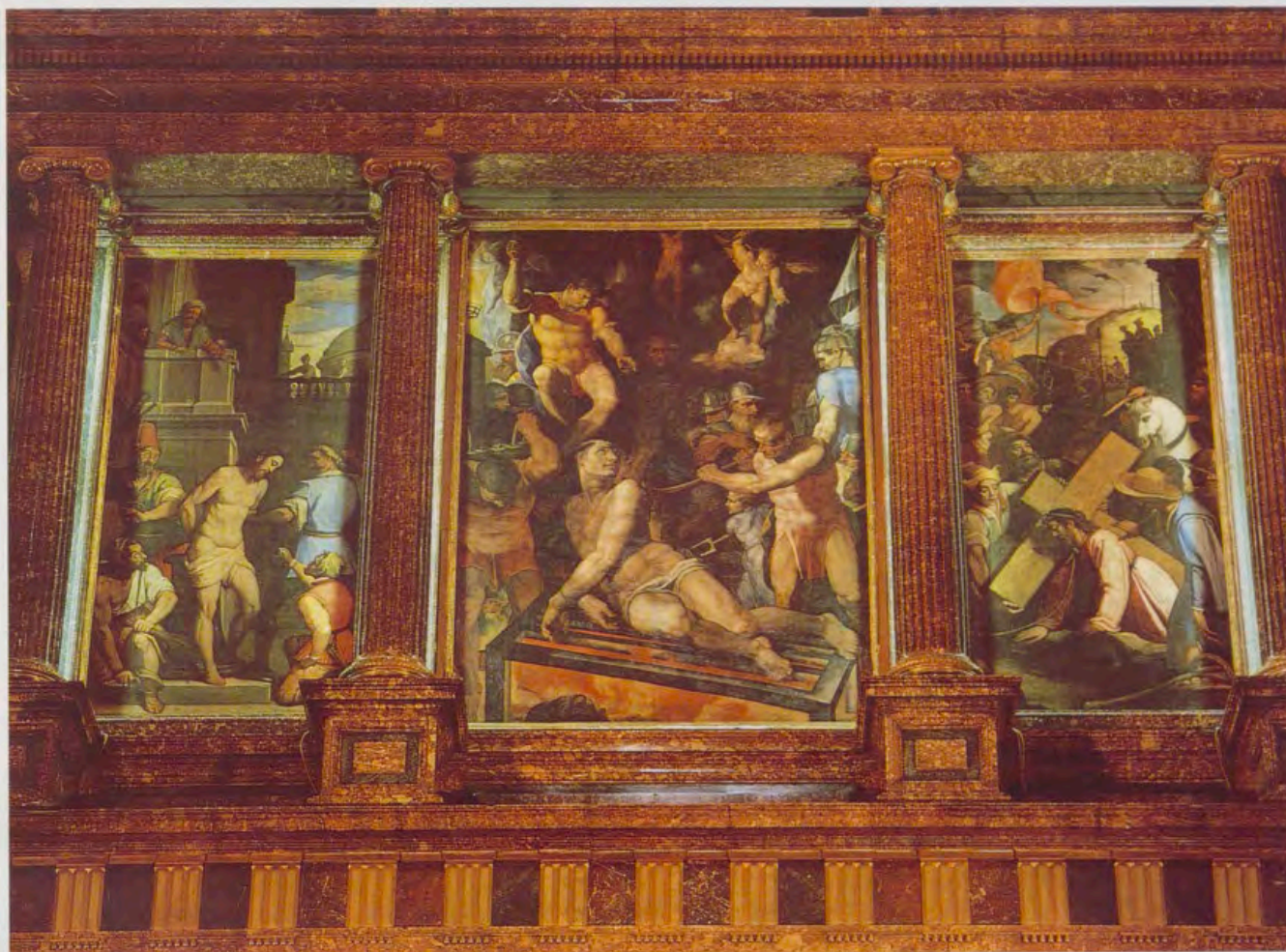


Tabla de La Anunciación. 1586. Federico Zuccaro. Altar de las reliquias cerrado.



Recogida de maná, fresco, 1586. Pellegrino Tibaldi.



Flagelación, de Zuccaro; Martirio de San Lorenzo, de Tibaldi; y Jesús cae camino del Calvario, de Zuccaro. Retablo mayor, segundo piso.

⁷ Sigüenza, *op. cit.*, p. 245.

⁸ Hay tres dibujos y varios grabados que reproducen la efigie del artista. El más importante es el dibujo en tiza negra que se encuentra en la Hispanic Society of America de Nueva York. Hay una repetición tosca, en lápiz y tinta, en la Biblioteca de El Escorial. Hay otra repetición por Goya, en lápiz rojo, en una colección particular en Nueva York (Gassier/Wilson, *Goya*, cat. n.º. 702).

⁹ Véase Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II. Catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 1990.

¹⁰ S. Benito y S. Bernardo, S. Lorenzo y S. Esteban, S. Vicente y S. Jorge, S. Pablo y San Antonio Ermitaño, S. Jerónimo y S. Agustín, S. Basilio y S. Atanasio, Sta. Catalina y Sta. Inés, S. Justo y S. Pastor.

¹¹ Sigüenza hace elogios del S. Lorenzo y S. Esteban y S. Vicente y S. Jorge, p. 519.

¹² Los ornamentos los describe con gran detalle Sigüenza, *op. cit.*, p. 557-65.

¹³ Luis de Carvajal era medio hermano del escultor Juan Bautista Monegro. Véase la más completa documentación sobre la vida y obra de Carvajal en T. de Antonio Sáenz, citado en la nota 5.

¹⁴ S. Isidoro y S. Leandro, S. Antonio de Padua y S. Pedro Mártir, S. Martín y S. Nicolás, S. Domingo y S. Francisco de Asís, S. Juan Crisóstomo y S. Gregorio Nacianceno, S. Buenaventura y S. Tomás Aquino, S. Leocadia y S. Engracia, S. Cecilia y S. Bárbara, S. Sixto y

S. Blas, S. Cosme y S. Damián (después del diseño de Navarrete).

¹⁵ Para el más completo estudio de la vida y obra de Diego de Urbina, véase T. de Antonio Sáenz, citado en la nota 5.

¹⁶ Pintó siete parejas de santos para la Basílica: S. Eugenio y S. Ildefonso, S. Fabián y S. Sebastián, Sta. María Magdalena y Sta. Marta, S. Ambrosio y S. Gregorio, Sta. Paula y Sta. Mónica, Sta. Clara y Sta. Escolástica, Sta. Agueda y Sta. Lucía.

¹⁷ Véase R. Mulcahy, 1992, capítulo 2.

¹⁸ Sigüenza, p. 585.

¹⁹ La identidad de los personajes está estudiada por John Bury, 'A source for El Greco's Saint Maurice', *The Burlington Magazine*, vol. CXXVI (marzo 1984) pp. 144-48; Annie Cloulas-Brousseau, 'Le Greco a l'Escorial: Le martyre de Saint Maurice', en eds. J. Brown & J.M. Pita Andrade, *El Greco: Italy and Spain*, Washington, 1985, pp. 49-55.

²⁰ Sobre la biografía de Cambiaso, véase W. Suida y B. Manning, *Luca Cambiaso: la vita e le opere*, Milán, 1958. El *San Miguel* y el *Martirio de Santa Úrsula* se conservan en el Monasterio de El Escorial. Para las razones del rechazo de los cuadros véase Sigüenza, *op. cit.*, p. 265, y Mulcahy, 1992, capítulo I, segunda parte, pp. 57-66.

²¹ Un dibujo preparatorio de Tibaldi en el Teylers Museum, Haarlem, muestra a San Miguel rodeado por un número de ángeles muy superior al del cuadro.

²² En relación con la Basílica, sería más exacto describir a Juan Gómez como repintador que como pintor, pues su contribución allí consistió principalmente en repintar las obras de otros. Nacido en Cuenca, era cuñado de Francisco de Mora, uno de los arquitectos del Rey. Su obra más importante es el retablo mayor de la parroquia de El Escorial, San Bernabé (1595-1596).

²³ Soprani está citado por Suida y Manning, *op. cit.*, p. 281.

²⁴ Fray Juan de San Jerónimo, *Memorias, en Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, tomo VII, Madrid, 1845. Edición facsímil, Patrimonio Nacional, Madrid, 1984, p. 584.

²⁵ Entre las interpretaciones del cubo destaca la obra de René Taylor, 'Architecture and Magic: Considerations on the idea of the Escorial', en *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, London, 1967; traducción española en *Traza y Baza*, n.º. 7. Para un resumen de los varios argumentos, véase R. Mulcahy, 1992, pp. 98-102.

²⁶ Sigüenza, p. 518; véase R. Mulcahy, 'Federico Zuccaro and Felipe II: los altares de las reliquias para la Basílica de San Lorenzo de El Escorial', *Reales Sitios*, n.º. 94 (4º trimestre 1987) pp. 21-52.

²⁷ J. Zarco Cuevas, *Pintores españoles...*, p.108.

²⁸ Hace falta un estudio completo del claustro después de las recientes obras de restauración.

²⁹ Sigüenza, p. 111.



La escultura en el Monasterio de El Escorial

Por Francisco José Portela Sandoval

La celebración del cuarto centenario del fallecimiento de Felipe II supone una excelente oportunidad para poner de manifiesto la importancia que la escultura tiene en el ornato de la "octava maravilla", si bien ha permanecido bastante olvidada en comparación con la atención prestada a la arquitectura y a las colecciones pictóricas que en ella se albergan.

En los estudios realizados, entre otros, por María Elena Gómez-Moreno y por nosotros mismos¹, es posible apreciar, de una parte, que la escultura escorialense ofrece un marcado acento religioso a tono con la idea fundacional del edificio, aunque sorprende la casi total ausencia de imágenes alegóricas de la Monarquía. De otro lado, se advierte que la Corte de Felipe II se decantó en sus gustos estéticos hacia el clasicismo de raigambre italiana porque, con su idealismo y elegancia, resultaba el lenguaje más acorde no sólo con las exigencias de creación de la imagen regia, sino también con los postulados de claridad y majestuosidad preconizados por el concilio de Trento para las imágenes religiosas.

Como recordábamos hace algún tiempo², el padre jerónimo Andrés Ximénez indicaba en la célebre *Descripción del Real Monasterio*, que redactó en 1764, que en el edificio había 15 esculturas de piedra, 58 de bronce dorado a fuego y 50 de varios materiales, cantidad que en modo alguno resulta escasa si se contempla de manera aislada, pero que se torna insignificante cuando se contrasta, por ejemplo, con la referencia de que existían 154 historias pintadas al fresco y más de mil seiscientos pinturas al óleo! De ello cabe deducir con facilidad que la escultura no ha conocido en El Escorial el mismo desarrollo en cantidad y calidad que la pintura, si bien hay piezas que encierran suficiente valía artística como para ser más tenidas en consideración.

Aun cuando no es tarea fácil resumir en breves páginas la colección escultórica que atesora el Monasterio laurentino y que, como consecuencia de la investigación que venimos realizando desde hace varios años, hemos totalizado por el momento en más de ciento cincuenta piezas, no es imposible trazar, al menos, una reseña de las obras más significativas.

Así, el viajero que contempla la monumental fachada principal del edificio apenas repara en la sencilla hornacina que se encuentra en el centro de la misma y en la que se aloja una imagen de San Lorenzo, de "quinze pies de alto" en afirmación del padre Sigüenza, o sea de poco más de cuatro metros de altura, que fue realizada en 1582 por Juan Bautista Monegro (h. 1541-1621) sobre un bloque de granito de la cercana cantera de La Alberquilla, pero con la cabeza, manos y pies tallados en mármol blanco. Y bajo ella, un escudo con las armas reales, hecho en mármol por el mismo artista, siendo ambas las únicas figuras que decoran el austero exterior del monumento³.

Al entrar en el Patio de Reyes, la mirada se siente atraída por las seis colosales imágenes de los Reyes de Judá, igualmente trabajadas en granito y mármol y portadoras de ricos adornos de bronce, que el mismo Monegro emplazó en 1580 en su alto lugar, en vez de los obeliscos rematados con esferas que Juan de Herrera

Cenotafio
de Felipe II.
1597-1600.
Pompeo Leoni.



Calvario del
retablo mayor,
por los Leoni.



San Lucas.
Monegro.
Patio de los
Evangelistas.

había proyectado inicialmente, contribuyendo con aquellas a configurar El Escorial como un nuevo Templo de Salomón. Como ya precisara el padre Sigüenza en el Discurso XXII de su historia de la obra escurialense, cuyos textos todavía mantienen vigencia, a pesar del olvido en que son tenidos por algunos historiadores de la magna obra filipinense, David y Salomón se encuentran en el centro flanqueados por sendas parejas

San Jerónimo.
Leone y
Pompeo Leoni.
Retablo mayor.



integradas, a la izquierda, por Ezequías y Josafat y, en el lado opuesto, por Josías y Manasés, todos ellos alzados sobre esbeltos pedestales en los que aparecen unas inscripciones redactadas en 1660 por el padre Santos, en sustitución de las más amplias pero nunca realizadas, que había elaborado el mismo Sigüenza.

La intervención de Juan Bautista Monegro en El Escorial se extendió también al ornato del bien proporcionado templete de aire bramantesco que centra el Patio de los Evangelistas. Allí, en las hornacinas de las cuatro esquinas alojó otras tantas estatuas de los autores de los evangelios, trabajadas entre 1589 y 1593 en blanco mármol genovés, dando así cumplida realidad a la iconografía propuesta por el padre Sigüenza, frente a quienes defendían la colocación de las Virtudes Cardinales o de los Padres de la Iglesia y hasta de cuatro fuentes que simbolizasen los ríos del Paraíso, haciendo del templete una auténtica "fons vitae". Bien trabajadas en las telas y con cuidado tratamiento en los rostros, que ya apuntan algo del naturalismo que dominaría la escultura de los primeros momentos del siglo XVII, su calidad es muy superior a la de las cuatro representaciones del

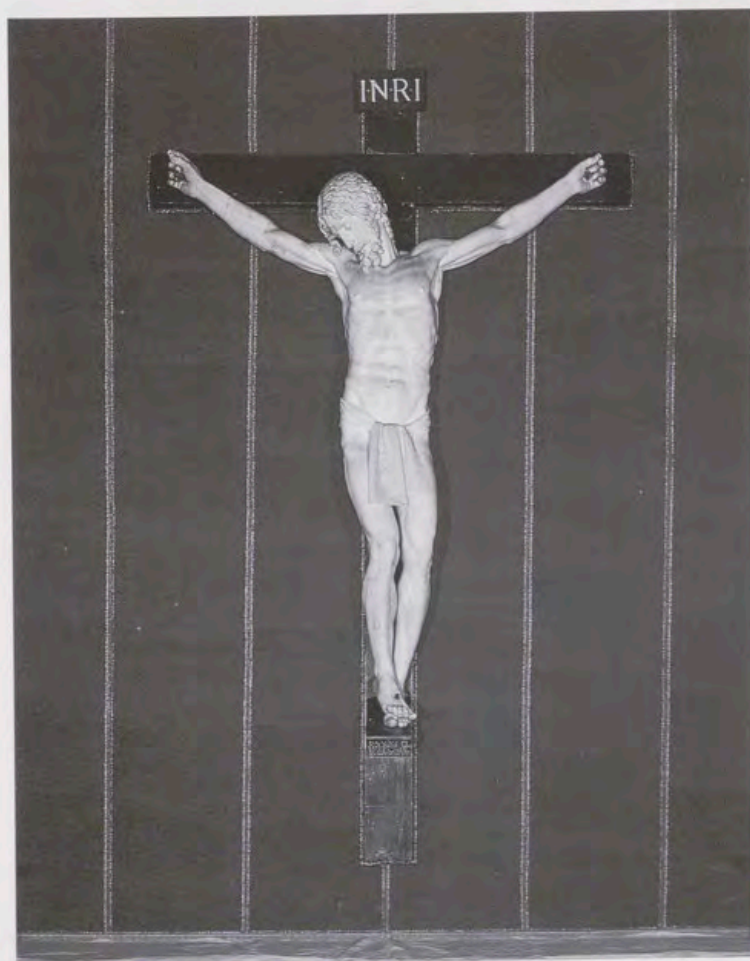
Tetramorfos que les acompañan y que cuesta trabajo adscribir a la mano del mismo escultor afinado en Toledo.

Mayor celebridad que las creaciones del artista español tuvieron desde antiguo las excelentes figuras fundidas en bronce por Leone Leoni (1509-1590) y su hijo Pompeo Leoni (h. 1533-1608), artistas que, como es sabido, prestaron servicio, sucesivamente, al emperador Carlos y a su hijo Felipe II⁴. A ambos artistas toscanos correspondió la hechura del grandioso retablo mayor de la Basílica, en tanto que fue obra exclusiva de Pompeo la ejecución de los grupos orantes que decoran el presbiterio. Ambas creaciones constituyen la más clara manifestación de las intenciones del Rey Prudente a la hora de edificar el Monasterio: su función de iglesia y panteón de la Casa de Habsburgo.

El 10 de enero de 1579 Pompeo Leoni, en unión de Juan Bautista Comane y de Jacopo da Trezzo, concertó la hechura del gran retablo mayor de la Basílica, que seguiría la traza clasicista suministrada por Herrera, y en el que se alojarían diferentes imágenes de bronce dorado a fuego, cuya fundición sería realizada por padre e hijo en el taller familiar de Milán. Por su parte, Comane se encargaría de



David, de Monegro. Patio de Reyes.



Cristo crucificado, de Benvenuto Cellini. Real Basílica.

la obra de mármol para la arquitectura del retablo, en tanto que Trezzo -más conocido en España como Jacometrezzo- se ocuparía de la hechura de la custodia de jaspe, que iría además ornada con doce figuras de apóstoles y una del Salvador hechas por los Leoni. Pero los cuatro años inicialmente fijados en el contrato tuvieron que ser ampliados a más de diez, dado que hasta el 6 de septiembre de 1590 no fue subido al ático el grandioso Crucificado del Calvario de remate, que fue la última imagen en ser colocada, si bien todavía en los años siguientes hubo de llevar a cabo diversos retoques, por lo que hasta 1592 no se acabó de pagar al escultor la obra realizada a plena satisfacción del Monarca.

Además de los adornos arquitectónicos fundidos en bronce dorado, los Leoni se encargaron de hacer los modelos para las figuras de los cuatro Padres de la Iglesia, destinados al primer cuerpo del retablo; los cuatro Evangelistas para el segundo; Santiago y San Andrés en el tercero, el primero como patrón de España y el segundo como protector de la Casa de Borgoña; y los santos Pedro y Pablo que flanquean en el ático el grupo central, compuesto por la Virgen y San Juan acompañando al Crucificado, que, sin duda alguna, es una de las mejores interpretaciones que de tal tema iconográfico se hicieron en el Renacimiento.

Todas las figuras responden a la estética plena de idealización que dominó en el ambiente cortesano escurialense y muestran una profunda idealización en los rostros y actitudes, a la vez que una exquisita corrección en el tratamiento de anatomías y ropajes, a pesar de sus gigantescas dimensiones, que oscilan desde los dos metros de altura de las situadas en el primer cuerpo hasta los tres que superan las del ático, habida cuenta de la considerable distancia a que serían contempladas por los fieles, lo que, sin embargo, no movió a los artistas a desatender en modo alguno el detalle tanto

en los rostros como en los ropajes.

Prácticamente acabada la hechura del retablo, Felipe II encargó a Pompeo Leoni en 1591 la realización de los dos grupos funerarios destinados a ocupar los laterales de la capilla mayor, cuyo marco arquitectónico se integra a la perfección con el retablo, hasta el punto de componer un claro ejemplo del modelo que Martín González denominó "retablo-sepulcro". Como ya apreció Azcárate Ristori con su habitual acierto ⁴, ambos cenotafios constituyen sin duda una de las más claras demostraciones de los ideales artísticos del arte "prudente" de la época de Felipe II, con su aspecto 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.

Si bien ya desde 1583 hay alusiones documentales a los "entierros de al lado del retablo" y hasta incluso en 1560 se había contemplado la posibilidad de que el propio Miguel Ángel pudiera realizar un modelo para la tumba de Carlos I, no deja de resultar sorprendente que, conocida la gran preocupación del Soberano por la vida eter-

na, los enterramientos reales no se hubiesen efectuado con anterioridad a 1591, fecha en que se contrató la hechura con Pompeo Leoni. Recibido el encargo, y ahora en su taller instalado en las casas madrileñas que fueran de Jacometrezo, Pompeo se aprestó al trabajo, iniciando la tarea por las figuras que habrían de constituir el grupo imperial, que sería emplazado en el lado del Evangelio de la capilla mayor como lugar de preeminencia. A partir de entonces, y contando con la colaboración de Milán Vimercado, Baltasar Mariano, Antonio de Morales, Juan Pablo Cambiago, de su propio hijo Miguel Ángel y, entre otros, del mismísimo Juan de Arfe, Pompeo fue poco a poco fundiendo las diez figuras orantes y los dos ricos reclinatorios.

Consta que las estatuas de la familia imperial quedaron colocadas en 1597, mientras se dice que las de Felipe II y sus familiares no lo habrían sido hasta 1600, dos años después del fallecimiento del Rey, que tanto había deseado contemplar en vida el efecto final del conjunto, lo que obligaría en 1598 a situar de modo provisional unas figuras de yeso pintadas y doradas por Nicolás Granello, Fabricio Castello y



Cristo crucificado,
de Pietro Tacca.
Altar de la
Sacristía.

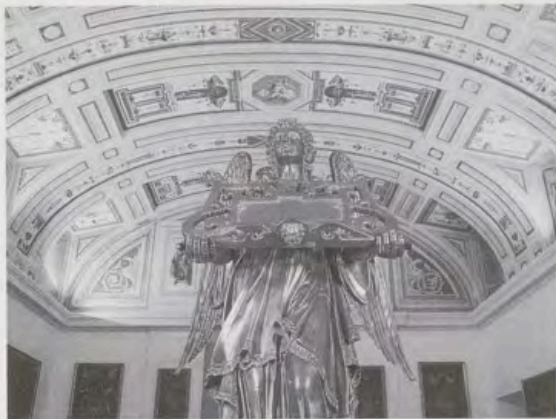
Juan Gómez. No obstante, de una reclamación formulada por Pompeo Leoni ante Felipe III puede deducirse que el artista completó el grupo tres meses antes de la muerte del Monarca, con lo que se hizo acreedor al incentivo ofrecido por Felipe II de siete mil ducados que añadir a los cincuenta ducados mensuales que venía percibiendo a raíz de la hechura de las imágenes del retablo mayor.



Cristo crucificado,
de Bernini.
Capilla Real.
Colegio.



Cristo crucificado.
Domenico Guidi.



Ángel de bronce,
de Juan Simón.
Salas Capitulares.

Las figuras orantes de cada grupo están colocadas, según precisa el padre Sigüenza, de modo 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", unos rostros que, al igual que los repetidos por los retratistas coetáneos como Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz, revelan un marcado idealismo, aunado con un acentuado hieratismo casi ceremo-

nial, como si en realidad los miembros de las familias reales estuvieran asistiendo a una ceremonia religiosa que se celebrara en el altar mayor. De otra parte, el mismo escritor jerónimo precisa que el bronceo manto del Emperador -al igual que el que luce su hijo, ambos dorados y ricamente ornados, respectivamente, con una gran águila bicéfala, trabajada en mármol negro de Mérida, y con el escudo real realizado a base de piedras duras



San Lorenzo.
Antecoro.

de diferentes colores- "se puede quitar y poco menos plegar y poner en un arca", indicación la primera que alude a que fue fundido por separado, en tanto que la segunda pudiera ser una alusión metafórica a su gran semejanza con la realidad.

Si las creaciones escultóricas de los Leoni y de Monegro son numerosas en el recinto escurialense, no por aislados tienen menor valor artístico los Cristos crucificados realizados por los italianos Benvenuto Cellini (1500-1571) y Pietro Tacca (1577-1640). Al primero corresponde el bellissimo e idealizado crucifijo de mármol que desde antiguo presidía la capilla del trascoro y que ahora luce en una de la Basílica. La imagen, cuya anatomía está trabajada por completo al desnudo, aunque se muestre velada por un ligero paño de tela, es de tamaño natural (1,80 m.) y está sujeta a una cruz de mármol negro, lo que produce un agradable efecto de bicromía que además hace resaltar el cuerpo. Labrada por el escultor toscano con especial primor, porque estaba destinada a su propio sepulcro, fue luego adquirida por el duque de Toscana y regalada en 1576 al Rey español como pieza de gran estima, en razón de que había



San Miguel
Arcángel, por
Luisa Roldán, "La
Roldana", 1692.

sido realizada en un solo bloque de mármol, lo que hoy parece no ser cierto, pues ya antes de que sufriera la rapiña francesa, los brazos habían sido objeto de restauración⁶.

De una gran calidad artística es también el Crucificado debido a la mano de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), que es el gran desconocido de la mole escurialense. Conservado desde el siglo XVII en la capilla del Colegio, que es lugar de difícil acceso al público, sería deseable su emplazamiento en algún otro espacio de la Basílica a fin de que pudiera ser contemplado más cómodamente y así integrara en un sólo ámbito, junto a los de Cellini y los Leoni, una de las mejores trilogías de crucificados que pudiera imaginarse.

De tamaño menor del natural (1,40 m.), según Baldinucci fue encargado por Felipe IV para presidir el altar del Panteón de Reyes, aunque también se ha supuesto regalo del papa Inocencio X a doña Mariana de Austria con ocasión de su matrimonio regio; pero, admirado el Soberano por su belleza y corrección anatómica, decidió colocarlo en lugar más visitado que el Panteón, disponiendo que su función fuese desempeñada por una nueva imagen encargada al florentino Domenico Guidi (1625-1701), que fundió en Roma un pequeño (1,25 m.) y bronceo crucificado de cuatro clavos.

Cierra la espléndida serie de crucificados el realizado por el también florentino Pietro Tacca (1577-1640), que representó a Cristo ya muerto en la imagen inicialmente destinada al Panteón, en donde, después de haber estado algunos años, no encontró ubicación definitiva, sin duda por su gran tamaño (1,90 m.), pasando a presidir desde 1684 el testero de la Sacristía tras la reforma acometida por Carlos II, aunque es lástima que permanezca oculto casi todo el año por el magnífico lienzo de Claudio Coello. Flanquean la imagen dos ángeles de extendidas alas que recuerdan los modelados por Juan Antonio Ceroni en torno a



Virgen con el Niño. *Relieve de pórfido. Salas Capitulares.*

Diptico gótico de marfil, con relieves de la vida de Cristo. Palacio de los Borbones.



1624 para las paredes del Panteón de Reyes.

Por lo indicado, la escultura directamente relacionada con el Monasterio escurialense corresponde a los siglos XVI y XVII. Pero, en otros lugares del edificio se conservan diferentes tallas de singular interés, que fueron llegando al mismo por distintos conductos. Así, los atriles de bronce que se conservan en las Salas Capitulares, que fueron fundidos en 1571 por el flamenco Juan Simón con las formas alegóricas de un ángel y un águila; un

San Jerónimo y una Epifanía ejecutados a fines del siglo XVII por el fraile Eugenio Gutiérrez de Torices, que se especializó en pequeñas escenas o "escaparates"; y un dinámico y barroco San Miguel Arcángel, tallado en madera policromada por Luisa Roldán, "la Roldana", en 1692, cuando desempeñaba el cargo de escultora de Cámara de Carlos II.

Mayor interés presenta un sorprendente San Lorenzo, que, al parecer, fue remitido desde Roma posiblemente por el duque de Sesá a Felipe II, quien destinó la figura marmórea a la iglesia, en cuyo antecoro ocupa una hornacina situada en el lateral derecho, en donde muestra una postura propia de la escultura imperial romana, por lo que se ha pensado que fue una obra clásica retocada para convertirla en representación del santo titular del Monasterio, ataviado con dalmática y portador de una simbólica parrilla de bronce.

Párrafo aparte merecen los cuatro relieves de pórfido que decoran las Salas Capitulares y que aparecen reseñados en el "Libro de entregas" correspondiente al periodo 1584-1586, momento en que eran considerados como piezas de extraordinaria importancia, tanto por la extrema dureza del material como por su calidad de talla. En la Sala Capitul Vicarial se encuentran dos relieves que muestran el rostro de Cristo, mirando a la izquierda y con el perfil sobre una pieza de mármol blanco, y la Virgen con el Niño en brazos, asentada sobre jaspe verde; por su parte, en la Sala Capitul Prioral se muestran los dos relieves restantes, que representan otro busto de Cristo, en este caso mirando a la derecha y asentado el perfil sobre jaspe azul, y otra imagen de María con el Hijo en brazos, sobre un cuadro de jaspe blanco. A la vista de las características estilísticas, estimamos que son obras renacentistas procedentes de un taller florentino posterior a Donatello. Un San Juan Bautista cincelado en alabastro por el boloñés Niccolò dell'Arca a finales del

siglo XV. También italiana es la pequeña figura de San Juan Bautista, primorosa creación cincelada en alabastro por el boloñés Niccolo dell'Arca a finales del siglo XV.

No faltan otras representaciones escultóricas de diferentes épocas y estilos. Así, una arqueta románica trabajada en hueso, posiblemente obra de un taller castellano del siglo XI, con relieves policromados en los que se muestran toscas figuras; un díptico gótico de marfil procedente del taller de París, con relieves de la vida de Cristo; una imagen de San Lorenzo, tallada en coral por Francesco Alfieri en los talleres sicilianos de Trapani, en los últimos años del siglo XVI; un grupo del Descendimiento, pequeña y preciosista obra alemana de mediados del siglo XVI tallada en marfil; la sillería coral de la Iglesia Vieja, ejecutada a fines del siglo XVI por Rafael de León, y reformada y ampliada entre 1591 y 1592 por Martín de Gamboa, sin olvidar el denominado Santo Cristo del Templo, del siglo XVII; la Virgen del Patrocinio, talla vallisoletana de la misma centuria; o el Calvario procesional, del catalán Domingo Talarn, de finales del siglo XIX, así como varias piezas de marfil de pequeño formato que se conservan en la zona destinada a Palacio de los Borbones.

Por último, aunque ello constituya un broche de no excesiva calidad, es obligado hacer mención de las obras que configuran el ornato del Panteón de Infantes, que fue construido entre 1861 y 1888. Entre sus diversas esculturas, clara muestra del gusto de la España isabelina y de la Restauración, destacan los ocho heraldos o reyes de armas que flanquean el acceso a los diferentes ámbitos y que fueron modelados por el aragonés Ponciano Ponzano (1815-1877), aunque su realización en material definitivo correspondió al genovés Jacoppo Baratta, de igual manera que la figura yacente de don Juan de Austria, situada sobre un seudorenacentista enterramiento,



Descendimiento de marfil. Palacio de los Borbones.

fue cincelada por Giuseppe Galleotti siguiendo la traza suministrada por Ponzano. Por suerte para el lugar, la figura orante que el artista aragonés realizó de la infanta doña Luisa Carlota de Borbón, hija de los reyes de las Dos Sicilias, supone una nota de calidad en tan insulso conjunto, nada acorde con el espíritu artístico del cenobio escurialense, claro ejemplo de la España contrarreformista de hace cuatrocientos años.

Sepulcro de don Juan de Austria. Panteón de Infantes.



Mas, para dejar buen sabor de boca, conviene recordar que en el patio de la antigua casa de la Compañía (hoy, Real Colegio "María Cristina") se alza la espléndida Fuente de las Águilas, que tuvo inicial destino en el centro del parterre de Felipe II en la Casa de Campo madrileña, y que luego pasó a los Jardines del Campo del Moro, hasta que, en los últimos años de la pasada centuria, fue regalada por la Reina Regente a la comunidad agustiniana con ocasión de establecerse el centro de estudios. Realizada en mármol por el italiano Juan Bautista Sormano en torno a 1565, consta de tres tazas superpuestas y sostenidas por figuras de tritones, niños y atlantes, y, aunque ha perdido el pilón octogonal de la base y el remate con el águila bicéfala, que contribuían a darle un peculiar aspecto, no por eso deja de ser una pieza de sumo interés para conocer mejor los gustos artísticos del fundador del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

NOTAS

¹ Para un estado de la cuestión, véase V.M. Nieto Alcaide, *Bibliografía crítica de la escultura de El Escorial*, en VV. AA., *La Escultura en el Monasterio de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, 1994, pp. 289-311.

² *Varia sculptorica escurialensis*, en *Op. cit.*, pp. 217 y ss.

³ Sobre la intervención de Monegro, véase el libro de A. de Vicente García, *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1990.

⁴ Además de los clásicos libros de Eugène Plon (*Leon Leoni et Pompeo Leoni...*, París 1857, y *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche...*, París 1887), resulta muy útil el más reciente trabajo de R. Mulcahy, *A la mayor gloria de Dios y el Rey. La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992.

⁵ Azcárate Ristori, José María, *Los enterramientos reales de El Escorial*, en *Revista Goya* n° 56-57, 1965, pp. 150-159.

⁶ Véase el documentado libro de Juan López Gajate, *El Cristo Blanco de Cellini*, San Lorenzo de El Escorial, 1995.

La Armería de Felipe II

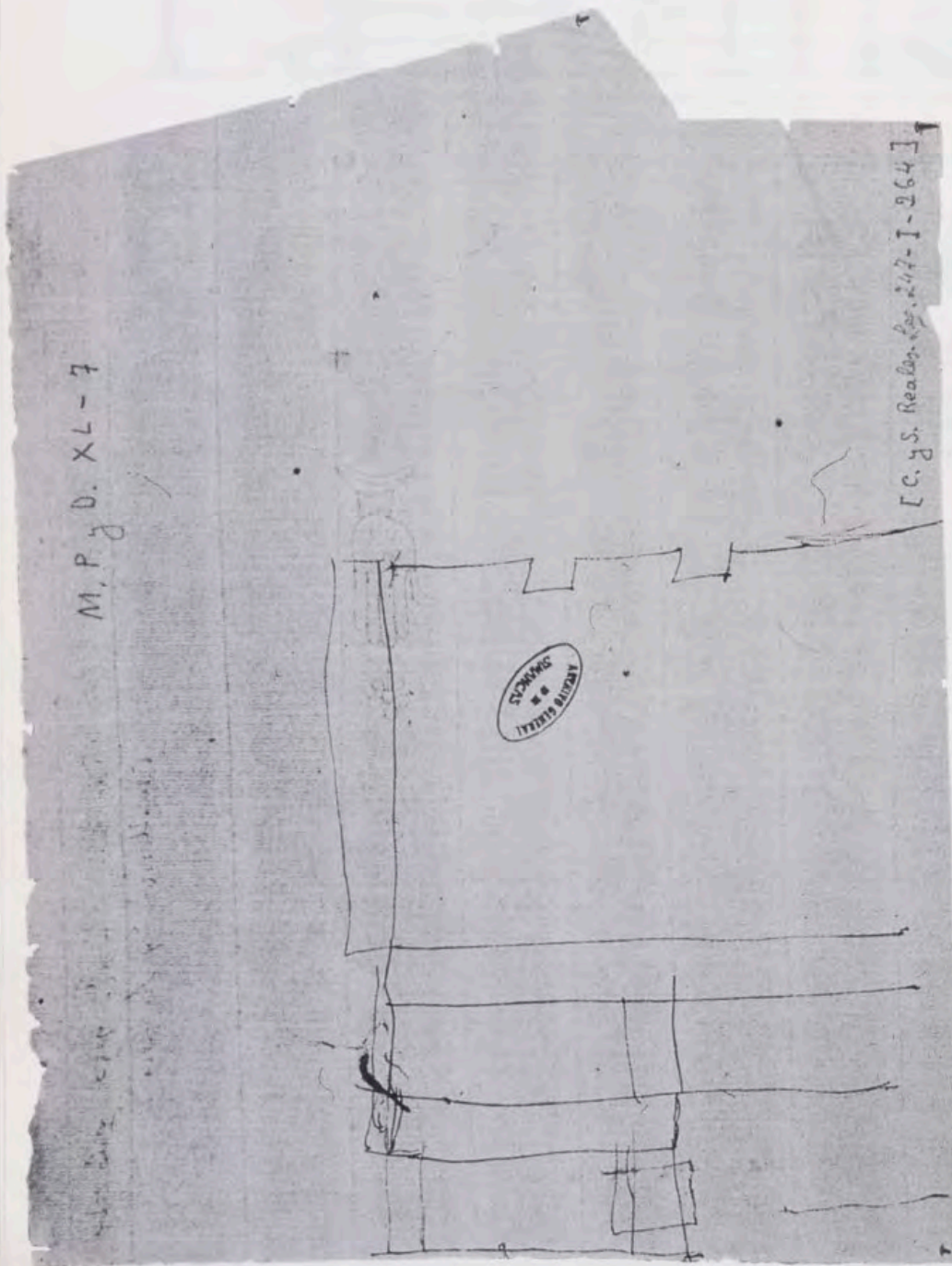
Por Álvaro Soler del Campo

El 16 de marzo de 1594 Felipe II ordenó en su testamento que al príncipe Felipe “se de libremente vn diamante Rico que yo auia dado a su madre y de todo lo demas que me pertenesçe y dexare fuera de lo del Armeria caualllos y pinturas y otras cosas ordinarias que quedaren puestas en las casas que tambien le doy libremente... pareciendo que seran buenas para el seruiçio del Principe Don Phelipe mi hijo y de nuestros sucessores le sean dadas y las pueda tomar en su precio y valor moderado a arbitrio de mis testamentarios”. Con ello vinculó la Armería al futuro Felipe III y a sus sucesores, evitando que la Colección pudiera ser vendida en almoneda para cumplir con sus obligaciones como era costumbre. El 23 de agosto de 1597 confirmó su última voluntad en el codicilo de su testamento, pero en esta ocasión se especificó el conte-

nido de la Armería como “todo lo que en ella se hallare dela misma manera que esta puesto en su sala en Madrid y con los aderesços de caualllos tanto Jaезes dela gineta como guarniçiones dela brida cubiertas y lo demas que entrambas sillas tocare que esta en el guadarnes”¹. Como es sabido, estas disposiciones, y el haber sido respetadas por sus descendientes, implicaron que la Colección fuera considerada como inalienable de la Corona de España². Los motivos por los que Felipe II quiso conservar expresamente la armería de su padre, posteriormente enriquecida con la suya, fueron de dos tipos. Hay una razón afectiva muy importante, por la que no quería desprenderse de unos objetos dotados de una gran carga simbólica, tanto por reflejar unas virtudes admiradas en Carlos V como por la propia mentalidad de la época³. En segundo lugar, debemos tener en cuenta que

Vista de la Armería construida por Felipe II, desde Palacio. 1884. Álbum fotográfico. Inv. 10137565.





"Rascuño que S.M. hizo para lo de las Cauallerizas y Armería de Madrid". Archivo General de Simancas. Mapas, planos y dibujos, XL-7. La armería se sitúa en el extremo inferior y el alcázar en el superior.

estas armas eran y estaban consideradas como objetos muy valiosos que se deterioraban tras la muerte del Emperador por falta de cuidados. Por contra, llama la atención que las preseas imperiales fueran vendidas a pesar de su importancia ⁴.

La decisión de otorgar un trato preferente a la armería se remonta, al menos, al fallecimiento de Carlos V, acaecido el 21 de septiembre de 1558. A finales de 1559 ya se había hecho saber a los testamentarios del Emperador la decisión del nuevo Rey de tomar para sí la armería. En un memorial fechado en enero de 1560, los testamentarios apremian al Rey para que resuelva

la tasación y libranza de la armería porque era "de grand verguença" que pasados dieciséis meses de su fallecimiento no se hubiera descargado un solo maravedí de su testamento. La tasación se realizó "teniendo enello las consideraciones q se deuen y lo mucho que algunas de estas cosas costaron y lo poco que agora se hallara por ellas". El precio final se fijó en 12.000 ducados, cifra claramente ventajosa para Felipe II ⁵.

La armería del Emperador había llegado en su mayor parte desde Bruselas a España a través del puerto de Laredo en septiembre de 1556, desde donde pasaron a Valladolid ⁶. A su muerte sus armas se encontraban dispersas entre Valladolid, tanto en la nueva armería situada en las casas que fueron del comendador Cobos como en el convento de San Pablo, en la fortaleza de Simancas y, muy en menor medida, en el monasterio de Yuste y posiblemente el alcázar de Madrid. Las armas de Valladolid y de Simancas estaban a cargo de Peti Joan, armero del Emperador. Para conocer con exactitud los fondos de la armería se ordenó un inventario y en 1557 la viuda de Peti Joan, María Escolastres, entregó la armería de Valladolid a Juan Ortega, pero mantuvo bajo su custodia los bienes de Simancas ⁷. Ambos tenían la obligación de "tenerlas limpias y conservadas y puestas en la orden y lugar que conviniese", o bien debidamente ordenadas dentro de unos baúles. En mayo de 1559 se confirmaba en su cargo a María Escolastres, pero en enero de 1560 los testamentarios del Emperador señalan que "no parecia estaua bien [la armería] ni la podía tener tan bien tractada como Conuenia" y sugieren su destitución, sucedida en febrero de 1561 ⁸. En Valladolid las armas tampoco corrieron mejor suerte porque se estaban deteriorando. En septiembre de 1564 Juan Ortega formalizó la entrega de la armería de Valladolid a Antonio Prieto, Armero Mayor de Felipe II, pero ésta no fue efectiva hasta 1565.

Estos motivos y el establecimiento de la Corte en Madrid explican que en el mes de julio de 1562 Felipe II ya hubiera decidido que se hiciera en Madrid "vna muy buena armeria sobre las cauallerizas q agora estan hechas para que se puedan traer a ella las armas que estan en uallid. y poner las demas que aca tiene Su magd",

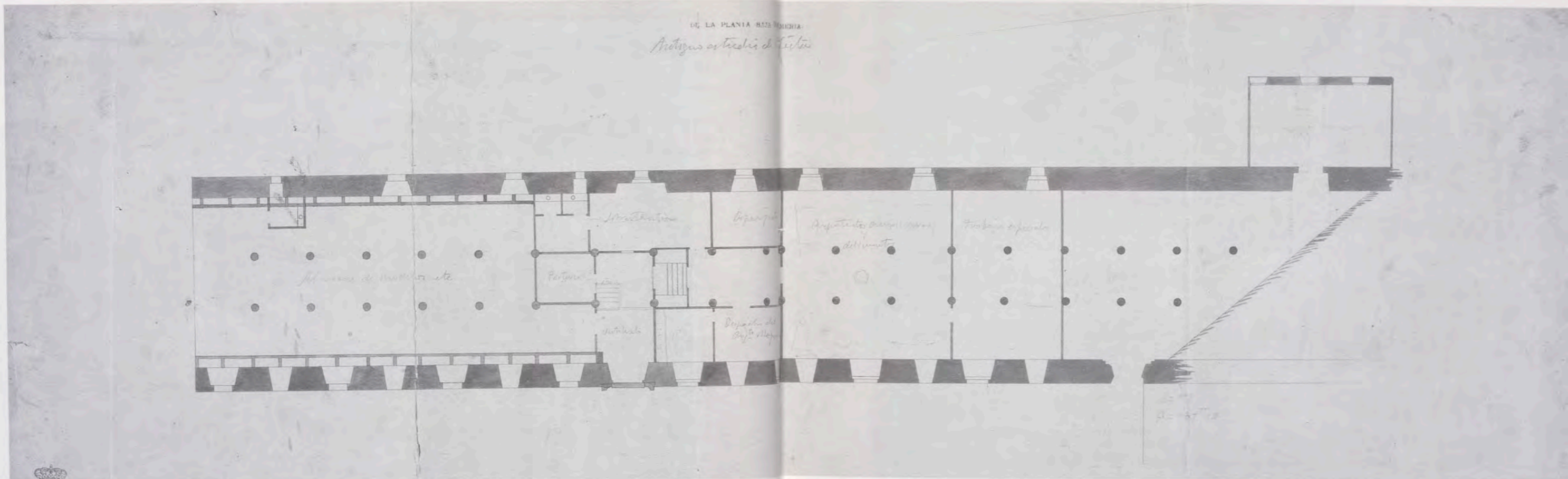


Detalle del alcázar de Madrid y la Real Armería. Pedro de Texeira. Topografía de Madrid. 1656.

determinación que pudo haber sido sin embargo anterior. Un documento similar señala que "Sobre la caballeriça q esta agora hecha hazed una armeria para poner alla las armas que estan en Vallid. q se pierden alli con la suciedad q tienen" ⁹.

No es nuestra intención tratar aquí la composición o naturaleza de la armería de Felipe II, o los objetos que la componen o han formado parte de ella, empresa abordada ya con mayor o menor fortuna en otras ocasiones ¹⁰. Tampoco que-

remos recalcar la importancia de las armerías dentro del coleccionismo renacentista ni reincidir en los pormenores de la construcción de la armería madrileña, dados a conocer ya con detalle recientemente ¹¹. En esta ocasión interesa más abordar el coleccionismo real no desde el contenido sino desde el contenedor, de las principales circunstancias que rodearon la construcción del edificio y de la concepción de la sala de armas a la que expresamente se refiere el codicilo de 1597 ¹². Para ello se ha recurrido a docu-



"Armería vieja".
Planta de las
caballerizas.
Hacia 1880.
Plano n° 5.405.
A.G.P.

mentación contemporánea y a la lectura topográfica del inventario de la armería de 1594, actualmente conservado en la Real Armería. Dicho inventario fue redactado el 21 de mayo de 1594 por Pedro de Arando, Veedor y Contador de la Real Caballeriza y Armería, entonces a cargo de Francisco Verdugo, Armero Mayor de Su Majestad. El inventario siguió a otro precedente fechado el 1 de julio de 1567 y redactado por el Armero Mayor Antonio Prieto, a quien se había confiado la armería cuando fue instalada en Madrid¹⁵.

La construcción del edificio que se conocería como "la Armería" fue decidida, al parecer, en 1553, para dotar al alcázar de unas nuevas caballerizas¹⁶. La concepción del mismo se debe probablemente al propio Felipe II, a juzgar por un croquis de su puño conservado en el Archivo General de Simancas¹⁵. En él se puede apreciar un edificio rectangular presumiblemente de tres naves, dispuesto en paralelo frente a los torreones meridionales del alcázar. Parece que fue el propio Rey quien concibió cerrar el espacio frente a Palacio, delimitando básicamente la actual Plaza de la Armería. Este edificio subsistió hasta 1884, cuando fue destruido de modo parcial por un incendio no suficientemente aclarado¹⁶.

En 1556 ya se habían derribado las casas que ocuparon el espacio de la futura caballeriza y armería. El inicio de las obras fue difícil, a juzgar por la correspondencia mantenida entre 1556 y 1557 por el Rey fundamentalmente con Luis Hurtado, supervisor de las obras de Madrid desde 1554¹⁷. Una vez solventados los

más importantes, las obras avanzaban a buen ritmo en verano de 1558, cuando el arquitecto Luis de Vega da cuenta de las obras al Rey, señalando que las caballerizas podrían estar terminadas al año siguiente si contara con los medios necesarios¹⁸. En enero de 1559 ya se habían terminado de colocar las columnas que separaban las tres naves en las que se dividía la caballeriza, así como los pesebres: "El quarto de las cavallerizas esta ya subido por todas partes hasta el primer suelo y puesto ala redonda de su entablamento de piedra berroqueña y toda la demas obra de cantería q lleva esta fecha por q las treynta y siete columnas sobre q ha de armar la bobeda de todo el quarto, estan puestas y las sesenta y nueve pesebreras q caben en el, fechas y asentadas. Estan acabadas las tres portadas q lleva: la vna grande, que sale al campo del rrey; y dos pequeñas hazia la casa de don phelipe de queuara. Asi mismo estan acabadas ocho ventanas q lleba la delantera del dicho quarto, y puestas en ellas sus rejas de hierro: y entre ventana y ventana vna luz redonda q aliende de dar mas claridad al dicho quarto y hermosea mucho la delantera del"¹⁹. El edificio no se terminó hasta 1565 a pesar de la insistencia del Rey, sobre todo desde el verano de 1564²⁰. En enero de 1565 se comunicó a Felipe II que las caballerizas podrían estar terminadas a finales del verano con "harta diligencia", a lo que el Rey apostilló: "Lo de la armeria bien que era que se acabe este verano o poco despues por llevar alla las armas que he visto qui estan maltratadas y lo han menester mucho"²¹.

Para entonces el edificio ya tenía su configuración definitiva. Era rectangular, de dos plantas, con un tejado a dos aguas abuhardillado y frontones escalonados en ambos testeros²². La planta inferior, destinada a caballerizas, se dividía en tres naves separadas por treinta y siete columnas. A lo largo de las paredes septentrional y meridional se disponían sesenta y nueve pesebres, de los cuales aún subsistían veintiséis en 1884²³. La nave central quedaba libre para facilitar el movimiento y cuidado de las caballerías. La iluminación se realizaba mediante ventanas distribuidas asimétricamente en ambas fachadas. En la septentrional, mirando hacia el alcázar, contaba con ocho ventanas rectangulares que alternaban con siete ojos de buey. En la meridional, hacia la Cuesta de la Vega, tan sólo tenía seis ventanas rectangulares. En el centro de ambas fachadas se abrían sendas puertas. La escalera de acceso a la planta superior era exterior, situada en la fachada septentrional junto al testero occidental.

La planta superior, donde se instaló la armería, era completamente diáfana. La iluminación se realizaba mediante grandes ventanas con balcones que también se caracterizaban por estar dispuestos asimétricamente en ambas fachadas. La septentrional tenía nueve ventanas y la meridional ocho. Consideradas en planta seguían por tanto un esquema en zigzag, es decir, cada ventana de una fachada iluminaba el espacio entre ventanas de la fachada opuesta. Como veremos más adelante, la configuración de la planta se explicará por la propia distribución de las armas. En el testero occidental, mi-

rando hacia el actual Campo del Moro, tenía una bella terraza abalaustrada²⁴. El interior de la sala se terminó en 1565. Estaba enlucida y decorada con zócalos de azulejo de Talavera procedentes del alfar de Juan Flórez, quien en 1566 facturó cuatro mil setecientos azulejos para las caballerizas a razón de un real o medio real por azulejo²⁵. Es importante constatar que se trata de la primera documentación conocida de la obra de Juan Flórez²⁶, anterior a su intervención en la decoración de las habitaciones de El Escorial. Por ello no sería de extrañar que el modelo de azulejos de la armería hubiera sido el mismo, hipotéticamente, que alguno de los dos utilizados en el Real Monasterio. En cualquier caso parece indicar el deseo de Felipe II de mantener cierta uniformidad decorativa en sus edificios, que a la postre fue mantenida por sus descendientes.

El arco que se situaba en el extremo oriental fue añadido por Carlos II.

Se han señalado influencias italianas en la traza de las caballerizas y un aire flamenco en el conjunto del edificio. En este sentido sólo cabe señalar que la disposición en tres naves no se puede limitar sólo al mundo italiano. Sobre el aspecto flamenco del edificio quizá cabría matizar que Felipe II pudo ver en sus viajes varios arsenales (*zeughaus*) centroeuropeos, muchos de ellos también de tres naves. La armería recuerda a estos edificios en su planta rectangular alargada, la división en dos o más pisos y los testeros escalonados. Es posible que estos fueran una fuente concreta de inspiración adaptada a las necesidades de un uso personal y no municipal o comarcal²⁷.

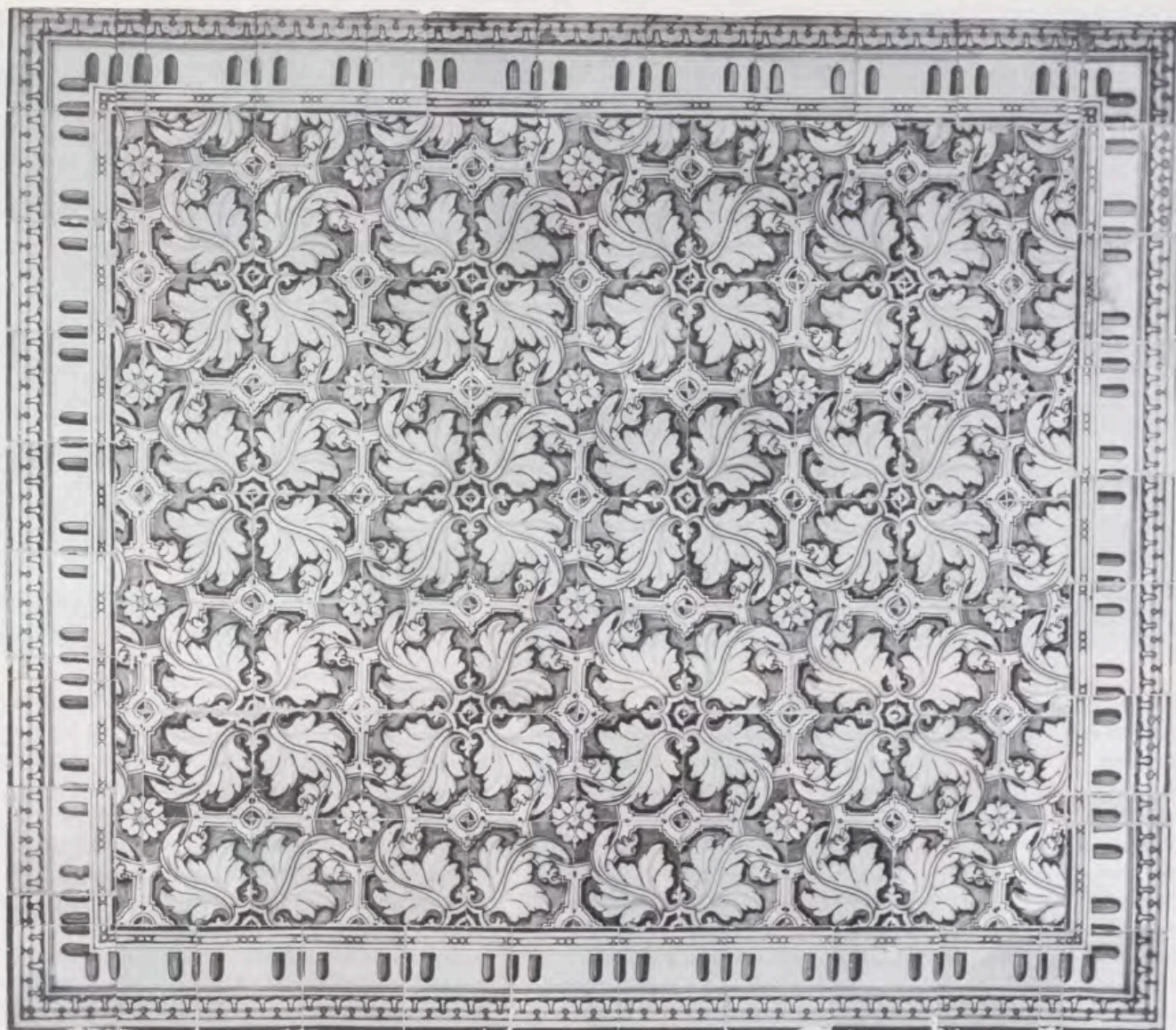


Fachada meridional de la Real Armería. 1838. Gaspard Sensi.

La armería de Valladolid custodiaba las armas dentro de grandes “cajones” de madera, es decir, grandes armarios parecidos a guardarropías. Éste fue también el tipo de contenedor o expositor elegido para la nueva armería de Madrid. El 4 de julio de 1564, el Rey escribía a su secretario comentándole que ante la marcha de las obras había ordenado ir quitando las armas y los cajones de Valladolid. El día anterior había ordenado a Juan Bautista de Toledo que hiciera las trazas de la nueva armería disponiendo en ella los cajones donde se exponían las armas de Valladolid, cuyas medidas fueron facilitadas por el Rey ²⁸. La marcha de las obras paralizó la decisión real, ya que el 15 de mayo de 1565 Felipe II dio instrucciones a Juan Bautista de Toledo mediante una memoria en la que se le ordena que “saque la traça con las alturas de la armería de madrid con las medidas que su mg/d le dio dlos caxones dela armería que esta en Valladolid” ²⁹. Con ello Felipe II no sólo había dado instrucciones concretas para la configuración general del edificio, sino que además a él también se debió la elección del tipo de expositor y la ordenación de la Colección. La planta superior fue concebida desde el principio para albergar la armería, ya que su traza estaba en función de los cajones que debían albergar las armas. La decisión de crear una armería en Madrid data de 1562, cuando todavía no estaba terminada la planta superior. Por tanto el espacio diáfano de la armería y la distribución de las ventanas estaban por definir y no pudo haber sido destinado a otro uso ³⁰. El 10 de julio de 1565 se dieron instrucciones a Juan de Ortega para que entregara la arme-

ría de Valladolid a Antonio Prieto y comprara veinte pares de bueyes y dieciocho carretas para el traslado de la Colección ³¹. Una semana más tarde se ordenó a los concejos, justicias y regidores de las villas que hay entre Valladolid y Madrid que no pusieran impedimentos y facilitaran el traslado de la armería, finalizado en el otoño siguiente. Mientras tanto, desde el 27 de julio, se fueron construyendo en Valladolid nuevos cajones para las armas porque los de dicha armería debían estar inservibles ³². El montaje de los mismos en la nueva sala de Madrid fue realizado por oficiales venidos desde Valladolid y duró desde el mes de octubre de 1565 hasta febrero de 1566 ³³. En el mes de noviembre se pagaron 836 reales a Juan Becerra Pinar por barnizar los cajones y pintar de negro su interior, posiblemente con el fin de poder distinguir mejor su contenido ³⁴. A Becerra se le pagó por pintar diecinueve cajones, pero según el inventario de 1594 la sala superior sólo tenía diecisiete. Por ello podemos suponer que los dos que faltan estuvieron en la planta inferior para guardar los arreos de la caballeriza. La instalación de las armas debió realizarse entre octubre o noviembre de 1566 y el 1 de julio de 1567, fecha del primer inventario de la Colección en su nueva sede madrileña.

La localización de los cajones y su contenido es posible gracias a la descripción de la armería hecha por Cosme de Médicis durante su viaje a España (1668-1669) y a la lectura topográfica del inventario de la Real Armería de 1594 ³⁵. Cosme de Médicis especifica: “In questa galleria, divisa da otto finestre si veggono

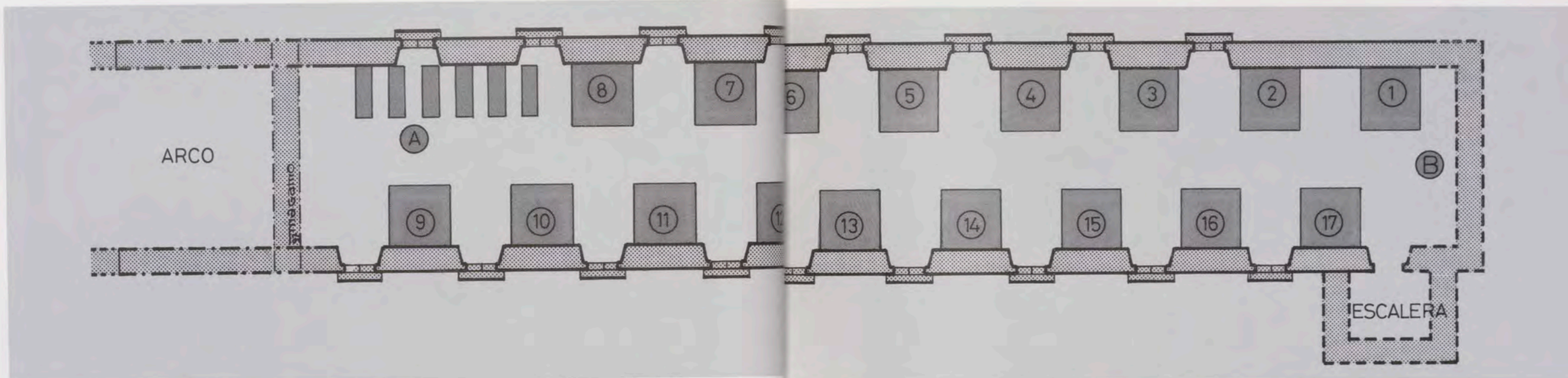


nell'armari, disposti tra lúna e l'altra di esse, l'arme di diversi Re e Capitani... Entrando a man dritta se ne veggono alcune di Carlo V^o... Dall' altra parte della sala ve ne sono altre di Filippo II^o, III^o, e IV^o... Nella testa di questa galleria dalla parte per dove si entra è un bellissimo terrazo scoperto con balaustrada di pietra che ha un aspetto maraviglioso sopra il Rio...". El texto muestra cómo Cosme de Médicis entra por la escalera, deja a su derecha el testero occidental y comienza a recorrer la sala siguiendo la pared que tiene ocho ventanas, es decir, la meridional hacia la Cuesta de la Vega. Los armarios que contienen las armas se disponen uno tras otro. El primer "cajón" que ve contiene armas de Carlos V y en el lado opuesto se situarían las de Felipe II, Felipe III y Felipe IV.

Su testimonio es coherente con el inventario de 1594 redactado por Pedro de Arando, quien fue muy preciso al localizar en la sala los fondos de la Colección y permitir, a la postre, su reconstrucción. Arando numeró los cajones para poder consignar con precisión su contenido y comenzó el inventario por el primero de ellos, dedicado a algunas armas de Carlos V, como posteriormente confirmó Cosme de Médicis. A

continuación el número dos, después, por primera vez, las armas colocadas en un hueco de ventana. Siguió con el tercero y tras él otro hueco de ventana sucediéndose así cajones y huecos de ventana hasta el cajón número ocho. Tras él inventarió seis caballos de madera armados pero sin jinetes, que curiosamente ocupaban el espacio equivalente a seis o siete pesebres en la planta inferior. Estos maniqués daban paso al testero de la sala donde había cinco lanceras. Después llegó al número nueve y tras él otra vez huecos de ventana y cajones alternos hasta el número diecisiete, llegando así hasta al testero opuesto. De todo ello se deduce que los cajones estuvieron situados entre huecos de ventanas, salvo el primero, que había ocho cajones y seis maniqués de caballos en un lado y nueve cajones en el opuesto. El hecho de que el primer cajón no estuviera seguido de un hueco de ventana, que el octavo tuviera a continuación ocho caballos y que en el lado opuesto ocho de los nueve cajones estuvieran enmarcados por ventanas, sólo se explica si relacionamos los ocho primeros cajones con el lienzo meridional, y los nueve siguientes con el septentrional. Si invirtiéramos el orden, los nueve cajones que corresponderían a la pared

Zócalo de azulejos de Juan Florez. Habitaciones de Felipe II. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Este modelo o uno similar debió decorar el zócalo de la Sala de la Armería.



Reconstrucción de la Sala de la Armería en época de Felipe II. 1-17: Cajones para las armas. A: seis maniqués de caballos. B: cuatro trineos. (Dibujo por Manuel García Molina).

meridional o bien tapanían la lancera del testero o impedirían que hubiera una ventana entre los cajones número dieciséis y diecisiete. En términos actuales, ello quiere decir que Arando avanzó hacia la actual calle de Bailén por la pared que miraba a la Cuesta de la Vega. Al llegar al testero volvió hacia el Campo del Moro por la pared que se orientaba hacia Palacio. La distribución propuesta es coherente con la descripción de Cosme de Médicis, que comienza a recorrer los cajones entrando a mano derecha, y encuentra primero armas de Carlos V, como en el inventario de 1594.

La situación de los cajones entre ventanas explica por qué las de la armería fueron dispuestas en zigzag, ocho en un lado y nueve en el otro. Con ello se aseguró que cada ventana de una pared estuviera frente a la puerta del cajón situado en la pared opuesta, lo que permitió una buena iluminación del interior de los cajones, muy necesaria dadas las grandes dimensiones de cada uno de ellos. En último término esto implica que la planta de la sala de la Armería fuera concebida desde un principio en función de la distribución de los cajones.

Los cajones eran grandes armarios a manera de guardarropías. Hay datos que permiten pensar que pudieron haber estado elevados respecto al suelo. El inventario de 1594 señala que "debajo" de ellos se situaban los cofres que habían contenido las armas del cajón u otras cosas, con la excepción de los números dos, cinco y catorce. En los testeros de la sala había "dos banquillos de pino de a dos escalones para subir a los cajones" y sabemos que se recomienda al Rey "que las tablas de los tradoses de los caxones q llegan al suelo se pinten conforme a los azulejos del chapado para que las dhas tablas no se parezcan y el chapado vaya corriendo sin hazer quiebra (como agora la faze) por todo a lo larga delas paredes"³⁶. El zócalo de

azulejos se veía por tanto interrumpido y por eso los cajones señalados fueron pintados imitando el azulejo del zócalo. Tampoco hubiera sido lógico poner un zócalo de azulejo sabiendo que si los cajones iban a llegar hasta el suelo tapanían la mayor parte de su recorrido. El zócalo era un elemento apreciado, por eso se recomienda también "que se pongan vnos claus en las paredes en defensa del daño q el dho chapado puede recibir abriendose las ventanas de golpe", lo cual sugiere que fue considerado suficientemente valioso y decorativo como para ser reproducido y protegido.

La distribución de los cajones entre ventanas permite aproximarnos a sus dimensiones. Debían ser cuadrados, de unos nueve metros cuadrados de superficie. Para su altura total sólo sabemos que Felipe II ordenó a Juan Bautista de Toledo en un memorial "que saque la traça con las alturas de la armería de madrid - con las medidas que su mg/d le dio dlos caxones de la armería que esta en Valladolid"³⁷. Presumiblemente debieron tener por lo menos tres metros de altura si tenemos en cuenta que la galería de armas sobrepasaba los cinco metros a juzgar por los testimonios gráficos conservados. La gran capacidad de cada uno de ellos sólo pudo haber sido posible a partir de las dimensiones señaladas.

La distribución de las armas en la sala fue pensada concienzudamente. Las más importantes se guardaron dentro de los cajones. Las armas de fuego, la ballestería y en menor medida algunas armas blancas y las de asta pequeñas, en lanceras sobre las ventanas. Las restantes armas de asta ocuparon los testeros de la sala y de los cajones. En el testero occidental destacaban dos pequeñas piezas de artillería y cuatro trineos con las guarniciones de sus tiros.

Los criterios de distribución y ordenación interior de los cajones fueron más complejos, pero

ello no implica que fueran muy rígidos, ya que aquí los trataremos en términos de predominio y no de exclusividad de sus contenidos. El primer criterio de distribución atendía a los propietarios de las armas. Las de Carlos V ocuparon fundamentalmente los ocho primeros cajones. Las de Felipe II desde el cajón número once hasta el dieciséis, mientras que las de Felipe el Hermoso se centraban en el número siete.

Según el segundo criterio, determinados cajones albergaron el conjunto de armaduras, piezas de refuerzo, arcos y vestidos que constituían cada uno de los arneses de Carlos V y Felipe II³⁸. De esta manera entre las armas de Carlos V podemos saber que el arnés "de Mühlberg" estuvo en el cajón número dos (A.164-A.187); el "de Argel", en el número tres (A.151); piezas del arnés "de cacerías" (A.93-A.107) y "de hojas de roble" (A.49-A.64), en los números cuatro y cinco. Respecto a Felipe II, el arnés "de ondas o nubes" (A.243-A.261) ocupaba el número doce; "aspas o Cruces de Borgoña" (A.263-A.273), el trece; "la labor de las flores" (A.217-A.250), el catorce; y el arnés "de lacerías" (A.189-A.216) junto con el arnés "de nubes" del príncipe don Carlos (A.274-276), el quince.

El tercer criterio, más amplio, respondió a los tipos de objeto tanto desde un punto de vista formal como material. De esta manera en el cajón número nueve hubo sobre todo cotas de malla y estandartes y en el diez armas blancas. Las armas trabajadas en atauja pertenecientes a Carlos V estaban en el cajón número uno, mientras que las de Felipe II lo hacían en el dieciséis. Estas últimas eran fundamentalmente armas de parada, consideradas entre las más preciadas de la Colección³⁹. Junto con ellos, los cajones nueve, diez y once, situados entre las armas de Carlos V y Felipe II, podrían agruparse por su carga simbólica, ya que con-

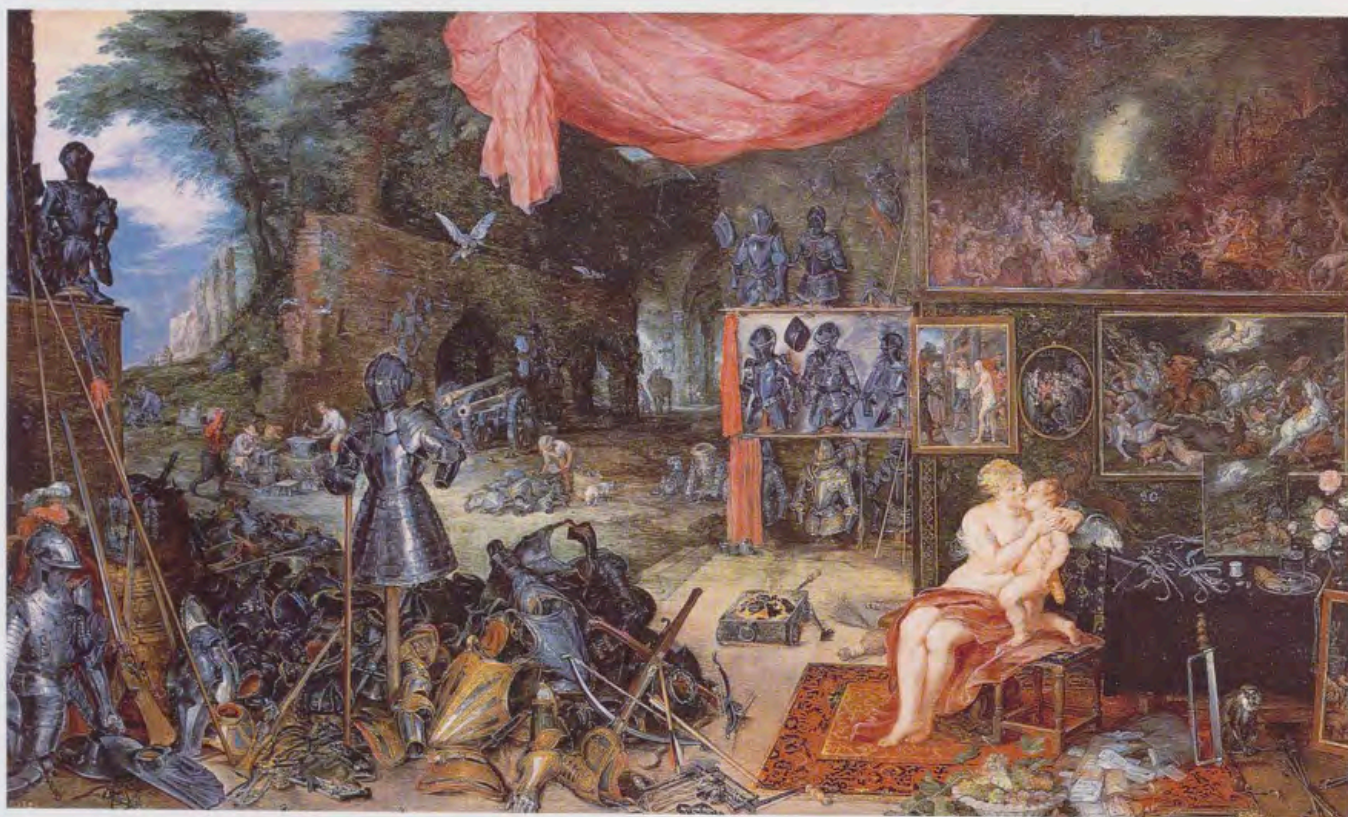
tenían objetos preciados para la dinastía. En el cajón número nueve estuvieron las armas aprehendidas a Federico de Sajonia en la batalla de Mühlberg (M.12-M.17) y un estoque presumiblemente de Francisco I de Francia. En el diez se encontraba el estoque de ceremonia de los Reyes Católicos (G.1), el estoque enviado por Clemente VII a Carlos V (G.6) y las armaduras enviadas a Felipe II por el Shogun de Japón Toyotomi Hideyoshi.

En el número once se guardaron las espadas atribuidas al Cid, al Gran Capitán (G.31), a Roldán (G.22), a Boabdil, la espada de Francisco I tomada de Pavía, actualmente en el Musée de l'Armée de París, y trofeos de la batalla de Lepanto.

Los cajones también fueron concebidos para seguir un mismo orden de almacenamiento. Como se ha señalado, debajo se guardaron los cofres que contuvieron las armas del cajón, aunque en el momento del inventario custodiaban diversos tipos de objetos, desde hierros de lanzas a vestidos, etc. El interior se dividió en dos partes. En el nivel de la entrada se puso el contenido principal del cajón, bien fueran arcos, piezas sueltas, armas blancas o armaduras con los vestidos que se utilizaban con ellas. También podían albergar cajas para pequeños objetos o indumentaria. La parte superior de los cajones se destinó a los arcos de caballería, fundamentalmente objetos voluminosos como sillas de montar y



Celada de la armadura "de aspas o Cruces de Borgoña" de Felipe II. 1551. Wolfgang Grosschedel.



"Alegoría del tacto".
 J. Bruegel el Viejo y P.P. Rubens. Museo del Prado, inv. 1398.
 En el centro se aprecia un armario para guardar armaduras.

bardas. Carecemos sin embargo de datos para conocer con certeza cómo se dividía este espacio interior. Sí es clara su gran capacidad, que permite plantear, como mera hipótesis, la presencia de algún tipo de estantería que permitiera la acumulación de objetos sin perjuicio de una rápida visualización o la imprescindible facilidad de movimientos de los objetos. Esto explicaría que los cuerpos altos de los cajones pudieran albergar hasta doce sillas de montar, tres por cada uno de sus lados; varias bardas para caballos o hasta seis armaduras acompañadas por toda una serie de armas diversas.

Con todo, sí parece claro que no podemos pensar en una saturación de los mismos. Los armarios debieron ser contruidos de cara a futuras necesidades más allá del propio reinado, ya que fueron utilizados al menos hasta un siglo y medio más tarde, dando cabida a las nuevas adquisiciones de los siguientes reinados.

En cuanto a los tipos de soportes empleados para sujetar las armas no disponemos de datos referentes a la armería de Madrid, pero sí hay noticias anteriores. Las cuentas de lo que se debía desde enero de 1546 a un tal Ribarte, "entallador de la guardia española de a pie de su magestad", son suficientemente elocuentes: "Mas por dos cruces para los arneses dozientos y quatro mrs... En diez de abril hizo un banco de pino alto con tres baros de aya para poner cubiertas de cavallos y vna pieça de nogal para las armas del pescueço y de la cabeça del cauallo... Mas pr Vn cauallo de madera para poner sillas en el De madera y clausos y de las manos trezientos y seis mrs... Mas por tres cruces de pino con sus pies para poner los arneses vn ducado que monta trezientos y setenta y cinco mrs... Mas por tres cruces de pino con

sus pies para poner los arneses vn ducado que monta trezientos y setenta y cinco mrs" ⁴⁰. Al año siguiente se pagó un real por tres docenas de clavos para colgar las armas. No podemos afirmar que estos sistemas fueran los utilizados en los cajones, pero no sería de extrañar, ya que el uso de clavos para colgar las armas es lógico, y las perchas de madera para las armaduras todavía fueron utilizadas en la Real Armería hasta mediados del siglo XIX ⁴¹. Por su parte, las buhardillas guardaban tiendas de campaña y un total de ciento cuatro cajas o cofres de diferentes materiales y hechuras que contenían un número importante de armas y arreos de inferior categoría. Valgan como ejemplos las cifras de trescientas treinta y siete espadas, mil quinientos treinta hierros y setecientas arandelas de lanza o setecientas cincuenta y ocho piezas entre saetas, flechas y hierros para las mismas.

De todo ello se desprenden una serie de reflexiones que considero de interés para la historia del coleccionismo real. Felipe II ordenó crear una armería siguiendo sus propios criterios, desde la concepción del edificio y sus salas hasta las características de los cajones que debían albergar las armas. Fue, por tanto, una obra personal. No creo que se pueda pensar en ella como una Colección destinada a ser expuesta, como se ha sugerido, según el concepto contemporáneo de museo, ya que custodiaba sus fondos en grandes armarios que no fueron concebidos como expositores, sino como contenedores que facilitaban la conservación de las armas y permitían llevar a cabo un estricto control de la misma. Es cierto, sin embargo, que tampoco fue una Colección cerrada a eventuales visitas, porque de hecho constituyó una de las principales

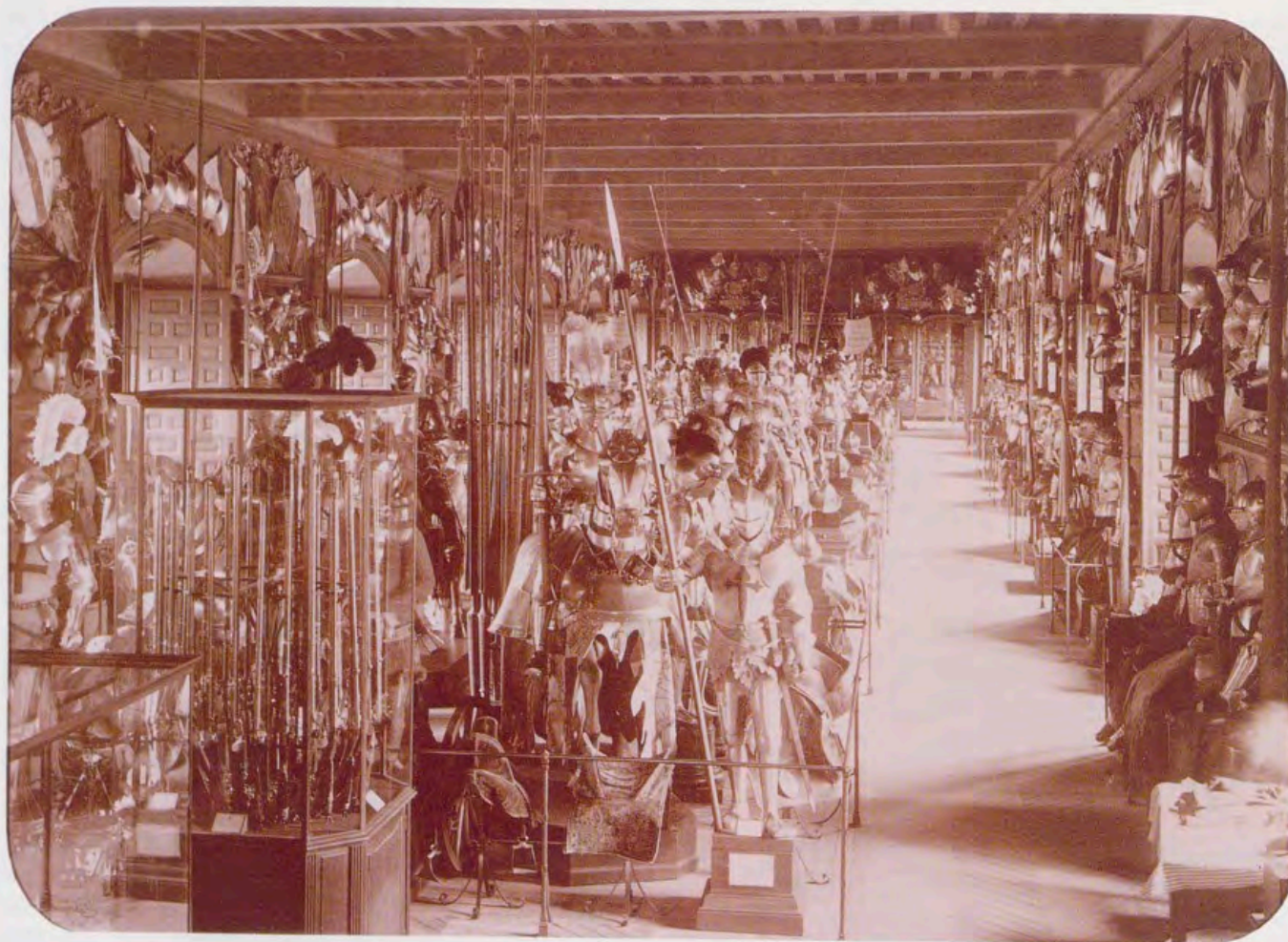


Armadura "de lacerías" de Felipe II. 1838. Gaspard Sensi.

atracciones del alcázar por su importante carácter simbólico. Hay que destacar también que la Colección se instaló en una sala concebida para ella, en la que incluso los tipos de contenedores que se iban a utilizar condicionaron el diseño de la misma. Igualmente debemos resaltar el orden riguroso y los criterios de ordenación que se siguieron en la distribución de las

armas dentro de la sala, así como en su documentación.

Felipe II no sólo trazó el futuro de la Colección en sus disposiciones testamentarias. Su voluntad de imprimir un carácter permanente a la Colección se aprecia desde el momento en que adquiere la armería paterna, el trato preferente que ésta recibe, la construcción



Vista interior de la sala creada para armería por Felipe II desde el testero occidental. La fotografía muestra la última instalación de la colección antes de la destrucción del edificio en 1884. Palacio Real. Álbum fotográfico. Inv. 10137565.

de una sala pensada para ella y la elaboración de unos contenedores cuya capacidad excedía las necesidades reales, como demuestra su utilización hasta el siglo XVIII. La armería fue, en expresión de Gerard, el lugar que en todo Madrid simbolizaba con mayor esplendor el poderío europeo y mundial de la Casa de Austria.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer su ayuda a los archiveros Isabel Aguirre y Juan José Alonso, del Archivo General de Simancas y del Archivo General de Palacio respectivamente; a Cristina Partearroyo, conservadora del Instituto Valencia de Don Juan; y a mis compañeros Leticia Sánchez, Pilar Benito y Manuel García Molina.

NOTAS

¹ Archivo General de Palacio [A.G.P.], Registros, nº 7.206.

² Sánchez Cantón, F.J. *Inventarios Reales. Bienes Muebles que pertenecieron a Felipe II*. Madrid, 1959, vol. 1, p.XIII. Godoy, J.A. "La Real Armería de Madrid". *Reales Sitios*, 1989, XXV aniversario, pp. 189-200.

³ Godoy, *op. cit.*, 1989, p. 189.

⁴ Archivo General de Simancas [A.G.S.], C.M.C., 1 época, leg. 1145, fol. 15.

⁵ A.G.S., C.S.R., leg. 72. A.G.S., C.S.R., leg. 154, fols. 15 y 22.

⁶ Por orden de Carlos V, el traslado de su recámara se realizó en seis naves y en número indeterminado de carros y acémilas para el trayecto Laredo-Valladolid. Ver: A.G.S., Estado, leg. 511, fol. 145. A.G.S., Estado, leg. 112, fol. 9.

⁷ A.G.S., C.S.R., leg. 154, nº 16.

⁸ A.G.S., C.S.R., leg. 72. A.G.S., C.M.C., 1 época, leg. 1145, fol. 15.

⁹ A.G.S., C.S.R., leg. 247, fol. 58. Instituto de Valencia de Don Juan [IVDL], env.61, fol. 122°. Barbeito, J.M. *El Alcázar de Madrid*, Madrid, 1992, p. 56.

¹⁰ Conde Viudo de Valencia de Don Juan [Crooke y Navarrot, J.B.]. *Catálogo Histórico-Descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898, pp. V-VI. Cortés, J. "Armas y armeros en la época de Felipe II". En: *El Escorial*, Madrid, 1963, pp. 272-292. Godoy, *op. cit.*, 1989.

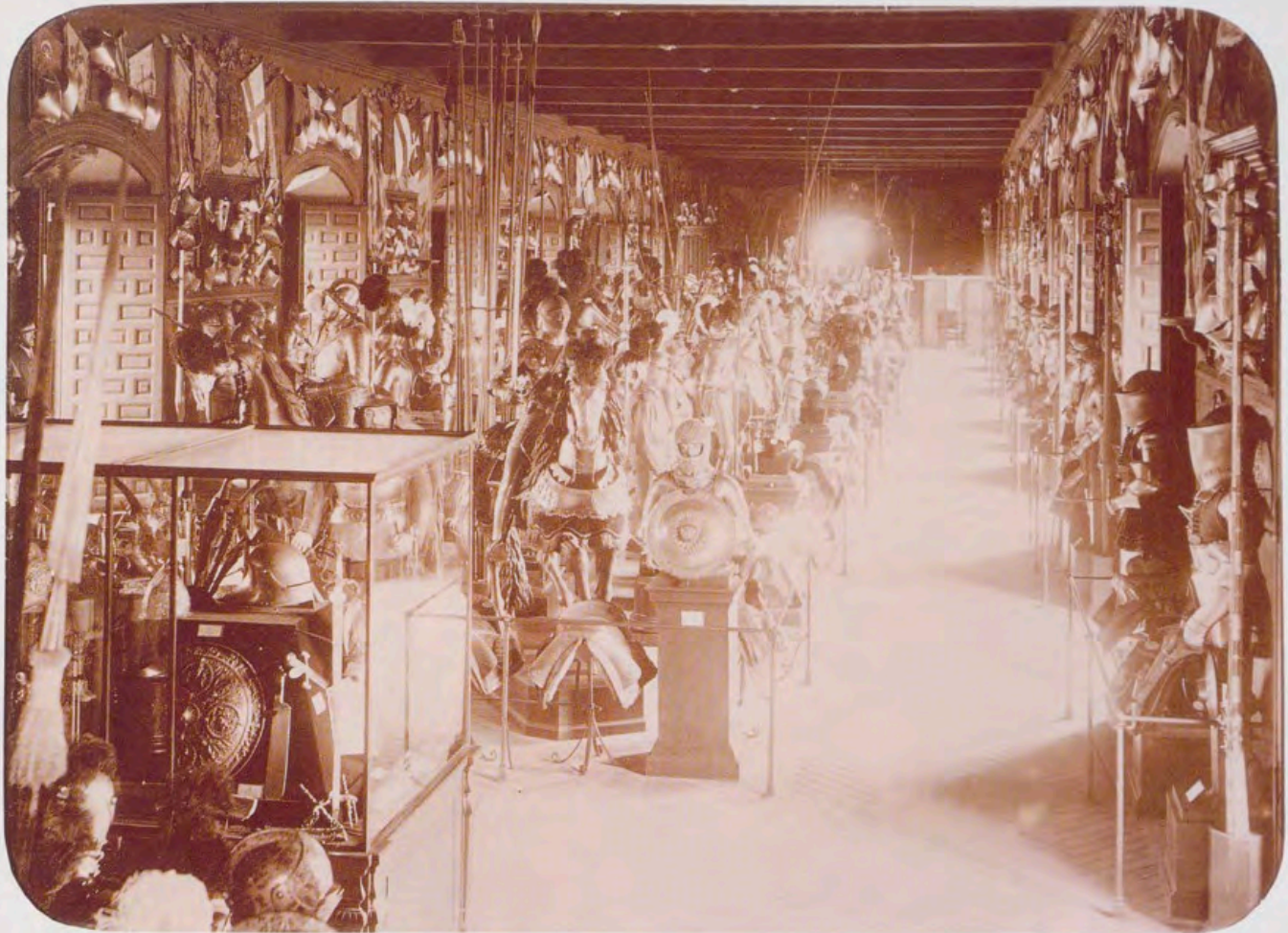
¹¹ Barbeito, *op.cit.*, 1992. Gerard, V. *De castillo a palacio. El alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Bilbao, 1984.

¹² Este trabajo se enmarca dentro de una campaña de documentación de la Real Armería promovida desde la Dirección de Actuaciones Histórico-Artísticas y el Área de Conservación del Patrimonio Nacional.

¹³ Su existencia es conocida por estar citado en el colofón del inventario de la Real Armería de 1594, pero en el presente ignoro si se ha conservado alguna copia.

¹⁴ Gerard, *op.cit.*, 1984, p. 127.

¹⁵ "Rascuño que S.M. hizo para lo de las Cauallerizas y Armería de Madrid". Tinta negra. 214 x 280 mm. A.G.S., M.P. y D. XL-7. Procede de un documento con el que no guarda relación: A.G.S. C.S.R. leg. 247-1-264.



Vista interior de la armería desde el testero oriental. Palacio Real. Álbum fotográfico. Inv. 10137565.

¹⁶ Sancho, J.L. *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, p. 114.

¹⁷ A.G.P., C.R., T.I., fol. 194°. A.G.S., C.S.R., leg. 247-1, fols. 4-17. Gerard, *op.cit.*, 1984, p. 127, nota 2.

¹⁸ A.G.S., C.S.R., leg. 248, fol. 59. A.G.S., C.S.R., leg. 247-1, fol. 22.

¹⁹ A.G.S., C.S.R., leg. 248, fol. 70. *El Real Alcázar de Madrid [Cat. expo.]*, Madrid, 1994, p. 408.

²⁰ A.I.V.D.J., env.61.1, fol. 145-144. A.G.S., C.S.R., leg. 247, fol. 84. A.G.P., C.R., T. 1, fol. 264v-247°.

²¹ A.I.V.D.J., env. 61.1, fols. 529-550. Barbeito, *op.cit.*, 1992, pp. 58-59, nota 128.

²² Gerard, *op. cit.*, 1984, pp. 127-128.

²³ Ver: A.G.P. Plano 5405. Gerard, *op.cit.*, 1984, p. 128. En el Archivo General de Palacio se conserva un alzado que se ha considerado perteneciente a la antigua armería pero que no tiene relación con ella: A.G.P. Plano 5649.

²⁴ Magalotti, L. *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*. Madrid, s.a., p. 120.

²⁵ A.G.P. El Pardo. Caja 9580/11.

²⁶ Leticia Sánchez, comunicación oral, junio de 1997.

²⁷ Para la tipología de los *zeughaus* ver: Neumann, H. *Das Zeughaus. Die Entwicklung eines Bautyps von der spätmittelalterlichen Rüstkammer zum Arsenal im deutschsprachigen Bereich vom XV. bis XIX. Jahrhundert*. Koblenz, 1991.

²⁸ Barbeito, *op.cit.*, 1992, p. 59.

²⁹ A.G.S., C.S.R., leg. 247, fol. 159.

³⁰ Gerard, *op.cit.*, 1984, p. 128, nota 5.

³¹ A.G.P., C.R., t.II, fols. 455-456. Barbeito, *op.cit.*, 1992, p. 60, nota 140.

³² A.G.P., C.R., t.II, fol. 457. AGS. Libro de Cédulas de Cámara, n° 128, fol. 210v. A.G.P., El Pardo. Caja 9580/14. A.G.P., C.R., t. II, fol. 469°. I.V.D.J., Env. 61.1, fol. 510.

³³ A.G.P., El Pardo. Caja 9580/11 Barbeito, *op. cit.*, 1992, p. 59, nota 132.

³⁴ A.G.P., A.G. Leg. 45, carpeta 15. Barbeito, *op.cit.*, 1992, p. 61, nota 144.

³⁵ Magalotti, *op. cit.*, s.a., pp. 119-121.

³⁶ A.G.S., C.S.R., leg. 247, fol. 80.

³⁷ A.G.S., C.S.R., leg. 247, fol. 159.

³⁸ Nos referiremos como guía al catálogo de la Real Armería de 1898, aunque debe entenderse que las agrupaciones de dicho catálogo no siempre responden a la verdadera composición de dichos arneses. Ver: Valencia de Don Juan, *op. cit.*, 1898.

³⁹ Entre ellas destacaremos la armadura A.147, la celada D.1, el juego M.9-M.10, las rodela D.66-D.67 y las armaduras de parada A.188 y A.259.

⁴⁰ A.G.S., C.S.R., leg. 56, fol. 1; 177°-178°, 184° y 210v.

⁴¹ Ver: JUBINAL, A. SENSI, G. *La Armería Real ou collection des principales pièces de la galerie d'armes anciennes de Madrid*. Paris, s.f., vol. II. lám. 40.



El debate de la imagen religiosa en el entorno de Felipe II

Por Palma Martínez-Burgos García

Cuando se analiza la larga polémica surgida alrededor de la imagen religiosa durante el siglo XVI se advierte que toda la teoría elaborada para su uso y función parte de la primacía de ésta sobre la palabra y por tanto, de la idea de que el sentido de la vista era el más susceptible de cuantos tiene el hombre, el primero en ser captado y al que se llega más directa y universalmente. De este modo, la ortodoxia católica intentaba revalorizar el mundo de los sentidos negado por los reformadores, quienes siempre denostaron el sentido de la vista por entender que era el más engañoso. Y lo hace bajo la firme convicción de que sólo conocemos a Dios “a través de la gran pintura que es el mundo visible” en palabras de fray Luis de Granada ¹.

Sobre la hegemonía del discurso visual respecto al oral, y acudiendo a la propia tradición de la Iglesia, quien se remonta a lo enunciado en el concilio Niceno, se asienta la triple función que moralistas y teólogos reconocen en la imagen. La *pedagógica*, puesto que son universalmente reconocidas como la “Biblia pauperum”. La *modélica*, ya que se convierten en “exempla” a seguir, actuando de forma permanente en la memoria; y, finalmente, la *devocional*, dado que despiertan la fe y sirven de “excitatio” para la mente humana. Desde que en los inicios de la centuria Erasmo de Rotterdam denunciara unas prácticas religiosas que poco o nada tenían que ver con la “devotio moderna”, la iglesia española se empeñó en una revisión sincera no exenta del “mea culpa” que queda plasmada en la mayoría de los sínodos provinciales. En muchas de esas constituciones están contenidas las líneas maestras de lo que se dirá en la escueta Sesión XXV del Concilio de Trento acerca de las imágenes ². Los encargados de delinear la ortodoxia católica irán definiendo el alcance de lo que allí se establecía. De este modo el “nihil profanum, nihil insolitum, nihil inhonestum” será la divisa sin la cual la imagen no puede cumplir el triple cometido al que está destinada y que antes señalábamos. A medida que la presión respecto al mundo protestante y el propio desarrollo del Concilio de Trento transcurre, se detecta una mayor radicalización en la aplicación de la normativa. Como ya es sabido, será a partir de los años setenta y ochenta cuando se acentúen las exigencias contrarreformistas y se generalice el uso de unas cualidades que han de acompañar a la imagen. Será pues, durante el

San Lorenzo y
San Esteban.
A. Sánchez Coello.
Real Basílica de
El Escorial.

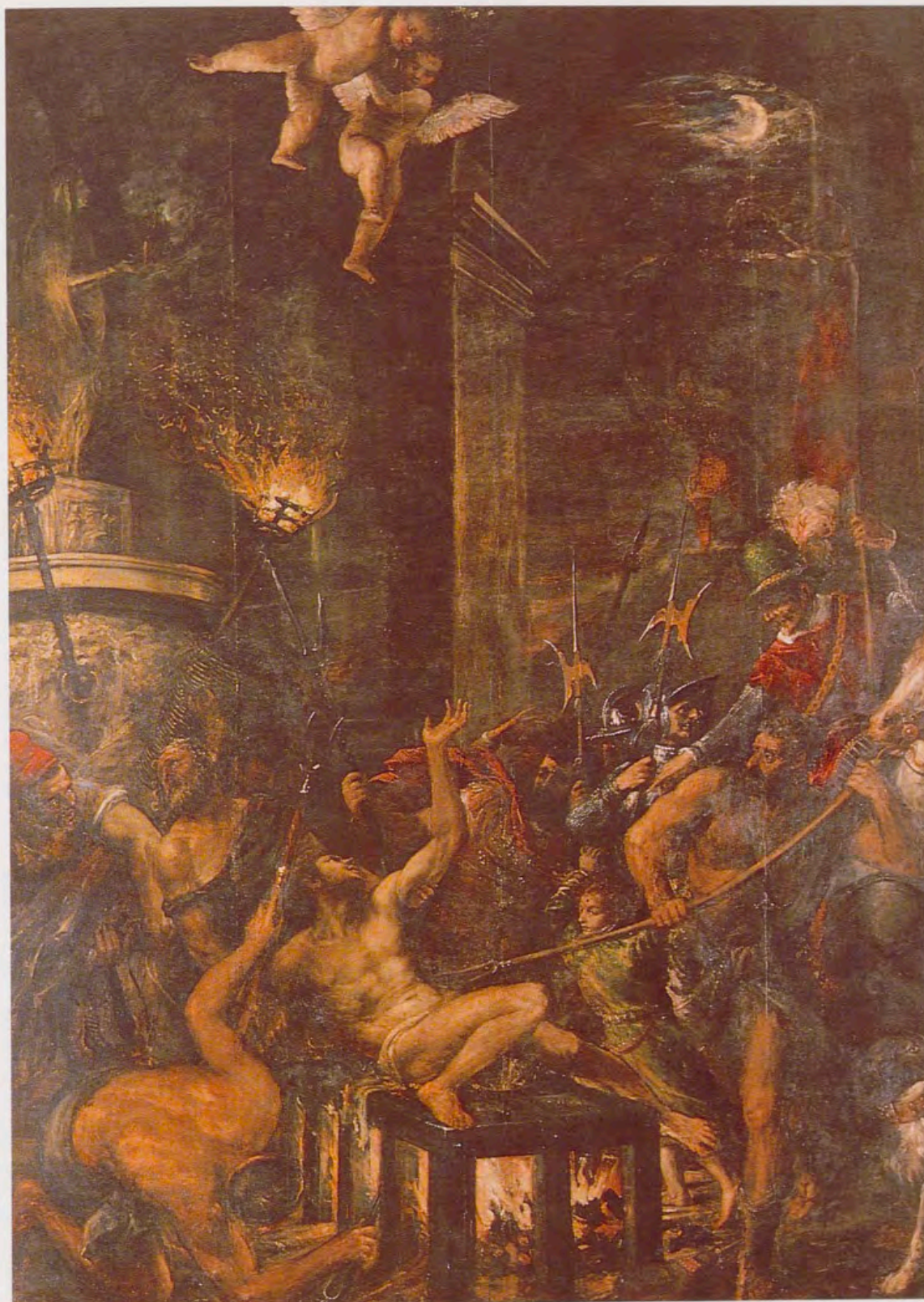


San Francisco y
San Andrés.
El Greco,
Museo del Prado.

reinado de Felipe II, y coincidiendo con la construcción de El Escorial, cuando se multiplica por doquier esta consigna que si bien es entendida y aceptada por todos, su aplicación a la práctica tendrá como resultado una gran diversidad de posturas artísticas e ideológicas que también están presentes en la decoración del conjunto escorialense.

Bajo el epíteto de "nihil profanum" se intenta desterrar de la imaginería religiosa todo aquello que no esté constatado por las fuentes oficiales. Es decir, lo apócrifo, lo que no se ajuste a la verdad histórica. De este modo la propiedad pasa a ser uno de los requisitos indispensables en la iconografía, iniciándose una etapa artística de verdadera reconstrucción arqueologizante que en no pocas ocasiones comportó serios problemas y sinsabores que quedan recogidos en los anales de la Inquisición y en gran parte de la documentación contractual entre artista y cliente. En ocasiones se trataba de erradicar cultos profundamente enraizados en la piedad popular pero que carecían de consistencia histórica. A este respecto es obligado citar la anécdota protagonizada por Francisco Sánchez de las Brozas, quien responsabiliza a las leyendas hagiográficas de innumerables equívocos³. La liberalidad con la que se habían

usado fuentes de escaso o nulo rigor histórico -tradiciones orales, evangelios apócrifos, actas de los mártires etc.- daba paso, al menos en la teoría, a la clarificación de cuáles eran las fuentes que estaban permitidas. Además de los Evangelios, la Biblia y los modelos hagiográficos dados por san Jerónimo, san Gregorio Magno o el propio san Francisco de Asís, surgen por toda la geografía española biógrafos e historias de santos que pretenden cubrir el vacío existente⁴. Por eso no tiene nada de extraño que en el propio círculo de Felipe II surja una de las iniciativas más ejemplificantes de este "nihil profanum", encabezada por Ambrosio de Morales. Se trata de un manuscrito fechado en 1566, titulado *Instrucciones para escribir vidas de santos* y que Morales remite a la Orden jerónima para que mejor acomoden sus lecciones de los santos⁵. Desde el más profundo respeto a la verdad histórica afirma la necesidad de "... que todo lo que se dixere sean cosas ciertas y averiguadas, y que tengan fundamento de mucha verdad y autoridad... así para la firmeza de la fe, como para la buena institución y exemplo de los fieles...". Insiste en que el estilo sea llano y simple -"...que lo que se dixere ha de ser muy breve, abierto y sencillo..."- dado que se trata, ante todo, de encender las almas con devoción. En este mismo sentido se habían pronunciado otros autores que parten de la idea de que "...la vida de Xpo se debe escribir simple y devotamente, sin los altos estilos de los oradores y varios poetas, los que ponen mas oscuridad que declaración y error más que provecho..."⁶. De este modo, Ambrosio de Morales especifica no sólo el contenido sino también el estilo con el que han de ser representadas las imágenes. Sencillez narrativa, claridad en la exposición y un lenguaje directo es lo que encontramos en la iconografía de los santos encaminados a estimular unas determinadas respuestas. Dado que el punto débil es el aspecto milagroso, por los abusos y supersticiones que ha propiciado, nuevamente aconseja que "...se insista mas a lo que edifica, y no sea todo contar cosas so titulo y nombre de milagros que a las veces hacen poco al propósito y pertenecen más a las canonizaciones que a las lecturas de los maytines"⁷. Por tanto, dentro del círculo más estrictamente contrarreformista, como es el creado por el Rey en El Escorial, se propone una imagen renovada de los santos representados icónicamente e insistiendo en sus atributos para una fácil identificación. Directrices que por otra parte son las comunes a toda la ideología postconciliar. Baste con recordar cómo el cardenal Paleotti, en su *Discorso* y en pro de una imagen aislada que no distraiga la atención del fiel, distingue aquellos accesorios que sólo conducen a pecado de los que por ser tan vanos no conllevan virtud alguna, y finalmente, de los que son morales y necesarios⁸. Al margen de este aspecto puramente abstracto se atiende también a una variante iconográfica más narrativa como es la del martirio, dado que es el salvoconducto por el que



Martirio de San Lorenzo. Tiziano, Iglesia de prestado, El Escorial.

disfrutaban de la gracia eterna, donde actúan como intermediarios entre Dios y el hombre, creencia negada por los reformadores⁹. Tanto las series de santos y apóstolados de los pintores de El Escorial -(A. Sánchez Coello, "san Lorenzo y san Esteban")- como las realizadas por el Greco ("san Francisco y san Andrés", Madrid, Museo del Prado) coinciden en las líneas esenciales de verosimilitud, propiedad, solemnidad y cierto carácter heroico, y lo mismo ocurre con las escenas de martirios con las que se nos alecciona. (Tiziano. "Martirio de san Lorenzo", El Escorial).

Imbricado con este aspecto surge el "nihil insolitum" conciliar. Nada de imágenes desusadas y nuevas, nada de representaciones desordenadas, híbridas ni heréticas. Porque lo insólito no es sólo lo desusado, en muchas ocasiones lo insólito es también lo herético. Desusadas, aunque no expresamente prohibidas, son las fuentes utilizadas por el Greco en su polémico "Expolio" (El Greco, Catedral de Toledo), en el cual se incluyen figuras, detalles y vestimentas no citadas en los Evangelios aunque sí en las *Meditaciones* de san Buenaventura, otro de los textos empleados por el cretense¹⁰. A medio camino entre lo

desusado y lo carente de verdad histórica es todo lo relativo a la infancia de la Virgen, donde incluso la figura de santa Ana tuvo sus problemas. Prescindiendo del aspecto plenamente combativo y dogmático de la Inmaculada Concepción, existen en la vida de María demasiados pasajes que sólo tienen un fundamento apócrifo. A pesar de lo atípico de las fuentes, en El Escorial se desarrolla el ciclo mariano, en el que se da cabida a escenas tan poco históricas como su "Nacimiento" (Tibaldi, El Escorial, claustro bajo principal) que queda descrito con todos los parabienes por el padre Sigüenza: "...en la pieza mas allá esta la santa matrona Ana, sentada con gran compostura en el lecho... En la parte más baja del aposento estan unas mujeres aderezando a la niña recién nacida, tan al vivo que parece se ve lo mismo que fue"¹¹. Con relación a este ciclo, Sigüenza se excusa advirtiendo que se pusieron estas historias que "el vulgo tiene recibidas porque no hay otras más asentadas ni ciertas". De todos modos y en pro del más estricto historicismo se pidieron toda clase de licencias para poder incluir tales escenas. Pero también nos resulta significativa la reiterada presencia de la santa en un contexto espiritual en el que se discute su culto, a pesar de lo cual el círculo escorialense parece haberse decantado por los de-

El Expolio.
El Greco,
Catedral de
Toledo.



fensores de su veneración¹². Al margen de lo ocurrido en El Escorial, igualmente molestan aquellas escenas en las que santa Ana aparece enseñando a leer a la Virgen niña, tan queridas de la iconografía barroca, pues se entiende que contradicen lo que se sabe sobre la educación de María en el templo.

La obsesión por la claridad y la propiedad es lo que explica las advertencias que sufrió Navarrete acerca de que no incluyera animales en las historias sagradas, en clara referencia a su "Sagrada Familia" (El Escorial) que tan indulgentemente reprende Sigüenza¹³. Siguiendo la tradición eclesiástica establecida en los concilios de Nicea y en el Medionalense IV sobre que "no se haga en las iglesias imágenes de jumentos, perros y otros animales porque en esto siempre hay algo de indecoroso...", el contrato con Navarrete para pintar las obras de la Basílica establecía la misma imposición¹⁴. San Carlos Borromeo los destierra, y prohíbe, de los lugares sagrados, salvo que se mencionen expresamente en la historia sagrada, y aún así no estuvieron exentos de problemas. Como ejemplo baste recordar los reparos que Felipe II puso a la "Adoración de los Magos" de Tibaldi (Tibaldi, Basílica de El Escorial) en la que entendió que los animales del pesebre tenían demasiado protagonismo, además de otros detalles que ayudaban a recrear la escena. El poco interés del Rey por este tipo de accesorios coincide plenamente con la corriente que venimos señalando. Años más tarde, el protestante español Tomás Carrasco denunciará la contradicción en la que incurre la Iglesia al permitir y usar unos animales -el cordero, el pez, el león- y en cambio prohibir otros¹⁵.

Otro principio con el que se argumenta la condena de esta clase de elementos es el del decoro, que viene a ser el equivalente del "nihil in-honestum", concepto que sirve tanto para reclamar honestidad como conveniencia y que encierra una gran complejidad de matices, pero cuya aplicación vino a acentuar aún más la economía de medios en torno a la presentación de las imágenes. La tratadística renacentista heredó de la retórica horaciana un significado de equivalencia con la concordancia o congruencia con lo real. En nuestra península un magnífico exponente es el *Tratado* de Francisco de Holanda en donde se dice que "... propiamente lo que yo llamo decoro en la pintura es aquella figura o imagen que pintamos si ha de ser triste o agraviada que no tenga alrededor de sí jardines ni otras gracias y alegrías, sino antes que parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza..."¹⁶. En cambio, y sólo unos años después, con Felipe de Guevara la idea del decoro cobra ya unos tintes de decencia que le acercan a la mentalidad contrarreformista. Aunque alaba las pinturas del Bosco "por haber sido observantísimo del decoro y haber fundado los límites de la naturaleza cuidadosísimamente" reprueba las imágenes de ciertos pintores que por no haber cuidado de él han acarreado

tantos errores y falsedades para acabar pidiendo que las imágenes “se pintaren y esculpieren con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene y como el asunto merece...”¹⁷. Poco a poco, y como fruto de la presión tridentina y contrarreformista, el desnudo se convierte en el punto de mira de toda recomendación de decoro y decencia y el “Juicio Final” de Miguel Ángel pasa a ser el catalizador de todos los ataques, iniciándose una de las etapas más escrupulosas y dramáticas de la historia del arte. En España no hay sínodo ni concilio a partir de 1560 que no incluya una condena a las figuras deshonestas, indecorosas y que posean una belleza provocativa¹⁸. Por tanto, no deja de llamar la atención que dentro de esta corriente de puritanismo, imposible de retratar en toda su dimensión desde estas líneas, la figura de fray José de Sigüenza actúe todavía con una clara referencia al humanismo renacentista. Es decir, la teoría del decoro esgrimida por Sigüenza nos remite al sentido de conveniencia tanto con el lugar como con la función que desarrolla la imagen. Su lúcida intuición artística le hace excusar y aprobar las pinturas profanas que decoran la Biblioteca, y contra las críticas que levantan argumenta que “a cada cosa se ha de guardar su decoro”, dando a entender que por la misma razón nunca serían aceptadas en un lugar de culto. Lo que realmente molesta a Sigüenza es que muchos artistas, por mejor mostrar su arte, descuidan la decencia, incurriendo en una grave falta como, dice, les ocurre a los italianos en general¹⁹. Está claro que todo el pensamiento del monje gira en torno a la función devocional que cumple la imagen, de tal modo que la ausencia del “decorum” acarrea su inutilidad, dejando de ser lícita en el lugar en el que se aloja. Por la misma razón alaba las pinturas de Navarrete, ya que afirma “...son las que mejor guardan el decoro sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantas nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aún dan ganas de rezar” y contemplando el Martirio del Apóstol Santiago (El Escorial) exclama que “...hace venir las lágrimas a los ojos...”²⁰.

Fue también la falta de conveniencia y decoro el problema que tuvo el “San Mauricio y la Legión tebana” del Greco (El Escorial). Ya analizado por otros autores, sólo queremos volver a insistir en la coherencia del juicio filipino al rechazar la obra por no ajustarse convenientemente a las directrices dadas respecto a la iconografía del martirio, donde lo que había de primar era la fe ciega por encima de cualquier otro concepto. La obra del Greco, en cambio, destaca en el primer plano la capacidad del ser humano para escoger libremente la muerte, y así el santo y sus generales se muestran en un momento de esa discusión puramente intelectual, en detrimento de la carga devocional, tal como reconocía el propio Sigüenza²¹. Fue, pues, una cuestión iconográfica la que desahució al Greco frente a Felipe II, máxime en un



lugar donde lo que se destacaba era la gloria de la iglesia militante.

Con el mismo significado, el decoro justifica y explica otro de los grandes apartados de la “pietas” filipina: la traslación de reliquias a El Escorial. Ambrosio de Morales habla del poco decoro con el que están algunas reliquias en la Cámara Santa de Oviedo “...Quanto mas que la pobreza de aquella Yglesia da a entender que no estan estos santos cuerpos o los mas dellos guardados con el decoro que conviene...”²².

En tan corto espacio sólo cabe subrayar las dificultades y contradicciones que encontró la Iglesia para aplicar íntegramente la normativa y encontrar un estilo que mejor transcribiera ese espíritu. En cuanto a la iconografía, El Escorial sí aportó un magnífico repertorio de imágenes catequísticas, como son todas aquellas en las que se despliegan dogmas -lo referido a la Virgen y a los santos-, sacramentos -penitencia, bautismo y comunión, fundamentalmente-, en general, todos aquellos temas que consoliden la imagen de una Fe combativa y triunfante. Si bien, la carga devocional hace incurrir en claras contradicciones, que igualmente están presentes en El Escorial. En ocasiones dando entrada a cultos e historias que se apoyan sólo en un fuerte arraigo popular; en otras es el

Nacimiento de la Virgen.
Tibaldi, claustro principal bajo, Real Monasterio de El Escorial.

fruto del humanismo cristiano de personalidades como Sigüenza o Morales que tiende puentes a la más pura tradición clásica.

NOTAS

¹ Fray Luis de Granada. *Obras*, B.A.E., tomo 6, cap. II, pág. 6.

² "De la invocación, veneración y reliquias de los Santos y de las sagradas imágenes", Ignacio López de Ayala, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Madrid 1875. Uno de los textos más lúcidos es el de la constitución sinodal de Toledo de 1556 dado por Juan de Tavera. Cfr. Palma Martínez-Burgos G^a, "Origen de la teoría artística de la Contrarreforma. El cardenal Tavera y el Concilio provincial de Toledo de 1556" en *Estudios de Humanidades*, U.C.-L.M. Cuenca, 1997, pp. 285-302.

Sagrada Familia.
Navarrete,
Real Monasterio
de El Escorial.

³ Uno de ellos era el culto a las Once mil vírgenes, en vez de Once mártires vírgenes. La anécdota, muy ilustrativa, está recogida por Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, Madrid 1985, cap. XIII, pp. 375.



⁴ Imposible señalarlos todos. Sólo destacamos que esta revisión hagiográfica había sido ya tímidamente iniciada por el Cardenal Cisneros. De este modo quedaba marcada una metodología algo más rigurosa, de la que podemos citar a modo de ejemplos las obras de Pedro de Vega *La vida y pasión de Ntro. Señor Jesuchristo y las historias de las festividades de su santísima Madre con las de los santos apóstoles, mártires, confesores y vírgenes*, Sevilla 1569. Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la fuente de la Salud*, Valencia 1596. Los *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas y de Diego de san Pedro más un sinfín de biografías de santos escritas muchas de ellas por sus propios compañeros de Orden. Cfr. Palma Martínez-Burgos G^a, *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid 1990, cap. 1^o, 3^a parte.

⁵ A.G.S. Sección Escorial. (Cultura religiosa). Ver Palma Martínez-Burgos, *op. cit.*, pp. 211 y sgs.

En cuanto a la figura de Ambrosio de Morales y su papel dentro del círculo de Felipe II ha sido ya ampliamente destacado y estudiado por F. Checa en *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid 1992, caps. 7 y 8.

⁶ Juan de Padilla, *Retablo de la vida de Cristo*, Sevilla 1510.

⁷ Ambrosio de Morales, *op. cit.*, fol. 234.

⁸ G. Paleotti. *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* en Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari 1960, vol. II, pp. 116-517.

⁹ También la predicación cobra una gran importancia dado el ambiente combativo que se vive, por lo que es frecuente encontrar resaltado este aspecto en aquellos santos que desarrollaron tal faceta, como san Jerónimo o san Juan Bautista, ambos representados en la Basílica de El Escorial por Lucas Cambiaso.

¹⁰ Según los especialistas lo que hizo el Greco fue utilizar indistintamente, además del san Buenaventura, los Evangelios de san Juan y san Lucas, mezclando y recreando anécdotas diversas.

¹¹ Fray José de Sigüenza, *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1965, discurso IV, p. 255. La descrita pertenece al ciclo de pinturas del claustro bajo principal y fue realizada por Tibaldi.

¹² Los problemas con la figura de santa Ana son analizados por J. Yarza Luaces en "Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete, el Mudo, y sus relaciones con la Contrarreforma" B.S.A.A. 1970, tomo 36, pp. 45-68 y "Navarrete el Mudo ¿el pintor del Escorial?" *Fragmentos*, 1985, n^o 4-5, pp. 74-95.

¹³ "Aquí quiso jugar un poco y hasta regocijar la vista". Fray José de Sigüenza, *op. cit.*, discurso V, p. 244. Este pasaje ha sido estudiado, entre otros, por J. Yarza Luaces en las dos obras arriba citadas.

¹⁴ "... Y en las dichas pinturas no ponga gato ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos y que provoquen devoción...". J. Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid 1931, p. 40.

¹⁵ Carlos Borromeo, *Instruktionen fabricae et supellectilis ecclesiasticae* en Paola Barocchi, *op. cit.*, vol. III, pp. 1-115. Respecto a Tomás Carrasco ver su *Tratado de las santas escrituras*, Cintruénigo 1635.

¹⁶ Francisco de Holanda, *De la pintura antigua*, (1548), Madrid 1921, Libro I, cap. XXXVIII, p. 110.

¹⁷ Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura* (1560?), Madrid 1978, p. 255. También en nombre del decoro reclama la tutela sobre las imágenes sagradas.

¹⁸ Para todo lo relativo a la imagen de devoción, constituciones sinodales y decoro ver Palma Martínez-Burgos G^a, *op. cit.*, 5^a p. cap. 5^o.



Adoración de los Magos. Tibaldi, Real Basílica de El Escorial.

¹⁹ “Los pintores de Italia, aún los muy prudentes no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho cosas de santos que quitan las ganas de rezar en ellas”. En concreto está hablando del cuadro de Tiziano “El martirio de san Pedro” que “... tiene una intolerable falta de decoro, porque parece se excusaba y aún escudaba por no morir...”. Fray José de Sigüenza, *op. cit.*, discurso XVII, p. 581.

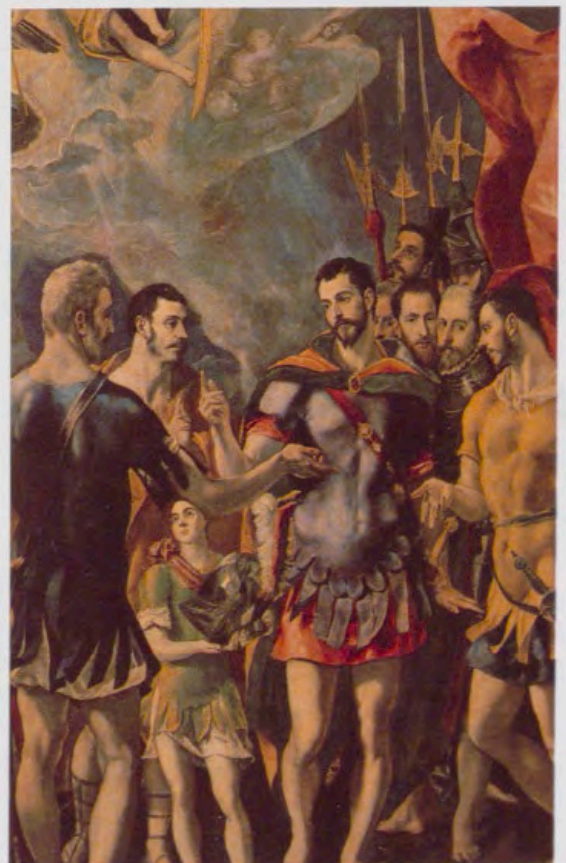
²⁰ Este juicio lo pronuncia Sigüenza después de haber analizado todas las pinturas del artista que decoran el claustro alto principal. *Op. cit.*, discurso V, p. 257 y sgs.

²¹ Es sobre todo Rosemarie Mulcahy la que más ha insistido en este aspecto en “Una cuestión de iconografía: el san Mauricio del Greco y su rechazo por Felipe II” en *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, pp. 67-79. También, y en relación con la teoría del decoro que venimos señalando, ver F. Checa, *op. cit.*, cap. 7, p. 542.

²² Ambrosio de Morales, *El parecer que ha enviado Ambrosio de Morales de las reliquias y libros de Oviedo*. B.N., Ms. 5754, fol. 520. Todo el fenómeno de las reliquias y sus traslaciones ha sido también abordado en Palma Martínez-Burgos G^a, *op. cit.*, cap. 1^o, 2^a parte.



Martirio de Santiago Apóstol. Navarrete, Real Basílica de El Escorial.



San Mauricio y la Legión tebana. Detalle. El Greco, Real Monasterio de El Escorial.



Felipe II y la imagen del libro. Las encuadernaciones y la Biblioteca de El Escorial

Por Víctor Nieto Alcaide

Una de las empresas en la que Felipe II puso más empeño en relación con el Monasterio de El Escorial fue la creación de la Biblioteca. En realidad, fue mandada construir *ex profeso* por el Soberano con todas las características de una biblioteca regia. Felipe II, que siendo Príncipe ya había desarrollado una importante actividad como coleccionista de libros, culminaba así una afición de bibliófilo ejercida durante toda su vida. En 1545 ya hacía importantes compras de libros en Salamanca y Medina del Campo, en cuyas libranzas de pago se incluía el coste de sus encuadernaciones, dado que, por lo regular, los libros se compraban en pliegos y sin encuadernar¹.

La Biblioteca se formó con libros de procedencias diversas. Entre ellas el núcleo inicial lo constituyó la colección del propio Soberano, entregada en 1576. A ello se sumaron libros de los Reyes Católicos, la colección de don Diego Hurtado de Mendoza, en la que existían libros encuadernados a la italiana, y otros muchos de procedencias diversas o adquiridos en París, Alemania, Italia y los Países Bajos. En relación con la formación de la Biblioteca, Felipe II envió a Ambrosio de Morales a León, Galicia y Asturias, con el fin de estudiar e inventariar, entre otras antigüedades, los “..libros antiguos de diversas profesiones y lenguas, escritos de mano è impresos; raros y exquisitos, que eran y podían ser de mucha utilidad”². Los primeros 10.000 fueron ordenados y clasificados por Benito Arias Montano, ayudado por Fray Juan de San Jerónimo y el Padre Sigüenza. La colocación definitiva de los libros en la Biblioteca no se realizó hasta 1593.

La Biblioteca de El Escorial es más que una parte del edificio destinada a albergar una colección de libros. Fue una empresa en la

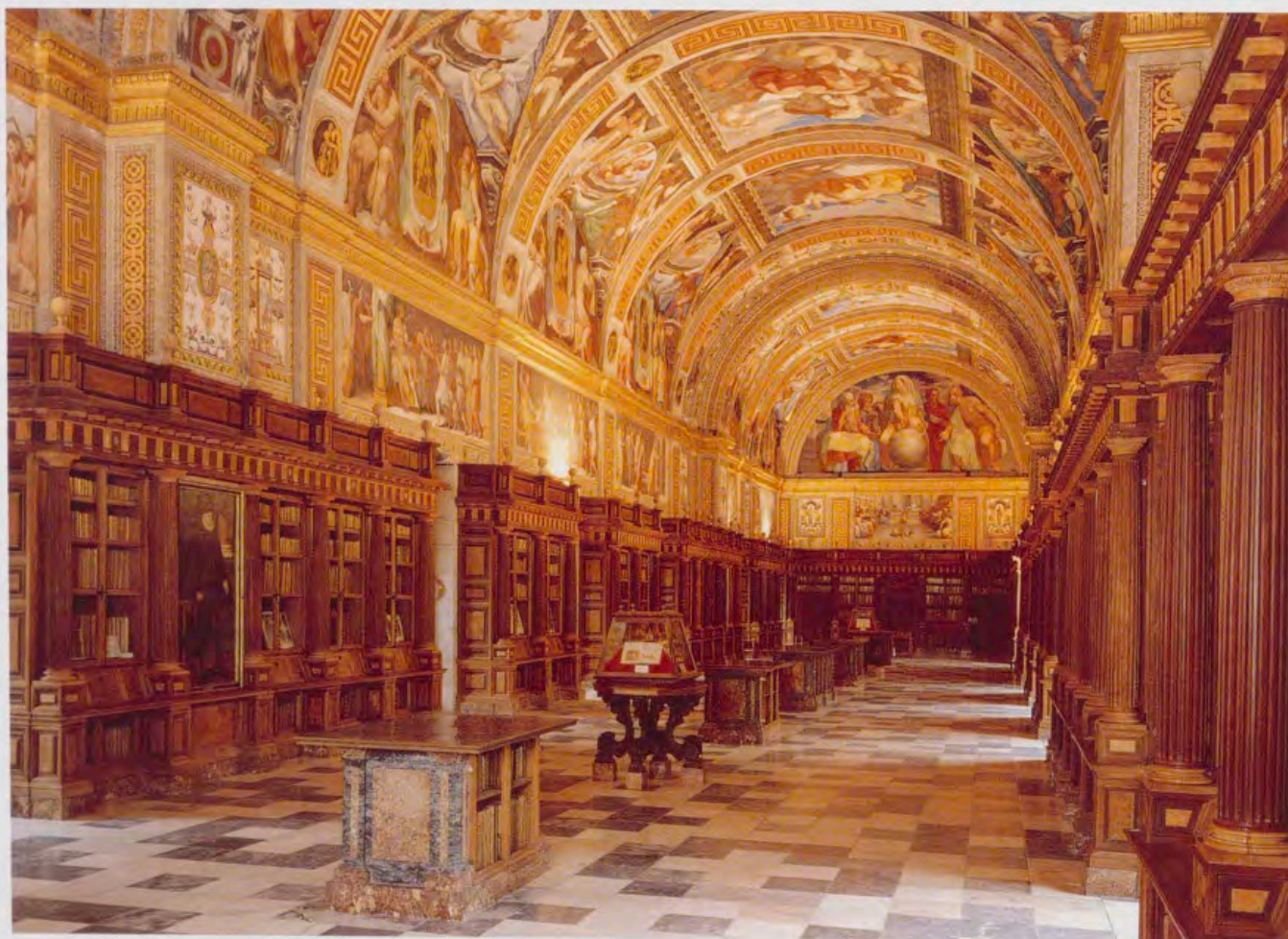
Vista general de
la Biblioteca de
El Escorial.

que Felipe II puso un gran empeño y en la que se siguió con precisión un programa en el que se fijaron con toda minuciosidad hasta sus menores detalles.

El emplazamiento de la Biblioteca en un lugar privilegiado del Monasterio, cargado de connotaciones simbólicas, relativas a ensalzar la personalidad del Soberano, el programa iconográfico de las pinturas, los instrumentos científicos conservados, y el efecto e imagen que proporciona la disposición de los libros en los muebles diseñados *ex profeso* para albergarlos, fueron estudiados con gran atención. El resultado fue una Biblioteca en la que todos sus componentes forman una unidad ideológica y funcional, creando "un complejo de carácter total"³ al

intensamente en la ordenación y clasificación de los libros, hace referencia en repetidas ocasiones a la preocupación por que estos formasen un conjunto visualmente armónico y proporcionado. Para ello se hicieron unas estanterías de maderas preciosas, definidas como "...la más galana y bien tratada cosa que de este género o para este menester creo se ha visto en librería"⁴.

Dichas estanterías de orden toscano fueron diseñadas por Herrera y realizadas por el italiano Giuseppe Flecha, ayudado por los españoles Gamboa, Serrano y Aguirre. Su "arquitectura", de carácter clasicista, sirve de distribuidor y modulador de los libros en cuya colocación se cuidó especialmente el efecto de proporción y armonía de su imagen exterior.



Biblioteca de El Escorial.

que no se había llegado hasta entonces. En la Biblioteca de El Escorial se impuso un modelo que llegaría a convertirse en el más difundido de esta tipología arquitectónica: una amplia sala con estanterías adosadas en las paredes para albergar los libros.

La construcción de la Biblioteca se concibió como un conjunto dominado por una articulación de todos sus componentes en una unidad armónica y coherente, para el que se atendió tanto al programa iconográfico de las pinturas, como al diseño del mobiliario, a las encuadernaciones y a la forma particular de colocar los libros en las estanterías. En relación con este último aspecto, el Padre Sigüenza, que participó

Junto a las librerías o estanterías, las encuadernaciones desempeñan en relación con el conjunto de la Biblioteca un papel fundamental, sobre el que no se ha llamado suficientemente la atención. Entre las realizadas para la misma no predominan las encuadernaciones ricas. Su tipología, a la que luego nos referiremos, es una "encuadernación de biblioteca", en la que se impusieron unos criterios de sencillez y funcionalidad adecuados para una biblioteca formada por un elevadísimo número de volúmenes. Pero no fueron solamente razones de funcionalidad y practicidad las que determinaron esa inclinación por las encuadernaciones simples, austeras y elementales. La razón estribaba, según las

reiteradas referencias que nos ha transmitido el Padre Sigüenza, en que los libros, la forma en que aparecen colocados en los "cajones", y el diseño de las librerías, formaban una unidad inseparable del conjunto de la Biblioteca. Ésta no se proyectó como un espacio destinado a albergar un conjunto numeroso de libros, ni estos fueron valorados solamente como un medio y un instrumento que contenía el saber. Los libros aparecen considerados como piezas de una escenografía y de una ordenación arquitectónica orientada a proyectar una imagen de la ciencia como orden, armonía y proporción. Ciencia y orden, unidad y serialidad subordinados a una composición armónica, plástica, del conjunto.

Algunos de los criterios que se siguieron para la encuadernación, cosiendo en un mismo volumen obras distintas, estaban basados en el efecto que los libros deberían producir en los estantes. Así nos lo indica el Padre Sigüenza cuando dice: "Están (es verdad) en un volumen muchos autores juntos, teniendo respeto a que los cuerpos sean bien proporcionados"⁵. Es decir, se cuidó la unidad que debía predominar en cada ejemplar y la que éste debía tener en relación con todo el conjunto. En este sentido, la colocación de los libros en las librerías fue la consecuencia de una conjunción intencionada en la que se procuró armonizar la forma del volumen con su contenido. No obstante, en muchos casos, el contenido de los libros se subordinó al formato. Sigüenza cuenta cómo, al hacerse cargo de la Biblioteca, mantuvo la disposición de las disciplinas según la ordenación de Arias Montano, pero "...por quitar la fealdad que hace la desproporción de los libros, junté los de folio todos en los cajones que están para ellos, y los de cuarto en los de cuarto, y así los demás en sus propios senos, y para que con suma facilidad se hallase lo que se busca en ellos, hice dos Catálogos; el uno de los nombres propios de los autores, y el otro con el mismo orden de estas disciplinas, y se satisficiese todo a la buena apariencia y compostura de fuera, y al orden de las ciencias y facultades, en lo de dentro"⁶.

A este respecto debe subrayarse cómo se cuidó, por encima del valor individualizado de cada volumen, la disposición de los libros en los estantes, su forma y el efecto polícromo que produciría el dorado de los cortes puestos hacia el exterior en el conjunto de la Biblioteca.

Dicha solución se corresponde con la idea de construir una biblioteca regia y no un espacio para una colección de libros bellamente encuadernados. De ahí que la encuadernación que se procuró a los libros estuviese en relación directa con la observancia de este principio y de su disposición en la Biblioteca. A este respecto, el Padre Sigüenza es muy explícito cuando afirma: "La encuadernación es llana, en becerro colorado; los cortes de las hojas, dorados todos, sin manzuelas, porque están



Una de las librerías de la Biblioteca de El Escorial.

en cartón, y como se juntan y aprietan, puestos todos de canto, que ninguno hay de llano, están bien guardados y compuestos; así parece toda la pieza hermosa, porque desde el suelo a la cumbre, está o pintada o cubierta de oro"⁷.

Los libros fueron provistos de una encuadernación uniforme de piel de becerro en la que la pasta monta sobre tapas de cartón sin herrajes de cierre ni con los adornos en relieve, propios de las bibliotecas en las que los libros se exhibían en repisas mostrando el plano anterior. La encuadernación de los libros de la Biblioteca de El Escorial es consecuencia de la posición pensada para los libros en las estanterías. A diferencia de las bibliotecas humanistas anteriores, en las que el libro mostraba el plano anterior, en la de El Escorial se acometió por primera vez una colocación que se generalizaría posteriormente, al aumentar, con la producción de la imprenta, el número de ejemplares, disponiéndolos de pie unos junto a otros: "... puestos todos de canto -como, según vimos, advierte el Padre Sigüenza-, que ninguno hay de llano"⁸. Pero, a diferencia de lo que luego llegó a generalizarse en las bibliotecas -con la consiguiente transformación en la decoración de las encuadernaciones- como era colocar el libro de pie con el lomo hacia fuera, en la Biblioteca de El Escorial se hizo con el corte de-

lantero dorado hacia el exterior y el título pintado en él. En esta disposición, el dorado de los cortes armonizaba plásticamente con otros componentes de la Biblioteca, como "el pan de oro que predomina en la bóveda, en especial en la cornisa que circunda al salón"⁹. Esta posición, al igual que la precedente, en la que el libro mostraba su plano de delante, explica la escasa importancia conferida al lomo como espacio para la decoración, en el que sólo existe el ritmo de los nervios y una decoración de diagonales en los espacios entre ellos. Y, también, la tendencia a la serialidad y simplificación decorativa de unas tapas destinadas a estar ocultas.



Aristófanes. Comediae novem (græce), cum scholiis Marci Musuri. Venetiis: Aldus Manutius, 1498. Encuadernación renacentista con decoración gofrada. Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

Estas encuadernaciones con la decoración dorada de los cortes se realizó atendiendo a la mencionada forma de colocar los libros en las estanterías y al efecto pensado en relación con el conjunto general de la Biblioteca. Todos estos elementos se subordinaron a la creación de una Biblioteca, en la que se abandona la práctica de construir un espacio para almacenar libros exclusivamente, para articular una imagen representativa del poder, del prestigio y de la cultura del Soberano. Un prestigio y un poder en los que el conocimiento y el saber eran inherentes a la condición de Felipe II como el Monarca más poderoso del mundo.

Con independencia de sus contenidos, los libros aparecen como objetos ordenados a configurar y justificar esta imagen. En este sentido se disponen como piezas que hacen referencia al saber, un saber ordenado, que se conserva bajo la mirada atenta del Soberano. Una alegoría de la ciencia evocadora de la figura del Rey como sabio y como artífice constructor del saber. Pero también como un lenguaje formal, como objetos integrados en la arquitectura de la estancia. Los libros aparecen como las partes del edificio, los retablos o los sillares de las distintas partes del Monasterio, como un compacto que soporta un saber cuyas alegorías se han representado en las pinturas de la bóveda.

Los aspectos que hemos mencionado en relación con los libros de la Biblioteca explican que se acometiera un tipo de encuadernación serial y sencilla, sin relieves, cierres ni otros adornos, que permitiera la colocación de un libro pegado a otro. Todo ello respondía a un criterio de imagen que llevó a la encuadernación en un mismo volumen de obras distintas, atendiendo solamente al criterio de su tamaño. Esta solución no se debió solamente a un problema de espacio. El criterio que imperó fue realizar unas encuadernaciones subordinadas al principio de uniformidad y serialidad, entendiendo los libros como piezas sometidas a la armonía del conjunto de la Biblioteca. Uniformidad y serialidad que, por extensión, transmitía la imagen de un saber sistematizado y ordenado en un ámbito creado por el poder del Soberano.

La disposición de los libros de pie con el corte de delante visto estuvo determinada por el problema de aprovechar el espacio dedicado a albergar el gran número de volúmenes de la Biblioteca. Pero también debe ponerse en relación con la idea, no suficientemente destacada, de la organización y composición arquitectónica de la misma y el deseo de imprimir un sello personal e individual al conjunto. El Padre Sigüenza hace una declaración explícita de cómo fue esta idea la que orientó la forma de ordenar, distribuir y encuadernar los libros de ésta: "El número que ahora se ha podido contar de los libros, por si alguno le da la gana de saberlo, es de catorce a quince mil cuerpos; que si estuvieran como en otras librerías, encuadernados y puestos como se hallaron y como se trajeron, pasaran de diez y ocho mil; más hase procurado que tengan todos una misma encuadernación, y que hagan proporcionados y buenos tomos, lo que creo yo que hasta ahora no se ha hecho en ninguna de las librerías de que tenemos noticia"¹⁰. De ahí que la encuadernación de los libros de la Biblioteca se hiciera también con otras finalidades que la meramente práctica de garantizar la conservación de las obras. La encuadernación de los libros, con su uniformidad tipológica y serial, se utilizó como forma de modular y articular unitariamente la heterogeneidad y diversidad de

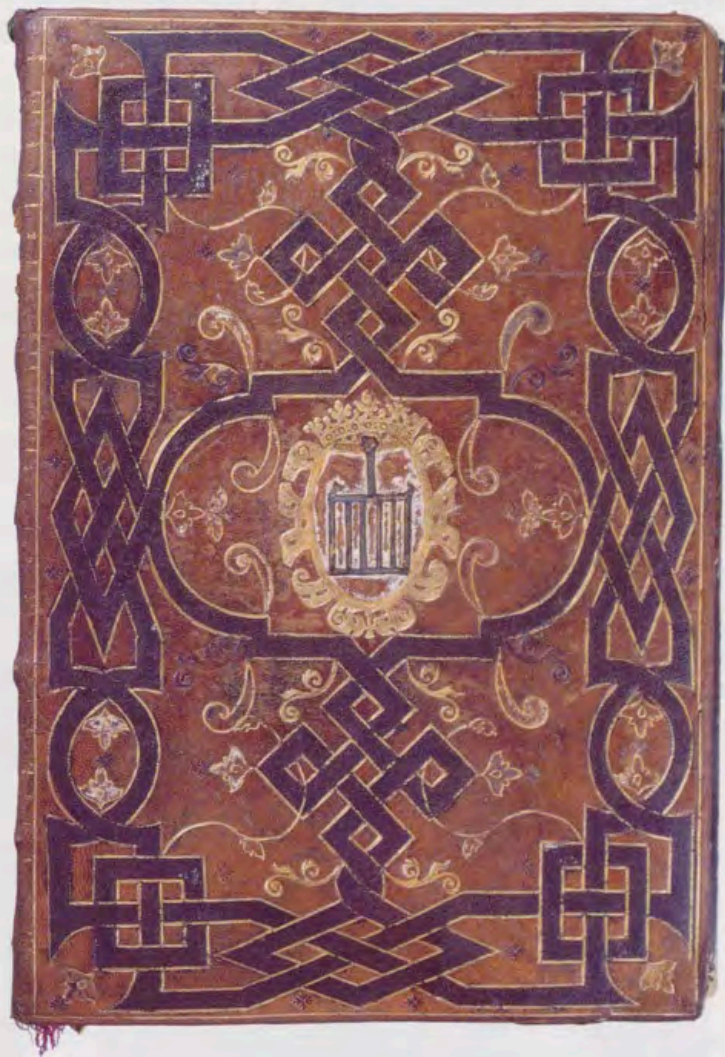
las distintas piezas de la Biblioteca. Pero, al tiempo, servía para convertir estos en piezas integradas en el discurso de una Biblioteca en la que predominaba un criterio de uniformidad que anulaba el valor individual de los mismos. Con ello se hacían mucho más explícitas las referencias al carácter regio de ésta y a la idea de que el conocimiento era algo controlado y promovido por el Rey.

Entre las encuadernaciones de la Biblioteca de El Escorial predominan obras de un estilo "único", independiente de las soluciones habituales en los talleres europeos, y muy distintas de las características de los talleres existentes en los lugares en que se editaron los libros¹¹. El Padre Sigüenza, refiriéndose a la rica encuadernación de la obra del doctor Francisco Hernández, apuntaba cómo "Estan estos quince tomos encuadernados hermosamente, fuera de lo que en esta librería se ha usado, cubiertos y labrados de oro, sobre cuero azul, manzuelas, cantoneras y bullones de planta, muy gruesos y de excelente labor"¹². Lo cual no significa que en el Monasterio no se hicieran también encuadernaciones ricas y lujosas para obras dedicadas a personajes distinguidos o que cumplían una función especial, como los libros litúrgicos, sino sólo cómo la mayor parte de las realizadas para la Biblioteca tuvieron este carácter.

El recurrir al tipo de encuadernación sencilla era un hecho lógico, además, debido al número de volúmenes y a la insistente preocupación por la unidad externa de los distintos libros de la colección. Se trataba de un modelo de encuadernación que era independiente del contenido de las obras y cuya finalidad no era otra que proporcionar al libro una imagen acorde con las restantes piezas de la Biblioteca. Como es lógico la unidad de estas encuadernaciones difícilmente se habría conseguido de no existir un taller en el propio Monasterio. Hacia 1575, Felipe II creó un obrador de encuadernación en El Escorial, en el que trabajó durante cinco años el encuadernador, procedente de Medina del Campo, Juan de Paris y Pedro Bosque, que lo hizo durante cuarenta y ocho años¹³.

Estas encuadernaciones son una consecuencia de la tradición ligatoria medieval, basada en la ornamentación gofrada, ya sea con motivos ornamentales góticos o de entrelazos de tipo mudéjar, de tan amplia ejecución en los talleres españoles de finales de la Edad Media y que se prolongó como una solución ampliamente difundida en la España del Renacimiento. En este sentido las encuadernaciones escorialenses no se apartan del sistema de producción medieval. Lo que sí constituye una novedad que debe reseñarse es que se hacen de una forma programada, obedeciendo a unos mismos modelos en los que se fija su pertenencia al Monasterio, y siguiendo un diseño pensado para una ubicación precisa en una determinada Biblioteca.

La decoración de las encuadernaciones de la Biblioteca de El Escorial siguió la técnica del gofrado, realizadas con hierros sobre la piel húmeda, o utilizando la rueda, un sistema que alcanzó en el Renacimiento una extraordinaria difusión. La decoración con rueda sobre las tapas de los libros fue un invento surgido en 1469 en Alemania, que se generalizó rápidamente, y que fue sustituyendo a las encuadernaciones decoradas con plancha¹⁴. Frente a las encuadernaciones en las que cada motivo decorativo tenía que efectuarse con una pisada, o planchas de formato fijo, la rueda era un instrumento versátil, que efectuaba la decoración con rapidez, y que podía



ajustarse a los más diversos formatos y estructuras compositivas. Además, podía utilizarse tanto para la realización de decoraciones gofradas como para el dorado al fuego con pan de oro. Para una encuadernación serial como la de los libros de la Biblioteca de El Escorial era una solución versátil que permitía adecuar la técnica a cada pieza y realizarlas, al mismo tiempo, dentro de una gran unidad.

Para la decoración de estas encuadernaciones escorialenses se siguió un esquema regular. Los distintos elementos decorativos aparecen

Carta de Fundación del Monasterio de El Escorial. Libro con encuadernación renacentista de entrelazos de mosaico y dorado.
A.G.P.

Francisco Jover.
Sanctiones
ecclesiasticae tam
Synodicae quam
Pontificae, in tres
classes distinctae:
quarum prima,
vniuersales
synodos, secunda
particulares,
tertia pontificia
decreta
complectitur...
1555.
Encuadernación
renacentista de
entrelazos y
motivos
vegetales de
mosaico
y dorado
"Estilo Grolier".
Tapa delantera
y posterior.
Biblioteca del
Monasterio de
El Escorial.

sometidos a la ordenación geométrica de unos modelos estándar fijos y repetibles. El origen de este tipo de encuadernación no es otro que los esquemas compositivos existentes en algunas encuadernaciones mudéjares¹⁵, en las que mediante el gofrado se aplicaron formas y repertorios decorativos variados muy dispares, desde formas mudéjares a motivos decorativos góticos. Lo que permaneció a lo largo del tiempo fue la técnica del gofrado y la distribución geométrica de la ornamentación, como las obras de Juan de Torquemada, *Summa de Ecclesia*, Pedro de Ledesma, *Tractatus de magno matrimonio*, y Alberto Patavino, *Eremitae Augustiniani*. Por eso mismo pudo utilizarse igualmente para las encuadernaciones con motivos decorativos renacentistas. En las de El Escorial es evidente la continuidad de esta tradición, especialmente con las góticas y mudéjares con decoración de rectángulos concéntricos en las tapas.

Este fenómeno es paralelo al proceso seguido en otras encuadernaciones renacentistas españolas en las que se produjo una continuidad de esta tipología, incorporando motivos decorativos "del romano" y que, por analogía con la decoración arquitectónica de la época, se ha denominado *encuadernación plateresca*. En la ornamentación de estas encuadernaciones se produjo una sustitución de las formas decorativas góticas o mudéjares por otras renacentistas aplicadas a una misma estructura compositiva. Con ello, en las encuadernaciones españolas tuvo lugar una

transformación desde su propia tradición española, utilizando unas soluciones que, a su vez, habían influido anteriormente en las encuadernaciones italianas de los siglos XV y XVI¹⁶. La tipología y modelos mudéjares de estas encuadernaciones permanecieron mucho más arraigados en el Renacimiento español que en las decoraciones de las encuadernaciones italianas en las que, partiendo de estos ejemplos, se llegaron a desarrollar unas tipologías distintas. En las encuadernaciones renacentistas españolas se mantuvo la tradición de una estructura que con anterioridad había sido utilizada como soporte de motivos decorativos distintos.

En las encuadernaciones españolas se constata la presencia del mismo fenómeno que existe en la llamada arquitectura plateresca. Se trata de una estructura y composición decorativa de carácter medieval sobre la que se aplican las nuevas formas decorativas del Renacimiento. En las encuadernaciones, sobre el esquema compositivo y la técnica medieval del gofrado -si bien utilizando la rueda- se aplicaron de forma dispar y heterogénea motivos decorativos renacentistas¹⁷. Este modelo, ampliamente difundido durante el siglo XVI en España, fue el que se utilizó preferentemente en las encuadernaciones de la Biblioteca de El Escorial. La decoración es gofrada, sin las aplicaciones de oro impreso al fuego que aparece como novedad fundamental de la encuadernación renacentista. Está formada por diversos rectángulos dispuestos de forma con-





céntrica con una decoración de roleos aplicados con la rueda sobre cada franja. Los distintos rectángulos aparecen unidos en los ángulos por una simple línea de uno o tres trazos. Estos motivos dejan un espacio central en el que se ha impreso el escudo con la parrilla del Monasterio y unos motivos decorativos en los ángulos realizados con un florón, como la encuadernación del libro de Aristófanes: *Comediae novem*. La decoración de estas encuadernaciones no estaba destinada a ser exhibida. Solamente podía apreciarse cuando el libro se sacaba de la estantería correspondiente. Este fenómeno, que rompe con la tradicional colocación de los volúmenes, exhibiendo la decoración del plano anterior y la continuidad de unas tipologías y técnicas tradicionales, explica que estas encuadernaciones se hallen más en sintonía con la encuadernación "plateresca" que con los planteamientos clasicistas que dominaron todo el programa del Monasterio.



La encuadernación del libro de Ambrosio Catharinus, *Commentaria in omnes Epístolas Beati Pauli Apostoli* (París, 1966), de la Biblioteca del Monasterio¹⁸, es un ejemplo de este tipo de encuadernación. Su comparación con otras obras realizadas para otras bibliotecas pone de relieve cómo en estas encuadernaciones se desarrolló una simplificación de los mencionados modelos y tipologías renacentistas. Esta decoración, ya sea en gofrado o dorado, pero con una complicación mayor, tuvo una amplia difusión en la encuadernación española del Renacimiento. En las efectuadas para la Biblioteca de El Escorial la mencionada tipología se aplicó sistemáticamente de forma simplificada, adquiriendo la categoría de un modelo identificado plenamente con la Biblioteca del Monasterio. No obstante es preciso recordar que no fue éste el único tipo de encuadernación hecha en el Monasterio. Esta encuadernación renacentista contrasta por su concisión y sobriedad con las complejas decoraciones de las encuadernaciones italianas del famoso impresor veneciano Aldo Manuncio y las de la rica colección del francés Jean Grolier, que fue tesorero de los reyes de Francia y coleccionista de libros, medallas y monedas¹⁹. Las de Grolier son ejemplos típicos de colección, con decoraciones entrelazadas doradas y de mosaico cuyo estilo tuvo una escasa proyección en España, aunque algunas obras denotan su influencia, como la del manuscrito *Juramento*

Cardenal Juan de Torquemada. Summa de Ecclesia / D. Ioan de Turrecremata tituli Sancti Sixti presbyteri Cardinales... Venetiis: apud Michaellem Tramezinum, 1561. Encuadernación gofrada. Tapa y corte delantero con el título del libro. Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

del príncipe Don Fernando en Castilla la Vieja y Extremadura (Archivo de Simancas), de 1563, encuadernado por Juan de Torres, en cuyo taller también se realizó la encuadernación de la *Carta de fundación y edificación del Monasterio de San Lorenzo el real cerca de la Villa del Escorial*, fechada en Madrid el 27 de abril de 1567, conservada en el Archivo del Palacio Real. De estilo grolier es la encuadernación de *Sanctiones ecclesiasticae* (París, 1555), de la Biblioteca del Monasterio.

No todos los libros que presentan la parrilla de El Escorial han de ser atribuidos a los talleres que realizaron las encuadernaciones del Monasterio, pues en muchos libros que las presentan fueron añadidos posteriores con el fin de unificar y "sellar" la propiedad de la obra. La presencia de la parrilla en obras de tipo mudéjar de decoración abigarrada, como la que presenta la *Ordinarium Missae* (Toledo, 1527)²⁰ o la encuadernación a base de entrelazos, con la parrilla en el centro que aparece en el *Dialog. quatuor auspicio hispaniorum principis e mortuali die...* de Jacobus Villaescusa (Amberes 1498)²¹, de la Biblioteca del Monasterio, son obras hechas en otros talleres, a las que se les aplicó el escudo escorialense y que deben ser estudiadas junto a las encuadernaciones lujosas de los libros regalados a Felipe II o procedentes de diversas adquisiciones. Se trata de un grupo heterogéneo, que

no corresponde analizar aquí, muy distinto del que hemos estudiado, en el que se define un arte de la encuadernación íntimamente unido al Monasterio, siguiendo un modelo sistemático y regular que convierte cada libro en un pieza inseparable del conjunto de la Biblioteca.

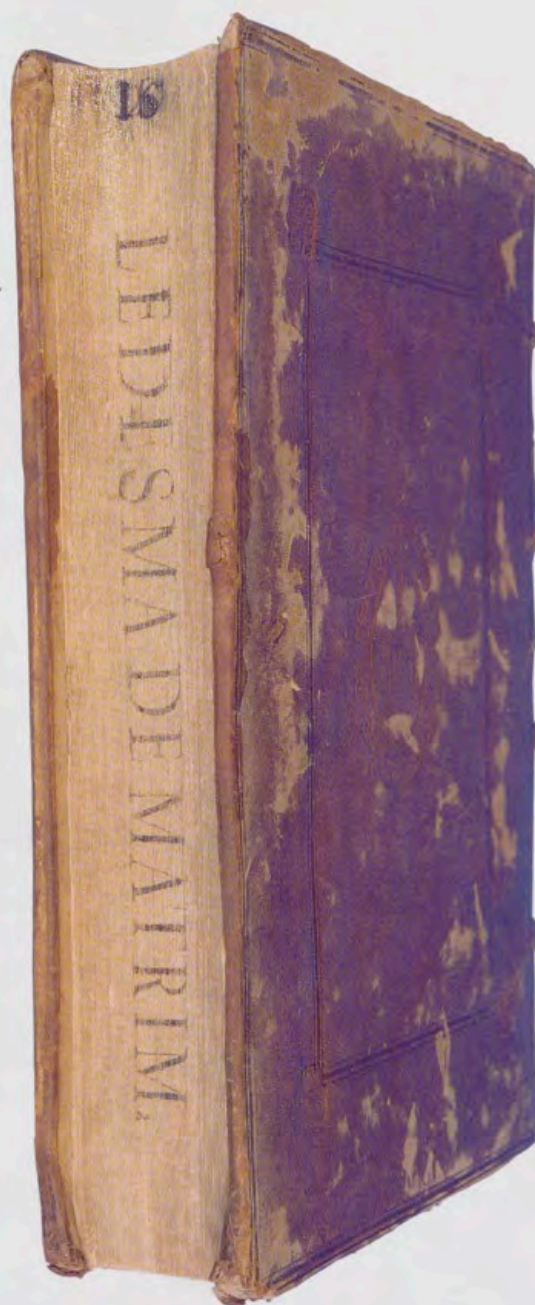
NOTAS

¹ Hueso Rolland, F., *Exposición de encuadernaciones españolas. Siglos XII al XIX*, Madrid, 1954, p. 67.

² *Viage de Ambrosio de Morales por orden del Rey D. Felipe II. a los reinos de León, y Galicia y Principado de Asturias. Para reconocer las reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros Manuscritos de las catedrales, y Monasterios. Dátele a la luz con notas, con la vida del autor y con su retrato eel Rmo. Fr. Henrique Florez...* Madrid, Antonio Marín, 1765, p. 2.

Pedro de Ledesma. (O.P.) Tractatus de magno matrimonii sacramento Angelici Doctoris in aliquibus quaestionibus additionum ad tertiam partem... 1592.

Encuadernación con decoración gofrada. Tapa y corte delantero dorado con el título del libro. Biblioteca del Monasterio de El Escorial.





³ Checa Cremades, F., *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992, p. 587.

⁴ Sigüenza, Fray José, *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, 1927, Segunda Parte, Discurso IX, p. 378.

⁵ Sigüenza, *op. cit.*, Segunda Parte, Discurso XI, p. 407.

⁶ Sigüenza, Fray José, *op. cit.*, Segunda Parte, Discurso XI, p. 412.

⁷ Sigüenza, Fray José, *op. cit.*, Segunda Parte, Discurso XI, pp. 406-407.

⁸ Sigüenza, Fray José, *op. cit.*, Segunda Parte, Discurso XI, p. 40.

⁹ Andrés, G. de, "Perfil histórico de la Biblioteca de El Es-

corial", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 562.

¹⁰ Sigüenza, Fray José, *op. cit.*, Segunda Parte, Discurso XI, p. 421.

¹¹ Hueso Rolland, F., *op. cit.* p. 69.

¹² Sigüenza, Fray José, *op. cit.*, Segunda Parte, Discurso XI, pp. 420.

¹³ *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Fe y Sabiduría. La Biblioteca*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1986, p. 126.

¹⁴ Dahl, S., *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 145.

¹⁵ Nieto Alcaide, V., "Encuadernación", en *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España* (A. Bonet, cod.), Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, p. 542.

¹⁶ Méndez Aparicio, J., "La encuadernación mudéjar" en *Encuadernaciones españolas en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1992, pp. 17-32.

¹⁷ Sobre el problema del plateresco véase nuestro estudio "Renovación e indefinición estilística, 1488-1526", en *VV.AA. Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, pp. 11-96.

¹⁸ López Serrano, M., *La encuadernación española. Breve Historia*. Madrid. Anaba, 1972, il. 17.

¹⁹ Devaux, Y., *Dix siècles de reliure*, París, Pygmalio, 1981, p. 56.

²⁰ Hueso Rolland, F., *op. cit.*, p. 194, núm. 95, lám. XIX.

²¹ Hueso Rolland, F., *op. cit.*, p. 195, núm. 84, lám. XVIII.

Alberto Patavino.
(O.S.A.) Alberti Patauini Eremitae Augustiniani... 1529.
Encuadernación con decoración gofrada. Tapa y corte delantero dorado con el título del libro. Biblioteca del Monasterio de El Escorial.



Dos agustinos en la Corte de Felipe II: El beato Alonso de Orozco y fray Luis de León

Por Teófilo Viñas, O.S.A.

El aún no lejano IV Centenario de la muerte del beato Alonso de Orozco y fray Luis de León (a. 1991), y el ya cercano V Centenario del nacimiento del primero (a. 2000), junto con la probablemente próxima canonización del mismo, justifican el estudio de las privilegiadas relaciones de ambos con Felipe II, del que celebramos en este mismo año el IV Centenario de su muerte.

INTRODUCCIÓN. FELIPE II Y LOS AGUSTINOS

Antes de adentrarnos en el tema propuesto queremos recordar que fueron numerosos los agustinos que, por múltiples motivos, estuvieron muy vinculados a Felipe II. En un siglo, el XVI, en que la Orden de San Agustín en España se encontraba en su mayor esplendor, tanto en el campo religioso como en el campo intelectual, es lógico que los agustinos atrajesen la atención de los Reyes. Con Felipe II tuvieron una relación privilegiada, amén de los dos citados, estos otros agustinos: santo Tomás de Villanueva, fray Agustín de Coruña, fray Francisco del Corral, fray Juan de Muñatones, fray Lorenzo de Villavicencio, fray Francisco de Castroverde, fray Gabriel Pinelo, fray Andrés de Urdaneta, fray Martín de Rada y fray Alejo de Meneses.

SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA

Era fray Tomás prior del convento de Valladolid y predicador del emperador Carlos V cuando fue propuesto por éste para el arzobispado de Valencia en 1544. El entonces príncipe Felipe, y ya regente en ausencia de su padre, fue el encargado de comunicarle su nombramiento. Agradeciéndoselo fray Tomás de Villanueva, le dijo que sólo aceptaba si su superior provincial se lo ordenaba. Una orden que el propio Príncipe hubo de recabar y entregársela en mano en el convento al obispo electo.

Retrato del
beato Alonso de
Orozco, agustino.

FRAY LORENZO DE VILLAVICENCIO

Fue el gran embajador-consejero que tuvo Felipe II para todo lo relacionado con los asuntos de los Países Bajos. Henry Kamen, en su obra *Felipe de España*, resal-

ta con frecuencia la gran importancia de las informaciones del fraile agustino y la atención que le dispensaba el Rey ¹.

FRAY ANDRÉS DE URDANETA

Una carta de Felipe II (24-sept.-1559) lo nombraba para dirigir la expedición a las Islas Filipinas por "entender como entendéis -le dice en carta personal- las cosas de la navegación y ser buen cosmógrafo" ². La expedición partiría cinco años más tarde; la víspera fray A. de Urdaneta escribía a Felipe II en estos términos: "Voy con muy gran confianza que nuestro Señor y vuestra Majestad han de ser muy servidos en esta jornada" ³.

FRAY MARTÍN DE RADA

De este compañero de Urdaneta en aquella memorable jornada Felipe II sabía que era "sacerdote y teólogo, buen matemático, astrólogo, cosmógrafo y gran aritmético" ⁴. Pues bien, a él le fue confiado por el Rey el encargo de llevar a cabo una embajada al emperador de China. Más tarde le ofrecería el obispado de Jalisco en Méjico y otro en Filipinas, a los que renunció el insigne misionero.

FRAY FRANCISCO DEL CORRAL

Designado por Felipe II para llevar a cabo la visita oficial del país de los incas acompañando al Virrey, fue coautor de las famosas *Ordenanzas del Perú*, que, aprobadas por Decreto Real, pasaron a tener fuerza de ley para aquel Virreinato.

FRAY FRANCISCO DE CASTROVERDE

Fue otro de los predicadores de Felipe II. De la brillantez de su oratoria nos habla alto el título que pusieron al margen de su profesión religiosa: "Maestro de predicadores" ⁵.

FRAY AGUSTÍN DE CORUÑA

Formó parte del grupo de los siete primeros misioneros agustinos llegados a Méjico en 1553. Vuelto a España en 1562, para exponer, juntamente con los provinciales de los franciscanos y los dominicos, los problemas por los que pasaban los religiosos y los indígenas, se encontró con el nombramiento por parte de Felipe II para el obispado de Popayán. El Rey sería destinatario de varias cartas, en las que se reclamaban derechos para sus gobernados.

FRAY JUAN DE MUÑATONES

Ocupó el cargo de preceptor del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II. Muy estimadas por éste su ciencia y piedad, a propuesta suya, fue nombrado por el Papa obispo de Segorbe.

FRAY ALEJO DE MENESES

Este agustino portugués, en un tiempo en que los dos países ibéricos formaban una única nación, tras ocupar el cargo de predicador de Felipe II, en 1594 fue nombrado Arzobispo de Goa y Primado de las Indias Orientales. Ostentó también el cargo de Virrey de las posesiones portuguesas de la India.

FRAY GABRIEL PINELO

Sabemos que sus consejos, sin tener el nombramiento oficial de consejero, eran solicitados con frecuencia por Felipe II: "de ellos se valió en consultas arduas, principalmente el año 1581" ⁶.

OTROS AGUSTINOS

Cabría añadir aún los nombres de: fray Francisco de Nieva, fray Luis de Montoya, fray Juan de Guevara, fray Cristóbal de Santotis, fray Juan de Vega, fray Jerónimo de Guevara, fray Juan de Castro, así como varios más que ocuparon diversos obispados en España, América y Filipinas, a propuesta de Felipe II. Habría que citar también a los priores generales fray Jerónimo Seripando y fray Gregorio Petrucchini, por los que el Rey sintió gran admiración; con ambos mantuvo frecuente correspondencia.

Finalmente, no podemos menos de hacer referencia a un convento, el de San Felipe el Real de Madrid, cuyo nombre quiso ser un homenaje al mismo Rey en agradecimiento por haber no sólo autorizado sino patrocinado su fundación. El convento y sus moradores le iban a ser muy familiares desde la llegada de fray Alonso de Orozco, su predicador.

FELIPE II Y EL BEATO ALONSO DE OROZCO

Alonso de Orozco nació el año 1500 en Oropesa (Toledo). Cuando estudiaba en la Universidad de Salamanca, trocó los estudios civiles para entrar en el famoso Convento de San Agustín, donde, a la sazón, desempeñaba el cargo de prior el ejemplarísimo fray Tomás de Villanueva. Terminada su formación y sus estudios, hubo de ocupar muy pronto cargos de responsabilidad en su provincia de Castilla.

Era prior del convento de Valladolid cuando le llegó el nombramiento de predicador del Emperador en despacho oficial, firmado el 13 de marzo de 1554 en Bruselas. Así se lo había pedido su hija y, en aquel entonces, regente doña Juana, infanta de Castilla y princesa de Portugal, de la que era confesor fray Alonso y a quien profesaba gran estima. Ni que decir tiene que Felipe II, al asumir el poder por la abdicación de su padre, ratificaría dicho nombramiento.

Pocas veces, acaso ninguna, debió ejercer fray Alonso su oficio ante el Emperador, puesto que los asuntos europeos le retuvieron hasta 1556 y, vuelto a España, a los quince días de llegar a Valladolid, prosiguió viaje a Yuste, de donde ya no saldría más. Fue, pues, la princesa doña Juana la única beneficiaria del nombramiento de fray Alonso hasta la llegada de Felipe II en el mes de septiembre de 1559. Confirmado por éste en el cargo, muy pronto debió darse cuenta de la santidad de su predicador y de su poder de intercesión ante Dios; de ahí el grandísimo aprecio en que lo tuvo desde el primer momento, hasta considerarlo con el tiempo como un miembro más de la familia. Doña Juana, por su parte, lo nombraría ejecutor de su testamento junto con el padre Juan de Vega, agustino también.

El cargo de predicador no era sólo título de honra y nombre sino que por él quedaba adscrito al número de las personas que formaban parte del grupo de familiares y servidores del Monarca a quien debían acompañar, siempre que él lo solicitase. Por eso, al establecerse la Corte en Toledo en 1559, allí hubo de trasladarse también fray Alonso de Orozco, pasando a vivir con sus hermanos de Orden en el Convento de San Agustín, sito junto a la Puerta del Cambrón. "Fue morador -se nos dice- en este Convento de san Agustín de esta ciudad de Toledo" ⁷.

Trasladada la Corte a Madrid en 1561, en esta ciudad fijaría definitivamente su residencia fray Alonso. Los agustinos tenían en Madrid un convento -San Felipe el Real-, sito en la Puerta del Sol, a la entrada de la Calle Mayor, y allí, aunque todavía estaba en construcción, se fue a vivir el predicador real como el más humilde religioso de la comunidad. Sus hermanos de hábito, en las declaraciones para el proceso de beatificación, ponderan con admiración su vida ejemplar, austera y penitente.

Sobre sus sermones ante el Rey y sus cortesanos nos dice don Antonio de Zúñiga, marqués de Miravel y mayordomo de Felipe II: "Vi y oí sus grandes sermones en Palacio, de mucha edificación y doctrina" ⁸. Doña Luisa Manrique, duquesa de Maqueda, dice que, siendo dama de la Reina, "le oyó predicar en la Capilla Real muchos sermones en presencia de su Majestad y a ellos acudían todos con mucha devoción a oírle, porque era hombre docto y muy espiritual y santo varón y todos estimaban tratar y conversar con él por lo mucho que edificaban sus palabras" ⁹.

Y no era la Capilla Real el escenario exclusivo de los sermones de fray Alonso, sino que, solicitado por muchas otras iglesias de la ciudad, nunca se negaba a ello. "Desde que le conocí -testifica el agustino fray Luis de los Ríos- todos los días de fiesta y entre semana, siempre se iba a predicar a los hospitales y conventos pobres; y algunos días de fiesta predicaba antes que volviese a casa tres y cuatro sermones; y cuando en el convento le pedía el Prior predicase alguna vez, después de haber predicado en los hospitales, venía a predicar a casa" ¹⁰. El deseo de que sus palabras llegasen mucho más allá de los oyentes le llevó a la publicación de numerosas obras, llenas de profunda sabiduría y de experiencia personal. Aquí sólo haremos una breve alusión a aquellas que dedicó a algunas de las personas reales.

La primera de todas fue la titulada *Institutio Regalis*, dedicada con gran respeto a Felipe II; en ella le explicará cómo entendía él el servicio que el Rey debía prestar a sus súbditos. En el primer tratado de los tres que componen la obra le muestra la sabiduría y virtudes que ha de tener el Rey para gobernarse a sí mismo y encaminar su alma al cielo; en el segundo le indica cómo ha de regir cristianamente su casa y su familia; en el tercero le declara de qué ma-



nera los reyes y los grandes señores han de regir sus monarquías y, en ellas, a sus súbditos, administrando justicia, manteniendo la paz y ensanchando los límites de su principado.

A la reina Isabel de Valois le dedicó el libro *Historia de la Reina Sabá*, que es una bella descripción de los caminos espirituales por los que lleva Dios a sus escogidos, sean ellos de condición humilde o de alta posición social, ignorantes o sabios. Pocos libros del venerable escritor, con ser todos tan deleitables, causan tan agradable impresión al leerlos. Así lo entendieron los lectores, puesto que la obra tuvo cinco ediciones en vida del autor.

Al príncipe don Carlos le dedicó el *Epistolario cristiano*, cuyas enseñanzas, de haberlas seguido el malogrado heredero de la Corona, habrían cambiado su suerte. El afecto del humilde vasallo y del sacerdote amigo habla muy claro y sin rodeos ni lisonjas para con el joven. Él está obligado a "tener cuenta que se haga justicia al pobre, al rico y al caballero; oír a unos y a otros, esperar quejas y peticiones, no volver el rostro a importunidades de pobres" ¹¹.

Finalmente a la reina doña Ana de Austria, la cuarta esposa de Felipe II, le dedicó el libro titulado *Suavidad de Dios*, en el que expone los tesoros de "dulzura y suavidad" que Dios reserva, ya en esta vida, para quienes se empeñan en

Retrato de fray Luis de León, por Francisco Pacheco.



San Jerónimo y
San Agustín,
por Alonso
Sánchez Coello.

la práctica del bien. Era la respuesta de agradecimiento por la gran estima y la devoción que le profesaba la joven Reina y madre del que había de ser heredero de la Corona, Felipe III.

Por la Corte de Felipe II pasaron capitanes ilustres, doctores eminentes, insignes prelados y santos, que le trataron y conversaron con él, pero con ninguno usó las demostraciones de respeto y confianza que con su humilde predicador, fray Alonso de Orozco. Hacemos a continuación una selección de aquellos casos y momentos en que el clima de confianza y amistad del Rey y su familia para con él aparece con meridiana claridad.

Son elocuentes, a este respecto, las palabras del padre Francisco Sedano, compañero del Beato en sus visitas a Palacio: "Tres años conocí y tra-

té al p. Orozco, de novicio uno, y los otros de profeso, en los cuales le acompañé siempre; y muy pocos días dejó de ir a palacio y casa de los Reyes, adonde era tan respetado de todos los porteros y caballeros de la Cámara, que jamás le detuvieron ni preguntaron qué quería o a quién buscaba; sino, como si fuera de casa o fuese la misma persona Real, entraba en el cuarto de los príncipes e infantes y al cuarto de sus Majestades..."¹²

Por su parte, el padre Diego Gutiérrez declara: "Yo fui una vez a Palacio con el bendito Padre (Orozco), para decir los evangelios al príncipe D. Diego que estaba malo; y habiendo entrado en la pieza donde estaba el Príncipe y viéndonos allí el Conde de Barajas, que entonces era Presidente de Castilla y mayordomo del Prínci-

pe, dijo a unos criados que estaban allí: echad a esos Padres de ahí. Y este testigo y el bendito padre Orozco se salieron; mas entonces dijo la Condesa de Paredes, que era aya del príncipe, al referido Conde: Mire V.S. que es el P. Orozco, que tiene mandado su Majestad que todas las puertas estén abiertas para él”¹⁵. En efecto, Felipe II había dado órdenes de no impedir el paso al bendito fraile cuando entrase en Palacio.

Otro de los compañeros del padre Orozco en sus casi diarias visitas a Palacio fue el padre Luis de los Ríos. De él es esta declaración: “Tengo por muy cierto que Su Majestad el Rey Don Felipe le hizo su Predicador por la gran santidad y letras que conocía en él y por necesitarle a que viviese en la Corte..., Su Majestad decía que no quería que el santo Orozco se fuese de esta Corte, porque entendía que por sus oraciones el Señor le hacía mil bienes a él y a todos sus reinos. Y sé más: que todas las veces que Su Majestad estaba enfermo y fatigado de la gota, le enviaba a llamar para que le dijese los evangelios, y le pusiese las manos encima, y le mandaba que le encomendase mucho a Dios y dijese misa por él...”¹⁶.

Las enfermedades de los distintos miembros de la Familia Real eran otras tantas ocasiones para llamar a nuestro Beato, a fin de que les “leyese los evangelios” y les diese su bendición. La reina doña Ana de Austria y los infantes don Diego, don Fernando y don Felipe (después Felipe III) recuperaron la salud tras la visita de fray Alonso¹⁵. Es claro que para el creyente no hay dificultad alguna en aceptar el milagro.

El caso del príncipe Felipe fue particularmente notorio. Hallándose en El Escorial con su padre en 1587, enfermó gravemente, a tal punto que los médicos, a pesar de todos sus esfuerzos, lo daban ya por desahuciado. El Rey entonces mandó avisar al padre Orozco, que, enfermo también, acudió presto a su llamada. “Su Majestad -testifica en el proceso doña Francisca de Torres- le recibió con mucho gusto, y el santo Orozco dijo los evangelios al Príncipe, habiendo dicho primero una misa y luego al punto mejoró el Príncipe y estuvo luego bueno; de lo cual hubo gran admiración en Palacio y todos vieron el milagro grande que nuestro Señor obró por intercesión del santo Orozco en el Príncipe, y dieron a nuestro Señor las gracias por la salud tan conocida, todo lo cual lo vi yo”¹⁶.

Sus frecuentes visitas a Palacio tenían, muchas veces, motivaciones de otra índole. Es lo que figura en esta declaración de don Cristóbal Camargo: “Sabe este testigo que en las cosas arduas, así espirituales como materiales y dificultosas, Su Majestad enviaba a llamar al santo Orozco, para comunicarle con él, como persona tan grave, de todas ciencias, santidad y virtud”¹⁷. “Yo también sé -añade otro testigo- que en todos los negocios graves y espirituales que se le ofrecían a Su Majestad, los consultaba con el santo Padre en secreto”¹⁸. Y según doña Luisa Fajardo de Mendoza, “su Majestad

gastaba con él muchos ratos, mostrando mucho contento y alegría de gastarlos con él, porque, después de ido de Palacio el dicho padre Orozco, los Caballeros de la Cámara en Palacio publicaban que se echaba de ver y conocían de su Majestad que quedaba con mucho gusto el día que hablaba al dicho Padre fray Alonso de Orozco”¹⁹.

La confianza que depositaba Felipe II en aquel hombre de Dios y el alto concepto en que le tenía se hacen patentes en la escena que tuvo lugar en vísperas de la salida para Portugal a tomar posesión de la corona de aquella nación. El Rey llamó a fray Alonso para pedirle su bendición y sus oraciones. Llegado éste a su presencia, le rogó encarecidamente que encomendase a Dios el asunto de la toma de posesión de aquel Reino. Fray Alonso prometió suplicar a Dios por el buen éxito de la jornada. Pero ocurrió además que “el Rey se hincó de rodillas y le dijo: echadme una bendición, para que esta jornada que quiero hacer a Portugal me suceda bien. El Siervo de Dios se hincó de rodillas y empezando a llorar, dijo: ¿cómo, Señor, yo miserable tengo que echar bendición a V.M.? y púsose confusísimo; con todo el Rey porfió tanto que le echó su bendición”²⁰.

Después de todo esto no nos extrañará la negativa de Felipe II a otorgarle permiso para retirarse de la Corte a fin de ir a pasar los últimos años de vida al monasterio agustiniano de Nuestra Señora del Risco, en las montañas cercanas al pueblo abulense de Villatoro. A su petición le habría contestado el Monarca: “¡Bueno fuera que consintiera yo que de la Corte se fuera, sustentándonos como nos sustenta con sus oraciones y ejemplifica la Corte con su vida santa!”²¹. “No hubo modo -dice uno de los testigos- que Felipe II quisiera dar licencia para ello, diciendo que le había menester en la Corte para cosas de Dios y suyas”²². A lo único que había estado dispuesto en otro tiempo era a darle algún obispado, concretamente los de Valencia y Toledo, oferta que siempre encontró la más rotunda negativa por parte de fray Alonso²³.

Ahora bien, si este bendito fraile significó tanto para Felipe II, ¿no habrá que poner reparos a una biografía, como la recientemente escrita por Henry Kamen, que se nos presenta con las mayores credenciales de objetividad y de constituir la última palabra sobre el Rey Prudente, y en la que se hace caso omiso de la influencia que en él ejerció religiosa e incluso políticamente su predicador y consejero? “Ésta es -se nos dice- la primera biografía íntegra y ampliamente documentada que se ha escrito sobre el Rey”²⁴. En la vida de un hombre, para quien tanto contaba la dimensión religiosa, no se puede olvidar, como hace el autor, aquella constelación de santos y personas ejemplares, entre ellos el beato Alonso de Orozco, que estuvieron muy cerca de Felipe II.

Un detalle más sobre la estima en que era tenido por el Rey: desde hacía mucho tiempo Felipe II deseaba tener un retrato de su predicador,

pero sabiendo que si se lo decía no iba a querer posar de ninguna manera, imaginó la siguiente estratagema: llamólo, como tantas otras veces, con la excusa de que quería tratar con él algunos asuntos de importancia; con antelación había encargado "a Alonso Sánchez, su retratador, se pudiese tras de unas vidrieras de un aposento, para que no fuese visto del P. Orozco; y al Padre le puso a la luz que era menester para retratarle, y estuvo con él S.M. hasta que se retrató"²⁵.

La última de sus fundaciones -el Colegio de doña María de Aragón, hoy palacio del Senado- fue también su residencia los últimos doce meses de su vida. Pues bien, impedido, ya casi sin poder moverse, se llegaban con frecuencia hasta allí los grandes del Reino a visitarlo. "Diré yo -escribe el P. Hernando de Rojas- lo que vi en once o doce meses que en este Colegio estuve en su compañía sin merecerlo; donde nuestro P. Fr. Alonso de Orozco era visitado de todos los príncipes y señores de la corte, y muchas veces del Rey D. Felipe II y del Príncipe D. Felipe, su hijo, y de la Infanta D^a Isabel, los cuales le amaban y reverenciaban como a Santo Varón; y el Rey le enviaba muchas veces recados con sus Ministros, y en especial con Juan Ruiz de Velasco, rogándole que le encomendase a Nuestro Señor"²⁶.

Éste fue el humilde agustino, predicador, consejero y amigo del Rey, que recibió en vida el nombre de "el Santo de san Felipe".

FELIPE II Y FRAY LUIS DE LEÓN

Las relaciones familiares y sencillas del beato Orozco contrastan claramente con las de fray Luis, y es lógico, dado el carácter oficial que tuvo siempre la misión de éste. Ello las va a hacer diferentes, aunque no menos significativas e importantes. Ciertos pasajes de sus obras, interpretados por algunos autores en clave de crítica descarnada al régimen de Felipe II, les han llevado a afirmar que la relación entre ambos no podía ser sino tensa. Interpretación gratuita y basada sólo en los tópicos tradicionales, no en los documentos que conocemos.

Nació Luis de León en la villa conquense de Belmonte en 1528. Cuando apenas contaba seis años, la familia hubo de trasladarse a Madrid y poco después a la entonces capital de la nación, Valladolid, donde vivió hasta los catorce años. Allí tendría oportunidad de ver alguna o algunas veces al hijo de Carlos V, nacido un año antes que él. Con sus catorce años fue enviado a cursar leyes en Salamanca, carrera que interrumpe a los pocos meses para entrar en el Convento de San Agustín de esta ciudad. Y en él se encontraba haciendo el noviciado cuando el día 14 de noviembre de 1543 el príncipe Felipe contraía matrimonio con la infanta María de Portugal. La noticia debió llegar a su conocimiento, lo que, sin duda, le alegró.

No sabemos si alguna otra vez, en sus andanzas por Soria, Alcalá de Henares y Toledo, lugares en los que estuvo destinado algún tiempo, pudo

ver o encontrarse con Felipe II. En todo caso, a éste le sonó por primera vez el nombre de fray Luis de León cuando se enteró de la negativa a otorgar a fray Héctor Pinto, jerónimo portugués, una cátedra extraordinaria o "partido" de Biblia en la Universidad de Salamanca. Su petición, respaldada por el Rey, encontró la oposición de fray Luis, de fray Juan de Guevara, agustino también, y de Gaspar de Torres en el claustro pleno del 3 de julio de 1568. En él se decidió no conceder la cátedra solicitada²⁷. Los jerónimos siempre entendieron que fray Luis de León había sido uno de los principales responsables de que la Universidad le cerrase las puertas al maestro portugués.

En todo caso, la relación personal de fray Luis con Felipe II no se iniciará hasta el año 1570, tras su nombramiento por el Claustro de la Universidad para negociar el aumento del salario de las llamadas cátedras menores²⁸. El día 11 de febrero del citado año fray Luis de León emprendió el viaje a Madrid. A su llegada se encontró con que el Rey había salido para Córdoba, desde donde quería seguir de cerca las operaciones militares contra la rebelión morisca de las Alpujarras. Hasta allí, pues, hubo de desplazarse, y consiguió despachar con Felipe II el 22 de abril. Al día siguiente, otorgaba la correspondiente provisión en la que aprobaba el aumento solicitado. Hay autores que inventan mil cosas sobre aquel primer encuentro del agustino con el Rey, haciendo uso de los tópicos de siempre, sin fundamento alguno. La alusión a fray Luis en la Cédula Real es elogiosa:

"Don Felipe por la gracia de Dios Rey de Castilla, de León, etc.

A vos, el Rector, Maestrescuela, Consiliarios, Claustro de Diputados del Estudio y Universidad de la Ciudad de Salamanca, salud y gracia; sepades aquel M^o fray Luis de León en vuestro nombre y de los doctores y maestros catedráticos della nos hizo relación diciendo que como era notorio en esa universidad había cátedras en todas las facultades que llamaban cátedras menores cuyos salarios era muy pequeños y el trabajo dellas era igual al que se pasaba en las cátedras de propiedad..."²⁹.

Vendrán después los casi cinco años de estancia en las cárceles de la Inquisición en Valladolid, acusado de heterodoxo, para ser finalmente absuelto por el Consejo de la Suprema el 7 de diciembre de 1576, haciendo su entrada en Salamanca en olor de multitudes el día 30 del mismo mes y año. Allí le esperaban sus clases, las oposiciones a cátedras y los diversos asuntos de la Universidad que le llevarían a relacionarse de nuevo con el Rey, quien, con certeza, estaba suficientemente enterado de los asendereados pasos del hijo del Oidor de la Audiencia de Granada.

Cuando estaba en Madrid, a finales de 1577, trabajando en la edición de las Obras de San Isidoro, por comisión oficial, cayó enfermo en el Convento de San Felipe de "una apostema del lado derecho". Le asistió Gaspar de Ávila, que

era cirujano del Rey. Recuperada la salud y acabado este trabajo, regresa a Salamanca en marzo de 1578; aquí le esperaba una nueva e importante misión: a petición del Papa y del Rey, la Universidad debía nombrar una comisión de cinco catedráticos, para estudiar la reforma del calendario y emitir su parecer. Uno de estos cinco miembros fue el propio fray Luis, autor, al parecer, de la carta-respuesta de la comisión, en la que se mostraba favorable a la reforma ⁵⁰.

Y llegamos al año 1584; el pleito de la Universidad con los Colegios Mayores va a llevar a fray Luis de nuevo a Madrid para tratar de resolver-

del Consejo, el Conde de Barajas, a quien vio muy poco favorable a la Universidad; ello le llevó a trasladarse a El Escorial buscando el apoyo de su amigo Portocarrero, "que es -dice- el que tiene todo este pleito".

En todo caso, había que esperar a que el Rey dijese la última palabra, que confiaba fuese favorable; a ese fin le había expuesto por carta todo el asunto. Para apresurar la solución, las autoridades de la Universidad le indicarán que, si lo veía necesario, se trasladase a Monzón a hablar personalmente con él. No hubo necesidad, puesto que, con fecha 15 de julio de 1585, el Rey firmaba en Monzón una *Cédula*, en la que se re-



lo con el Rey. Hacía ya cuarenta años que el llamado Colegio del Arzobispo, con el que hacían causa común los colegios de Cuenca y Oviedo, se había arrogado el privilegio de dar grados en presencia de un limitado número de profesores de la Universidad. A fin de defender los derechos de ésta se nombra ahora una junta, dos de cuyos miembros -fray Luis y el doctor Antonio de Solís- deberán trasladarse a Madrid el 1 de diciembre del citado año. A principios de 1585 el doctor Solís regresa a Salamanca, para volver el 6 de febrero con un "memorandum" de asuntos que fray Luis debía despachar también con el Rey. Ausente éste, al encontrarse de viaje por Aragón y Cataluña, visitó al Presidente

conocían los derechos que reclamaba la Universidad. La última semana de julio fray Luis se presentaba en Salamanca con el documento dirigido al "Rector y miembros del Colegio de Santiago de Zebedeo, fundado por don Alonso de Fonseca, Arzobispo de Toledo". La Universidad celebró el triunfo con gran regocijo.

La *Cédula*, sin embargo, no había zanjado del todo la cuestión, puesto que poco más de un año después fue necesario enviar de nuevo a Madrid al maestro León en busca de un Decreto definitivo y claro que diese remate al asunto. Habló inicialmente con el Presidente del Consejo, en quien vio poco interés. Fray Luis estaba decidido a hablar con toda claridad a Felipe II,

Felipe II.

decisión que, efectivamente, llevó a cabo el día 1 de diciembre de 1586: "Hablé el lunes al Rey -dice en carta a las autoridades académicas- y le dixé bien a la clara quién detenía la conclusión y le di el memorial. Oyóme bien y respondiome que lo vería y remediaría"³¹. En otra carta, fechada el 14 de febrero de 1587, vemos que tenía entre manos más de una docena de engorrosos pleitos de la Universidad; todos los activaba con gran tesón. De todos ellos el que más le apremiaba, por supuesto, era el de los Colegios y, aunque todo



Relieve de la sacristía.

marchaba por buen camino, solicitó de nuevo una audiencia con el Rey³², de la que salió con el convencimiento de que el primer responsable de la demora era el Presidente del Consejo, al retener la sentencia que ya se había dictado el 17 de abril. Le amenazó con apelar al Rey, amenaza que cumplió, y fue recibido en audiencia el "4 ó 5 de octubre". Acto seguido, "su Majestad remitió -dice- mi memorial al presidente con alguna addición no sabrosa para él"³³. Y, aunque éste se vio obligado a disculparse, continuó dando largas. Sólo su amenaza de estar de nuevo con el Rey le hizo entrar en razón. "Debe notarse -comenta Bell- que acude al Rey con la plena confianza de obtener justicia"³⁴. Es muy importante la observación de este gran conocedor de fray Luis de León. Al fin éste conseguía un Real Decreto, firmado el 12 de enero de 1588, en el que disponía que

los grados sólo fueran conferidos en presencia del número de profesores que marcasen los Estatutos de la Universidad. El Rey añadía una nota de su puño y letra para que el Corregidor informase personalmente de este Decreto a los Colegios Mayores. Aún intentaron los interesados un último recurso, apelando a Roma, con lo que pretendían conseguir la derogación del Decreto. Felipe II zanjó de modo definitivo la cuestión a favor de la Universidad con una nueva *Cédula*, fechada el 27 de julio de 1589 en San Lorenzo el Real. Era el triunfo de fray Luis de León, que había continuado trabajando con tesón ante el Rey.

Además de las cuestiones relacionadas con la Universidad, había otras que le llevaron a entrevistarse con Felipe II y con sus más cercanos colaboradores en más de una ocasión, desde 1588 hasta 1591. El encargo, por parte del Real Consejo, de revisar y editar las obras de Santa Teresa, la designación por parte del Nuncio, junto con el Abad benedictino de Valladolid, para revisar las cuentas del superior de su propia Provincia de Castilla, la reforma dentro de esta misma Provincia y la defensa de la Reforma de santa Teresa fueron otros tantos asuntos cuyo trato y solución llevaron a fray Luis encontrarse con el Rey.

Había podido conocer el Rey el temple de fray Luis en la defensa de los derechos de la Universidad; sabía, sin duda, mucho de su vida, de su prisión, de sus tareas universitarias; a aquellas alturas también debía de conocer alguna de las obras publicadas los últimos años... Y ahora se añadía, además, el saber que era uno de los principales promotores de la reforma en su Provincia, asunto éste en el que tenía mucho interés Felipe II; era, pues, necesario que la Universidad le dispensase de las clases por algún tiempo para llevar a cabo aquella tarea. A ese fin el Rey dio órdenes a García de Loáisía para que en su nombre cursase la correspondiente petición:

"Al Rector y Claustro de la insigne universidad de Salamanca. Habiéndose tratado por orden de su Magestad algunas cosas que tocan al bien y aumento de la religión del glorioso San Agustín, an comenzado a tratar dellas el P. Provincial de Castilla y el P. Maestro fray Luis de León, el cual estos días se ha escusado por habérsele acabado la licencia que tiene de v.m. y del insigne claustro dessa universidad, y visto que su presencia es aquí necesaria para concluir el negocio que se trata, me ha mandado Su Magestad escriba a v.m. y a esos ss. que será servido en que le den licencia hasta el fin de Agosto que viene...

De Madrid a siete de Marzo de ochenta y nueve"³⁵. Por cierto que la negativa a la petición del Rey por parte de la Universidad no podía ser más rotunda y sorprendente: "...todos, sin discrepar ninguno, fueron de voto y parecer que lo pedido en la dicha carta no se podía hacer..., y que la dicha licencia se le deniegue y no se le conceda y deste voto fueron todos como está dicho". "Con

esa valentía -comenta el padre Luis G.A. Getino- contestaba la Escuela salmantina a lo que pedía el Rey por medio de uno de los señores del Consejo", en un momento en que estaba para resolverse el pleito de los Colegios ³⁶.

Naturalmente que la petición real quería anticiparse al momento en que terminase el plazo que la Universidad había dado a fray Luis para la solución del pleito de los Colegios. El asunto de la reforma ya lo había llevado, en el mes de septiembre de 1588, a entrevistarse con el Rey en El Escorial. El 5 de diciembre de ese mismo año, en el Capítulo de Toledo, presidido por el general de la Orden, Gregorio Petrucchini, se había aprobado la reforma y fray Luis de León había sido designado no sólo para redactar la "forma vitae", por la que se había de regir, sino también como responsable para su puesta en marcha. De ahí el interés del Rey en que éste continuase en Madrid.

Hemos visto que hasta este momento las relaciones filipino-luisianas han transcurrido con respeto, no exento de mutua admiración, sin embargo la intervención de fray Luis en el asunto de la Reforma de santa Teresa introdujo una dosis de tensión entre ambos, aunque algunos cronistas la hayan exagerado. Ante el intento del padre provincial Nicolás Doria, apoyado por Felipe II, de obligar a las carmelitas a renunciar a algunos puntos de las Constituciones que les había dejado la Santa Madre, después de consultar con fray Luis y de asegurarse la protección de la hermana de Felipe II, doña María, emperatriz de Austria, acudieron a Roma, y consiguieron que el papa Sixto V diera un *Breve*, en el que se aprobaban dichas Constituciones. Por un segundo *Breve*, fechado en 27 de junio, se encomendaba a don Teotónio de Braganza, arzobispo de Évora, y a fray Luis de León, la ejecución del *Breve* favorable a las monjas.

Por renuncia del Arzobispo, todo el trabajo iba a gravitar sobre el fraile agustino, llevándole a sostener una dura contienda con Doria y con Felipe II. Comunicó, pues, fray Luis al padre Nicolás Doria, a su Definitorio y autoridades provinciales, que debían reunirse el 25 de noviembre para hacer efectivas las resoluciones del *Breve*. Mientras iban a reunirse los convocados, acudió el padre Doria al Rey. La intervención real hizo que el Nuncio ordenase a fray Luis suspender la reunión capitular. No se arredró éste ante esta decisión y volvió a convocarlos para el día 2 de febrero de 1591 ³⁷. De nuevo acudieron los convocados, pero antes de entrar en la sala de la reunión habría llegado un caballero de la Cámara del Rey con esta orden: "su Majestad manda que vuestras paternidades suspendan por ahora la ejecución del *Breve* y no innoven nada hasta que Su Santidad, a quien se ha dado cuenta, mande otra cosa". Fray Luis habría dicho: "No se puede ejecutar en España orden alguna de Su Santidad" ³⁸.

Para A. Bell merece escasa confianza este cronista carmelita, que, en su afán de defender al

padre Doria, no repara en desprestigiar a fray Luis, llegando a afirmar que el enfado del Rey fue la causa de su muerte, "como si el fraile agustino fuera un favorito derrocado y no el hombre más independiente y más franco en el decir que había en España" ³⁹. Lejos de intimidarse ante los obstáculos que se le ofrecían, los afrontó con la serenidad y el indomable brío que eran de esperar, presentando al Rey un memorial en el que le pedía que "dos o más personas de sus Consejos" oyeran a las partes contendientes y resolvieran el asunto, "porque así conviene a la seguridad de la conciencia de V.M. y a la quietud destas religiosas que con la dilación padecen muchos y muy graves daños" ⁴⁰. La intervención de fray Luis fue, sin duda, decisiva: revocadas algunas disposiciones de Sixto V, Gregorio XIV dejaba a salvo las más importantes. En este sentido han de ser interpretadas las palabras de la M. Ana de Jesús: "A él se lo debemos todo" ⁴¹.

Ahora bien, los criterios encontrados que acabamos de observar en el tema de la Reforma Carmelitana serían indicadores del juicio negativo que fray Luis de León estaría expresando en algunos pasajes de sus obras, según ciertos autores. En este línea es paradigmático el trabajo de Manuel Durán, "Fray Luis de León y Felipe II", publicado en 1991 en la revista *Insula*. No se sabe a quién empequeñece más el autor, si al Rey o al propio fray Luis. Comete, incluso, errores históricos de bulto. A todas luces se equivoca, por ejemplo, cuando dice: "No sabemos qué le dijo Felipe II en la *única* (!) entrevista que tuvo con el monarca".

"De su disconformidad con la política interna del Rey Prudente -dice- han quedado claras huellas en sus escritos, y muy especialmente en el libro más importante de fray Luis, *De los Nombres de Cristo*". Y cita algún pasaje en el que, al describir al buen pastor que es el gobernante perfecto, cree descubrir el "contrarretrato" de Felipe II, "quien se aisló de sus súbditos, se encerró largos años en el palacio-convento de El Escorial", para pasar después a calificarlo de "hombre introvertido, reservado, inseguro, tímido, que ocultaba su timidez bajo una máscara de impasible dignidad. Hombre sin amigos, incapaz de confiar en nadie...". Y siguen los numerosos tópicos conocidos en relación a la Inquisición, al abuso de poder, etc. Pues no, el Felipe II que se trasluce de las numerosas entrevistas que tuvo fray Luis con él no es éste.

Por más que Aubrey F.G. Bell ceda también, a veces, a estos tópicos, es bastante diferente su enjuiciamiento. Para él, aunque algunos pasajes en los que describe el mal gobernante -el "tirano"-, en contraposición al bueno, puedan hacer pensar que fray Luis se está refiriendo a Felipe II, en estos mismos pasajes y en muchos otros habría que pensar más bien en una alusión clara y directa a los monarcas de Francia e Inglaterra ⁴². Es más, según él, el agustino "era entusiasta defensor de la monarquía (española)

San Agustín,
junto a la
Teología, y San
Jerónimo.
Biblioteca de El
Escorial.



y por lo mismo demuestra gran interés en preservarla de los abusos y otorga al rey más prerrogativas de las que estarían dispuestos a concederle las modernas ideas. El monarca es el árbitro supremo de la ley; de la ley civil"⁴⁵. De no ser así, el trato recibido por fray Luis en las audiencias habría sido bien diferente.

COLOFÓN. EL REAL MONASTERIO DE EL ESCORIAL Y LOS AGUSTINOS

Ayer eran los agustinos beato Alonso de Orozco y fray Luis de León los que acudían al encuentro de Felipe II en el Monasterio de El Escorial. Hoy son sus cohermanos en la Orden los que, llamados por otro Rey hace más de un siglo, desempeñan las funciones de custodios de este edificio y, en él, de los restos mortales del Rey fundador y de sus sucesores. Pues bien, a la luz de nuestra presencia actual y en alas de la imaginación, quiero acercarme a lo agustiniano -San Agustín y los agustinos- en los viejos tiempos de la fundación del Monasterio. Un cuadro y un relieve son altamente sugeridores.

El cuadro está en la capilla de los Santos Doctores de la Basílica escurialense. Su autor, Alonso Sánchez Coello, representa, hermanados, a san Jerónimo y san Agustín. El solitario de Belén anda abstraído en sus profundas meditaciones bíblicas, mientras que el obispo de Hipona mira atento al símbolo de la Iglesia que sostiene en su mano derecha: el Monasterio de San Lorenzo, aún inconcluso. Pareciera preludiar -vuela mi imaginación- que, andando el tiempo, los frailes agustinos, tras la desaparición de los monjes jerónimos, estaban llamados a ser herejeros y custodios de aquel edificio.

El relieve está en el retablo de la Sagrada Forma en la Sacristía: representa la entrega de la preciada reliquia a Felipe II por el agustino fray Martín de Guzmán, provincial de la provincia alemana por aquel tiempo. Los heresiarcas negadores de la presencia real de Cristo en la Eucaristía, y entre ellos el ex-agustino Lutero, tienen su mejor respuesta en esa imagen, una respuesta que, desde su entrada en el Monasterio en 1885, la comunidad agustiniana ha hecho particularmente suya. Vuelve a volar mi imaginación para ver en fray Martín de Guzmán todo un símbolo anunciador de nuestra presencia actual.

NOTAS

¹ El mejor relato de las actividades de fray Lorenzo de Villavicencio en los Países Bajos se encuentra en la obra de Paul D. Lagomarsino, *Court factions and the formulation of hispanic policy towards the Netherlands*, pp. 42-57.

² Ya en la malograda expedición anterior de Rui López de Villalobos (1542-1544) habían ido, por orden real, cuatro agustinos como misioneros.

³ Arteché de, J., *Urdaneta, el conquistador de los espacios*, Madrid 1945, p. 153.

⁴ Citado por M. Vidal, *Agustinos de Salamanca. Historia del observantísimo convento de San Agustín*, t. I, Salamanca 1751, p. 297.

⁵ Ídem, *op. cit.*, p. 204.

⁶ Ídem, *op. cit.*, p. 176.



Fachada
poniente del
Real Monasterio
de El Escorial.

⁷ *Información Sumaria del Proceso*, Madrid 1991, vol. II-II. La publicación de las Actas del Proceso fue llevada a cabo por el Padre Luciano Rubio con motivo del IV Centenario de la muerte del beato Alonso de Orozco. Suyas son la Transcripción, Introducción, Notas e Índices que figuran en los tres volúmenes.

⁸ *Información Sumaria*, vol. II-I, p. 510.

⁹ *Ibidem*, p. 276.

¹⁰ *Ibidem*, p. 297.

¹¹ *Epistolario cristiano*, Alcalá 1567, t. I, p. 9.

¹² *Información Sumaria*, vol. II-II, p. 1070.

¹³ *Información Sumaria*, vol. II-I, pp. 462-465.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 282-287.

¹⁵ Cf. *Información Plenaria*, vol. III, p. 152; *Ibidem*, p. 299; *Ibidem*, p. 275; *Información Sumaria*, vol. II-I, pp. 282-285.

¹⁶ *Información Sumaria*, vol. II-I, p. 471.

¹⁷ *Ibidem*, p. 202.

¹⁸ *Ibidem*, p. 592.

¹⁹ *Información Sumaria*, vol. II-II, p. 889.

²⁰ *Información Plenaria*, vol. III, p. 256.

²¹ *Información Sumaria*, vol. II-I, p. 400.

²² *Información Plenaria*, vol. III, p. 579.

²³ Cf. *Inf. Plen.*, vol. III, p. 254.

²⁴ *Felipe de España*, Madrid, 1997, "Prefacio", p. XII.

²⁵ *Información Sumaria*, vol. II-II, p. 1085.

²⁶ Relación del la vida del Ven. P. Fr. Alonso de Orozco, escrita por el P. Hernando de Rojas", publicada en *La Ciudad de Dios*, vol. I (1881), pp. 88-89.

²⁷ Cf. AUS 56, fols. 104v-106v y 125-142.

²⁸ Cf. AUS 58, fol. 45v.

²⁹ *Libro de Claustros*, AUS, fol. 75 y sigs.

³⁰ Cf. Getino, L.G.A. *Vida y procesos del Maestro Fr. Luis de León*, Salamanca, 1907, pp. 300-301.

³¹ Santiago Vela, G. de, "La Universidad de Salamanca y fray Luis de León", *Archivo Histórico Hispano-Agustiniano*, vol. XIII (1920), p. 156.

³² Cf. *Ídem*, art. cit., pp. 140, 141, 261.

³³ *Ibidem*, p. 262.

³⁴ Bell, A.F.G., *Luis de León. Un estudio del Renacimiento español*, Barcelona 1927, p. 208.

³⁵ Citado por Getino, L.G.A., *op. cit.*, pp. 319-320.

³⁶ *Ídem*, *op. cit.*, p. 320.

³⁷ Cf. Santiago Vela, G. de, "Fray Luis de León y los cate-dráticos de propiedad de la Universidad de Salamanca", *Archivo Histórico Hispano-Agustiniano*, vol. IX (1918), p. 103.

³⁸ Santa María, F. de, *Reforma de los descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, 1. V, c. 59.

³⁹ Cf. Bell, A.F.G., *op. cit.*, p. 219.

⁴⁰ Citado por Blanco García, F., *Fr. Luis de León. Estudio biográfico del insigne poeta agustino*, Madrid 1904, p. 250.

⁴¹ Manrique, A., *Vida de la venerable Ana de Jesús*, Bruselas 1632, 1. V, c. 5, p. 328.

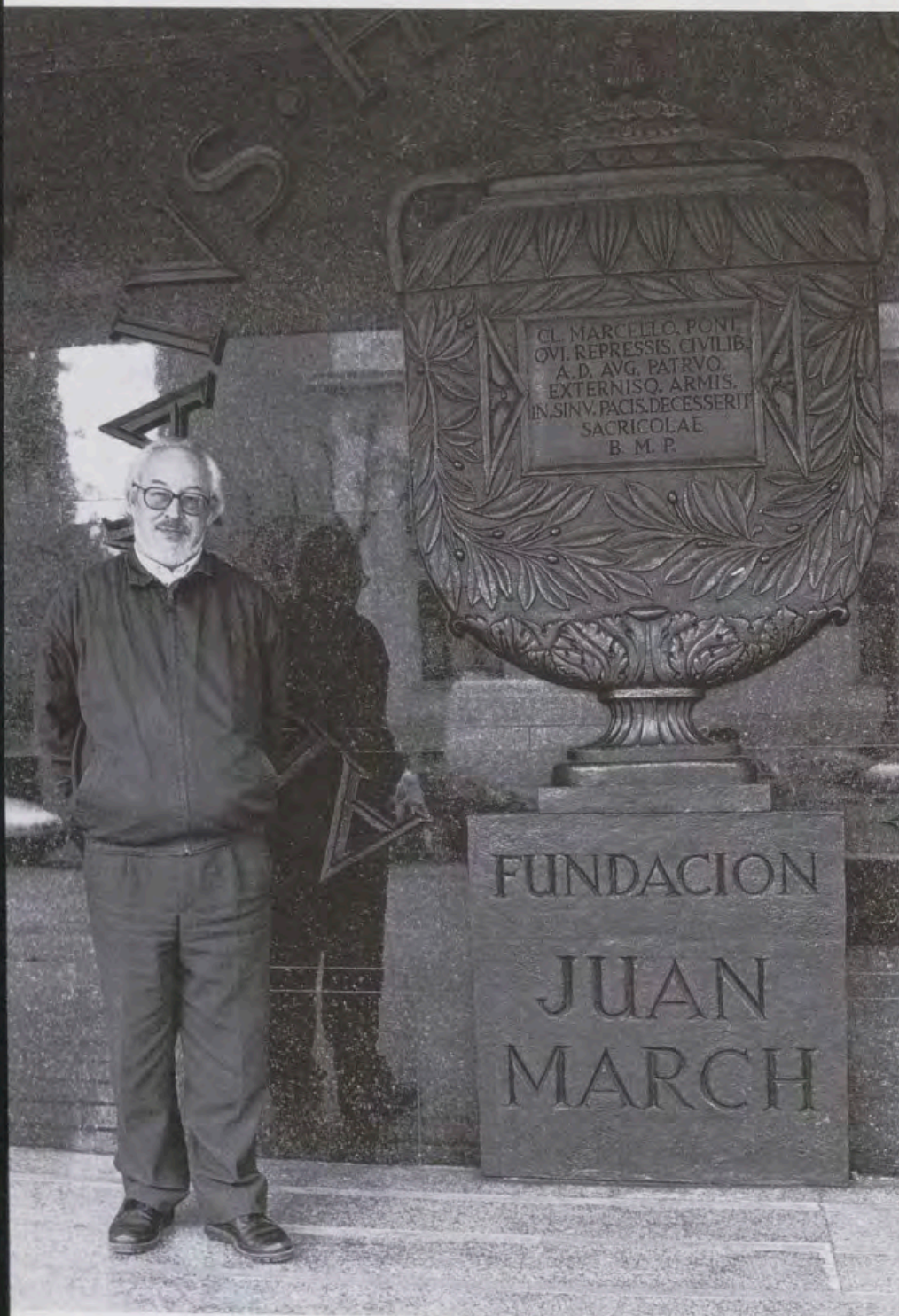
⁴² Cf. *op. cit.*, p. 308.

⁴³ *Ídem*, *op. cit.*, p. 306. Véase *Opera*, vol. V, *De fide*, p. 439.

Antonio Gallego Gallego

Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ

Fotografías: FÉLIX LORRIO



Son casi veinticinco años los que han pasado desde que Picardo levantó este magnífico edificio de la Fundación Juan March, blanca y pura ortogonalidad, con sus aristas redondeadas en planta y en alzado. En contra de lo que muchos pensaron -y pensamos-, el concepto arquitectónico aguanta bien el paso de un cuarto de siglo. La Fundación March es ya uno de los inevitables pilares de nuestra vida cultural, y tiene su sede, calle Castelló arriba, en este edificio espectacular y tranquilo. Una escultura metálica de intemperie del querido y llorado Sempere, y otra en hormigón rosa de Chillida flanquean la entrada al inmueble donde se celebra la exposición de Paul Delvaux y donde nos espera Antonio Gallego Gallego, musicólogo y director de los servicios culturales de la institución. Un apretado resumen de su currículum y sus publicaciones llena seis folios por ambas caras. Su conversación es agradable y gira en torno a la música, a la Fundación, y al ciclo de conferencias y conciertos que el pasado febrero dedicaron a "Felipe II y las Artes" en este año tan señalado.

Comienza hablándonos Antonio Gallego de un encuentro con el Patrimonio Nacional, suscitado desde unas páginas críticas en agosto de 1989.

- Hace algunos años yo participaba en el ABC cultural con unas páginas de opinión que generalmente tenían forma de carta. De carta música. Siempre me gustó mucho el género epistolar y existen magníficas novelas en ese campo, como la "Pepita Jiménez" de Juan Valera, o algún episodio de Galdós.

- El propio Delibes nos ha dejado alguna excelente novela en clave epistolar.

- Así es. Comprendo que se trata de una convención como otra cualquiera, pero me gustaba mucho y mi colaboración en aquellos años adoptaba esa forma, y por ello publicaba cartas musicales, al ministro o al director general de turno, casi siempre protestando por algo. Y escribí una a su anterior presidente, Gómez de Pablos, quejándome amargamente de unos conciertos que se organizaban en verano en los Reales Sitios. Yo le preguntaba que cómo era posible que al lado de magníficas exposiciones de pintura, o de relojes, o de platería, de artes plásticas, que al lado de magníficas restauraciones artísticas, cómo era posible que en estos conciertos no se incluyera ni una sola obra de las que se conservan en los ar-

chivos musicales de El Escorial o del Palacio Real de Madrid. ¿Cómo era posible que se olvidaran de la música custodiada en unos archivos tan ricos?

– La papelera musical sufrió un tanto con el incendio de 1734.

– Hubo pérdidas, sin duda, pero la papelera musical de Palacio es impresionante, ahí está el Catálogo de Marcellán, y el más reciente dirigido por Peris. Y el archivo de El Escorial, catalogado por el padre agustino Samuel Rubio, es igualmente riquísimo. ¿Cómo no se incluía nada de esto en aquellos conciertos? En fin, el Presidente me envió una carta muy elegante, agradeciendo la atención que yo prestaba al Patrimonio Nacional, lo cual era muy cortés cuando había por medio una crítica tan fuerte a aquella programación, y me decía que no estaba muy de acuerdo con dicha crítica pero que tomaba nota de mis apreciaciones por si en un futuro podían resultar útiles. Y mire usted por donde años después estuvimos muchas veces juntos, butaca con butaca, en algunos ciclos de conciertos como los de Ibermúsica, lo que produjo una pequeña amistad como buenos vecinos de concierto, pero yo creo que él no me llegó a identificar como el firmante de aquella crítica.

– Supongo que a partir de ahora, cuando se publique esta conversación, se producirá la identificación.

– No, eso se produjo ya hace algún tiempo, con motivo de un encuentro en casa de José Luis Yuste, director de esta Fundación March, quien nos presentó a ambos y ambos dijimos que nos conocíamos como compañeros de butaca en el Auditorio. Quien en realidad me identificó como el autor de la famosa crítica fue Lucinda, la mujer de Gómez de Pablos, que recordaba la carta, con lo cual la amistad por vecindad se incrementó a partir de ese encuentro.

– En definitiva, la carta parece que trataba de defender, y es muy loable, el hecho de que la música custodiada por el Patrimonio es un elemento artístico más de nuestro patrimonio cultural español, en el sentido más amplio de la expresión.

– El problema de la música es que es un arte del tiempo, que se desarrolla en el tiempo, no en el espacio, aunque de esto también habría mucho que hablar. Y así como todos tenemos una conciencia muy real de los objetos artísticos que forman parte de nuestro patrimonio, como un cuadro, un tapiz, una escultura, un edificio o una cerámica, con la música no sucede eso, nos

cuesta más integrarla en el patrimonio del arte y de la cultura. Nos cuesta más conservarla. Y conservar la música no es sólo conservar los instrumentos o las partituras, sino también hacerla sonar. Las artes visuales o plásticas “suenan” por sí mismas. Una pintura hay que conservarla, hay que restaurarla, hay que exponerla en las mejores condiciones, pero no precisa de un intérprete como la música. Debo insistir en esta idea de que la música no basta con conservarla bien, con catalogarla, hay que hacerla sonar porque entonces es cuando es música. De manera que conservar la música, además de custodiársela en un archivo, es hacer que suene: conservar la música es hacerla música. Me consta que durante los últimos años se ha mejorado mucho en este aspecto.

– Estas reflexiones nos llevan a preguntarle sobre la famosa teoría del “atraso” de la música en España, de la cultura musical española respecto de otros vecinos como Alemania, Francia u Holanda, por citar algunos ejemplos.

– Sin negar esa premisa, yo creo que es necesario hacer algunas matizaciones. La primera es que, históricamente, no siempre ha sido así. Aquí hubo unas redes de consumo y producción musical muy estimables hasta la caída del Antiguo Régimen, hasta Napoleón. Es verdad que esas redes dependían casi en exclusividad de la Iglesia, de las catedrales, colegiatas, conventos y Reales Sitios, pero aseguraron la producción musical, su consumo y su transmisión. Las desamortizaciones posteriores hicieron que la Iglesia perdiera poder económico y tuvo que venir el Estado como sustituto a llenar esos vacíos, y ahí se produce la creación del Real Conservatorio.

– En tiempos de María Cristina.

– Eso es, de María Cristina de Borbón. En ese momento se podría señalar el comienzo de unas ciertas carencias institucionales, pues hasta entonces la red de la Iglesia era extensa y compleja y funcionaba por un sistema de vasos comunicantes. También había música en las casas nobles, y por supuesto la monarquía sostenía capillas musicales espléndidas. Todo eso se derrumba, desaparece y comienza una época larga, de cierta pobreza o de cierta carencia que dura más de un siglo. Pero afortunadamente toda esa decadencia se ha roto, y conviene subrayarlo, porque el esfuerzo español de las dos últimas décadas es muy notable, y no sólo hay

que atribuirlo a un determinado partido político. La reciente creación de la red de auditorios y de la red de orquestas sinfónicas no tiene parangón en ningún país del mundo, en este momento. No es extraño pues que cuando uno sale al extranjero a algún congreso musical, la pregunta de los colegas sea casi siempre la misma: “...pero, ¿qué está pasando en España?”.

– Esta consideración es poco conocida “desde dentro”, desde el panorama español.

– Quizá sea así, pero hay que hacerla notar con claridad. Pensemos que en Italia el más reciente auditorio se levantó en tiempos de Mussolini. Italia tiene magníficos teatros de ópera y de verso, algunos maravillosos, otros en estado deplorable...

– Lo dice por el de Venecia, La Fenice...

No, de vez en cuando alguno se quemó, pero eso también nos pasa en España y en todas partes. Me refiero a que Italia, y es un ejemplo, carece de una red moderna de auditorios como la española actual, con casos de gran valor como el de Granada, el de Madrid, el de Valencia, y los que están ahora en construcción.

– La gente identifica esta “operación auditorios” con Javier Solana, pero yo creo que es anterior, que el movimiento lo inició Íñigo Cavero.

– Empezó antes de Solana, continuó durante la etapa socialista, y sigue vivo actualmente. En cuanto a las orquestas hay que decir que por ser de dependencia autonómica, las hay de diversos orígenes; hay comunidades del PP, del PSOE, o nacionalistas, y todas tienen pujanza, lo cual es muy de admirar en sus resultados porque estamos cerca de alcanzar ese nivel de consumo musical similar al de los países vecinos a que usted se refería hace un momento. Sin embargo, desafortunadamente, hay otros aspectos, como el de la educación musical, en donde el panorama no es tan satisfactorio.

– Algún comentario sobre la enseñanza de la música española es inevitable, no sólo por su condición de catedrático del Conservatorio, sino porque esta cuestión de la docencia musical y sus problemas es inseparable de su vida profesional y espiritual.

– No hay país que aguante “impunemente” la creación de veinte orquestas en tan pocos años, pero si esto lo unimos a las carencias de la educación musical, se comprenderá el porqué hay orquestas en España con miembros de diez o doce nacionalidades

distintas. Esto plantea problemas estilísticos, y es muy arduo unificar distintas escuelas y distintos colores. Estos músicos, no obstante, están echando raíces en España, y la próxima generación ya no será polaca, hindú o rusa sino española, y eso será bueno. También se produce otra ventaja, y es el reforzamiento de algunos conservatorios provinciales a los que antes no quería ir casi nadie. Hay esperanzas de futuro, pero el problema más importante está en la enseñanza, y en este aspecto hay que distinguir que hay dos enseñanzas: la que va dirigida a "fabricar" músicos, la que tiene carácter de música profesional.

— ¿Y la otra?

— La otra enseñanza es la música general integrada en las Humanidades y dirigida a alumnos que no van a ser músicos. Sería la música como parte de la educación general, de la educación integral del ciudadano. Son dos aspectos que conviene tener muy diferenciados. Sobre este último, si echamos una mirada a la LOGSE, no parece que los propósitos o las ideas de base sean malos. El problema es cómo se lleva eso a la práctica, porque ahí existen graves carencias.

— ¿Por qué?

— Porque hay un profesorado, sobre todo en los niveles primarios, que no ha sido bien seleccionado, ni bien instruido, que ha llegado a la enseñanza con títulos de especialidad musical provenientes de cursillos muy acelerados. Se ha partido de la base, a mi juicio errónea, de que un profesor en esos niveles "no necesita saber mucha música, porque los chavales a esas edades lo que quieren es jugar con música". Pues bien, en esos niveles es donde se necesitan especialistas más refinados, porque es el momento de la siembra, y si se siembra mal saldrá el arbolito torcido. En estos primeros escalones de la enseñanza musical para no profesionales es donde yo detecto los más graves problemas y carencias. Ojalá se remedie con las especialidades musicales establecidas en las Escuelas Universitarias.

— ¿Y en la otra enseñanza, en la que se da a los que luego serán músicos profesionales?

— Pues también, también existen carencias, pero eso afecta a muchos menos centros de enseñanza, y con una voluntad política decidida, que dicho sea de paso no detecto, creo que este problema es mucho más fácil de arreglar.

— Hablamos pues de que el problema es más fácil de resolver en la ense-

nanza de música para los que van a ser músicos profesionales.

— Sí, afecta a la red de conservatorios, en tanto que la enseñanza general afecta a los institutos, a los colegios públicos y privados, a muchísima gente. Hoy está aceptado, e incluso demostrado, que los niños que tienen una buena enseñanza musical son más listos para las matemáticas y para tantas disciplinas aparentemente alejadas de la música.

— Hay multitud de encuestas y estudios científicos que dicen que la educación musical hace al individuo más alertado y más tolerante en sus comportamientos.

— Más armonioso. Es una teoría que viene de los griegos, que ya especularon con esta cuestión, y ahora se está demostrando que la música no es una mera ornamentación dentro de la formación integral del niño. Hasta hace pocos años sólo estudiaban música las niñas, porque se sobrentendía que tenían que saber coser, bordar y tocar un poco el piano. Ahora, afortunadamente, se sabe que con independencia del sexo, la enseñanza musical desarrolla en el alumno unas capacidades cerebrales e intelectivas, por lo que no se puede prescindir de ella en la formación primaria o secundaria. Esta idea está recogida en la LOGSE con toda claridad, pero en mi opinión donde la enseñanza musical da sus mejores frutos es en la fase secundaria más que en la primaria.

Para esa red secundaria ahora hay una buena selección de profesorado y las oposiciones incluyen un ejercicio práctico con pruebas de interpretación en las que hay que tocar o cantar, según los casos, con pruebas de análisis de una obra después de una audición, y pruebas de análisis de una partitura, y algunas más de carácter oral. En definitiva, hay que demostrar que se sabe música. Como además la red de profesores que forman parte de los tribunales está bien seleccionada a través de antiguas oposiciones, podemos decir que ya va habiendo un cierto orgullo de cuerpo. Por la experiencia personal que tengo, alguna muy cercana, creo que este grupo tiene grandes posibilidades de asentarse y de afianzarse con solidez y con prestigio. El problema, sin embargo, yo no lo veo en este nuevo grupo docente, sino en el antiguo cuerpo de maestros.

— ¿Profesores de E.G.B.?

— Sí, creo que se llama así, pero no estoy muy seguro de los nombres. Se

forman en Escuelas Universitarias o en Facultades de Pedagogía. Pero quiero recapitular un poco lo hablado hasta ahora para señalar un fuerte contraste. Por una parte, en lo que se refiere a "consumo musical", la situación es buena como producto del gran esfuerzo desarrollado en los últimos años, y podemos apreciar una renovación de la vida musical de nuestras ciudades. Con esa creación de nuevas orquestas y nuevos auditorios se puede decir que hemos subido muchos peldaños. Sin embargo, en lo que llamamos enseñanza no profesional es donde yo lamento detectar grandes fallos, y es una pena porque este campo docente es el gran vivero de donde van a surgir los aficionados que llenarán mañana los auditorios.

— Me ha parecido que en sus palabras, como en tantos medios de opinión, en tantos círculos culturales, en tantos lugares de diversa índole, late también el problema de la enseñanza musical y la Universidad.

— El problema es que cualquier cosa en este país está ya en la Universidad en su grado superior y la música no. He dicho alguna vez, sin la menor ironía, que actividades como el deporte o la enfermería están en la Universidad, y me parece muy bien, pero en el caso musical no es así. La música sólo está en la Universidad en dos aspectos, o bien a través de la Pedagogía, mediante escuelas del antiguo magisterio que ahora son universitarias o integradas en Facultades de Pedagogía, o bien a través de la musicología, las ciencias musicales, que también están en la Universidad. Bien es verdad que ambas cosas también están en los conservatorios, pero el resto de la música no está en la Universidad. Y se da la paradoja, un poco esperpéntica si se me permite la palabra, de que la Universidad Complutense hace doctores "honoris causa" recientemente a cuatro compositores de prestigio.

— Se refiere usted a Hallfiter, Bernaola, Marco y De Pablo.

— Sí, estoy hablando de ellos, a quienes por cierto homenajeamos ayer mismo sus compañeros de la Academia de Bellas Artes de San Fernando con este motivo.

— Pero yo creo que es un título muy merecido.

— Claro que lo es, no cabe duda, pero cuando uno piensa que esos cuatro excelentes compositores, como tales, nunca hubieran podido ser doctores "normalis causa", uno tiene que pensar que algo está fallando. Ahora se

ha creado un doctorado en Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid.

— Ahí está nuestro amigo y compañero José Peris Lacasa.

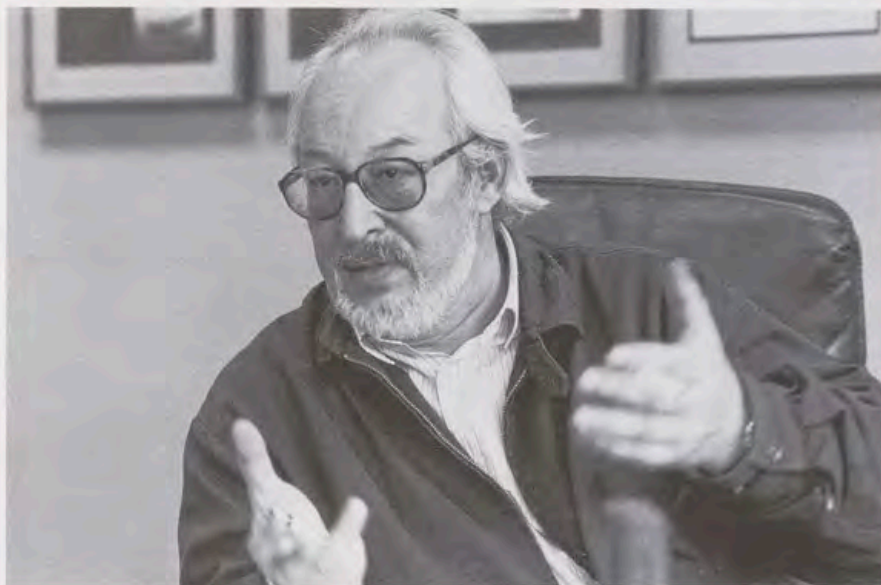
— Efectivamente, a él me refiero y también se le homenajea en los próximos días por este motivo. Es el reconocimiento, por parte del Consejo de Universidades, del primer doctorado en Ciencias de la Música. Hay otras universidades que imparten enseñanzas de musicología que terminarán teniendo doctores, y algo similar sucederá con los conservatorios, de donde saldrán los alumnos con un título equivalente a todos los efectos al de licenciado. La LOGSE también abre camino para, en combinación o no con alguna universidad, hacer estudios de tercer ciclo.

— ¿Dónde está entonces el problema?

— Escribe en que los Conservatorios Superiores están fuera de la Universidad, y en ésta nos estamos refiriendo solamente a dos aspectos muy concretos, la pedagogía musical y la musicología. Hay pues dos sistemas para llegar a un título superior, dos sistemas muy distintos en los que no voy a entrar. Pero el problema es que falta lo demás. Falta la composición, que es la madre de la música, la inventora de la música, y falta la interpretación. Algunas veces me dicen, cuando intervengo en polémicas sobre este asunto, “¿pero es que usted se imagina un doctor en trompa?”, y yo tengo que responder, “no señor, yo me imagino un doctor en música, especializado en trompa”. No cabe duda de que un investigador que profundice en los conciertos de Mozart para trompa y orquesta, si además toca la trompa, los entenderá mejor y tendrá más posibilidades de éxito. En definitiva, lo que reivindicamos es que toda la música, en su nivel superior, esté en la Universidad, no solamente la musicología y la pedagogía musical. Lo que queremos es una situación similar a la de las Bellas Artes. ¿Por qué es universitario un pintor, un grabador y un arquitecto, y no un compositor? Estamos todos en la misma Academia de Bellas Artes de San Fernando y ellos son universitarios y nosotros no.

— Es algo que no se entiende bien.

— Yo llevo muchos años dándole vueltas y no se me hace inteligible. Es sólo cuestión de voluntad política. El rector Rafael Puyol publicaba hace poco en páginas de opinión un artículo diciéndome que el doctorado a estos cuatro compositores que hemos nombrado, de



alguna manera “redime a la Universidad”. Pues no, yo creo que no la redime. Se redimirá cuando se pueda estudiar composición en la Universidad.

— ¿Y eso cómo se soluciona?

— Hay una manera cara de solucionarlo, la que se ha hecho en musicología, que ya es carrera con identidad propia. Comprendo que es muy caro hacer ahora una carrera independiente de composición, o de interpretación. Entonces, ¿por qué no coger los Conservatorios Superiores y hacerlos Facultades universitarias? Es una solución mucho más barata, pero no percibo voluntad política para que esto sea así. De hecho, después de más de un cuarto de siglo de lucha, yo me veo muy cansado y he pedido la excedencia en el conservatorio.

— Como catedrático de musicología.

— Sí, primero fui catedrático de Historia de la Música y luego de musicología en el conservatorio de Madrid. Supongo que es una retirada temporal, pero retirada. Así se lo dije a la ministra que me lo reprochó cariñosamente. Le dije que no era una cuestión personal sino testimonial, pero que lo tenía que arreglar ella o en esas condiciones la situación actual no me interesaba. El problema es que nosotros damos titulación superior pero mi puesto de trabajo como catedrático de musicología en un conservatorio superior está equiparado, a todos los efectos, al de catedrático de instituto. O sea, yo soy un enseñante medio que da títulos superiores. Me pregunto incluso si esos títulos son legales. Pero también son malas las consecuencias de esta extraña y compleja situación.

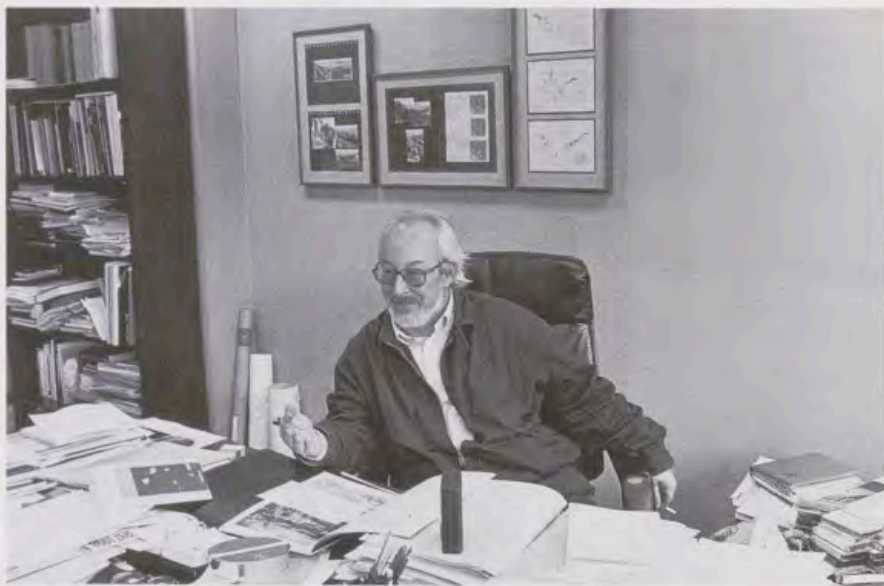
— ¿A qué se refiere?

— Le pondré un ejemplo. Un catedrático universitario de musicología, que

es el colega con el que yo me encuentro en los congresos, con el que yo me mido en conferencias y publicaciones, ve valorado su trabajo docente y también el de investigación a través de unas comisiones de evaluación científica. En cambio a mí, como enseñante secundario, lo que me piden es que haga cursos o cursillos, que me matricule como si tuviera veinte años.

— ¿En qué?

— Pues en cursos de diversa índole, ¿qué sé yo?, de la técnica Alexander de relajación para pianistas, o de enología, y claro, tengo que decir que no soy pianista y que me gusta el vino, pero la enología puede no interesarme. Lo que nos piden es estar matriculados como alumnos en cursillos de capacitación para que nos reconozcan un sexenio. Se da el caso, como a mí me sucedió al regresar de Santander, donde había impartido un Curso magistral de treinta horas en la Universidad Menéndez Pelayo, y yo pensaba, pero si yo doy créditos, yo no los recibo. ¿Qué significa esto? Pues que nadie evalúa lo que nosotros investigamos o publicamos y que ese trabajo no se va a convertir nunca en un poquito más de sueldo ni en un poquito más de estímulo. Es una aberración que esa tarea de investigación no forme parte de nuestro trabajo, así que opté por pedir la excedencia, y le aseguro que después de veintiséis años de docencia, fue una decisión muy dura, porque no es fácil irse de lo que uno siempre ha querido ser, del lugar que has elegido para estar en tu vida profesional. Ha sido un gran disgusto, porque la música era mi elección personal. Yo tengo dos licencias universitarias al margen de la música, pero mi opción personal fue a favor de la música.



– Hemos leído en su historial que es usted licenciado en Arte y en Derecho.

– Las familias de nuestra generación consideraban hace treinta y cuarenta años que esto de dedicarse a la música era “peligroso” y nos exigían un título “serio”, por eso encontrará usted con frecuencia músicos con una licenciatura variopinta. Es el caso de Tomás Marco y Luis de Pablo, o el mío, que somos licenciados en Derecho. Yo hice más tarde la licenciatura en Arte, lo cual significa que no me hubiera sido excesivamente costoso el enfocar mi vida hacia la Universidad, pero nunca me gustó enseñar música de nivel superior a gente que no sabe música, o que posee un deficiente nivel técnico. Quizá es que no lo sé hacer, pero yo no puedo empezar a explicarle a un alumno universitario lo que es un acorde de séptima de dominante. Es como si un profesor de literatura en la Universidad tuviera que explicar lo que es un terceto o una rima en asonante. Mi opción fue enseñar en el Conservatorio, y en esa opción he luchado más de veinticinco años, y se han ganado algunas batallas, pero no la guerra, de forma que he decidido retirarme a mis cuarteles de invierno. Leo más, investigo más y espero que pronto se note porque la producción científica tiene una cierta inercia.

– No nos debemos quejar de su producción, porque hay un buen reguero de libros, artículos, ensayos y tantas y tantas semblanzas, recensiones, presentaciones y comentarios. Se trata, sin duda, de una producción caudalosa, pero nos gustaría hacer algún comentario sobre su libro, a mi juicio imprescindible, de *Historia del grabado en España*, de más de 500 páginas.

– El libro obedece a una circunstancia de mi vida, y es mi etapa de trabajo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando como oficial mayor durante nueve años, llevando la secretaría. Lo que más me interesó fueron las siguientes cosas: la biblioteca y el archivo en primer lugar, y guardo un gran recuerdo de doña Carmen Niño, la esposa de don Enrique Lafuente Ferrari. Pero debo destacar la Calcografía Nacional, que para mí fue un descubrimiento. Simultáneamente se inauguraba en la facultad madrileña la sección de Arte, que tenía unos cursos vespertinos en los que nos matriculábamos aquellos que teníamos trabajo por la mañana. De todo esto hace ya veinticinco años, pero sin perder el hilo de la narración, debo recordar que hice una tesina, dirigida por el profesor Pérez Sánchez, sobre los dibujos preparatorios para grabados que había en la Calcografía. Después de una labor de catalogación muy laboriosa, porque los dibujos se hallaban desperdigados por cajones de aquí y de allí, y de redactar el correspondiente estudio, aquel trabajo tomó forma de memoria de licenciatura. En aquel momento Antonio Bonet Correa, que dirigía y dirige los libros de arte de la editorial Cátedra, me encargó un libro sobre la historia del grabado en España, y yo, en mi inconsciencia, acepté.

– Sería un encargo para sentirse muy halagado.

– Sin duda, pero el libro me costó casi cinco años de trabajo para desesperación de Bonet y de la editorial.

– Recuerdo que fue una novedad muy esperada, porque apenas había historias sobre el grabado, había muy poca bibliografía.

– El problema es que había muchos escritos sueltos, parciales, sin unidad, pero no existía una historia del grabado como tal. Debo recordar unos magníficos artículos publicados por don Enrique Lafuente en la revista Clavileño, donde se trazaba un panorama sobre el grabado en España, con comentarios muy sabrosos, y yo seguí aquella especie de índice que me fue de gran valor. Pero se encontraba uno con grandes lagunas, como por ejemplo la litografía española en el XIX, donde, aparte de un viejo discurso académico de veinte páginas de don Félix Boix, no había prácticamente nada publicado. Quiero decir que había datos, había catálogos de exposiciones del siglo XX, pero sin ninguna coherencia, y por eso el construir aquella historia fue un gran esfuerzo de síntesis que me obligó a estudiar muchísimo.

El resultado de aquellos cinco años es este libro, que curiosamente sigue manejándose todavía. Yo pensé que le había llegado su final cuando Juan Carrete y su gente publicaron los dos tomos (el 31 y el 32) que el Summa Artis dedica al grabado español. Pero no fue así, y no porque estos dos tomos no tengan valor, y, sobre todo, una gran riqueza iconográfica sino porque el enfoque era distinto, porque no eran una historia del grabado. Una historia es algo distinto, es una narración, una reconstrucción intelectual, y por contra, una suma de monografías no es una historia. En resumen, como todavía no se ha publicado una “segunda historia” que jubile la mía, es por lo que creo que mi libro sigue vigente.

– Conversando en este despacho tan agradable y luminoso de la Fundación Juan March, no se puede evitar la tentación de preguntar cómo se gobierna un organismo de estas características, o al menos, cómo se organiza desde su condición de director de los Servicios Culturales.

– No sé muy bien cómo se gobierna una fundación porque las hay de muy diversos modelos y muy diversos fines, y en cualquier caso es una cuestión compleja, pero existen organismos que son comunes a todas. Existe en primer lugar un patronato que está más o menos ligado al fundador y a personas de su confianza cuyo cometido suele ser “aprobar, vigilar y estimular”. Existe también un consejo directivo, que en nuestro caso incluye un director-gerente y directores de servicios, como pueden ser los culturales,

que es el área de la que yo me ocupo. También tenemos un servicio de exposiciones, que antes estaba incluido en los servicios culturales, pero por su propia importancia se ha desgajado y tiene vida propia. Otro servicio es el de comunicación y prensa, que actúa como la voz de la Fundación hacia el exterior, no sólo a través de notas de prensa y de información básica, sino a través de la revista Saber leer, el boletín mensual, el anuario y otras publicaciones.

Existen servicios administrativos, naturalmente, pero no debo olvidar al consejo asesor, que se renueva cada tres años, formado por personas ilustres que han estado relacionadas con la Fundación, a quienes sometemos todo el bloque de actividades, y nos ayudan con su consejo, además de colaborar en una labor sostenida de seguimiento. Aparte de todo ello esta comisión asesora también analiza lo que podíamos llamar "operaciones excepcionales", y su opinión consultiva, aunque no vinculante, nos sirve de mucho.

- Parece que el suyo es un trabajo gratificante.

- Pues sí, porque las realizaciones se ven con cierta rapidez, aunque las consideraciones previas hayan sido laboriosas. La Fundación hace también exposiciones, recordemos la de Toulouse-Lautrec, y es sólo un ejemplo.

- Un buen ejemplo, como ésta de Paul Delvaux que ahora está abierta al público.

- Estas grandes muestras exigen años de trabajo, pero un ciclo musical o una ronda de conferencias es algo mucho más rápido. Creo que el equipo de esta Fundación es muy profesional y eficaz. Yo oigo hablar mucho a los músicos a los que invitamos y creo que están satisfechos de los grandes y los pequeños detalles, desde el anuncio al exterior hasta el hecho de que el piano esté perfectamente afinado, comencemos siempre a la hora anunciada, los programas de mano sean de calidad...

Es una satisfacción el oír a veces que somos una organización española que funciona "a la alemana", pero lo curioso es que muchos alemanes nos dicen también que ellos ya no son como se piensa, que Alemania ya no es lo que era. En fin, bromas aparte, el ritmo de actividades musicales es fuerte, hay largas temporadas de seis conciertos a la semana. Lo que sí tenemos, como toda organización espa-

ñola que se precie, es buena capacidad de improvisación cuando hace falta, pero es que la música es así.

- ¿Por qué?

- Pues porque hoy mismo, por ejemplo, no sabemos si Baremboim va a tocar en Madrid, porque ayer suspendió en Valencia. Claro, es un hombre y no una máquina, y tiene un "gripazo". Pérez Sánchez, por la misma razón, no pudo pronunciar una conferencia sobre Felipe II, y no era fácil de sustituir.

- Nos pone usted las preguntas finales en bandeja, con esa referencia a Felipe II, de cuya muerte en 1598 se celebra ahora el IV Centenario. El ciclo que ustedes le dedican con conferencias y conciertos es excelente.

- Se programó en febrero de 1998. Discutimos mucho sobre ello a lo largo de 1997, y nos pareció apropiado estudiar la relación del Rey con las artes, la arquitectura, la pintura, la escultura, los jardines, y por supuesto con la música, porque la música de la época filipense en España es de grandísima altura.

- En la segunda mitad del XVI.

En general en todo el siglo, pero particularmente en la segunda mitad. En la primera tenemos a Cristóbal de Morales († 1553), pero en la segunda ya tenemos un Tomás Luis de Victoria (1548-1611), un Antonio de Cabezón (1510-1566), organista de la Real Capilla, o un Francisco Guerrero (1528-1599), maestro de Sevilla, que eran gentes que se codeaban de tú a tú con lo mejor de la Europa musical de aquel momento.

- ¿Y en la música instrumental?

- No se puede dejar de nombrar a los vihuelistas. En Europa se tocaba el laúd, de dorso curvo, y en España la vihuela, que al igual que la guitarra, tiene el dorso plano. Los libros que se publicaron entonces contienen una música excepcional. La escuela organística es espléndida, y no sólo por Cabezón. Todo eso sucede bajo el reinado de Felipe II. Hicimos un concierto con el grupo SEMA (Seminario Español de Música Antigua) analizando la biografía filipense con una especie de radiografía musical del reinado, las músicas propiciadas por su nacimiento, las músicas que oyó de niño y de joven, que oyó en sus bodas, en Lepanto.

- ¿En Lepanto?

- No digo durante la batalla, me refiero a músicas propiciadas o hechas a raíz de un determinado acontecimiento, como por ejemplo motetes com-

puestos después de la victoria naval. Estos hechos, como las bodas del Rey, el reino de Portugal y España bajo la misma corona, la boda de su hija Catalina Micaela, su muerte, eran acontecimientos que generaban música. La primera obra del concierto era un motete al nacimiento (1527) compuesto por Nicolás Gombert (c.1495-c.1550), que era el músico preferido por Carlos V, y la última obra fue un motete de Ambrosio Cotes (1550-1603) que se titulaba "Mortuus est Philipus Rex".

- Buena música.

- Buena música del XVI, pero también tuvimos muy buena música en el XVII y en el XVIII, aunque dominada por los italianos. Habría mucho que hablar de esto, porque un Domenico Scarlatti o un Boccherini son músicos que se pasaron cuarenta años en España, de manera que fueron tan españoles como El Greco. Todavía hay Boccherinis en la guía de teléfonos de Madrid. Al igual que El Greco se trajo sus colores de Venecia, estos hombres trajeron aires de Italia y fecundaron la música española. Tuvimos buena música en la Edad Media pero el gran Siglo de Oro musical español yo diría que es el XVI.

- Pero usted ha investigado en los últimos años mucho más sobre Manuel de Falla y el siglo XX. Ha redactado el Catálogo de obras del gaditano, ha descubierto muchas cosas.

- Los siglos XIX y XX españoles son muy ricos en música, pero están muy mal estudiados aún. Y en eso estamos. En este momento, sin embargo, lo que más me interesa es la poesía, y especialmente, la poesía que se relaciona con la música. A ello dediqué mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Noche serena. Glosas contemporáneas a Fray Luis), y pienso insistir. Me gustaría escribir una historia de la música dejando la palabra a los poetas españoles: Hay material de sobra. O un nuevo libro sobre el Museo del Prado (el primero fue La música en el Museo del Prado, escrito con mi maestro Federico Sopena) en el que los cuadros fueran explicados por los poetas. Una antología titulada algo así como El Prado de los poetas. O sea, libros perfectamente inútiles, pero muy placenteros. Estoy un poco harto de tanta erudición estéril y, casi siempre, mal escrita. Por eso vuelvo a los poetas, que son quienes mejor dominan el arte de comunicarse por escrito. Deberíamos aprender de ellos.

DOCE AÑOS DE ESCUELAS-TALLER EN PATRIMONIO NACIONAL

En el pasado marzo se conmemoró en el Palacio Real el XII Aniversario de las Escuelas-Taller en Patrimonio Nacional. Preside S.A.R. el Príncipe de Asturias, y asisten el Ministro de Trabajo, el Secretario de Estado para la Seguridad Social y el Director General del Instituto Nacional de Empleo, además del Presidente y alta dirección de Patrimonio Nacional, empresarios e invitados.

Un aniversario para que las Escuelas-Taller sean conocidas por el público y para reconocimiento de su labor.

S.A.R. el Príncipe de Asturias expresó la razón de su presencia, en unas palabras pronunciadas en el Salón de Columnas de Palacio: *"Para mí es motivo de satisfacción que este Organismo, tan estrechamente vinculado a la Corona, haya emprendido esta tarea de gran alcance cultural y profundo sentido humano, pues abre un camino y una esperanza al empleo juvenil, que como sabéis es una de mis preocupaciones principales"*. Las Escuelas-Taller representan, adaptadas a las realidades de tiempo y de lugar, una forma de continuación de las Casas de Oficios y Talleres Reales tradicionales, aunque con la dimensión social que reclaman las circunstancias, ya que están a caballo entre la lucha contra el desempleo juvenil y la enseñanza profesional, con aspectos también de segunda oportunidad para quienes la vida, en determinado momento, parece haberles cerrado las puertas.

A este aspecto de la continuación de los oficios tradicionales se refirió Don José María Ballester, director del departamento de Patrimonio Cultural del Consejo de Europa. *"Los oficios artesanos y artísticos, las profesiones relacionadas con la conservación y promoción del patrimonio cultural y natural se perfilan hoy en día como una alternativa real de empleo. Por eso se intensifica en todos los países la promoción de tales oficios, se renuevan sus sistemas de formación, se buscan nuevas formas de ejercicio profesional y se arbitran políticas a nivel de estado. El propio Consejo de Europa acaba de lanzar una fundación para dinamizar el desarrollo de estos oficios y profesiones"*, dijo en sus palabras pronunciadas en el Salón de Columnas.

El programa de Escuelas-Taller está dirigido a jóvenes menores de 25 años, desempleados y con carencias formativas. Combina enseñanza, formación profesional activa y trabajo remunerado sobre obra real. Cada curso dura dos años, y el índice de perseverancia de los alumnos-obreros en las Escuelas-Taller de Patrimonio Nacional es muy elevado, en torno al 90%.

El Ministerio de Trabajo retribuye a los monitores de cada escuela, y a los alumnos-obreros. El organismo que acoge una Escuela-Taller, como es Patrimonio Nacional, propone los campos profesionales, proporciona las personas con los conocimientos teóricos y prácticos adecuados, dirige los objetivos de trabajo donde los alumnos-obreros aplican lo aprendido, y presta apoyo logístico, servicios, equipo y material.

Las cifras del programa en Patrimonio Nacional son de envergadura: 31 Escuelas-Taller desde 1986, con 1.500 alumnos y un presupuesto de 5.400 millones de pesetas. Su enfoque se orienta hacia profesiones relacionadas con el cuidado y conservación de objetos artísticos y espacios verdes; relojería, ebanistería, dorado, cantería, plomería, forja artística, tapicería, guarnicionería, fondos bibliográficos y sastrería histórica. No



faltan tampoco los de apoyo general: obra civil, carpintería, jardinería, albañilería, fontanería y riegos, pintura y materiales sintéticos.

Aludió a ello con elogio S.A.R. el Príncipe de Asturias: *"La sociedad actual es, afortunadamente, más exigente cada día con los gestores culturales, a quienes demanda mayores atenciones al patrimonio histórico y artístico, y a su entorno. Las Escuelas-Taller en general, y las de Patrimonio Nacional en particular, han sabido captar esta necesidad y han acertado a darle respuesta"*.

Patrimonio Nacional acoge en la actualidad a 320 alumnos-obreros en ocho Escuelas-Taller, cuya distribución es similar a las precedentes. Se puede destacar la novedad de la Escuela-Taller de actuaciones en fuentes y elementos ornamentales, en San Ildefonso.

El Duque de San Carlos, Presidente de Patrimonio Nacional, señaló la utilidad que representa el dinero invertido en este proyecto en cuanto evita los gastos sociales normalmente asociados a la falta de ocupación. Y que las Escuelas-Taller vienen a dar solución indirecta al problema de la falta de una oferta de mano de obra competente en profesiones tradicionales relacionadas con la restauración y conservación de bienes culturales.

El Ministro de Trabajo resumió el espíritu y el por qué de las Escuelas-Taller: *"Los resultados de este programa han supuesto para casi 1.500 jóvenes formados en Patrimonio Nacional una oportunidad extraordinaria. Decía el poeta alemán Goethe que el horizonte se mueve si tú te mueves. Durante los últimos doce años, Patrimonio Nacional y el Ministerio de Trabajo se han movido, y el horizonte se ha movido"*.

Como remate del aniversario, una exposición en el Salón Génova permitió a los visitantes de Palacio, y al público en general, apreciar el trabajo efectivo de las Escuelas-Taller, comprobar sus resultados y observar el utilaje empleado. También en los restantes Reales Sitios se organizaron actos y exposiciones similares.

F.J.P.

IN MEMORIAM

El pasado 31 de enero ha fallecido, en Madrid, Don Julio de la Guardia García. Fue Consejero Gerente del Patrimonio Nacional durante una década, solicitando en 1996 el relevo por razones de salud. Aunque superó inicialmente la gravedad de sus problemas, el destino quiso arrebatárselo de la compañía de sus familiares y de todos cuantos le apreciábamos, a la edad de 60 años. Junto con Don Manuel Gómez de Pablos, anterior Presidente, se hizo cargo de la gestión de este Organismo en abril de 1986 y, en su etapa, fue

aprobado el Reglamento que desarrolla la Ley del Patrimonio Nacional y la modificación sobre protección medioambiental de la misma.

Las campañas generales de restauración, tanto en el ámbito arquitectónico como de obras de arte, la inventariación de fondos y bienes muebles, la puesta en marcha de programas culturales y publicaciones, y fundamentalmente la adecuación de esta Entidad al nuevo marco legislativo y de la administración pública, son posiblemente los mayores logros en su gestión al frente de la Gerencia de Patrimonio Nacional. Personalmente se encontraba orgulloso del estado del Palacio Real de Madrid, tal vez objeto

de las mejores atenciones, como sede oficial de los principales actos de Estado.

Sin embargo, y al lado de estas importantes obras, cuidó también en manera especial aquellos ámbitos cuya imagen trasciende en menor medida: los espacios conventuales, almacenes, vestuarios, arreglo de casas forestales, fueron asimismo motivo de preocupación e impulso, con un marcado carácter social.

Le recordaremos por la eficacia y profesionalidad, pero también por su inmensa capacidad de trabajo así como por el trato cordial y humano que mantuvo en todo momento.

Descanse en paz.



XIV CICLO DE MÚSICA DE CÁMARA

El grupo *Philharmonia Berlin Quartett* ofreció un concierto en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, dentro del XIV Ciclo de Música de Cámara. Con los Stradivarius de la Colección palatina, interpretaron el "Cuarteto en Mi bemol Mayor, K 428", de W.A. Mozart; y el "Cuarteto en Fa Mayor, Op. 18, nº 1", de L. Van Beethoven.

CONVOCATORIA DEL VII PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Patrimonio Nacional ha convocado el VII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, dentro del Convenio Marco de Cooperación Cultural suscrito por la Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional.

El galardón tiene por objeto premiar el conjunto de la obra poética de un autor vivo que, por su valor literario, constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común a Iberoamérica y España.

Pueden proponer candidatos: las Academias de la Lengua de cualquiera de los países iberoamericanos y la Real Academia Española; los Departamentos de Filología Hispánica y Literatura de las Universidades iberoamericanas y españolas; instituciones culturales de países iberoamericanos; y, por

último, los miembros del Jurado, a título personal, o recogiendo propuestas debidamente razonadas.

El fallo del Jurado tendrá lugar antes del 30 de junio. La entrega del Premio se efectuará en el último trimestre de este año, bajo la Presidencia de Su Majestad la Reina o de la persona designada expresamente para que la represente.

Los poetas galardonados con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, en ediciones anteriores, han sido los siguientes: Gonzalo Rojas (1992); Claudio Rodríguez (1993); João Cabral do Melo Neto (1994); José Hierro (1995); Ángel González (1996); y Álvaro Mutis (1997).

CONCIERTO DE INAUGURACIÓN DEL IV CENTENARIO DE LA MUERTE DE FELIPE II, EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Bajo la Presidencia de Su Alteza Real la Infanta Doña Elena y el Excelentísimo Señor Don Jaime de Marichalar, Duques de Lugo, la *Capella Reial de Catalunya*. Grupo *Hespèrion XX* ofreció el concierto inaugural de los actos conmemorativos del Centenario de la muerte de Felipe II, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.

El programa, titulado *Luces y sombras del Siglo de Oro*, se basó en la música profana y

religiosa en el tiempo de Felipe II, 1527-1598.

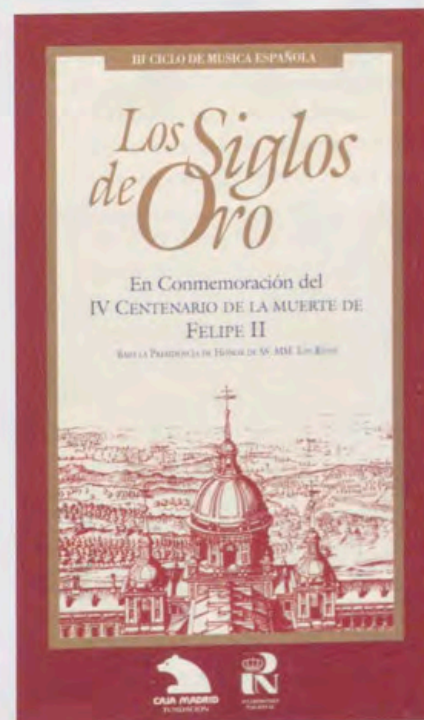
Patrimonio Nacional ha colaborado en la organización de este concierto con la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

III CICLO DE MÚSICA ESPAÑOLA LOS SIGLOS DE ORO

Dentro del III Ciclo de Música española *Los Siglos de Oro*, organizado por el Patrimonio Nacional y la Fundación Caja de Madrid, en conmemoración del IV Centenario de la muerte de Felipe II, *Pro Cantione Antiqua* interpretó "Música compuesta en honor de Felipe II", con obras de Escobedo, Lobo y Cotes, en el Real Monasterio de la Encarnación.

El segundo concierto de este Ciclo fue el de *Huelgas Ensemble*, dirigido por Paul Van Nevel, con un programa titulado "La Capilla flamenca en la Corte española", en el que se incluyeron obras de Manchicourt, en el Real Monasterio de la Encarnación.

Con el Ciclo "Música española *Los Siglos de Oro*", Patrimonio Nacional y la Fundación Caja de Madrid pretenden difundir el patrimonio musical español, mediante su interpretación en algunos de los espacios históricos para los que fue concebido.



Crónica Cultural

RESTAURACIÓN DEL ÓRGANO REALEJO DE EL ESCORIAL

El órgano realejo de la Iglesia Vieja del Real Monasterio de El Escorial, construido a finales del siglo XVI por la familia de los Brevós, ha sido restaurado por Gerhard Grenzing, uno de los mejores especialistas en la construcción y restauración de órganos. El pianista y musicólogo Antonio Rodríguez Baciero ofreció un concierto con obras de Antonio de Cabezón, músico de cámara de Felipe II.

Para la Basílica del Real Monasterio de El Escorial se construyeron siete órganos: dos en las testeras del crucero, dos en el coro alto, y tres, más pequeños, en los balcones de las tribunas. Todos ellos, tanto por su número como por su gran valor artístico, constituyen un extraordinario conjunto de instrumentos.

El diseño de sus muebles fue realizado por Juan de Herrera; y la construcción de su parte musical, por Gilles Brevós, uno de los más importantes maestros organeros de Europa, perteneciente a una dinastía que entonces trabajaba en países como Dinamarca y Suecia y que después de El Escorial proyectó un instrumento para Milán. La situación sociopolítica del siglo hacía posible la comunicación cultural entre Flandes y España. Eran muchos los organeros flamencos que actuaban en nuestro país y su prestigio se acrecentaba en todos los templos.

La peculiaridad más destacable del órgano ibérico es la aparición del registro partido, que permite mediante un único teclado utilizar distintos juegos en cada una de las manos. Gilles Brevós, que en 1584 utilizó registros partidos en El Escorial, ya había utilizado años antes acoplamientos partidos en Amberes. Los órganos de El Escorial servirán de referencia para las realizaciones posteriores de buena parte de los organeros que actuaron en España.

Otras obras del maestro Brevós fueron los desaparecidos órganos de las Descalzas Reales y la Capilla del Alcázar de Madrid. Felipe II es el monarca que más impulso dio a la música, en especial a la religiosa, junto a Alfonso X El Sabio y Alfonso V de Aragón. La emperatriz María procuró que su hijo tuviera los mejores maestros de música y danza de su tiempo.

En la capilla de la Emperatriz, y por deseo del Emperador, tuvo a su servicio, durante



más de cuarenta años, a uno de los más grandes músicos de toda nuestra historia: Antonio de Cabezón. Cuando el Rey decide construir los órganos de la Basílica de El Escorial tiene como asesor a su músico personal. El Rey sólo deseaba como música religiosa para la Basílica el canto sencillo de los monjes jerónimos, lo que permite adivinar el tipo de instrumento que deseaba para la función religiosa: un instrumento delicado para sostener y acompañar

armoniosamente el canto de los monjes. Felipe II eligió a la familia de los Brevós, considerados los organeros más reputados y conocidos en toda Europa.

Gaspar Brevós llega desde Flandes a El Escorial en 1571, siete años después de la muerte de Antonio de Cabezón. Los Brevós se encargan de la construcción de unos órganos bajo la supervisión del organista de la Corte, Hernando de Cabezón, hijo de Antonio, que mantuvo siempre contacto con los organeros flamencos.

806

PORT  AVENTURA



Gracias papá



Esta es sólo una forma de darte las gracias. Y seguro que se les ocurrirán muchas otras. Porque, cada vez que salgáis juntos en el PEUGEOT 806 PORT AVENTURA, lo vivirán como una aventura. Sólo hay que montar... y disfrutar. **DE TODOS LOS DETALLES.** Doble techo acristalado. Equipo de audio con teléfono GSM incorporado con mando en el volante. Aire acondicionado.

DE LA SEGURIDAD. Airbag conductor. Cierre centralizado con mando a distancia. Antiarranque electrónico. Cinturones de seguridad con pretensores pirotécnicos. Faros antiniebla. **DE LA** delanteros pivotantes y traseros reclinables. Retrovisores eléctricamente. **DE SUS MOTORES.** Motor gasolina

COMODIDAD. Dirección asistida. Asientos exteriores eléctricos, térmicos y abatibles 2.0 (123 CV) y motores Turbodiesel 1.9 TD (90 CV) y 2.1 TD (110 CV).

Desde **3.399.000** ptas.*

Ahora, con tu Peugeot 806 Port Aventura, tienes un gran regalo:*

- Un fin de semana para toda la familia en Port Aventura con:
- 2 noches para 5 personas en el Parador de Tarragona.
- 5 entradas VIPs al Parque.
- Tarjeta H24 con 15.000 Ptas. en combustible gratis.

www.peugeot.es - Peugeot Directo 900 106 306

* P.V.P. recomendado Península y Baleares (806 Port Aventura 2.0). Incluye promoción, IVA, impuesto de matriculación, transporte y Plan Prever. Válido hasta el 31 de Mayo para vehículos en stock. Promoción no acumulable.



LOS TUYOS TE LO AGRADECERAN
PEUGEOT. PARA DISFRUTAR DEL AUTOMOVIL



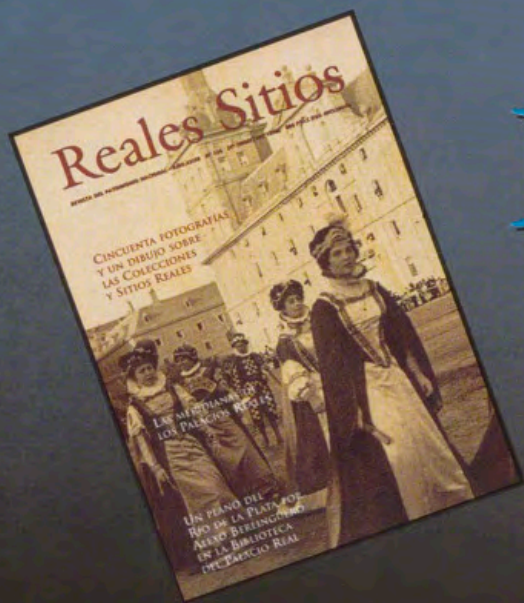
Librería del Patrimonio Nacional

LIBRERÍA ESPECIALIZADA EN:

- Arte • Historia
- Casas Reales y Monarquías
- Libros sobre Sitios Reales
- Facsímiles • Ediciones especiales

HORARIO DE ATENCIÓN AL PÚBLICO:
10 a 13,30 y 17 a 20,00 horas. Lunes a viernes

LIBRERÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL
Plaza de Oriente, 6. 28013 Madrid
Teléfono: (91) 541 80 37
Fax: (91) 559 76 97



Reales Sitios

“La mejor forma de conocer el legado histórico-artístico que nuestros monarcas han ido acumulando en los Palacios y Monasterios”.

Suscripción a REALES SITIOS

- CONTRA REEMBOLSO
 DOMICILIACIÓN BANCARIA

Nombre: _____

Dirección: _____ Tfno.: _____

C. Postal: _____ Localidad/País: _____

DATOS BANCARIOS

Banco: _____

Sucursal: _____

Dirección: _____

Núm. Cuenta: _____

Firma: _____



Decoramos museos y palacios desde 1874.

División de "Obras Especiales".

C/ Velázquez, 42 y 47. 28001 MADRID. Teléfonos: 435 24 21 y 431 36 29.

GASTON Y DANIELA
TAPICERÍAS • MOQUETAS • ALFOMBRAS



CASTILLA - LA MANCHA

Sierras, hoces, ríos,
llanuras, paisajes lunares
o reservas naturales.
La ruta del Románico,
la de los Caballeros,
las de las sierras
de Alcaraz, Segura
o Cuenca.

Rafting, parapente,
caza, pesca, escalada
o senderismo...



Morteruelo, migas, pisto
y gazpacho manchego,
o todos los dulces
que puedas desear...

Si aún no conoces los
contrastes naturales,
la riqueza histórica, la
variedad gastronómica
y la hospitalidad
que te esperan en
Castilla - La Mancha,
no sabes lo que te estás
perdiendo



Junta de Comunidades de
Castilla-La Mancha

NO SABES LO QUE TE ESTAS PERDIENDO

75 años
haciendo soñar
al mundo.

El mundo es de los soñadores. Y porque siempre los hubo, Iberia es hoy una de las mayores compañías aéreas. Porque desde hace 75 años lleva a los soñadores hasta sus paisajes maravillosos, hasta sus vacaciones emocionantes... hasta sus ciudades encantadoras. Puede hacerlo porque tiene en todo el mundo más de 100 destinos propios y más de 560 a través de oneworld. Y tú, comienza a soñar. Sueña con España sabiendo que Iberia es líder en el mercado nacional. Sueña con Latinoamérica sabiendo que Iberia es líder en conexiones entre Europa y ese continente. Ponte cómodo... que hasta tus sueños te lleva Iberia.



1927
2002
SETENTA Y CINCO AÑOS VOLANDO



HUBLOT

A Philosophy of Life

DIARSA - Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tel. 91 540 10 48 - www.hublot.com