

# **Los pintores italianos del Escorial**

**Miguel MORÁN TURINA**  
Universidad Complutense  
Madrid



El paso de los pintores italianos por El Escorial no suele considerarse como un capítulo especialmente brillante de la historia del arte. Ni por los españoles ni, mucho menos, por los propios italianos. Los últimos siempre han pasado como sobre ascuas al tratar de él y los primeros quizá hayan insistido mucho más en las consecuencias que aquella empresa tuvo para el futuro de nuestra pintura que en aquel conjunto de pinturas que, aunque sólo sea en metros cuadrados, no deja de ser impresionante.

La torpeza compositiva y la escasa calidad de los frescos de Luqueto en el interior de la basílica y la ruina en que se han convertido las pinturas de Tibaldi en el claustro no ayudan excesivamente a que se tenga una opinión distinta, como tampoco lo hace el texto de Sigüenza, que en varias ocasiones arremete contra el trabajo de Luqueto, hecho «parece que con ganas de acabar», y que en otros pasajes da la sensación de recrearse en el estrepitoso fracaso de Zuccaro, aquel pintor que

«vino... con tanto nombre enderezado al servicio del Rey, por medio de personas tan graves y de tan buen juicio, y las estampas suyas le habían hecho tan famoso, que poco menos le saliéramos a recibir con palio»

pero que dos años después regresó a su tierra «dejándonos muy poco gusto de sus pinturas».

El contraste tan violento que presenta el jerónimo entre la autosuficiencia del pintor, «tan enamorado de sus manos» que no pudo esperar a que se colocase en el retablo la *Adoración de los pastores* para enseñársela al rey, y la reacción de éste que, por todo comentario, preguntó «si eran huevos los que tenía allí en una cesta un pastor... para presentarlos a la recién parida Virgen Madre», resulta casi hilarante —de puro ridículo— cuando el lector de Sigüenza imagina la cara que se le debió poner al pobre pintor al oír las palabras del rey. Una cara que nos imaginamos más turbada aún cuando Felipe II, que «jamás supo dar malo [el semblante] a nadie», le dijo a la cara y

sin ambages que las pinturas del claustro no le gustaban en absoluto ni a él ni a nadie de cuantos las habían visto. Las torpes excusas del pintor, que trató de disculparse desviando las culpas hacia «unos mancebos [ayudantes suyos] que se las habían echado a perder», hacen aún más patética su situación; máxime si tenemos en cuenta que, en un rasgo de esplendor regio, el monarca le recompensó por su trabajo como si éste se hubiera realizado a su completa satisfacción: 8.000 ducados y una renta vitalicia de otros 400 anuales no dejan de ser un pago más que generoso por unas pinturas que a nadie gustaron y que, en su mayor parte, estaban destinadas a ser picadas, unas, y, otras, a ser repintadas por un pintor tan modesto —y ahí lo profundo del agravio— como aquel infame Juan Gómez.

A fray José no debía caerle especialmente simpático un hombre tan soberbio y pagado de sí mismo como era Zuccaro, pues, si no, no se entiende la tremenda dureza —casi diríase crueldad— de las poco más de dos páginas que le dedica. Pues no es sólo que no escriba nada bueno de él, que no lo escribe, sino que en lo que escribe muestra su poca cristiana complacencia en relatar como cuando, aceptando aparentemente sus excusas en el episodio de las pinturas del claustro y para dejar a salvo su nombre y su buen hacer, «diose traza que pintase una de su mano... [ésta] salió tan perdida cosa, que aún parecían las otras mejores».

Después de este nuevo y último fracaso, Felipe II «le dio licencia para que se tornase a Italia» y, tras siete años de largas y complicadas negociaciones para conseguir los servicios de quienes se tenían por los mejores pintores de Italia, el rey se encontró de nuevo como cinco años atrás: con unas pinturas que no le satisfacían en absoluto, con una enorme cantidad de paredes por decorar y, probablemente, con pocas esperanzas de encontrar algo mejor de lo que le había deparado la suerte hasta ese momento. Y, si creemos a Sigüenza, todo por una fatalidad: la temprana e inesperada muerte de Navarrete en 1579, pues «si viviere éste, ahorráramos de conocer tantos italianos».

Era como si a lo largo de la década de los ochenta el destino le hubiera vuelto la espalda al rey: el mismo destino que con la furia de los elementos había hundido sus naves impidiéndole conquistar Inglaterra, con la muerte de Navarrete hacía peligrar la feliz conclusión de una obra que hasta aquellos momentos se había desarrollado con una facilidad y rapidez sorprendentes. Evidentemente, ni una cosa tiene que ver nada con la otra, ni la muerte de Navarrete fue causa de otra cosa que de los problemas con las pinturas del retablo, pero así se escribe la historia y, en lo que respecta a las pinturas italianas del

Escorial, así se ha escrito: el azar de una muerte fue causa de innumerables problemas y de que un lugar que iba a estar marcado por el arte de los venecianos acabara convirtiéndose en un edificio en el que intervinieron masivamente los pintores genoveses, florentinos y romanos, cuyo arte nunca había interesado especialmente al rey.

Y es que en el mismo momento en que empezó a pensarse en las decoraciones pictóricas del monasterio empezaron los problemas.

Primero fue la imposibilidad de que Tiziano, o en su defecto otro pintor veneciano, pintara el retablo: el cuadro encargado a Tiziano para el altar resultó demasiado oscuro y sus figuras demasiado pequeñas para que pudieran ser vistas correctamente una vez colocado en su emplazamiento definitivo en el retablo –que, por otra parte, acabó teniendo unas medidas completamente diferentes a las que se le habían indicado al artista–; Navarrete murió nada más contratar las pinturas del retablo sin tener siquiera tiempo para iniciarlas; Tintoretto y Veronés no sintieron el más mínimo deseo de trasladarse a España y los dos cuadros que se les solicitaron en 1583 tampoco acabaron siendo considerados adecuados a pesar de que tuvieron que aprobarse los modelos que ambos artistas debieron enviar previamente y que aún se conservan en una colección inglesa. El cuadro de Veronés se rechazó por razones de estilo –se quería que todo el retablo fuera de la misma mano, o al menos de la misma escuela– y porque se había producido una alteración en el programa que dejaba fuera la *Anunciación*; el cuadro de Tintoretto se rechazó por «ser las figuras menores del natural», algo inaceptable en un momento en el que se pensaba que la imagen religiosa debía tener «suficiente grandeza, porque lo pequeño, aunque sea bien proporcionado, no se dice del todo hermoso», tal y como prescribía san Juan de Ávila en su *Libro espiritual sobre el verso Audi filia et vide*, que estaba entre los de lectura frecuente del rey.

Y después de estos problemas debió ser la fatalidad: el *Martirio de San Lorenzo* enviado por Luqueto en 1581 no convenció en absoluto al rey, que ordenó retirarlo del altar y colgarlo en uno de los claustros altos; como tampoco convencieron los cuadros pintados por Zuccaro. El caso es que, por unas razones o por otras, al comenzar 1589 el retablo aún distaba mucho de estar terminado –tres de las pinturas de Zuccaro (la *Natividad*, la *Adoración de los reyes* y el *Martirio de san Lorenzo*) fueron retirados nada más regresar el pintor a Italia– y el rey se había visto obligado a renunciar definitivamente a uno de sus deseos más queridos –que el retablo de la basílica fuera un retablo veneciano– sin que tal renuncia le convenciera lo más mínimo ni tam-

poco le evitara problemas y discusiones constantes con los artistas encargados de terminarlo. Una renuncia que creo tiene unas implicaciones mayores, que van más allá de las dictadas por el propio desarrollo de los acontecimientos y que, de alguna manera, suponen la asunción por parte del rey de que en aquel sitio y en aquel lugar la pintura de Tibaldi, e incluso la de Zuccaro, podía resultar más adecuada a sus fines que la de los venecianos; o, lo que es lo mismo, que el dibujo primara sobre el color y la legibilidad sobre la emoción.

Felipe II era hombre de gustos claros y definidos en materia de pintura y desde luego en ellos no entraban otros artistas italianos que no fueran los de la laguna. Lo que le gustaba al rey eran la pintura flamenca y la veneciana; y más exactamente la de Tiziano, pues resulta sorprendente el escaso número de obras de otros artistas venecianos que tuvo en sus colecciones y que, prácticamente, pueden contarse con los dedos de las manos: el *Nacimiento* de Tintoretto (Borghini habla de que se enviaron ocho cuadros suyos al rey) y la *Anunciación* del Veronés –solicitadas a aquellos artistas, como hemos visto, para el retablo del Escorial cuando se pensaba articular alrededor del *Martirio de san Lorenzo* de Tiziano–, la *Coronación de espinas* del Veronés, el *San Jerónimo* de Lorenzo Lotto, el *Cristo yacente adorado por el papa Pío V* y la *Allegoría del nacimiento del príncipe Felipe* de Parrasio Tebano –el primero, regalado por el propio papa y, el segundo, enviado directamente al rey por el pintor– y algunos lienzos del Bassano, por los que el monarca empezó a interesarse a partir de 1574, pero que normalmente destinó a lugares secundarios de sus colecciones como por ejemplo las zonas más altas de la celda del Prior y la Galería de la Infanta en El Escorial.

Así pues, lo que de verdad le gustaba al rey eran la pintura flamenca y Tiziano; considerando, quizá, a Tiziano como un artista excepcional y al modo de trabajar flamenco –preciso, pulido y terminado– la verdadera piedra de toque de la pintura. En este sentido puede resultar sumamente significativo que, cuando Navarrete el Mudo se presenta ante Felipe II con el *Bautismo de Cristo* como muestra de su talento, el rey, para comprobar de verdad su dominio de la pintura le hace copiar a Van der Weyden y pintar grisallas. Y esto bastantes años después de haber descubierto a Tiziano y de haber superado por completo las reticencias iniciales que le produjo la pintura del veneciano cuando realizó su retrato en Augsburgo; un retrato cuya factura excesivamente rápida debió parecerle excesivamente sumaria a él, que hasta ese momento apenas había visto otra cosa que no fueran tablas de los pintores flamencos.

Tiziano y la pintura flamenca; dos formas radicalmente opuestas de concebir la pintura pero que a través de la voluntad del rey –y, antes, de la del emperador, su padre– podían acabar encontrando un punto de acuerdo en el terreno de la imagen religiosa. Un terreno que empieza a prepararse a finales de la década de los cuarenta y, justamente en relación con los encargos de Carlos V, que, en algún caso, envió al pintor de Cadore un modelo concreto al que atenerse. El *Ecce Homo* y las dos versiones de la *Dolorosa* suponen una nueva fórmula dentro de la pintura de Tiziano, que se aleja tanto de las Vírgenes amables, pintadas en las décadas precedentes para el duque de Mantua, como de la voluntad narrativa de sus interpretaciones anteriores de los temas de la Pasión. Ahora se trata de pequeñas composiciones restringidas a la pura imagen devocional, cuyo aislamiento del contexto narrativo subraya la intensidad dramática de la escena de una manera hasta ahora nunca vista en el mundo veneciano. Al hablar del *Ecce Homo*, que él conoció a través de una copia, Aretino se centra, sobre todo, en el profundo efecto que aquella imagen produce en el espectador:

«el dolor, en el que se debate la figura de Cristo, mueve al arrepentimiento a cualquiera que cristianamente mire sus brazos heridos por la cuerda que le ata las manos: aprende a ser humilde quien contempla el misérrimo hecho de la caña que sostiene en la diestra».

Son imágenes que, incluso por su tamaño, resultan adecuadas para la devoción privada, pasando a ocupar un lugar que hasta este momento estaba dominado por la pintura flamenca, mucho más emotiva que la italiana. Una pintura flamenca que, hasta la fecha, era la que primaba en las capillas y oratorios privados, fueran éstos los de Carlos V, que tenía un tríptico de Memling con la *Adoración de los Magos* en la capilla de su casa de Aceca, los de María de Hungría, que rezaba ante el *Descendimiento* de Van der Weyden en la capilla de su palacio de Binche, o los del propio Felipe II, que tenía en la capilla del Alcázar una copia del políptico de San Bavón, en la del Bosque de Segovia la *Crucifixión* de Van der Weyden y en la del Pardo una copia de su *Descendimiento*. Por eso, aunque hoy día nos pueda parecer sorprendente, no resulta tan extraño que, en su retiro de Yuste, Carlos V emparejara el *Ecce Homo* y a la *Dolorosa* de Tiziano con sendos cuadros de Michel Coxcie, una *Dolorosa* y *Cristo camino del Calvario*, ni que, años después, en el oratorio y en los aposentos privados de Felipe II en el Alcázar nos volviéramos a encontrar al *Ecce Homo* y a la *Dolorosa* mezclados con otras pinturas de Coxcie.

El paralelismo con el *Cristo con la cruz auestas* es evidente, tanto por lo que tiene de reinterpretación por parte de Tiziano de su versión anterior para la Scuola di San Rocco —en términos de reducción y concentración narrativa— como por la función asignada al lienzo por Felipe II que lo coloca en su oratorio privado del Escorial. Es una obra ésta que únicamente se puede entender en términos devocionales, tal y como la describe el P. Sigüenza:

«en el oratorio del rey sirve de altar un Cristo con la cruz auestas, devotísima y singular figura, de lo mejor que en mi vida he visto; parece quiebra el corazón, y allí tiene su debido lugar, aunque sin los candeleros se goza poco entre día, y en él, en las noches, passaba allí el pío Rey don Felipe buenos ratos, contemplando lo mucho que debía al Señor que tan pesada cruz llevaba sobre sus hombros por los pecados de los hombres y los suyos».

A través de sus comentarios podemos saber cómo se veía a Tiziano en la corte de Felipe II y cuáles eran aquellos aspectos que más interesaban de su pintura: el naturalismo de la representación, que hacía que las figuras de los apóstoles de la *Última Cena* aparentaran «estar vivas», de tal manera que «parecen ellas las que hablan y las que comen y los frailes los pintados», el «movimiento, luz y relieve» del *San Juan Bautista*, la «valentía» de la *Oración en el Huerto* o la propiedad de la invención en el sentido en el que lo proponía Dolce, de tal manera que hace que en el *Martirio de san Lorenzo* la historia esté contada «tan al natural y tan bien entendido, que parece se ve como ello fue». Pero a través de Sigüenza nos podemos dar cuenta también de que, aunque en algunos casos (concretamente en el de la famosa *Santa Margarita*) se muestre contrario a los excesos contrarreformistas que habían llevado a ocultar parte de su anatomía, son los criterios religiosos y devocionales los que priman por encima de cualquier otro, hasta el punto de que, cuando está comentando la copia hecha por Jerónimo Coello del famoso *Martirio de san Pedro*, acabara quejándose de que

«los pintores de Italia, aun los muy prudentes, no han tenido tanta atención al decoro como a mostrar la valentía de su dibujo, y así han hecho muchas cosas de santos que quitan las ganas de rezar en ellas; y ésta es una, porque no tiene cosa de devoción; en parte, quisiera que no fuera de Tiziano».

Y esto, que afectaba a un artista como Tiziano —que, en las fechas en las que se está empezando a pensar en la decoración del Escorial había dado ya un giro radical a su concepción de la pintura religiosa (más amarga y teñida de un hondo dramatismo) a raíz del nuevo sesgo que había tomado su vida tras ese cúmulo de circunstancias adversas y muy seguidas que supusieron los problemas con su hijo Pomponio, la separación de su hija Lavinia, las muertes del Aretino y de su hermano Francesco y el intento de asesinato sufrido por su hijo Orazio—, afectaba en mucho mayor medida al resto de los artistas italianos que iban a ir desfilando uno tras otro por entre los muros del Escorial. Esos italianos que «si vivere éste, ahorráramos de conocer tantos».

Lo primero es cierto. Lo segundo no, porque la muerte de Navarrete no alteró para nada el curso de la historia de la pintura del Escorial —salvo en lo tocante al destino del retablo mayor—, ni tampoco fue la causa de la venida a España de otro pintor italiano que no fuera Zuccaro. Lo demás no es que fuera inevitable, es que ya se había producido. Allí mismo —donde en 1571, mientras aún se encontraba el edificio en construcción, Romolo Cincinnato ya estaba pintando al fresco las paredes de la sacristía provisional y donde en los años siguientes siguieron trabajando de manera ininterrumpida Castello, Urbino y Granello— y se había producido, sobre todo, en la serie de residencias reales que Felipe II había renovado o construido de nueva planta y en las que las pinturas al fresco se convirtieron en el principal elemento decorativo. Un terreno, éste, que inevitablemente pasaba por otras regiones de Italia que no eran precisamente las del Véneto, y que no debía por qué tener en absoluto (el propio rey lo hubiera juzgado imposible) ese tono veneciano que él habría querido imprimir al retablo y a aquellos otros lugares que, como su propio oratorio —presidido por el *Cristo con la cruz auestas* de Tiziano— tenían que ver con el mundo de la devoción íntima y privada. Aproximadamente quince años antes de que empezaran las negociaciones para traer a Cambiaso al Escorial, Felipe II había ordenado a su embajador en Roma, don Luis de Requesens, que «nos enviase de aquella ciudad algunos buenos pintores para que nos sirviesen en nuestras obras». Estamos a mediados de los años sesenta y es cuando entran al servicio del rey, como pintores al fresco Giovanni Battista Castello, el Bergamasco —en 1567— y Gaspar Becerra, un español formado en Roma en el círculo de Miguel Ángel, al que Felipe II había reclamado en 1562.

Quizá Sigüenza habría podido decir también que «si vivere éste [refiriéndose esta vez a Gaspar Becerra], ahorráramos de conocer a tantos italianos», porque, de haber vivido más, es más que probable que hubiera sido él –y su equipo de italianos, Cincinnato y Caxes entre ellos, llegados a España a finales de 1567– el elegido por el rey para decorar al fresco las grandes superficies del Escorial como habían hecho antes en el Alcázar, en el Pardo y en el Bosque de Segovia.

Y probablemente este falso lamento de Sigüenza por Becerra hubiera tenido unas consecuencias igual de trascendentales que el verdadero– respecto a Navarrete– en lo referente a la participación masiva de artistas italianos en el Escorial y en la evolución de la pintura española. De hecho a Becerra, junto con Navarrete y el Bergamasco, se le emplazó en 1568 cuando se dieron los primeros pasos para la decoración del claustro de los Evangelistas, unos pasos que truncaron irremediabilmente las muertes casi seguidas de Becerra, ese mismo año, y de Castello, fallecido en el siguiente.

En historia no tiene sentido hacer ningún tipo de especulaciones sobre qué hubiera podido pasar si..., pero lo cierto es que de haber vivido más tiempo estos dos artistas el rey se habría ahorrado los disgustos y los quebraderos de cabeza –empezando por las propias negociaciones, largas y complicadas, para traerlos a España– que le supusieron los episodios de Cambiaso y de Zuccaro. Porque los modelos italianos introducidos en España por Gaspar Becerra y por Giovanni Battista Castello en el terreno de la decoración resultaron plenamente satisfactorios a los ojos del monarca y porque resultaría muy probable que, al menos Gaspar Becerra, que se había movido en Roma en unos círculos en los que se estaba produciendo una estrecha relación entre las formas artísticas y las preocupaciones religiosas contrarreformistas, hubieran sido capaces de interpretar adecuadamente las ideas que el rey tenía para la decoración de los muros de su monasterio. Y quizá la confirmación más clara de que esto podría haber sucedido así la tenemos en el éxito rotundo que obtuvo más tarde Peregrino Tibaldi, un pintor que se había formado y movido en los mismos círculos que Becerra y junto al que había trabajado en la capilla della Rovere en la iglesia de la Trinità de' Monti.

Y es que de la misma manera que todo son críticas y censuras a Cambiaso y a Zuccaro en Sigüenza, Tibaldi sólo le merece elogios –tan sólo en una ocasión le hace un reproche–, insistiendo una y otra vez en que su pintura era muy «estimada en lo que es razón por los que tienen voto en el arte, donde mostró no sólo valentía en la inven-

ción y dibujo, [y] más aún en el colorido», llegando a decir de él, incluso, que si se ejercitara más en la pintura (el fraile acababa de recordarnos que llevaba dieciocho años sin coger los pinceles –aunque en realidad no eran tantos, sí llevaba bastantes dedicado casi en exclusiva a sus obligaciones como arquitecto e ingeniero–) «igualara con el Tiziano o con el Antonio Acorezo, príncipes del buen pintar y colorir». Comentario sumamente interesante si tenemos en cuenta que en estos momentos el pintor de Cadore era la piedra de toque para medir la excelencia de cualquier artista y que cuando pocos años antes se estaba pensando en traer a Zuccaro a España, Felipe II, a través de Idíaquez, requería información puntual y precisa sobre «las calidades del Federico y en lo que ay se ocupaba, y qué pareçe su mano al lado de la de Tiziano y cómo la del Tintoretto al suyo».

Estando así las cosas y siendo éstos los parámetros de medir aún resulta mucho más significativo lo que acabó pasando con el retablo y que en aquel lugar se acabara imponiendo –como señalábamos antes– el dibujo sobre el color y la legibilidad de la escena sobre la emoción que debía procurar.

Por otra parte, los elogios que le dedica Sigüenza a Tibaldi pueden servirnos muy bien para explicar cuáles fueron las razones del fracaso de Luqueto y de Zuccaro. Así sucede cuando leemos que en las historias desarrolladas en el lienzo sur del claustro desarrolló como prueba de su «mucho arte y primores de su ingenio, variedad de posturas, escorzos y valentías, luces fuertes, grande relieve y posturas, o, como ellos dicen, habitudes extrañas, con diversas arquitecturas, [y] perspectivas excelentes», atreviéndose a hacer tantas extrañezas y ser tan inventivo o, como ellos dicen, caprichoso», siendo todo el conjunto –y esto es lo verdaderamente importante– «una historia valiente de cien cosas buenas, y de mucha piedad y devoción». En dos palabras, la clave del éxito absoluto de la pintura de Tibaldi radicaba en que «juntó en ella mucha devoción y hermosura», cosa que no supieron hacer sus inmediatos predecesores.

No era fácil unir «devoción y hermosura», al menos tal y como entendían la «hermosura» los pintores de este origen, que solían confundirla con «la afición del arte y la gana de mostrarla». Casi podían considerarse como dos conceptos opuestos o, al menos, de muy difícil conciliación. Por eso es por lo que era excelente el Mudo, como demostró en los lienzos del claustro alto, que:

«son al parecer de todos, los que guardan mejor el decoro, sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantas nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y aún dan ganas de rezar; que en esto, muchos que son tenidos por valientes, hay grande descuido, por el demasiado cuidado de mostrar el arte».

Eso le pasó a Tibaldi en la *Expulsión de los mercaderes del Templo*, donde el pintor «tomó... alguna demasiada licencia en inducir personas desnudas, que con la afición del arte y la gana de mostrarla se pierde muchas veces el decoro y la prudencia». Y eso fue lo que le pasó continuamente a Zuccaro: que puso «demasiado cuidado de mostrar el arte».

En última instancia el problema entre Zuccaro y Felipe II fue que hablaban dos idiomas distintos. El primero estaba hablando de *pintura* y el segundo simplemente de *decoro*. Y por eso el desencuentro absoluto entre ambos cuando el pintor le mostró las pinturas del retablo. Zuccaro, preocupado por cuestiones de tipo formal y por la resolución del problema de la «doble visión», colocó sus pinturas de manera distinta, cada una a la luz y a la distancia adecuadas para que se vieran bien las que habían de contemplarse de cerca y las que habían de contemplarse de lejos, de tal manera que fuera posible ver hasta «dónde puede llegar el arte»; y por eso no debió entender absolutamente nada cuando, aprovechándose además de la cercanía a que le había mostrado el cuadro, el rey se puso a contar los huevos que había en la cesta. Claro que el rey tampoco debió entender en absoluto que un artista procedente de un círculo tan ortodoxamente contrarreformista como era el de los Farnese se mostrara tan descuidado en cuestiones de tal trascendencia.

Y este mismo desencuentro se produjo también en las pinturas que hizo Zuccaro para las puertas de los relicarios de la basílica. El propio pintor nos informa muy precisamente de cuáles eran sus intenciones en una carta dirigida a su hermano en 1586:

«Son cuatro grandes paneles para dos altares de reliquias que tienen la forma de puertas de órgano, que como abren y cierran, han de estar pintados por los dos lados. Están dedicados a la Anunciación y a san Jerónimo y Su Majestad desea que tanto el misterio como el santo se vean por la cara de dentro cuando las puertas estén abiertas mostrando la gran cantidad de reliquias que ahí se encuentran, y misterio y santo han de verse con las puertas cerradas, por lo cual tengo que hacer dos Anunciaciones y dos san Jerónimos.

He representado a san Jerónimo en ambas partes del interior, en unas como Doctor de la Iglesia en acto de escribir; y al igual que en el exterior, he pintado a la Penitencia como tiene que ser, queriendo mostrar la disciplina del estudio, sus medios y sus fines. Por ello san Jerónimo está escribiendo, pero en éxtasis contemplativo auxiliado por tres ángeles, uno que le sostiene el tintero y el otro el libro, simbolizando el amor y la perseverancia en el estudio, facultades sin las cuales no es posible adquirir ni tomar provecho del conocimiento. El tercer ángel está junto a san Jerónimo transmitiéndole al oído la idea de cuanto medita y escribe y del otro lado se apunta la materia sobre la que está escribiendo. De esta forma he representado al Ángel de la Guarda como inspiración e idea que nos hace escribir y aprestarnos a toda actividad, y por ello trato de representarlo como espíritu, abstracción tan difícil y por ello tan poco empleada. En la otra puerta intento representar al susodicho san Jerónimo como el más Sagrado Teólogo y el más Grande Doctor de la Iglesia, en actitud de escribir sobre la pasión de la Sabiduría, meditando sobre la profunda razón que llevó a Dios Padre a enviar a su muy unigénito Hijo al mundo a redimir a la Humanidad con tan alto sacrificio. En tal meditación los concibo ante la Caridad que mediante el gesto y la postura dice: "Soy yo por quien Dios se conmovió e hizo descender a Cristo del Cielo a la Tierra". Así esta figura, ataviada como una sagrada y honesta matrona con una mano sobre el pecho y la otra señalando a Cristo transportado por los ángeles viene a ser la idea y la representación metafórica del concepto.

Pero lo que tiene gran misterio y satisface la singular sensibilidad de Su Majestad y de cualquier otro que lo contemple son tres amorcillos de la Caridad que juegan de manera infantil con el león de san Jerónimo. Esto viene muy al caso aquí, y así el feroz león está tan aplacado por esos tres niños que deja a un lazo fiereza y "terribilità" y permite que estos tres amorcillos le toquen y acaricien, disfrutando con ellos, lamiéndoles y mirándoles. Ésta es una clara prueba de que nuestro Dios no es un Dios severo y vengativo, sino un Dios de amor, de paz, de caridad y de perdón. Todos los bocetos y dibujos de estos asuntos los hice durante el invierno y hasta el momento he dado color y terminado la primera Anunciación y el san Jerónimo escribiendo, y ahora tengo entre manos la Caridad, y todo él a satisfacción de Su Majestad, para alabanza de Dios»

Como en el episodio de los huevos, la reacción de Felipe II ante la propuesta del pintor no podía resultar más ajena a sus intenciones:

«... y se quite la mujer que está en la otra puerta y los ángeles, y niños, y el Cristo de la parte de adentro se quede, y donde está la mujer se ponga otra cosa, la que quisiere el dicho padre [Sigüenza]».

A pesar de que en esta ocasión el rey fue más prudente —o al menos más educado— y no manifestó su desagrado a la cara del pintor, lo cierto es que no le gustaron en absoluto ni lo excesivamente intelectualizado de la propuesta de Zuccaro ni, al parecer —según los repintes de Juan Gómez—, la novedad de la representación iconográfica del santo, que muestra esa combinación entre el santo erudito y el penitente que resultaría tan popular en el siglo XVII pero que en 1586 resultaba absolutamente insólita. Tanto como el tratamiento que había dado al tema en las puertas exteriores del mismo armario, en las que presentaba al santo penitente

«de forma muy distinta a lo que hubiera sido normal —escribe el pintor—, pues no sólo represento la Penitencia como han hecho otros, sino también la Fe y la Esperanza que se deben tener en Dios, y sin las cuales la penitencia y la abstinencia se vuelven vanas; y junto a ellas el amor, la caridad y el respeto filial que siempre deben ir unidas con Dios y con nuestros semejantes. Y concibo todo ello como una idea expuesta a san Jerónimo, y por ello represento a Cristo vivo en su agonía en la Cruz... para dar más sentimiento y contrición al penitente; y las tres virtudes Teologales al pie de esta cruz, todo ello en una nube»

<sup>3</sup>Una vez más —y los repintes prácticamente totales de Gómez lo demuestran de nuevo— Zuccaro volvió a fracasar estrepitosamente. Y lo curioso es que aquí parece como si se hubiera esforzado en tratar de dar a su pintura aquello que pedía el rey ante todo, pues había concebido toda la escena con el firme propósito de «*dar más sentimiento y contrición al penitente*». Las propuestas de Zuccaro bordeaban el terreno de la alegoría y lo cierto es que Felipe II jamás hizo ni un solo encargo de pintura religiosa de tipo alegórico, pues no creo que puedan considerarse como pinturas religiosas ni *La Religión socorrida por España* ni la *Alegoría de la batalla de Lepanto*.

«Que se haga de nuevo el san Jerónimo de las reliquias por la parte de afuera —ordenó— y se quiten aquellas mujeres y se pongan ángeles, como mejor pareciere al fraile fray Joseph»

Y lo que se hizo —bueno, lo que se intentó dada la torpeza del personaje encargado de enmendarla— fue convertir la compleja e intelectual pintura de Zuccaro en la sencilla, inmediata y emotiva del *San Jerónimo en la penitencia* de Navarrete, enmendando la única pequeña falta que le reprochaba Sigüenza: «que san Jerónimo no escogió para su pe-

nitencia lugar de tanta amenidad y frescura, sino, como él dice, un desierto fiero y áspero y aun, para los muy perfectos monjes, espantable».

Pero, salvo esta corrección al modelo ejemplar, no deja de ser interesante que para hacer bueno un Zuccaro se convierta en un Navarrete, paradigma de la perfecta pintura religiosa que excede aún a otras pinturas del mismo tema, obras, incluso, del propio Tiziano o de Lorenzo Lotto. Al hablar de las ocho telas del riojano colgadas en el claustro alto, decía Sigüenza que

«la cuarta fue un san Jerónimo en la penitencia y en el desierto, que ha dicho de cuantos la ven, es de las mejores cosas, así en el arte como en la hermosura y la labor que se ha visto. Aquí en esta casa, creo hay las más lindas y artificiosas pinturas y cuadros de este santo que hay en Europa juntas y de valientes maestros; mas ninguna tiene comparación con ésta. Puso al santo casi de frente y de rodillas, todo desnudo, ceñido con un paño blanco y dándose con la piedra en el pecho: postura difícil y bien entendida que, en lo que toca al dibujo, no debe nada a todo cuanto se estima por excelente; en el colorido y carne no hay más que desear, porque parece vivo. El rostro en escorzo excelente; viejo venerable, hermoso, grave, lleno de espíritu verdaderamente santo»,

siendo este lienzo, como sus compañeros,

«al parecer de todos, los que guardan mejor el decoro, sin que la excelencia del arte padezca, sobre cuantas nos han venido de Italia, y verdaderamente son imágenes de devoción, donde se puede y donde aún da gana de rezar».

Dibujo, proporción, color, escorzo, invención..., todo lo que daba su valor a una pintura como obra de arte según la literatura artística de entonces al uso está en este *San Jerónimo*, y además decoro. Dos tipos de valores, el artístico y el devocional, que se sabe pertenecen a esferas radicalmente distintas y que pueden ser susceptibles de dos tipos de críticas también distintas: en tanto que pura pintura y en tanto que pintura religiosa, como se deduce al leer el párrafo que el propio Sigüenza dedica al *Martirio de san Pedro Mártir* de Tiziano, que el conocía por la copia de Jerónimo Coello que se conservaba en El Escorial, y a la fama universal de que gozaba aquella pintura:

«en cuanto toca a la pintura y al arte tienen razón, porque verdaderamente es de mucho primor, y parece que se ve la muerte en el descolorido rostro del santo, y todo el movimiento es singular; [pero] tie-

ne una intolerable falta en el decoro, porque parece que el santo se excusaba, y aun escudaba morir, y junto con eso está muy descompuesto, y así dijo uno de los prudentes y doctos predicadores de nuestros tiempos que si San Pedro mártir había muerto de aquella manera, que no había muerto como santo».

El problema de Zuccaro era que él no veía la imposibilidad radical de plantear una pintura devocional, que provocara «sentimiento y contrición en el penitente», desde los supuestos en que pretendía hacerlo. La enorme complejidad del discurso del italiano, con sus alegorías, personificaciones de las virtudes, etc... iba, en proporción directa a su sofisticación, en detrimento de la inmediatez de la imagen devocional, entendida cada vez más en términos de *icono*. Por una parte, la supresión de lo accesorio en el cuadro de devoción y la reducción a lo esencial estaba dirigida a intensificar la sensación de soledad y de promover la reciprocidad entre el devoto y el objeto de su devoción. Como señala Juan Luis González en su magnífico estudio sobre la piedad privada del rey, cuanto menor era la carga de información contenida en la imagen, mayores eran las posibilidades de esa misma imagen no sólo para excitar la imaginación del fiel, sino para dar vida a las verdades teológicas y hablar al alma con divina elocuencia.

Lo que Zuccaro no llegó a entender en ninguna de las dos versiones de su *San Jerónimo* es lo que, y con esto volvemos al principio de la conferencia, había entendido perfectamente Tiziano cuando empezó a remitir sus pinturas religiosas a la corte española. Y si antes planteábamos esa, llamémosle así, «flamenquización» de sus imágenes, no deja de resultar interesante el hecho de que cuando nos fijamos en el contramodelo del *San Jerónimo* de Navarrete, Sigüenza comentara de él que «no sé yo haya hecho flamenco cosa tan acabada ni de tanta paciencia». La inmediatez, el realismo, la sensación de estar ahí, delante de los ojos del fiel y al alcance de su mano, la sensación de verismo y tangibilidad de la pintura flamenca –la inmediatez, y el realismo también de la pintura veneciana, el otro polo en el que descansaba la imagen devocional en la corte filipina– ayudaba mucho a que la pintura realizara los fines de la imagen religiosa.

De todas maneras, resultaría excesivamente sencillo establecer esa doble utilización del arte en el entorno filipino que reservaría a la pintura flamenca los valores devocionales –ya hemos visto cómo los cumple también un determinado sector de la producción veneciana, y lo mismo podría señalarse respecto a algunas, no muchas, italianas

de otras procedencias como podrían ser algunas obras de Cambiasso o de Lavinia Fontana, por ejemplo— y a la pintura italiana las funciones ceremoniales y narrativas, pues no siempre es así.

Por un lado, porque en los frescos del Escorial —especialmente en los de Tibaldi para el claustro, donde unió «hermosura y devoción»— se está empezando a producir un deslizamiento, que anuncia ya lo que sucedería en el siglo siguiente, de lo narrativo a lo devocional; cosa a la que aluden con mucha frecuencia tanto los comentarios de Sigüenza como los apuntamientos de Ambrosio de Morales «para hazer con açertamiento las lecciones de los santos» y en las que se pide al pintor «mucha simplicidad y llaneza y que todo sea no más que muy limpio sin ninguna mancha notable de atavío ni compostura... pues contados con llaneza y a sus tiempos hedifican y provocan a devoción». Como señala Fernando Checa, la atribución de un valor devocional a pinturas de gran formato, de lenguaje narrativo y concepción escenográfica supone

«uno de los momentos más interesantes en cuanto al sentido que se otorga a la imagen religiosa en El Escorial, en el que el valor de devoción, más bien el de «imagen de devoción», se atribuye a obras de gran formato, que acabaron siendo colocadas en un lugar semipúblico, pero muy frecuentado por la comunidad jerónima, y nunca en un oratorio privado»

Eso por un lado. Y por otro porque, como también señala Fernando Checa, son muchas las pinturas flamencas en El Escorial —por ejemplo todas las que se encuentran en las Salas Capitulares— cuyo emplazamiento no viene dictado por razones de tipo devocional, sino por razones puramente artísticas y museales. Claro que, en el mundo de la devoción privada en la corte de Felipe II —en el que la utilización de la imagen con fines devocionales adquiere una complejidad que nada tiene que ver con la utilización de contrarreformista de la imagen en otros ámbitos de mucha menor sofisticación cultural— ambos aspectos —el piadoso y el artístico— no se encuentran tan claramente deslindados como podría suponerse en un principio. Así, en el mismo texto a que nos referíamos al principio de esta conferencia, san Juan de Ávila no excluía en absoluto que, al contemplar la imagen religiosa, el devoto sufriera una experiencia estética. Y explicaba que para ser excelente, la imagen requería cuatro condiciones, todas ellas inherentes a la tratadística de arte italiana al uso: armonía, simetría, colorido y dignidad.

«La una –escribe el santo–, cumplimiento de todo lo que ha de tener: porque faltando algo ya no se puede dezir hermoso, como faltando una mano, o pie, o cosa semejante. La segunda es proporción de un miembro con otro, y si es imagen de otra cosa, ha de ser sacada muy al propio de su dechado. Lo tercero, ha de tener pureza de color. Lo quarto, suficiente grandeza: porque lo pequeño, aunque sea bien proporcionado, no se dize del todo hermoso».

Y en este punto la lectura de Sigüenza plantea una cuestión que me parece interesante, que es, de alguna manera, la de la ambigüedad de su crítica artística. Una ambigüedad que procede de la discordancia existente entre sus lecturas –desde luego Vasari y también Lomazzo– y la realidad de la pintura que ve a su alrededor y que realmente le gusta. Entre la historia de la pintura que quiere contar en su discurso XVII, *De la grandeza y variedad de la pintura que hay esta casa, de que no se ha hecho memoria* y las pinturas que realmente albergaba el Monasterio; una historia canónica, ordenando las pinturas del monasterio, que lejos de ser ese compendio de la historia del arte –una historia que a estas alturas solo podía ser italiana– eran el reflejo de los intereses coleccionistas del rey, completamente ajenos a sistematizaciones vasarianas.

Una ambigüedad que se produce respecto a Tiziano, a quien en tantas ocasiones propone como modelo y paradigma, y la posición que le otorga en la jerarquía de la pintura: el cuarto «después de estos tres», Miguel Ángel, Rafael y Leonardo, cuyo arte no conoce sino por referencias y por las poquísimas copias de obras suyas que había en el Escorial: dos Vírgenes con el Niño –una de ellas con san Juanito– del primero, otra Virgen con Niño y tres copias de la *Transfiguración* del segundo y la *Última Cena* del tercero.

Y una ambigüedad que se produce también con respecto a la pintura flamenca para cuya valoración adopta unas posiciones que prácticamente son las mismas que había escuchado Francisco de Holanda de labios de Miguel Ángel, cuando éste acusaba a los artistas flamencos de hacer sus pinturas «sin razón ni arte, sin simetría ni proporción, sin selección y valentía, y finalmente sin sustancia ni nervio:

«Hay en este convento –escribe Sigüenza–, fuera de toda esta suerte de pintura que hemos dicho, cultivada en Italia, traída y aprendida de los griegos, otra muy ajena de todo lo que sabe a buen dibujo y arte, aunque se ven en ella cosas admirablemente labradas, deteni-

das, contrahechas e imitadas del natural y aun con no poca devoción dignas de tener en estima y reverencia»

Lo importante de esta frase es que mantiene esa misma dicotomía del romano entre un arte hecho a partir de reglas y principios, con dibujo, orden, proporción y simetría y una pintura sin otros valores que los de la representación exacta y minuciosa del natural, una pintura que, recordémoslo según Miguel Ángel, a nadie podía satisfacer sino

«a las mujeres, principalmente a las muy viejas, o a las muy jóvenes, y asimismo a frailes y a monjas, y a algunos caballeros sin sentido de la verdadera armonía»

Una cuestión en la que pocas líneas atrás había insistido el propio Sigüenza:

«A mí me parece que ésta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace más que corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas impresa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeito o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los poco considerados e ignorantes.»

Una valoración que no deja de ser curiosa en un contexto como es el escurialense en donde la pintura flamenca ocupaba un lugar de primer orden –y no sólo a nivel devocional– y en donde van a fracasar las propuestas de aquellos otros artistas italianos a los que, en buena lógica –y a tenor de lo que aquí acaba de defender–, Sigüenza debía haber celebrado –y no lo hizo– en otros lugares de su discurso. Porque eran ellos, los romanos y los florentinos, los que –teóricamente y siguiendo los pasos de Vasari, que no en la práctica– eran los puntos de referencia para el jerónimo y no los pintores venecianos, que si «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».