

«COSE PICCOLE DI PITTURA»: LAS MINIATURAS DEL *PASSIONARIUM* DE FELIPE II Y EL *SCRIPTORIUM* ESCURIALENSE

Fernando Checa

Universidad Complutense de Madrid

Cuando en 1562 Felipe II decidió emprender la construcción del Monasterio de El Escorial no solo comenzó a preocuparse de su aspecto y diseño arquitectónico y de la consiguiente designación de un arquitecto y su equipo. Desde un primer momento tuvo claro que, dada la ambición de la obra, había que tener en cuenta otra serie de aspectos que, con el paso del tiempo, se convertirían en capitales. Para ellos, además de la continua adquisición de obras de arte procedentes de otros lugares, fundamentalmente Flandes e Italia, una actividad que había ya comenzado con entusiasmo desde su época de príncipe, procuró la creación de talleres *in situ* —es decir, en la misma obra de El Escorial— que deberían realizar buena parte del material artístico y decorativo de la gran obra.

Con este último aspecto el rey señalaba dos elementos esenciales de su estrategia artística en torno a El Escorial. Al formar allí talleres y grupos de trabajo que se dedicaran a la encuadernación de libros, a la confección de bordados y la elaboración de tejidos con fines litúrgicos, y a la iluminación y ornato de buena parte de esos libros, no hacía otra cosa que continuar con ciertas tradiciones medievales que, de manera similar, en los llamados *scriptoria* de los monasterios o en sus talleres elaboraban sus propios productos librarios y textiles.

Por otra parte, al fomentar este tipo de producción, Felipe II conseguía la deseada uniformidad o, en el lenguaje renacentista de la época, *correspondencia* estética, que era una de sus intenciones más conspicuas. De esta manera, el que bien podemos denominar *estilo escorialense* no es solo una categoría estética que podamos aplicar a la arquitectura del edificio, ya sea la de Juan Bautista de Toledo, ya la de Pacciotto o la de Juan de Herrera, sino que puede extenderse igualmente a las denominadas artes decorativas.

LOS INICIOS DEL PROCESO

En una fecha tan temprana como el 29 de marzo de 1563 resulta ya evidente el deseo de Felipe II de comenzar los trabajos de escritura e iluminación de

libros litúrgicos. Por ello, el 9 de mayo de este año se da inicio a la ingente tarea de la confección de los *Libros de coro*, que habrían de llegar, en época del rey, a la cantidad de 214 ejemplares.

En la primera de las fechas citadas el primer prior de la fundación, fray Juan de Huete, escribe al secretario real Pedro del Hoyo informándole de que ya había llegado, procedente de Talavera de la Reina, el escribano de libros, trayendo una muestra de punto y letra. Entre sus tareas debían entrar no solo la confección de las letras grandes y pequeñas de los libros litúrgicos, sino también las quebradas, «que han de ser de iluminación, de figuras o de cosas de grutescos y del romancero». Este primer artífice habría de poner en los pergaminos «solos manos y tintas», ya que «para sus colores de iluminación, paréceme que para ayudar a frailes de la orden que los hay buenos escribanos e iluminadores, que haría esta buena ayuda, y escribí pocos días ha nuestro general que tuviese sabido de algunos buenos escribanos de la Orden porque pensaba que Su Majestad proveería conforme a la voluntad que entendiese»¹.

El deseo, por tanto, del prior Huete, con el que parecía estar de acuerdo el rey, era que la Orden Jerónima tuviera un amplio protagonismo también en lo que se refiere a este importante capítulo de la iluminación, que se centraba sobre todo en la de los *Libros de coro*. Poco tiempo después, el día 9 de mayo, un memorial del prior dejaba clara la elección. El secretario Hoyo debía escribir al general de la Orden para que se señalaran los frailes que le parecieran para este menester. La previsión de la larga tarea de iluminación de los corales escorialenses comienza con expresivas palabras, afirmando que todo el proceso es necesario «para escribir e iluminar la librería para el coro de esta casa de Su Majestad, porque venga a estar hecha y acabada para cuando lo esté, pues ha menester tiempo mucho para escribirse y ponerse en perfección y la casa donde estén los que la hubieren de escribir que sea donde hubiere el mejor trasunto de donde se pueda sacar y que mejor ordenada esté»².

El día 13 de mayo de este mismo 1563 se estima que el mejor lugar donde se encuentran los que han de escribir los libros es el convento de La Mejorada, cercano a Medina del Campo y Segovia, lugares donde se han de comprar los pergaminos. Además, este lugar posee una excelente biblioteca de libros de coro, «y en aquella casa está un fraile que escribió parte de ellos y sabe también iluminar». Se trata del delicado y crucial tema de buscar autor o autores para las iluminaciones de los libros. A este respecto, el padre Huete continúa diciendo a Pedro del Hoyo: «A este fraile pensaba de nombrar, con otros tres frailes escritores, los dos están en Granada y otro está en la Estrella, que es cabe Nájera, y con estos padres quien más sabe iluminar, y lo puede hacer muy mejor, es el Padre fray Andrés de León a quien Su Majestad tiene ocupado y está en Madrid». Sobre la posibilidad de emplear a seglares para estos menesteres, Huete opina que estos escriben mucho, aunque no «tan verdadero como los frailes, porque no son latinos, ni saben bien la ortografía y aun quieren ser bien pagados»³.

1. M. Modino de Lucas, *Los priores de la construcción de El Escorial*, Madrid, 1985, t. I, pp. 67-68.

2. *Ibidem*, p. 73.

3. *Ibidem*, pp. 76-77.

Parecía clara, pues, la intención primera de que fueran frailes jerónimos los que se ocuparan de la tarea de la escritura e iluminación de los *Libros de coro* por las razones ya aducidas. Sin embargo, la prisa por llevar a buen puerto en plazo adecuado la empresa, una de las características comunes a cualquier asunto referido a la construcción y ornato de El Escorial en el que debemos ver siempre la voluntad regia, aconsejaba que fueran reforzados por seglares, a pesar de las reticencias manifestadas. Otra carta similar a las ya señaladas, igualmente conservada en el Archivo General de Simancas, deja claro el asunto, así como la preferencia por la figura de fray Andrés de León:

El padre fray Andrés de León dice que es muy buen oficial y sabe también iluminar, y juntamente con esto sabe latín, que aprovechará mucho, para lo que se ha de escribir, hay necesidad que, con los frailes que han de escribir, haya tres o cuatro seglares que les ayuden, porque dándoles los frailes la orden y forma de lo que han de escribir, se podrá más presto concluir la obra, aunque por presto que se haga pasarán más de cuatro años.⁴

Las *Actas capitulares* del Monasterio de El Escorial narran este proceso de la siguiente manera:

De la Mejorada había venido antes de los sobredichos padres, el padre fray Andrés de León, iluminador de Su Majestad, el cual es tan principal en el oficio de iluminador que en toda Europa no se hallará otro igual. El que en nuestros tiempos tiene principal fama en Roma es don Julio, del cual se aprovechó tanto el dicho fray Andrés de León, contrahaciendo sus imágenes que vino a igualar con él. Ilumina los libros de coro y hace unas historias del Evangelistero Rico, escrito de mano del padre Fray Martín de Palencia, de la Orden de San Benito, que así la letra como la iluminación se estima al presente por muy gran cosa. Y en este tiempo Cristóbal Ramírez, escritor de libros, vecino de la ciudad de Valencia escribió los libros grandes del dominical de misas, según el breviario viejo y antiguo que tenía la orden. Porque entonces no se servía del breviario nuevo nada. Es el mejor escribano que hay en España de letra gruesa para los libros de coro.⁵

Es esta la fuente que debió de utilizar fray José de Sigüenza para su resumen de la historia del proceso de iluminación. Así nos la narra en su *Historia de la Orden Jerónima* que publicó en 1605:

De la Mejorada vino fray Alonso de Madrid, hombre inteligente y para mucho, y en el siglo había sido criado de Su Majestad. Junto con él y profeso de la misma casa, fray Andrés de León, el primero que con gran ingenio y casi sin maestro enseñó en España la perfecta pintura que llamamos iluminación, que de ordinario se hace en membranas, de quien todos después acá han aprendido: no sé si alguno le ha igualado. Tuvo por discípulo, y crióle desde sus primeros años a fray Julián de la Fuente el Saz, profeso de este convento, que si con el primor del labrar y el colorido igualara el dibujo, tuviéramos en España un nuevo don Julio Clovio.⁶

El interés de Sigüenza al explicar la escuela de iluminación escurialense, como en tantas otras ocasiones, parece ser el de reescribir la historia en clave preferentemente jerónima, lo que explica su casi literal utilización de las *Actas*. Fray José estableció una especie de genealogía de miniaturistas que tiene su

4. *Ibidem* p. 79; véase también p. 85.

5. *Actas capitulares*, t. I, fol. 11r, transcrito en L. Hernández, *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*, 2 tomos, Madrid, 1993, t. I, p. 403.

6. F.J. de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, ed. Madrid 1986, p. 33. Por su parte fray Juan de San Jerónimo decía de fray Andrés de León que era seguidor de Giulio Clovio, y que «es tan principal en el oficio de iluminar que en toda Europa no se hallará otro tal. El que en nuestros tiempos tiene principal fama en Roma es Don Julio, del cual se aprovechó tanto el dicho fray Andrés de León contrahaciendo sus imágenes, que vino a igualar con él», *Memorias de fray Juan de San Gerónimo*, en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, VII, 1845, p. 33. Ed. facsímil, Madrid, 1984.

origen en fray Alonso de Madrid, muerto en 1584 y, sobre todo, en fray Andrés de León, y continúa con fray Julián de la Fuente el Saz. En ella, el nombre de Giulio Clovio aparece como tónica referencia al *paragone* con un nombre ilustre procedente de Italia, aunque, según la primera de las fuentes citadas, la inspiración en el modelo fue, al menos en un primer momento, la de la copia de algunas de sus realizaciones. Sigüenza utiliza un similar esquema páginas más adelante cuando, al describir las riquezas de la Basílica escurialense, se refiere a la «Librería del coro e iluminación», y a las iluminaciones, historias y viñetas, «de excelente pincel y mano todo; muchas de ellas de nuestro fray Andrés de León, que fue otro don Julio en el arte; otras de su discípulo fray Julián, que quiso competir con entrambos; otras de otros buenos maestros en esta suerte de pintura...»⁷.

Es claro que Sigüenza, a la vez que atribuye a este grupo de frailes la autoría de buena parte de las miniaturas de los libros de canto de El Escorial, deja la de una parte de ellas en una calculada ambigüedad que la investigación actual va, poco a poco, recuperando.

La fuente más explícita sobre el tema la encontramos en las llamadas *Memorias sepulcrales* del Monasterio de El Escorial. En la «Sepultura 17», del año 1580, donde se enterró a fray Andrés de León, se lee lo siguiente:

sacerdote profeso de Nuestra Señora de la Mejorada vivió en esta casa mucho tiempo. Fue el mejor iluminador que ha tenido nuestra España en los tiempos pasados, y presentes, lo que es mucho de estimar en esta casi sin maestro porque aunque en la Mejorada se aprovechó algo de un fray Cristóbal de Trujillo en su comparación el otro no supo nada. Hizo muchas cosas en esta casa en los libros del coro, porque todas las historias iluminadas de primor son suyas, y para esto tuvo algunos oficiales que le ayudaban en las viñetas y ropas. Hizo el capitulario que sirve cuando celebra el Prior, que vale más de tres mil ducados y el evangelistero y otras obras más menudas para el servicio de esta Casa. Supo dar gran valor a los rostros y Don Julio el de Roma holgaba de ver cosas suyas, y las estimaba en mucho.

A continuación, y aunque no se encontraba sepultado en esta tumba y ni siquiera en El Escorial, las *Memorias sepulcrales* cuentan la contribución de fray Julián de la Fuente el Saz: «Tuvo un gran discípulo en el arte que fue fray Julián de Fuente el Saz. Trújole el rey, Ntro Señor siendo niño porque desde luego se le vio en lo que escribía el gran natural que Dios le dio...» Fray Julián aprendió con fray Andrés, «y en algunas cosas hizo ventaja a su maestro, porque tenía más paciencia en labrar, y acabar, y afectar». Con todo, fray Julián no dejó de ser una figura problemática como aquí vemos y como no dejará de resaltar Sigüenza: «De fray Julián, dicen las memorias sepulcrales, hay pocas cosas en esta casa y muchas fuera. La historia de la Visitación en los Libros del Coro es suya, donde se echa de ver cuán valiente era. Las historias de los libros por donde se cantan las pasiones también son suyas, excepto cuatro que por llevarlas el fuera a acabar, y malrotarlas [?], las hizo otro que se echa bien la diferencia...»⁸.



7. F. J. de Sigüenza, 1986, p. 327 [op. cit. n. 6].

8. F. Pastor Gómez-Cornejo (ed.), *Memorias Sepulcrales de los jerónimos del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid, 2001, t. I, pp. 421-422.

Aunque fray Julián no murió en El Escorial, las citadas *Memorias sepulcrales* recogen en un apéndice las siguientes noticias:

sacerdote profeso de esta casa, tuvo gran habilidad en la iluminación, excedió a su maestro fray Andrés de León y en el labrar y acabar no le llevó ventaja don Julio. Estuvo muchos días fuera de esta casa en el Andalucía donde y en otras casas de la Orden hizo muchas iluminaciones y estando siempre a costa de esta casa [El Escorial], hay muy pocas suyas en ella. En los libros donde se dicen las Pasiones hay ocho suyas y en libro de coro de la Visitación de Nra. Sra. Al fin murió en Nra. Sra. de Párraces con muchos achaques causados de trabajar en el estudio de la pintura.⁹

La genealogía de los miniaturistas escurialenses que conocemos por sus nombres podría, por tanto, resumirse así. Fray Andrés de León, venido de La Mejorada, que murió en 1580, iniciaría los trabajos según los modelos de Giulio Clovio; su discípulo fray Julián de la Fuente el Saz, que tomó el hábito de sacerdote en 1574, y que, según Sigüenza y las demás fuentes citadas, sería el autor del *Pasionario*, le acompañaría en algunos trabajos y continuaría su labor, mejorando su estilo; Ambrosio de Salazar, seglar, procedente de Toledo, trabajaría también desde 1563 y moriría en 1584; Hernando de Ávila, que trabajaría en fechas más tardías, entre 1583 y 1586 como indica la documentación, que nos precisa las miniaturas que realizó en los *Libros de coro*¹⁰; y el hijo de Ambrosio, activo por lo menos en 1585. A ellos podrían añadirse otros nombres, a los que sin embargo resulta problemático adjudicar obras concretas¹¹.

Como veremos más adelante, la primera entrega importante de libros miniados a El Escorial se produce en 1574, seguida de otra en 1584; la entrega del grueso de los *Libros de coro* tiene la fecha de 1586. Como hemos dicho, las fuentes jerónimas hacen desaparecer prácticamente a los miniaturistas seglares e ignoran al genovés Giovanni Battista Castello, al que de inmediato nos referiremos, aunque reconocen enfáticamente el papel decisivo como modelo del croata Giulio Clovio.

GIULIO CLOVIO Y GIOVANNI BATTISTA CASTELLO, IL GENOVESE, EN EL ESCORIAL

Ya sabemos que desde el comienzo de las amplísimas dotaciones de objetos e imágenes artísticas a El Escorial aparece con claridad el interés de Felipe II por la miniatura, que se centraba en el más conocido artista que practicó este arte en la Italia de los años centrales del siglo XVI, es decir, el croata Giulio Clovio¹².

En el *Libro nº 1* de las entregas de Felipe II al Monasterio se citan con precisión las llamadas «imágenes de don Julio». Concretamente en una entrega del 28 de junio de 1566, se recogen bajo tal rúbrica una *Quinta Angustia*, una *Virgen, Santa Isabel con dos niños y San José* y un *David y Goliath*, que veremos registrados con mayor precisión en la Entrega Primera.

La segunda pieza de las citadas ha sido identificada con la hoy día conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid¹³ (figura 1), y es expresiva de

9. *Ibidem*, t. II, pp. 767-768.

10. J. López Gajate, *Hernando de Ávila, virtuoso miniaturista de Felipe II*, El Escorial, 1998.

11. V. Rabanal, *Los cantorales del Escorial*, Madrid, 1947.

12. A. Ronchini, «Giulio Clovio», *Atti e Memoria della P.R. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*, III, 1865, pp. 219-270; A. Q. Bertolotti, «Don Giulio Clovio principe di miniatori», *Atti e Memorie dell' P.R. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie dell' Emilia*, VII, 1881, pp. 259-279; J. W. Bradley, *The Life and Works of Giorgio Giulio Clovio, Miniaturist 1495-1578*, Londres, 1891; M. Giononi-Visani y G. Gamulin, *Giorgio Giulio Clovio. Miniaturist of the Renaissance*, Nueva York, 1980.

13. E. De Laurentiis Accornero, «Giovanni Battista Castello 'el Genovés', Giulio Clovio y el *scriptorium* de El Escorial», en P. Boccardo, J. L. Colomer y C. Di Fabio, *Génova y España. Obras, artistas, coleccionistas*, Madrid, 2004, pp. 139-148; ídem, «Miniaturas devocionales, entre el Manierismo y la Contrarreforma, en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, 263, marzo-abril de 1998, pp. 88-94.



Fig. 1. Giulio Clovio, Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, Inv. n° 540.

la alta calidad de estas imágenes miniadas que actuaron de estímulo y ejemplo para los artistas del *scriptorium* escurialense. La tercera de las imágenes, es decir, la escena de *David y Goliat*, puede identificarse con una pieza conservada en la colección Wildenstein de Nueva York¹⁴.

Lo cierto es que Giulio Clovio presenta una larga hoja de servicios a la Casa de Austria a lo largo de su vida, además del patrocinio que sobre él ejercieron figuras como el cardenal Grimani en Venecia o la familia Farnesio en Roma¹⁵. Para estos mecenas realizó obras muy conocidas, entre ellas las *Horas Farnesio*, el códice miniado más célebre del Renacimiento (Pierpont Morgan Library, Nueva York), el *Leccionario del cardenal Farnesio* (Public Library, Nueva York) o el llamado *Breviario Grimani* (Sir John Soane Museum, Londres)¹⁶,

14. A. Pérez de Tudela, «Documenti inediti su Giulio Clovio al servizio della Famiglia Farnese», *Aurea Parma*, LXXXIV, II, 2000, pp. 281-307.

15. C. Robertson, «Il gran Cardinale». *Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven-Londres, 1992, pp. 29-35.

16. J. G. Alexander (ed.), *The Painted Page. Italian Renaissance Illumination 1450-1550*, Cat. Expo., Londres-Nueva York, 1994-1995, pp. 246-256.



17. G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori, architetti*, eds. R. Bettarini y P. Barocchi, Florencia, 1987, t. VI, pp. 213-219. Sobre Clovio en España véanse J. López de Toro, *Epístolas de Juan de Verzosa*, Madrid, 1945, pp. 264-266 y 268; L. Pérez Bueno, «Libros para Felipe II. Epitafios para el emperador Carlos V», *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 58-61; F. Benito Doménech, «En torno a Giulio Clovio y España», *Archivo Español de Arte*, 243, 1988, p. 309; A. Pérez de Tudela, «Giulio Clovio y la corte de Felipe II», en *Felipe II y las artes*, Actas del Congreso internacional (Madrid, 1998), Madrid, 2000, pp. 167-183. Véase también J. Domínguez Bordona, «El Escorial en el arte de la miniatura», en *El Escorial 1563-1963*, 2 vols., Madrid, 1963, vol. II.

18. G. Vasari, 1987, p. 217 [op. cit. n. 18]. Robertson, C., *Ob.cit.*

19. «Ma fu passato questo di bellezza e di disegno da un quadro maggiore che don Giulio fece a un gentiluomo spagnuolo, nel quale è Traiano imperatore, secondo che si vede nelle medaglie, e col rovescio della provincia di Giudea; il quale quadro fu mandato al sopradetto Massimiliano, oggi imperatore», G. Vasari, 1987, p. 218 [op. cit. n. 18].

todos los cuales fueron citados por Giorgio Vasari en su vida de Giulio Clovio, la única que dedicó en su libro a un miniaturista como tal¹⁷.

Por Vasari sabemos que, ya desde los orígenes de su carrera, Clovio entró en relación con miembros de la Casa de Austria, y que a través de Alberto da Carpi, que estaba al servicio de los reyes de Hungría Luis II Jagellón y María, hermana de Carlos V, envió el claroscuro de un *Juicio de Paris* con destino al rey de Hungría, mientras que la reina recibió una *Lucrecia*, obras ambas que, al decir de Vasari, fueron estimadas como muy bellas. Vuelto a Italia, entró en la Orden de los Canónigos Regulares Scopetini. Ya al servicio de Grimani, realizó para él, entre otras obras, tres ilustraciones con historias grandes del apóstol San Pablo, una de las cuales fue enviada a España. Vasari también nos informa del envío a Carlos V de un pequeño cuadro con las imágenes de la Virgen, el Niño y muchos santos alrededor con el retrato orante de Paulo III, ante el cual el emperador «ne restó stupefatto».

No terminaron aquí los envíos de Clovio a la corte imperial y, más tarde, a la de Felipe II, como sucedió con un cuadro de pequeñas figuras que el cardenal de Trento, Otto Truchses, regaló a Carlos V, así como, poco más tarde, al mismo, una imagen de la Virgen y un retrato del rey Felipe, «che furono bellissimi e per ciò donati al detto re Catolico». Este último fue el que mayor afición cobró por las miniaturas del escopetino *don Julio*, ya que este le envió un *San Juan Bautista en el desierto* con paisajes y animales, y dos de los que ya hemos mencionado como citados en los libros de entregas y que son recogidos por Giorgio Vasari:

Al medesimo cardinal Farnese, dice, fece in un quadrotto la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, Santa Lisabetta, San Giovannino e altre figure, che fu mandato in Ispagna a Rigomes...(y) Una storia, dove Davit taglia la testa a Golia Gigante, fu dal medesimo cardinale donata a madama Margherita d' Austria, che la mandò al re Filippo suo fratello, insieme con un altro che per compagnia di quello gli fece fare quella illustrissima signora, dove Iudit tagliava il capo a Oloferne.¹⁸

Clovio estuvo también al servicio de Cosme I de Médicis, demorando su estancia florentina muchos meses. Parte de su producción en esta ciudad fue enviada al emperador y otros señores, entre los que, poco más adelante, Vasari menciona a Vitoria Colonna, marquesa de Pescara. Para ella realizó una *Piedad* cuya réplica adquirió el cardenal Farnesio, quien la regaló a la emperatriz María, hija de Carlos V, mujer de Maximiliano II y hermana de Felipe II. Igualmente envió al emperador, «Sua Maestá Cesarea», dice Vasari, un paisaje con la figura de San Jorge. Pero, sobre todo, el tratadista destaca un cuadro de mayores dimensiones con la imagen de Trajano, basado en las imágenes de las medallas. Esta obra se envió al mencionado Maximiliano II¹⁹.

De todas estas noticias recogidas de la biografía cloviana de Vasari se deduce la importancia del gusto que por las miniaturas, y aun las pinturas, de Giulio Clovio existía en las cortes de Carlos V y, sobre todo, de la generación posterior: sus hijos Felipe II, rey de España, y la emperatriz María, regente de España entre 1547 y 1551, casada con el emperador Maximiliano II y activa

viuda en la corte madrileña de su hermano en las últimas décadas del siglo XVI, a pesar de su retiro en el Monasterio de las Descalzas Reales. Una relación, esta de Clovio con los Austrias, que se remonta, según noticia también de Vasari que ya hemos recogido, a la lejana época de María, la hermana de Carlos y gobernadora de los Países Bajos desde 1530, como reina de Hungría.

Por todo ello no es de extrañar que, ya en el libro que certifica la Entrega Primera de obras de arte a El Escorial por parte de Felipe II, se registren con gran precisión las miniaturas de Giulio Clovio enviadas a este lugar y que, en buena medida, coinciden con las señaladas por Giorgio Vasari:

Un cuadro pequeño de madera iluminado de mano de don Julio la historia de David cuando mató al gigante Goliat guarnecido de ébano con tapador de lo mismo que tiene un pie y un cuarto en cuadro.

Otro cuadro pequeño de madera pintado en él de iluminación de mano de don Julio la imagen de Nuestra Señora y Santa Elisabeth con sus dos niños y San Joseph con molduras y tapador de ébano que tiene un pie de alto y poco menos de ancho.

Otro cuadro pequeño en que está pintado de iluminación de mano de don Julio el descendimiento de la cruz del tamaño de la de arriba con molduras y tapador de ébano.

Otro cuadro pequeño de madera en que está pintado de iluminación de mano de don Julio San Juan Bautista desnudo sentado sobre una peña con guarnición y tapador de ébano y un viril delante de la pintura que tiene un pie escaso de alto y medio de ancho metido en una caja de madera con bisagras de plata.²⁰

Poco más adelante, en la misma Entrega Primera, vuelven a aparecer obras de iluminación, aunque ya no se cita el autor: «Una tablica pequeña en que está pintado San Gregorio de iluminación. / Otra tablica del tamaño de la de arriba con la figura de Cristo Nuestro Señor de iluminación. Tiene dos puertas. [...] Una tablica pequeña en redondo por lo alto en que está pintado de iluminación Cristo Crucificado y otras cuatro figuras que tiene una cuarta de alto...»²¹.

Sin embargo, es obvio que Giulio Clovio no estuvo nunca en España y que su conocimiento por parte de los miniaturistas de El Escorial debió de reducirse a las obras que a este lugar envió el rey y que, en esencia, no debieron de ser más que las que mencionan los *Libros de entregas*.

No es este el caso de otro personaje, también decisivo en el arte de la miniatura italiana del siglo XVI y que sí estuvo, al parecer, en El Escorial: el miniaturista Gio. Battista Castello, el Genovese. En las *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Genovesi* que Raffaello Soprani publicó en 1674, leemos la siguiente noticia: «Hebbe notizia del valore de questo industrioso ingegno la Maestá di Filippo Secondo, che perció lo volle presso di sé, e l'impiegó a miniar le sacri libri, che servir dovevano per li divini uffici a Sacerdoti del sontuoso Scuriale dove essendosi il Castello diligentemente impiegato in quei pretiosi lavori fu della liberalitá di quel generoso Monarca abbondantemente remunerato»²².

Sobre estas noticias Ceán Bermúdez elaboró la entrada de este artista en su *Diccionario*, donde nos dice que:

se dedicó después a pintar de miniatura bajo la dirección de Lucas Cambiaso [...]

Cuando el ministro de España en aquella república avisó a Felipe II del mérito de

20. *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, dir. F. Checa Cremades, Madrid, 2013, Entrega Primera, fol. 206. En el inventario de las piezas que estaban a cargo del guardajoyas Gil Sánchez de Bazán a fecha de 1558, año de su fallecimiento, se describen como guarnecidas de ébano, una mayor que la otra, dos miniaturas de tema similar, con la Virgen, el Niño, San José y Santa Isabel con San Juan, «iluminado todo de mano de Julio macedonio [...] Estas dos pinturas iluminadas no parecen en la guardajoyas mas de una anotación en la margen de la partida del memorial de la letra de su majestad que dice Velas el fraile y no se sabe si las tiene su majestad o el fraile», AGS, CMC (III época), 53, 39, fol. 43v. Cfr. A. Pérez de Tudela, 2000 [op. cit. n. 17].

21. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Primera, fols. 212-213 [op. cit. n. 20].

22. Raffaello Soprani, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Genovesi*, Génova, 1674, p. 136.

Cambiaso, le dio parte del de este su discípulo; y como el rey pensaba en la gran obra de los libros de coro para el monasterio del Escorial, le mandó que la enviase, y en efecto vino en compañía de su maestro. S.M. le dedicó desde luego a trabajar en los libros, pagándole con el esplendor que acostumbraba a los artistas que venían de Italia.

No se puede señalar cuáles sean las historias y adornos que pintó en estos libros, por estar confundidas con las de otros profesores, también de gran mérito, ni decir el tiempo que permaneció en El Escorial; pero se sabe que restituido a su patria trabajó para la reina Margarita de Austria...»²³

La figura de Castello, que no se ha de confundir con la de un homónimo suyo, apodado el Bergamasco, famoso pintor también de El Escorial, poco a poco va saliendo a la luz, sobre todo tras las recientes estudios de E. de Laurentiis. Conscientemente borrado del Parnaso escorialense por Sigüenza y las fuentes habituales, como el caso similar de Hernando de Ávila²⁴, debió de trabajar en el taller de miniaturas del real sitio, al parecer, a plena satisfacción de rey. No sabemos a ciencia cierta cuál fue su aportación al mismo, ya que es difícil asimilar los modos de sus obras conocidas a las viñetas y ornamentos de los libros escorialenses. Tampoco tenemos seguridad de las fechas de su estancia en España, aunque debió de producirse entre 1584 y 1590, donde aparece otra vez en Génova. Por el momento, lo que nos interesa señalar es no solo lo muy posible de su presencia en España en fechas ya tardías, sino también su dependencia de Luca Cambiaso y su relación con él, y lo religioso de sus costumbres, muy a tono con la época, algo que debió de favorecer su estancia escorialense si es que esta llegó a producirse. Soprani dice al respecto que «In quanto a costumi, egli era molto devoto, e professava vivere christianamente»²⁵. Murió en Génova en la tardía fecha de 1637.

LIBROS MINIADOS DEL SCRIPTORIUM ESCURIALENSE EN LOS LIBROS DE ENTREGAS

Los denominados *Libros de entregas* de obras de arte de Felipe II a El Escorial son de extraordinaria utilidad para clarificar el proceso de ejecución de este importante aspecto del ornato del Monasterio, los libros miniados, como resulta de la siguiente consideración esquemática de la historia.

a) *Primeras entregas en 1574*

En la Entrega Primera, fechada el 16 de abril de 1574, se citan los primeros libros que con ilustraciones hechas *in situ* aparecen en El Escorial. Fueron recibidos en las piezas de la sacristía, el coro y la librería, «de prestado»²⁶.

Entre los libros entonces entregados, además de un cierto número de impresos salidos de las prensas antuerpienses de Cristóbal Plantino, ya se des-

23. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...*, Madrid 1800, t. I, pp. 280-281.

24. Las fechas son también similares. La documentación escorialense acerca de los trabajos en los *Libros de coro* de Hernando de Ávila se extiende entre 1583 y 1586. Cfr. J. López Gajate, 1998, pp. 439-441, 449-451 y 455-456 [*op. cit.* n. 10].

25. R. Soprani, 1674, p. 137 [*op. cit.* n. 22].

26. «Y luego otro día siguiente diez y seis del dicho mes de abril del dicho año se juntaron en el dicho monasterio los dichos vicario y diputados y en presencia de mí el dicho secretario y de los dichos testigos en pieza de la sacristía y en la pieza del coro y en la librería y otras partes del dicho monasterio el dicho Hernando de Briviesca entregó a los dichos vicario y diputados los libros de oficio divino del servicio de la iglesia, sacristía y coro del dicho monasterio», *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Primera, fol. 235 ss. [*op. cit.* n. 20]. Este Escorial «de prestado» jugó un papel de primordial importancia entre los años de 1571 y 1584, y se refiere a la zona del convento que se construyó en primer lugar en el ángulo SO del edificio. El coro es el de la primitiva iglesia de prestado o iglesia pequeña, que todavía existe en la actualidad en la crujía oeste del claustro de los Evangelistas; la librería, situada en esta misma zona, pero en la planta superior, fue luego dormitorio de novicios; la sacristía de prestado la sitúa Sigüenza en el «lienzo del claustro grande donde está la escalera», posterior sala de capas. F. J. de Sigüenza, 1986, p. 238 [*op. cit.* n. 6].

tacan varias piezas miniadas en el *scriptorium* escorialense. De los diez que se recogen, citamos aquí solo los que el documento menciona con miniaturas:

Un libro grande que cada hoja tiene dos pieles de pergamino de Segovia con cuatro renglones de letra gruesa escrita de mano en cada plana que contiene todas las misas dominicales del Adviento hasta la segunda misa de la Natividad de Cristo Nuestro Señor [...] Está pintado de iluminación David tañendo con su arpa encuadernado en becerro colorado sin guarniciones.

Otro libro grande dominical de misas que contiene desde la tercera misa de la Natividad de Nuestro Señor hasta la Dominica infra octavas de la Epifanía que en seis hojas del dicho libro tiene seis historias iluminadas [...]

Otro libro que contiene solamente el oficio entero de la quinta feria de la Semana Santa que tiene ciento y veinte hojas escritas de mano en pergamino del tamaño de los demás pintado en él de iluminación la historia de como Cristo hecho del templo a los que compraban y vendían con guarniciones de latón doradas.

Estos diez libros son todos escritos de canto de mano del Valenciano en pergamino de la tierra cada una hoja en dos pieles solfadas...²⁷

En la misma entrega de 1574, después de citar una amplia serie de libros nocturnales, misales, psalterios..., todos ellos manuscritos y realizados en pergamino de Flandes, se mencionan el libro de Lamentaciones del Jueves Santo, un Epistolario y un Evangelionario, estos dos últimos de mano de fray Martín el Benito. Poco más adelante, aparecen «Cinco libros para el oratorio de su majestad de pliego común escritos de mano en pergamino de Flandes iluminado a partes que contienen los oficios de todo el año [...] escrito de mano de fray Martín con algunas iluminaciones que tiene ciento y sesenta hojas»²⁸.

La fecha de 1574 es una de las más significativas en lo que se refiere a la importancia artística de los objetos entregados al Monasterio. En ella aparecen las principales pinturas de Tiziano, varias de las de El Bosco, así como de Rogier van der Weyden o Juan Fernández de Navarrete el Mudo, que debían de estar ya en sus lugares desde 1571. En junio de este año se subieron el rey y los frailes desde la villa de El Escorial a este primer «Escorial de prestado». Era, pues, necesaria la dotación artística y litúrgica de este lugar, que aparece perfectamente documentada en esta Entrega Primera (1571-1574), donde figuran los libros miniados a los que nos acabamos de referir.

b) Las entregas de libros miniados en 1584 y los Libros de coro en 1586

Diez años después, en 1584, volvemos a encontrarnos con otro de los momentos decisivos de la vida artística y del alhajamiento del edificio. En septiembre de este año, «se puso la última y postrera piedra de todo el cuerpo y cuadra de esta casa, en lo que toca a la cantería»²⁹, de manera que la Entrega Cuarta, que se data en esta fecha, refleja las necesidades de ornato ahora de El Escorial «definitivo». Es entonces cuando el documento cita el *Capitulario* y el *Evangelistero*, miniados por Fray Andrés de León, algo que hace con prolijidad des- acostumbrada:



27. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Primera, fols. 235 ss. [op. cit. n. 20]. A tenor de lo ya señalado, este «valenciano» debe ser fray Cristóbal Ramírez. Se trata de los primeros *Libros de coro* que se entregan al Monasterio, precedentes de la gran entrega de 1586, y distintos también del libro de las *Lamentaciones*, un *Evangelionario* y un *Epistolario*, así como de los cinco libros para el oratorio del rey.

28. *Los Libros de entregas...*, 2013 Entrega primera, fols. 241-242 [op. cit. n. 20]. Este fray Martín debe ser fray Martín de Palencia, de la Orden de San Benito.

29. F.J. de Sigüenza, 1986, p. 104 [op. cit. n. 6].

30. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Cuarta, fols. 153-154 [*op. cit.* n. 20]. Véase también la referencia a miniaturas en dos «palabras de la consagración» y en un *Capitulario* y un *Epistolero* que entraron también en esta fecha: «Unas palabras de consagración en tabla guarnecidas de ébano iluminadas en lo alto Cristo crucificado y Nuestra Señora y San Juan y en lo bajo el descendimiento de la cruz con otras figuras y por la guarnición unos serafinillos y cartoncillos de plata sembrados por toda ella. La iluminación es de mano de fray Andrés de León. / Otras palabras de consagración con dos puertas en la tabla de en medio solas las palabras escritas de mano iluminadas a la redonda de mano de Salazar con diversas historias en lo bajo la cena y a los lados Melquisedec y San Pablo y en lo alto la figura de la fe y en las dos puertas la Gloria y el Credo y a la redonda unas viñetas de iluminación de verduras con algunas figuras guarnecidas con molduras de ébano y a la redonda de la tabla de en medio un letrero de letras de oro que comienza Quimanducat y las tablas de fuera de nogal que tiene de alto cinco sesmas y de ancho cerradas las puertas dos tercias escasas.», *ibídem*, fols. 155-156. «Un libro in folio común escrito en pergamino de mano de fray Martín de la orden de San Benito intitulado Capitulario para decir por él los hebdomadarios, las capítulas y ordinario en el coro con muchas letras mayúsculas iluminadas encuadernado en tablas y cuero colorado, dorado y con manezuelas. / Otro libro in folio un poco mayor que el antes de este escrito en pergamino de mano del dicho fray Martín intitulado Epistolero que a de ser para decir las epístolas en las misas cantadas que tiene cuatro viñetas de iluminación en tres hojas con muchas letras mayúsculas iluminadas encuadernado como el de la partida antes de esta», *ibídem*, fol. 159. El padre Sigüenza, tras referirse al *Capitulario*, dice lo siguiente: «Hay otro libro en que están los Evangelios, y sirve para estas mismas fiestas de los mismos maestros y de otros que ayudaban a las viñetas y letras capitales», F.J. de Sigüenza, 1986, p. 328 [*op. cit.* n. 6].

Un libro en folio común escrito de mano de fray Martín de Palencia en pergamino intitulado Capitulario iluminado de fray Andrés de León con diez y nueve historias de plana entera, la primera es la Trinidad con tres figuras de las tres virtudes, fe, esperanza, y caridad y otra de la Natividad de Cristo Nuestro Señor con José y tres ángeles en lo alto, y otra de la presentación al templo, otra de la adoración de los reyes, otra de la resurrección de Cristo Nuestro Señor, otra de la Ascensión de Cristo Nuestro Señor, otra de la venida del Espíritu Santo sobre Nuestra Señora y los apóstoles, otra de la cena, otra de la purificación, otra de la salutación, otra de San Pedro y San Pablo, otra de la visitación, otra de la transfiguración, otra de San Lorenzo, otra de la asunción de Nuestra Señora, otra de la natividad, de Nuestra Señora, otra de San Jerónimo, otra de todos santos, otra de Cristo en el sepulcro y con cuarenta y cinco viñetas con algunas otras figuras pequeñas y letras mayúsculas iluminadas virguladas las planas de oro y negro [...]

Otro libro en folio común escrito de mano del dicho fray Martín en pergamino intitulado Evangelistero con trece viñetas de iluminación todo él con algunas letras mayúsculas iluminadas...³⁰

El primero de los libros citados es la obra de mayor empeño, calidad y riqueza que salió del *scriptorium* escurialense, es decir, el famoso *Capitulario*, que servía para las ceremonias del prior, repleto de miniaturas de fray Andrés de León³¹.

El *Evangelistero*, también miniado por fray Andrés, no se adorna, en realidad, con viñetas, sino con trece riquísimas orlas. Se acompaña de un *Epistolero*, de similares características, aunque de menor número de orlas (cuatro), que no se menciona en los *Libros de entregas*³². En ambos ejemplares se especifica en el primero de sus folios que su texto es «Ex decreto sacro Concilij Tridentini restitute. Pii Quinti Pont. Max. iussu», es decir, que son posteriores a las disposiciones de 1570 de dicho papa para uniformizar la liturgia según las disposiciones del Concilio de Trento.

Es ello lo que quizá explique la existencia de dos ejemplares del *Evangelistero* y otros dos del *Epistolero*, entregados en dos sucesivos momentos (1574 y 1584) tal como sugieren los *Libros de entregas*, los primeros todavía sin adaptar a dichas normas, pero sí los segundos, como expresamente se dice³³.

De hecho, la crónica de fray Juan de San Jerónimo, que narra una historia similar a la de las *Actas capitulares* y a la posterior de Sigüenza, al referirse a fray Andrés de León y a las historias del *Evangelistero* rico, «escrito de mano del padre fray Martín de Palencia de la orden de San Benito», y a Cristóbal Ramírez, «vecino de la ciudad de Palencia», especifica que este último «escribió los libros grandes del dominical de misas según el breviario viejo y antiguo que tenía la orden, porque entonces no se sabía del breviario nuevo nada»³⁴.

No es sin embargo hasta la Entrega Quinta, fechada ya en el tardío 1586, cuando se produce la entrega del conjunto capital en lo que se refiere a la miniatura escurialense: los *Libros de coro*, una empresa, como vemos, de más de cuarenta años en lo que se refiere a la época de Felipe II. Los *Libros de entregas* los relacionan así: «Ítem entrego el dicho Antonio Voto a los dichos prior y diputados los libros de coro escritos de mano en pergamino de letra y punto

con diversas historias y letras mayúsculas y viñetas iluminadas siguientes [sigue la relación pormenorizada de los ejemplares]. Que son por todos doscientos y veintitrés libros encuadernados en tablas y cordobán colorado con cantoneras y guarniciones en el medio y manezuelas de latón dorado»³⁵.

Es en este conjunto donde, además de las intervenciones de los monjes jerónimos, se señalan las de Hernando de Ávila en ilustraciones muy concretas que conocemos a través de la documentación y, más difíciles de localizar, las de Ambrosio de Salazar y, probablemente, su hijo.

EL PASIONARIO DE EL ESCORIAL Y SUS ILUSTRACIONES

Junto a los libros con miniaturas mencionados, el padre Sigüenza y algunas de las fuentes anteriormente mencionadas hacen especial hincapié en tres piezas, «en que están cuatro historias en cada uno al principio de cada Pasión», que no aparecen en los *Libros de entregas*. Son los llamados *Pasionarios*, «cosa por extremo acabada y la mejor labor que se ha visto, y si fuera igual el dibujo, sin duda le podíamos poner con los primeros o más alto en el arte», y cuya «invención y labor» atribuye a fray Julián de la Fuente el Saz³⁶.

Las viñetas conservadas de este conjunto son probablemente las mejores piezas salidas del *scriptorium* escorialense, y de un estilo diferente al resto de la producción de este lugar como tendremos ocasión de comprobar. De las doce viñetas, tres por cada Pasión, solo conservamos ocho; sabemos que desaparecieron cuatro en circunstancias que, en la interpretación de Sigüenza, fueron las siguientes: «De estas doce –afirma el jerónimo– se perdieron no sé si tres o cuatro por culpa del mismo fray Julián, y no están sin ella los que las tienen, porque creo no padecen ignorancia que son del Rey y entregadas a esta casa, y así caen debajo de la censura del Papa, ni sé que teología pueda excusarlos, porque ni las pudieron comprar ni las pueden retener»³⁷.

La historia no deja de ser curiosa y, en buena medida, sorprendente. Las cuatro viñetas sustraídas, al decir de Sigüenza, por el propio fray Julián fueron sustituidas al comienzo de cada Pasión por una capital historiada «P», y todavía hoy se puede ver cómo están pegadas al conjunto del que se cortaron los pergaminos primeros.

Los tres ejemplares del *Pasionario* son de menor formato que los *Libros de coro*³⁸, y cada una de sus páginas³⁹ se compone de seis líneas de canto –los corales tienen solo cuatro para permitir un tamaño de letras y notaciones mayor– y narran cada uno las cuatro Pasiones de Cristo con tres partes diferentes: la del Narrador, la de Cristo y la de la Sinagoga, de manera que tres personas distintas cantaban cada una de estas tres secciones desde el presbiterio de la Basílica escorialense en los oficios del Viernes Santo, con el consiguiente efecto dramático (figura 2).

Del *Passionarium n° 1* solo se conservan, por las razones ya aducidas, dos viñetas figuradas con la *Presentación de Cristo ante Pilatos* y el llamado *Segundo*

31. J. M. Ruiz Asencio y J. J. Martín González, *El Capitulario del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (siglo XVI): original conservado en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1997.

32. Agradezco al padre José Luis del Valle, director de la Biblioteca de San Lorenzo el Real, la localización y la llamada de atención sobre estos dos ejemplares en la mencionada Biblioteca.

33. Que la Entrega Primera se feche en 1574 no quiere decir que los objetos se entregaran en ese año, aludiendo tan solo al acto de formalización. De los libros impresos citados entonces, salidos de las prensas de Plantino, sí se especifica que ya estaban adaptados a estas normas, aunque no se dice nada al respecto de los libros «a mano», cuyo proceso de ejecución había comenzado, como sabemos, años antes.

34. *Memorias de fray Juan de San Gerónimo...*, 1845 [op. cit. n. 6]. Y concluye «Es el mejor escribano que hay en España de letra gruesa para libros de coro», *ibidem*.

35. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Quinta, fols. 47-74 [op. cit. n. 20].

36. F.J. de Sigüenza, 1986, p. 238 [op. cit. n. 6].

37. *Ibidem*.

38. Miden 618 x 428 mm

39. El *Passionarium n° 1*, Vitrina 30, Olim LF-14, tiene 132 folios; el *n° 2*, también de 132 folios, es el Vitrina 31, Olim LF-15; el *n° 3* posee 155 folios, Vitrina 32, Olim LF-16.



Fig. 2. Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escorialense, folio 41r del *Passionarium* n° 1, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 30, Olim LF-14, Patrimonio Nacional.



Fig. 3. Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escorialense, folio 1v del Passionarium n° 1 con La presentación de Cristo ante Pilatos en la viñeta, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 30, Olim LF-14, Patrimonio Nacional.

escarnio de Cristo, es decir, el momento en el que los sayones le visten con la túnica púrpura y le hacen portar la caña a modo de cetro. La primera es una de las viñetas más extraordinarias y sorprendentes del conjunto, ya que, como en otra del *Passionarium n° 3*, la escena se resuelve no solo con figuras de cuerpo entero de un canon muy estilizado y elegante, sino también utilizando un profundísimo nocturno que la dota de un carácter ciertamente espectral (figura 3).

A la izquierda un soldado armado, presentado de tres cuartos y de espaldas, porta una antorcha, único foco de iluminación del conjunto, que sirve para que brille él mismo y pueda entreverse a la izquierda la figura sedente de Pilatos. Un profundo hueco negro domina la parte central de la viñeta, de manera que en su derecha aparece la figura, realmente fantasmagórica, de Cristo, en hábito morado de nazareno. Apenas podemos entrever el rostro, pero sí muy bien la parte inferior de la túnica. A su derecha hay un soldado armado absolutamente de espaldas, cuya armadura se construye a través de los reflejos blancos que se originan en la luz de la antorcha y, detrás de él, apenas entrevisto, otro personaje que surge de la oscuridad. El efecto total dominado por el juego de luces y, sobre todo, de las profundas sombras, es sin embargo de gran orden, claridad y holgura espacial a pesar de tratarse de una miniatura de no muy gran tamaño (200 x 200 mm). Cuatro de las figuras de la viñeta se presentan de cuerpo entero, en un juego muy variado de posturas, buscando el dramatismo del momento tal como es propio de las historias de la Pasión.

Esta imagen de la *Presentación de Cristo ante Pilatos* inicia el texto cantado de la Pasión según San Mateo, quien desarrolla este episodio (Mateo 27, 1-2 y 11-26): «Atándolo lo llevaron y lo entregaron a Pilato, el gobernador», tal como aparece en la miniatura que comentamos.

La segunda de las miniaturas conservadas del *Passionarium n° 1* representa el llamado *Segundo escarnio de Cristo* (figura 4), y sirve de inicio a la narración evangélica de la Pasión según el texto de San Lucas, quien narra brevemente el momento de las burlas a Jesús (Lucas 22, 63-65). Sin embargo, la viñeta parece que ha tenido más en cuenta la narración de San Mateo, mucho más expresiva: «Entonces los soldados del gobernador se llevaron a Jesús al pretorio y reunieron alrededor de él a toda la cohorte: lo desnudaron y le pusieron un manto color de púrpura y trenzando una corona de espinas se la ciñeron a la cabeza y le pusieron una caña en la mano derecha. Y doblando ante él la rodilla, se burlaban de él diciendo: ‘¡Salve, rey de los judíos!’» (Mateo 27, 27-29).

En la viñeta escurialense aparece Cristo, ya coronado de espinas, en el momento en que le es impuesto el manto púrpura por el sayón de la izquierda, mientras el de la derecha le ata las manos, y otro personaje, acaso un sacerdote del templo cubierto de un peculiar tocado y con ropas de mayor riqueza que las de sus compañeros, observa, complacido, la escena.

El miniaturista ha recurrido, para dotar de dramatismo a la acción, al contraste entre la belleza y dignidad sufriente del cuerpo y el rostro de Cristo y el carácter grotesco de los sayones y la mirada y el gesto, un tanto pérfido, del sacerdote. Junto a las expresiones y miradas casi caricaturescas a las que nos



Fig. 4. Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escorialense, El segundo escarnio de Cristo, viñeta del folio 73r del *Passionarium* nº 1, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 30, Olim LF-14, Patrimonio Nacional.

referimos, el efecto ahora se consigue también por una habilísima utilización del color y de los brillos, especialmente visible en el púrpura del manto que se impone a Cristo, centro y eje de la composición, frente a los colores más apagados de las vestimentas de los sayones. La púrpura es claro signo del poder, como lo muestran el tocado del sacerdote y el manto con el que escarnece a Cristo, tan patente en la insultante expresión de «¡Salve, rey de los judíos!». Este *Passionarium n° 1* narra la parte de la Sinagoga o el pueblo en la dramatización de la Pasión antes aludida.

El *Passionarium n° 2* es el único que conserva sus cuatro viñetas figuradas, encabezando ahora la parte del Narrador de cada una de las cuatro Pasiones. La primera de ellas, al inicio de la Pasión según San Mateo, representa la escena de la *Presentación de Cristo ante Herodes* (figura 5). Es una de las viñetas con mayor número de figuras ya que aparecen nada menos que siete, siguiendo el mismo canon elegante y estilizado que el miniaturista emplea cuando representa figuras de cuerpo entero. También como es frecuente en él, varias de ellas aparecen de espaldas, destacando en este caso las de los soldados, que lucen vistosos y coloristas trajes militares y, en la figura central, una muy bella armadura. Cristo, que se figura también de espaldas con túnica morada, presenta sin embargo su rostro de perfil. Todas estas figuras, de un muy esbelto sentido de la verticalidad, poseen la misma altura, presentando una especie de friso detrás del cual el rey Herodes, sentado y vestido lujosamente, actúa de fondo de la escena. Sus pies, apoyados en una tarima forrada también de lujosas telas, nos proporcionan la horizontalidad necesaria para equilibrar composítivamente el conjunto.

La siguiente viñeta, *El prendimiento de Cristo* (figura 6), es una de las de composición más compleja de la serie. Las figuras, del mismo canon estilizado que venimos comentando, se ordenan en diagonal, interactúan entre sí con una muy expresiva gesticulación y, además, se incorpora como escena secundaria el momento en que San Pedro desenvainada su espada, hiere a Malco, uno de los que han ido a prender a Jesucristo. Aunque el episodio evangélico se desarrolla por la noche y en multitud de ejemplos sirvió de pretexto para introducir una escena pictórica de nocturno, en esta ocasión, a pesar del morado del cielo que nos indica lo tardío de la hora, el autor se ha recreado en el ambiente de las inmediaciones del Monte de los Olivos, matizando los colores verdosos de la vegetación y mostrando un arco ruinoso como fondo. Como veremos más adelante, estos matices coloristas en el paisaje son una de las especialidades de nuestro artista.

Ello resulta bien claro en la siguiente ilustración, que representa el momento culminante de la Pasión de Cristo, la Crucifixión (figura 7). Para él se ha optado por la máxima sencillez, centrando su iconografía en las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan, de manera muy tradicional, aunque buscando la expresividad en los gestos y en la coloración de los vestidos de los dos acompañantes, así como en la presentación frontal del protagonista de la escena. Estamos otra vez ante un ambiente en penumbra, no propiamente un noctur-



Fig. 5. Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escorialense, La presentación de Cristo ante Herodes, viñeta del folio 1v del Passionarium nº 2, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 31, Olim LF-15, Patrimonio Nacional.



Fig. 6. Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escorialense, El prendimiento de Cristo, viñeta del folio 41r del *Passionarium* nº 2, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 31, Olim LF-15, Patrimonio Nacional.

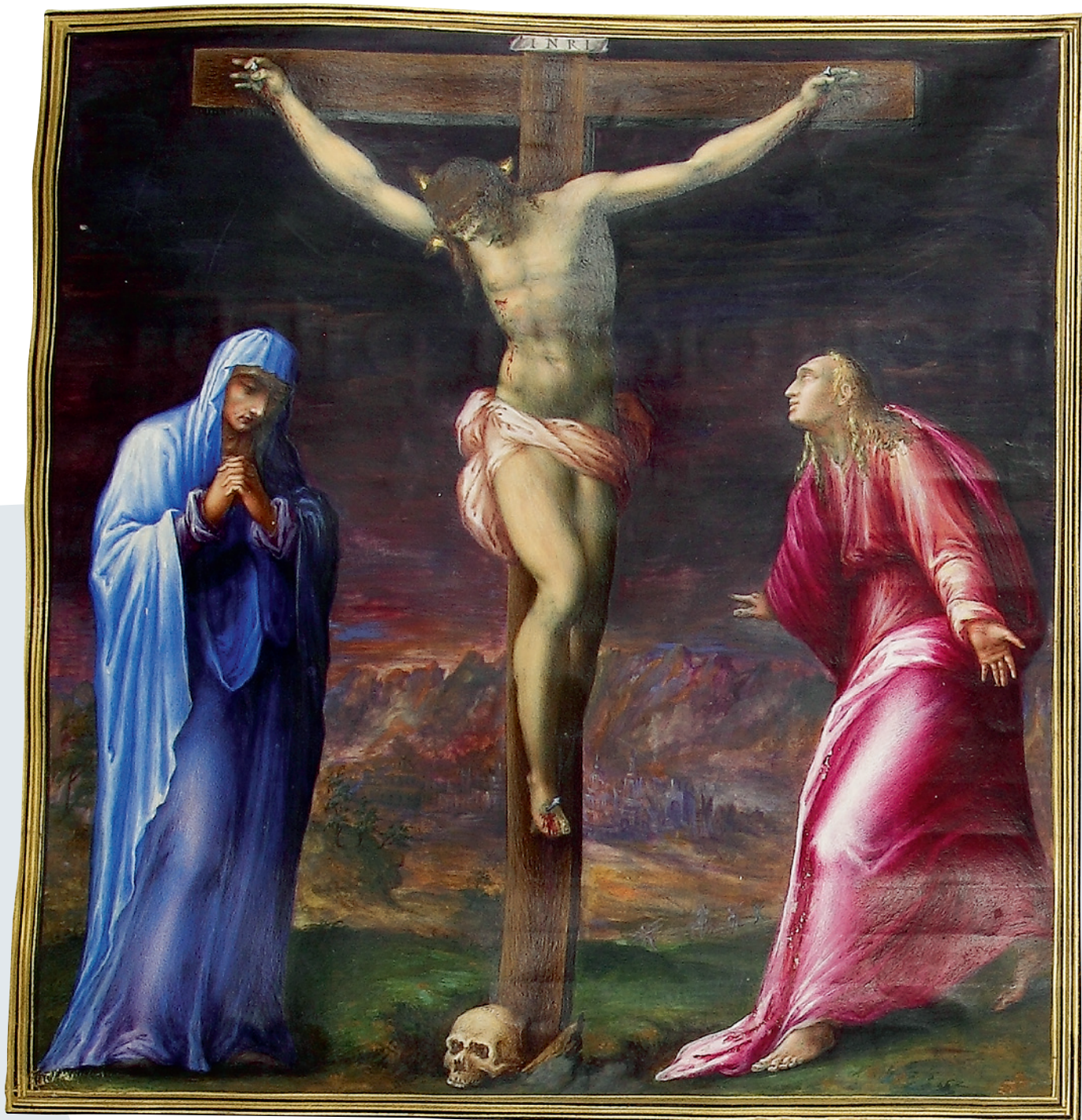


Fig. 7. *Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escorialense, La Crucifixión, viñeta del folio 73r del Passionarium n° 2, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 31, Olim LF-15, Patrimonio Nacional.*

no como corresponde a la narración evangélica, que es muy expresiva de los fenómenos atmosféricos que acompañaron el momento de la expiración de Cristo. De siempre esta descripción fue utilizada por los artistas para acentuar el gran dramatismo del hecho, como ahora sucede también. A la sencillez compositiva y al énfasis en las figuras ya comentados, se une la extraordinaria habilidad del miniaturista para captar los matices coloristas y luminosos del paisaje. Las dos figuras y la cruz se apoyan en un prado verdoso oscuro que forma el primer plano. Detrás, un muy amplio paisaje en dos planos: unas montañas de matices morados, azules, verdosos y marrones se recortan claramente sobre un cielo en parte iluminado, pero que va degradándose y perdiendo luminosidad. Este cielo va partiendo de un morado muy oscuro hasta llegar al negro dominante en su mitad superior, sobre el que se recorta la parte alta de la figura del Crucificado. Se trata, por tanto, de uno de los mejores nocturnos de esta serie de imágenes.

Un mismo interés por los matices paisajísticos aparece en la cuarta y última de las viñetas de este segundo volumen del *Pasionario* de El Escorial: *La caída camino del Calvario* (figura 8), aunque en este caso el ambiente natural que rodea la escena sea una amplia visión diurna. De igual manera se utiliza un verde ceniciento y algo terroso para los primeros planos, que dan paso a un plano intermedio de mayor claridad y a una cadena montañosa de un blanco grisáceo, a la que se sobrepone un cielo de nubes tormentosas de las que no están ausentes unos muy expresivos matices morados. Sin embargo, el elemento dominante de esta viñeta es la solitaria figura de Cristo, vestido con el hábito de nazareno, caído sobre el suelo y aplastado por el peso de la cruz. Su mano izquierda se apoya en una roca y este es, junto al rostro, uno de los elementos expresivos de la composición. Ni que decir tiene que, como veremos más adelante, la escena tiene una profunda carga simbólica y penitencial, siendo uno de los episodios más frecuentemente utilizados de la iconografía de la Pasión no solo en este momento de la Contrarreforma, sino a lo largo de toda la historia.

Del tercer y último de los libros de este conjunto nos han llegado tan solo dos viñetas. Se trata de la parte narrativa del propio Jesucristo, por lo que este ejemplar es conocido como el «Libro del Christo»⁴⁰. En la primera de las ilustraciones, *La oración en el huerto* (figura 9), encontramos muchos de los rasgos estilísticos que ya conocemos. Se trata, de nuevo, de una escena nocturna de exterior en la que el verde de la hierba posee la misma tonalidad grisácea que hemos visto en los casos anteriores y el fondo montañoso se matiza cromáticamente hasta en sus menores detalles. Como es lógico en esta escena en la que resulta fundamental la aparición del ángel ante Jesucristo en oración, el autor aprovecha la fuerte luz sobrenatural del celestial aparecido que, premonitoriamente, le enseña la cruz para acentuar este tipo de contrastes que tanto le gustan. Pero quizá lo más característico sea el tono morado de las nubes y el cielo de la parte posterior, unido a los colores de la vestimenta de Cristo, que combina un intenso azul lapislázuli en el manto con el fuerte violáceo

40. Tomamos estos datos de la reciente catalogación del conjunto en el Catálogo on line de la Biblioteca Laurentina.



Fig. 8. Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escorialense, La caída camino del Calvario, viñeta del folio 106r del *Passionarium* n° 2, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 31, Olim LF-15, Patrimonio Nacional.



Fig. 9. Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escorialense, La oración en el huerto, viñeta del folio 1v del *Passionarium* n° 3, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 32, Olim LF-16, Patrimonio Nacional.

tornasolado de la túnica. De esta manera, el contraste de las luces con el color de la vestimenta dota a esta miniatura de una muy característica ambientación violácea, muy conveniente a la tonalidad, a la vez oscura y luminosa, que posee toda la serie.

Esta termina con la *Presentación de Cristo ante Caifás* (figura 10), que recupera el interés por los profundos contrastes claroscuro de interior que hemos comentado en la primera de las miniaturas. Vuelve el negro profundo al fondo de la composición; se vuelve a resaltar la intensidad del fuego de la antorcha –el único elemento de iluminación de la escena–; la figura de Cristo, otra vez de pie y también vestido con el hábito de nazareno, apenas se destaca como una sombra del fondo de la escena, y vuelven a utilizarse las figuras en pie, elegantes y de canon estilizado, que ya conocemos. La luz se convierte de nuevo en la protagonista de la composición, iluminando la figura de Caifás, del soldado que porta la antorcha y, muy tenuemente, el rostro de Cristo, que surge de una muy profunda oscuridad.

Esta extraordinaria serie de viñetas de iconografía pasional es uno de los conjuntos de tema religioso de mayor calidad y coherencia artística de entre los conservados en el Monasterio de El Escorial, y expresa ese arte de la Contrarreforma que de tan excelente manera se representa en tantos lugares del edificio.

Ya hemos visto cómo todos los escritos que desde las *Actas capitulares* hasta nuestros días se han ocupado del arte de la miniatura en El Escorial han destacado la importancia de la figura de Giulio Clovio. Sin embargo, con el conjunto de miniaturas de los tres *Pasionarios* nos encontramos, desde un punto de vista estilístico y conceptual, ante un paso más allá en la expresión de un arte que tuviera en cuenta los intereses religiosos específicos del momento. Ya hemos señalado que este conjunto no se menciona en los *Libros de entregas*, lo que quizá se deba al hecho de la desaparición de cuatro de sus miniaturas (un asunto que silencia casi toda la bibliografía salvo las *Actas capitulares* y un indignado Sigüenza). Por esa razón, desgraciadamente no es posible establecer con exactitud la fecha de ejecución de la obra. No obstante, una aproximación al ambiente artístico cercano a estas imágenes puede llevarnos a una más profunda comprensión de las mismas.

El exhaustivo estudio que su autor ha hecho del tema de la iluminación y, especialmente, del nocturno, es uno de sus rasgos más característicos. A la vez, y como es bien sabido, es uno de los aspectos más habituales no solo en la pintura escorialense, sino en la obra de bastantes de los artistas que allí trabajaron o enviaron obras de arte a la fundación de Felipe II.

Una de las obras de mayor calidad, si no la que más, que alhajó El Escorial de Felipe II fue el famoso *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano, «que, por haber sido de noche el martirio del santo, consideró como valiente artífice la naturaleza del caso» como dice el padre Sigüenza⁴¹. La gran tela es, como es bien sabido, uno de los nocturnos más importantes de la pintura renacentista europea. Pero es que lo mismo podemos decir de la mayor parte de las obras del

41. F.J. de Sigüenza, 1986, p. 223 [op. cit. n. 6].



Fig. 10. Fray Julián de la Fuente el Saz y scriptorium escurialense, La presentación de Cristo ante Caifás, viñeta del folio 41r del *Passionarium* nº 3, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Vitrina 32, Olim LF-16, Patrimonio Nacional.



Fig. 11. Leandro Bassano según Jacopo Bassano, La coronación de espinas, 1590-1598, óleo sobre pizarra, Museo Nacional del Prado, cat. P-41, Madrid.

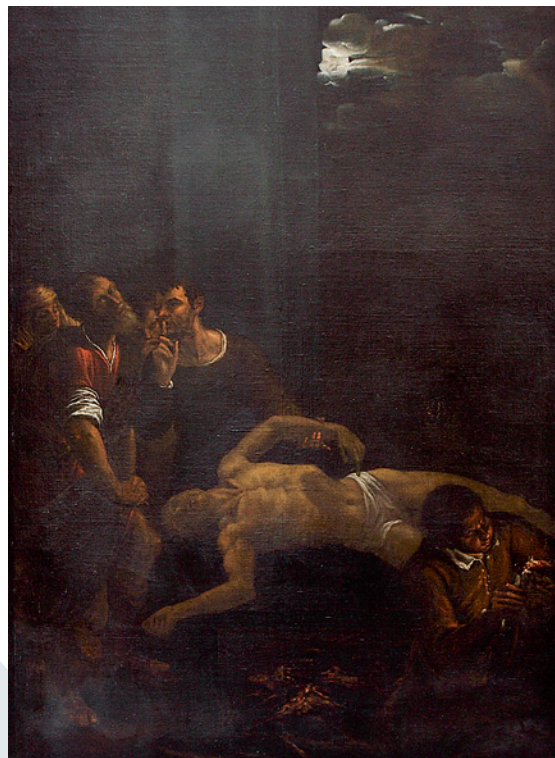


Fig. 12. Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, El entierro de San Lorenzo, óleo sobre lienzo, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014609, Patrimonio Nacional.

veneciano que Felipe II destinó al edificio, muchas de ellas, como las dos *Oraciones en el huerto* o la *Crucifixión*, con los mismos temas que algunas de las miniaturas del *Pasionario*. En la segunda de las pinturas mencionadas, Tiziano realizó un prodigioso estudio del cielo a la hora de la muerte de Cristo, ahora basado en todos los matices del gris. Otras veces, como en la *Virgen con el Niño* de la Alte Pinakothek de Múnich –que Felipe II destinó a la sacristía escurialense– o en la estampa sobre tafetán con otra versión, similar pero no igual, del *Martirio de San Lorenzo*, el estudio de las posibilidades del nocturno se convierte en el protagonista absoluto de la composición.

En las viñetas del *Pasionario* su autor desarrolla una doble interpretación del tema del nocturno. Por un lado tenemos las imágenes de los que podríamos denominar «nocturnos de interior»: la *Presentación ante Pilatos* del primer *Pasionario* y la *Presentación ante Caifás* del tercero. En estas dos imágenes, el fondo es esencialmente negro y las figuras se siluetean, acentuando sus bordes luminosos, en contraste con este fondo. No es esta la técnica más habitual desde este punto de vista de Tiziano, aunque sí de otros artistas que nos interesan ya que varias de sus obras estaban presentes en El Escorial de Felipe II.

Es el caso, para seguir dentro de la escuela veneciana, de la obra de Tintoretto y, sobre todo, de la de Jacopo Bassano, un pintor bien conocido por Felipe II y en los ambientes escurialenses, donde colgaban varias obras suyas, así como en el propio Real Alcázar madrileño, donde estaba una tardía *Coronación de espinas*, hoy en el Museo del Prado (atribuida a su hijo Leandro según modelo de su padre, figura 11). Esta obra presenta unos claroscuros e ilumina-

ciones muy próximos a los que se utilizan en las miniaturas de la Laurentina. La pintura, sobre pizarra, junto con otras dos del mismo soporte, estaba situada en el oratorio privado del Alcázar. Se mencionan, muy significativamente, en el Inventario del Alcázar de 1598 como «imágenes de devoción», lo que junto a su reducido tamaño (54 x 49 cm) nos introduce en un ambiente formalmente similar al de las miniaturas del *Pasionario*⁴².

El interés por el nocturno aparece igualmente en el caso de Juan Fernández de Navarrete el Mudo, que utilizó esta manera de contrastes en algunas de sus obras escurialenses más interesantes⁴³. Nos referimos sobre todo al *Entierro de San Lorenzo* (figura 12), que podemos fechar hacia 1578 o 1579, año de la muerte de su autor y que, en realidad, dejó sin terminar. Según el padre Sigüenza, quien pensaba que posiblemente se tratara de la mejor obra del artista, servía para que delante de ella se juntasen los colegiales del Monasterio y dijieran los maitines y rezaran la Salve de Nuestro Señor. Como resulta muy obvio, se trata de un cuadro en el que Navarrete pretendió recrear el sentido dramático y espectral de la escena a través de la técnica, cada vez más frecuente en la pintura italiana, del claroscuro en una «historia y paso lleno de arte y piedad», que representa «cuando el tirano le dejó asado y muerto sobre las parrillas y entraron en lo secreto de la noche San Hipólito y otros compañeros a hurtar el cuerpo para llevarle a enterrar»⁴⁴, por continuar citando a Sigüenza. Consideraciones similares respecto al nocturno en otras obras de este autor podríamos hacer por ejemplo con su monumental *Adoración de los pastores* (1572-1575), también para el Monasterio escurialense.

Pero es que también otros pintores escurialenses se encontraban entre los más conspicuos cultivadores del claroscuro en estos años. Es el caso de Luca Cambiaso (1527-1585), del que se podrían citar muchas obras de este género, pero del que nos limitaremos a destacar, aunque fuera del ambiente de El Escorial, su *Virgen de la candela* de la Galleria di Palazzo Bianco en Génova y, sobre todo, su extraordinario *Cristo ante Caifás* del Museo dell'Accademia Ligustica delle Belle Arti, también en Génova (figuras 13 y 14). En ambas pinturas, pero sobre todo en la segunda, que repite la iconografía de una de las escenas de nuestras miniaturas, vemos un rasgo característico de las dos escenas de nocturnos en interior escurialenses: el siluetado de las figuras con bordes fuertemente iluminados que las destacan dramáticamente del fondo oscurísimo, la aparición de personajes de espaldas en primer plano en fuerte contraste luminoso o la utilización de antorchas y su vivo reflejo en el metal de las armaduras, como recursos expresivos. Para terminar este aspecto de Luca Cambiaso, cuya breve estancia escurialense hay que fechar entre 1583 y 1585, recordaremos su perdida *Flagelación de Cristo*, que Sigüenza ubicaba en el paso del Colegio hacia la Sacristía, en la que la iluminación jugaba también un papel esencial en el tema, tan cambiasesco, del resalte de volúmenes⁴⁵.

Igualmente muy cercana a otra de las miniaturas del *Pasionario*, la que en el primer volumen representa el *Segundo escarnio*, es otra obra de Luca Cambiaso: el *Ecce-Homo* de la colección Suida-Manning de Nueva York, de com-

42. F. J. Sánchez-Cantón, *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, 2 vols., Madrid, 1956-1959, vol. I, n. 59, p. 27.

43. R. Mulcahy, *Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, pintor de Felipe II*, Madrid, 1999.

44. F. J. de Sigüenza, 1986, p. 264 [op. cit. n. 6].

45. «figura muy devota, bien plantada y de mucho relieve», según decía el cronista, ibídem, p. 375.



Fig. 13. Luca Cambiaso, Virgen de la Candela, Galleria del Palazzo Bianco, Génova.



Fig. 14. Luca Cambiaso, Cristo ante Caifás, Museo dell'Accademia Ligustica delle Belle Arti, Génova.

posición muy similar, y en la que su autor insiste, como en la miniatura, en el carácter grotesco de algunas de las figuras⁴⁶. Este sentido de caricatura y deformación del rostro de verdugos y sayones está también muy próximo a ciertas obras escurialenses del mencionado Navarrete el Mudo, sobre todo su famoso *Cristo a la columna* o *Flagelación* (1572-1575, figura 15), de tan claros ecos piombescos pero mucho más exagerada en las expresiones de los flagelantes, acorde con el gusto de una época más avanzada.

El segundo tipo de nocturnos que se utilizan en esta serie son lo que podríamos denominar «nocturnos de exterior», especialmente visibles en las viñetas de la *Oración en el huerto*, el *Prendimiento* o la *Crucifixión*.

Es en la creación de estas escenas nocturnas al aire libre, a las que deberíamos añadir la de la nubosa tarde en que se produjo la subida al Calvario con la cruz a cuestas de la miniatura correspondiente, donde fray Julián de la Fuente el Saz mostró su gran habilidad en la definición atmosférica de los ambientes por medio de un uso muy matizado del color. El predominio de los grises y del morado ambientales transmite al paisaje la imagen de dolor y sufrimiento del protagonista, de manera que se consigue una identidad entre figuras y espacio que, sin duda, conmueve el ánimo de quien contempla estas escenas. El posible espectador se encontraría, además, estimulado por la música y la oscuridad de la Basílica de El Escorial, en el momento del cántico de estos

46. L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Génova, 1995, p. 253.

oficios de Semana Santa. Se trata, como es obvio, de una de las mejores y más hábiles representaciones de esta «composición de lugar» que exigía la devoción contrarreformista a finales del siglo xvi.

Pero igualmente es posible detectar en estas viñetas otras fuentes y concomitancias que sirven para acentuar su sentido dramático. La que representa a *Cristo ante Herodes* (figura 5) se inspira, sobre todo en la figura de Cristo de espaldas y sus acompañantes, en una estampa de Alberto Durero, *Cristo ante Pilatos*,

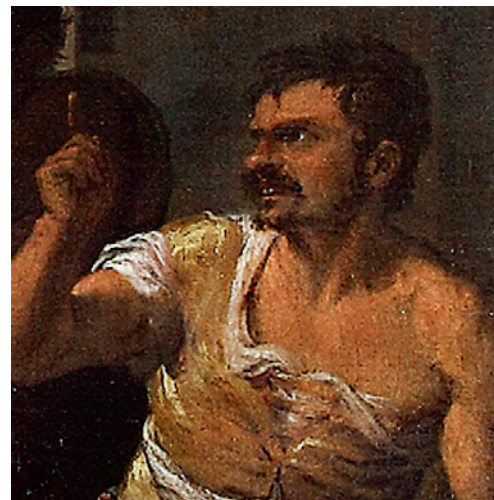


Fig. 15. Juan Fernández de Navarrete, *el Mudo*, Cristo atado a la columna, detalle, óleo sobre lienzo, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014605, Patrimonio Nacional.

incluida en la llamada *Pasión grabada* (figura 16). La imagen de Cristo de espaldas acompañado de los soldados y en presencia de Herodes o Pilatos fue utilizada repetidas veces por los grabadores del siglo xvi, siempre tras la huella de Alberto Durero. Así sucede, por ejemplo, en *La presentación de Jesús ante Herodes*, de la serie *La vida de Jesús* de Hyeronimus Wierix sobre idea de Gerard Groenningen (figura 17), o en el Jesús ante Caifás, del monogramista HSD, por citar solo dos muestras de entre las existentes en la Biblioteca Laurentina⁴⁷.

Igualmente, y todavía con mayor claridad, la *Caída camino del Calvario* se inspira directamente, despojándola de todas las figuras que rodean al original, en la versión del mismo tema que forma parte de la *Pasión pequeña* de Durero (figura 18). Ahora se acentúa si cabe el dramatismo de la expresión de su rostro y el de la postura de su mano apoyada en la piedra en el primer plano, una sugerencia iconográfica a la que no fueron ajenos los mismos Rafael y Tiziano en sus versiones del Museo del Prado; sabemos que la de Tiziano (figura 19) la instaló Felipe II en su oratorio privado de El Escorial.

La *Oración en el huerto* del *Passionarium* n° 3 (figura 9) se inspira con claridad en la estampa de Cornelius Cort de este mismo tema con invención de Taddeo Zuccari, de la que se conserva un ejemplar en la Biblioteca de El Escorial⁴⁸ y que gozó de una amplia fama en el momento (figura 20). La posición y el gesto de Cristo son muy similares, así como las posturas de los discípulos, situados en el primer término en la estampa, y agrupados en un medio plano y de menor tamaño en la miniatura.

Por su parte, Laurentiis ha señalado con acierto cómo la viñeta del *Prendimiento de Cristo* del *Pasionario* (figura 6) se inspira también en una estampa de Cornelius Cort que, a su vez, reflejaba un cuadro del pintor Girolamo Muziano que se conserva en la catedral de Orvieto (figura 21)⁴⁹.

Con ello se introduce un campo de influencia distinto al que hasta el momento ha ido apareciendo en torno a estas imágenes que, sin dejar de re-

47. Biblioteca de El Escorial, 28-II-17, fol. 53b, y 28-III-7, fol. 64j.

48. Biblioteca de El Escorial 28-II-8, fol. 138; A. Casanovas, «Catálogo de la colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, t. XVI (I), 1965, y t. XVII, 1966 (II); véase t. II, p. 81, n. 54.

49. E. De Laurentiis Accornero, 2004, p. 147, n. 22 [op. cit. n. 13]. De esta estampa también existen varios ejemplares en la Biblioteca de El Escorial, 28-II-8, fol. 140; 28-II-11, fol. 4, y 28-II-16, fol. 132. De la posterior edición de Laferrius hay también ejemplar en El Escorial, 28-II-1, fol. 6. Cfr. A. Casanovas, 1965-1966, II, 81, 55 a, y II, 81, 55 b [op. cit. n. 48].



Fig. 16. Alberto Durero, Cristo ante Pilatos, estampa nº 5 de la llamada Pasión grabada, 1512.

ferirse a los ambientes religiosos de la Contrarreforma en Italia, nos acerca a los decisivos ambientes romanos de la misma, aquellos en los que, por ejemplo, Giulio Clovio participaba desde el Palazzo Farnese. A este respecto resulta interesante recordar una conocida carta, fechada en 1578, que el embajador de Felipe II en Roma don Juan de Zúñiga, tras una consulta con el cardenal Granvela, escribe al rey, presentándole el siguiente panorama de la pintura en Roma: «en lo de los pintores me he informado; los Romanos tienen por los mejores a un Hieronimo Monciano [Muziano] y aun Marcelo [Venusti], que aquí residen, pero son cansados y viejos y no creo que irían allá». Sigue reco-



Fig. 17. Hieronimus Wierix según Gerard Groenningen, La presentación de Jesús ante Herodes, estampa de la serie La vida de Jesús, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Sign. 28-II-17, fol. 53c, Patrimonio Nacional.

mendándole al flamenco Michiel de Coxcie y a Federico Zuccaro, «pero dicen que le hacen ventaja el Monciano y el Marcelo, y este Federico me dicen que sería más fácil de llevar que ninguno de estos otros. Granvela aprueba mucho a Hieronimo Monciano para hacer designo y a Marcelo para dar colores, y para retratar del natural a un Scipion (Pulzone) de Gaeta...». La carta no puede resultar más interesante y expresiva respecto a los gustos de Granvela, uno de los más fieles representantes, si no el que más, de los intereses estéticos de Felipe II, en este momento muy concentrado en el proceso decorativo de El Escorial. Para semejante obra el rey, por consejo de Granvela, se interesa por los artistas romanos o que trabajan en Roma en la década de los setenta, es decir, la generación posmiguelangelesca de los Federico Zuccaro, Marcello Venusti, Girolamo Muziano o Scipione Pulzone. Solo acabó viniendo a España el primero de ellos, mientras que de Muziano llegó a poseer una pintura, *La curación de la hija del Archisinagogo*, todavía existente en las colecciones escurialenses y de la que Sigüenza decía «que no parece la labor de su mano»⁵⁰.

Volviendo de nuevo a las viñetas del *Pasionario*, hemos de fijarnos otra vez en lo peculiar de su estilo, en realidad, bastante alejado del habitual en los miniaturistas del Monasterio. Si la estilización tan característica de sus figuras refleja la que hallamos en ciertas pinturas de Girolamo Muziano (a pesar de la afirmación de Sigüenza), el canon de figuras que domina en la serie recuerda mucho a las estilizaciones posmiguelangelescas de Marcello Venusti, sobre todo en sus reinterpretaciones de obras de Miguel Ángel, desde la *Anunciación* hasta sus distintas variantes de la *Crucifixión* (figura 22), tan parecida a la de la viñeta correspondiente de nuestro *Pasionario*. En la misma colección de estampas de la Biblioteca escurialense existen obras similares a la miniatura del *Pasionario*,

50. F.J. de Sigüenza, 1986, p. 374 [op. cit. n. 6].



Fig. 18. Alberto Dürero, La caída camino del Calvario, estampa nº 22 de la llamada Pasión pequeña, 1509.

desde el patético *Cristo en la cruz* —una talla dulce que se atribuye a Giulio Clovio y de grabador anónimo que nos presenta, sin embargo, la figura de Cristo en solitario sobre fondo negro⁵¹— hasta *Cristo en la cruz acompañado de la Virgen y San Juan*, grabado por Giovanni Battista Franco, ya absolutamente deudor de ideas miguelangelescas⁵².

En este contexto no se debe olvidar la afición de Marcello Venusti por las miniaturas o «cosas pequeñas», tal como decía Vasari: «Similmente con disegni di Michelagnolo e di sue opere ha fatto una infinità di cose similmente piccole [...] e nel vero, per cose piccole di pittura, nos si puo far meglio [...] e questo basti di Marcello, che per ultimo attende a lavorare cose piccole, conducendole con veramente estrema et incredibile pazienza»⁵³.

51. Biblioteca de El Escorial 28-II-8, fol. 166, A. Casanovas, 1965-1966, I, 357, 1 [op. cit. n. 48].

52. Biblioteca de El Escorial 28-I-1, fol. 122; A. Casanovas, 1965-1966, I, 131, 7 [op. cit. n. 48].

53. G. Vasari, 1987, vol. VI, pp. 221-222 [op. cit. n. 18].



Fig. 19. Tiziano, Cristo camino del Calvario, hacia 1560, óleo sobre lienzo, cat. P-439, Museo Nacional del Prado, Madrid.

En efecto, junto a sus copias y versiones de pinturas de Miguel Ángel, Venusti se especializó en la realización de miniaturas, también muy deudoras de las ideas compositivas del maestro, en especial de la Crucifixión, que alcanzaron un gran éxito entre coleccionistas y devotos y en cuya estela debemos comprender la miniatura con este tema que aparece en el *Passionarium* escurialense.

CONCLUSIONES

La importancia de los ambientes claroscurotistas y los juegos lumínicos en las miniaturas del *Pasionario* nos remite a la figura del genovés Luca Cambiaso —activo en El Escorial entre 1583 y 1585, fecha de su fallecimiento—, y en cierta medida a la de su seguidor el miniaturista Gio. Battista Castello il Genovese —de cuya presencia en El Escorial filipino en los años ochenta nos hablan las fuentes italianas—, aunque poco de la manera de hacer de este último podemos entrever en la concepción de las figuras de nuestra serie.

El *Pasionario* se encuentra mucho más cerca de los ambientes romanos de Marcello Venusti, Girolamo Muziano e incluso Federico Zuccaro y los artistas del Oratorio del Gonfalone, en torno a los que se movía el cardenal Granvela, uno de los adalides europeos de la renovación del catolicismo en torno a los ideales de Trento. Un ambiente, además, profundamente impregnado, como lo estaban en Génova Luca Cambiaso y Giovanni Battista Castello, de la ideología

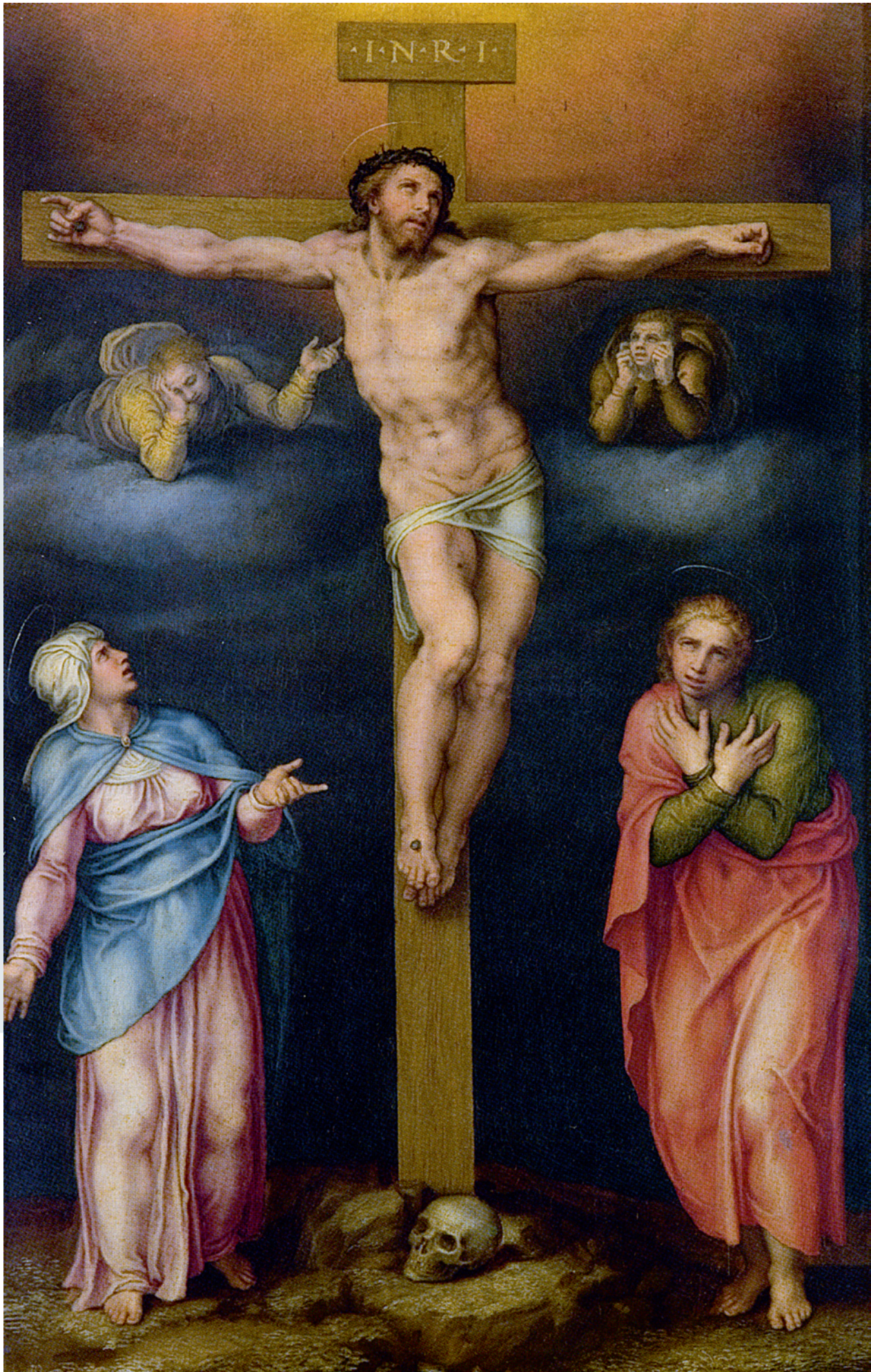


Fig. 22. Marcello Venusti, La Crucifixión con la Virgen y San Juan, Gallerie di Firenze en depósito en la Casa Buonarroti, Florencia.



Fig. 20. Cornelius Cort según Táddeo Zuccari, La oración en el huerto, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Sign. 28-II-8, fol. 138, Patrimonio Nacional.



Fig. 21. Cornelius Cort según Girolamo Muziano, El prendimiento de Cristo, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Sign. 28-II-8, fol. 140; 28-II-11, fol. 4, y 28-II-16, fol. 132, Patrimonio Nacional.

más profunda de la Contrarreforma en su momento de máximo auge, que propiciaba un arte muy depurado, esencial, de profunda espiritualidad, un arte «sin tiempo» que, hace ya mucho tiempo, en un libro importante, Federico Zeri definió en torno a Scipione Pulzone, el pintor de Gaeta⁵⁴. Una de las características de este arte, en buena medida ligado a los ambientes jesuitas de la Roma de las últimas décadas del siglo XVI, es el del desarrollo de ciertas formas estilizadas propias de Miguel Ángel y de su interpretación por Marcello Venusti, quien las derivó hacia un deliberado *neogoticismo* (por emplear el término de Zeri) de nuevo cuño, igualmente observable en artistas como Girolamo Muziano o Giovanni de' Vecchi y, por supuesto, en las miniaturas que comentamos. Una estilización que, unida al fuerte y dramático claroscuro, es también la característica esencial de las cuatro imágenes de Cristo que Gaspare Celio realizó sobre ideas del padre Valeriano en la capilla de la Pasión del Gesù de Roma⁵⁵ en la penúltima década del siglo y que, igualmente, tanto nos recuerdan a varias de las interpretaciones de la imagen de Cristo en nuestras miniaturas.

Si hemos de atribuir estas miniaturas a fray Julián de Fuente el Saz, es decir, a una segunda generación de miniaturistas escurialenses formada tras las huellas de fray Andrés de León, quizá de esta manera podamos explicarnos ese cambio de estilo que ha abandonado el decorativismo a lo Clovio para pro-

54. F. Zeri, *Pittura e Controriforma. Alle origini dell' «arte senza tempo»*, Florencia, 1957. Véanse ahora G. A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome 1565-1610*, Toronto, 2003, y M. G. Bernardini y M. Bussagli (eds.), *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, Cat. Expo., Milán, 2012.

55. Sobre esta iglesia de Roma todavía es útil consultar P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Roma, 1952. Véase también, en referencia a su capilla Strada y el papel de los pintores de fines del siglo XVI que allí trabajaron, V. Wilmes, *The Chapel of the Madonna della Strada. A Case Study of Post-Tridentine Painting in Rome*, tesis doctoral, University of Washington, 2012.

fundizar en una imagen más abstracta y esencializada que caracteriza buena parte del arte de la Contrarreforma en los pintores religiosos romanos de las últimas décadas del siglo XVI. No debemos olvidar, por otra parte, la estancia española del padre Giuseppe Valeriano durante los años setenta y el carácter viajero, al parecer por Andalucía, de nuestro fray Julián.

En este grupo de miniaturas, un arte hecho –no lo olvidemos– para «ver de cerca» y estimular la devoción privada, pero al servicio, en este caso, de las celebraciones litúrgicas y musicales de los Oficios de la Semana Santa, aparecen, como en un precipitado, buena parte de las estrategias representativas del arte sagrado de este momento de la Contrarreforma, una imagen consciente y deliberadamente «sin tiempo»: la tensión entre la piedad privada y la ceremonia litúrgica, las expresiones más intensas del dolor, lo íntimo del formato y el deliberado arcaísmo⁵⁶ neodureriano y neogoticista son las estrategias retóricas de representación de estas miniaturas.

Pocas veces como en el caso del *Pasionario* para Felipe II la abundante iconografía religiosa de El Escorial se encontró tan cercana a la idea de un arte esencializado al servicio de la religión.

56. R. Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Nueva York-Cambridge, 1997. Y, más recientemente, M. B. Hall, *The Sacred Image in the Age of Art*, New Haven-Londres, 2011.

HILOS DE ORO TENDIDOS, CORTADURAS Y MATIZ: JOYAS DEL OBRADOR DE BORDADOS DE EL ESCORIAL

María Barrigón Montañés

Patrimonio Nacional

«Digo así a bulto esto por no cansar al lector, y de lo dicho podrá conocer la excelencia y el primor que hay en todo.»

Estas palabras, escritas por el padre José de Sigüenza¹, ponen de manifiesto el gran volumen y la excepcional calidad de los ornamentos que daban servicio a las celebraciones religiosas en el Monasterio de El Escorial ya desde fines del XVI. Actualmente, el conjunto de textiles litúrgicos que se atesora en el monasterio continúa siendo extraordinariamente rico; se compone de unas 1.100 piezas que tienen su origen en las cerca de cincuenta mudas, «cada una compuesta por casulla, capa, dalmáticas, frontales, frontaleras, paños de facistol y manga de cruz», que se confeccionaron para el altar mayor y los dos altares de las reliquias de la Basílica, y de las correspondientes para los otros cuarenta altares de la iglesia, que acompañaban a los tres principales siguiendo los mismos colores litúrgicos, y para los que, a modo de ejemplo, diremos que hubo más de mil doscientas casullas².

Hoy, como ayer, estas obras se guardan en diversas cajoneras repartidas en tres espacios: la Sacristía, los Capotillos y los Infiernos³. El mueble principal que ocupa prácticamente la totalidad de la pared derecha de la gran Sacristía fue realizado por Juan Serrano y José Flecha, actuando como tasador en discordia el escultor Juan Bautista Monegro en 1587⁴. La calidad de su ejecución y lo impresionante de su tamaño, así como lo adecuado de su diseño para albergar una gran variedad de tipologías textiles, por la amplitud y profundidad de sus cajones y la categoría de sus materiales, ya despertaron admiración en su época y han favorecido de forma inequívoca la conservación de la colección a lo largo de más de cuatro siglos. Citando de nuevo al padre Sigüenza⁵, se puede decir que sus cajones son «de las mismas maderas que las sillas del coro, y no sé si mejor labrados: acana, caoba, ébano, cedro, terebinto, boj y nogal. Hácese lo primero una mesa muy ancha en ellos donde se ponen los ornamentos que han de servir ese día [...]. Debajo de ella están siete divisiones de cajones partidos, con sus pilastras, y en cada uno cuatro navetas, tan grandes

1. J. de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo y fundación del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1988, p. 355.

2. *Ibidem*.

3. Los Capotillos altos y bajos se localizan en espacios cercanos a la cabecera de la Sacristía y se denominan así por servir para guardar ornamentos de menor tamaño e importancia que los que alberga la propia Sacristía. Las cajoneras de los infiernos se encuentran en un corredor cercano precisamente a la zona habitualmente llamada *infiernos*, donde se localizaba el Panteón de reyes original.

4. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial (desde ahora RBME), XI-4.

5. J. de Sigüenza, 1988, p. 348 [*op. cit.* n. 1].

que cabe toda la ropa tendida sin ningún doblez, que muchas y las más que aquí se ponen no lo sufren. El suelo de éstas es de cedro, por la incorruptibilidad y limpieza, y así no se ha visto que ninguna de estas tablas críe polilla. Tiene cada una cuatro tiradores dorados, y son bien menester para sacar las navetas, por el peso y por la grandeza».

Resulta especialmente atractivo que en tan temprana fecha fueran sobradamente conocidas lo que hoy llamaríamos normas básicas de conservación preventiva de textiles: las obras de esta naturaleza no deben doblarse, y algunas maderas, como la de cedro, son especialmente adecuadas para su correcta conservación al tener la propiedad de repeler insectos. De hecho son muchos los museos en los que actualmente se utilizan piezas de madera impregnadas con esencia de cedro para evitar plagas indeseables en sus almacenes textiles. A este respecto también cabe señalar que, en fechas muy cercanas a las de la elaboración de la cajonera de la sacristía escurialense, San Carlos Borromeo, como arzobispo de Milán (1560-1585), elaboró una normativa, titulada *Regulae et instrucciones de nitore et munditia ecclesiarum, artarium, sacrorum locorum, et suppellectilis ecclesiasticae*, que debía aplicarse en su arzobispado para el correcto uso y mantenimiento de los objetos y lugares de culto⁶.

Una parte de todos los ornamentos de El Escorial fue donada por Felipe II para que se llevara al Monasterio en 1563 (recordemos que los primeros jerónimos se establecieron allí en 1562), con la finalidad de que se pudiera decir misa convenientemente en la iglesia provisional. Sin embargo, la gran mayoría fue realizada en el Obrador de bordados establecido por expreso deseo del monarca en el propio Monasterio y en el que se alcanzaron cotas casi insuperables de perfección y virtuosismo en tan específico arte textil.

Sorprende que no sea abundante la bibliografía específica dedicada al estudio de estas piezas, que por calidad y volumen constituyen un conjunto único en su género en el ámbito internacional. Además de la parte correspondiente a ornamentos litúrgicos en la amplia descripción ya mencionada del padre Sigüenza y de las que se pueden considerar en cierta forma continuaciones de la misma en lo que a ornamentos litúrgicos se refiere, debidas en el siglo XIX a Isidro Rosell y Torres⁷ y, ya en el XX, a Antolín Villanueva⁸, hay que esperar a 1963 para que Paulina Junquera de Vega⁹ saque a la luz numerosos datos sobre la colección, procedentes tanto del Archivo General de Palacio como de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, con los que documenta los ternos principales en su contexto de producción; es el trabajo más exhaustivo y certero realizado sobre el asunto hasta nuestros días. Sin embargo, medio siglo después se puede realizar una revisión de su tarea que permite puntualizar algunos aspectos y dar a conocer nuevos datos sobre tan específico asunto por medio del estudio de documentación de la Real Biblioteca del propio Monasterio que hasta ahora permanecía inédita.

6. Transcritas íntegramente con traducción al italiano en M. T. Binaghio Olivari (ed.), *Come conservare un patrimonio. Gli oggetti antichi nelle chiese*, Milán, 2001, pp. 137-147, y mencionadas en P. Benito García, «Textiles», en J. A. Arenillas Torrejón y L. F. Martínez Montiel (eds.), *Manual de Catalogación de Patrimonio Mueble*, Sevilla, en prensa.

7. I. Rosell y Torres, «Ornamentos bordados del Monasterio de San Lorenzo del Escorial», *Museo Español de Antigüedades*, VIII, 1877, pp. 319-330.

8. A. Villanueva, *Los ornamentos sagrados de España*, Barcelona, pp. 228-235.

9. P. Junquera de Vega, «El Obrador de bordados de El Escorial», en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, 1963, t. II, pp. 551-582.

LAS OBRAS MÁS ANTIGUAS, LOS INICIOS DEL OBRADOR Y SU ORGANIZACIÓN

Entre las piezas que satisficieron en un primer momento las necesidades litúrgicas de la fundación filipina, tenemos constancia, por los *Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, del envío de varios ternos desde Madrid. En 1563¹⁰ se llevó uno de terciopelo carmesí y otro de damasco azul con adornos de plata, así como varias albas. También se aportó un terno de terciopelo negro con cenefas de terciopelo carmesí en 1564¹¹, procedente del Oratorio de Isabel de Valois, para quien lo había realizado Daniel Villasinda, bordador del rey en Madrid¹², artífice igualmente de la más importante remesa de piezas que llegó en 1565¹³ –una serie de ocho ternos correspondientes a todos los colores litúrgicos, hechos en damasco con cenefas de terciopelo–. Unos memoriales conservados en el Archivo General de Simancas, referentes al tipo de piezas y colores que deseaba el rey para el Monasterio¹⁴, son la prueba fehaciente y temprano ejemplo del interés con el que Felipe II siguió siempre todo lo concerniente a los ornamentos litúrgicos de El Escorial, ya que en ellos se reseña cómo los primeros encargos fueron encomendados a Diego Rutiner, que sucedió a Villasinda como bordador del rey en Madrid y a quien luego confiaría el propio Obrador, y queda documentado cómo deberían emplearse en su ejecución solo los mejores materiales.

Uno de los ternos más hermosos y llamativos de estos primeros momentos es el realizado en terciopelo ricamente cincelado, de color morado con motivos renacentistas sobre fondo de sarga de plata. Las piezas se adornan con cenefas bordadas en la técnica de aplicación –lo que en la documentación se llama *bordado de cortaduras*¹⁵–, con sargas tejidas con tramas de finísimo alambre de plata, rematadas por cordones de oro y cordones de plata, que van componiendo renacentistas motivos de roleos, jarrones, *putti* y aves, sobre terciopelo cortado liso, también de color morado (figura 1). Como curiosidad, mencionaremos que alguna de sus piezas aún conserva el forro original en un espectacular damasco de igual color, modelo con gigantes flores de cardo y hojas de picas, característicamente italiano de la segunda mitad del xvi.

Antes de continuar, conviene aclarar –pues en un enorme número de ornamentos como los que vamos a tratar aquí se da esta circunstancia– que tanto en el arte de la tejeduría como en el del bordado, el uso de metales en hilos entorchados, en láminas, alambres o incluso lentejuelas de un sinfín de formas, lo que se usaba desde los inicios del Renacimiento hasta bien entrado el siglo xix (y aún se continúa utilizando hoy en la realización de piezas de excepcional calidad) es plata o plata sobredorada. El oro, al ser un metal bastante más blando y maleable que la plata, se rompe con facilidad y por lo tanto no tiene la resistencia suficiente para ser utilizado en el tejido de una tela rica (brocado) o en la elaboración de un bordado. Es decir que cuando, tanto en inventarios antiguos como en las descripciones actuales, incluidas las de este

10. *Los Libros de entregas de Felipe II a El Escorial*, ed. F. Checa Cremades, Madrid, 2013, Libro nº 1, p. 19.

11. *Ibidem*, p. 21.

12. P. Junquera de Vega, 1963, p. 552 [*op. cit.* n. 9].

13. *Los Libros de entregas...*, 2013, Libro nº 1, pp. 22–26 [*op. cit.* n. 10].

14. Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, leg. 258, fols. 183 y 201.

15. P. Junquera de Vega, 1963, p. 573 [*op. cit.* n. 9], describe perfectamente la técnica.



Fig. 1. Dalmática del Terno de los querubines, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10050307, Patrimonio Nacional.

artículo, se habla de oro, se sobreentiende que se está haciendo referencia a plata sobredorada.

Si bien Paulina Junquera¹⁶ adscribió el conjunto que muy bien podríamos llamar de querubines a la primera época del Obrador al figurar en la entrega de 1572, no tuvo en cuenta que en ella aparecen reseñados algunos de los ornamentos ya otorgados hasta 1571, además de los que verdaderamente eran de nueva confección. De hecho, el terno aparece perfectamente descrito en los asientos correspondientes a 1567 del Libro n° 1, aclarándose pues que

16. *Ibidem*, p. 556 [op. cit. n. 9].

realmente fue depositado en el Monasterio en 1567¹⁷ y por tanto no pudo ser realizado en el taller conventual.

Es bien sabido que el Obrador comenzó sus trabajos en el llamado Monasterio de prestado, una humilde casa que era la residencia provisional de los religiosos jerónimos, teniendo a su frente al que en 1567 profesaría con el nombre de fray Lorenzo de Monserrat. De origen francés, había sido conocido por Felipe II cuando era lego, durante una visita que el monarca había realizado al monasterio catalán del mismo nombre; allí ganó su favor, siendo el propio rey el que pidió su traslado a El Escorial en fecha incierta.

El inicio de la actividad de tan especialísima manufactura de bordado se produjo en 1569, habida cuenta de que las primeras nóminas para los bordadores comenzaron a librarse en 1570¹⁸. Sin perjuicio de que fray Lorenzo, del que consta su pericia como bordador desde tiempo antes, hubiera comenzado a hacer tareas en este sentido, como demuestran las telas que se le entregaron en 1567¹⁹, efectivamente parece adecuado establecer el principio de la actividad del Obrador dos años después, teniendo en cuenta la cédula real de 12 de septiembre de ese año. En ella, Felipe II establecía las normas de trabajo –similares a las del resto de los trabajadores del Monasterio– tanto para fray Lorenzo o quien le sucediera como para todos aquellos dedicados a los diversos oficios relacionados con la confección de ornamentos que estuvieran a su cargo.

Son también conocidos los nombres de varios de los habilidosos bordadores que colaboraron con empeño con fray Lorenzo, entre los que destacan Melchor de Ayala, Cristóbal de Sarria, Juan de Grijalba, Francisco Manrique, Juan Muñoz, Diego Salazar, Francisco Vela, Justo de Vozmediano o Pedro López²⁰, muchos de los cuales siguieron trabajando en los años sucesivos, como puede constatarse por sus nóminas que se conservan en la Biblioteca de El Escorial²¹. A pesar del traslado de los religiosos al Monasterio en 1571, el Obrador se mantuvo en el emplazamiento de prestado hasta fines del siglo XVI, estando a cargo de fray Lorenzo hasta su muerte en 1576.

Sin embargo, estas primeras normas fueron provisionales, ya que las instrucciones definitivas para el funcionamiento del taller fueron dictadas por el rey en 1576-1577²², abriéndose de esta forma el segundo periodo del Obrador, que abarcaría hasta la muerte del monarca en 1598 y sería la época de su mayor actividad. Gracias también a este documento, queda claro que era el rey quien elegía personalmente las obras que debían hacerse en el Obrador de bordados.

Sin duda, esta implicación tan directa del monarca en la elaboración de todos los ornamentos litúrgicos con que dotó al Monasterio no solo se debió a la obvia necesidad de contar con las vestiduras imprescindibles para las celebraciones religiosas. Felipe II, como hijo del emperador y heredero del peso de la más poderosa de las dinastías, podía acudir a cualquier manufactura de sus reinos para la adquisición de piezas de tanta riqueza. A las telas ricas italianas, a los tan especiales bordados flamencos o, sin ir más lejos, a las castellanas

17. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Primera, fol. 92, y Libro n° 1, p. 61 [*op. cit.* n. 10].

18. P. Junquera de Vega, 1963, p. 554 [*op. cit.* n. 9].

19. *Los Libros de entregas...*, 2013, Libro n° 1, p. 60 [*op. cit.* n. 10].

20. P. Junquera de Vega, 1963, p. 554 [*op. cit.* n. 9].

21. RBME, IV-27.

22. *Ibidem*, VI-14.

manufacturas toledanas especializadas, desde antiguo, en la elaboración precisamente de este tipo de prendas de altísima calidad y que en tiempos de los Reyes Católicos ya habían elaborado piezas importantísimas, por encargo, con motivos y modelos que hoy llamaríamos exclusivos, para clientes como los cardenales primados o incluso los propios monarcas. Sin embargo, todo indica que al decidir fundar y guiar tan de cerca y con mano firme un obrador de confección y bordados de ornamentos –con el esfuerzo, costo, empeño y dedicación que ello suponía– el rey prefirió centralizar y reunir en el Monasterio lo mejor de sus reinos, al igual que había hecho en la construcción y el adorno del edificio, y de esta forma poder contar con una excepcional colección, única en el orbe, y sobre todo dar satisfacción con el mayor de los lujos y de forma plena a su conocida fascinación por el rito.

A cargo del taller siempre debía estar un fraile ilustrado en este noble arte, ya que sus conocimientos en este campo habrían de facilitarle un mejor desempeño de sus funciones administrativas e incluso económicas, y junto a él habría un maestro bordador que actuaría como superintendente. Ambos debían elegir al resto del personal, de acuerdo con el padre prior, y asignar las diferentes tareas para las que cada uno estuviera más capacitado. Por su parte, este maestro, que no tenía obligación de ser jerónimo, sería el responsable de la ejecución de los patrones de las obras que el monarca encargara, cobraría siete reales diarios y se le proporcionaría una vivienda.

El guardajoyas del rey era responsable de proveer a dicho fraile del material que se necesitara para las obras, esto es, de riquísimas telas provenientes de Venecia, Florencia, Toledo o Granada, así como de hilos de oro y plata tirados de Milán, calabazuelas para los cordones y algodón cardado para los embutidos del bordado. El superintendente tenía obligación de firmar en un libro donde se establecían las cantidades de material y el destino de las mismas. Este *Libro de Cuentas*, que se conserva en la Biblioteca de El Escorial, es prácticamente desconocido hasta el momento y resulta de importancia capital para acotar la historia del Obrador²³. Dada la riqueza de los materiales, el superintendente debía controlar que los oficiales no defraudaran ni actuaran al descuido con malas artes, por lo que se buscaba que fueran «hombres bien inclinados y de confianza».

La jornada de trabajo matutina abarcaba desde las seis de la mañana hasta las once, de mayo a septiembre, y desde las siete hasta las doce en los demás meses. La vespertina se iniciaba a la una de la tarde y terminaba a la puesta de sol a lo largo de todo el año. Controlaba el cumplimiento de la jornada el fraile gobernante del Obrador, que tenía la facultad de descontar en las nóminas el tiempo que no se hubiera cumplido.

Por expreso deseo del rey se comenzó rápidamente a labrar obras matizadas, de modo que se necesitaron entre ocho y diez buenos oficiales rostreros y roperos y para las obras de cortaduras, y entre cuatro y seis oficiales para que intervinieran en los trabajos de estas características. No se recomendaba un número mayor de oficiales para no crear desorden o confusión en el taller.



23. *Ibíd.*, 187.1.4. Aunque figura su referencia en B. Mediavilla Martín, *Libros de cuentas del Real Monasterio del Escorial: inventario S. XVI-XIX*, San Lorenzo de El Escorial, 2009, no ha sido utilizado nunca para aclarar ni documentar la historia del Obrador.



Fig. 2. Dalmática del Terno de las piñas, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10050221, Patrimonio Nacional.

24. Paulina Junquera se ocupa más en profundidad de este tipo de labores en P. Junquera de Vega, 1963, p. 574-576 [op. cit. n. 9].

Junto a ellos trabajarían los aprendices y no existiría un cordonero ordinario, sino que las obras de pasamanería se irán encargando por contrato conforme se fueran terminando los ternos que requiriesen este tipo de labores²⁴. A tenor de la calidad de las piezas que se conservan, estos adornos complementarios siempre fueron de la máxima calidad, exquisitez y riqueza.



Figs. 3a y 3b. Casulla de un terno de brocatel con su forro de damasco, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10050046-48, Patrimonio Nacional.

En 1579 Alonso de Torres y Francisco Rodríguez hicieron obras de albañilería²⁵ en el Obrador y Juan Rojo realizó treinta y dos bastidores para bordar y siete bancos²⁶, lo que evidencia la preocupación regia por las condiciones en las que se desarrollaban las actividades de bordado. El lugar debía estar adecuadamente iluminado, lo que obligaba a hacer acopio periódico de velas, como las veinticuatro arrobas de velas de sebo compradas a Francisco de Ayllón en 1585²⁷, y a estar surtido de diferentes materiales tanto para preparar los bastidores para el bordado a base de telas como brin (tela gruesa de lino), Holanda (tela fina de lino o algodón) y tafetán blanco (de seda)²⁸, como paños para atar las sedas de matices devanadas que hubieran de necesitar para los bordados²⁹, o canutillo de plata para hacer agujas para hacer estiradillos³⁰. Con objeto de no ensuciar la labor realizada, a cada oficial se le proveía de un paño de fustán (tejido grueso de algodón cardado por uno de sus lados) de color blanco para que lo pusiera debajo de sus brazos, protegiendo así lo ya realizado³¹. Felipe II hizo merced de médico y botica a Diego Rutiner, su mujer y su hijo en

25. RBME, VI-34.

26. *Ibidem*, VI-37.

27. *Ibidem*, IX-25.

28. *Ibidem*, 187.1.4, fols. 78v, 79r y 81r.

29. *Ibidem*, 187.1.4, fol. 84r.

30. *Ibidem*, 187.1.4, fol. 119v.

31. *Ibidem*, 187.1.4, fol. 73r.



Fig. 4. Capa del Terno de San Lorenzo, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n.º 10050216, Patrimonio Nacional.

1577³², conforme a la costumbre con el resto de los criados, y en un orden de cosas más mundano también se realizaron varios manteles para la mesa donde merendaban los oficiales³³.

Con respecto a las cuestiones administrativas, se nombraba para gobernar el Obrador a fray Juan de Toledo († 1580), a quien sucedió Francisco de Loja († 1589), les siguieron hasta fechas inciertas fray José de Santa María y fray Pedro de Navarra hasta 1594 y fray Francisco de Alcalá. Para las cuestiones técnicas Diego Rutiner, el bordador del rey, fue quien primero ejerció de maestro superintendente, cobrando siete reales por día³⁴, aunque debido a una enfermedad, no permanecería mucho en el cargo. Paulina Junquera sugirió que, debido a esta circunstancia, el trabajo se detuvo en 1578. Sin embargo, por los asientos de los materiales que se emplean en ese año, referenciados en el *Libro de Cuentas*³⁵, se ve que la actividad continuó su curso normal. Rutiner fue sucedido por Daniel Sedeño, Juan de Murguía y Manuel Escobar, y a partir de 1580³⁶, la actividad creció de manera espectacular, alcanzándose el número de cuarenta oficiales en 1588. A partir de ese momento, la plantilla comenzó

32. *Ibidem*, VI-11.

33. *Ibidem*, 187.1.4, fols. 104r y 118r.

34. P. Junquera de Vega, 1963, p. 559, [op. cit. n. 9].

35. RBME, 187.1.4, fols. 39v-54r.

36. P. Junquera de Vega, 1963, p. 569 [op. cit. n. 9].

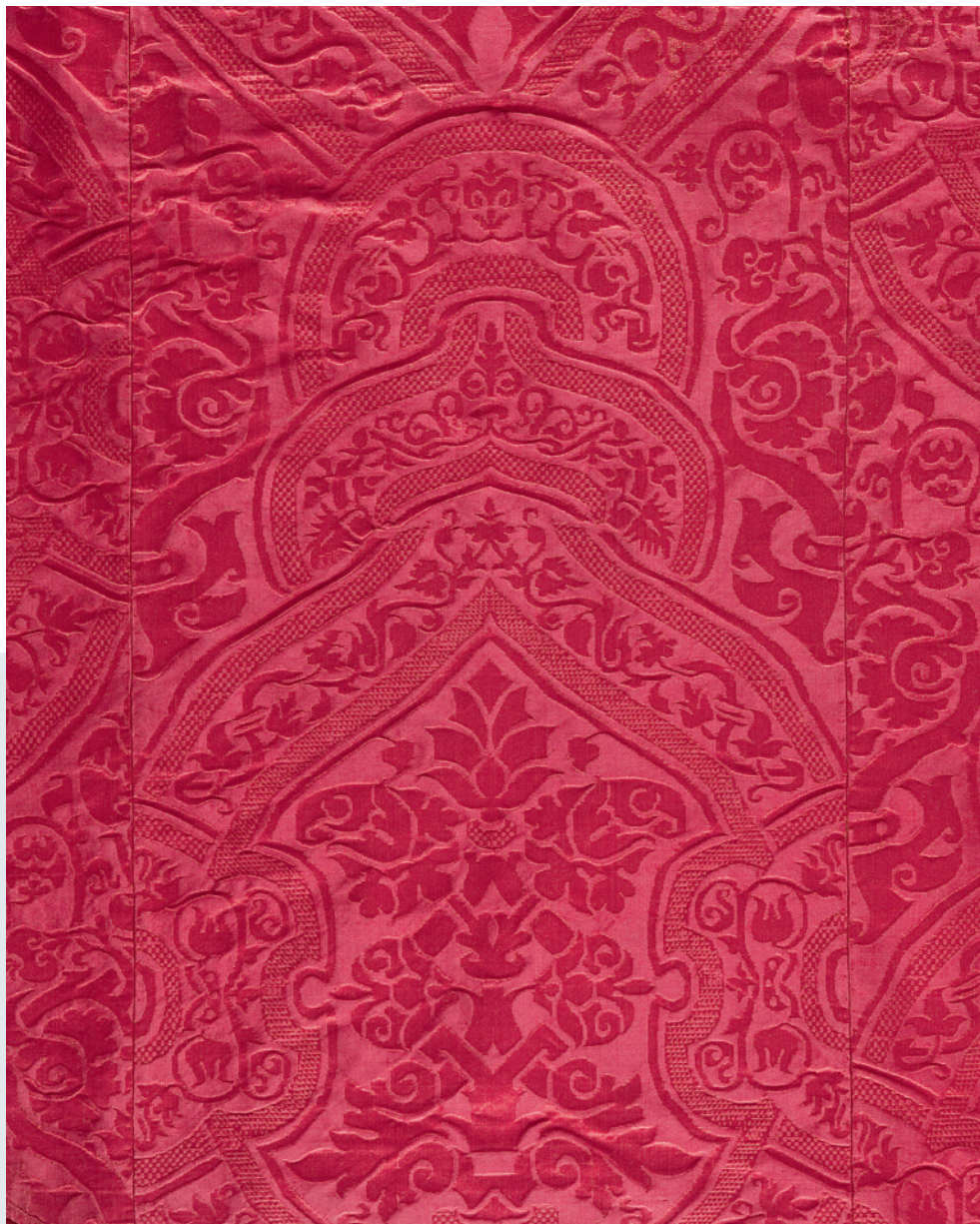


Fig. 5. Forro de damasco de la capa del Terno de San Lorenzo (figura 4), Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10050216, Patrimonio Nacional.

a decrecer vertiginosamente, hasta quedar en veinticuatro oficiales en 1590. De nuevo por las nóminas, conocemos los nombres de los bordadores que trabajaron en este período, como entre otros Pedro Tello, Francisco Manrique, Luis Gil, Antonio de Ortega, Diego de Encinas, Bautista de Torres y Pedro de Uribe, cuyos sueldos oscilaban entre cuatro y cinco reales diarios³⁷.

A fines del siglo XVI el Obrador se trasladó al Monasterio, cerca de la Hospedería. Ya en la segunda mitad del XVII estaba instalado en las habitaciones de la actual Portería, y allí permaneció en el XVIII, cuando el trabajo de un solo oficial era suficiente para reparar lo necesario, ya que durante el reinado de Felipe V se realizó una serie de encargos importantes de ternos completos y capas y casullas sueltas a fábricas toledanas, dentro de la política mercantilista borbónica de favorecer el asentamiento y desarrollo de manufacturas especializadas³⁸.

37. RBME,VI-11 y VII-9.

38. P. Benito García, «Tejidos y bordados de seda para la Corona española en tiempos de Felipe V», en M. Morán Turina (com.), *El arte en la corte de Felipe V*, Cat. Expo., Madrid, 2002, pp. 385-396.



Fig. 6. *Capa del Terno de difuntos utilizado en las exequias de los monjes, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Capotillos altos, Inv. n° 10048352, Patrimonio Nacional.*

LOS PRIMEROS TRABAJOS DEL OBRADOR

En la primera etapa del Obrador se adaptaron ternos y se hicieron otros nuevos. En cuanto al primer tipo de trabajos, Paulina Junquera ya daba noticia del arreglo de un pontifical perteneciente al emperador que provenía de Yuste, en el que sustituyeron las armas imperiales por los nuevos escudos con las armas reales, al igual que describía cómo una marlota de damasco blanco del príncipe de Urbino se aprovechó para hacer una capa pluvial.



Fig. 7. Bolsa de corporales del Terno de difuntos utilizado en las exequias de los monjes, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Capotillos altos, Inv. n° 10048342, Patrimonio Nacional.

Por su parte, las primeras obras de nueva confección realizadas bajo el gobierno de fray Lorenzo fueron cuantiosas a juzgar por los *Libros de entregas*³⁹: numerosos ternos de varios colores, en telas de todo tipo, desde las menos ricas como la estameña de lana hasta las labradas de oro y plata, pasando por espléndidos damascos y terciopelos de seda. Entre todas estas obras destacan dos ternos en terciopelo carmesí. El primero con decoración de piñas⁴⁰, que fue entregado en 1571 tras ser bordadas sus cenefas en técnica de aplicación por fray Lorenzo⁴¹ (figura 2), y el segundo labrado con roleos en oro anillado.

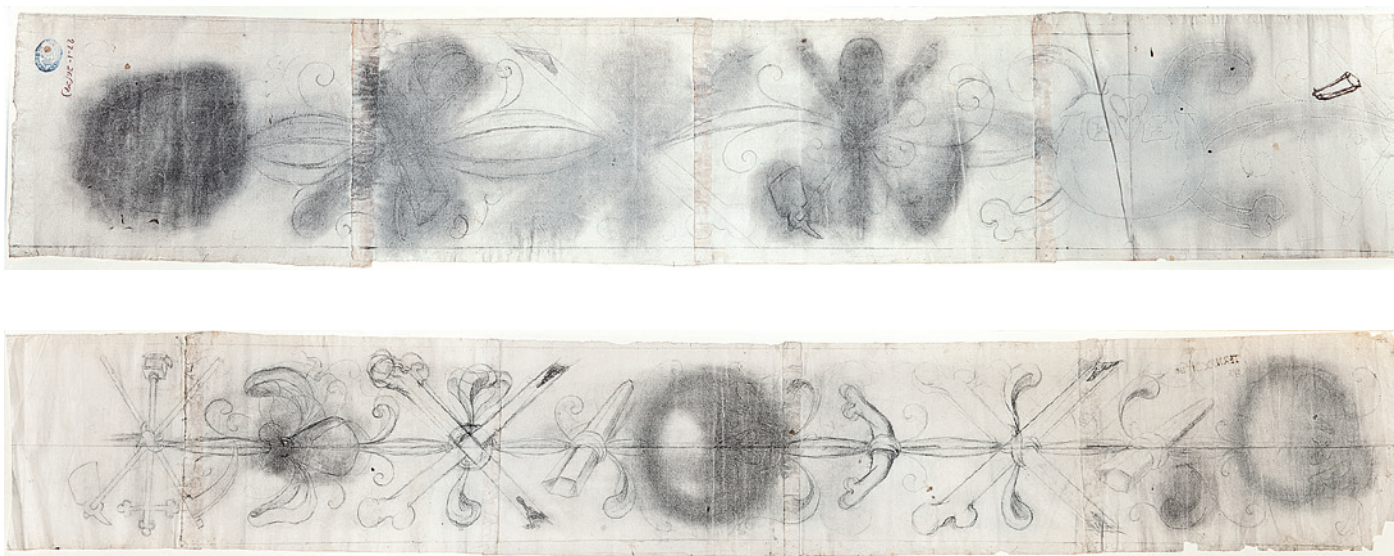
De la misma época son un terno morado con las cenefas igualmente de cortaduras de roleos dorados, bordados sobre terciopelo liso morado⁴². Y muy probablemente, una muda en damasco bicolor carmesí y blanco, tejido del que se conserva otro terno con cenefas bordadas sobre terciopelo carmesí a base de motivos vegetales con hilos de oro y plata. Este damasco bicolor fue también muy empleado para rehacer, componer y arreglar otros ornamentos e incluso en la elaboración de otro tipo de trabajos.

También se debe mencionar, dentro de los ornamentos de este primer periodo, otro de los ternos confeccionado en un rico brocatel amarillo y blanco anillado por trama de oro (figura 3a), con adornos típicamente renacentistas

39. *Los Libros de entregas...*, 2013, Libro n° 1, pp. 85-178, Entrega Primera y Entrega Segunda [op. cit. n. 10].

40. P. Junquera de Vega, 1963, pp. 556, 561 y 563 [op. cit. n. 9].

41. *Los Libros de entregas...*, 2013, Libro n° 1, p.145 [op. cit. n. 10].



Figs. 8a y 8b. Dibujos preparatorios para la capa del del Terno de difuntos utilizado en las exequias de los monjes (figura 6), Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca, Inv. n° D-70 y D-72, Patrimonio Nacional.

y decorado con una cenefa bordada de aplicación de tarjas y hojarasca. Al igual que el rico terno de terciopelo morado ya mencionado, su forro es de espléndido damasco amarillo, tejido que por sí sólo ya constituiría una pieza textil de primer orden (figura 3b). Se trata igualmente de un modelo muy del gusto italiano del siglo XVI, de motivos gigantes consistentes en jarrones gallonados y piñas acompañados de caminos ajedrezados.

En la festividad de San Lorenzo se sigue actualmente usando un terno creado en esta época por el Obrador que ya fue descrito por el padre Sigüenza a principios del siglo XVII con el nombre del santo patrón escorialense⁴³ (figura 4). Las piezas que lo integran están confeccionadas también en brocatel anillado por trama, esta vez de oro y de plata y en color rojo —el color litúrgico empleado en las festividades de los mártires— con adorno de roleos, bordado con cenefas en aplicación y un elevado realce, de elementos vegetales y escudos con emblemas de la pasión y —lógicamente— con la parrilla sobre terciopelo cortado liso igualmente carmesí. Entregado antes de 1572⁴⁴, se sabe que su capa fue retocada en 1579⁴⁵. El forro de damasco de este terno, en un precioso y vivo carmesí, es, como pronto veremos, un tejido de primer orden y de un especial interés (figura 5).

Felipe II se preocupó también de atender las necesidades espirituales derivadas de los fallecimientos de los monjes, y por ello en 1572 proporcionó un terno de terciopelo negro con cenefas de terciopelo carmesí. Pero al considerarlo viejo y poco digno, rápidamente se encargó al Obrador uno nuevo, que se entregaría al Monasterio en 1575⁴⁶ (figura 6). Este tuvo como modelo el anterior, es decir, que se confeccionó en terciopelo cortado liso de color negro con las cenefas de terciopelo carmesí, pero incorporando un bordado de aplicación en tela de plata de motivos de «calaveras y huesos y despojos de muertos», según reza el asiento de entrega, que aparecen unidos entre sí por un lazo azul al que se añaden en la parte

42. *Ibidem*, Entrega Segunda, fol. 83 [op. cit. n. 10].

43. J. de Sigüenza, 1988, p. 352 [op. cit. n. 1].

44. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Primera, fol. 73 [op. cit. n. 10].

45. RBME, 66-R.

46. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Segunda, fol. 30 [op. cit. n. 10].



Fig. 9. Caídas de altar de raso y terciopelo: blanco sobre negro, Inv. n.º 10049666-9; blanco sobre amarillo, Inv. n.º 10049048-67, 10049080-96 y 10049856-7; verde sobre verde, Inv. n.º 10049461-515; amarillo sobre carmesí, Inv. n.º 10049195-234 y 10049839-46; negro con torzales azules sobre negro, Inv. n.º 10049338-74; blanco sobre carmesí, Inv. n.º 10049235-88 y 10049847-55, y morado sobre morado, Inv. n.º 10049109-66, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Capotillos bajos, Patrimonio Nacional.

inferior unos ropajes con una capucha y en la bolsa de corporales un pico, una guadaña y una pala (figura 7). En la Biblioteca de El Escorial se conservan varios dibujos de cenefas con calaveras (D.70 y D.72) que sirvieron de diseño preparatorios para estos bordados (figuras 8a y 8b). Este ornamento se completó con un paño de andas (que hoy no se conserva) de terciopelo negro adornado con una cruz de terciopelo carmesí, realizado entre marzo y mayo de 1577⁴⁷.

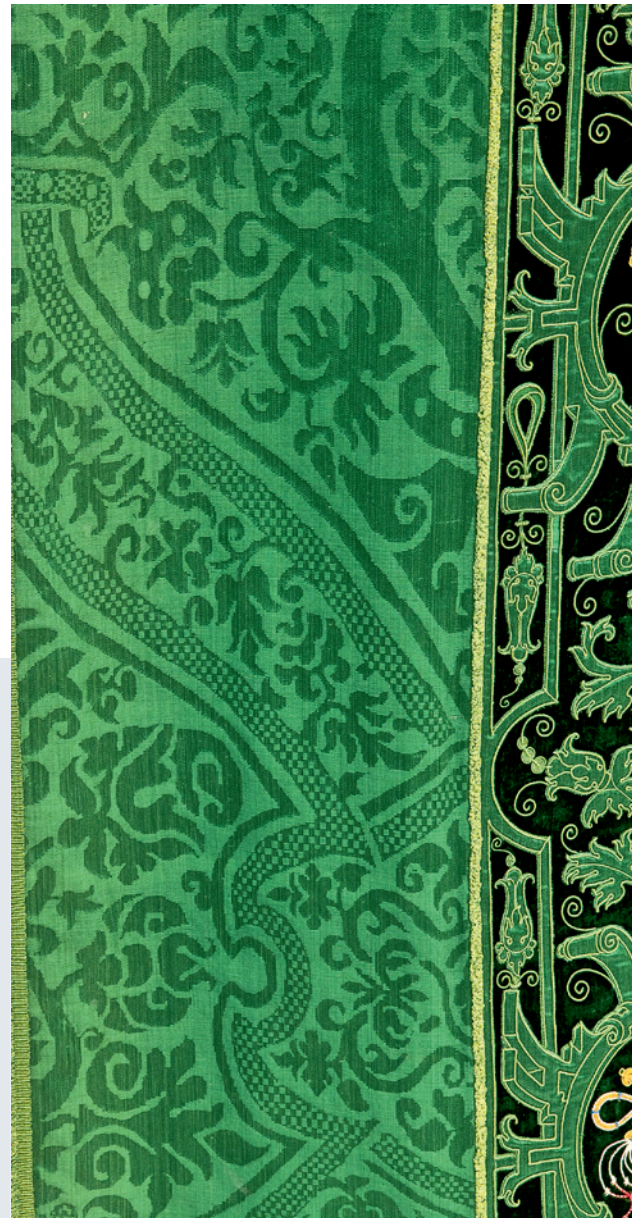
LA ÉPOCA DE MAYOR PRODUCCIÓN: UN DAMASCO GRANADINO, TERNOS RICOS Y ANIVERSARIOS REALES

En la segunda época del Obrador se trabajaron las tres tipologías principales y más representativas del taller para la composición de los ternos: los realizados con bordados de aplicación, los ricos bordados de oro matizado y los vinculados a los oficios de difuntos. La gran fuente de información para este período la constituye el *Libro de Cuentas* antes mencionado, que testimonia todo el trabajo del Obrador, y con el que se puede hacer un seguimiento casi diario de lo acontecido en el taller.

Entre 1577 y 1586 se dedicaron muchas horas de trabajo a la elaboración de toda una serie de «mudas de ordinario» en todos los colores, que tenían cada una del orden de cuarenta frontaleras con sus ochenta caídas respectivas y cuarenta casullas⁴⁸. Son todas muy similares, confeccionadas en damasco con cenefas de terciopelo bordado de aplicación de raso, con motivos de roleos y con tarjas con coronas que en su interior pueden contener o bien la parrilla simbólica del Monasterio (sea en azul, sea en blanco) o bien emblemas de la Pasión (figura 9).

47. RBME, 187.1.4, fols. 25v y 28v.

48. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Quinta, fols. 88-96 [op. cit. n. 10].



Figs. 10a y 10b. Casulla, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Capotillos altos, Inv. n° 10048447-55 o 10048495-507, Patrimonio Nacional.

La llamada muda de terciopelo carmesí y cortaduras de raso dorado⁴⁹ para fiestas de mártires se realizó en dos momentos bien diferenciados, de febrero de 1577 a junio de 1578 y entre 1582 y 1583, cuando se labraron varias cenefas para capas y capillos. Como curiosidad se puede señalar que, si bien en el *Libro de Cuentas* se debía apuntar el destino de cada material, prohibiéndose su uso para otras labores y con el fin de cuadrar todos los materiales con sus obras correspondientes, en este terno encontramos reseñado cómo el raso que se había proporcionado para hacer las cenefas de las frontaleras se había empleado en realidad para bordar las de las casullas⁵⁰. Los patrones para este tipo de bordados se realizaban en papel encargado por el Obrador, que podía ser de calidad variable. En concreto, para este terno se usaron cinco reales de papel de marca mayor y común que entraron en el Obrador entre enero y febrero de 1578⁵¹. Una muda bastante similar a esta se realizó entre septiembre de

49. RBME, 187.1.4, fols. 23r -47v, 132r y 148r.

50. *Ibidem*, fol. 45v.

51. *Ibidem*, fols. 39v y 42r.



Fig. 11. Luis de Carvajal, Santa Leocadia y Santa Engracia, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Basílica, Inv. n° 10034855, Patrimonio Nacional.

1583 y diciembre de 1584⁵², con el mismo terciopelo pero bordada en blanco para ser utilizada en las fiestas de vírgenes mártires.

El terno de terciopelo amarillo y cortaduras de raso blanco, la llamada muda de los confesores, se confeccionó entre febrero de 1577 y abril de 1579⁵³, y en su elaboración se detecta también un «error», pues se habían olvidado de pedir el terciopelo amarillo necesario para asentar las cenefas de las veinte casullas que la componían⁵⁴. Similar a esta es la muda común blanca para fiestas de la Virgen, de terciopelo blanco y raso blanco, que se bordó entre 1579 y 1584⁵⁵.

Entre febrero de 1580 y 1583⁵⁶ se trabajó en la muda común de terciopelo verde con cenefas de raso también verde para el tiempo ordinario. Por su parte, la de terciopelo morado con aplicación de raso del mismo color que habría de utilizarse en Adviento y Cuaresma se llevó a cabo entre octubre de 1581 y 1583⁵⁷.

52. *Ibídem*, fols. 137v-139r.

53. *Ibídem*, fols. 27v-55r.

54. *Ibídem*, fol. 53r.

55. *Ibídem*, fols. 61r-126r.

56. *Ibídem*, fols. 77v-118r.

57. *Ibídem*, fols. 110r-117v.



Fig. 12. Casulla del terno de La Infancia de Cristo, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10050180, Patrimonio Nacional.



Fig. 13. Casulla del terno de La Vida Pública de Cristo, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10050181, Patrimonio Nacional.

Hay dos tipos de mudas comunes para los oficios de difuntos. Del primero se conservan actualmente numerosas piezas⁵⁸, como la muda bordada entre junio de 1578 y 1579 y forrada en 1581. Se confeccionó en terciopelo negro con aplicaciones de raso igualmente negro, perfiladas con torzales azules. Felipe II eligió personalmente esa bellísima combinación cromática frente a otra amarilla y negra.

El segundo conjunto de ornamentos negros, que se realizó entre febrero de 1583 y julio de 1584, fue usado, al menos durante un tiempo, «para los aniversarios de los cuerpos reales de las reinas»⁵⁹. Decorado con calaveras y huesos cruzados, fue encargado personalmente por Felipe II a Daniel Ruti-ner⁶⁰, hijo del antiguo superintendente del Obrador. En junio de 1584 el

58. *Ibidem*, fols. 48r-57v, 103v, 104r y 180v.

59. *Ibidem*, fols. 131v-147v.

60. P. Junquera de Vega, 1963, p. 567 [*op. cit.* n. 9].



Fig. 14. Claudio Coello, La Adoración de la Sagrada Forma de Gorkum, detalle, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 19914789, Patrimonio Nacional.

bordador comunicaba a la congregación jerónima el final de su trabajo, para que se pudiera proceder a su valoración. Como tasadores actuaron Juan de Heredia por parte del bordador y Juan de Murguía por parte del rey, y una vez establecido el precio en 1.695 ducados se entregó a fray Francisco de Loja⁶¹.

Los cordones para todas estas mudas fueron encargados al cordonero Lucas de Vega y después a Diego Sedeño, quedando terminados entre 1581 y 1583⁶², mientras que los dos años siguientes se cortó el damasco necesario, de varios colores, para confeccionar la base de estas piezas⁶³. Los tejidos, que procedían de Granada, están decorados con grandes florones y motivos ajedrezados y su modelo decorativo, muy representativo de la época, es el mismo que pintó Luis de Carvajal a finales del siglo XVI en la túnica de Santa Engracia en el cuadro en que aparece con Santa Leocadia, conservado en la Basílica del Monasterio (figuras 10a, 10b y 11). Se trata del mismo modelo, con ligerísimas variantes, del damasco de seda que en color rojo se utilizó de forro en el Terno de San Lorenzo (figura 5), que parece lógico pensar que se adquirió también en los talleres de tejeduría granadinos⁶⁴, los cuales, desde tiempos islámicos y hasta la práctica desaparición definitiva de la industria sedera en la zona, gozaron de reconocido prestigio. La documentación de este damasco como tejido en Granada resulta de enorme interés al dar respuesta en cierta medida a las sempiternas preguntas de cuáles eran los modelos de los tejidos españoles frente a los italianos, y si eran comparables en calidad a las telas de seda producidas en la península Itálica. A modo de ejemplo, este damasco justifica aún más si cabe los elogiosos comentarios de Cosme III de Médicis, quien quedó gratamente impresionado por la cantidad de telares —más de tres mil— que

61. RBME, IX-11.

62. Ibídem, fols. 160r-162r.

63. Ibídem, fols. 172r-179v.

64. La bibliografía sobre la sedería en Granada analiza la situación de esta industria más desde el punto de vista histórico que artístico. Entre otros, cabe destacar L. Pérez Bueno, «Ordenanzas de la seda en Granada, año de 1515», *Hispania*, 1949, IX, n° XXXIV, pp. 308-312; K. Garrad, «La industria sedera granadina en el siglo XVI y su conexión con el levantamiento de las Alpujarras», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos*, Granada, 1956, vol. 5, pp. 73-104; M. Garzón Pareja, *La industria de la seda en España: el arte de la seda de Granada*, Granada, 1972; J. E. López de Coca, «La seda en el reino de Granada (siglos XIII al XVI)», en *España y Portugal en las rutas de la seda*, Barcelona, 1995; G. Navarro Espinach, «La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos», en P. Segura Artero (coord.), *La frontera oriental nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XVI)*, Almería, 1997, pp. 477-483.



65. J. Magalotti, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, eds. A. Sánchez Rivero y A. Mariutti de Sánchez Rivero, Madrid, s.a., p. 210, citado en el trabajo que analiza la situación de la tejeduría andaluza en el Barroco con sus antecedentes y evolución: P. Benito García, «Tejidos de seda en la Andalucía barroca y las influencias italianas y francesas», en L. F. Martínez Montiel y F. Pérez Mulet (coms.), *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, Cat. Expo., Cádiz, 2007, pp. 76-95.

66. J. de Sigüenza, 1988, p. 351 [op. cit. n. 1].

67. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Sexta, fols. 163-166 [op. cit. n. 10].

68. J. de Sigüenza, 1988, p. 350 [op. cit. n. 1].

69. Dos caídas de altar pertenecientes a estos ternos fueron sustraídas de El Escorial por las tropas napoleónicas en 1809 (G. Kientz, «La Collection Fruman: chefs d'œuvre de la broderie espagnole au Trésor de la cathédrale du Puy», *Revue de l'Institut National du Patrimoine*, 2010, p. 164). Ambas aparecen ya mencionadas en Francia en 1882 y actualmente se conservan en la colección Fruman (J. Cougard Fruman y D. Fruman, *Le trésor brodé de la cathédrale du Puy-en-Velay*, París, 2010, pp. 74-78).

pudo contemplar en la antigua capital nazarí, al tiempo que admiraba los ricos coloridos de las sedas –en torno a veinticinco tintes distintos– y la variedad y calidad de «rasi, felpe, velluti ricchi, broccatelli, e domaschi molto buoni»⁶⁵.

Entre los ternos que han gozado merecidamente de más fama a lo largo de la historia se encuentran sin duda alguna los conocidos como *Ternos de la Vida de Cristo*. En torno a ellos se ha originado una cierta confusión, pues no se trata de una única muda, sino de dos, que aunque presentan bastantes similitudes, resultan distintos, tanto en los riquísimos tejidos con que fueron confeccionados como en los adornos menudos que componen el bordado perimetral de las cenefas que encuadran las escenas, así como en la iconografía de las mismas.

El primero de ellos contiene escenas exclusivamente relativas a la infancia de Cristo (figura 12). Se trata de un ornamento blanco, sin mezcla de ningún otro color, y su uso está relacionado con las fiestas de la infancia de Jesús, de la Virgen y de los ángeles⁶⁶. La base de su confección es un brocatel de fondo de plata, con un anillado por trama de hilos entorchados de plata sobredorada tirados en dos gruesos diferentes, adornado de roleos vegetales. Las cenefas que encuadran las escenas se componen de un tallo matizado en marrón y racimos de vid matizados en verde. En origen se componía de tres frontales, otras tres frontaleras con sus seis caídas correspondientes, tres casullas, dos dalmáticas con sus respectivos cordones, cuatro estolas, cinco manípulos, faldones y bocamangas para cinco albas, dos fundas para libros, un paño de facistol y cinco capas⁶⁷. Hasta nuestros días han llegado únicamente una de las frontaleras, cinco caídas, una casulla, dos dalmáticas, el paño de púlpito, alguna estola y manípulo y una de las capas con un capillo.

El llamado *Terno de la Vida Pública de Cristo* por la iconografía de las escenas que contiene es un ornamento descrito como blanco y amarillo y usado en las fiestas de Jesús, de sus santos confesores y de las mujeres que no fueron ni vírgenes ni mártires, como las santas Ana o Magdalena⁶⁸ (figura 13). Está también confeccionado en un brocatel técnicamente similar al del terno anterior, pero con decoración de óvalos que encierran florones, entre los cuales se disponen elementos vegetales, estando todo perfilado delicadamente en color rojo. Las cenefillas marginales que encuadran las escenas se decoran esta vez con bordados de tallos verdes con hojas en oro y verde. Estaba compuesto en origen por el mismo número y tipo de piezas que el anterior, y se conservan hoy una frontaleras, tres caídas, una casulla, dos dalmáticas con sus collares, un paño de facistol, estolas y una capa y dos capillos. Ambos ternos compartirían una misma manga de cruz que no se conserva⁶⁹.

Una prueba gráfica del uso y consideración de estos dos excepcionales ternos se aprecia en *La Adoración de la Sagrada Forma de Gorkum*, cuadro de Claudio Coello que cuelga en la Sacristía del Monasterio (figura 14) y en el que el prior, Francisco de los Santos, viste faldón y bocamangas del *Terno de la Vida Pública de Cristo*, mientras sujeta entre sus manos la custodia con la reliquia. Por su parte, los diáconos llevan sendas dalmáticas que reproducen escenas del *Terno de la Infancia de Cristo*, aunque, curiosamente, la tela general de estas prendas y la que recubre el reclinatorio de Carlos II corresponden a

una de las casullas de otro terno ya descrito (figura 3). Así pues, el enorme lienzo que ilustra la ceremonia de la llegada de la reliquia de la Sagrada Forma de Gorkum, reproduce fielmente tanto el propio espacio de la sacristía como a los personajes que en ella participaron, pero en cuanto a la representación de los ternos que se utilizaron en la ceremonia el pintor parece que los reinterpretó a su modo, sin saber con exactitud cuáles debieron usarse, aunque sí debió de tener acceso directo a los ornamentos a tenor de la fidelidad con que tejidos y bordados están representados en el lienzo.

¿Cuándo se bordaron estos ornamentos? Ambos fueron depositados en el Monasterio en las entregas que se produjeron entre julio de 1586 y 1593, excepto unas pocas piezas que, como pronto veremos, se entregaron ya en el siglo XVII. Gracias a la información que nos proporcionan los *Libros de entregas*, pensamos que el germen de su creación provendría de varias capas que llegaron de la abadía jerónima de Párraces al monasterio en 1567⁷⁰, decidiéndose en un momento posterior confeccionar dos ternos a juego con ellas, y usando dos de estas capas más antiguas para cada uno de los ternos⁷¹. De hecho, en 1590, a esas «capas viejas matizadas» se les repasaron escenas y cenefas⁷², debiendo establecerse este año como fecha de finalización de la mayoría de los trabajos conforme a la información que ofrece el *Libro de Cuentas*.

Paulina Junquera proponía sin embargo que su factura debía de haber comenzado en 1581 y proporciona muchos nombres de bordadores que habrían trabajado en ellos, sin especificar en numerosas ocasiones a cuál de los dos ternos se refiere⁷³. Si bien en la documentación hay multitud de referencias a «ternos de oro matizado» a lo largo de la década de 1580 y sobre todo entre los años 1584 y 1587, no hay razón para que se trate necesariamente de estos dos, pues hay constancia de que se hicieron más ornamentos con esta técnica, entre ellos otro ornamento blanco del que no se conservan piezas, comenzado en marzo de 1580 y terminado seis años después, cuando fue entregado al Monasterio⁷⁴. Estaba forrado con damasco blanco de Toledo, su tela principal era de fondo plata y dos de sus capas también tenían cenefas reutilizadas de Párraces. Según la documentación, para este terno se hicieron «encarnaciones de vírgenes». Debía de tratarse de escenas de la Vida de la Virgen, ya que era el terno que se utilizaba en las celebraciones de las «Fiestas de Nuestra Señora»⁷⁵.

Por otro lado, sí conocemos, pues fue perfectamente documentado por Paulina Junquera, el contrato por el que Daniel de Rutiner bordó entre 1584 y 1587 quince compartimentos para una grada y una frontalera, la cenefa de una capa y parte de la manga de cruz⁷⁶. Y se conserva la documentación que acredita que en junio de 1584⁷⁷ se entregaron al Obrador los materiales necesarios para bordar el capillo del Nacimiento de Cristo, labrado por Manuel Escobar⁷⁸, hoy perdido; un mes después, se proporcionaron las sedas de matices requeridas para el de la Adoración de los Reyes; en 1587, Juan Muñoz hizo retorchas para una capa y un capillo, y Pedro Palacios bordó las carnaciones para cuatro historias⁷⁹; dos años más tarde, Diego de Orense bordaba un capillo con la Transfiguración del Señor⁸⁰ y, por último, en 1590, Bartolomé de Ro-



70. *Los Libros de entregas...*, 2013, Libro nº 1, pp. 53-54 [op. cit. n. 10].

71. *Ibidem*, Entrega Sexta, fols. 166-169.

72. RBME, 187.1.4, fols. 198r y 202v.

73. P. Junquera de Vega, 1963, p. 569 [op. cit. n. 9].

74. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Quinta, fols. 85-87 [op. cit. n. 10].

75. RBME, 187.1.4, fols. 81v-85r, 151v-152r y 194v-197.

76. P. Junquera de Vega, 1963, p. 569 [op. cit. n. 9].

77. RBME, 187.1.4, fols. 146r y 147r.

78. La entrega de materiales se encuentra en *ibidem*, 187.1.4, 146r. El nombre del bordador en P. Junquera de Vega, 1963, p. 570 [op. cit. n. 9].

79. RBME, XI-7.

80. *Ibidem*, XI-20.

bles realizó seis historias y Juan Pérez otras cuatro⁸¹, pudiendo en fechas similares haber participado en estas labores otros bordadores como Francisco Gil, Alonso Ruiz, Domingo Delgado, Juan de Ochoa o Luis Balanzat.

En octubre de 1606⁸² se entregaron al Monasterio seis faldones y seis bocamangas pertenecientes al *Terno de la Infancia de Cristo*, especificándose que estaban comenzados cuando murió Felipe II y que se acabaron con los materiales que quedaban en el Obrador. Así pues, el inicio de todas estas piezas se puede retrasar algunos años y encuadrarse entre 1584 y 1606, lo que da una idea de la complejidad y laboriosidad de estas joyas del arte del bordado.

Como ya se ha apuntado, estas obras deben su fama, además de a la riqueza y excepcional belleza de sus ricos brocateles anillados, a la técnica del oro matizado, llamada de «hilos tendidos» en los documentos antiguos, con la que se bordaron sus escenas, técnica que aunque no sería privativa ni de este Obrador ni de esta segunda época, sí es en la que el taller escurialense alcanzaría una cota de perfección casi inigualada por otras manufacturas⁸³.

De los dibujos en los que se basan los bordados y que se encargaron a varios artistas, hoy se conservan unos 90, agrupados en dos álbumes. En tinta sepia sobre papel, sin color salvo unos toques de albayalde, representan pasajes tanto de la Infancia como de la Vida Pública de Cristo. Entre las escenas del *Terno de la Infancia* de las que se conservan tanto el dibujo preparatorio como el bordado, se pueden mencionar: Herodes encamina a los Magos a Belén, Herodes con los sacerdotes y escribas, los Magos siguiendo la estrella, el aviso del ángel a los Magos, la Natividad, la huida a Egipto y la presentación en el Templo. Mientras que de los que se corresponden con el *Terno de la Vida Pública de Cristo*, destacan: Jesús y la mujer adúltera, la parábola del hijo pródigo, la resurrección de Lázaro, Jesús camino de Emaús, la Última Cena o la Resurrección⁸⁴.

En el siglo XIX, estos dibujos se atribuyeron a artistas como Pellegrino Tibaldi, Bartolomé Carducho o Navarrete el Mudo. En los años treinta del XX, el padre Zarco atribuyó, más fundadamente, trece de ellos a Diego López Escuriaz y once a Miguel Barroso. Sin embargo, fue Paulina Junquera quien esclareció el asunto con mayor minuciosidad al atribuir la mayoría de ellos a este último —que era un discípulo de Gaspar Becerra—, proponiendo a Diego López como autor del resto⁸⁵. En cualquier caso, no todos los bordados tienen su respectivo dibujo, ni todos los dibujos de los dos álbumes están reproducidos en las historias bordadas de las piezas que hoy se conservan. Igualmente, se debe tener en consideración que resultaría factible que alguno de los dibujos conservados hoy hubiera sido modelo de alguno de los otros ternos bordados con escenas o, como se decía en la época, «historiados».

No son estos los únicos «ternos ricos» que se bordaron en el Obrador. El dedicado a la Vida de la Virgen ya citado se completaba, según se desprende de la documentación, con varias piezas que se depositaron en el Monasterio entre 1586 y 1593⁸⁶, de las que aún se conservan dos casullas (figura 15). En brocatel de fondo de plata, con tramas de hilos entorchados, se forman pequeñas palmetas inscritas en rombos; la cenefa central es un bordado que presenta jarrones

81. *Ibidem*, XI-40.

82. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Octava, fol. 22v [*op. cit.* n. 10].

83. La técnica ya fue descrita perfectamente por P. Junquera de Vega, 1963, p. 573 [*op. cit.* n. 9].

84. *Ibidem*, p. 581.

85. *Ibidem*, pp. 578-582.

86. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Sexta, fol. 188 [*op. cit.* n. 10].



Fig. 15. Casulla del Terno de la Vida de la Virgen, trasera, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10050073, Patrimonio Nacional.



Fig. 16. *Capa pluvial del Terno de las Calaveras, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10051204, Patrimonio Nacional.*



Fig. 17. José Moreno Carbonero, *Conversión del duque de Gandía, detalle*, 1884, Cat. n.º P06565, Museo Nacional del Prado, Madrid.

renacentistas, flores y las consabidas tarjas, algunas de ellas coronadas, que enmarcan los anagramas de Jesús y de la Virgen, así como la parrilla escurialense.

Del terno de San Juan Bautista que se menciona en la documentación⁸⁷ no se conserva ninguna pieza, pero por las descripciones se deduce que se confeccionó en una tela similar a la del anterior. Sus bordados eran historiadados, pues presentaban escenas la vida del santo bordadas al matiz, entre las que debieron sobresalir el capillo con su nacimiento y el pectoral con un cordero. Estaban profusamente adornadas con canutillo, perlas y aljófares, por lo que eran casi más ricos que los de la Vida de Cristo, aunque, según el padre Sigüenza, «no es de tanto arte ni de tanta dura»⁸⁸. Para su ejecución se hicieron primero unas muestras en 1578, aprovechando por un lado el terno que había sido de María de Alcocer y por otro los materiales «viejos» que habían sido de fray Lorenzo. Tras la aprobación de las muestras por el rey, se labró entre 1579 y 1584, depositándose ese mismo año en el Monasterio⁸⁹. El bordador Juan de Grijalba solicitó en 1586 que se le otorgara alguna merced por su trabajo en este ornamento, para el que realizó varias figuras y mascarones⁹⁰.

Para cumplir con la función de panteón real del Monasterio, y como tal para celebrar en él las pertinentes ceremonias religiosas de difuntos en los aniversarios de los fallecimientos de las personas reales, se necesitaban ternos

87. RBME, 187.1.4, fols. 39r-110r.

88. J. de Sigüenza, 1988, p. 351 [op. cit. n. 1].

89. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Cuarta, fols. 124-125 [op. cit. n. 10].

90. RBME, X-18.



Fig. 18. Frontalera del terno empleado en las honras fúnebres de otras reinas, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Sacristía, Inv. n° 10051205, Patrimonio Nacional.

adecuados a tal dignidad. Recordemos que Felipe II estableció que se debían decir seis misas en los días de aniversarios y dos diarias por el eterno descanso del alma de su padre el emperador, que pasarían a ser cuatro en 1592, ya que había aumentado el número de frailes del Monasterio⁹¹. A pesar de la existencia de abundantes noticias sobre ternos negros, más o menos ricos, en muchas de ellas no se precisan las circunstancias de su uso. Aun así, y con independencia de los que se utilizaron durante un tiempo en los diferentes aniversarios, sabemos que a fines del siglo XVI quedaron definitivamente establecidas, y por largo tiempo, las funciones para tres ternos diferentes: uno para las honras fúnebres de Carlos V y Felipe II; otro para las de la emperatriz y la reina Ana, y un tercero para las otras reinas como dan cuenta las cartelas que figuran en algún cajón de las cajoneras situadas en Capotillos.

Desde época temprana ya se preparó lo necesario para recibir los cuerpos reales que llegarían entre 1573 y 1574, como evidencia la entrega en septiembre de 1571⁹² de un paño de tela de fondo negro y oro, con altos de oro y plata y franjones de seda negra para «poner sobre la tumba cuando se hicieren las honras y aniversarios por los reyes en esta casa», y, solo un año después, de cincuenta varas de terciopelo negro labrado de Florencia para los cuerpos de un terno que llevaría cenefas de fondo de plata y rizos de oro y plata con perfiles negros. También se quedaría en el Monasterio el paño que llegó procedente de Yuste con el cuerpo de Carlos V⁹³, el cual, carmesí de fondo de oro y rizos de idéntico metal, tenía una cenefa de terciopelo negro bordada con torzales de oro y de plata con las armas imperiales.

El Obrador, desde sus primeros tiempos bajo la dirección de fray Lorenzo de Monserrat y por orden del rey, se puso manos a la obra con objeto de realizar un terno con franjones de oro y seda negra para las celebraciones de recepción de los cuerpos del emperador y demás personas reales⁹⁴.

Ante la enfermedad del fraile y su marcha a Madrid para recuperarse a finales de 1573, pasaron a trabajar en estos ornamentos, con gran cuidado, empeño y diligencia y durante casi tres meses, el bordador Justo de Vozmediano y el cordonero Jerónimo de Espinosa, que en 1574 reclamaban lo que se les debía por esta tarea. Por otro lado, el ornamento negro que se usaba en el réquiem diario que se celebraba por el eterno descanso de las almas de las

91. *Ibidem*, 187.1.4, XII-16.

92. *Los Libros de entregas...*, 2013, Libro n° 1, p. 146 [*op. cit.* n. 10].

93. *Ibidem*, Entrega Primera, fol. 219 [*op. cit.* n. 10].

94. RBME, III-98.



Fig. 19. Reliquia de cabeza, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Basílica, Relicario bajo de la Anunciación, Inv. n° 10044761, Patrimonio Nacional.

personas reales fue retocado en 1577, cuando se añadió y aderezó la obra de pasamanería en cordones y botones⁹⁵.

En 1584, como veíamos antes, se da por finalizado el terno que debía servir en los aniversarios de las reinas, hecho de terciopelo negro con bordados de aplicación en raso blanco. Por otro lado, especificando que eran para el terno de las honras fúnebres del emperador, se hicieron franjones anchos con oro de Milán y seda negra destinados a las frontaleras, así como tres capillos, en 1587⁹⁶. Dos años después, el vecino de Salamanca Francisco Álvarez hizo cuatro borlas de gusanillo para la manga de cruz historiada negra que servía con este ornamento⁹⁷. Estas son las noticias que conocemos acerca de las mudas que satisficieron las necesidades de aparato de los aniversarios reales durante los primeros años.

El conjunto que el padre Sigüenza describió como propio para las memorias y aniversarios de Carlos V y de Felipe II era el *Terno de la Vida de Job*⁹⁸, que reemplazará a las mudas que desempeñaban antes esta función. Se trataba de un terno historiado, adornado con setenta escenas de oro matizado relacionadas con la vida de este santo; se comenzó a labrar en 1588, cuando se hicieron las muestras de frontaleras⁹⁹. En el *Libro de Cuentas* del Obrador se reflejó la cantidad de rico tejido que habría de emplearse en su confección¹⁰⁰. Aunque desafortunadamente no se proporciona la fecha de su ejecución, se debió de realizar en torno a los años 1588-1590 si tenemos en cuenta la elaboración de las citadas muestras, que su recepción en el Monasterio figura entre las piezas depositadas entre 1586 y 1593¹⁰¹ y que la memoria de lo empleado para su elaboración está situada tras los asientos correspondientes a 1588. Por

95. *Ibidem*, 187.1.4, fols. 29r, 45v y 46r.

96. *Ibidem*, 187.1.4, fols. 158v, 159r y 192r.

97. *Ibidem*, XI-33.

98. J. de Sigüenza, 1988, p. 354 [op. cit. n. 1].

99. RBME, 187.1.4, fols. 163v-164r.

100. *Ibidem*, 187.1.4, fol. 171r.

101. Los Libros de entregas..., 2013, Entrega Sexta, fols. 172-175 [op. cit. n. 10].



Fig. 20. Reutilización de telas: dalmática del siglo XVI con cenefa del XVIII, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Capotillos altos, Inv. n° 10048388, Patrimonio Nacional.

ambos documentos sabemos que la rica tela empleada en su confección era de oro frisado, con fondo igualmente de oro y perfiles gruesos de terciopelo negro «belfado», empleándose hilos de oro y seda negra de Granada para las

frangas. Esta descripción resulta muy similar —salvo en la utilización del oro— a la empleada en la descripción del muy conocido *Terno de las Calaveras*, del que hablaremos a continuación, lo cual nos puede ofrecer una idea aproximada de su aspecto. También se reseñó que iba forrado con un damasco negro proveniente de la misma ciudad. Sabemos igualmente que en 1590 Melchor del Castillo y Luis Balanzat bordaron sendos capillos de oro torcido con una historia de Job¹⁰², y que Alonso Ruiz realizó las encarnaciones y formas de otra de las escenas¹⁰³.

Desgraciadamente no conservamos ninguna pieza que a ciencia cierta haya pertenecido a esta obra, aunque existen, en muy mal estado de conservación, una frontalería y dos caídas cuyo diseño decorativo podría ajustarse al tejido de base con que fue confeccionado, pues cuadra con la descripción que proporciona el registro de entrega antes aludido, aunque no coinciden ni su técnica de tejeduría ni los botones usados en su confección: «frontalerías con franjón ancho enredado y con botoncillos de oro y sedas de matices con franjas de seda negra debajo de la de oro».

Para ser empleado en los aniversarios y memorias de la emperatriz y de la reina Ana¹⁰⁴ se bordó el conocido hoy como *Terno de las Calaveras*. El tejido empleado en su confección es un terciopelo de seda negro, labrado sobre un fondo de plata con efectos decorativos de hilos entorchados de plata anillados por trama, que componen grandes roleos vegetales. Las cenefas son de terciopelo liso cortado también de color negro y están profusamente bordadas al realce con motivos fúnebres entre los que destacan las calaveras que le dan nombre. La labor fue construyéndose a base de la superposición de una infinidad de lentejuelas de plata de todo tipo y forma, con distintos adornos de estriado, que se fueron asentando sobre un grueso relleno que elevaba los símbolos funerarios principales formando un bordado de gran realce muy efectista. Aunque Paulina Junquera lo encuadró dentro de la primera época del Obrador¹⁰⁵, la descripción de sus materiales figura a continuación de la del *Terno de la vida de Job* en el *Libro de Cuentas*¹⁰⁶, y su entrega al Monasterio se llevó a cabo en las mismas fechas¹⁰⁷, es decir, entre 1586 y 1593. De tan espectacular terno se conservan dos dalmáticas, una capa pluvial con su capillo (figura 16), una casulla, un paño, una manga de cruz, dos estolas y tres manípulos. El conjunto era bastante más amplio y se ha constatado que su rico terciopelo labrado se reutilizó para confeccionar un frontal y cuatro capas que también se conservan en la actualidad.

Su uso continuado en las misas por la emperatriz se comprueba en *La conversión del duque de Gandía*, obra de José Moreno Carbonero que se conserva en el Museo del Prado (figura 17). En ella se evoca la contemplación del cadáver de la emperatriz por Francisco de Borja, cuya visión le llevaría a comprender lo transitorio de la vida y a renunciar al mundo terrenal. En un curioso y casi divertido anacronismo, el pintor representó al oficiante ataviado con la capa del *Terno de las Calaveras*. Baste recordar que Isabel de Portugal

102. RBME, 187.1.4, fol. 171r.

103. *Ibidem*, XI-39.

104. J. de Sigüenza, 1988, p. 354 [op. cit. n. 1].

105. P. Junquera de Vega, 1963, p. 556 [op. cit. n. 9].

106. RBME, 187.1.4, fol. 171v.

107. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Sexta, fols. 178-180 [op. cit. n. 10].



Fig. 21. Pieza Grande o de Secretarios, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Palacio de los Austrias, Patrimonio Nacional.

moría en 1539 y que el terno para celebrar sus honras fúnebres en El Escorial se confeccionó prácticamente, y como poco, cincuenta años después.

Del tercero de estos ornamentos, el empleado en las honras fúnebres de otras reinas, se conservan varias piezas en terciopelo liso cortado de color negro adornado con cenefas no bordadas, sino tejidas de plata frisada, a tenor de la descripción que de él hace el padre Sigüenza¹⁰⁸. Sin embargo, conviene aclarar que, en origen, el terciopelo negro no era liso, sino labrado, habiendo sido sustituido por el actual en fecha incierta. Desde el punto de vista técnico, este terno presenta la particularidad de que sus cenefas de plata frisada fueron tejidas tanto en sentido horizontal como vertical, además de «a la forma», es decir, con las cenefillas marginales tejidas en la misma pieza, evitándose así el tener que añadirlas con posterioridad (figura 18). Se desconoce la manufactura responsable de esta tejeduría, pero apuntamos la posibilidad de que se trate de un trabajo toledano pues esta modalidad es característica de la ciudad imperial: ya se daba en tiempos de los Reyes Católicos y continuó llevándose a cabo en aquellas manufacturas hasta entrado el siglo XIX¹⁰⁹.

Por último, es interesante señalar otro aspecto del Obrador, y es que no solamente trabajaba para los ornamentos de la Basílica, sino también para otras dependencias del Monasterio. Existe constancia documental de varios ternos realizados en 1577, en materiales de inferior calidad, tanto para el Colegio como para el Hospital¹¹⁰, así como para los oratorios privados de fray Lorenzo de Monserrat¹¹¹ y de Felipe II¹¹². Igualmente se realizaban tareas que se salían del trabajo ordinario, como completar varios ternos para la Capilla Real a fines de 1586 y principios de 1587¹¹³, o hacer muestras con una tela de oro y

108. J. de Sigüenza, 1988, p. 354 [op. cit. n. 1].

109. P. Benito García, 2002, pp. 385-396 [op. cit. n. 38].

110. RBME, 187.1.4, fols. 27v-34r.

111. *Ibidem*, fols. 29r-33v.

112. *Los Libros de entregas...*, 2013, Entrega Sexta, fol. 223 [op. cit. n. 10].

113. RBME, 187.1.4, fols. 155v-157r.

plata con terciopelo negro, raso carmesí e hilos de oro en 1578, para guarnición de una carroza que Felipe II utilizaría en su viaje a Monzón¹¹⁴.

Da testimonio de la importancia de estos ternos y del gran aprecio en que desde un principio se tuvieron el hecho de que el propio Felipe II, con motivo del traslado de los ternos ricos al nuevo edificio escurialense en 1571, ordenara que la zona donde se habrían de almacenar estuviera libre de humedades¹¹⁵. El reaprovechamiento máximo de sus bordados y tejidos a lo largo de diferentes épocas y con distintas finalidades es otra muestra de la admiración que despertaban tan ricas piezas, que fueron almacenadas y reutilizadas en múltiples ocasiones a lo largo de los siglos pero nunca desechadas. Así, algunas de las telas de seda se pueden encontrar envolviendo reliquias, como el damasco de seda bicolor rojo y blanco ya mencionado (figura 19), mientras que los bordados se utilizaron para cenefas en nuevos ternos con telas incluso típicamente dieciochescas (figura 20). Por la documentación sabemos que muchos de los sobrantes de brocados o tejidos ricos empleados para los ternos se seguían almacenando cuidadosamente todavía a fines del siglo xvii¹¹⁶.

Desgraciadamente, las vicisitudes históricas no han permitido que se conservaran en El Escorial todos estos ornamentos. Antolín Villanueva ya atribuía su merma a la ocupación napoleónica¹¹⁷, y es notorio que el último destino para algunos de ellos fue ser recortados para servir de tapicería en el mobiliario con el que Florit quiso decorar y contextualizar el Palacio de los Austrias del propio conjunto escurialense (figura 21).

114. *Ibidem*, fol. 48r.

115. M. Modino de Lucas, *Los priores de la construcción del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1985, vol. II, p. 29.

116. B. Mediavilla Martín, 2009 [*op. cit.* n. 23].

117. A. Villanueva, 1935, p. 235 [*op. cit.* n. 8].

* Quiero agradecer especialmente a Pilar Benito no solo su apoyo, sino también su continuado trabajo en la orientación, lectura y corrección del texto. Al padre José Luis del Valle le agradezco su trato y ayuda en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, así como al resto del personal de la misma. A Julia Rodríguez de Diego, su amabilidad y generosa disposición. A Fernando Checa, que me haya facilitado tanto las cosas. Y a Carmen García-Frías, que haya respondido pacientemente a todas mis dudas.

RECUPERACIÓN DE UN CUADRO DE LA COLECCIÓN DE FELIPE II EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL: UNA *VIRGEN CON EL NIÑO* DE RODRIGO DIRIKSEN

Carmen García-Frías Checa

Patrimonio Nacional

La reciente adquisición, en el mercado del arte madrileño, de una pequeña *Virgen con el Niño* de Rodrigo Diriksen (óleo sobre tabla, 48 x 35 cm, figura 1) como obra de escuela escurialense del siglo XVI¹ ha supuesto una importante aportación no sólo para el conjunto de la producción pictórica de este artista nórdico tan vinculado a la decoración del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sino también por tratarse de una de las versiones originales más representativas de esa serie tan numerosa de *Virgenes con Niño* que el artista realizó por encargo de Felipe II para decorar las celdas de los monjes jerónimos del Monasterio².

El artista ejecutó un gran número de «tablas de pinturas con la Virgen y el Niño para las celdas» del Convento escurialense, tal como figura en los documentos de pago del Monasterio de El Escorial de 1574, 1581, 1582 y 1585³, serie devocional en la que también participó el pintor español, «vecino de Segovia», Alonso de Herrera en 1574⁴. Pero concretamente la realización de esta imagen mariana debe situarse en torno al primer pago de 1574, ya que ha podido ser identificada con una de las «Cinco imágenes de Nuestra Señora con el niño Jesús a la mano izquierda cobijado con el manto azul con las parrillas al pie del niño y campo amarillo de pincel sobre tabla del tamaño de las de arriba» («tres cuartas de alto y siete dozavos de ancho»),

que se registran de forma tan precisa y detallada en uno de los asientos de la Entrega de objetos artísticos al Monasterio de El Escorial de ese año de 1576⁵, aunque sus medidas sean ligeramente mayores que las de la obra en cuestión.

Como bien indican los documentos de pago y los *Libros de entregas* referentes a El Escorial, la serie quedó destinada a las celdas de los monjes jerónimos, aunque luego en las distintas descripciones tan detalladas del edificio no se hace mención alguna de dichas imágenes. Habrá que esperar a que Ximénez (1764) nos indique de forma muy generalizada que a «la mayor parte de las Celdas, y habitaciones de los monjes [...] no les falta también el ornato de pinturas devotas y decentes»⁶.

La importancia de la recuperación de esta pequeña *Virgen con el Niño* estriba en que la mayor parte del conjunto se encuentra hoy desaparecida, tras los distintos avatares sufridos a lo largo de la historia por el Monasterio de El Escorial. Algunos ejemplares debieron de perderse en el devastador incendio de 1671, ya que afectó a una buena parte de la zona del Convento y del Colegio⁷. Pero, sobre todo, las consecuencias de la guerra de la Independencia y de las leyes desamortizadoras, que tuvieron como resultado la salida de la orden jerónima del Monasterio, fueron, sin duda, la causa fundamental de su desaparición, ya

1. Para la adquisición, Patrimonio Nacional solicitó del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte el ejercicio del derecho de tanteo y retracto en la sesión de 23 de mayo de 2013 de la Casa de Subastas Alcalá, lote nº 704.

2. En el documento de pago de la remesa de imágenes de 2 de abril de 1582, en el Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Contaduría Mayor de Cuentas (en adelante CMC), 2ª época, leg. 399, fol. 11.1, se especifica que también estaban destinadas al Colegio del Monasterio de El Escorial, cuando dice «las figuras e ymages de pinturas que hazía y pintaba para dho. Monesterio y colessio del conforme al concierto que con el estava fecho».

3. Documentos de pago, en el Archivo de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (en adelante ABSLE), 1574-III-65, 1581-VII-37, 1582-VIII-7 y 12, y 1585-IX-27 (G. de Andrés, «Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca», *Archivo Español de Arte*, Anejo, 1972, pp. 36, 94, 103-104 y 137-138 respectivamente). Para los pagos de las imágenes entregadas en 1582, véase también AGS, CMC, 2ª época, leg. 399, fols. 3.1, 11.1 y 13.2.



Fig. 1. Rodrigo Diriksen, La Virgen con el Niño, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10233068, Patrimonio Nacional.

que este tipo de piezas podía ser fácilmente extraíble, al no estar nunca registradas en los inventarios o descripciones escurialenses. La interesantísima inscripción que figura en el reverso de una de las versiones conservadas de la *Virgen con el Niño*, la del Museo Goya de Castres (depósito del Museo del Louvre, Inv. n° D. 58.2.1, óleo sobre lienzo, 49 x 37 cm), nos viene a confirmar esta hipótesis, ya que se trata del testimonio de fray Tomás Miranda, uno de los jerónimos que regresaron al Monaste-

rio tras el desastre de la invasión napoleónica, quien nos indica que sólo quedaban «unas 6 o 7 imágenes como ésta» en el edificio:

En todas o las mas celdas deajo el Señor Felipe 2º nro. fundador una Sta. Imagen como esta, y aunque faltaban muchas el año de 1808 quedaban bastantes; pero el año de 1809 habiendo saqueado sacrílegamente el Monastº los franceses echando o expeliendo de el a los monjes por decreto del intruso Rey Jph. Napoleon, solo unas 6 o 7 Imagenes como esta,

4. En concreto, colabora en la ejecución de «dos ymáxines de Nuestra Señora» y «seys tablas que pintó con la imagen de Nuestra Señora y el Niño Jesús», que entrega en 1574. Véanse J. Zarco, *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial 1566-1613*, Madrid, 1931, pp. 143-144; G. de Andrés, 1972, p. 36 [op. cit. n. 3], y C. García-Frías, «San Juan Bautista y San Juan Evangelista, atribuido a Alonso de Herrera», en F. Fernández Pardo (dir.), *Navarrete el Mudo, pintor de Felipe II. Seguidores y copistas*, Cat. Expo., Logroño, 1995, p. 314, nota 4.

5. *Libros de Entregas de objetos artísticos al Monasterio de El Escorial, Entrega de 1576-1577*, en Archivo General de Palacio, Patronatos de la Corona, El Escorial, caja 82, fol. 45.

6. Fr. A. Ximénez, *Descripción del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1764, p. 143.

7. G. de Andrés, «El incendio del Monasterio de El Escorial en 1671 y sus consecuencias en las artes y las letras», *Cuadernos de Investigación Histórica*, 1987, p. 259, se hace eco de la desaparición de la mayoría de las tablas que pintó Rodrigo de Holanda para las celdas de los monjes durante el incendio de 1671, y dice: «Tan sólo he comprobado que queda una», refiriéndose a la que queda todavía en El Escorial (Inv. n° 10035181).

que ó no hicieron caso de ellas, ó las ocultaron y libraron de la rapacidad de los Enemigos, y malos Españoles; y habiéndose reunido la comunidad otra vez después de 6 años de dispersión, por Decreto de nuestro legitimo Rey y Patrón el Sr. Don Fernando 7º me dieron esta para la Celda, maltratada y sin marco. Y para que conste, lo firmo en este Rl. Monastº de Sn. Lorenzo a 29 días del mes de Mayo del año de 1814. Retocarla y el marco costó 64 rs. Fr. Thomas Miranda.⁸

La única versión de la *Virgen con el Niño* que todavía conserva el Monasterio de El Escorial (óleo sobre lienzo, 47 x 41 cm, figura 2) fue sacada a la luz por primera vez por Vicente Poleró (1857), quien la sitúa como obra de escuela italiana en la Celda Prioral Alta, resaltando que «iguales en tamaño y asunto, marcados con una parrilla dorada, había muchos repartidos por las celdas de los monjes»⁹. Hasta ahora, otras dos imágenes más han podido ser identificadas: la ya mencionada del Museo Goya de Castres y otra más, en una colección particular madrileña¹⁰, todas ellas con una tipología muy parecida de modelos e idéntico tratamiento estilístico, con un colorido vivo y brillante de clara raigambre flamenca, como era de esperar en un pintor de origen neerlandés. Todas ellas presentan también un idéntico símbolo identificativo, propio del Monasterio de El Escorial, la parrilla dorada, que aparece, como en el resto de los ejemplares conocidos, en uno de los ángulos o laterales del cuadro. Pero la composición de esta versión resulta de lo más novedosa, ya que las imágenes de la Virgen y del Niño se representan de cuerpo entero, frente a la modalidad de medio cuerpo de las otras dos conocidas, y con una mayor concepción espacial, lo que nos permite comprender mejor la envergadura de este emblemático conjunto escorialense destinado a la devoción privada de los monjes, con una clara finalidad de exaltar la figura de la Virgen,

tan en la línea contrarreformista de los programas decorativos del Monasterio.

Gracias al buen estado de conservación de esta versión¹¹, es posible distinguir la mayor delicadeza técnica del modelado de sus figuras, destacando especialmente en este ejemplar el brillo nacarado de sus carnaciones, con el que suele representar a sus figuras, quizás debido a que su soporte sea tabla mientras que las otras versiones son en lienzo. Esta misma sutileza vibrante de las carnaciones encontramos en una copia, obra también en tabla y con la parrilla dorada a un lado, del original de la *Sagrada Familia* de Bernardino Luini (óleo sobre tabla, 48 x 36 cm, figura 3), que atribuimos aquí también a Diriksen, y que el artista bien pudo conocer en directo, ya que esta famosa obra se encontraba en el Monasterio desde 1574 (Entrega de 1574, fol. 209). La tipología de rostros anodinos, con rasgos muy pronunciados a base de grandes párpados almendrados, tapando o no los ojos, bocas excesivamente puntiagudas y narices rectas, es la habitual del artista en ambas obras, así como un tratamiento muy mecánico y reiterativo a la hora de realizar los plegados de la túnica de la Virgen, lo que nos indicaría el trabajo funcional del pintor para realizar este tipo de imágenes seriadas¹².

Rodrigo Diriksen, más conocido en España como Rodrigo de Holanda, por su origen en la ciudad neerlandesa de Oudenburg, cerca de Ostende, es uno de los pocos pintores flamencos que trabajaron directamente en las obras reales desde fechas muy tempranas del reinado de Felipe II, seguramente gracias a su vinculación familiar con el conocido pintor Antoon van den Wijngaerde o de las Viñas, que trabajó tanto para este rey como para su padre, Carlos V, y cuya hija Catalina estaba casada con nuestro artista¹³. Aunque se desconoce la fecha de intervención, uno de sus primeros trabajos debió de ser «pintar ciertos lienzos» para el Palacio de Valsaín o del Bosque de Segovia, ya que la campaña de-

8. C. Resson, «Vierge à l'Enfant de Rodrigo de Holanda?», en *Musée du Louvre, Catalogue: Écoles espagnole et portugaise*, París, 2002, p. 350.

9. V. Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado de El Escorial*, Madrid, 1857, nº 219, p. 70.

10. Esta versión se menciona en F. Collar de Cáceres, «Arte y rigor religioso: españoles e italianos en el ornato de los retablos de El Escorial (altares comunes y altares de reliquias)», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 87-88.

11. Su soporte está formado por un solo tablero de madera de pino de más de 3 cm de grosor, sin ningún tipo de ensamblaje, presentando únicamente su reverso dos listones horizontales rebajados, que debieron acoger en otro tiempo algún tipo de embarrotado, que claramente hoy no necesita.

12. F. Checa, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, 1992, pp. 306-307, destaca el carácter artesanal y funcional de muchos de estos encargos realizados por Diriksen.

13. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. II, pp. 296-297, y J. Zarco, 1931, pp. 231-233 [op. cit. n. 4]. Y para el suegro, véase M. Galera i Monegal, *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos*, Barcelona, 1998.



Fig. 2. Rodrigo Diriksen, La Virgen con el Niño, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n.º 10035181, Patrimonio Nacional.

corativa más activa en este palacio se efectuó entre los años sesenta y primeros de los setenta del siglo xvi¹⁴.

A partir de 1572 se documenta constantemente su presencia a lo largo de todo el proceso de decoración del Monasterio de El Escorial, donde parece concentrarse toda su actividad artística, hasta que Felipe III le conceda su jubilación el 16 de agosto de 1599¹⁵. Su nombre aparece con mucha frecuencia en los libros de cuentas del edificio, por labores de lo más curiosas y dispares: la restauración de obras, como «un lienzo de Ticiano» (1577), el retoque de cuadros —como el cambio de la imagen retratada de la madre de fray Lorenzo de

Montserrat en una «figura de Santa Elena» (1577) (óleo sobre lienzo, 58 x 46,5 cm, figura 4)¹⁶—, la finalización de obras inacabadas de otros autores —como «dos imágenes que había comenzado Juan Fernández Navarrete» (1582)¹⁷—, el dorado de marcos, relicarios y retablos, o la realización de diversos decorados en trampantojo para La Fresneda, como «10.000 hojas y 1.000 flores naranjas y limones para los árboles fingidos de la fuente» (1577), o para la librería principal —«doce lienzos que pintó de libros fingidos» (1597). También actuó como simple pintor de brocha gorda, dando color a gran cantidad de mesas, puertas, ventanas y rejas¹⁸. Pero aparece a la vez

14. Estos trabajos se documentan en AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 280, fol. 86, publicado en M. A. Martín González, *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid, 1992, p. 98. Aunque no se recoja la fecha, posiblemente fue con anterioridad a 1572, año en que se encuentra ya el artista en El Escorial.

15. Su aparición como albacea testamentario del plomero Xaques Banstanbur en 1575 nos indica su plena participación en la vida cotidiana de los trabajadores del Monasterio ya en ese año, ABSLE, 1575-IV-10/11, y también recogido por A. Bustamante, *La Octava Maravilla del Mundo*, Madrid, 1994, p. 302. Y para el tema de la jubilación, véase J. Zarco, 1931, pp. 231-232 [op. cit. n. 4].

16. El documento de pago por ambos conceptos, en ABSLE, 1577-VI-3 [●].

17. En ABSLE, 1582-VIII-13 (G. de Andrés, 1972, p. 106 [op. cit. n. 3]) y AGS, CMC, 2ª época, leg. 399, fols. 3.1 y 46.1, se recoge el pago de «65 rls. por dos imagines que acabo de pintar para el dho. Monasterio que las abia dejado comenzadas Joan Fernandez el Mudo», fechado el 23 de diciembre de 1582.

18. J. Zarco, 1931, pp. 234-244 [op. cit. n. 4], recoge una buena parte de los documentos de pago por sus trabajos en El Escorial [●].



Fig. 3. Atribuido a Rodrigo Diriksen, copia de Bernardino Luini, *La Sagrada Familia*, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n.º 10014427, Patrimonio Nacional.

19. Para las *Virgenes con el Niño*, véase la nota 3, y para el retablo de Miguel de Antona, ABSLE, 1580-VI-3.

20. Los temas representados son: *La batalla de San Quintín* (PN, Inv. n.º 10014230), *La rendición de Chatelet* (PN, Inv. n.º 10014228), *El avance de las tropas españolas hacia Ham* (PN, Inv. n.º 10014229), *El asalto e incendio del castillo de Ham* (PN, Inv. n.º 10014232) y *El campamento de Felipe II sobre Dourlens* (PN, Inv. n.º 10014231) [6].

como genuino autor de obras originales, no sólo de las ya mencionadas «imágenes de la Virgen y el Niño para las celdas de los monjes», sino también de otras pinturas como la de «la Magdalena y un Cristo en el huerto» «para el altar de Miguel de Antona en la Iglesia de la villa de El Escorial» (1580)¹⁹.

También se le adjudican los cinco lienzos de la guerra contra Francia, conservados en la Galería de Paseo del Palacio escorialense, que sirvieron de modelo al

equipo de Niccolò Granello para la realización de los frescos de la Sala de Batallas de El Escorial²⁰. La atribución a Rodrigo de Holanda se basa en la escritura de compromiso de 7 de febrero de 1590, por la que los pintores genoveses Niccolò Granello, Fabricio Castello y Lazzaro Tavarone debían realizar las escenas de las entreventanas de la citada sala con «la pintura de la guerra de San Quintín», «guardando los colores y escuadrones que se les han dado en los diseños y en los lienzos que están pintados por



Fig. 4. Anónimo flamenco del siglo XVI, retocado por Rodrigo Diriksen, Santa Elena, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n.º 10014407, Patrimonio Nacional.

Rodrigo de Olanda, pintor, guardando los colores de las tiendas y otras cosas, conforme a ellas y los demás repartimientos, como se les dio en los dibuxos pequeños»²¹. Por su relación familiar con Antoon van der Wijngaerde, Rodrigo tuvo la oportunidad de utilizar para la composición de sus famosos *disinios* y *lienços* los dibujos originales que su suegro había realizado de la guerra contra Francia, cuando estuvo en calidad de reportero gráfico al servicio de Felipe II, para representar los hechos bélicos más importantes, como antes lo había sido en las cam-

pañas bélicas de Carlos V. Los dibujos y grabados originales de Wijngaerde que todavía se conservan de esta contienda contra Francia²² así lo demuestran, ya que presentan una estrechísima relación con las composiciones de los frescos, muy especialmente las vistas de las ciudades y fortalezas de San Quintín, Chatelet y Ham, realizadas con verdadera exactitud topográfica²³, así como con los citados cinco lienços de Diriksen de la Galería de Paseo (figura 5). Estos cinco cuadros podrían ser identificados con los siete de la guerra contra Francia

21. La escritura de compromiso, en J. Zarco, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial 1575-1613*, Madrid, 1932, pp. 84-87, doc. 46.

22. M. Galera, 1998, pp. 143, 184, 185, 188, 189, 190, 194, 195 y 208 [op. cit. n. 13], recoge todo el material gráfico conservado de la obra de este artista; y los específicos del tema, en García-Frías, 2003, p. 19, nota 31 [op. cit. n. 20], e ídem, «Las series de batallas del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (frescos y pinturas)», en B. García García (dir.), *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*, Madrid, 2006, pp. 135-169 (p. 166, nota 22).

23. [●].



Fig. 5. Rodrigo Diriksen, El asalto e incendio del castillo de Ham, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Inv. n° 10014232, Patrimonio Nacional.

que aparecen mencionados en el inventario del Palacio de Valsaín de 1568²⁴, más aún cuando se tiene documentada, como ya se ha indicado anteriormente, la presencia de Rodrigo Diriksen en dicho palacio, aunque en fecha desconocida, para la realización de «ciertos lienzos»²⁵. Estos «lienzos» bien pudieron ser los destinados a la llamada Galería de San Quintín del dicho palacio, cuya decoración de batallas podría ser entendida

como un antecedente de las escenas representadas en los entrepaños de la galería escorialense, en cuanto a representación del triunfo y poder de la monarquía.

La incorporación de esta pequeña *Virgen con el Niño* vendría a engrosar la poca conocida producción de este artista, que estuvo al servicio de Felipe II prácticamente a lo largo de todo su reinado, y muy especialmente en El Escorial.

24. *Inventario de todos los bienes y del menaje perteneciente a esta Casa Real y realizado con motivo de la toma de posesión de los caseros Erasmo de Lobayna y su mujer Magdalena de Frisa*, Aranjuez, 24 de mayo de 1568, en AGS, Casa y Sitios Reales, leg. 275, fol. 55, publicado por M. A. Martín González, 1992, p. 98 [op. cit. n. 14]: «El uno la batalla de San Quintín, otro es de San Quintín, otro es de Atelet, otro del camino de Hanyn, otro de la ciudad de Hayn, otro de Gravelnigue y otro de Orliens».

25. Véase la nota 14.

Nuevas Adquisiciones

DIRIKSEN, MAELLA Y PROYECTOS DECORATIVOS

La recuperación o adquisición de obras de arte vinculadas a la historia de las Colecciones Reales ha continuado siendo en 2013 un objetivo de Patrimonio Nacional dentro de sus posibilidades presupuestarias. En el caso de las colecciones de bienes muebles históricos se han adquirido seis obras en subasta pública mediante el ejercicio del derecho de tanteo. Entre ellas destaca una pequeña *Virgen con el Niño* de Rodrigo Diriksen sobre tabla que se encontraba en el mercado del arte madrileño como obra de escuela escorialense del siglo XVI. Su adquisición ha supuesto una importante aportación para las colecciones de Patrimonio Nacional, no sólo para el conjunto de la producción pictórica de este artista nórdico tan vinculado a la decoración del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sino también por tratarse de una de las versiones originales más representativas de la numerosa serie de *Virgenes con Niño* que el artista realizó por encargo de Felipe II para decorar las celdas de los monjes jerónimos del citado Monasterio. En las páginas que preceden a esta en este número de *Reales Sitios* la conservadora Carmen García-Frías Checa realiza un estudio pormenorizado de esta obra.

Además de las obras que formaron parte de los Patronatos, Sitios y Colecciones Reales, se consideran como elementos claves para la documentación, estudio y divulga-



1

ción de los mismos los trabajos preparatorios para diferentes tipos de proyectos decorativos. Las restantes adquisiciones de este ejercicio se han dirigido en este sentido, al tratarse de documentos claves para su



2

comprensión. Por este motivo se ha adquirido un boceto de Mariano Salvador Maella, *La Adoración del Cordero Místico por los veinticuatro ancianos del Apocalipsis* (1767), preparatorio para la pintura al fresco de la Sala de las Reliquias del Palacio Real de Madrid (figura 1). El propio pintor menciona esta obra en un memorial como una de las primeras composiciones murales que ejecuta en el Palacio Nuevo, junto a otras dos de asunto mitológico para la Sala de Vestir del Príncipe y el Gabinete de la Princesa, obras que como él mismo indica fueron realizadas bajo la dirección del primer pintor de cámara, Antón Rafael Mengs. La escena, basada en los capítulos 4 y 5 del Apocalipsis de San Juan, describe la corte celestial y el trono de Dios con el Cordero divino sobre el libro de los siete sellos. Le rodean los veinticuatro ancianos con vestiduras blancas y copas de oro en sus manos junto a multitud de ángeles que pro-

claman la gloria y el poder de Dios. En sus bocetos y cuadros de pequeño formato Maella se muestra más libre y auténtico, pintor de pincelada vibrante y muy hábil conocedor de los recursos y efectos cromáticos.

Junto a este boceto también se han adquirido cuatro proyectos decorativos de finales del siglo XVIII, pensados para diferentes Reales Sitios (figura 2). Se trata de acuarelas sobre papel de tina, que debieron de ser pensadas muy posiblemente para ser presentadas a la aprobación regia con destino a su ejecución. De hecho, dos de los modelos para decoraciones plasmados en estas obras nunca fueron llevados a efecto e incluso una de las acuarelas está inconclusa. Su autoría está actualmente en proceso de estudio, pero pronto se dará a conocer en estas páginas.

Patrimonio Nacional

DOCUMENTOS PARA EL ARCHIVO GENERAL DE PALACIO

Durante el presente año de 2013 se han llevado a cabo varias adquisiciones de documentos, tanto textuales como gráficos, por distintas vías. Por un lado, se adquirió a la casa de subastas Alexander Historical Auctions, LLC, una serie de fotografías de la infancia de S.M. la Reina Doña Sofía. Se trata de un álbum familiar, con 132 fotografías originales de la infancia de S.M. la Reina tomadas en tono informal y cotidiano. Son imágenes en blanco y negro, de tamaños variados, presentadas en un álbum de tapas de cartón (Archivo General de Palacio, Fotografía Histórica, 10235113) que debió de ser propiedad de George Averoff, quien muy probablemente fuera también el autor de las instantáneas. Las fotografías fueron tomadas entre 1939 y 1950 en el Palacio Real de Tatoi y en el Palacio de Psychiko, ambos en Atenas. Entre ellas se encuentran notas manuscritas y un dibujo realizados por la S.M. la Reina.

El álbum incluye instantáneas desde pocos meses después del nacimiento de S.M. la Reina, en 1939, hasta su etapa de adolescencia y primera juventud, tomadas antes de que concluyera la década de 1940. Se trata de fotografías habituales de la infancia en las que podemos ver a S.M. la Reina desde prácticamente la cuna, en sus primeros pasos, peinada con coletas, en sus primeros juegos de playa, disfrutando de la estación estival en la villa de Tatoi. No faltan los posados con apenas dos años de edad con el atuendo típico regional, y en torno a sus diez y doce años con su mascota, y montada a caballo. En total, el álbum está compuesto por 71 imágenes de Doña Sofía más ocho junto a sus dos hermanos, 38 de Constantino de Grecia, cinco de la princesa Irene y una de la Familia Real griega al completo. Estos documen-

tos gráficos se han inventariado en la Colección de Fotografía Histórica con los números 10235114 a 10235248.

En segundo lugar se adquirió a Soler y Llach, Subastas Internacionales S.A., el álbum titulado *Armería Nacional. Colección de fotografías. 1869*. Se trata de una pieza excepcional, un álbum con una portada dibujada a plumilla y con 40 positivos a la albúmina de enorme singularidad, concebido casi con toda seguridad como un regalo especial dada sus características únicas, o como preparación para la elaboración de un catálogo. Muchos de los positivos aparecen minuciosamente recortados y dispuestos sobre cartulinas azuladas, algo absolutamente novedoso para la época. Presenta un índice de cuatro páginas manuscritas con una descripción minuciosa de cada una de las fotografías. Aunque no aparece la acreditación de la Casa Laurent en el álbum, se trata sin duda de un obra suya, ya que la mayoría de las imágenes coinciden con las fotografías de la Armería que comercializó el citado estudio fotográfico a partir de 1868 en que obtuvo negativos de las piezas de la Real Armería. El citado álbum cuenta con varias imágenes inéditas en otras series de Laurent (Archivo General de Palacio, Fotografía Histórica, álbum nº 10231845, que incluye las fotografías inventariadas del 10231846 al 10231885).

También a Soler y Llach se compraron tres lotes de documentos relativos al Patrimonio Balear. Los documentos que los componen están relacionados con los informes que en torno a 1840 la Mayordomía Mayor y la Intendencia de la Real Casa ordenaron realizar a los administradores de los diferentes Patrimonios para argumentar la propiedad del Patrimonio

de la Corona. Durante esos años, el Real Patrimonio se vio afectado por el proceso desamortizador que tomó fuerza tras la muerte de Fernando VII, proceso al que no fue ajeno el Real Patrimonio Balear. Se trata de dos memorias (con un informe anejo a la primera) redactadas en 1840 y 1842 por Miguel Ignacio Perelló, baile general del Real Patrimonio Balear, según Real Orden comunicada por la Intendencia General de la Real Casa. En concreto es una *Memoria histórica sobre la propiedad del Castillo de la Almudayna*, de 52 páginas, y un informe adjunto de 14 páginas, ambos fechados en Palma de Mallorca el 1 de marzo de 1840.

También en relación con estas cuestiones relativas a la propiedad, y por orden de la Intendencia General de la Real Casa el citado Miguel Ignacio Perelló redactó una *Memoria sobre el origen de los diezmos del Real Patrimonio en estas Islas Baleares de Mallorca, Menorca e Ibiza*, de 22 páginas, datada en Palma de Mallorca el 19 de febrero de 1842. Todos estos documentos se han incluido en el fondo documental de la Bailía de Baleares (Archivo General de Palacio, Real Patrimonio de Baleares, caja 7.679).

Por último, en 2013 el Archivo General de Palacio recibió una donación de documentos. Don Alfonso Ballesteros legó a Patrimonio Nacional un total de 13 cartas y diversos documentos contables que

forman parte del archivo privado de Don Alberto de Aguilar y Gómez-Acebo, conde de Aguilar, y jefe de la Casa de S.M. la Reina Doña Victoria Eugenia de Battenberg desde 1948. En esta serie de cartas se encuentran siete misivas entre S.M. la Reina y el jefe de su Casa, fechadas entre 1948 y 1951, en las que tratan diversos asuntos relacionados con la Familia Real, viajes y las relaciones con el Gobierno español. También hay un pequeño grupo de cuatro cartas entre S.A.R. Don Juan de Borbón, conde de Barcelona, y Don Alberto de Aguilar Gómez-Acebo, como jefe de la Casa de la Reina, con la misma cronología, y una temática similar. También incluye esta donación una carta de Don Alberto de Aguilar a Don Luis Carrero Blanco, subsecretario de la Presidencia, solicitando una entrevista en 1951. A este interesante grupo de cartas se suman diversos documentos contables de 1950 y 1951 sobre el patrimonio personal de Doña Victoria Eugenia.

Esta pequeña pero importante donación se ha clasificado en el Archivo General de Palacio dentro de la Sección de Archivos Personales y Familiares, ya que a pesar de su temática, se trata de documentos pertenecientes a la secretaría personal de Don Alberto Aguilar y Gómez-Acebo.

Juan José Alonso Martín
Director del Archivo General de Palacio

JORNADA CIENTÍFICA SOBRE LA OBRA TARDÍA DE TIZIANO

A la muerte de Tiziano, en 1576, el Monasterio de El Escorial era el edificio europeo con mayor número de pinturas del maestro, y Felipe II el máximo coleccionista de sus obras. Buena parte de ellas se conservan hoy en día en el Museo Nacional del Prado y en el Monasterio de El Escorial, aunque la dispersión de los Tizianos de Felipe II puede rastrearse en museos del Reino Unido, los Estados Unidos o Alemania.

La relación de Felipe II con Tiziano comenzó a finales de 1548 y se prolongó hasta más allá de la muerte del pintor: todavía en 1593 el rey entregó a El Escorial una pintura que se fecha en la juventud del artista, lo que es buena muestra de la continuada pasión del rey por el artista. Pero es, sobre todo, en la última etapa del pintor cuando con más intensidad se producen estas relaciones. Es decir, desde 1552-1553 –cuando se inician las entregas de las llamadas *poesie*, telas de asunto mitológico basadas en los poemas de Ovidio, y que el tratadista Vasari señala como principio de la *ultima maniera* tizianesca– hasta 1576. Sobre la primera de estas fechas, en la que comenzaría el último estilo del pintor, discuten actualmente los especialistas.

Pero en realidad la discusión no es solo acerca de cuándo empezar a definir la producción del artista como «último estilo», sino, sobre todo, acerca de cuáles son las características específicas del mismo e, incluso, si es posible hablar de tal etapa. El «no acabado» (*non finito*) que caracteriza esta fase, ¿fue algo deseado por Tiziano? ¿es o no un rasgo voluntario de estilo de su última producción? ¿hasta dónde sus últimas pinturas son obra suya en su integridad o hemos de ver la participación de su

taller? ¿cuáles eran las características y los miembros de ese taller?

Una serie de exposiciones en torno a Tiziano celebradas en los últimos años, como la de Madrid-Londres de 2003 y, sobre todo, la de Viena-Venecia de 2007-2008 y la de Belluno de la misma fecha, así como abundantes y recientes publicaciones, han tratado este tema, sin duda el más candente en lo que a la interpretación de Tiziano se refiere.

La ocasión de contemplar en una misma sala de la exposición *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*, en el Palacio Real de Madrid, hasta ocho pinturas de la última producción de Tiziano para Felipe II (*El martirio de San Lorenzo*, *El Entierro de Cristo*, *La Adoración de los Reyes*, *San Juan Bautista*, *Cristo camino del Calvario*, *Cristo crucificado*, *San Jerónimo* y *El tributo de la moneda*) ha dado lugar a un provechoso encuentro de varios de los especialistas internacionales que se han ocupado del tema en los últimos años –Charles Hope, de Londres; Augusto Gentili, de Venecia, y Fausta Navarro, de Florencia–, junto a un buen número de españoles que han trabajado y trabajan sobre Tiziano y la pintura veneciana del siglo XVI –Carmen García-Frías, de Patrimonio Nacional; Miguel Falomir, del Museo Nacional del Prado; Mar Borobia, del Museo Thyssen-Bornemisza; Matteo Mancini y Santiago Arroyo, ambos de la Universidad Complutense de Madrid–. El encuentro, que se celebró el día 2 de diciembre de 2013 en el Palacio Real, fue dirigido por Fernando Checa Cremades, comisario de la exposición y autor del reciente *Tiziano y las cortes del Renacimiento* (Madrid, 2013).

La sesión dio comienzo con una presentación, ante los cuadros de Tiziano de la



Tiziano, San Jerónimo, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Capítulo Vicarial, Inv. n° 10014689, Patrimonio Nacional.

muestra, de los trabajos de restauración y estudio de las pinturas de este autor conservadas en El Escorial, sobre todo de *El martirio de San Lorenzo* y *Cristo crucificado*. Esta presentación fue realizada conjuntamente por Carmen García-Frías, conservadora de pintura antigua de Patrimonio Nacional, y Ángel Balao, jefe del taller de restauración de esta institución.

Poco después dio comienzo la sesión académica con la exposición, a cargo del Dr. Charles Hope, antiguo director del Instituto Warburg de Londres, y autor, entre otros títulos, de *Titian* (Londres, 1980), obra que llamó la atención sobre la importancia y calidad de la pintura religiosa enviada por Tiziano a Felipe II, habitualmente no reconocida por la bibliografía, y sobre la dificultad de definir un estilo tardío del maestro que pueda ser interpretado de manera cronológica y lineal. Al resumir la importancia de las sucesivas entregas de obras de Tiziano a El Escorial, destacó lo problemático de seguir atribuyendo al maestro pinturas como la *Oración en el huerto* conservada en el Museo del Prado, para la que propuso la autoría de un maestro español.

Igualmente, en la discusión sobre las fechas de ejecución de lienzos como la *Virgen con el Niño* de la Alte Pinakothek de Múnich, procedente de El Escorial, o el *Cristo crucificado* conservado en este edificio, Hope puso de manifiesto la necesidad de reconsiderar el tema bajo distintos parámetros distintos a los habituales utilizados en la bibliografía: «Durante más o menos los últimos veinticinco años de la vida de Tiziano», afirmó, «el grado de acabado de sus obras no depende de la fecha, sino del efecto que en cada caso quería conseguir y del contexto al que estaban destinadas, es decir, si se trataba de una escena diurna o nocturna, por ejemplo, o si la pintura en cuestión iba a contemplarse a corta o larga distancia. Como ya reconoció Vasari, todos sus cuadros eran producto de un intenso

trabajo pese a la frescura y espontaneidad que se aprecia en ellos».

A continuación, el Dr. Augusto Gentili, de la Università Ca' Foscari de Venecia y autor, entre otras muchas obras, del monumental *Tiziano* (Venecia, 2012), expuso sus ideas acerca de la última fase de la pintura tizianesca, que pueden resumirse, en sus propias palabras, de la siguiente manera: «En los estudios de los últimos años, el casi absoluto predominio ideológico de la *materialidad* de los cuadros, que se apoya en una tecnología cada vez más avanzada, ha determinado indudablemente el progreso de los instrumentos y resultados de la conservación; pero al mismo tiempo ha ido sustituyendo poco a poco, sobre todo entre los estudiosos más jóvenes (y entre los que aún se están formando) a la experiencia y la competencia en las ciencias del lenguaje (la semiótica) y las ciencias del significado (la iconología). Todo ello –unido a la ya profunda crisis de la cultura clásica, de sus lenguas y sus fuentes– lleva ya tiempo haciendo imposible comprender la producción tardía de Tiziano, construida con un lenguaje que se basa en la expresión para comunicar la emoción de las *storie* que se narran. Esas *storie* –ya sean cristianas o clásicas, pero en cualquier caso referidas a unas tradiciones literarias e iconográficas bien consolidadas– no admiten incertidumbres, ambigüedades o errores. Diversas «pistas» –como la reutilización de motivos, los trucos, las deficiencias del lenguaje y de la iconografía, a veces incluso la inconcebible ausencia de significado– permiten distinguir, en el corpus más aceptado del último Tiziano, las poquísimas obras personales de las pintadas en colaboración (muchas veces excelentes), de las imitaciones legítimas y de las falsificaciones deliberadas y culpables».

En el desarrollo de su intervención, el Dr. Gentili aplicó estas ideas a obras del Tiziano tardío como el *Ecce-Homo* del Museo de San Luis, el *Apolo y Marsias* de

Kromerick o el *Martirio de San Lorenzo* de El Escorial.

Finalmente, como tercera intervención de la mañana, la Dra. Fausta Navarro, subdirectora de la Galleria Palatina del Palazzo Pitti (Florencia), presentó la reciente restauración y estudio técnico y artístico de un retrato de Carlos V que, procedente de este museo, forma pareja con el *Felipe II* de Tiziano que se conserva en la propia Galleria Palatina; Vasari menciona ambos cuadros como realizados por el artista para el duque Cosme de Médicis. En esta obra recientemente restaurada, estudiada y puesta en valor, el maestro se ajustó a un modelo que, como demuestran las radiografías, ya había comenzado a utilizar en la tela que más adelante empleó para el *Felipe II con armadura* del Prado, y que sigue en buena medida el perdido retrato del emperador que pintó en Augsburgo, conocido por las copias de Juan Pantoja de la Cruz conservadas en El Escorial y el Museo del Prado.

La sesión de la tarde se destinó a precisar aspectos sobre este último retrato, a discutir valoraciones del Tiziano tardío en torno al *San Juan Bautista* de El Escorial, presente en la exposición, y a establecer la metodología adecuada para estudiar la úl-

tima etapa del pintor, en el sentido de abandonar progresivamente las interpretaciones lineales de tipo estilístico, lo que es aplicable tanto al conjunto de la producción de Tiziano como, sobre todo, a sus obras tardías.

También se reflexionó sobre la necesidad de profundizar en la valoración de la corrección iconográfica y la pertinencia estilística como elementos decisivos para considerar una obra de Tiziano como propiamente suya, como salida de su taller o como simplemente pintada bajo su influencia. Se insistió también en la importancia del taller del maestro como laboratorio de obras de autoría muy compleja, bien porque podamos considerarlas plenamente de Tiziano aunque se pueda detectar en ellas otras manos —como es el caso del magnífico y espectacular *Martirio de San Lorenzo* de El Escorial—, bien porque se puedan atribuir a miembros concretos de su entorno.

Al igual que se puso en duda la idoneidad, como criterio de estudio, de una evolución lineal de la carrera del maestro, se señaló la creciente dificultad de aplicar un concepto de autoría única para las obras salidas del taller, aunque el artista las enviara a Felipe II y otros comitentes como obras de su mano.

Reales Sitios Magazine

Patrimonio Nacional
C/ Bailén, s/n 28071 Madrid

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN ANUAL / ANNUAL SUBSCRIPTION FORM

Sólo para nuevos suscriptores

DATOS DEL CLIENTE

Nombre: _____
Domicilio: _____
Ciudad: _____ Provincia: _____
País: _____ Código Postal: _____
Teléfono: _____ Fax: _____
VAT-NIF: _____

DIRECCIÓN PARA EL ENVÍO (Sólo si es diferente de lo anterior)

Nombre: _____
Domicilio: _____
Ciudad: _____ Provincia: _____
País: _____ Código Postal: _____
Teléfono: _____ Fax: _____

FORMA DE PAGO

Transferencia Bancaria a la cuenta 0049-4695-82-2116015155 de Patrimonio Nacional en el Banco Santander Central Hispano, c/ Arenal, 19, 28013 Madrid (España).

Cheque bancario.

Domiciliación bancaria, si nos facilita los datos del banco, sucursal y número de cuenta.

_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|

Pago con tarjeta de crédito:

MasterCard

Visa

Fecha de caducidad

_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|_____|

REVISTA REALES SITIOS

Publicación trimestral.

Precio de la suscripción:

Suscripción anual: 4 números.

Para España: 19 €

Resto del mundo: 38 €

CUSTOMER DETAILS

Name: _____
Address: _____
Town-City: _____ Province-State: _____
Country: _____ Post Code: _____
Telephone: _____ Fax: _____
VAT N°: _____

DELIVERY ADDRESS (only if different from customer address)

Name: _____
Address: _____
Town-City: _____ Province-State: _____
Country: _____ Post Code: _____
Telephone: _____ Fax: _____

PAYMENT

Bank transfer of 38 euros to Patrimonio Nacional, IBAN: ES87 0049 4695 82 2116015155. BIC (swiftcode): BSCEMM, c/ Arenal, 19, 28013 Madrid (Spain).

Bank cheque for 38 euros.

REALES SITIOS MAGAZINE

Published quarterly.

Price per subscription:

One year's subscription includes 4 issues.

38 euros

Reales Sitios



PATRIMONIO
NACIONAL

Por favor, envíe este boletín de suscripción / *Please send this subscription form to:*



Por correo / *By post:* Revista *Reales Sitios*
Patrimonio Nacional
C/ Bailén, s/n
28071 Madrid



Por fax / *By fax:* (+34) 91 454 88 75