

EL ESCORIAL, CIFRA DE IMPERIO PARA EL ARTE DE LA PINTURA

Por LUIS ARAUJO-COSTA

I

MOTIVOS DE GRANDEZA Y DE FAMA

EL Imperio, en la más amplia de sus acepciones, suele dar a las cosas que con él se ligan un sello de grandeza y de fama tal vez no logrado por su calidad íntima y peculiar. Quiero decir que el consenso de las generaciones se complace en saludar glorias literarias, artísticas, de inteligencia y de civilización allí donde la historia pura de las letras, el arte y el saber sólo registra valores más o menos estimables, pero sin llegar nunca al grado superior en que, indiscutiblemente, contemplamos las obras tocadas por el hálito de Imperio. Ello sucede porque el Imperio es unidad, punto de síntesis, corona que armoniza lo vario, jerarquía, escala de elementos materiales y espirituales, dirigidos a un fin supremo; compostura, cosmos, vértice de pirámide y centro de circunferencia en que toman causa, resultado y razón suficiente las distintas órdenes, cosas, líneas, ideas, obras, direcciones y estilos por el Imperio unificados.

La figura de Felipe II, su fundador; la serie de magnos pensamientos y hazañas que su mole trae al recuerdo y a la admiración del ánimo; la unión de diferentes ideales; el que vayan unidos en su grandeza el alma y el cuerpo, como en el ser humano, que Dios formó a su imagen y semejanza; la

síntesis admirable de todas las bellezas plásticas, bajo el signo del arte supremo o arquitectura ; la unión ideal del Renacimiento y el barroco ; la totalidad o totalitarismo de espíritu, en sus más variadas manifestaciones, desde la más elevada teología hasta los pormenores más insignificantes, hacen de El Escorial un monumento de la raza, en el siglo de la suprema grandeza, por ningún otro igualado. Por eso cuando los artistas que dejan allí el fruto de su inspiración, de su escuela, de su criterio estético, de su técnica y de sus desvelos, no corresponden en altura y valor a los genios primeros de su arte respectivo, parece que lo gigantesco de la obra total les eleva a grados y estimaciones que ellos no alcanzarán de haberse empleado en menesteres de menor fuste dentro de la corriente general del espíritu. Claro que no aludo aquí para nada a Juan de Herrera, que se mostró al nivel de Felipe II y de la empresa que el Rey acometía. No se dió el sublime arquitecto a la teoría del arte por el arte que los principios renacientes llevaban en su seno. Cúpole, lo mismo que al Soberano, un alma de unidad y de Edad Media, y en un barroco desnudo de ornamento, aunque parezca paradójica, dió el símbolo de la jerarquía y la supeditación de unos elementos a otros, como si en las piedras y la disposición del edificio se reflejaran Trento, la Contrarreforma y la Monarquía absoluta y católica, muy distante del cesarismo pagano del Renacimiento, con orígenes en los días de Felipe, *el Hermoso*, de Francia, en lo que podría designarse con la expresión de «espíritu de Nogaret».

Pero no todos los artistas de El Escorial se hallan en el horizonte de Juan de Herrera. La obra, en su plástica material y en su vuelo a las regiones ideales de la belleza y de Dios, empieza a dar pátina, paisaje, atmósfera, valor y coro de augustos sonos a quienes ligan su nombre y su acción a la fábrica de Herrera con el alma del Rey Prudente.

Ahí está la Orden de San Jerónimo. A ella se confía el Monasterio, y el hecho sube la importancia de este Instituto

religioso a extremos que él de por sí jamás alcanzó. En efecto, en nuestra historia literaria traen valiosísima contribución a la ascética y a la mística los dominicos, los franciscanos, los carmelitas, los agustinos y los jesuitas. Los jerónimos dan siempre ingenios inferiores, de cuarto o quinto lugar. Pongamos la excepción—en la literatura de costumbres, no en la ascética ni en la mística—de Fray Hernando de Talavera, confesor de Isabel la Católica y primer Arzobispo de Granada. Viene luego la figura del P. José de Sigüenza. Su vida se extiende del 1544 (fecha poco segura) al 22 de mayo de 1606. Fué poeta, teólogo, escriturario e historiador. Su *Historia de la Orden de San Jerónimo* tiene tres partes: la *Vida de San Jerónimo*, de 1595; la *Segunda Parte*, de 1600, y la *Tercera Parte*, de 1605. En esta última es donde se da la historia de El Escorial. Sin ella, y sin haber residido y ostentado cargos el autor en el Monasterio, recién fundado entonces por Felipe II, la obra del P. Sigüenza tendría importancia mínima, por no decir ninguna, para la cultura general. No alcanzaría más peldaños que la *Historia de los ermitaños de San Agustín*, de Fray Jerónimo Román; la *Crónica del Cister*, de Fray Bernabé de Montalbo; la del *Carmelo*, de Fray Diego de Coria Maldonado; la de los *Agustinos*, de Fray Juan Márquez; la de los *Basilios*, de Fray Alonso Clavel; la *Historia General de la Orden de Predicadores*, de Fray Hernando del Castillo; la de los *Trinitarios*, de Fray Alonso de San Antonio; la misma de los *Benedictinos*, del P. Yepes, y de la *Merced*, de Fray Gabriel Téllez, el cual, de no haber sido dramático de primera línea y de mucha fuerza, con el seudónimo de *Tirso de Molina*, no hubiera llegado a la inmortalidad con la *Historia* de su Orden. Sobre los *Jerónimos* hay, además, los volúmenes respectivos de Fray Pablo de San Nicolás, Fray Hermenegildo de San Pablo y algunos otros, muy invadidos de la megalomanía que dió origen a los *Falsos cronicones*. En muchos de estos tomos todo es patraña. En el de Sigüenza,

todo serenidad y verdadera historia, como lo ha de ser en sus continuadores, Fray Francisco de los Santos y los Padres Núñez y Salgado. Pero las vicisitudes de una Orden monástica nacida en el siglo XIV, que jamás ejerció el menor influjo fuera de la Península y que no ofrece aportaciones a la cultura, es tema que a nadie puede interesar, y que sólo encuentra motivos de Imperio y razón para su estudio, primero, en Yuste, por circunstancias fortuitas y sin alcance; luego, en El Escorial, de modo perenne y mediante causas de elevada magnitud.

Menéndez y Pelayo exalta la figura del P. Sigüenza a términos de verdadera exageración. Es un buen escritor, como, en general, todos los de su época; mas no llega, ni con mucho, a Cervantes. Tampoco como historiador sube hasta Jenofonte y Tito Livio, ni prelude los *Salones*, de Diderot, como crítico de arte. El inmortal polígrafo montañés, a quien debemos los españoles las máximas alabanzas, y cuyo pensamiento y cuyas obras debieran tener cátedras especiales para su estudio y divulgación, cometió injusticia al exaltar al P. Sigüenza y al censurar acremente al escolapio P. Scio de San Miguel, el mejor traductor de la Biblia. El P. Sigüenza no puede tener otra fama y otro motivo de aprecio que aquellos que resultan de haber vivido en El Escorial y de haberlo descrito en la *Tercera Parte de su Historia*. Anterior a don Marcelino apenas hay bibliografía del P. Sigüenza, reducida como está a las *Memorias sepulcrales* de El Escorial y a las noticias que sobre su vida nos dieron Fray Francisco de los Santos y Fray Pablo de San Nicolás. Después de haberse entusiasmado con Sigüenza el sabio autor de las *Ideas estéticas*, don Juan Catalina García pronunció su *Elogio* en la Academia de la Historia el 20 de junio de 1897, y años después, por impulso y consejo de Menéndez y Pelayo, que dirigía la edición, publicó la *Segunda Parte de la Historia de la obra de San Jerónimo*, con prólogo y notas del mismo don Juan Catalina García, la Nueva Biblioteca

de Autores Españoles, de Bailly-Bailliére. Fray José de Sigüenza vive por obra y gracia de El Escorial y de don Marcelino. Empecemos por acudir a él en lo referente a los pintores de El Escorial, a quienes ha dado la fábrica de Herrera, con alma de Felipe II, renombre, atractivo, simpatía, aura de inmortalidad (1).

II

EL PADRE SIGÜENZA, EXPOSITOR DE PINTURAS

Es curioso consignar las ideas del P. Sigüenza sobre la pintura de su tiempo y los artistas que, directa o indirectamente, tomaron parte en la decoración de El Escorial.

A Miguel Angel Buonarotti, o Bonaroto, como él escribe, le llama «el Apeles de nuestros siglos» y «sin controversia el primero de este coro». De Leonardo di Vinci dice «que no debe nada a Miguel, aunque sea Angel en el arte». «Miguel Angel—añade—aprendió mucho de Masaccio, a quien dicen se debe, como a principio, cuanto bueno hay de pintura desde su tiempo hasta hoy.» Rafael merece esta sentencia del fraile jerónimo: «De él podemos decir aquel elogio que se dice de Demóstenes y Cicerón, que Miguel quitó a Rafael que no fuese el primero, y éste a aquél que no fuese solo, aunque las maneras que siguieron en sus obras son extrañamente diversas.» Líneas más abajo vuelve a ocuparse

(1) Al P. Sigüenza y a todos los libros que dan la historia de la Orden de San Jerónimo les ha dejado sin interés y sin eficacia el discurso de don Elías Tormo ante la Real Academia de la Historia el 12 de enero de 1919, con contestación de don Gabriel Maura y Gamazo, por aquel entonces conde consorte de la Mortera y no aún Duque de Maura. Tormo resume cuanto hay que saber sobre los Jerónimos, que él escribe con *ge*. No creo que a nadie pueda importarle saber más de lo que Tormo dice acerca de una Orden donde jamás se dieron ni santos ni sabios.

de Leonardo di Vinci, le compara con Miguel Angel y con Rafael y asegura a tal propósito «que quiere competir con estos dos, y si tuviera paciencia y sólo siguiera la pintura o los igualara o los venciera». Tiziano, para el P. Sigüenza, «después de estos tres, es el príncipe de este arte». Al Corregio, Antonio Allegri, le llama el historiador de San Jerónimo Antonio de Acorezo. Dice que «algunos quieren aventajarle al Tiziano», y luego, si bien con otras frases e imágenes, busca el ideal de la pintura en una supuesta colaboración de los más grandes artistas del pincel. Ya lo ha dicho Aníbal Carracci. Sigüenza lo consigna en la siguiente forma: «Si el Bonarrotto dibujara un Adán, y Rafael una Eva, y el Tiziano colaborara y pintara el Adán, y Antonio de Acorezo la Eva, tuviéramos lo que se podía desear en género de pintura». Tiziano es «el príncipe y único maestro del colorido». Del *Martirio de San Pedro Mártir*, de Tiziano, del que hubo una copia en El Escorial, escribe «que es de mucho primor y parece que se ve la muerte en el descolorido rostro del Santo». A Sebastián del Piombo le reputa «compañero e imitador de la manera de Miguel». De Andrea del Sarto, a quien cita como autor de una *Sagrada Familia*, no da juicio ninguno. Veronés es un «seguidor de la manera y camino del Tiziano». Tintoretto, al que llama Jacobo Robusto, y no Robusti, «se quería parecer a nuestro Rafael, aunque en el dibujar quería ir tras Miguel». De uno de los Bassanos, Jacobo Ponte, escribe que hay en El Escorial cuadros excelentes, pero que «sería largo negocio hacer minuta de ellos». Luego, al mencionar a Francisco Bassano, hijo de Jacobo, se le cae de la pluma este juicio: «que si los pintores venecianos hubieran puesto tanto estudio en el dibujo como en la pintura y colorido, pudieran competir con los más valientes de Florencia y de toda Italia».

Todas estas opiniones, y otras muchas que omito en gracia a la brevedad y para no ser fatigoso, las va exponiendo el autor a medida que describe los cuadros, no sin equivocarse alguna que otra vez, como ha probado Sánchez Cantón

en su magnífico *Catálogo del Museo del Prado*. Al Greco no le tiene ninguna estima el historiador de los jerónimos. El cuadro de *San Mauricio y la Legión Tebana* no es de su gusto. Era el modo de pensar y de sentir entonces. Tampoco le agradó a Felipe II. No calla el P. Sigüenza que Theotocópuli «hace cosas excelentes en Toledo», pero en seguida da testimonio de que la pintura «contenta a pocos». El caso le lleva a disertar con buen juicio sobre la naturaleza y la razón que han de presidir las obras de arte para que «contenten a todos».

Es singular que el censor del Greco, en nombre de la naturalidad y del buen arte de reproducir las cosas en la tabla y el lienzo tal como las ven los ojos, luego se entusiasme con el Bosco y quiera demostrar que sus pinturas «no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio, y si disparates son, son los nuestros, no los suyos, y, por decirlo de una vez, es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres». El asunto le lleva a una comparación entre la poesía y la pintura, prelude al libro francés del abate Dubos, que en el siglo XVIII discurrió sobre los cuatro Gordianos, de Roma, y también al *Laocoonte*, de Lessing. «Los poetas y los pintores—escribe—son muy vecinos, a juicio de todos. Las facultades, tan hermanas, que no distan más que el pincel y la pluma, que casi son una misma cosa; los sujetos, las formas, los colores, las licencias y otras partes son tan unas, que apenas se distinguen, si no con las formalidades de nuestras metafísicas.»

Los sueños del Bosco y sus procedimientos técnicos en el arte de Apeles los compara con la literatura macarrónica, que ya, de muchos años atrás, había aclimatado en Italia Teófilo Folengo, de quien el P. Sigüenza no quiere decir el nombre y le llama por su seudónimo de Merlin Cocayo. Pero la literatura macarrónica es una manifestación de burla, mientras el Bosco quiere moralizar, saliéndose de la belleza y del estilo de Rafael, no al modo de Caravaggio y los *Tenebrosi*,

sino buscando adrede lo feo, lo que desagrada a la vista, lo que nadie puede tener para deleite y enseñanza. El Bosco no procede de Italia. Su escuela es la holandesa. Ha nacido en Bois-le-Duc. Se llama Jerónimo Van Aeken Bosch. Vive sesenta y seis años, de 1450 a 1516. Su obra maestra, hoy en el Prado, procedente de El Escorial, es el tríptico de la *Adoración de los Reyes Magos* con la *Misa de San Gregorio* en las puertas cerradas. Pero lo que el P. Sigüenza defiende en el Bosco, no es lo acabado y perfecto de la pintura, como de primitivo holandés, que sabe a maravilla su oficio, sino las extravagancias y la sátira moralizadora de las *Tentaciones de San Antonio*, la *Extracción de la piedra de la locura*, la *Mesa de los pecados capitales*, el *Jardín de las delicias*, los cuadros simbólicos de pesadilla, que hoy nadie osaría comparar con lo más atrevido y extraño del Greco. No puede negarse que sus pinturas son valientes; que nadie, como él, ha reproducido con los colores el fuego; que cuando se admite que el arte de los pinceles puede representar ideas abstractas, hay que darle un puesto de honor, como se le da en estos años de ahora, posteriores a 1940, al cubista cristiano Alberto Gleizes; pero con todo, el Bosco no pasa de ser uno de los buenos primitivos nortefños, al lado de Quintín Metsys o Vander-Weyden, sin que sea justo ponerle en nivel superior a sus paisanos y contemporáneos de más renombre. Su fama desmedida procede de los elogios del P. Sigüenza, de su continuador, Fray Francisco de los Santos; de Felipe de Guerevara, gentilhombre de boca de Carlos V, fallecido en 1560, cuyos *Comentarios de la pintura*, que vieron la luz en 1788, dan testimonio de un estado de opinión hoy en día desvanecido. No cabe comparar al Bosco con la literatura macarrónica de Teófilo Folengo. Aquél quiere ser satírico y moralista. Este se propone reír. ¿Es posible establecer parangón entre Tertuliano y Rabelais o nuestro Arcipreste de Hita? Pues algo parecido perpetró Sigüenza cuando explica al Bosco por Merlín Cocayo. El primitivo holandés, autor, ge-

neralmente, de trípticos que pueden verse abiertos o cerrados, es uno de los pintores, el primero entre todos, a quienes ha dado El Escorial el motivo más insigne de su gloria.

Habría aún de señalar el juicio del P. Sigüenza sobre Alberto Durero. «Fué—dice—hombre de gran ingenio, que dió mucha luz del dibujo y de la pintura a todos sus alemanes y flamencos. Con sólo líneas negras y lo blanco que dejó entre ellas significa cuánto pudieron hacer Apeles y Timantes, y nos representa las cosas tan vivas, como si tuvieran sus naturales colores.» Desde luego, el P. Sigüenza (y menos todavía su continuador, Fray Francisco de los Santos), no ha de ser considerado como un crítico de arte en el estilo de Diderot, Gautier, Fromentin y los Goncourt. Le falta sensibilidad y está muy lejos de Lope, cuando el *Monstruo de la naturaleza* habla de

*Marino, gran pintor de los oídos,
Y Rubens, gran poeta de los ojos,*

o bien, cuando dice, en verso soberano, que la pintura consiste en dar

Cuerpo visible a la incorpórea esencia.

Como tratadista de arte, Sigüenza es inferior a Pablo de Céspedes, racionero de Córdoba, y a los *Diálogos* respectivos de Francisco de Holanda, Vicente Carducho y Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez. En las frases transcritas, en las que ha inmortalizado, al copiarlas Menéndez y Pelayo, y que imprime entrecomilladas la *Historia de las ideas estéticas*, no se ve, ciertamente, un genio de la crítica, y sólo un hombre de buena voluntad que describe con palabras bien ordenadas y precisas lo que ven sus ojos.

Hemos de ver en seguida los pintores que viven de la gloria de El Escorial, que de allí reciben la luz, cual la luna del sol, y únicamente por ella se hallan en nuestro respeto y

estima, porque la propia sustancia y el propio valer les relega a la jerarquía no muy envidiable de satélites de satélites. Al P. Sigüenza, dentro de lo literario, le sucede lo mismo que a esos pintores en el plano de su arte. Sin El Escorial y la debilidad excusable de don Marcelino, ¿qué sería? Un documento frío para la historia del arte, como lo es el P. Santos y otros que por incidencia trataron de pintura.

III

LOS PINTORES, LUNAS DE EL ESCORIAL

Digo lunas, porque reciben su luz de la fábrica majestuosa, símbolo de nuestra grandeza imperial. No sin poderosas razones se ha enterrado allí a José Antonio, el moderno forjador de las glorias españolas, después de una solución de continuidad que ha durado dos siglos. Es la tumba que al genio del resurgir actual le correspondía.

¿Cuáles son estas lunas o satélites? ¿Cómo y hasta dónde hemos de darles estimación?

A pesar de lo dicho, el P. Sigüenza es un hito en el sendero cronológico de El Escorial. Para ordenar con acierto hay que tomar su nombre por punto central y hablar de los pintores, sus contemporáneos o anteriores a él y de los que luego unieron sus nombres al espíritu allí manifestado.

Muchos de los cuadros que había en El Escorial se encuentran hoy en el Museo del Prado. Para su estudio se ha de acudir, como a guía primera, al estupendo *Catálogo* de Sánchez Cantón. Para los demás ha de consultarse otro *Catálogo* famoso: el que sobre las pinturas de aquel Real Sitio y Monasterio redactó, en el siglo XIX, el pintor, crítico e historiador del arte don Vicente Poleró y Toledo, cuya fisonomía de militar romántico nos ha conservado Madrazo. Don

Ceferino Araujo y Sánchez, el biógrafo de Goya, sin otra relación conmigo que la casual homonimia, publicó en la *Ilustración Española y Americana* en 1874 un notable estudio sobre las pinturas y los pintores de El Escorial. También han de tenerse muy a la vista los dos tomos del insigne agustino, asesinado por los rojos, P. Julián Zarco Cuevas, sobre los pintores italianos y españoles de El Escorial, publicación esmeradísima del Instituto de Valencia de Don Juan y archivo de importantísimos documentos allí reproducidos mediante sabia y concienzuda selección.

La relación del P. Sigüenza da dos clases de pintores: las primeras figuras del itálico Renacimiento, a quienes El Escorial nada les añade en el subido aprecio de las generaciones, y aquellas otras que se levantan a los primeros peldaños de la general estimación y se las ve distintas y vigorosas porque El Escorial las ha envuelto en las ráfagas de su lumbre imperial. Al primer grupo pertenecen no pocos de los que menciona el P. Sigüenza: Rafael, Miguel Angel, Vinci, Tiziano, Tintoretto, Correggio o Acorezo, como dice el historiador de la Orden jeronimiana. De estos autores hubo en El Escorial cuadros originales y copias. En el segundo grupo está el Bosco. Casi toda su fama se la debe a España, a la afición que le tuvo Felipe II y a las palabras que en su elogio dejaron escritas el P. Sigüenza y Felipe de Guevara. No pasa—ya lo he dicho—de ser un primitivo holandés estimable, pero desde luego inferior a Metsys, a Van-der-Weyden y a Van-der-Goes. Sigüenza cita mucho a un italiano que vivió con él en el Monasterio escurialense, que le dió muchas noticias y puntos de apoyo para laborar y describir las obras de arte, y a quien el fraile, a su vez, aconsejó mientras trabajaba en El Escorial, adonde fué llamado por Felipe II. Sigüenza dice Peregrino. Se trata de Peregrín de Pellegrini, llamado Tibaldi. Aníbal Carracci le apellidó el «Miguel Angel reformado». Es, en efecto, un imitador de Buonarotti. De su vida, su estancia en El Escorial, su manera y sus traba-

jos hay noticias abundantes y muy documentadas en el libro del P. Zarco. Los muros y bóvedas del Monasterio se han llenado de frescos debidos a Tibaldi, en los que desenvuelve el pintor asuntos bíblicos, y a fe que vemos complacidos el *Melquisedec y Abraham*, *Los israelitas cogiendo el maná*, *la Cena legal*, el *Elías, confortado por el ángel*; los *Desposorios de la Virgen*, *la Presentación de la Virgen en el templo*, cuyas columnas salomónicas se tocan con la mano; muchas otras composiciones en el estilo de Miguel Angel, pero sin su fuerza y majestad. Algunos de estos frescos diríanse cartones para tapices. Otros entran ya de lleno en el barroquismo, como *El Arcángel San Miguel*, *la Crucifixión*, centro de un tríptico y un *Descendimiento*. En *La teología y los Doctores de la Iglesia latina* revive el alma clásica de Rafael Sanzio y Buonarrotti. *Los gimnosofistas discurren del alma del hombre* parece un preludio de Poussin. Tibaldi es un epígono del decorador genial de la Capilla Sixtina y del autor de la *Escuela de Atenas*. El P. Zarco acierta al juzgarle en la página 224 de los *Pintores italianos*. Si sus producciones artísticas se guardasen en un pueblecito sin importancia, acaso dejaran indiferentes y distraídos a quienes de paso llegaran a ellas en el alto de un camino a cualquiera otra metrópoli del arte. En El Escorial nos impone su grandeza. No nos hallámos ciertamente ante Miguel Angel, Rafael, Correggio, Veronés, Tiziano y Tintoretto; pero el alma ha salido de la vida vulgar y se ha internado por los ámbitos de la belleza.

Del mismo modo nos atrae Luqueto o Lucas Cambiasso y nos interesamos por la familia de Juan Bautista Castello, *el Bergamasco*, que se ha casado con la viuda de Niccolassio Granello, y a El Escorial va con su hijastro Nicolás Granello y con su hijo Fabricio, que colabora con el hermano de madre, a él unido por vínculos de sangre, de ideal estético, de técnica y de afán en el trabajo. En El Escorial han dejado los frutos de su inspiración y de su maestría en el arte lo mismo *el Bergamasco* que su hijo Fabricio Castello y su en-

tenado Nicolás Granello, algunas veces colaborando con Lázaro Tavarone y Francisco de Urbino: el primero, protegido y ayudante de Luqueto, y el segundo de *el Bergamasco* y de la prole, natural y de afinidad, que a Juan Bautista Castello seguía.

Rómulo Cincinato lleva dos nombres famosos en la historia de la Roma antigua: el del fundador y primer rey, que, junto a su hermano Remo, fué amamantado por la loba legendaria en los cañaverales del Tíber, y el del ejemplar dictador de los veintiún días, siendo ya él octogenario, en la mitad del siglo v, antes de nuestra Era. Rómulo Cincinato fué a El Escorial para ser tercero en discordia en la tasación del *San Mauricio*, del Greco. El trató el mismo asunto y, además, escenas de la vida de San Jerónimo y de San Lorenzo. ¿Qué sería hoy de Rómulo Cincinato sin el Monasterio de Felipe II?

A Federico Zúccaro casi salieron a recibirle con palio. Eso dice el P. Sigüenza. Se le recomendó al Monarca su embajador en Roma el Conde de Olivares y se le asignaron como emolumentos 2.000 escudos de oro al año. El extraordinario renombre terminó en extraordinario fracaso. Vino en 1586. Se volvió a Italia en 1588. Muy rico, fundó allí una Academia de Pintura y se mandó construir en el Pincio magnífica residencia, verdadero museo de obras pictóricas y escultóricas celebradas. Fué también escritor y tratadista de arte. Colaboró con él Juan Gómez. Es de notar la elegancia de un *San Jerónimo* en la puerta de un relicario.

Nada diré de Bartolomé Carducho (hermano de Vicente, el de los *Diálogos de la Pintura*), ni de Bartolomé del Acua, ni de Jerónimo de Urbino, ni de Jerónimo Peregrín, porque a éstos ni el mismo Escorial consigue sacarlos de su medianía. Mucho es ya que los libre del anonimato. Sin embargo, sus pinturas del Real Sitio de San Lorenzo se tienen en pie, quiero decir que no se ven con desagrado, aunque se echen de menos cualidades superiores.

IV

GRADACION DE IMPERIO

Como el Imperio es siempre jerarquía, caben en él, desde cualquiera de los puntos de vista que se le examine, una natural gradación de valores, por la cual cada uno ocupa el lugar adecuado al motivo de su estimación, ya proceda de cualidades intrínsecas (en este caso del pintor), ya le llegue el renombre y el aprecio de accidentes externos que vienen a juntarse a su valía para hacerla más clara, distinta, intensa y extendida.

El Escorial da luz a todos los que han dejado allí huella de su paso por el mundo; pero a unos los alumbró más que a otros, debido a múltiples circunstancias que no son de este sitio. Los grandes maestros de la pintura italiana, celebrados por el P. Sigüenza, y cuyos nombres se han estampado líneas arriba, no hubieran necesitado de El Escorial para vivir en la plenitud de su gloria. No así los que menciona y estudia en su actuación escurialense el P. Zarco. En la relación hay pintores estimables y pintores mediocres, a quienes el ambiente imperial en que dejaron su obra les salva del olvido y les hace atrayentes y simpáticos al profesional, al erudito, al crítico, al historiador y al aficionado. Artistas que no vivirían sin El Escorial en su valoración pasada y presente, porque aquel recinto les da tono, realce y acompañamiento, están dentro del período a que alcanza el P. Sigüenza, el Bosco, *el Mudo* y los que siguen a Tiziano como retratistas de Felipe II y de su Corte, Antonio Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz. De Vecellio a sus sucesores en la tarea de retratar al Soberano español, encarnación del Imperio, va una distancia que disminuye, tratándose del pintor de Utrecht (1519-1576), y aumenta un poco con el

valenciano y el madrileño. Antonio Moro apenas se relaciona con el Real Sitio de San Lorenzo. Hay en su activo pictórico, como perla preciada, el *Felipe II de El Escorial*. Sin embargo, su fama, merecidísima, vive de otros elementos constitutivos. De Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz, muy superior el primero al segundo, hay muchas obras repartidas por el Monasterio y el Palacio; pero su renombre más se deriva de los retratos del Museo del Prado y de los personajes, figuras de Imperio, a que dió vida y señorío su pincel, que de las escenas hagiográficas de El Escorial. Dentro de su grado en la valoración y la jerarquía, los pintores de Corte del Rey Prudente no toman de El Escorial la luz que conserva en el recuerdo y en el alma nacional sus respectivas figuras, como Velázquez y Tiziano, Veronés y Tintoretto, y andando dos centurias, Mengs, el pintor de Carlos III, no acrecientan su grado de valoración por conservar pinturas en el recinto mandado edificar por Felipe II con la grandiosa fábrica grecorromana de Juan de Herrera, que en el arte de la arquitectura termina el Renacimiento e inicia el barroco.

Los pintores de El Escorial, es decir, los que sacan su mérito y su fama, tanto como de ellos mismos, de la atmósfera espiritual en que sus tablas, lienzos y frescos se situaron, son, además del Bosco y de los italianos que estudia en su libro el P. Zarco, un contemporáneo del P. Sigüenza: Fernández de Navarrete, *el Mudo*, y dos pintores, ya del siglo XVII, a quienes el historiador de San Jerónimo y de El Escorial no conoció. El uno es madrileño, el otro italiano. Me refiero a Claudio Coello y a Lucas Jordán. Vienen luego los astros de segunda o tercera magnitud: Juan Gómez, Luis de Carvajal y algunos otros.

A Fernández de Navarrete, *el Mudo*, le elogia el P. Sigüenza como pintor y como hombre de ideas acertadas en la forma de retratar a los santos con el pincel, de manera que infundan devoción y no se vaya el alma por caminos dis-

tintos a los de la piedad cuando ante ellos se eleva el corazón al cielo. El Museo del Prado guarda un cuadro de Juan Fernández de Navarrete, *el Mudo*. Es un *Bautismo de Cristo*, con seis figuras de cuerpo entero: el Salvador, San Juan y cuatro ángeles en forma de adolescentes. El autor ha nacido en Logroño hacia 1526 y muere en Toledo el 28 de marzo de 1579. Lope de Vega compuso su epitafio, que dice así:

*No quiso el cielo que hablase,
Por que, con mi entendimiento,
Diese mayor sentimiento
A las cosas que pintase.
Y tanta vida les di
Con el pincel singular,
Que, como no pude hablar,
Hice que hablasen por mí.*

Sus restos descansan en San Juan de los Reyes, de Toledo. Murió en los brazos de su amigo el escultor y platero Nicolás de Vergara, *el Mozo*.

Fué Navarrete, *el Mudo*, un pintor jerónimo. Aprendió a dibujar y se aficionó a las Bellas Artes en el Monasterio de la Estrella, cerca de su ciudad natal. Hizo el consabido viaje a Italia, y allí, con muy buen gusto y claro juicio, se aficionó a Tiziano, no porque fuera nunca su discípulo, sino por la emoción estética que la contemplación de sus obras le produjo. El Escorial está lleno de pinturas de Navarrete, *el Mudo*. Las hay también en Londres, en Weimar, en el Ermitage, de San Petersburgo; en el Museo Provincial de Logroño, en el Instituto Jovellanos, de Gijón. En San Lorenzo el Real se admira un *Apostolado* incompleto, pues sólo tiene ocho cuadros. El artista ha copiado alguna que otra vez a Van-der-Weyden, a Tiziano y a Miguel Angel, nunca al Bosco, que yo sepa. El resto lo componen asuntos religiosos: varios *San Jerónimos*, una *Sagrada Familia* (otra está en el

Museo de Weimar y otra en el Ayuntamiento de Logroño), una *Natividad del Señor*, una *Virgen y San Juan*, escenas de la *Vida de San Lorenzo*, una *Aparición de Jesús a su Madre...* *La Virgen y San Juan* es una copia de Van-der-Weyden al claroscuro. Una y otra figura se ostentan a ambos lados del *Cristo*, de Benvenuto Cellini. De Navarrete, *el Mudo*, ha tratado Sánchez Cantón, en 1914, al hablar de *Los pintores de cámara de los Reyes de España*. Doce años antes don Elías Tormo estudió la persona y la obra de Navarrete, *el Mudo*, en su *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*.

Es *el Mudo* un pintor tan elegante como dicen que lo fue en su apostura y buena disposición corporal. Sigue el aura de Tiziano, sin acercársele ni siquiera en la clásica dimensión de longitud que separa a Estacio de Virgilio. Trabajó concienzudamente para los jerónimos de El Escorial, como antes había trabajado en la Estrella, y supo adaptarse, al mismo tiempo, a la majestad de Felipe II, que le pagaba y le encargaba las obras, y el espíritu de la Orden religiosa que moldeó desde niño su gusto, su inteligencia y las dotes de que el cielo le había dotado. A El Escorial dedicó sus afanes, y El Escorial le ilumina, a través de los siglos, con sus resplandores de Imperio. Es artista que se nos lleva tras de sí el afecto. Los autores que admiró y copió dan la medida de su temple, de su sensibilidad, de sus disposiciones para llevar a la técnica del diseño y del color, con asuntos religiosos, un reflejo del propio carácter, del propio buen talento y asimismo del hálito imperial y católico—no olvidemos que catolicismo vale universo—, cifrado por Felipe II en la empresa de El Escorial. Suma reverencia, inclinación de *Confiteor* merece de los buenos españoles *el Mudo*. Flor de los jardines escurialenses, su perfume nos conforta, aunque no sea posible caer de rodillas, como si se tratara de sus inspiradores y modelos y, andando los años, de Velázquez.

V

CLAUDIO COELLO

Los pintores celebrados a quienes, ya muerto el P. Si-güenza, da El Escorial toda la gloria, más merecida en el primero que en el segundo, son Claudio Coello y Lucas Jordán.

El autor de *La Sagrada Forma* es madrileño. Su vida se encierra entre los años 1642 y 1693. Desde su mocedad le llegan influencias de Velázquez, de Zurbarán, de Murillo. Como fresquista, procede de la escuela de Carreño de Miranda y Francisco Rizi, que fué su maestro. Los retratos de Carlos II, de su madre, Doña Mariana de Austria, y de su segunda mujer, doña Mariana de Neoburg, acreditan en Claudio Coello un pincel seguro, que bien pudiera ponerle, por este sólo aspecto de su arte, en el escalón inferior inmediato al de Velázquez, al nivel o quizá por cima del citado Carreño y de Juan Bautista del Mazo, yerno del autor de *Las lanzas*. Pero Claudio Coello es el pintor de El Escorial por excelencia. Claro que el cuadro inmortal de la sacristía es su obra maestra, y sin ella, y sólo con los lienzos del Museo del Prado, el pintor subiera poco en la estimación de las gentes y, desde luego, se acompasara al aprecio limitado y con reservas de otros artistas no tan famosos como él.

Compárese la sacristía de El Escorial con San Plácido, de Madrid. La iglesia de monjas benedictinas de la calle de San Roque apenas es visitada por devotos del arte como en peregrinación a la grandeza de un artista soberano. *La Anunciación* del altar mayor, los retablos laterales de la Epístola y el Evangelio dan prueba convincente de que nos encontramos ante un pintor de fuerza, majestad y dilatados alcances en los horizontes del espíritu a que llegan los pinceles.

La *Anunciación* y el cuadro central de la epístola, *Cristo con Santa Gertrudis*, llévanse nuestras miradas, nuestra admiración y nuestro entusiasmo, ya por la fábrica, complicada y barroca, en que se encierra el pensamiento de la Encarnación de Cristo, ya por la buena disposición y armonía de las figuras, que se disponen en diferentes planos de verticalidad; ya por la serenidad augusta de la Madre de Dios, que recibe el mensaje del Arcángel San Gabriel; ya por el cuerpo, todo luz, de la paloma del Espíritu Santo; ya por el vapor impalpable que envuelve, en la parte superior de la pintura, la gloria del Altísimo; ya por el ornamento arquitectónico herreriano que da réplica a la figura de la Virgen; ya por el simbolismo, profundamente religioso, a que se ajusta toda la composición, encuadrada por las bellas columnas jónicas del retablo... Madrid no se ha ocupado nunca de dar a su pintor la veneración y el respeto que la iglesia de San Plácido demanda para la eterna memoria de quien muy bellamente y con gran vigor en las ideas y en las expresiones supo decorarla. De no haber pintado Claudio Coello el cuadro de la sacristía de El Escorial, su nombre no alcanzara mayor grado en la tabla de los valores que el de su maestro, Francisco Rizi, y de sus discípulos Teodoro Ardemans, más conocido como arquitecto, y Sebastián Muñoz, cuyo *Entierro del Conde de Orgaz*, del Prado, es una realización barroca del mismo asunto inmortalizado por el Greco. La iglesia de San Plácido, de tan notables recuerdos históricos y artísticos, y a la que no es ajeno el nombre de Velázquez, suele permanecer siempre cerrada, achaque frecuente en los conventos de monjas. Después de la liberación, hasta julio de 1942, estuvo allí instalada provisionalmente la Parroquia de San Martín, como hace muchos años—se acercan a medio siglo—se celebraron allí los cultos de la Parroquia de Covadonga. Era entonces posible contemplar en la soledad de la graciosa nave las pinturas juveniles de Claudio Coello, a quien su colaborador, José Jiménez Donoso (1628-1690),

diera el sentido de la decoración, por él aprendido en Colonna y Metelli. El hecho lamentable es que muy pocos visitan en Madrid la sede artística de Claudio Coello en las benedictinas de la calle de San Roque, con vuelta el convento a las calles del Pez y de la Madera: recinto muy famoso en la historia y las leyendas del tiempo de Felipe IV, con sus dos célebres procesos inquisitoriales y el reloj que toca a muerto, epílogo de galante aventura que los siglos van continuando.

Los cuadros del Prado, entre ellos el insuperable retrato del P. Cabanillas; también *La Sagrada Familia*, de Budapest, llaman, por su lado, para Claudio Coello la estimación y la fama perenne que no tendría sin sus trabajos en El Escorial, sobre todo sin el lienzo de maravilla, donde se prolonga, cual si se reflejara en un espejo, la decoración arquitectónica de la sacristía. *La Sagrada Forma* es un ejemplo muy acusado de lo que fué el realismo en la pintura española del siglo XVII, y constituye, además, un capítulo importante de iconografía, de teología, de historia, de indumentaria, de costumbres en una Corte que tiene por palacio un convento de jerónimos. Sobre el cuadro y las circunstancias históricas que el cuadro refleja hay un libro notable del agustino P. Eustasio Esteban. Recientemente, con motivo de haberse celebrado el tercer centenario del nacimiento del pintor, don Elías Tormo disertó ante el cuadro con su acostumbrada sabiduría, y el señor Alvarez Cabanas publicó un notable artículo en la agustiniana *Ciudad de Dios*, volumen CLIV, mayo-agosto 1942, núm. 2.

Es el año 1684. Estamos en guerra con Francia. La plaza de Luxemburgo, defendida por el príncipe de Chimay, con una corta guarnición de españoles y valones, se ha rendido al genio militar de Vauban. Cataluña es también teatro de la guerra. De Italia llegan malas noticias. Los franceses han bombardeado Génova, por ser aquella república aliada de España. El 29 de julio, por mediación del Impe-

rio y de Holanda, firman Luis XIV y Carlos II la paz de Ratisbona. Gobierna el Duque de Medinaceli, que ha sucedido al segundo Don Juan de Austria, al morir éste, en 1679. En Palacio maquinan incesantemente los unos contra los otros. Cada uno tiene su partido. Los personajes principales de aquellas inmensas intrigas son la Reina María Luisa, la camarera mayor, Duquesa de Terranova; Medinaceli, Eguía, el confesor del Monarca, P. Reluz, que llegó a negar la absolución a su regio penitente si seguía conservando en su puesto a Medinaceli. La angustiosa situación de España en el interior, en la guerra que fuera sostenía, y en lo que hoy se llama política internacional halló verbo elocuente en las manifestaciones del P. Reluz. El confesor del Rey fué sustituido en seguida por el P. Bayona, dominico y catedrático de Alcalá. La Terranova, contra la costumbre palatina, que solía hacer vitalicios estos cargos, dejó de ser camarera mayor, y se eligió a la Duquesa de Alburquerque. El secretario, Eguía, se pasó de la fracción del P. Reluz a la de Medinaceli; pero en junio del año siguiente el Duque dimitió todos sus honores y preeminencias y recibió permiso del Rey para retirarse a sus estados de Cogolludo. Le sucedió en la privanza el Conde de Oropesa.

Este es el momento social que retrata Claudio Coello en *La Sagrada Forma*. El motivo y el asunto del cuadro todo el mundo lo conoce. El Escorial guardaba, desde 1592, una forma consagrada e incorrupta. Se trajo de Holanda, donde la habían profanado los secuaces de Zwinglio, el cura de Zurich, que había introducido en Suiza la Reforma protestante. Quiso Carlos II trasladarla, de manera solemne, desde uno de los relicarios hasta un altar especial que, de allí en adelante, la guardara, y que se encuentra precisamente detrás del cuadro. Se encomendó la obra a Francisco Rizi, y la muerte, acaecida entonces, del notable fresquista hizo que se pensara en su discípulo Claudio Coello. El cuadro se pintó entre 1685 y 1688. La escena, allí representada con arte

soberano, tuvo por fecha el 19 de octubre de 1684. Fué una de las solemnidades con que se celebró un acontecimiento europeo de singular importancia: el haber sacudido Viena el yugo otomano. En el lienzo aparecen soberanamente retratados el Rey Carlos II; el Duque de Medinaceli, su primer Ministro; el Duque de Pastrana, su Montero Mayor; el Conde de Baños, su Caballerizo; el Marqués de la Puebla, Mayordomo y Gentilhombre; don Antonio de Toledo, primogénito del Duque de Alba; el Prior Fray Marcos de Herrera, que salvó al Monasterio del incendio de 1671; Fray Diego de Torrijos, Maestro de Capilla; el mismo Claudio Coello y el Alcalde de El Escorial. El preste que presenta en el ostensorio *La Sagrada Forma* para que sea adorada de todos es el Padre Francisco de los Santos, más de una vez mencionado, continuador del P. Sigüenza en la historia de San Lorenzo el Real. Hay, además, en el cuadro simbolismos místicos del más subido valor: todo en él respira majestad de Imperio, aún en las circunstancias calamitosas que en breves líneas hemos procurado resumir.

Nos hallamos ante una obra maestra, digna de Velázquez. ¿Herejía? En modo alguno. Hace años fueron tenidos como de Velázquez los *Esponsales*, de la Galería Nacional de Londres. Beruete, padre, probó que eran de Lucas Jordán. Claudio Coello, no hay que dudarlo, se halla más cerca del genio de *Las lanzas* y retratista maravilloso de Inocencio X que del italiano que le sucede en 1692 como pintor del Rey. En ese año llega a España Lucas Giordano, a quien hemos llamado siempre los españoles Lucas Jordán. Le llevaba diez años a Claudio Coello, pues había nacido en Nápoles en 1632. El autor de *La Sagrada Forma* recibe con ello en su alma buena un golpe de muerte. La tristeza le lleva a extinguirse el 29 de abril de 1693, a la edad de cincuenta y un años.

Claudio Coello es, por excelencia, el pintor de El Escorial. El ha dejado allí su obra soberana, y, en equilibrio de balanza y correspondencia, el Monasterio filipense, símbolo

de España en días de grandeza, le da inmortalidad. Sin El Escorial, no superaría Claudio Coello ni al yerno de Velázquez, Juan Bautista del Mazo; ni a Carreño de Miranda, ni a su deudo, un siglo anterior a él, Alonso Sánchez Coello; ni a su maestro, Rizi, y ¿quién sabe si a Cerezo y Pareja? El Escorial regala a las glorias de España un gran pintor, el cual en el resto de sus obras no ha conseguido ni siquiera el que se organicen peregrinaciones artísticas a la madrileña iglesia de San Plácido, que viene a ser para él lo que la ermita de la Florida para Goya.

VI

LUCAS JORDAN

A Lucas Jordán se le llama *Luca Fa Presto* por lo de prisa que pintaba. Sobre esta su condición se refieren varias anécdotas. Una vez, como le llamaran para que interrumpiera el trabajo y fuera a comer, él contestó: «En seguida, dentro de unos minutos. En cuanto pinte tres apóstoles.» Jordán vino a España, llamado por Carlos II. En 1692 llegó a Madrid. Para la capilla del Buen Retiro acabó de allí a poco dos enormes lienzos: *San Miguel, vencedor de los ángeles rebeldes*, y *San Antonio de Padua predicando a los peces*. Lo que resta del Palacio del Buen Retiro, en el Casón, hoy Museo de Reproducciones Artísticas, ofrece a la contemplación de todos los madrileños un techo de Jordán: la *Alegoría del Toisón de Oro*, asunto tratado, además, por Ingres y Egidio Van Tiborgh.

Jordán, fué, en Nápoles, su patria, discípulo de Ribera, *el Españolito*. A la muerte de Carlos II, acaecida el 1.º de noviembre de 1700, el pintor volvió a Italia muy rico, a igual de Zúccaro, por lo mucho que había ganado en España. Murió,

en su ciudad natal, el 8 de febrero de 1702, a los setenta años de su edad, como nacido—ya lo dije antes—en 1632. De él dice Aureliano de Beruete, el hijo, en sus *Conferencias de Arte* (Madrid, 1924, pág. 223), que «su influencia en el arte español fué completamente perjudicial, pues que terminó con la pintura tradicional, que aún se seguía cultivando en España, y se marchó luego sin dejar más que sus obras». El propio Beruete reconoce, no obstante, en la misma página, que fué «un pintor de su tiempo, con condiciones excepcionales y cualidades extraordinarias». Bóvedas, frisos y lienzos de El Escorial atestiguan las dotes para la grandiosidad que en el pintor napolitano de Carlos II concurrían. A éste sí que le da el Monasterio filipense un puesto no despreciable en la historia de la pintura. El techo de la gran escalera, que representa *la Gloria*; los trabajos para que dió el asunto Palomino; las escenas diversas de la batalla de San Quintín, acaecida el 10 de agosto de 1557, día de San Lorenzo, han dado a Lucas Jordán una importancia que, como se ha visto en la opinión, siempre sensata y autorizada, de Beruete, está muy lejos de merecer.

Pero bien está que los grandes símbolos de Imperio en vuelvan en su resplandor a los seres y a las cosas que alcanzan. El hálito imperial es vida siempre, y no puede morir lo que ha sido por él vivificado.