

«PORQUE VEAN Y SEPAN CUÁNTO ES EL PODER Y GRANDEZA DE NUESTRO PRÍNCIPE Y SEÑOR»

Imagen y poder en el viaje de Felipe II a Inglaterra y su matrimonio con María Tudor

Jesús F. Pascual Molina

Universidad de Valladolid

Algunos pormenores del viaje a Inglaterra del entonces príncipe Felipe y su matrimonio con la reina María Tudor son bien conocidos¹ (figuras 1 y 2). En ese momento el uso propagandístico de la imagen fue fundamental, y no solo en un sentido artístico sino también en cuanto a la proyectada a través de cada gesto y cada acción, en una escenificación del poder y sus relaciones que el príncipe había tenido oportunidad de conocer en profundidad no solo en su propia corte, sino sobre todo durante su *Felicitísimo Viaje* por sus dominios europeos². En esta línea algunos aspectos del periplo inglés han sido ya minuciosamente estudiados³. En general, el príncipe Felipe cultivaba y proyectaba en esta época una imagen fundamentalmente asentada sobre la magnificencia, así como sobre el ideal heroico y caballeresco, cercana a la de su padre⁴, lejos visualmente del sobrio y celoso católico que se le consideraría después.

DE ESPAÑA A INGLATERRA

El cronista Andrés Muñoz narra los pormenores del viaje del príncipe, deteniéndose en describir sus enseres, como «joyas de gran estima y valor» destinadas a futuros regalos para la reina y las damas, «camas de todos brocados subidísimos» y ricas telas de oro y plata, doseles, la armería, «dos vajillas, la una de oro y la otra de plata», ochenta caballos –todo, señala el cronista, de inestimable valor y alto precio⁵–. Mención especial merecen los fastuosos ropajes del príncipe, «que según la gran cantidad de oro y plata que llevan, con las extrañas y jarifas hechuras, que valen más de ochenta mil ducados»⁶ dice Muñoz, quien también describe las magníficas ropas de los grandes que acompañaron al príncipe así como las libreas de su guardia y servidores.

1. Véanse por ejemplo C. Malfatti, *The accession, coronation and marriage of Mary Tudor as related in four manuscripts of the Escorial*, Barcelona, 1956; J. M. Morales Folguera, «El arte al servicio del poder y de la propaganda imperial. La boda del príncipe Felipe con María Tudor en la Catedral de Winchester y la solemne entrada de la pareja real en Londres», *Potestas*, 2, 2009, pp. 165-189; A. Muñoz, *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra*, Zaragoza, 1554, que citamos por la edición de P. de Gayangos, *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra*, por Andrés Muñoz (impreso en Zaragoza en 1554), y relaciones varias relativas al mismo suceso, Madrid, 1877 [●].

2. Véase A. Álvarez-Ossorio Alvariño, «Ver y conocer. El viaje del príncipe Felipe (1548-1549)», en J. Martínez Millán (coord.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, 2, Madrid, 2001, pp. 53-106 [●].

3. [●].

4. Sobre este aspecto, F. Checa, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.

5. A. Muñoz, 1877, pp. 13-14 [op. cit., n. 1].

6. *Ibidem*, pp. 15-16.

Los autores de las diversas relaciones italianas que recogen el suceso, vinculadas sin duda a la condición de Felipe como rey de Nápoles y duque de Milán, también se preocuparon por detallar todo lo relativo a vestimenta y apariencia⁷, mostrando al igual que la narración de Muñoz una imagen de lujo y magnificencia asociada al monarca. Esto no solo se proyectaba a través de la imagen exterior –vestimenta y ornato–, sino que también se daba otro componente importante: el humano.

El príncipe se hizo acompañar de un aparatoso séquito, integrado por sus servidores y miembros de su casa⁸, ordenada al uso de Borgoña desde 1548. Felipe escribía a principios de año a su embajador, respondiendo al interés de la reina en saber el número de integrantes de su servicio, «de manera que los que se desembarcaran serán solamente las dichas tres mill personas, y hasta mill y quinientos caballos y azémilas y otras caualgaduras que se llevarán para nuestro servicio y de los de nuestra casa y corte»⁹. Si bien al principio se comprometió a ser acompañado por los mínimos seguidores posibles, sumando en torno a mil personas, parece que finalmente se superó con creces ese número¹⁰, lo que supuso que al llegar a Inglaterra debió producirse cierta confusión en la manera de articular el servicio del rey, pues la reina María había puesto en marcha una casa de oficiales ingleses para su esposo, lo que generó ciertos conflictos entre ambos grupos¹¹.

Y no solo recogen las crónicas los atuendos, pertrechos y séquito del príncipe, sino que también se detienen en describir la flota que viajó hasta Inglaterra. Don Álvaro de Bazán había recibido orden de preparar una galeaza para transportar al príncipe¹², si bien los embajadores ingleses habían viajado en un suntuoso barco destinado a llevar a don Felipe a Inglaterra, según órdenes de la reina María. Finalmente, se optó por una tercera nave a elección de los ingleses, en la que además viajaría don Álvaro de Bazán en calidad de consejero, para que nadie resultase agraviado. La elegida fue la nao de Martín de Bertandona¹³, que tenía por nombre *El Espíritu Santo* y en la que Carlos V regresó a España en 1556 procedente de Flandes¹⁴.

La embarcación en la que viajó don Felipe presentaba un aspecto magnífico. Estaba ornamentada con cintas de seda y de damasco carmesí, «sembrados unos bastones y llamas de oro por todas ellas». También se dispusieron pinturas con «muchas historias de la generación y prosapia del Príncipe», mientras que los mástiles se cubrían con labores al romano¹⁵. Del mástil principal «colgaba un estandarte Real de damasco carmesí, de treinta varas de largo, todo dorado y de ambas partes pintadas las armas Reales», mientras que otro estandarte colgaba del mástil de popa, y diez banderas lo hacían de proa, todas con las mismas armas y con unas llamas doradas. Un conjunto de veintinueve banderas más completaba la decoración de la nave¹⁶. Junto a las armas reales, los bastones y las llamas hacían referencia a los emblemas borgoñones: el aspa de San Andrés y las llamas del Toisón de Oro. En su interior, la cámara principal, «de una talla y dorado hermosamente obrado», se completaba con otro espacio destinado a comedor y un aposento para los nobles que se embarcarían con el

7. M. J. Bertomeu Masía, «Relaciones de sucesos italianas sobre la boda de Felipe II con María Tudor», *Cartaphilus*, 5, 2009, pp. 6-17.

8. A. Muñoz, 1877, pp. 27-31 [*op. cit.* n. 1].

9. Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Estado, leg. 808, fol. 12.

10. Sobre los servidores de Felipe II en este período, véase S. Fernández Conti, «De príncipe regente a rey católico», en J. Martínez Millán (coord.), *La corte de Carlos V*, 2, Madrid, 2000, pp. 252-259.

11. Así lo relata en una carta de 27 de julio Ruy Gómez de Silva, príncipe de Éboli. AGS, Estado, leg. 808, fol. 147. Sobre los enfrentamientos, A. Samson, 2013, p. 125 [*op. cit.* n. 3].

12. AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (en adelante CMC), 1ª época, leg. 1104.

13. Narra los pormenores del suceso J. Ochoa de la Salde, *Primera parte de la Carolea*, Lisboa, 1585, fols. 429v-430.

14. C. Fernández Duro, *Viajes regios por mar en el transcurso de quinientos años*, Madrid, 1893, pp. 100-101.

15. A. Muñoz, 1877, p. 56 [*op. cit.* n. 1].

16. *Ibidem*, p. 57.



Fig. 1. Tiziano, Retrato de Felipe II, 1551, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P-00411, Madrid.



Fig. 2. Antonio Moro, Retrato de María Tudor, 1554, Museo Nacional del Prado, Inv. n° P-02108, Madrid.

príncipe¹⁷. En el aderezo de la nave el príncipe gastó, según Muñoz, diez mil ducados, consiguiendo que esta «nao tan sumptuosa, verdaderamente parecía la más deleitable floresta del mundo, o por mejor decir, un paraíso terrenal»¹⁸. Y no solo la nave del príncipe se decoró de forma tan magnífica. También las ocupadas por los grandes iban espléndidamente ornamentadas con banderas, o pinturas con «historias de Iulio César y otros emperadores romanos, y antiguallas muy agraciadas y vistosas»¹⁹.

De la realización de la decoración heráldica de banderas y pendones se encargó el pintor Cristiano de Amberes²⁰, artífice al servicio del príncipe y especializado en este tipo de labores²¹. Este pintor realizó otras obras para este viaje, todas consistentes en labores heráldicas, como doce banderas de trompetas «que pintó sobre damasco carmesí para las doze trompetas de la caballeriza con las armas del rey y con las de Ynglaterra», dos banderas pequeñas de atabales, «uatro escudillos que pinto en papel con las armas de Ynglaterra que fueron para poner en unos cofres que se llevaron por Francia al ynfante», «dos escudillos de color colorado para marcar los cofres de la armería»²² o «la bandera que pintó para los archeros borgoñones de su magestad para la librea que se les dio en el año de 1554»²³. En la Real Armería de Madrid se conserva parte de un estandarte que muestra las armas reales de España e Inglaterra, cobijadas por la Jarretera, que debe ponerse en relación con las obras de este pintor decorador (figuras 3 y 4).

Todo aparece pormenorizado en la narración de Muñoz, «porque vean y sepan cuánto es el poder y grandeza de nuestro Príncipe y Señor, a quien por su fe y humildad y liberalidad, las naciones del mundo se le han de subjectar»²⁴.

IMAGEN CABALLERESCA

El retrato de Felipe II con armadura fechado en 1551 y realizado por Tiziano (figura 1) muestra al príncipe con una armadura de a pie, que formaba parte de la guarnición llamada «de la labor de flores» por su ornamentación, realizada por Desiderius Helmschmid hacia 1550. Una copia de esta pintura fue enviada a Inglaterra poco antes del viaje del príncipe, y sirvió para presentarle en la corte de Inglaterra. Su imagen, vistiendo armadura, quedaba ligada al aspecto caballeresco que tanto habían cultivado sus predecesores y será la que se reproduzca en las medallas conmemorativas y monedas acuñadas en aquel momento²⁵.

Cuando partió de Valladolid rumbo a La Coruña, Felipe dispuso lo necesario para que le acompañara su armería²⁶. La crónica del viaje escrita por Andrés Muñoz recoge cómo «Luego dende a pocos días salió el armería, en la cual iban muy hermosos arneses diferenciados en la manera del dorado, sin otros que vi, que para decir dellos sería nunca acabar, según la polideza y ri-

17. *Ibidem*, p. 56. [●].

18. A. Muñoz, 1877, p. 57 [op. cit. n. 1].

19. *Ibidem*, p. 61.

20. AGS, CMC, 1ª época, leg. 1098: «Trezientas y ochenta y cinco mill maravedís que los ovo de aver por el oro y plata y martillo que gastó, y pinturas que hizo en los dichos estandartes y banderas de la dicha nao en que su alteza pasó a Ynglaterra, y los gallardetes, y cubiertas de gavia, todo de damasco carmesí que pintó para la dicha nao, y otros estandartes y banderas de lienço que así mismo pintó para la nave de la dicha armada».

21. Sobre este pintor véase J. L. Cano de Gardoqui, «Cristiano de Amberes, pintor de Felipe II: algunos datos documentales», *BSAA. Arte*, LXXVII (2011), pp. 93-104.

22. AGS, CMC, 1ª época, leg. 1184, fol. 82

23. *Ibidem*, fol. 84.

24. A. Muñoz, 1877, p. 31 [op. cit. n. 1].

25. J. M. de Francisco Olmos, 2005 [op. cit. n. 3].

26. J. F. Pascual Molina, «La armería de Carlos V en Valladolid. Historia de una colección imperial», en F. Checa Cremades (dir.), *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, 2013, pp. 81-101 (90-94).



Fig. 3. Estandarte de Felipe II y María Tudor, hacia 1554-1558, Real Armería, Cat. n.º L-9-L11, Madrid, Patrimonio Nacional.

queza dellos, y otras muchas maneras de armas pertenescientes a la caballería, que por no me detener no digo de sus lindezas»²⁷.

Las piezas se dispusieron en dos cofres decorados con «dos escudillos de color colorado para marcar los cofres de la armería», pintados por Cristiano de Amberes, quien también realizó cuatro escudos con las armas de Inglaterra para otros tantos cofres²⁸.

El conjunto de armas que integraban la armería del príncipe se había formado especialmente en la época de su *felicitísimo viaje*, entre 1548 y 1551, fechas de las que datan sus piezas más significativas, dotadas de un profundo significado político y dinástico²⁹. Con motivo del viaje a Inglaterra, su colección se vio aumentada con obras realizadas por el armero Wolfgang de Landshut, quien ya había sustituido a Desiderius Helmschmid como artífice favorito del príncipe. En 1554 recibió un pago por unas piezas³⁰, conjunto al

27. A. Muñoz, 1877, p. 14 [op. cit. n. 1].

28. AGS, CMC, 1ª época, leg. 1184, fol. 82.

29. Á. Soler del Campo, «La consideración de las armaduras como obras de arte e imagen del poder en el contexto de la Real Armería», en *idem* (ed.), *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de Corte*, Madrid, 2010, pp. 31-32.

30. J. F. Pascual Molina, 2013, p. 94 [op. cit. n. 26].



Fig. 4. *Pedacio Dioscórides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, traducción de Andrés Laguna (Amberes, 1555), portada arquitectónica con el escudo real. Biblioteca Nacional de España, Sign. R/8514, Madrid.

que pertenecería la llamada *Armadura de ondas o nubes*³¹, y del que algunos de sus elementos aparecen decorados con las armas del príncipe –con el lambel indicando su carácter de heredero– así como con un escudo de Inglaterra (figuras 5 y 6). Estas piezas estaban destinadas además a ser empleadas en los torneos y justas que tuvieron lugar durante el viaje.

Se ha señalado que tal vez María no estaba interesada en estos festejos caballerescos y los beneficios políticos que podían derivarse de ellos, como sí había ocurrido en otros reinados anteriores³². Sin embargo, el período junto a Felipe no estuvo exento de estos actos, destinados a generar un espíritu de unión entre los ingleses y los españoles, actuando además como elemento de integración de las élites y de marco para la exhibición personal.

Los primeros festejos se celebraron a partir de noviembre, cuando tuvo lugar un juego de cañas en Londres, en el cual se invirtieron grandes sumas de dinero en la apariencia externa de los contendientes³³. El 25 del mismo mes se publicó en el palacio de Westminster un desafío en el que don Fadrique de Toledo, don Fernando de Toledo, don Francisco de Mendoza, don Garcilaso de la Vega y lord Strange actuaron como mantenedores en una lucha a pie con barreras, con pica y espada. La lucha tuvo lugar el 4 de diciembre –probablemente en Greenwich–. Como era habitual hubo diversos premios para el mejor en el manejo de las armas empleadas, pero también para el más galante, el que se presentase en la liza más gallardo sin vestir adornos de oro o plata –que recibiría un broche–³⁴. Dominar el arte de la apariencia era tan importante como desenvolverse correctamente con las armas. A pesar de que el soberano debió de hacer una gran entrada, y destacando en segundo lugar, el más galante fue don Fadrique de Toledo, que ganó el premio correspondiente. Sin embargo, en el combate a manera de folía, en que se combatía en un frenético todos contra todos, el rey fue el mejor, obteniendo como premio un anillo con diamante, otorgado por la reina³⁵.

Hubo otros espectáculos caballerescos en el período en el que Felipe permaneció en Inglaterra. Así, el día 18 de diciembre tuvo lugar otro combate, también en Greenwich, en el que el rey y los suyos vistieron de color azul, y se enfrentaron a pie contra diez enemigos, empleando espadas y lanzas³⁶. El 24 de enero de 1555 también hubo justa con lanza en Westminster³⁷. Lord Strange y lady Cumberland contrajeron matrimonio el día 12 de febrero, lo cual se celebró con banquetes y alegrías, pero también hubo juego de cañas, celebrado tras las justas y un torneo a caballo con espada³⁸. Parece que las cañas, entretenimiento caballeresco típicamente español de origen morisco, no gozó del aprecio de los ingleses³⁹. El diario de Machyn registra un hecho el 5 de marzo, en Westminster, que podría ser una exhibición de esgrima⁴⁰, y durante el mismo mes hubo otros dos combates: el día 19 se celebraron justas en las que el rey rompió varias lanzas contra otros españoles⁴¹; mientras que el día 25, festividad de Nuestra Señora, en Whitehall, los mantenedores fueron un español y sir George Haward, junto a sus hombres. Combatió el rey, vestido de azul y amarillo, y se rompieron más de doscientas lanzas⁴².

31. Conde de Valencia de Don Juan (J. Crooke y Navarrot), *Catálogo histórico descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898, pp. 83-86.

32. A. Young, *Tudor and Jacobean tournaments*, Londres, 1987, p. 30.

33. AGS, CMC, 1ª época, leg. 1184, fól. 39. El 13 de diciembre de 1554 se pagó en Londres a Juan Batista de Sanvitores, mercader, 1.338.138 maravedís, «de sedas plata oro e otras mercaderías que del se tomaron para el juego de cañas que yo hize en esta dicha ciudad de Londres en el dicho mes de noviembre».

34. Los pormenores del combate en J. Nichols, *The progresses and public processions of Queen Elizabeth*, vol. 2, Londres, 1823, pp. 332-333.

35. *Ibidem*, p. 333.

36. H. Machyn, *The diary of Henry Machyn*, ed. J. Gough Nichols, Londres, 1848, p. 79.

37. *Ibidem*, p. 80.

38. *Ibidem*, p. 82.

39. A. Young, 1987, p. 31 [op. cit. n. 32].

40. H. Machyn, 1848, p. 82 [op. cit. n. 36].

41. *Ibidem*, p. 83.

42. *Ibidem*, p. 84.



Fig. 5. Wolfgang y Franz Grosschedel, Armadura de Felipe II, llamada de ondas o nubes, hacia 1554, Real Armería, Cat. A.243-A.262, Madrid, Patrimonio Nacional.

43. B. Frieder, *Chivalry and the perfect prince. Tournaments, art and armor at the Spanish Habsburg Court*, Kirksville (Missouri, EE.UU.), 2008, p. 61. Enrique VIII vestía estos colores en sus justas y torneos. Véase M. Hayward, *Dress at the court of King Henry VIII*, Londres, 2007, p. 121.

44. E. Ashmole, *The history of the Most Noble Order of the Garter*, Londres, 1715, p. 160.

Si hemos hecho mención del color del atuendo del rey en algunas de estas ocasiones se debe a que su simbología es importante. No vistió el rey los colores tradicionales de los Habsburgo (rojo, amarillo y blanco), sino los asociados a los Tudor (azul y amarillo)⁴³, apareciendo en la liza como un auténtico paladín inglés. No olvidemos tampoco la importancia del azul en la Orden de la Jarretera, pues de ese color era el manto que vestían sus caballeros⁴⁴, y la liga que lucían bajo la rodilla izquierda era asimismo azul con letras de oro.

En el imaginario de los cortesanos españoles, cuyas lecturas aparecen marcadas por las novelas de caballería como el *Amadís*, Inglaterra era la tierra



Fig. 6. Wolfgang y Franz Grosschedel, Testera de Felipe II, hacia 1554, *Real Armería, Cat. A.257, Madrid, Patrimonio Nacional.*

fantástica descrita en aquellos relatos, lo que generó un espíritu caballeresco que chocó con una realidad bien diferente, pues a los cortesanos no pareció gustarles demasiado ni el país ni sus gentes. Dentro de este ambiente, mientras don Felipe y los suyos permanecieron en Winchester, realizaron una visita a su castillo para ver la tenida por auténtica «tabla redonda» del mítico rey Arturo, genuina reliquia de ese mundo que ellos pretendían emular.

Precisamente la leyenda del rey Arturo es una de las bases para la fundación de la Orden de la Jarretera, de la que Felipe II se convirtió en soberano (figura 7), celebrando su primer capítulo en agosto de 1554, en el que se eligió como caballero a Manuel Filiberto de Saboya. Las órdenes de caballería servían para aglutinar a la nobleza en torno al soberano y, al igual que los espectáculos caballerescos, eran un importante mecanismo de integración de las élites.

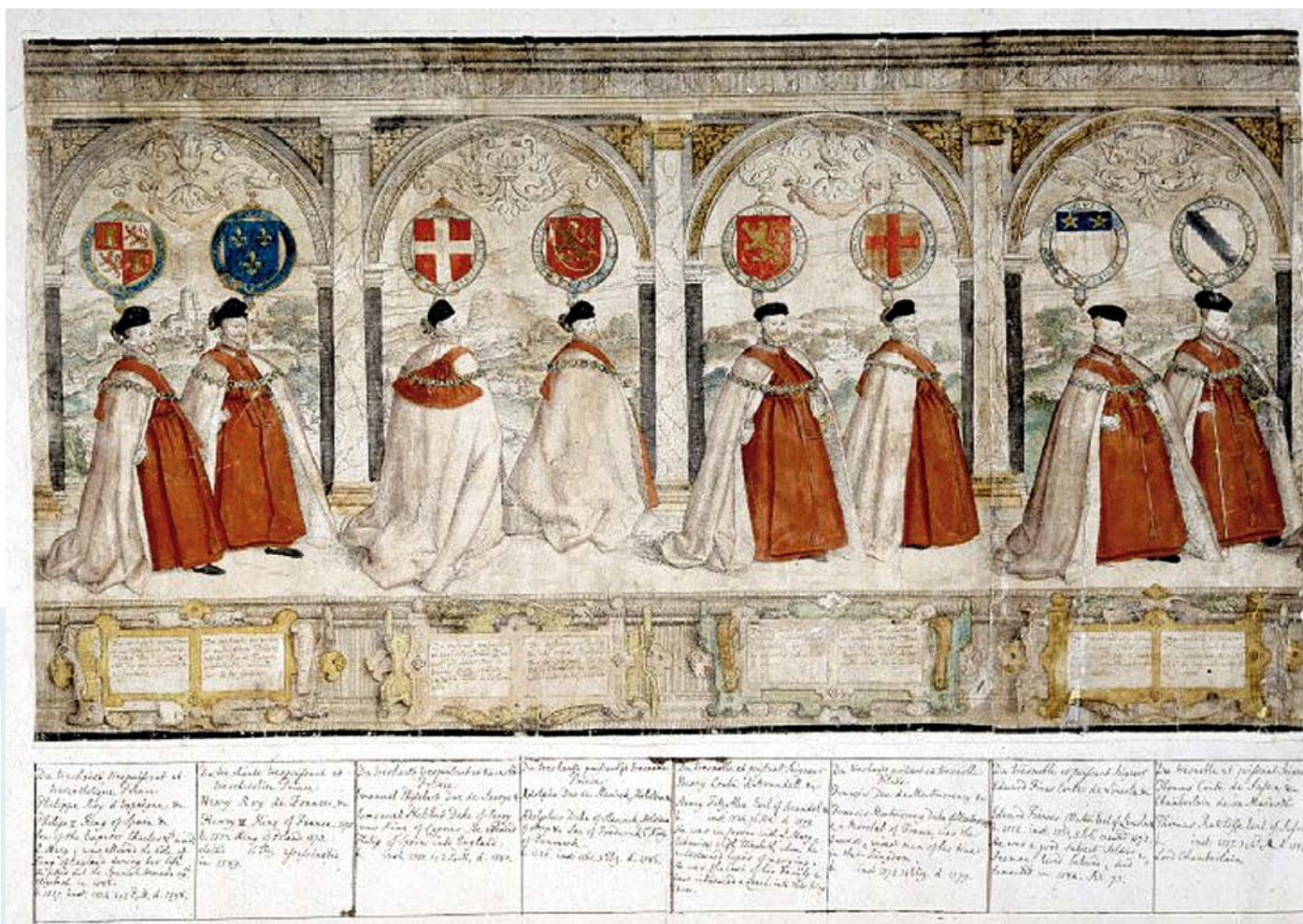


Fig. 7. Marcus Gheeraerts I, Procesión de los caballeros de la Orden de la Jarretera, grabado coloreado a mano, 1576, British Museum, Inv. n.º 1892,0628.194.7, Londres.

El espíritu caballeresco se relacionaba además con la actitud galante. Se ha llamado la atención acerca de la galantería del rey para con la reina y de sus esfuerzos por agradarla, más allá de sus sentimientos⁴⁵. El rey desempeñaba a la perfección su papel, practicando esa *disimulación* que en palabras de Parker caracterizó su gobierno⁴⁶.

ORNAMENTACIÓN Y PODER: LOS PAÑOS DE LA EMPRESA DE TÚNEZ

Junto a otros elementos –vestidos, banderas, armaduras–, los tapices fueron un elemento crucial en la proyección de una imagen de poder y magnificencia. Sin duda el más espectacular regalo nupcial que recibieron el príncipe Felipe y su esposa fue la serie dedicada a la *Empresa de Túnez*, que el emperador Carlos hizo enviar desde los Países Bajos⁴⁷ (figuras 8 y 9).

Esta serie, compuesta por doce paños, fue encargada para conmemorar la victoria del emperador en la campaña de Túnez de 1535, según contrato firmado por la reina María de Hungría y el pintor Jan Cornelisz Vermeyen en

45. G. Parker, *Felipe II*, Barcelona, 2010, pp. 122-123, y M. J. Rodríguez Salgado, 1998, p. 128 [op. cit. n. 1].

46. G. Parker, 2010, p. 118 [op. cit. n. 45].

47. En la abundante bibliografía sobre esta serie destacan H. J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his conquest of Tunis. Paintings, etchings, drawings, cartoons and tapestries*, Davaco, 1989; W. Seipel (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. Gegen Tunis. Kartons und Tapissereien*, Viena, 2000, y F. Checa, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruselas, 2010, pp. 153-179 [●].

1546. El pintor, que había acompañado al emperador en la campaña militar, realizó los cartones, y los tapices se tejieron en el taller de Willem de Panne-maker entre 1550 y 1554. En la actualidad la serie, de la que se perdieron dos paños en el siglo XVIII, pertenece a las colecciones de Patrimonio Nacional, conservándose dividida entre el Palacio Real de Madrid y los Reales Alcázares de Sevilla. Además de esta *editio princeps* se tejieron al menos dos series más, una para la reina María de Hungría, heredada después por Leonor de Austria, y otra para el duque de Alba. Más tarde, en el siglo XVIII, Felipe V mandó realizar una copia de la serie, conservada también en Patrimonio Nacional⁴⁸.

Los tapices de la *Empresa de Túnez* fueron el encargo artístico más soberbio realizado en el entorno de los Habsburgo en la primera mitad del siglo XVI. Su temática, vinculada tanto a un triunfo militar como a la defensa de la fe cristiana, hizo de esta serie un elemento propagandístico de primer orden destinado a la promoción del emperador, y dotado de un profundo sentido dinástico, a través de sus exhibiciones públicas. En este sentido, la serie muestra una especial preocupación por recoger de manera objetiva los hechos acaecidos durante la campaña. Así, el texto de las cartelas y las imágenes mostradas semejan crónicas como las escritas en la época, convirtiéndose en una suerte de crónica tejida⁴⁹.

Además, su realización confirma la primacía de los tapices sobre otros objetos artísticos, como la pintura, consolidándose como elemento fundamental no sólo de la ornamentación de las residencias regias, sino especialmente como pieza destinada a la exhibición y exaltación personal.

Se ha señalado en multitud de ocasiones que los tapices se colgaron en la catedral de Winchester con ocasión del enlace nupcial entre Felipe y María. Sin embargo, no fue así. Aún en publicaciones recientes se sigue afirmando este extremo⁵⁰. Existe incluso la creencia popular de que en la propia catedral son visibles los ganchos de donde se colgaron los tapices⁵¹, algo que aparece repetido en varias monografías dedicadas a la catedral inglesa⁵². Pero sabemos que los tapices no colgaron en la nave central de la catedral de Winchester.

Asimismo, se ha repetido en muchos trabajos cómo los tapices no llegaron a tiempo para su uso en la ceremonia⁵³. Sin embargo, los documentos demuestran que los tapices sí habían arribado a Inglaterra, encargándose de su transporte el mismo Willem de Pannemaker, llegando incluso antes que el príncipe Felipe, si bien se guardaron en Londres, en el palacio de Whitehall.

Por orden del emperador, la serie de paños se envió a Londres desde Bruselas. Simón de Parenty, ayudante de tapicería al servicio de Carlos V, se encargó de empaquetar los tapices y prepararlos para el viaje⁵⁴. La serie salió de Bruselas con destino a Inglaterra el 19 de junio, según una carta de sir John Mason dirigida a la reina, y el encargado de entregar el presente fue Juan de Figueroa, regente de Nápoles y enviado de Carlos V: «Regent Figueroa, who departed yesterday, is the bearer to her Majesty from hence of the story of the taking of Tunis, made in tapestry, which, as she will see, is one of the fairest pieces of work that has been made in these times»⁵⁵.

48. F. Checa, 2010, p. 179 [op. cit. n. 47].

49. Véase F. Checa, 1987, pp. 90-93 [op. cit. n. 4].

50. J. M. Morales Folguera, 2009, p. 181 [op. cit. n. 1].

51. «They were hung from pillar to pillar in the nave of Winchester Cathedral; the iron hooks which held the supporting rods are still in position», H. Norris, *Tudor costume and fashion*, Dover, 1997 (Londres, 1938), p. 386.

52. F. Bussby, *Winchester cathedral. 1079-1979*, Southampton, 1979, p. 102: «From scaffold to the hooks still visible inside the nave pillars were suspended twelve Flemish tapestries». Más recientemente, S. E. Lehmberg, *English Cathedrals. A History*, Londres, 2005, p. 137: «twelve flemish tapestries were suspended from hooks on the nave pillars».

53. I. Buchanan, «The tapestries acquired by king Philip II in the Netherlands in 1549-50 and 1555-59. New documentation», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXIV, 1999, p. 132: «The tapestries did not arrive in time to form part of the wedding decorations». Siguiendo a este autor, F. Checa, 2010, p. 174 [op. cit. n. 47], indica cómo «si bien fue trasladada a Inglaterra por Guillermo Pannemaker, no llegó a tiempo para su despliegue en la ceremonia».

54. P. Saintenoy, «Les tapisseries de la cour de Bruxelles sous Charles V», *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 30, 1921, pp. 8 y 30.

55. W. B. Turnbull (ed.), *Calendar of State Papers, foreign series of the reign of Mary, 1553-1558*, Londres, 1861, p. 99.



Fig. 8. *Manufactura de Willem de Pannemaker*, Revista de las tropas en Barcelona, paño II de la serie La Empresa de Túnez, 1548-1554, Palacio Real de Madrid, Inv. n° TA-13/2, Patrimonio Nacional.

cõforme alo que al Emperador le parecia que conuenia party para Barcelona: a la misma sazõ que las
 elona: donde reconociendo los aparejos que ally bauia mandado proueez: baze mueltra o alarde de los
 as armadas q ally bauia de venir. postrero dya de Mayo se hizo a la vela: lleuado en su compaña al Infante
 dya aballa: se en la jornada. toca e mallorca y meorca y co tiempo algo resyo para por el golfo de leo a cerdena dõde balla
 primera pieça q es la carta de marear y ally de muchas becha vna: de mas de 340 velas prosigue el empu su viaje a africa



RELINQVIT AVITA
 CONSTITIT ARVIS.
 ES TURMASQ. RECENSET
 S VELA PER AVRAS

VT FRETA BINA SECANS BALEARES EXPLICET VNDAS
 SARDOASQ. SIMVL. QVO CLA SSIS IVSSA COIRE
 GERMANOS ITALAMQ. MANVM VETERESQ. COHORTES
 PORTAT IBERORVM ET LIBYCIS. ADVERTIT ARENIS.



Fig. 9. *Manufactura de Willem de Pannemaker, El saqueo de Túnez, paño X de la serie La Empresa de Túnez, 1548-1554, Palacio Real de Madrid, Inv. n.º TA-13/10, Patrimonio Nacional.*

os que se defendían en sus casas fueron muertos: toman los soldados aprisionan y por esclavos toda la gente que de los
 ropa valgun dinero: que por la priesa de buir los moros no ayan podido llevar consigo: ni bien esconder. hallanse en la
 Porque allí aya mandado barbara que se pusiesen en prision todos los esclavos que pudiesen tomar armas con los
 personas con muchachos y mugeres de todas naciones. Los quales estedia son puestos en libertad. Da el emperador su
 el qual queda por tributario del emperador: aceptando de buena gana las condiciones que le quiso poner.



HOSTEMQUE TRUCIDAT
 R. TECTISQUE RECEPTIS
 IVRE VTES CAETERA BELLII
 BERTATE RECEPTA.

VICTOREM CAROLVM TER GRATA VOCE SALVTANT.
 HASAVVM CAESAR QVAM VIS NIL TALE MERENTEM
 OMNIA POLLICITVM CVM RE NEC IVVERIT VLLA.
 RESTITVIT MISERVVM SOLIQVE REPONIT AVITO

A Londres debieron de llegar el 3 de julio de 1554⁵⁶, acompañados por su creador y sus ayudantes, y en agosto se libró el pago a Pannemaker por su servicio⁵⁷. Allí quedaron depositados, como indica el citado Figueroa en una carta remitida a Carlos V desde Inglaterra el 26 de julio de 1554⁵⁸. Este dato fue publicado ya en 1843⁵⁹, pero parece haber pasado desapercibido a los historiadores del arte posteriores. En esa misiva, escrita en Winchester, Figueroa comunicaba al emperador que:

yo le presenté las joyas que V. M. me mandó entregar: son muy buenas y al propósito de lo que el Rey ahora ha menester, y se holgó mucho con ellas y la merced que V. M. en tono le hace, y de la tapicería más, la cual ha estimado en gran manera. Dejela en Londres porque fuera de allí fui avisado que no había dónde la colgar para que bien se muestre, y así me lo dijo la Reina cuando le besé las manos, y de suyo me preguntó por ella y qué tal era, que le habían avisado que la traía; y al Rey le ha parecido que se estuviese allí por el presente.⁶⁰

Durante la ceremonia nupcial, los tapices permanecieron pues en el palacio de Whitehall (figura 10). Allí pudieron verse, junto a otros regalos enviados a la pareja real cuando esta realizó su entrada en la capital. Se conserva un testimonio a este respecto, que confirma el impacto que debieron de causar los tapices. En una carta del erudito escocés John Elder⁶¹ se señala cómo los esposos acudieron a la gran sala del palacio para ver los regalos que habían recibido, destacando:

The one from the emperour, which is .xii. pieces of Arras worke, so richlie wroughte with golde, silver and silke, as none in the worlde maye excell them. In which peces be so excellentlye wroughte and sette out all the emperoures majesties procedinges and victories againste the Turkes, as Apelles were not able (if he were alive) to mende any parcell thereof with his pensell.⁶²

Ya cuando salieron de Bruselas con destino a Londres se dijo de los tapices que eran «the fairest pieces of work that has been made in these times»⁶³, y fueron calificados como los más bellos de su tiempo por el embajador veneciano ante Carlos V, Marcantonio Damula⁶⁴.

Pero, si los tapices estaban en Inglaterra a tiempo para la boda, ¿por qué no se dispusieron como parte de la decoración nupcial? Si bien puede ser cierto que no existiera un lugar adecuado para su exposición, todo apunta a que no se colocaron en Winchester debido a su discurso, demasiado imperialista en un clima no excesivamente propicio a la presencia española en Inglaterra, y podrían ser considerados una demasiado evidente celebración del poder español⁶⁵. Los tapices podían interpretarse, además de como una muestra del poder militar de los Habsburgo, como una advertencia contra los protestantes ingleses, que si bien podrían regresar a la ortodoxia católica, podían ser fácilmente identificables con los turcos, quedando claro que el destino que podía esperarles ahora que su reino quedaba unido familiarmente al Imperio era semejante al que corrieron los «infiel» en 1535⁶⁶. La boda, además, se celebró el día de Santiago, símbolo

56. P. Saintenoy, 1921, p. 30, n. 4 [op. cit. n. 54].

57. AGS, CMC, 1ª época, leg. 1184, fol. 33 [6].

58. AGS, Estado, leg. 808, fol. 30.

59. M. Fernández Navarrete, M. Salvá y P. Sáinz de Baranda (eds.), *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, III, Madrid, 1843, pp. 519-525.

60. *Ibidem*, pp. 521-522.

61. *The copie of a letter sent in to Scotlande, of the ariuell and landyng, and moste noble marryage of the moste Illustre Prynce Philippe, Prynce of Spaine, to the most excellente Princes Marye, Quene of England*, Londres, 1555. La carta estaba dirigida al obispo de Caithness, Robert Stewart, y su texto apareció publicado en J. Gough Nichols (ed.), *The chronicle of queen Jane and of two years of queen Mary*, Londres, 1850, pp. 136-166. Una edición facsimilar en J. Elder, *The copie of a letter...*, Ámsterdam, 1971.

62. J. Gough Nichols (ed.), 1850, p. 152 [op. cit. n. 61].

63. W. B. Turnbull (ed.), 1861, p. 99 [op. cit. n. 55].

64. R. Brown (ed.), *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice. Volume 5: 1534-1554*, Londres, 1873, n.º 898, p. 511.

65. T. P. Campbell, *Henry VIII and the art of majesty. Tapestries at the Tudor court*, New Haven y Londres, 2007, p. 348.

66. Respecto a esta idea, véase L. Jardine y J. Brotton, *Global interests. Renaissance art between East and West*, Londres, 2000, p. 86.

de la lucha contra los musulmanes y patrón de España, festividad que bien podría asociarse también al triunfo hispano y la victoria del catolicismo. Sin embargo, una vez que tuvo lugar el enlace y los tapices colgaron en el palacio de Whitehall, sirvieron para reforzar la idea del poder de España y su presencia en Inglaterra.

Al abandonar el país rumbo a los Países Bajos, los tapices de Túnez acompañaron a Felipe II. En 1556 fueron exhibidos en la catedral de Amberes con ocasión de la celebración del capítulo de la Orden del Toisón de Oro que tuvo lugar allí. Los tapices de la *Historia de Gedeón*, tejidos en tiempos del duque Felipe el Bueno, se colocaron en la nave, mientras que la serie de Túnez se colocó en el crucero de la iglesia⁶⁷. Después se expusieron en la gran sala del palacio de Coudenberg en Bruselas, para donde debieron realizarse⁶⁸ y donde se mostraron a quien fuera gobernador de Milán, Ferrante Gonzaga⁶⁹. Los paños viajaron luego a España, y en el inventario realizado tras la muerte del emperador aparecen citados junto a otros bienes, depositados en el castillo de Simancas⁷⁰.

Sin embargo, sí hubo tapices, otros, ornamentando la catedral de Winchester. Una crónica escrita por el heraldo Ralph Brooke, de título York, indica cómo «the said church was richly hanged with arras and cloth of gold»⁷¹. No sabemos de qué paños se trataba, pero «Dalle parti del cathafalco cinque colonne per parte della chiesa con un panno grande di brocato per colonna, e al largo tapezzarie bellissime»⁷². Muñoz dice que, efectivamente, el altar mayor de la iglesia estaba «todo él cubierto de rica tapicería de seda y oro»⁷³.

Las tapicerías, colgaduras y telas ricas fueron un elemento omnipresente a lo largo del viaje. El palacio donde se alojó el príncipe Felipe, en Southampton, «estaba [...] ricamente aderezado, en especial dos piezas, sala y cámara, de unos paños de damasco de colores de oro, que fueron del rey Enrique padre de la reina»⁷⁴. Entre los tapices descritos como bellísimos, de seda y oro, se dispusieron en la denominada cámara real «un paramento di damasco cremesino et bianco con fiori d'oro», con una alusión a Enrique VIII como «caput supremum Ecclesiae Anglicanae», además de un dosel «di uelluto cremesino, ricamato d'oro, et di perle»⁷⁵.

Asimismo, la residencia del obispo de Winchester, Stephen Gardiner, que sirvió de aposento a los reyes, estaba especialmente ornamentada para la ocasión, sobre todo «la gran sala que llaman de Poncia, colgada de unos paños de brocados»⁷⁶. Un cronista italiano señala cómo «Questo loco era fornido di tapezzarie d'oro e di seta bellissime longo 40 passi, e largo 20»⁷⁷. La cámara en la que la reina recibió a don Felipe estaba «tutta quanta guarnita di tapezzarie finissime, et panni di brocato d'oro ricchissimi, et d'oro riccio, tessuti alcuni con ueluto bianco e uerde del re Henrico»⁷⁸.

Además, sabemos que en las calles de Londres, con motivo del recibimiento a la real pareja, «de case per tutto erano ornate d'arazzi e teppetati»⁷⁹. Los reyes se alojaron en el palacio londinense de Whitehall⁸⁰. Un integrante del séquito español indicaba: «Todas las casas que tienen estos reyes están

67. F. de Reiffenberg, *Histoire de l'ordre de la Toison d'Or*, Bruselas, 1830, pp. 464-465.

68. F. Checa, «El emperador Carlos V: inventarios, bienes y colecciones», en F. Checa (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, I, Madrid, 2010, p. 52.

69. P. Saintenoy, 1921, p. 30, n. 5 [op. cit. n. 54].

70. F. Checa, 2010, p. 174 [op. cit. n. 47], e *idem*, 2010, p. 52 [op. cit. n. 68].

71. J. Gough Nichols (ed.), 1850, p. 167 [op. cit. n. 61].

72. *Copia d'vna lettera scritta all' Illustratiss[imo] S. Francesco Tauerna Crancanz. etc* [●].

73. A. Muñoz, 1877, p. 73 [op. cit. n. 1].

74. *Ibidem*, p. 66.

75. A. de Ulloa, *Vita dell'invittissimo e sacratissimo imperator Carlo V*, Venecia, 1566 (1560), fol. 318v.

76. A. Muñoz, 1877, p. 72 [op. cit. n. 1].

77. *La partita del serenissimo principe con l'armata di Spagna*, Roma, 1554, fol. 61. British Library, G6124.(1.).

78. *Ibidem*, fol. 59v.

79. *La solenne et felice intrata delli Serenissimi Re Philippo, et Regina Maria d'Inghilterra, nella Regal città di Londra alli xvij. d'Agosto M. D. L. III* [●].

80. Sobre esta residencia, S. Thurley, *Whitehall palace. An architectural history of the royal apartments, 1240-1690*, New Haven y Londres, 2000, especialmente pp. 37 y ss.



Fig. 10. Anton van den Wyngaerde, El palacio de Whitehall (Whitehall stairs), dibujo, hacia 1544, Ashmolean Museum, nº WA.C.IV*.99a, Oxford.

muy bien aderezadas de tapicerías, y la más tapicería es de devociones, de iglesias y monesterios que quemaron y derribaron por quitarles las rentas»⁸¹. Efectivamente, la corona inglesa contaba con una espléndida colección de paños, especialmente enriquecida durante el reinado de Enrique VIII, que se empleaban no solo como elemento ornamental sino también como vehículo propagandístico. Y muchos de estos tapices colgaban o se custodiaban en el palacio de Whitehall⁸². Así ocurría, por ejemplo, con la serie de la *Historia de David*, la dedicada a Eneas —comprada especialmente para las habitaciones del rey y que estuvo en él hasta finales del siglo XVII—, o la de Hércules, entre otras⁸³. El palacio fue remodelado especialmente en la década de 1540, cuando se construyó, por ejemplo, una nueva sala de banquetes, con decoraciones a la antigua, que contó con la participación del artista italiano Niccolò da Modena, quien trabajó en Fontainebleau para Francisco I⁸⁴. En el entramado de decoraciones de corte clásico colgaron series de tapices como el *Triunfo de los dioses o los Hechos de los apóstoles*⁸⁵. Además de en este palacio, los reyes pasaron algún tiempo en el de Hampton Court⁸⁶, residencia real que también contaba con excelentes tapicerías, nada más y nada menos que cerca de 430 piezas, procedentes en su mayoría de las colecciones de Enrique VIII⁸⁷.

Además de emplear los tapices y colgaduras que los ingleses ponían a su servicio, Pannemaker realizó ciertas obras para uso de Felipe II durante su estancia en Inglaterra, al menos «çiento e seis reposteros que dicho tapiçero haze para mi serviçio», que fueron pagados en Londres el 17 de diciembre de 1554⁸⁸. Bien pudiera tratarse de piezas de contenido heráldico, con las nuevas armas del rey.

81. P. de Gayangos, 1877, p. 112 [op. cit. n. 1].

82. T. P. Campbell, 2007, pp. 322-323 [op. cit. n. 65].

83. *Ibidem*, pp. 147, 178, 205-207 y 310.

84. *Ibidem*, pp. 271-272. Sobre Bellin, véase M. Biddle, «Nicholas Bellin of Modena: an Italian artificer at the courts of Francis I and Henry VIII», *Journal of the British Archaeological Association*, 29, 1966, pp. 106-121 [●].

85. T. P. Campbell, 2007, pp. 271-272 [op. cit. n. 65].

86. J. Gough Nichols (ed.), 1850, p. 172 [op. cit. n. 61].

87. T. P. Campbell, 2007, pp. 321-322 [op. cit. n. 65].

88. AGS, CMC, 1ª época, leg. 1184, fol. 37.



Fig. 11. *Jacopo da Trezzo*, Medallas con las efigies de Felipe II y María Tudor, *Victoria & Albert Museum, Londres*.

La imagen fue algo fundamental en la construcción de la idea del poder, destacando elementos como los tapices. Su integración con la fiesta, así como los gestos y las acciones, hacen que la obra de arte exceda de los límites de lo material para trascender a un conjunto de elementos sin los cuales no se pueden comprender su naturaleza y uso (figura 11).

«EN ESTO HAY MUCHAS OPINIONES Y GUSTOS»

Sobre la fortuna crítica del *Martirio de San Mauricio* de El Greco

Santiago Arroyo Esteban

Universidad Complutense de Madrid

El presente estudio pretende evaluar la fortuna crítica del *Martirio de San Mauricio* y la *legión tebana* de El Greco desde 1605, año en que el padre Sigüenza emite su famoso juicio del cuadro transmitiéndonos el descontento del Felipe II, hasta la actualidad, considerando como fecha límite 1992, momento en el que varios estudios contextualizaron de manera metódica y precisa el episodio dentro del complejo ámbito de la comitencia filipina y de la decoración de la Basílica de El Escorial. La amplitud de puntos de vista a considerar hará que nos centremos en dos de ellos: se expondrá en primer lugar el peso fundamental que ha tenido el cuadro en las construcciones historiográficas realizadas sobre el maestro cretense a lo largo de los siglos¹, en las que el lienzo pasará de verse como el germen de la extravagancia y locura del pintor a considerarse una obra paradigmática en la que plasma su «ideal estético»; y, en paralelo, se rastrearán las razones aducidas por los diferentes estudiosos para explicar el descontento del rey.

Cuando en 1570 Giulio Clovio introdujo a Doménikos Theotokópoulos en la órbita farnesiana en Roma, presentándose al cardenal Alessandro cual «discepolo di Titiano»², sabía bien lo que hacía. Por mucho que podamos poner en duda tal afirmación, presentar al joven cretense como alumno de Vecellio en el Palazzo Farnese no estaba exento de intenciones, pues el veterano pintor no solo había trabajado para la familia, sino que por su mandato había irrumpido en la urbe el año 1545 y para ella había realizado algunas de sus obras maestras³. Por tanto, declararse discípulo del más famoso de los pintores de la ciudad que acababa de abandonar era la mejor manera de integrarse en la comitencia farnesiana. No sorprende, pues, que en una esquina de la *Expulsión de los mercaderes del templo* de Mineópolis (figuras 1 y 2), tan abierta a interpretaciones, el pintor se autorretrate junto a Tiziano, Miguel Ángel y Clovio, artistas que habían pertenecido a ese círculo y de los que se declaraba sucesor.

Sin duda, El Greco se valió de una estratagema semejante al llegar a España siete años después, si bien el dato tendría entonces más trascendencia por coincidir con la muerte de Tiziano, el pintor predilecto de Felipe II. Como se ha apuntado, es posible que el monarca español se interesase por el cretense en 1579,

1. Esta cuestión fue magníficamente tratada en su globalidad por J. Álvarez Lopera en *De Ceán a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco. Textos, documentos y bibliografía. Vol. II*, Madrid, 1987, y en «La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre El Greco», en J. Álvarez Lopera (ed.), *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Cat. Expo. (Madrid, Roma, Atenas, 1999-2000), Madrid y Milán, 1999, pp. 25-55 (se volvió a publicar, con algunas variantes, en *idem, El Greco. Estudio y catálogo. Volumen I: Fuentes y bibliografía*, Madrid, 2005, pp. 19-69) [●].

2. A. Ronchini, «Giulio Clovio», *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, III, 1865, p. 270; J. Álvarez Lopera, 2005, p. 83 [op. cit. n. 1].

3. R. Zapperi, *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti*, Turín, 1990.



Fig. 1. El Greco, La expulsión de los mercaderes del templo, 1570-1575. Mincápolis, Minneapolis Institute of Art, William Hood Dunwoody Fund.

cuando paró en Toledo para disfrutar de las fiestas del Corpus Christi, momento en el cual pudo llegar a sus oídos su nombre y ver el *Expolio* (figura 3) y los retablos que estaba ultimando para Santo Domingo el Antiguo⁴. Se ha señalado la posibilidad de que en aquella ocasión El Greco entregara al monarca, pensando en un encargo escurialense, la *Adoración del nombre de Jesús*—de la que conocemos el boceto y su versión definitiva (figuras 4 y 5) y que se inspira intencionadamente en el concepto de Juicio Final individualizado presente en la *Gloria* de Tiziano (figura 6)—. Con ello, y considerando que Juan Fernández de Navarrete el Mudo, a quien Felipe había encargado la decoración pictórica de los altares laterales y del retablo de la Basílica de El Escorial, había fallecido pocos meses antes, el rey se decidió a comisionarle el *Martirio de San Mauricio y la legión tebana* (figura 7)⁵, destinado a ser uno de los cinco cuadros historiados que, junto a los veintisiete lienzos con parejas de santos, conformarían la primera fase de la decoración pictórica del templo. El pintor, que recibió el encargo a finales de 1579 o principios de 1580—el primer documento que de él tenemos es una real cédula, enviada desde Zurita el 25 de abril de 1580, en la que Felipe II, al saber que Doménikos

4. J. M. Pita Andrade, apéndice en E. Lafuente Ferrari, *El Greco di Toledo e il suo espressionismo estremo*, Milán, 1969, p. 134.

5. Una visión panorámica del cuadro y su documentación en J. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y catálogo. Volumen II, tomo I: Catálogo de obras originales: Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, Madrid, 2007, pp. 141-147.



Fig. 2. Detalle de la figura 1.

dejaba de trabajar en la obra por falta de dineros y material, exhortaba a la Congregación de la fábrica a proveerle de ellos—, acabaría por llevar personalmente el cuadro al monasterio el 16 de noviembre de 1582.

Pero el *San Mauricio*, como es bien sabido, no satisfizo al rey. Fue relegado de la capilla a la que estaba destinado⁶, y su lugar lo ocupó una tela del mismo tema de Romolo Cincinnato (figura 8). Veintiún años después, aún en vida del cretense, José de Sigüenza iniciaba la aventura crítica del cuadro al emitir la que cabe considerar la razón oficial del descarte:

De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen que es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano. En esto hay muchas opiniones y gustos; a mí me parece que esta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y estas a algunos, porque el arte no hace más que corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas esta impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido del ignorante, y así contenta a los poco considerados e ignorantes. Y tras esto —como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo—, los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta.⁷

Es obvio que el cronista jerónimo, fundamental para comprender la empresa escurialense, no comulga con el arte de El Greco, y explicando en estos términos la negativa del rey, que, aduce, se debe tanto a cuestiones artísticas como iconográficas, asienta una losa sobre la recepción del cuadro. Sin embargo, los posteriores comentaristas del candiota, aun cuando conozcan las palabras de

6. Pasó a la Sacristía de Capas o Sacristía de Coro; de allí a la Iglesia Vieja en tiempos de Felipe IV; entre 1698 y 1848 estuvo en la Capilla del Colegio; entre 1849 y 1864 volvió a la Iglesia Vieja; de allí pasó a la Sala Vicarial antes de 1908; en 1963 se desplazó de manera definitiva a los Museos Nuevos. Cfr. J. B. Bury, «El 'Martirio de San Mauricio y la Legión Tebea', obra de El Greco», *Reales Sitios*, 91, 1987, pp. 21–36: 32 (n. 11). A ello hay que sumar, como veremos, que el cuadro fue sacado del monasterio durante la Guerra Civil.

7. J. de Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la orden de San Gerónimo*, Madrid, 1605; ed. citada: *Fundación del Monasterio de El Escorial*, pról. F. C. Sáinz de Robles, Madrid, 1963, p. 385.

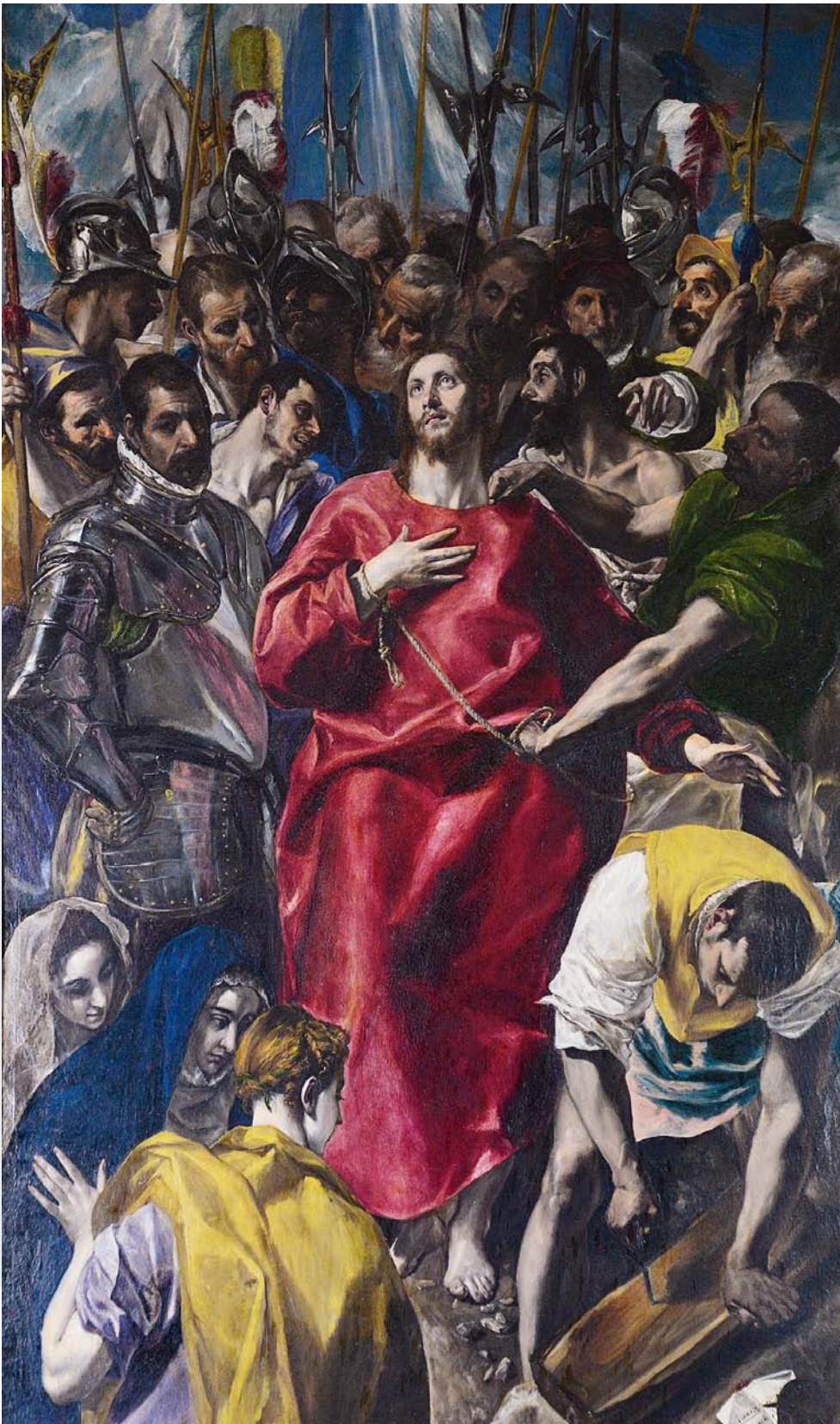


Fig. 3. *El Greco, El Expolio, 1577-1579. Sacristía de la Catedral de Toledo.*

Sigüenza, no parecen basarse en ellas para justificar el rechazo de la obra, que se achacará principalmente a problemas estilísticos. Es en este contexto cuando su supuesto discipulado con Tiziano, tan bien orquestado por Doménikos, se volvió contra él, como vemos en la vida que Antonio Palomino le dedicó en 1724. Según el biógrafo bujalanceño, El Greco habría sido discípulo del cadorino y



Fig. 4. *El Greco*, *La adoración del nombre de Jesús*, 1577-1580. *The National Gallery, Londres*.

grandísimo imitador de su arte; pero, hartado de que sus pinturas se confundiesen con las de su maestro, «trató de mudar de manera, con tal extravagancia, que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo, como en lo desabrido del color», poniendo como prueba de ello el *San Mauricio*⁸. Este juicio, que quedaría respaldado por la negativa del rey, hace del

8. A. Palomino, *El Museo pictórico y escala óptica*, 3 vols., Madrid, 1724, III (*El Parnaso español pintoresco laureado*), pp. 285-288.



Fig. 5. El Greco, La adoración del nombre de Jesús, 1577-1580. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014683, Patrimonio Nacional.

cuadro una obra problemática y en cierto modo maldita, decisiva en la inicial construcción historiográfica del pintor al verse en ella el inicio de una segunda manera, caracterizada por esa extravagancia que no se cae de la boca de sus críticos desde que la empleara al referirse a él Jusepe Martínez⁹.

La fortuna crítica de esta segunda manera, de la que no llega a quedar claro si los comentaristas conciben como *sucesiva* de la primera o como *alternativa junto a ella*, fue amplia, y su vinculación con el cuadro escorialense indisoluble. En 1800 Ceán Bermúdez señalaba que el *San Mauricio* era un cuadro «duro, desabrido, extravagante, y de aquellos que llaman de su segunda manera, quando debía pertenecer a la primera, por quien se lo mandó hacer y por el sitio para donde se pintó», si bien consideraba una «patraña» atribuir este cambio al deseo de dejar de parecerse a Tiziano, dudando incluso de que éste hubiera sido su maestro¹⁰.

9. «Truxo una manera tan extravagante que asta oy no se ha visto cosa tan caprichosa; que pondrá en confusión a cualquiera bien entendido para discurrir su extravagancia, porque son tan disonantes unas de otras, que no parecen ser de una misma mano». J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, manuscrito, hacia 1675; cit. de la ed. de M. E. Manrique Ara, Zaragoza, 2008, p. 183.

10. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, 1800, V, pp. 3-5.



Fig. 6. Tiziano, La Gloria, 1551-1554. Museo Nacional del Prado, Inv. n° P00432, Madrid.

Las palabras de Ceán, más prudentes, quedarían eclipsadas por el comentario de Llaguno y Amírola, en el que insistía en que el *San Mauricio* debería haber sido «una de las obras que se confundiesen con las de Ticiano, pero ni remotamente; antes bien se ve en ella la sequedad, tintas verdosas y desabridas, y ninguna degradacion, que se atribuyen a su segunda manera». La que para Llaguno era una desigual calidad en la producción del cretense se debía a que «tuvo lúcidos intervalos, y que alternaban en él la razón y el delirio»¹¹. Ello acabaría por derivar en el concepto de la *fou de génie* que hizo a El Greco tan atractivo para la crítica romántica y que, junto a la salida al extranjero de obras suyas (como las presentes en 1838 en la Galería Española de Luis Felipe), tan

11. E. de Llaguno y Amírola, *Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, Madrid, 1829, III, pp. 137-138. Cabe destacar también que en su biografía publicó por primera vez el texto de la real cédula de 1580.



Fig. 7. El Greco, El martirio de San Mauricio y la legión tebana, 1579-1582. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014707, Patrimonio Nacional.

popular le hizo fuera de España, especialmente en Francia e Inglaterra a través de los escritos de Gautier, Davillier, Viardot¹², Stirling-Maxwell¹³ o J. C. Robinson, escritores, viajeros o coleccionistas que se dejaron atraer por esta nueva imagen del cretense que repetía los delirios del Quijote. Ciertamente que no todos estaban de acuerdo con esta locura: Nicolás Magán o Paul Lefort se opusieron a ella, aun cuando no pudieran dejar de ver en el *San Mauricio* un problema estilístico. Según el primero, y aunque era el cuadro en el que Doménikos «trabajó con más esmero», a la postre «fue el que [le] salió más estravagante y desabrido». El segundo, sin dejar de indicar que en este momento el pintor cambió «brusquement de style», señaló que «n'a été ni le fou, ni l'original à outrance qu'on a voulu voir en lui»¹⁴.

Esta alternancia de estilos se mantendrá presente conforme nos adentremos en la revalorización de El Greco operada en la segunda mitad del siglo XIX a la luz de un positivismo nacionalista que tendía a considerarle como fundador de la escuela española de pintura. Ejemplar en este sentido resulta la actitud de Pedro de Madrazo, quien pasó de clasificarle como pintor veneciano en su catálogo del Prado de 1872 a considerarle en 1879 un pintor sumamente original y «español», aunque insistiendo, eso sí, en que el *San Mauricio* pertenecía a ese «estilo estrambótico que lleva el nombre de segunda manera del autor [...] de esa triste manera que hemos procurado caracterizar poco há diciendo que recuerda al color cárdeno y el aspecto triste de la pintura bizantina o neo-griega». Según Madrazo, que parece plantear una síntesis de todo lo afirmado hasta entonces por los críticos, entre el *Expolio* y el *San Mauricio* «una transformación radical, una verdadera dolencia estética, permítasenos llamarla así, se había verificado en la fantasía del artista. Fuese por efecto de alguna alucinación mental, fuese por un exagerado empeño de su amor propio de no parecerse á ninguno de los pintores de su tiempo»¹⁵.

La revalorización de El Greco acabó por culminar gracias a los impulsos de la Institución Libre de Enseñanza, del modernismo catalán y de la generación del 98. En lo que se refiere al *San Mauricio*, ello conllevó una mayor curiosidad por contextualizar y conocer los motivos de su rechazo. Así, en 1888 Francisco Alcántara, en un influyente y decisivo artículo dedicado a El Greco y elocuentemente titulado «El precursor de Velázquez», achacaba parte del fracaso a los gustos artísticos del monarca, «que se deleitaba con los retratos de Sánchez Coello, aunque excelentes, nimios y de gusto extranjero, y con la pintura italiana»¹⁶. También al gusto de Felipe II apelaba Elías Tormo en una conferencia impartida en 1900, en la que se sorprendía de que El Greco, que «sabía qué pasión por Tiziano y los venecianos» tenía el rey, no hubiera pintado el cuadro «venecianizando o aticianando su estilo», como había hecho el Mudo¹⁷. De una manera más imprecisa, aunque a nuestros ojos totalmente reveladora por la reivindicación que implicaba, Salvador Viniegra explicó el fracaso del cuadro por el hecho de que, tras alcanzar fama en España, el cretense no tardó mucho «en despertar celos y enemistades», que se manifestaron al pintar el *San Mauricio*. De este modo, sobre la decisión nega-

12. Siguiendo a los comentaristas españoles, Viardot hizo una valoración pésima del *San Mauricio* [●].

13. En *Annals of the artists of Spain*, 3 vols., Londres, 1848, W. Stirling-Maxwell afirma de manera categórica que el cuadro es «little less extravagant and atrocious than the massacre which it recorded» y de «disagreeable effect»; cit. de J. Álvarez Lopera, 1987, pp. 210-211 [op. cit. n. 1].

14. N. Magán, «Biografía española (El Greco)», *Seminario pintoresco español*, Madrid, 3ª serie, II, 8 de septiembre de 1844, pp. 285-286 [●].

15. P. de Madrazo y Kuntz, «Domenico Theotocopuli (El Greco)», *Almanaque de la Ilustración [Española y Americana] para el año bisieto de 1880*, Madrid, año VII, 1879, pp. 23-25; cit. de J. Álvarez Lopera, 1987, pp. 296-297 [op. cit. n. 1].

16. Y acababa: «Se me ocurrió pensar que la locura del Greco es casi seguro que haya sido inventada por la ignorancia». F. Alcántara, «El precursor de Velázquez», *La Justicia*, nº 95, 7 de abril de 1888, s. p. [2]; cit. de J. Álvarez Lopera, 1987, pp. 327-328 [op. cit. n. 1].

17. «¿Cómo el Greco se olvidó por completo del colorido veneciano (única excepción el trapo rojo del estandarte), y pintó lacas y rojos en los legionarios con el estilo degradado y baladí de los últimos secuaces del manierismo romano? ¿Y cómo se perjudica con ello una obra cuyos retratos son tan eminentemente sugestivos, y cuya celeste aparición es acaso la más bella trabajada por el Greco!». E. Tormo y Monzó, *Desarrollo de la pintura española en el siglo XVI*, serie de conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid los días 7, 21 y 28 de abril y 5 de mayo de 1900, recogidas en *Varios estudios de Artes y Letras*, t. I, estudios 1-4, Madrid, 1902; cit. de J. Álvarez Lopera, 1987, p. 485 [op. cit. n. 1].

tiva de Felipe escribió que «tal vez la intriga de algunos envidiosos de su popularidad hizo mantener firme la voluntad del soberano»¹⁸. Este comentario apareció en el catálogo de la que fue la primera retrospectiva del pintor, celebrada en el Prado en 1902, y en la cual se encontraba, con el nº 39, la copia del *Martirio* quizás procedente de la iglesia toledana de San Torcuato (en aquel momento en la colección de Fernando de Brieva; actualmente en paradero desconocido¹⁹).

En aquel contexto surgieron también los estudios más profundos y de corte más académico que le dedicaron Justi, Sanpere y Miquel o Guillén García²⁰. Pero ello no evitó que el esfuerzo por reconstruir el episodio escorialense fuera a convertirse, en cierto modo y al igual que hemos visto hasta ahora, en una proyección involuntaria de los diferentes Grecos de los historiadores, a los que todavía les costaba librarse de los tópicos vertidos desde Palomino sobre la extravagancia observada claramente por primera vez con el *San Mauricio*. Por ejemplo, Martín Rico, aun viendo en El Greco, al igual que sus compañeros, a un artista clave en la escuela española de pintura, precedente necesario de Velázquez, representante de un profundo misticismo y precursor de la pintura moderna, no dejaba de hacer una valoración negativa del cuadro, ya que «en él comienzan a advertirse síntomas del estilo estafalario, que siempre con trozos admirables, como son las cabezas de los mártires, fue, hasta la muerte del artista, la característica de su última época; verdadera desgracia para el arte, porque ahora tendríamos la mayor parte de los altares de aquel templo con pinturas de su mano»²¹. Al otro lado de la balanza tenemos la valoración de Manuel Bartolomé Cossío —autor de la monografía más influyente sobre El Greco—, quien también hizo una construcción interesada en torno al *San Mauricio*: lo adjudicaba a la segunda manera del pintor, a la que calificaba de «desmedida» en oposición a la primera, la «ponderada»²². Cossío veía en el cuadro una prueba de la «adaptación al medio» de su autor, lo que revela la profunda huella que sobre el estudioso dejaron el determinismo de Taine y el regeneracionismo nacionalista que siguió al desastre de 1898. Dicha adaptación residía en su elemento realista, que acabaría por constituir «el carácter del Greco *español* por oposición al *italiano*»²³. Así, «agotados en el *Espolio* los últimos vestigios del espíritu italiano», en la obra se apreciaba «la victoria del influjo local, la decisiva inspiración, no de la pintura española de aquel tiempo [...] sino del verdadero ambiente español y de los característicos tipos castellanos». Ese «ambiente» habría contribuido a acentuar el «peligroso exacerbamiento que llevaban dentro las espontáneas cualidades del maestro», que habrían marcado una crisis en su arte, evidente en nuestro cuadro: «A la aparición, pues, de los caracteres francamente nacionales, arrancados sin componendas a la realidad más sincera, uníase en el *San Mauricio* el absoluto olvido de las formas italianas»²⁴.

Al margen de la medida en que podamos estar de acuerdo con tal afirmación, Cossío apuntaba por fin a un elemento de importancia clave en la comprensión del rechazo del *San Mauricio*:

18. S. Viniegra, «Domenico Theotocopuli, llamado El Greco», en *Catálogo ilustrado de la exposición de las obras de Domenico Theotocopuli llamado El Greco*, Cat. Expo., Madrid, 1902, pp. 5-11: 6-8.

19. Véase H. E. Wethey, *El Greco and his school*, 2 vols., Princeton, 1962; ed. esp.: *El Greco y su escuela*, 2 vols., trad. C. Cid, Madrid, 1967, II, cat. X-422, pp. 266-267.

20. Este último incluye al *San Mauricio* en una segunda manera de El Greco que ya no se describe en términos peyorativos, explicando su fracaso por pertenecer «a su segundo estilo, tan naturalista, y por lo tanto opuesto al romanticismo y claciquismo de aquella época, [lo que] debió causar mala impresión». G. J. de Guillén, «Dominico Theotocópuli (El Greco). II: Sus cuadros. Juicio crítico», *Revista de la Asociación-Artístico-Arqueológica-Barcelonesa*, III, 14, julio-agosto de 1899, pp. 242-256; cit. de J. Álvarez Lopera, 1987, p. 447 [op. cit. n. 1].

21. M. Rico, «Artistas por artistas. El Greco en Toledo», *El Liberal*, nº 5537, 30 de noviembre de 1894; cit. de J. Álvarez Lopera, 1987, p. 351 [op. cit. n. 1] y de F. García Rodríguez y M. V. Gómez Alfeo, 2002, p. 207 [op. cit. n. 1].

22. M. B. Cossío, *El Greco*, 2 vols., Madrid, 1908; cit. de la ed. de N. Cossío, pról. A. M. Arias de Cossío, Madrid, 1983, p. 155.

23. *Ibidem*, p. 156. Las cursivas son del original [●].

24. *Ibidem*, p. 161.



Fig. 8. Romolo Cincinnato, El martirio de San Mauricio y la legión tebana, 1583-1584. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10034842, Patrimonio Nacional.

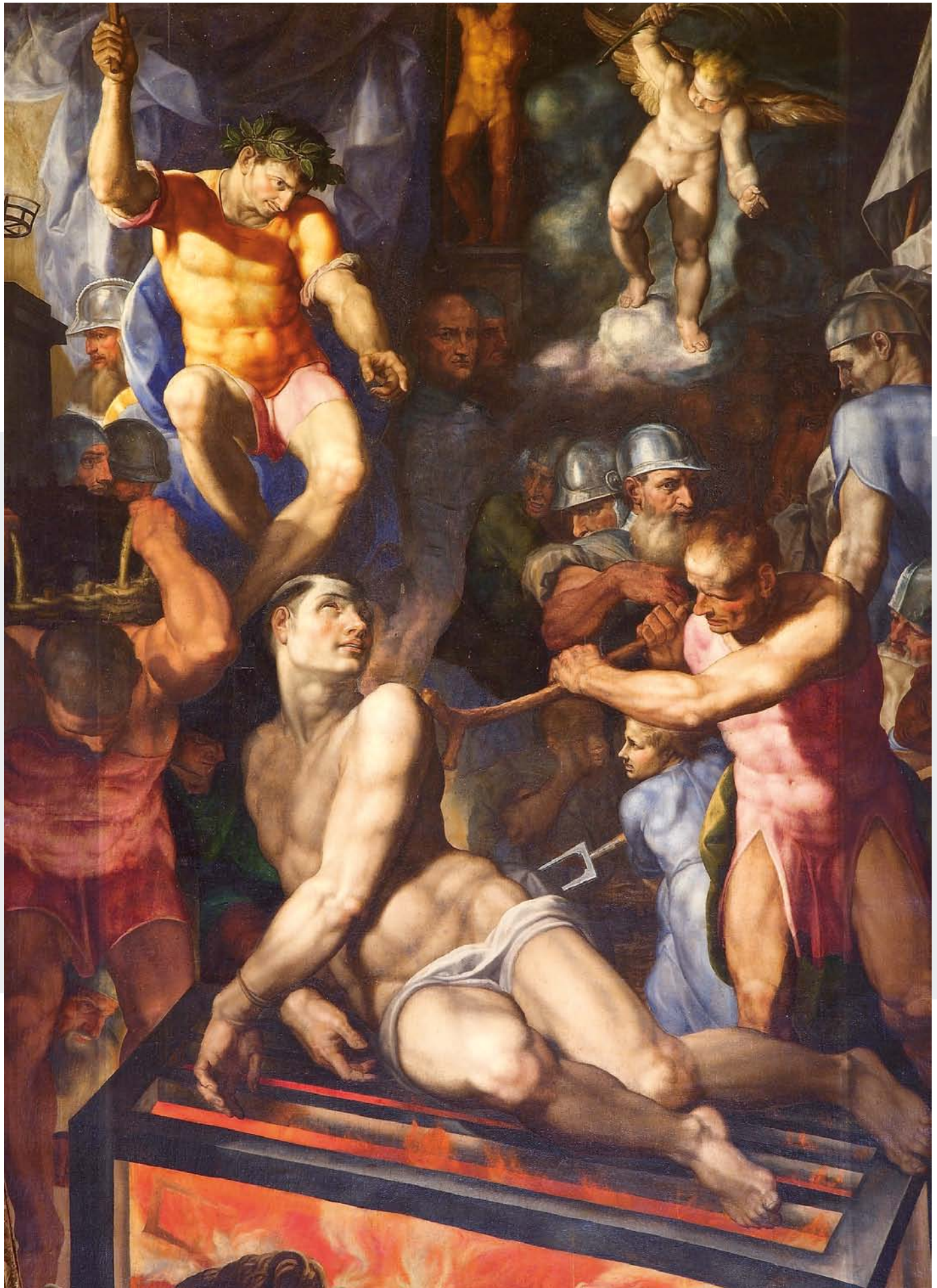


Fig. 9. Pellegrino Tibaldi, El martirio de San Lorenzo, 1591. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10034754, Patrimonio Nacional.

¿Cómo aceptar por bueno el martirio de un santo, cuyo martirio era lo único que no aparecía en el cuadro, y esto, allí, en El Escorial, donde pinturas de Tibaldi [figura 9], Zuccheri y del mismo Tiziano [figura 10] mostraban siempre a otro santo, San Lorenzo, más o menos dolorido y exánime, pero invariablemente en el centro de la composición y sobre idéntica enrojecida parrilla?²⁵

El juicio de Cossío es acertadísimo, y de hecho, más desarrollado y matizado, sigue considerándose como la principal razón del fracaso del cuadro. Relegar el martirio a un segundo plano y centrarse en el momento de la aceptación de la muerte en nombre de Dios priva a la escena de esa inmediatez ejemplar de los santos martirizados que se buscaba en El Escorial y aporta al cuadro un elemento intelectual, filosófico. En este sentido encuentran cabida las lecturas de Ortega y Gasset, que veía en el lienzo una ética «invitación a la muerte»²⁶; de Camille Mauclair, para quien era una composición «calme comme les ‘conversations de saints’ inaugurées par Giovanni Bellini», donde las figuras «délibèrent sereinement sur la non-résistance au mal»²⁷; de Camón Aznar, que calificó la escena de «sagrada conversación» que «se desenvuelve en un plano intelectual»²⁸; de Yasunari Kitaura, que ha establecido un paralelismo entre la escena hagiográfica y la escena del *Fedón* en la que Sócrates acepta su muerte²⁹, o de Álvarez Lopera, para quien era un cuadro «demasiado alambicado, más destinado a la cabeza que al corazón»³⁰.

La monografía de Cossío no impidió, como es bien sabido, que surgiesen otros mitos en torno al cretense, como el astigmatismo del que se le hizo víctima en 1913 y que habría causado la deformación de sus figuras. La pervivencia de estos elementos fantásticos de la biografía de El Greco fue contestada en 1915 por Ramón Pulido en un artículo en el que respondía a Rico, a Ceán e incluso a Felipe II:

Dios me perdone el atrevimiento de no opinar como el gran Felipe II, así como Martín Rico, ni mucho menos como Ceán. Considero que el cuadro [d]el martirio de San Mauricio es una de las obras pictóricas más bellas y sugestivas que se han podido crear en el mundo, y asombra pensar que la imaginación de un artista puede concebir valoraciones tan extrañas y vigorosas y al mismo tiempo tan armónicas e ideales. Greco no era ni loco, ni enfermo de la vista; Greco pintaba de esa forma porque tenía un sentimiento especial en el modo de concebir el arte religioso, sentimiento que respondía a la época que vivió su fe.³¹

De ser un cuadro denostado, el *San Mauricio* se convertía en la mejor obra de El Greco, o por lo menos en la más meditada y compleja de su carrera. Por ello la negativa del rey llegó a entenderse como algo inevitable que demostraba su incompreensión ante la apabullante innovación estilística del cretense. En su *Spanische Reise*, Meier-Graefe hacía la mayor defensa de la modernidad del pintor y declaraba al *San Mauricio* como el cuadro más bello que poseía la humanidad³². Para Barrès, el cuadro «atestigua que [El Greco] ha encontrado ya su camino: expresar de una manera realista los espasmos de la vida del alma»³³. Por su parte, Ramón Gómez de la Serna, que exaltaba el valor narra-

25. *Ibidem*, pp. 161-162.

26. En el capítulo «Muerte y resurrección» de sus *Temas de El Escorial*, publicado en *El espectador II* (1917). J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, 1983, II, pp. 149-154: 151.

27. C. Mauclair, *Le Greco. Étude critique*, París, 1931, p. 83. La equiparación del cuadro con una sagrada conversación a la veneciana ya había sido establecida por August L. Mayer, *El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli genannt El Greco*. Múnich, 1911, pp. 17-18.

28. J. Camón Aznar, *Dominico Greco*, 2 vols., Madrid, 1950, I, pp. 365 y 369.

29. Y. Kitaura, «Pervivencia o reminiscencia de la Antigüedad en el ‘San Mauricio’ de El Greco», *Goya*, 259-260, 1997, pp. 437-450: 448-449.

30. J. Álvarez Lopera, ficha «El Martirio de San Mauricio y la legión tebana», en J. Álvarez Lopera (ed.), 1999, cat. 30, pp. 368-371: 370 [op. cit. n. 1].

31. R. Pulido, «La pintura religiosa», *El Globo*, 21 de octubre de 1915; cit. de F. García Rodríguez y M.V. Gómez Alfeo, 2002, p. 207 [op. cit. n. 1].

32. J. Meier-Graefe, *Spanische Reise*, Berlín, 1910; cit. de ed. inglesa: *The Spanish Journey*, trad. J. Holroyd-Reece, Londres, 1926, pp. 353-354.

33. M. Barrès, *Greco; ou, Le secret de Tolède*, París, 1911; ed. esp.: *El Greco ó el secreto de Toledo*, trad. y pról. A. Insúa, Madrid, 1914, p. 69.

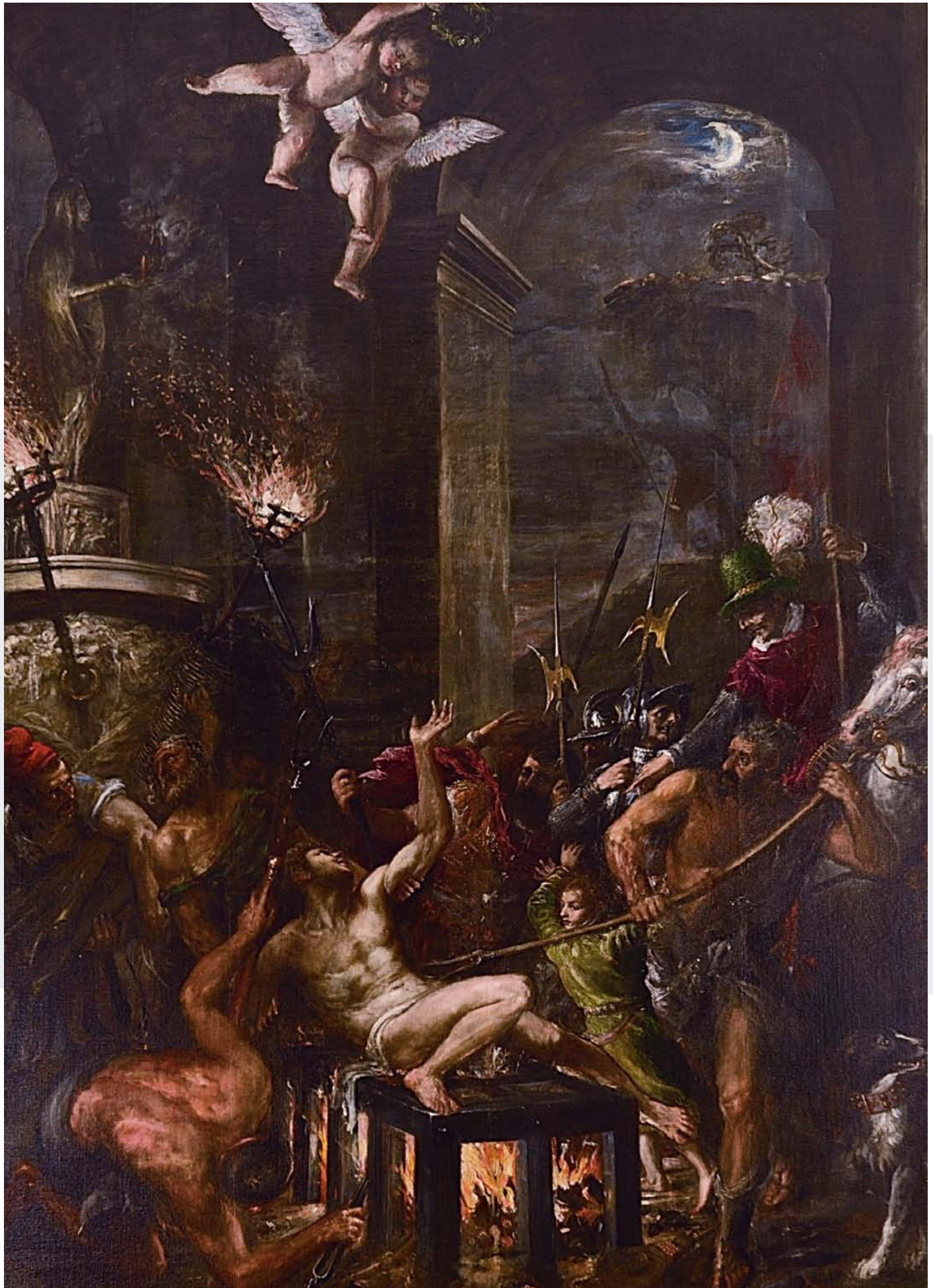


Fig. 10. Tiziano, El martirio de San Lorenzo, 1564-1567. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014834, Patrimonio Nacional.



Fig. 11. Luca Cambiaso, El martirio de Santa Úrsula y de las once mil vírgenes, 1584.
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n.º 10034653, Patrimonio Nacional.

tivo del *San Mauricio* comparándolo con una «película» y destacando su «admirable valor cinematográfico», escribió que ante el cuadro «Felipe II no pudo transgredir su ascetismo» al detectar en él «las piernas desnudas de los mártires, que parecían más desnudos de lo que estaban por ir medio vestidos, y comprendió lo que iba a ser aquel espectáculo para las beatas de su capilla», atri-

buyendo pues el rechazo a la «auténtica sensualidad» de esas piernas a las que «respondían con una extraña armonía y ritmo las piernas tan femeninas de los ángeles»³⁴.

En 1931 y 1932 se reveló decisiva para la fortuna del *San Mauricio* la publicación, por parte de Zarco del Valle, de la documentación de los pintores de El Escorial, que revelaba que por el cuadro de El Greco se habían pagado 800 ducados mientras que por el de Cincinnato 550³⁵, lo que dio pie a algún jocoso comentario³⁶.

El *San Mauricio* fue una de las numerosas obras que salieron de España durante la Guerra Civil. Pasados tres meses del estallido del conflicto, María Teresa León, por encargo de Largo Caballero, seleccionó las obras a salvaguardar de El Escorial con la intención de enviarlas a los almacenes del Banco de España. Entre ellas estaba el *San Mauricio*, que el 20 de octubre de 1936 se enrolló y se metió en un cilindro para ser trasladado al día siguiente³⁷. Al llegar a Madrid las obras escorialenses se descubría con amargura que los sótanos del Banco de España eran demasiado húmedos y que las obras más grandes no tenían allí cabida, por lo que se decidió llevarlas al Museo del Prado, adonde llegaron los días 25 y 26 del mismo mes³⁸. El 5 de noviembre, el *San Mauricio* figuraba en la relación que el Ministerio de Instrucción Pública envió al Prado, en la que se incluían los cuadros que habían de salir de la pinacoteca con carácter prioritario hacia Valencia, viaje que la obra emprendió a los diez días y que acabó en 1939 en Ginebra³⁹. No obstante, cuando terminó la guerra y se organizó la gran exposición *Les chefs-d'oeuvre du Musée du Prado* en el Museo de Arte e Historia de la ciudad suiza, se decidió que el *San Mauricio* no formase parte de ella y que volviese a España, partiendo de Ginebra el 9 de mayo y llegando a destino el 14. De nuevo en Madrid, formó parte de la exposición con la que el 7 de julio de 1939 se reabrió el Museo del Prado al público tras tres años y una semana de clausura, a la espera de la vuelta de las obras expuestas en Suiza. Entonces el *San Mauricio* interpretó un difícil a la par que simbólico papel, pues por su tamaño, monumentalidad e importancia fue escogido como el cuadro que ocupó la sala XV, en la que tradicionalmente colgaban *Las Meninas* de Velázquez, tal y como nos informa Eugenio d'Ors⁴⁰. La escueta ficha del catálogo que acompañó a la exposición registra la entrada de su entrega a El Escorial el 18 de agosto de 1584 (¿escogida por presentar al santo como «capitán y caudillo» de los tebanos?) y una inscripción al dorso del bastidor que atestiguaba que Francisco Peñuela había hecho una restauración del cuadro entre el 8 y el 14 de septiembre 1851⁴¹. Su vínculo con el Prado no acaba aquí, pues volvió al museo madrileño para ser restaurado por Jerónimo Seisdedos en 1953 y de nuevo temporalmente expuesto en sus salas⁴². La restauración más reciente se llevó a cabo antes de que la obra abandonase El Escorial por última vez para formar parte de la exposición *El Greco. Identidad y transformación* (Madrid, Roma, Atenas, 1999-2000)⁴³.

Ocho años después de la exposición de reapertura del Prado, en 1947, vería la luz la primera monografía dedicada por entero a nuestro cuadro, es-

34. R. Gómez de la Serna, *El Greco. El visionario de la pintura*, Madrid, s.a. [¿1935?], pp. 50-51.

35. Sobre El Greco: J. Zarco Cuevas, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613)*, Madrid, 1931, pp. 139-142; sobre Cincinnato: *idem*, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, 1932, pp. 179-194 [📄].

36. Baste como ejemplo el marqués de Lozoya en *El «San Mauricio» del Greco*, Barcelona, 1947, pp. 10-11 [📄].

37. M. T. León, *La historia tiene la palabra (noticia sobre el salvamento del tesoro artístico nacional)*, Buenos Aires, 1943, pp. 51-52 [📄].

38. Además de *ibidem*, p. 53, véanse J. Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil española*, 2 vols., Madrid, 1982, II, pp. 93-94 [📄].

39. J. Álvarez Lopera, 1982, pp. 9-10 [op. cit. n. 38].

40. En una conferencia pronunciada en otoño de 1941 y publicada después en E. d'Ors, *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica del arte*, Madrid, s.f., p. 72 [📄].

41. F. J. Sánchez Cantón, *De Barnaba da Modena a Francisco de Goya. Exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*, Cat. Expo., Madrid, 1939, pp. 17-18.

42. La intervención («sentar color, restaurar, limpiar») aparece registrada el 20 de junio de 1953 junto a la de otras obras escorialenses [📄].

43. De nuevo agradezco la información a Carmen García-Frías Checa, que me confirma que el cuadro está en buenas condiciones [📄].

crita por Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya. Sus escuetas veintidós páginas constatan los avances que se han conseguido en los estudios sobre El Greco y la importancia del lienzo al margen de su rechazo:

Domenico puso en su «San Mauricio» cuanto sabía y cuanto soñaba; fué el cuadro en que realizó plenamente su ideal estético, tal como iluminaba su mente y su corazón, sin claudicaciones que eran incompatibles con su carácter, aun cuando pudiesen asegurarle el éxito, y al servicio de este ideal puso toda la sabiduría acumulada durante un milenio en los monasterios bizantinos y todas las revolucionarias novedades aprendidas en el taller veneciano del Tintoretto. No hay un detalle descuidado; todo, hasta la más lejana figurilla del fondo, hasta la más diminuta yerbezuela del campo, ha sido estudiado y resuelto con un anhelo intensísimo, que adivinamos casi doloroso, de perfección.⁴⁴

Pero la monografía de Lozoya no sólo no daba razón alguna de la negativa del rey, sino que llegaba a afirmar que a Felipe II «probablemente no le gustó para aquel lugar [...]. Aquel gran coleccionador de rarezas la situó como obra singular y preciosa dentro del pequeño y exquisito acervo de las Salas Capitulares, donde, por cierto, puede ser mejor admirada que en el sitio que en la oscura capilla le estaba destinado. Más exacto es que la obra no gustó al Padre Sigüenza»⁴⁵.

Lozoya sí se preguntaba el por qué de la elección del santo tebanano como protagonista en la decoración pictórica de El Escorial, hecho que consideraba una suerte de homenaje al duque Manuel Filiberto de Saboya, general victorioso de San Quintín fallecido en 1580, en cuyas tierras, recuperadas tras la paz de Cateau-Cambresis, había tenido lugar el martirio de la legión tebanana. Y nos recordaba que Manuel Filiberto fue además gran maestro de la orden militar de San Mauricio⁴⁶.

Sin embargo, como mostró Cornelia von der Osten Sacken en su estudio iconológico del monumento, también hay que tener en cuenta la propia ubicación de altar y cuadro en el edificio, la presencia allí de reliquias del santo y sus compañeros, el hecho de que sea un santo paradigmático en la lucha contra la herejía... Osten Sacken, no satisfecha con las versiones que hasta entonces se habían dado del fracaso del lienzo –intrigas contra el pintor; que éste demoró mucho la entrega; que el cuadro resultaba pequeño⁴⁷; que Felipe, consciente de la calidad de la obra, prefirió ponerla en un lugar donde se viera mejor–, fue la primera en hacer una comparación seria entre las versiones del martirio que hicieron El Greco y Cincinnato con la clara intención de averiguar, por contraste, qué elementos de la obra del cretense disgustaron al rey⁴⁸.

Sin embargo, la intuición anterior de Lozoya resultaría fundamental para la comprensión moderna del *San Mauricio* como una posible alegoría política con resonancias históricas, sobre todo si la complementamos con otra interesante observación suya. En el capítulo dedicado a los personajes del cuadro, Lozoya recordaba que el catálogo de 1898 de la colección real de Rumanía identificaba a Felipe II y a sus capitanes en el grupo protagonista de la réplica

44. Marqués de Lozoya, 1947, pp. 11–12 [op. cit. n. 36]. Obsérvese la diferencia entre la «dolencia estética» señalada por Pedro de Madrazo en 1879 (cf. nota 15) y la aquí subrayada.

45. *Ibidem*, p. 10.

46. *Ibidem*, p. 7.

47. Cuestión desmentida por F. Marías, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, 1997, p. 302, n. 28.

48. C. von der Osten Sacken, *San Lorenzo el Real de El Escorial. Studien zur Baugeschichte und Ikonologie*, Mitterland y Múnich, 1979; ed. esp.: *El Escorial. Estudio iconológico*, trad. M. D. Ábalos, Madrid, 1984, pp. 36–40. Sin embargo se equivoca al decir que San Mauricio era patrón de la Orden del Toisón de Oro (pp. 32 y 36).

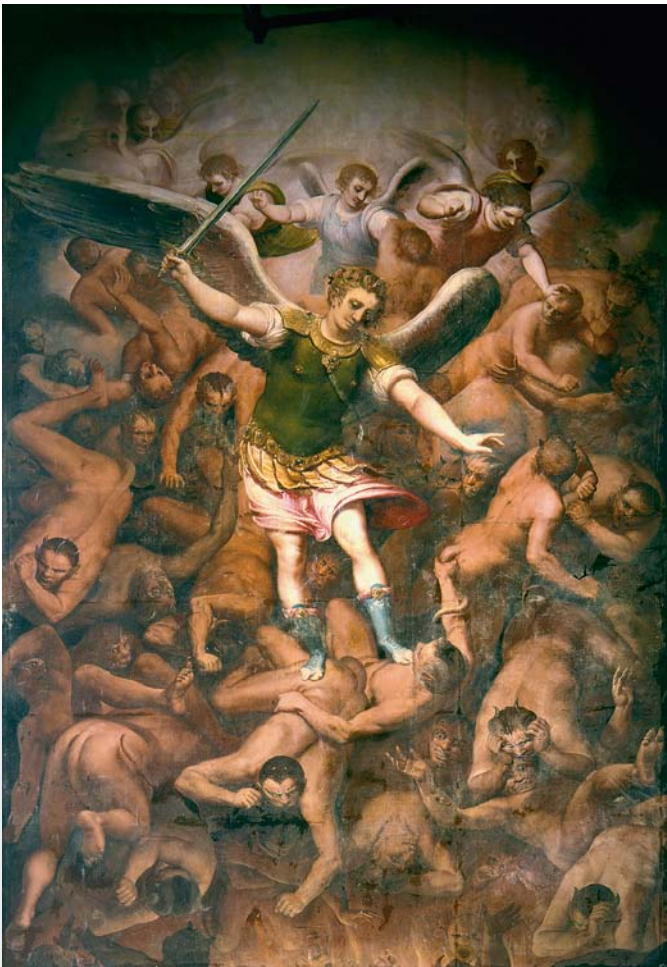


Fig. 12. Luca Cambiaso, San Miguel Arcángel triunfando sobre Lucifer, 1584. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10034642, Patrimonio Nacional.

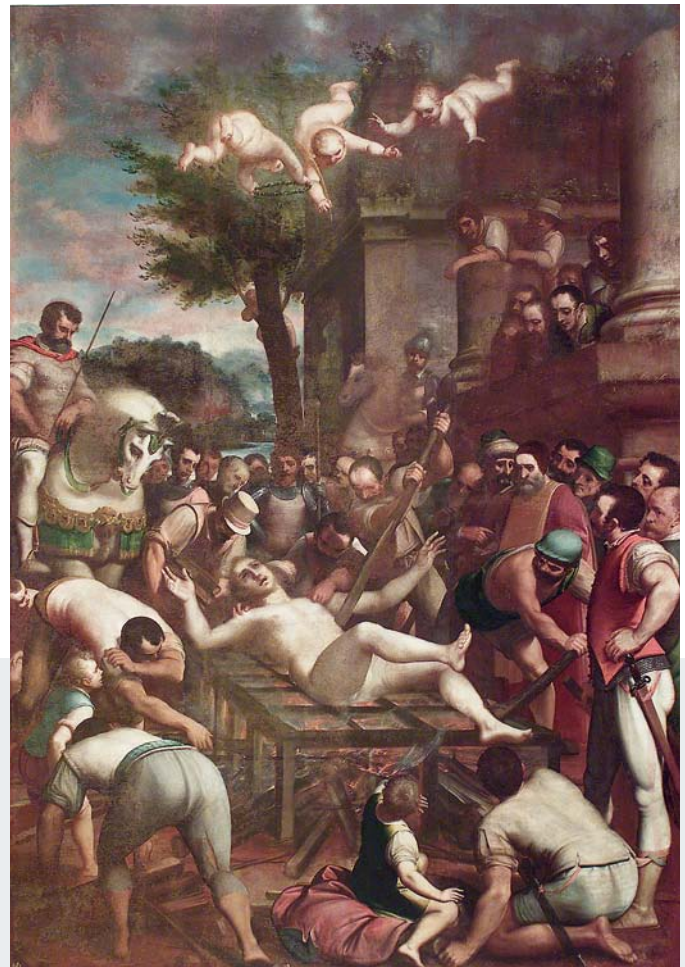


Fig. 13. Luca Cambiaso, El martirio de San Lorenzo, hacia 1581. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10034665, Patrimonio Nacional.

del *San Mauricio* que hoy se sigue conservando en Bucarest (Muzeul Național de Artă al României): «Acaso en esta fantástica aserción haya un dejo de verdad. En el gesto de la boca, en la disposición del cabello, hay quizá una reminiscencia de Felipe II en su juventud, tal como nos lo presenta el pincel de Ticiano»⁴⁹. Demuestran el éxito de esta hipótesis los esfuerzos de Annie Cloulas y John Bury por hacer una lectura política del cuadro del cretense a través de la identificación de los posibles retratos allí presentes, especialmente de los dos que vemos intercalados entre el santo protagonista y el portaestandarte Exuperio, ambos barbados, uno joven y otro de edad avanzada⁵⁰. Cloulas, que reconoce en Mauricio «l'apparence de Philippe II», identifica al segundo, precisamente, con Manuel Filiberto de Saboya, mientras que el otro sería su hijo Carlos Manuel⁵¹. Por su parte, Bury mantiene la identificación de Manuel Filiberto, pero ve en su joven compañero al general Alejandro Farnesio, duque de Parma y sobrino del rey, y, en el que no puede ser sino un ejercicio de sobreinterpretación, identifica otros retratos en los planos del fondo: el de Juan de Austria en el personaje vestido con armadura que respalda al San Mauricio que asiste a la decapitación de su compañero, y los del

49. Marqués de Lozoya, 1947, p. 14 [op. cit. n. 36]. Cabría recordar que Justi había dicho que si las figuras centrales del cuadro se reuniesen alrededor «de una mesa redonda con tapete rojo, tendríamos un Consejo de Estado en el palacio de Madrid». C. Justi, «Der Greco in Toledo», *Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge*, VIII, 1897; ed. esp.: «El Greco en Toledo», en *Estudios de Arte Español*, II, s.a., pp. 255-279; cit. de J. Álvarez Lopera, 1987, p. 404 [op. cit. n. 1].

50. El joven fue ocasionalmente identificado con El Greco. Cfr. M. Gómez Moreno, *El Greco (Dominico Theotocópuli)*, Barcelona, 1943, p. 92. Incluso M. Pita Andrade (*El Greco*, con la colaboración de J. Álvarez Lopera, Barcelona, 1981, p. 55) vio en ellos a El Greco y a Felipe II.

51. A. Cloulas-Brousseau, «Le Greco à l'Escurial: *Le martyre de Saint Maurice*», en J. Brown y J. M. Pita Andrade (eds.), *El Greco. Italy and Spain*, Washington, 1984, pp. 49-54: 49-50.



Fig. 14. Pablo Verónés, La Anunciación, 1583. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014597, Patrimonio Nacional.



Fig. 15. Tintoretto, La adoración de los pastores, 1583. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014600, Patrimonio Nacional.

duque de Alba y Sebastián de Portugal en los caballeros, también con armadura, que asisten a la escena más lejana⁵².

Se correspondan o no con dichas personalidades, o sean o no retratos, la presencia de estos personajes y de otros elementos modernos en el lienzo fue un error de cálculo por parte de El Greco, pues con ello no sólo estaría contaminándolo de actualidad y faltando a la clara lectura del episodio hagiográfico, sino que

52. Bury, 1987, pp. 25-29 [op. cit. n. 6].

además no lo estaría reconstruyendo con la corrección filológica ni arqueológica requerida. Se revela fundamental, pues, conocer la personalidad en materia de arte de Felipe II, pues ello nos ayudará a distinguir al monarca coleccionista del que dirigía con mano firme la construcción de El Escorial, para cuya decoración, como señaló Fernando Checa en su decisivo libro dedicado a la relación del rey con las artes publicado en 1992, se exigían una serie de características de sensibilidad contrarreformista que cabría resumir en «sencillez en las formas, claridad de expresión, brevedad, simplicidad, llaneza, sentido claro y directo del lenguaje»⁵³.

Todo ello contribuía a desmitificar, relativizándolo, el episodio escorialense de El Greco y a demoler su consideración de pintor incomprendido. Y es que el caso del *San Mauricio* no fue exclusivo ni privativo, sino por el contrario equiparable al de otros cuadros realizados para el mismo templo y relegados tras su entrega por diferentes razones. Arrojan luz sobre la cuestión otros dos estudios publicados en 1992: el libro que Rosemarie Mulcahy⁵⁴ dedicó a la decoración de la Basílica, en el que reunió la documentación disponible acerca de cada uno de los cuadros del edificio y los evaluó conforme a la voluntad unitaria del proyecto filipino intuido a través de las palabras de Sigüenza, y un artículo, centrado en la obra del cretense, de Agustín Bustamante⁵⁵. En su reconstrucción, ambos contemplan el *San Mauricio* teniendo en mente las normas contractuales a las que se había comprometido Navarrete al aceptar en 1576 la realización de las pinturas de los altares menores de la Basílica. En ellas se exigía que los cuadros estuvieran pintados «conforme a la voluntad de su Magestad y a su contento, y satisfacción del padre prior». Se daban también precisas indicaciones acerca del tamaño de las figuras; en el caso de representar a un santo otras veces, que apareciese con el mismo aspecto y la misma indumentaria; buscar si alguno de los santos tenía retrato conocido y, en tal caso, representarlo conforme a él, y pedir al pintor que «en las dichas pinturas no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesto, sino que todos sean santos y provoquen a devoción»⁵⁶. Las conclusiones de estos dos estudios ilustran de manera ejemplar que «el rechazo de la obra del candiota por el Monarca no es un caso único, un acontecimiento extraordinario, sino el primero de una cadena que culmina en 1592, una vez que el Rey Prudente encontrara en Tibaldi al artífice que sabía plasmar en pintura sus deseos»⁵⁷. Ello ha provocado que la campaña de ornato de la Basílica haya originado lo que podemos considerar como un nutrido *salon des refusés*.

Las razones de los descartes fueron diversas: podían responder a problemas iconográficos, aunque también hubo casos de inadaptación a su marco arquitectónico y de perceptible descontento estético. Este es el caso de los cuadros historiados (a cuya serie pertenecía el *San Mauricio*) del *Martirio de santa Úrsula y de las once mil vírgenes* (figura 11) y el de *San Miguel Arcángel triunfando sobre Lucifer* (figura 12) pintados por Luca Cambiaso⁵⁸, que según Sigüenza defraudaron al rey por la manera en que se habían tratado los episodios y por la frialdad de los personajes y el color. Si en el *San Miguel* echaba en falta más ángeles buenos, es relevante notar que en el caso de Santa Úrsula, además de criticar al grupo de las once mil vírgenes por no aparentar ser tantas

53. F. Checa, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid, 1992, p. 339. Su estudio sobre la decoración de la Basílica en pp. 323-354.

54. R. Mulcahy, «A la mayor gloria de Dios y el Rey». *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, trad. C. Luca de Tena, Madrid, 1992. El caso del *San Mauricio* en pp. 67-79.

55. A. Bustamante, «Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial», *Academia*, 74, 1992, pp. 163-198.

56. J. Zarco Cuevas, 1931, pp. 38-40 [op. cit. n. 35].

57. A. Bustamante, 1992, p. 177 [op. cit. n. 55].

58. R. Mulcahy, 1992, pp. 57-66 [op. cit. n. 54].



Fig. 16. Federico Zuccaro, *La Natividad*, 1588. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014599, Patrimonio Nacional.

y porque «quitan las ganas de rezar en ellas», Sigüenza se burlaba de que fuera –al igual que en el *San Mauricio*– «un solo verdugo el que las está descabezando (tenía bien en qué entender)»⁵⁹.

Más significativos fueron los problemas con el retablo mayor, por el que desfilaron una serie de obras que acabaron siendo desechadas y no todas por descontento del monarca⁶⁰. Felipe hubo de retirar el *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano (figura 10) –pintado diez años antes del inicio de la campaña decorativa del templo y por un artista que desconocía el proyecto escurialense– porque sus figuras resultaban demasiado pequeñas y su iluminación no era la mejor para que presidiera el retablo. También porque «parecieron algo pequeñas las figuras» se retiró el *Martirio de San Lorenzo* de Luca Cambiaso (figura 13), que llegó desde Génova en 1581⁶¹. Se retiraron asimismo la *Anunciación* (figura 14) y la *Adoración de los pastores* (figura 15) que Veronés y Tintoretto, respectivamente, enviaron a petición de Felipe II cuando el monarca buscaba encargarle las ocho telas del retablo a un solo artista. La primera, según Sigüenza, se retiró por un cambio en el programa iconográfico, y la segunda por ser sus figuras «menores del natural»⁶². Que el rey se decantara por Veronés, que acabaría por rechazar la oferta de venir a El Escorial, se entiende al constatar que la *Adoración* presentaba elementos que dificultaban la comprensión de la escena (el excesivo protagonismo de los pastores, la bandeja de frutos que uno de ellos tiende al Niño, los pichones del primer término...) contra los que prevenía la fórmula contractual anteriormente citada. Por un motivo semejante sería retirada posteriormente la *Natividad* de Federico Zuccaro (figura 16): «parecía cosa impropia un pastor que venía de su ganado a media noche y aun corriendo, pudiese haber allegado tantos huevos, si no guardaba gallinas»⁶³. Aplicado esto al cuadro de El Greco, la impropiedad del tocón rodeado de flores y de la serpiente del primer plano resulta evidente⁶⁴. De Zuccaro también se retirarían una *Adoración de los Magos* y una tercera versión del *Martirio de San Lorenzo*, esta, parece ser, de una calidad tan baja que fue relegada a la iglesia de los trabajadores⁶⁵ y que hoy está desaparecida.

El amplio recorrido crítico de El Greco y del lienzo escurialense ha condicionado la imagen que tenemos del pintor. Reconstruir minuciosamente el episodio, que ha hecho que el artista pase de extravagante y loco a incomprendido, atender a las razones del monarca y a los casos de los demás artistas que se vieron afectados por decisiones similares, y acercarnos a las razones de su rechazo contribuirán a desmitificar un descontento que, sin embargo, aún hoy no deja de provocar nuestra perplejidad en aras de un imposible: «¿y si...?». Después de todo, el *San Mauricio* no sólo es el más popular de los rechazos artísticos de Felipe II, sino también el cuadro más famoso de una Basílica en la que nunca llegó a colgar.

59. «Parece que las hizo no más que para comer aquel día». J. de Sigüenza, 1605, p. 265 [op. cit. n. 7].

60. R. Mulcahy, 1992, pp. 149-168 [op. cit. n. 54].

61. J. de Sigüenza, 1605, p. 383 [op. cit. n. 7].

62. *Ibidem*, pp. 381 (Veronés) y 382 (Tintoretto).

63. *Ibidem*, p. 266.

64. Sobre esta cuestión, J. R. Buendía, «Humanismo y simbología en El Greco. El tema de la serpiente», en J. Brown y J. M. Pita Andrade (eds.), 1984, pp. 35-48 [op. cit. n. 51].

65. J. de Sigüenza, 1605, p. 266 [op. cit. n. 7]. Recuérdense también los problemas de Zuccaro con los cuadros de los relicarios: R. Mulcahy, 1992, pp. 113-124 [op. cit. n. 54].

Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2013

DE EL BOSCO A TIZIANO

Arte y maravilla en El Escorial

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

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

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

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

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



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

UN EMPEÑO GRANDIOSO

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

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

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

LA GEOMETRÍA COMO PRINCIPIO

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

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

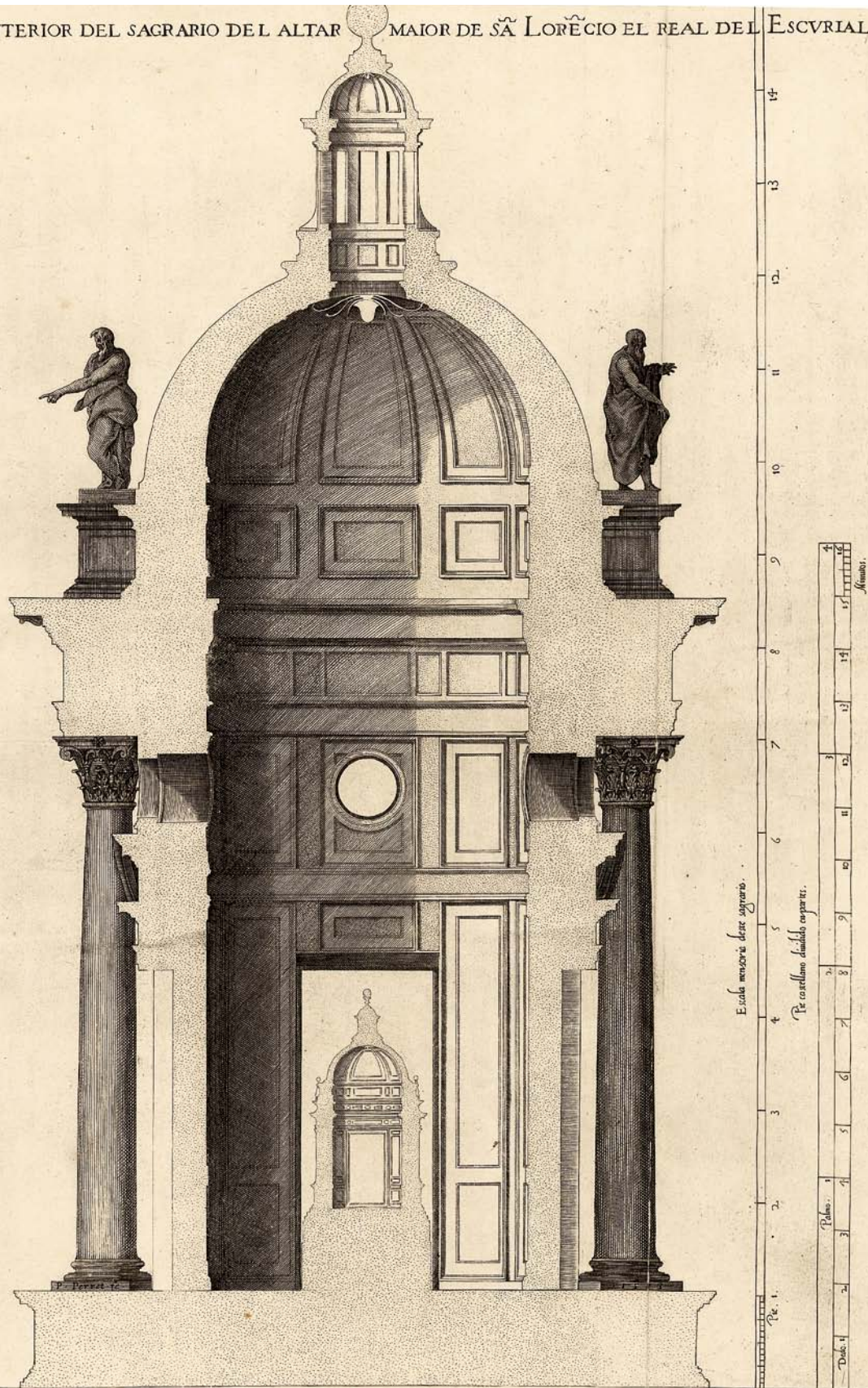
Juan Bautista de Toledo se había formado en Italia, donde parece que colaboró con Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro, y volvió a España con un sólido conocimiento de la arquitectura de la Antigüedad clásica. A él se debe la llamada *traza universal* o idea general del edificio: un vasto rectángulo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

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

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

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

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



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

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

que repiten las formas de la construcción granítica.

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

HONRAR A LA DINASTÍA

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

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

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

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

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

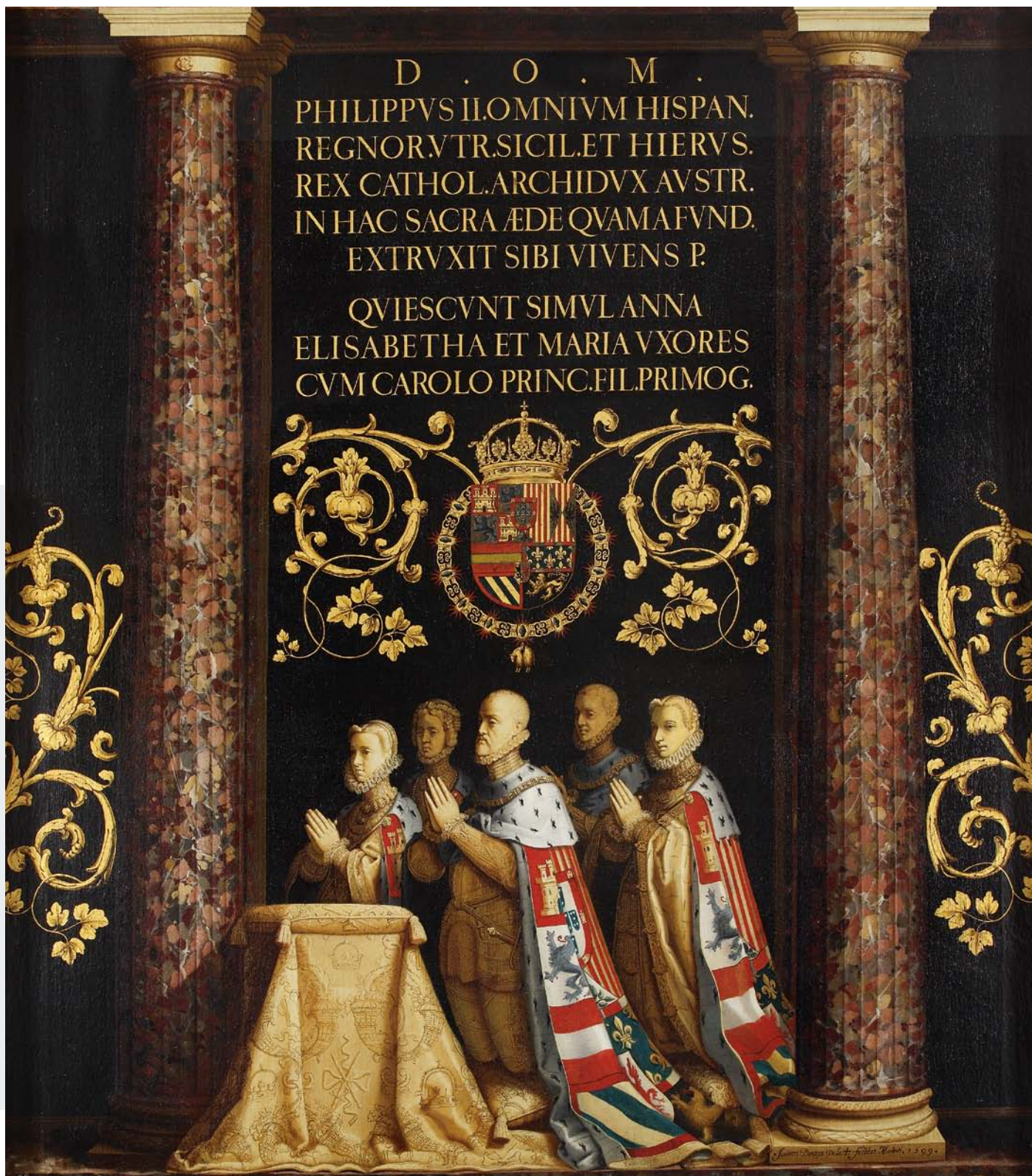
Este deseo tiene un antecedente en un codicilo al testamento de Carlos V en el que el emperador, aunque disponía su entierro en Yuste, autorizaba a su hijo Felipe a trasladar después sus restos:

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

SANTAS ANATOMÍAS

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

LA SOLEMNIDAD DE LA LITURGIA REGIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

LA DEVOCIÓN PRIVADA DE FELIPE II

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

EL ESCORIAL COMO ARCHIVO DE LA CONTRARREFORMA Y PARNASO CRISTIANO

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

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

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

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

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

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

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

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

UN NUEVO VATICANO

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

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

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

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

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

relieves de la Columna Trajana, significativo monumento romano.

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

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

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

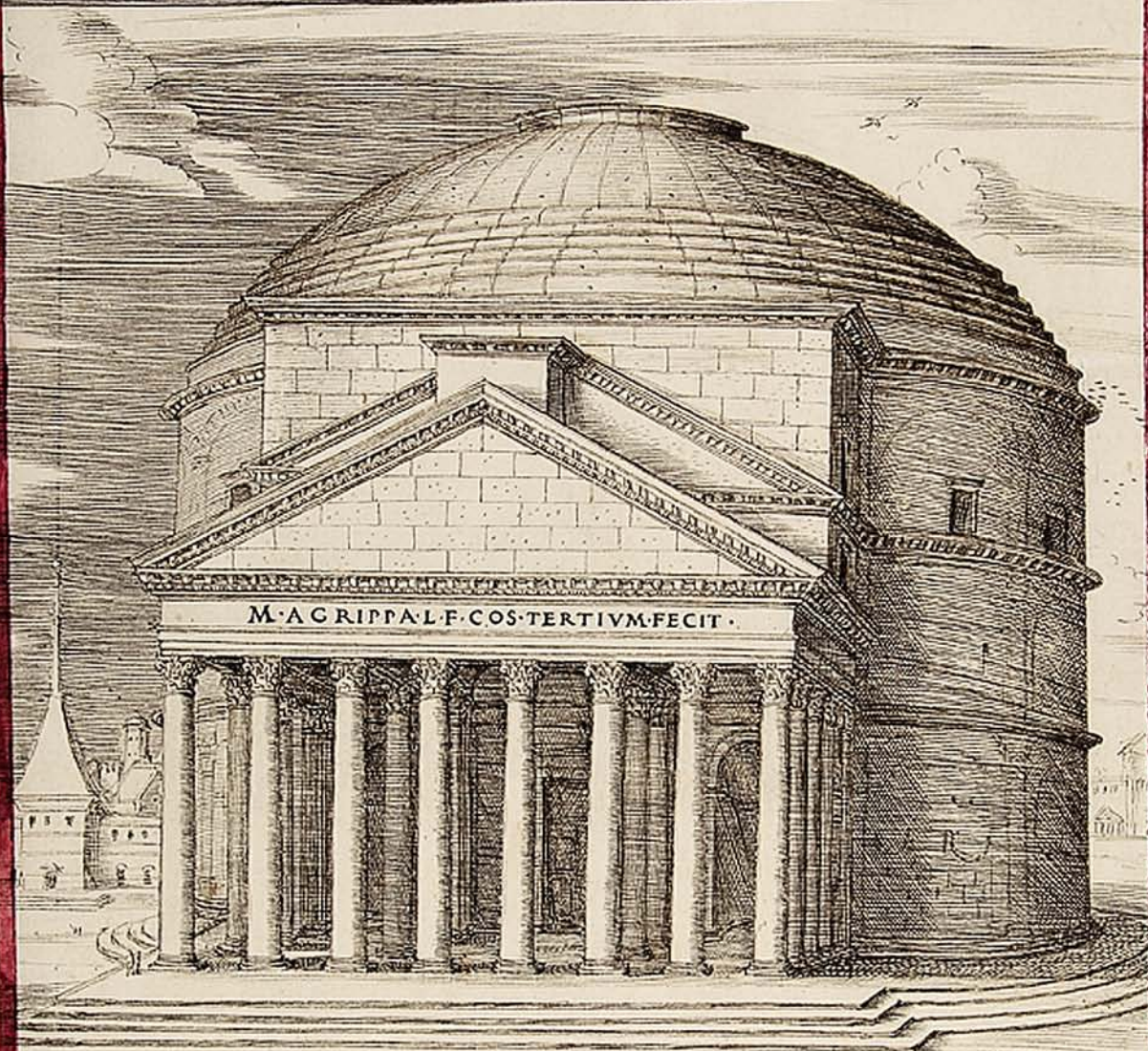
TIZIANO

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



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

TEMPLVM · PAN
THEONIS ·



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



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

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

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

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

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

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

da, voluntariamente deseada y unida a una cierta intimidad.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EL BOSCO Y LA PINTURA FLAMENCA

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Notas y Documentos

PATRIMONIO NACIONAL TERCER TRIMESTRE DE 2013

LOS LIBROS DE ENTREGAS DE FELIPE II A EL ESCORIAL

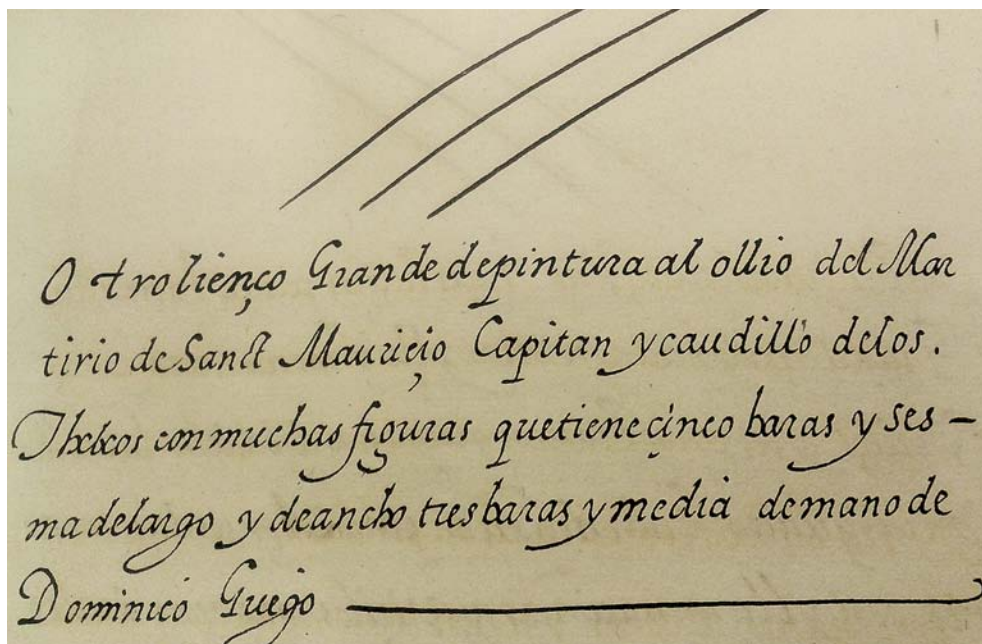
Un auténtico tesoro documental ha esperado durante mucho tiempo, en el Archivo General de Palacio, la atención detenida y el estudio pormenorizado de los especialistas en el arte español del siglo XVI, lo que, habida cuenta de las múltiples dimensiones de lo que hoy denominamos la Monarquía Hispánica, vale por decir del arte occidental de esa centuria.

Se trata de una serie de diez códices que recogen, con la precisión de los inventarios de aquella época y con el carácter de documentos oficiales de la Corona —pues van acompañados de las correspondientes cédulas reales—, la enorme cantidad de objetos artísticos de todo tipo que Felipe II fue enviando al monasterio de El Escorial. Ese proceso de ornamentación y alhajamiento del edificio que tanto significó para el Rey Prudente se inició el mismo año en que se puso la primera piedra y se dilató durante siglos, respondiendo a la lógica evolución de un monumento tan importante para la historia del arte en España y en Europa. De hecho, los *Libros de*

entregas abarcan desde 1562 a 1611, trece años después de la muerte del monarca.

Aunque en 1930 el padre agustino Julián Zarco Cuevas publicó una selección de estos documentos, no se habían estudiado de una manera sistemática para obtener una visión completa y rigurosa de la decoración escorialense en toda su complejidad. Tal fue la empresa que hace unos años se acometió en un proyecto plurianual de investigación que fue financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Fernando Checa Cremades, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y ex director del Museo Nacional del Prado.

Una vez transcritos los documentos, la abundantísima información que contienen se analizó minuciosamente por una doble vía: por un lado, desde el punto de vista diacrónico, siguiendo el ritmo del avance de la construcción y por tanto el destino provisional o definitivo de las obras que iban llegando; y por otro en relación con otros documentos, sobre todo del Archivo General de Simancas, y con las cró-



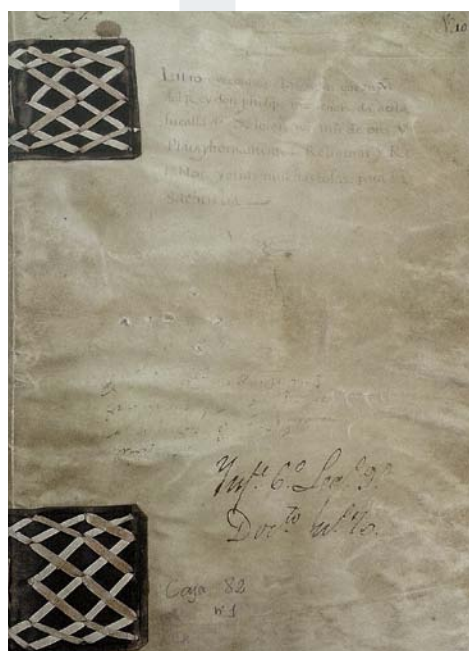
Folio 78 de la Entrega Cuarta, en el que se recoge el Martirio de San Mauricio y la legión tebana, de El Greco.

nicas coetáneas de fray Juan de San Jerónimo, Jehan Lhermite o fray José de Sigüenza.

Se llegó así a una nueva interpretación del ornato del edificio en su conjunto, interpretación que sirvió para destacar su absoluta coherencia y corregir algunas ideas vigentes desde hace siglos. Por ejemplo, la extraordinaria importancia de sus obras pictóricas ha ocultado la complejidad y la riqueza artística con la que Felipe II alhajó su creación favorita, en la que la orfebrería, la joyería, los bordados, los tapices y la iluminación y encuadernación de libros tuvieron, desde los primeros momentos, un papel de primordial significado.

Ahora, en el marco de las diversas actividades culturales que organiza con motivo del 450 aniversario de la colocación de la primera piedra del monasterio, Patrimonio Nacional tiene la satisfacción de publicar íntegros los *Libros de entregas* en un bello volumen que se completa con tres ensayos: Fernando Checa Cremades justifica la decisiva importancia de estos documentos para una nueva interpretación de El Escorial como conjunto unitario —*Archivo de la Contrarreforma y Parnaso cristiano*— y analiza las diversas etapas del proceso deco-

rativo; y Matteo Mancini y Elena Vázquez Dueñas estudian la presencia en ese proceso de la pintura española e italiana y de la pintura flamenca respectivamente. Dotado de un exhaustivo índice —onomástico, iconográfico y tipológico—, este libro será un instrumento imprescindible para los estudiosos de El Escorial, del mecenazgo artístico de Felipe II y de otros temas conexos.



Encuadernación característica de los Libros de entregas.

El estudio y publicación de los *Libros de entregas* escurialenses se inscribe en un amplio proyecto de investigación sobre los inventarios de bienes de los llamados Austrias mayores, dirigido por el profesor Checa Cremades. Se trata de documentos absolutamente esenciales para profundizar en temas de tanta actualidad historiográfica como el funcionamiento de las cortes y su cultura material, así como el mecenazgo artístico de los soberanos.

Ya en 2010 salieron de las prensas, en tres gruesos volúmenes, *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, que comprendían al emperador y su esposa Isabel de Portugal, su madre Juana, su hermano Fernando, sus cuatro hermanas y su tía Margarita de Austria. Y está avanzada la siguiente fase del proyecto, la relativa al Rey Prudente y su generación –María de Portugal, Isabel de Valois, el príncipe don Carlos, don Juan de Austria y la emperatriz María–, de la que los *Libros de entregas* es el primer resultado en ver la luz. Muchos de esos inventarios, entre ellos los más importantes, como los de Felipe II post mórtem, se custodian también en el Archivo General de Palacio.

PINTURAS Y TAPICES

Impresiona literalmente la cantidad y la calidad de las obras pictóricas que el monarca envía a El Escorial desde el Alcázar y otros palacios de sus vastos dominios o encarga de manera expresa para su decoración: Tiziano, El Bosco, Patinir, Van der Weyden, Tintoretto, El Greco, Navarrete el Mudo... En el conjunto desempeñan no obstante un papel privilegiado, por su número y calidad, las obras de Tiziano, el pintor favorito de Felipe II como lo fuera de su padre el emperador. En la Iglesia Vieja o de Prestado, es decir, en el espacio que se utilizaba para la liturgia escurialense mientras se iba construyendo la Basílica, se colgaron el *Martirio de San Lorenzo*, el *En-*

tierra de Cristo y la *Adoración de los Magos*, y a otras dependencias se destinaron obras tan importantes como la *Gloria*, el *Cristo en la cruz*, *Santa Margarita*, la pareja compuesta por el *Ecce Homo* y la *Dolorosa*...

Veamos en algunos ejemplos cómo se describen esas cumbres del arte pictórico en los *Libros de entregas*. En 1593 llegó al monasterio *El jardín de las delicias* (nótese que, como en otros muchos casos, se indica la procedencia del cuadro, información muy relevante para los investigadores):

Una pintura en tabla al ol(l)io con dos puertas de la bariedad del mundo çifrada con diuersos disparates de Hieronimo Bosco que llaman del madroño con molduras doradas. Tiene de alto cerradas las puertas dos bars y media y de ancho dos y tercia que se compro del almoneda del prior don Fernando.

Mucho antes, el 15 de abril de 1574, el prior y los diputados escurialenses habían recibido, de manos del guardajoyas Hernando de Briviesca, un nutrido grupo de obras maestras, entre ellas el *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano (figura en p. 39), hoy todavía *in situ* en su ubicación original:

Un lienzo grande del martyrio de San(t) Lorenzo de noche de mano de Tiziano con dos colu[m]nas, friso y cornija y arquitebe pintado de oro y azul que tiene de alto diez y seys pies y de ancho treze que sirue de retablo en el altar mayor de la dicha yglesia [la llamada Iglesia Vieja o de Prestado].

Dentro de ese mismo grupo figuraba el célebre *Descendimiento* de Rogier van der Weyden:

Una tabla grande en que esta pintado el descendimiento de la cruz con Nuestra Señora y otras ocho figuras, que tiene dos puertas pintado en ellas por la parte de dentro los quatro euangelistas con los dichos de cada uno con la resurrecc[i]on de mano de maestre Rogier que solia ser de la reyna Maria pintadas por de fuera las puertas de mano de Juan Fernandez mudo de negro y blanco que tiene de alto la tabla de en medio



Joachim Patinir, San Cristóbal. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014400, Patrimonio Nacional.

por lo que toca a la cruz que en ella esta pintada siete pies y de ancho diez pies escasos.

El hecho de que las piezas que Felipe II consideraba auténticas obras maestras, las que destinaba a las estancias más importantes, sigan teniendo para nosotros, al cabo de los siglos, esa misma consideración nos da una idea muy precisa del gusto y la formación artística del fundador.

Es interesante señalar que, a pesar de la envergadura de la colección real de tapices en estos momentos, que acumula las anteriores de Carlos V, Margarita de Austria y María de Hungría más la del propio Felipe II, no son muchas las piezas de este arte que se envían al monasterio. Y la razón es que en El Escorial se irá imponiendo un

nuevo sistema decorativo, basado esencialmente en la pintura de caballete y en la pintura al fresco, relegando a un lugar menos relevante la imagen de magnificencia textil que hasta entonces había predominado en los ambientes palaciegos de la dinastía habsbúrgica.

No obstante, en 1567 se produce la entrega al monasterio de dos paños de tapicería de la serie del *Apocalipsis* y otros dos de la serie de la *Historia de Noé*, que se cuentan entre las más importantes de las encargadas en Flandes por Felipe II. Al año siguiente, 1568, el selecto conjunto de paños escorialenses se completa con la entrega de los cuatro conocidos como *Paños de oro* y otras piezas procedentes de la colección real, como el mal llamado *Dosel de Carlos V*.

ORNAMENTOS LITÚRGICOS

Frontales, capas, capas de coro, casullas, albas, paños de púlpito, dalmáticas, paños de facistol, paños de ara, corporales, sábanas, palios, collares, cordones... Una de las grandes preocupaciones de Felipe II fue dotar al monasterio de todo lo necesario para celebrar los servicios religiosos con el esplendor y la magnificencia que exigía su profunda fe contrarreformista.

Ese deseo del monarca, para cuya satisfacción no se ahorraron gastos —haciéndose venir de Milán el hilo de oro y plata, de Granada la seda y de Venecia los brocados—, se constata ampliamente en los *Libros de entregas*, que además nos informan con detalle de su estructura y proceso de fabricación. En primer lugar, cada tiempo litúrgico se corresponde con unas determinadas escenas y unos determinados colores. Así, los ornamentos de Difuntos han de realizarse en campo de oro, plata y negro, incluyendo el paño de la tumba; los de las festividades de Nuestro Señor (Natividad, Circuncisión, Adoración de los Magos,

Transfiguración, etc.) han de tener el campo blanco; de oro y colorado los de Pascua y Corpus Christi; de negro, blanco o colorado los de la Pasión, etc. Y además, se dice, «todos estos ornamentos han de tener sus historias, conforme a las festividades».

Antes de la confección propiamente dicha, de la que se ocupaba el obrador de bordado escurialense, había que realizar las trazas o patrones de las escenas, delicada labor que debía ajustarse a las nuevas exigencias de Trento y también a los gustos del rey. Este supervisaba muy de cerca la ortodoxia y el alto nivel artístico de las escenas historiadadas: por un documento del Archivo General de Simancas sabemos que, en un determinado momento, doña Isabel Camps, personaje muy destacado en la coordinación del laborioso proceso, llegó a solicitar al propio monarca que fuese él quien señalase las historias que es servido que se hagan, que nombre el pintor que ha de hacer los patrones y que se le den el tamaño de ellos [...] y que antes que el pintor ponga mano en ellos se vea conmigo para que como persona que tengo más práctica [...] en la labor de la aguja le pueda ad-



Terno llamado de las Calaveras, detalle. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv n° 10048352, Patrimonio Nacional.



Diego de Urbina, San Ildefonso y San Eugenio. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv n° 10034839, Patrimonio Nacional.

vertir de lo que conviene al aciertamiento y parecer de la historia después de hecha [...] me podría ir a Toledo [de gran tradición en este ámbito por ser la sede primada del reino] por ser cosa sustancial el acertar de dar las colores a la seda.

En la entrega de ornamentos litúrgicos al monasterio hay unas fechas clave, del 5 al 7 de noviembre de 1572. Esos días se subió desde los talleres —situados en el pueblo de abajo— hasta una pieza del monasterio, «que al presente sirve de obrador de la sacristía», una enorme cantidad de piezas. Su descripción comprende desde el folio 59 del documento hasta el 115, lo que da idea de su magnitud: más de dos mil ornamentos, sin tener en cuenta que algunos de ellos constaban de varias piezas. Podría decirse así, que en lo que atañe a la dotación del aparato litúrgico textil, 1572 es el año del revestimiento definitivo del monasterio —aún en fase de ocupación «de prestado»— hasta los tiempos, ya muy posteriores, de la bendición y consagración de la Basílica.

Aunque hoy pueda parecernos excesivo ese empeño de Felipe II por vestir tan rica y prolijamente la liturgia que tenía lugar en el monasterio, en la época y, sobre todo, en la mentalidad del fundador tenía pleno sentido: el ceremonial religioso era muy indicativo del formalismo y rigor, a la vez cortesano y contrarreformista, del que Felipe II quiso impregnar su gran proyecto arquitectónico y decorativo.

Veamos algunas descripciones de estas piezas en los *Libros de entregas*, que ponen de manifiesto la riqueza de este aspecto del alhajamiento escurialense:

Cinco [d]almaticas de damasco blanco, las quatro para los acolitos con cenefa y collares de tela de plata, rasa de labor, y la una para el que lleua la cruz en las procesiones, faldones y collares de la dicha tela de plata, rasa de labor, con franjas de oro y seda blanca y cordones de oro y plata y seda blanca para ellos con las quales han de seruir las aluas y cordones de almatica del que lleua la cruz de las otras cinco [d]almaticas que

se han entregado con el terno de tela de oro y plata frisada.

Una capa de tela de oro y encarnado frisada de oro con cenefa bordada de matizado con seys historias de los gozos de Nuestra Señora, y en el medio la ymagen de Dios Padre con capillo bordado en él de matizado la venida del Espiritu San(c)to, y en el pectoral las armas Reales el capillo con franjon ancho y la capa estrecho de oro y seda carmesi forrado todo en damasco carmesi.

Por otra parte, la significación estética de estas piezas trasciende a su propia existencia material y se extiende a otras obras de arte del monasterio, en una manifestación más de la idea de correspondencia, que es esencial en la concepción filipina de El Escorial. Así, en las pinturas realizadas para la Basílica o en obras de Alonso Sánchez Coello, Luis de Carvajal o Diego de Urbina, los santos allí representados, a menudo como parejas, visten ornamentos claramente inspirados en la producción del obrador de textiles escurialense.

RELIQUIAS Y RELICARIOS

La prodigiosa colección de reliquias que llegó a poseer el monasterio no se puede explicar hoy sin tener en cuenta la religiosidad de la época, especialmente en su versión contrarreformista derivada del concilio de Trento. Procedentes de todos los confines del mundo cristiano, enviadas a Felipe II por razones de vínculo familiar o de intereses políticos y estratégicos, en las reliquias que atesoró El Escorial podemos observar toda la diversidad que adopta en la época esta singular forma del culto a Jesucristo, a la Virgen María y a los santos.

Es a partir de 1567 cuando la llegada de reliquias se hizo sistemática. Por ejemplo, en octubre de este año el prior, a la sazón fray Juan de Colmenar, recibió una serie de objetos que, al parecer, se habían encontrado en unos cimientos en Sicilia y



Relicario tipo arqueta. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv n° 10044835, Patrimonio Nacional.

de los que se dice que pertenecieron a Santa Elena, la madre de Constantino; el 31 de ese mismo mes llegaron, entre otras, reliquias de la Magdalena y una cruz de oro con cabellos de la Virgen, que se acompañaban con testimonios de San Luis, rey de Francia. Y en ese mismo año empezaron a recibirse diversas partes del cuerpo de San Lorenzo, que, como es lógico en un edificio a él dedicado, adquirieron un gran protagonismo.

Buena parte de estas reliquias, desde las de San Lorenzo hasta las de los Santos Justo y Pastor, Santa Úrsula, San Felipe, Santiago o San Mauricio, encuentra su reflejo en la iconografía de las pinturas con las que, pocos años más tarde, se adornará el edificio. La escena de San Lorenzo y su martirio acabará presidiendo tanto la Iglesia de Prestado como la propia Basílica –en obras de Tiziano y Pellegrino Tibaldi respectivamente–, Luca Cambiaso pintará el martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, Sánchez Coello el de los Santos Justo y Pastor, Romulo Cincinato el de San Mauricio y la legión tebana (tras ser rechazada por el rey la versión de El Greco), Navarrete el Mudo el de Santiago, etc.

Algunas reliquias son grandes, como cráneos enteros o partes de ellos, pero predominan las de tamaño pequeño o incluso diminuto: «Parte de hues(s)o de San(t) Benito ab(b)ad. Es como un garbanzo», «Parte de hues(s)o de San(t) Damian confes(s)or. Es como un grano de trigo», o «Un hues(s)o de uno de los san(c)tos martyres in(n)ocentes. Es como un piñon». Y las hay tan extrañas como «la hierba que comía San Juan Bautista. Son palicos pequeños».

Un aspecto complementario pero en absoluto menor del culto a las reliquias es el del continente en el que se colocan. Muchas de ellas llegan ya o son introducidas en el monasterio en lujosos relicarios, que constituyen una de sus mayores riquezas materiales y artísticas y cuya pérdida a lo largo de los siglos no podemos hacer otra cosa que lamentar. Son objetos preciosos que representan uno de los capítulos más importantes de las artes suntuarias del Renacimiento y el Manierismo, un período tan importante para este tipo de objetos artísticos en los ambientes cortesanos europeos (véase figura en p. 56). Por ejemplo, en 1571 llegaron tres pedazos del *Lignum Crucis*, ofrecidos al rey por Fran-



Busto-relicario de una cabeza de las once mil vírgenes. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv n° 10044684, Patrimonio Nacional.

cisco de Borja, general de la Compañía de Jesús, de los que en una apostilla al margen se dice: «... están en la cruz rica de oro, diamantes y perlas y esmaltes en que juran los príncipes». Cuando las reliquias no venían en relicarios que el rey juzgaba de suficiente magnificencia, se ordenaba la realización de obras de arte tan suntuosas como la que se describe para albergar la costilla de San Lorenzo:

Un relicario que tiene quatro colu[m]nas de cristal redondas en quadro y quatro bolas pequeñas por pies tambien de cristal todo asentado en engastes de oro esmaltado de negro y otras colores y en los arcos [...] unos rubinetes engastados clauados en un cerco de oro, y mas baxo dellos ocho camafeos de cabeças blancas [...] con quatro pilares redondos de oro y por abaxo en el hueco del pie un

cristal labrado y tiene por la una parte del cristal una pieça de oro lis(s)a con unas letras que dizen Sancti Laurentii [...] y en lo alto otra pieça de cristal agallonada, con otros ocho rubinetes clauados en un cerco de oro esmaltado de negro con quatro remates y encima del cristal una ymagen de San(t) Lorenzo baçiada de oro con las parrillas en la mano. Toda esta pieça mando hazer su Magestad para poner la costilla de San(t) Lorenzo

Otra buena muestra es la descripción del relicario de San Mauricio, ofrecido por Ana de Austria, que contenía nada menos que 385 huesos del santo:

Un cuerpo de San(t) Mauricio martyr capitan y caudillo de los martyres thebeos y es el dicho cuerpo trezientas y ochenta y cinco pieças de hues(s)os de diferentes



Cantoral para el oficio de la Misa desde el primer domingo de Adviento hasta el viernes de T mporas de Adviento.
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sign. Cantoral 1, Patrimonio Nacional.

tamaños los cuales estan embueltos en un tafetan carmesi con dos colchoncicos de lo mismo y metidos dentro de una arquilla de plata toda dorada quadrada labrada de punçon asentada sobre quatro tortugas de plata dorada...

LIBROS, ESTAMPAS E INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS

La afluencia de libros al monasterio fue continua durante los años que nos ocu-

pan, y acabará resultando en una de las grandes bibliotecas europeas del siglo XVI. Aunque inevitablemente incompleta, haremos relación de los principales hitos de ese proceso.

Es en fecha tan temprana como 1565 cuando aparecieron en El Escorial los primeros libros de los que tenemos noticia precisa, y que consistían sobre todo en obras de los principales Padres de la Iglesia. Después, a principios de 1567, Gil Sánchez de Bazán, guardajoyas del

rey, recibió los cuatro libros mandados realizar por Carlos V con los oficios de Navidad, Semana Santa, los que van de la Ascensión al Corpus Christi y los que van desde San Juan Bautista a la fiesta de San Andrés. Por su calidad y significación, Felipe II dispuso que estuvieran «muy bien guardados» en la propia casa, para poder utilizarlos en cualquier momento. Estos preciosos ejemplares ponen de manifiesto la importancia decisiva no solo de los tiempos litúrgicos en la organización de la vida escurialense, sino también de los momentos litúrgicos en los que el rey visitaba su obra, momentos que seguirían siendo los mismos hasta su muerte y que se concretaban, sobre todo, en la Navidad, la Semana Santa y el Corpus Christi, además de festividades señaladas como el día de san Lorenzo.

En 1571 se produjo la entrega de cuatro libros muy especiales, a los que se dio la categoría de reliquias, pues «por su estima y veneración [...] mando Su Majestad se pusiesen en el relicario»: el *De Baptismo parvulorum* de San Agustín, los Evangelios con letras de oro que se conocen como el *Codex Aureum*, los *Evangelios Dominicales* en griego y el *Apocalipsis* de San Juan. Aún conservados hoy, procedían de la biblioteca de María de Hungría y tuvieron siempre un lugar privilegiado en las colecciones del monasterio. En 1574 se incorporó al monasterio, junto a gran cantidad de obras maestras de la pintura, buena parte de los libros miniados que constituirían una de las grandes riquezas escurialenses, tanto los ilustrados en Flandes como los realizados en España de mano de fray Martín el Benito.

No obstante, podemos considerar que fue al año siguiente, en 1575, cuando se sentaron realmente las bases de la Biblioteca escurialense con la llegada de

los libros que aquí iba juntando Su Majestad para que se comenzase a levantar una librería célebre; contáronse cuatro mil cuerpos, muchos de ellos originales

de mano antiguos, de todas lenguas, hebrea, griega, latina, árabe, castellana, italiana, francesa y otras vulgares, de todas facultades.

Después, en 1586, se entregaron los libros de coro, otro de los grandes tesoros de El Escorial, todos ellos en pergamino, abundantes en viñetas y letras capitulares miniadas, hoy custodiados en la biblioteca de los antecoros basilicales.

A todo ello hay que añadir un amplio número de vistas de ciudades, cartas de marear e instrumentos científicos, imágenes naturalistas y de animales y de antigüedades..., o el árbol genealógico que, regalado a Carlos V en Roma en 1536, se conserva en la actualidad en la Biblioteca Nacional de España: un pergamino ricamente miniado y enrollado de alrededor de 30 metros de longitud.

A la Biblioteca fueron a parar también los 344 libros de estampas que se registran y, posiblemente, las 695, 614 y 81 láminas de vistas del monasterio —perspectiva, planta baja y planta alta respectivamente—, dibujadas por Juan de Herrera y grabadas por Pedro Perret. Por último, no pueden dejar de citarse las 563 estampas de Alberto Durero, cuyos temas se especifican:

Quinientas y sesenta y tres estampas de Alverto Durero. Sesenta y nueve de Nuestra Senora. Nouenta y quatro de San(ct) Hieronimo. Ochenta y siete del hijo prodigo. Sesenta y nueve de la malencolia. Nouenta y tres de la virtud y sensualidad. Sesenta y ocho de la Fortuna. Quarenta y una de Benus. Quarenta y dos del rapido de Proserpina que son en todas las dichas quinientas y sesenta y tres estampas.

El jueves 21 de noviembre se presentará en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid la edición de los Libros de entregas. Intervendrán Fernando Checa Cremades, director de la publicación; Mauro Natale, profesor de la Universidad de Ginebra, y Juan José Alonso, director del Archivo General de Palacio.