

Tiziano y los venecianos en El Escorial

Diego SUÁREZ QUEVEDO
Universidad Complutense
Madrid

- I. Tiziano.**
- II. Tintoretto.**
- III. Veronés.**
- IV. Los Bassano.**
- V. Sebastiano del Piombo.**
- VI. Lorenzo Lotto.**

«(...) la ilustre fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real, que, sin agraviar a ninguna, osaré decir que es de las más bien entendidas y consideradas que se han visto en muchos siglos y que podemos co-
tejarla con las más preciosas de las antiguas, y tan semejante con ellas, que parecen parto de una misma idea.

En grandeza y majestad excede a cuantas conocemos, ni se rinde a alguna de las antiguas (...); la materia y la forma tan bien avenidas y buscadas para los menesteres y fines, que de cualquiera otra o fuera superflua o ambiciosa. La entereza de las partes, tan cabal y tan hermanas entre sí, que ninguna se queja ni agravia haberse descuidado en ella. [Huelgan en las partes del Escorial] todo lo superfluo y lo que en ellas no servía más que a la ambición y al fausto (*sic*, fausto). De suerte que quien viere este edificio cual le pintare aquí y cual él se representa entero, y viere la muchedumbre, proporción, comodidad, respeto y buen oficio de sus partes, podrá decir lo que dijo Galeno en su libro del uso de las partes del cuerpo humano, que después de bien consideradas, leyendo en tan celestial armonía y correspondencia mucho de la sabiduría divina, afirmó que había escrito un libro de las alabanzas de Dios, y lo mismo podrá decir quien advirtiese bien las de este convento, que es un excelente traslado de ella.»

Fray José de Sigüenza¹

«Con el pincel y los colores muestra en todas las cosas su poder el arte. Con ellos si no es Naturaleza la pintura, es tan semejante a ella, que en sus obras se engaña la vista, y ha menester valerse del tacto para reconocellas (*sic*). No puede dar alma a los cuerpos, pero les da la gracia, los movimientos y aun los afectos del alma. No tiene bastante materia para abultallos (*sic*), pero tiene industria para realzallos (*sic*). Si pudieran haber celos en la naturaleza, los tuviera del arte; pero benigna y cortés, se vale dél (*sic*) en sus obras, y no pone la última mano en aquéllas que él puede perficionar (*sic*). Por eso nació desnudo el hombre, sin idioma particular, rasas las tablas del entendimiento, de la memoria y la fantasía,

1. *La fundación del Monasterio del Escorial*, citamos por ed. Aguilar, Madrid 1988; prólogo, pp. 20-21. Acabada de escribir en 1602, esta fuente histórica fundamental respecto a la fundación filipina, fue publicada por vez primera en Madrid 1605.

para que en ellas pintase la doctrina (*sic*) las imágenes (*sic*, imágenes) de las artes y ciencias (*sic*) y escribiese la educación sus documentos (...)».

*Diego de Saavedra Fajardo*²

Además de aludir a los dos componentes del presente *Simposium* –El Escorial y la pintura–, las citas hechas a modo de introducción hacen hincapié en aspectos que nos parecen, dentro de las vertientes señaladas, fundamentales respecto a continente y contenido escurialenses.

Se evidencian la envergadura, trascendencia e importancia de la fundación filipina, construida, a falta del panteón real, entre 1563 y 1586, que, en su austero y riguroso clasicismo, resulta parangonable a las más prestigiosas fábricas de la Antigüedad y contemporáneas. Se patentiza la igual atención concedida a sus diferentes partes ensambladas en un todo orgánico y jerarquizado, y dispuestas sabiamente y en correspondencia a sus fines.

El poder, valor y sentido de las imágenes pictóricas son asimismo constatados, y dado el aglutinante religioso que vertebró toda la empresa escurialense, singularmente en vida del fundador, cuya dotación, amueblamiento y decoración se sucedieron en campañas sucesivas entre 1571 y 1593-98, hicieron del Monasterio un temprano y paradigmático emporio contrarreformista, plasmación genuina de las ideas y presupuestos del recién clausurado –1563– Concilio de Trento.

La escuela de pintura veneciana del siglo XVI, eminentemente definida por *el pincel y los colores*, fue parte sustancial y esencial de la citada dotación escurialense en decoración pictórica mueble, fundamentalmente óleos sobre lienzo. Constituye un capítulo fundamental del interés artístico y del mecenazgo de Felipe II³ –*per se* y contando con obras y artistas «heredados» del Emperador, Tiziano (1488/90-1576) ante todo, potenciando así, también, la dimen-

2. *Empresas políticas*. Edición, introducción y notas de F. J. Díez Revenga. Madrid 1988, p. 23; se trata de la empresa 2, que ostenta el mote «AD OMNIA» con la siguiente aclaración en el Sumario del propio Saavedra: «Y puede el arte pintar como en tabla rasa sus imágenes». Con el título *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*, la primera edición anicónica de esta obra es de Munich 1640 y la segunda, ya con ilustraciones, de Milán 1642.

3. Al respecto, es fundamental el estudio de CHECA CREMADES, F.: *Felipe II. Mecenas de las artes*. Madrid 1992; en relación con El Escorial, singularmente los capítulos 4, 5, 6, 7 y 8, pp. 201-439. También, y del mismo autor, ver: «El humanismo contrarreformista de Felipe II», en *La visión del mundo clásico en el arte español* (VI Jornadas de Arte, Dpto. «Diego Velázquez», CSIC). Madrid 1993, pp. 157-164.

sión dinástica de dicho mecenazgo— y, en el caso de El Escorial y el Prudente, y precisamente referida a lo que es su decoración pictórica mueble en general, probablemente con una más conspicua condición y vocación de auténtico coleccionista artístico, respecto a otros palacios reales⁴.

Desde la óptica de la pintura veneciana, que sepamos, nada se hizo respecto a El Escorial durante el reinado de Felipe III —trázase sí, 1618/19, el panteón real—, como no sea en la entrega de obras de 1611 que complementaba las del fundador y, por tanto, póstuma en este sentido.

Respecto a la opción veneciana de las pinturas para El Escorial bajo Felipe II, su temática es estrictamente religiosa⁵, salvedad, o mejor matización hecha, de *La Trinidad* de Tiziano, que ingresa en el monasterio en 1574. Obviamente se trata de una apuesta —querencia o gusto— por una de las facetas contemporáneas de la pintura italiana que, como es sabido, en El Escorial tuvo una decisiva presencia.

La mencionada obra de Tiziano⁶ *La Trinidad, La Gloria o Adoración de la Santísima Trinidad*, de 1551/54, tiene, además de la evidente significación religiosa, una fuerte componente dinástica en relación con Carlos V y la rama hispánica de la Casa de Austria. El enorme lienzo fue colocado en la denominada Aula de Escritura o de Moral del monasterio escurialense, «donde se lee a los Religiosos del Convento cada día una Lección de Sagrada Escritura, o alguna materia Theológica, conforme a la disposición del Concilio de Trento, y se

4. Al respecto, ver: BASSEGODA I HUGAS, B.: «Las colecciones pictóricas de El Escorial. De Felipe II a Felipe IV», en *Felipe II y las Artes*, actas del congreso internacional de igual título (Dpto. de H.^ª del Arte-II (Moderno), Facultad de G.^ª e H.^ª, Univ. Complutense de Madrid 1998). Madrid 2000, pp. 465-478.

5. Como opciones no religiosas en El Escorial, los retratos, pinturas de batallas y cartografías no atañen a la escuela veneciana. Por su propio planteamiento, siempre puede alegarse un sentido cotidiano de la producción bassanesca, que es, no obstante, también, temática religiosa.

6. Actualmente en el Museo del Prado (*Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid 1985, núm. 432) —y en proceso de restauración—, donde ingresó en 1837. Es un óleo sobre lienzo, de 3,46 × 2,40 m, encargo del Emperador al cadorino para Yuste, donde ya estaba en 1556. En El Escorial, como queda dicho, ingresa en 1574 [ZARCO CUEVAS, J.: *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598)*. Madrid 1930, núm. 1002, p. 44. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*. Madrid 1994, catálogo, núm. 6, pp. 247-248].

controvierten los casos Morales, y puntos, cuya noticia sirve para la dirección de las conciencias»⁷. En estas últimas *pinta la doctrina* de la Trinidad y *escribe la educación* monárquica, según el sentido de la cita hecha de Saavedra Fajardo, esta paradigmática obra del pintor de Pieve di Cadore que, asimismo, significaba entonces la referencia puntual al panteón real a construir en El Escorial, ya que este lienzo «traxéronle a esta Casa quando trasladaron a ella el Cuerpo del Emperador Carlos Quinto (...) Está retratado el César en la Gloria, y la Emperatriz su muger, y su hijo Felipe Segundo, con muchos Príncipes de la Casa de Austria, que se conocen sus Retratos»⁸. Se trata de «l'opera più importante eseguita da Tiziano per Carlo V, complesso intreccio di discussione teologica e celebrazione política»⁹.

«Las Paredes hasta la Cornija (*sic*, cornisa) [se está aludiendo a la antesacristía escurialense], están vestidas de excelentes Quadros de Pintura, Joyas (*sic*, joyas) sagradas con que ha enriquecido esta Marauilla [El Escorial] el Catholico Rey Filipo Quarto el Grande, entresacándolas de las que de todo genero adornan el Real Palacio de Madrid, dando con apartarlas de su vista, nueuo, y singular testimonio de su amor a esta santa Casa. Aduirtió su Magestad estar pobres de Pinturas algunas Pieças, en particular esta (*sic*, ésta; la antesacristía), y la de la Sacristía; y como en todo quanto le dexó lugar su Grande Abuelo en esta estu-penda Fábrica de su piedad, ha empleado su Real ánimo en la exornación, y aumento, sin que aya (*sic*, haya) parte alguna donde no se hallen prendas deuidas (*sic*, debidas) a su zelo, y grandeza; no permitió se dilatasse el reparo de esta falta; y assí ordenó que con las Pinturas anti-guas, que aquí estauan (*sic*, estaban), se compusiessen otras Pieças me-nos Principales, y en estas (*sic*, éstas) se ajuntassen las que iremos refiriendo, juntamente con las que auia (*sic*, había) en ellas de estimación».

*Fray Francisco de los Santos*¹⁰

Esta otra cita pretende situarnos en el siglo XVII, que es el otro momento clave para El Escorial pictóricamente hablando. Con la conclusión y habilitación del panteón real, c.1654, terminan definitivamente las obras del monasterio, y es cuando Felipe IV muestra un interés manifiesto por potenciar la institución escurialense, de lo que

7. XIMÉNEZ, fray A.: «*Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...*». Madrid 1764; citamos por ed. facsimilar, Madrid 1984, p. 116.

8. *Ibid.*, p. 117.

9. GENTILI, A.: *Tiziano*. Florencia 1990, p. 38.

10. «*Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real...*». Madrid 1657 (1.ª ed.); citamos por ed. facsimilar, Madrid 1984, fol. 42. Las siguientes ediciones de esta obra, con añadidos y variantes, son de Madrid 1667, 1681 y 1698.

es un buen ejemplo precisamente la publicación, en 1657, de la descripción del P. Santos, y que, según nuestro interés aquí, se concretiza en el encargo a Diego Velázquez, en 1656, del traslado a El Escorial de una serie de pinturas pertenecientes a los fondos de los palacios madrileños¹¹. Se trataba de «renovar y poner al día la colección escorialense», mediante un largo proceso que no vio terminado el rey, quien poco antes de morir había decidido un nuevo traslado de cuadros para la decoración de las salas capitulares, lo que se encargó de cumplir póstumamente Mariana de Austria¹².

Respecto a El Escorial de Felipe II, con su necesaria impronta de equipamiento de todo tipo –el acopio de reliquias fue algo fundamental– y la decoración en general, con Felipe IV, además de una importante incorporación de fondos bibliográficos, se trataba nada más –pero también nada menos– que de una redistribución de pintura mueble preexistente y la adición de los nuevos cuadros, todo con un sentido y bajo presupuestos estrictamente estéticos, con una marcada tendencia italianizante, dentro de la cual, ahora, la opción veneciana es lo que podríamos llamar, desde la óptica del coleccionismo, una «apuesta segura», muy a tener en cuenta precisamente en El Escorial, donde ya entonces se reseñaba que se añadían a «tantas cosas grandes de Tiziano»¹³.

La renovación decorativa de El Escorial en el siglo xvii, afectó principalmente a la antesacristía, sacristía y salas capitulares, y, salvo excepciones –de nuevo obras de Tiziano–, la pintura veneciana ahora incorporada al monasterio es también estrictamente religiosa.

11. Además del P. Santos, resulta elocuente del relativo olvido que sufrió El Escorial bajo Felipe III la descripción de Cassiano dal Pozzo de 1626 (*Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)*, edición, prólogo y notas por E. Harris y G. de Andrés; anejo de *Archivo Español de Arte*, 1972), donde no hay prácticamente novedad alguna –de pinturas, se entiende– respecto a tiempos de Felipe II; es decir, en relación con lo consignado, en 1594, por ALMELA, J. A.: «Descripción de la octava maravilla del mundo», en *Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial*, 6 (1962), pp. 5-98, y por SIGÜENZA, fray J.: *o.c.*, y ello cotejado con pasajes del anónimo cronista de fines del seiscientos, que testimonian ese interés aludido por El Escorial de Felipe IV (ANDRÉS, G. de: «Relación anónima del siglo xvii sobre los cuadros del Escorial», *Archivo Español de Arte*, núm. 173 (1971), pp. 49-64.

12. MORÁN TURINA, J. M., CHECA CREMADES, F.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid 1985, pp. 271-272.

13. BERWICK Y ALBA, duque de: *Documentos escogidos de la Casa de Alba*. Madrid 1981, p. 492.

*La Religión socorrida por España*¹⁴, 1572/75, de Tiziano, es una alegoría política, con alusión a la batalla de Lepanto (1571), en relación con el rey de España como defensor y protector de la Religión, en consonancia precisamente con su título de Católica Majestad. En principio una mitología para Alfonso I d'Este¹⁵, luego transformada por el cadorino para el Prudente. Ingresa en El Escorial en 1662, colocándose en el Capítulo Vicarial¹⁶.

Por su parte la *Alocución del marqués del Vasto*¹⁷, 1540/41, es composición resueltamente retórico-política, expuesta públicamente en Milán en 1541. Fue un cuadro adquirido por Felipe IV, en 1650, procedente de la almoneda de Carlos I Estuardo y se le cita en El Escorial en 1667 en la zona palatina del monasterio.

Mediante las citas y reflexiones hechas queda presentado y contextualizado, creemos que adecuadamente, el tema que aquí nos ocupa y sobre el que seguiremos insistiendo para ir constatando la importancia, en calidad y cantidad, individualmente y en conjunto y en determinados ámbitos *ad hoc* –los *loci* escorialenses– de la pintura veneciana en El Escorial y, muy especialmente, pero no sólo, de Tiziano. Pero es que, asimismo, fue fundamental para el arte español, respecto al cual es preciso aludir a un antes y a un después de la fundación filipina; es por ello por lo que, y únicamente como obligada reseña, quisieramos dejar constancia aquí de la decisiva importancia de la pintura del monasterio en general y de la veneciana en particular –Tiziano, *que lleva la bandera*, Velázquez, que expresó así su primacía pictórica, y la pintura de *manchas distantes*, como ápice del hecho– en el desarrollo artístico en nuestro país durante más de un siglo¹⁸.

14. Óleo sobre lienzo; 1,68 × 1,68 m; hoy en el Prado (Catálogo, 1985, cit., núm. 430), donde ingresó, procedente de El Escorial, en 1839. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, o.c., 1994, catálogo, núm. 26, p. 259.

15. BATTISTI, E.: *Renacimiento y Barroco*. Madrid 1990, cap. V, pp. 84-105.

16. SANTOS, F. de: o.c., ed. 1667, fol. 78; XIMÉNEZ, A.: o.c., p. 98. En el mismo lugar en 1773 (PONZ, A.: *Viage de España*, tomo II, carta IV, p. 131).

17. Óleo sobre lienzo; 2,23 × 1,65 m. Museo del Prado (Catálogo 1985, cit., núm. 417), donde ingresó, procedente de El Escorial, en 1828; ha sido restaurado recientemente (1990-1992). *Carolus* (cat. exposición de igual título, Museo de Santa Cruz de Toledo). Madrid 2000, núm. 233, pp. 436-437.

18. Al respecto, ante todo y como aval, remitimos a los siguientes estudios de PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: «Sobre los pintores de El Escorial», *Goya* (Extraordinario dedicado al Monasterio de El Escorial), núms. 56-57 (1963), pp. 148-153; «La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano», en *Tiziano e Venezia* (Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 1976). Vicenza 1980, pp. 351-355 y «Los pintores manieristas italianos de El Escorial» (pp. 13-16), «Las colecciones de El Escorial y la configuración

Desde su ingreso en El Escorial, en 1574, y hasta su traslado al Prado en 1845, el oratorio privado de Felipe II, en la zona palatina del monasterio, estuvo presidido por el cuadro de Tiziano *Cristo con la Cruz auestas*¹⁹, c.1560. La composición, muy estudiada y calibrada, parece concentrarse en las miradas y el mudo diálogo entre Cristo y el Cirineo, con una precisa iluminación que resalta sus rostros y manos, y donde la cruz, con toda su carga simbólica, es destacada mediante potentes diagonales que se relacionan con las del cuerpo y brazos del Nazareno. Todo ello potencia la intensidad devocional y el dramatismo de la imagen, sin concesiones anecdóticas de ningún tipo.

Es «devotísima y singular figura, de lo mejor que en mi vida he visto», nos comenta Sigüenza, «parece [que] quiebra el corazón, y allí tiene su debido lugar, aunque sin los candeleros se goza poco entre día (*sic*)»²⁰, como corroborando el escritor jerónimo la adecuación de imagen y lugar, tan del sentir contrarreformista; aquí «gastaba (*sic*, gastaba) este Catholicissimo Rey [Felipe II] muchas oras (*sic*, horas), en el ejercicio de la Oracion vocal, y mental (...) a la mañana, a la tarde, y en lo más secreto de la noche»²¹. Es decir, en el pequeño ámbito del Oratorio, con la iluminación de *candeleros* y en *lo más secreto de la noche* tenía su adecuado *medium* y cumplía su fin persuasivo esta sobrecogedora imagen tizianesca, de impacto directo y sin ambigüedades que, en efecto, conmovería el ánimo y movería a la plegaria.

La Iglesia Vieja o de Prestado, en la zona conventual de El Escorial, fue un lugar fundamental de todo el conjunto hasta la inauguración de la basílica en 1586. Quedó presidida por una estructura retablistica tripartita, conformada por tres palas de altar —al modo italiano— independientes, con lienzos de Tiziano; ya entonces eran obras de enorme prestigio y gran estimación, llegando a desear el P. Sigüenza «saber algo del arte para ponderar la valentía de estos tres

de la pintura del barroco español» (pp. 17-30), «La crisis de la pintura española en torno a 1600» (pp. 31-38) y «Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro» (pp. 39-58), todos en *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid, 1993. Asimismo, ver: «Manchas Distantes». «La recepción de Tiziano en el arte español del siglo XVII», en CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, o.c., 1994, cap. VI, pp. 168-194.

19. Óleo sobre lienzo; 0,98 × 1,16 m. Catálogo del Prado, 1985, cit., núm. 439. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, o.c., 1994, cat. núm. 17, pp. 253-254.

20. SIGÜENZA, J. de: o.c., p. 530.

21. SANTOS, F. de los: o.c., 1657, fol. 83v.

cuadros», tan preciosos, nos confiesa, que «parece que habían de estar puestos como relicarios, que no se vieran sino a deseo, y después de quitados muchos velos, porque con la estima se ponderase la excelencia»²².

En la estructura central, de mayores dimensiones, del presbiterio así dispuesto, fue colocado, como expresión de la advocación de la fundación escurialense, en 1574 el *Martirio de San Lorenzo*²³, 1564/67, de Tiziano, una de las obras más representativas de los últimos modos pictóricos del cadorino, de técnica muy suelta y de factura muy abocetada, y con fuertes contrastes lumínicos; son estos últimos, sobre todo, los que potencian y significan el dramatismo y la tensión de la escena, así como los que focalizan la visión en el enorme lienzo, de una forma asimétrica respecto a su homónimo anterior, 1559, de los jesuitas de Venecia, donde los focos de luz, compositivamente planteados y entendidos, se reparten más ordenada y equitativamente, y hasta con una cierta simetría desde la relativamente oscura parte central con el martirio propiamente dicho. En la versión escurialense es el santo, de mayor tamaño y destacado lumínicamente de un modo más naturalista pero también más efectista, el punto de máxima atracción visual en lo que es el conjunto del primer plano. Todo ello quedaba evidenciado en la serena prosa del P. Sigüenza: «Toda la luz de la pintura se recibe de unos fuegos o luminarias que están puestas en la peana o pedestal de un ídolo y de las llamas que salen debajo de las parrillas, (...) las figuras más cercanas son algún tanto mayores que el natural, con tan lindo artificio puestas, que todas tienen luz y se ven, aunque son muchas. Es al fin el cuadro tan valiente, que, aunque están de noche, ha oscurecido cuantos después acá se han pintado de muchos grandes hombres del arte»²⁴.

Destinado, en principio, a ocupar la hornacina principal del retablo mayor –a la postre ocupada por el mismo tema de Pellegrino Tibaldi– de la basílica escurialense, entonces no trazado, se optó finalmente por mantenerle aquí y no sólo por incompatibilidad de medidas, sino por adecuarse mejor al ámbito de la Iglesia Vieja, más ínti-

22. SIGÜENZA, J. de: *o.c.*, p. 324.

23. Óleo sobre lienzo; 4,40 × 3,20 m; *in situ* en la Iglesia Vieja de El Escorial. POLERÓ, V.: *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial*. Madrid, 1857, núm. 471, p. 114. RUIZ GÓMEZ, L.: *Catálogo de las colecciones históricas de pintura veneciana en el Real Monasterio de El Escorial*. Madrid 1991, pp. 87-90. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, *o.c.*, 1994, núm. 21, pp. 255-256.

24. SIGÜENZA, J. de: *o.c.*, pp. 323-324.

mo, recoleto y, en su uso y significación, de una mayor privacidad, ajeno a la plena oficialidad de la Basílica.

El interés y aprecio de Felipe II por este *Martirio de San Lorenzo* fueron grandes, como evidencia la estampa sobre tafetán, de 1571, de Cornelius Cort dedicada al Prudente sobre este tema tizianesco, con elementos de las dos versiones citadas, e instalado en la zona palatina de El Escorial; estampa cuyo fondo se resuelve simplemente con celajes, obviando las referencias arquitectónicas –de un clasicismo evidente en la versión veneciana– de ambos lienzos.

Como un auténtico contrapunto de diafanidad e iluminación natural diurna, la *Epifanía*²⁵, de c.1559/60, aún hoy en la Iglesia Vieja, que Sigüenza sitúa en el «colateral del Evangelio» y a la que, a nuestro juicio muy certeramente, alude como «del mismo Tiziano, obra divina, de la mayor hermosura, y, como dicen los italianos, vagueza [en el sentido de anhelo] que se puede desear, donde mostró lo mucho que valía en el colorido, y tan acabado todo, que parece iluminación; lindos rostros, y hermosas ropas y sedas, que parece todo vivo y la misma naturaleza»²⁶.

Del otro lado, en el presbiterio de esta Iglesia de Prestado, en «el lado de la Epístola», según nos precisa Sigüenza, y también de Tiziano «está el entierro y sepultura de Nuestro Señor»²⁷, de 1559, «que quebranta el corazón a quien con atención lo mira»²⁸. El dramatismo, en efecto, es pleno por el propio tema y la actitud de los personajes, dinámica en unos, resignada en otros y contemplativa en todos. Es composición muy bien distribuida y trabada, abierta a la derecha a un celaje tormentoso, cerrada a la izquierda con posible autorretrato del pintor. Colorido brillante y vibrante, utilizado compositivamente para cercar y destacar el cuerpo de Cristo, que recibe las vibraciones lumínicas del blanquísimo paño de pureza y cuyos brazos en total abandono subrayan su muerte salvadora; todo ello sobre un espléndido sepulcro con relieves, en los que se intuyen motivos sacrificiales.

25. Óleo sobre lienzo; 1,38 × 2,19 m. POLERÓ, V.: *o.c.*, 1857, núm. 472, p.115. RUIZ GÓMEZ, L.: *op. cit.*, 1991, pp. 65-67. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, *o.c.*, 1994, núm. 14, p. 252. Otra versión en el Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 433).

26. SIGÜENZA, F. de: *o.c.*, p. 324.

27. *Entierro de Cristo*; óleo sobre lienzo; 1,37 × 1,75 m. Hoy en el Museo del Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 440), donde ingresó en 1837 proveniente de El Escorial donde estaba desde 1574. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, *o.c.*, 1994, núm. 13, pp. 251-252.

28. SIGÜENZA, J. de: *o.c.*, p. 324.

El presbiterio de esta Iglesia Vieja escurialense, quedará rematado –nunca mejor dicho– en el siglo xvii, «cuando Felipe IV decide colocar», encima de los lienzos laterales aludidos, y en devocional diálogo, un *Ecce Homo* y una *Dolorosa*, «que le está mirando afligida, y triste, también del mismo autor, en una operación a la vez devota y espectacular, muy del gusto del momento»²⁹. Asimismo, y con los criterios estrictamente estéticos señalados, lo que es la nave de este templo, es ahora decorada con algunas pinturas; entre ellas y en un primer momento, *Las bodas de Caná*³⁰, del taller de Veronés que, junto con otros cuadros «de su mismo aprecio, vinieron de Inglaterra a España, de la almoneda del Rey Carlos Estuardo, que fue de rico, y singular despojo»³¹.

En la Basílica, como hemos insinuado, no se dispuso finalmente ninguna obra de pintura veneciana; reservándose para espacios de mayor privacidad y menor oficialidad del conjunto escurialense, como también indicáramos, corrieron igual suerte que el tizianesco *Martirio de San Lorenzo* dos lienzos de Veronés (1528-1588) y Tintoretto (1519-1594), igualmente previstos en principio para su retablo mayor, y para ser dispuestos *en pendent*, dados sus formatos y planteamientos compositivos.

*La Anunciación de la Virgen*³², de 1583, de Veronés, es situada ya por Sigüenza en la citada Aula de Moral, significativa estancia del claustro principal, al no tener cabida en el retablo mayor de la Basílica –nos puntualiza– por un cambio de programa iconográfico. Constatando el gran predicamento del pintor de Pieve di Cadore en El Escorial, señala que es obra de «Pablo Veronés, seguidor de la manera y camino del Tiziano», y que se trata de «una Anunciación excelentísima, gallardamente entendida y obrada», así como que «está ahora en el aula del convento, a la mano derecha de la cátedra»³³.

29. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, o.c., 1994, p. 154.

30. Óleo sobre lienzo; 1,27 × 2,09 m. Actualmente en el Museo del Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 494), donde ingresó en 1837. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, o.c., 1994, núm. 120, pp. 294-295.

31. SANTOS, F. de los: *op. cit.*, fol. 45. Este mismo autor, en la edición de su obra de 1667, describe esta pintura en el atrio de las Salas Capitulares.

32. En la actualidad en los nuevos museos escurialenses, desde 1963. Óleo sobre lienzo; 4,40 × 1,88 m. POLERÓ, V.: o.c., 1857, núm. 478, p. 116, que aún lo sitúa en el Aula de Moral. RUIZ GÓMEZ, L.: o.c., 1991, pp. 129-131. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, o.c., 1994, núm. 123a, pp. 296-297.

33.. SIGÜENZA, J. de: o.c., p.531.

En este mismo lugar la describe el P. Santos en 1657, señalando que «a lo lexos se ve vn Pays (*sic*; paisaje) por vna Puerta, y vn Corredor que se finge de Iaspes (*sic*) de diuersos colores. El Pauimento es de esas mismas Piedras, y haze marauillosa perspectiua»³⁴. En esta estancia, auténtico emporio de pintura veneciana, estuvo, al menos, hasta 1861, cuando Rotondo nos señala que ha pasado a la Iglesia Vieja³⁵.

Según modelo veronesiano ensayado también en otros ejemplares³⁶, es claro, teniendo en cuenta lo dicho, el planteamiento escenográfico de la composición, compartimentada en dos estratos diferenciados, un rompimiento de gloria con el Padre Eterno en la parte superior y, en la inferior, el anuncio a María del arcángel San Gabriel; este último tiene lugar en un mensurable espacio donde son determinantes la presencia de arquitecturas clasicistas –palladianas– y la perspectiva que fuga pausadamente hacia ese paisaje de diáfanos celajes; aplomo y rotundidad formal de las figuras, colores brillantes, con cadencia y ritmo según sus timbres cromáticos, y todo ello plasmado y contenido en un potente dibujo.

La *Natividad*³⁷, desplazada al Aula de Moral al no asentarse en el retablo mayor de la Basílica, según Sigüenza de «Jacobo Robusto, que por otro nombre llaman el Tintoreto (...), a la otra parte de la cátedra, de muy florida y hermosa labor y luces (...). Estuvo puesta en el altar mayor, y merecía bien aquel lugar, y por ser las figuras menores del natural (...), se quitó y se goza mejor donde está»³⁸. El final del comentario del cronista jerónimo nos confirma el celo con que la Contrarreforma atendió y cuidó la visualización, efectiva y coherente, de las pinturas y, asimismo, su adecuación al marco y espacio que actuaban de continentes. El P. Santos, por su parte, hace hincapié en «su rara disposición, y capricho: nada ay (*sic*, hay) que no sea de admirar»³⁹.

34. SANTOS, F. de los: *o.c.*, fol. 72.

35. ROTONDO, A.: *Historia descriptiva, artística y pintoresca de San Lorenzo, comunmente llamado del Escorial*. Madrid 1861, p. 158.

36. Ver PIGNATTI, T.-PEDROCCO, F.: *Veronés. Catálogo completo de pinturas*. Madrid 1992, núms. 220-225; este último el ejemplar de El Escorial, pp. 290-292.

37. Siguió el mismo periplo de la anterior obra de Veronés: a fines del siglo xix pasó a la Iglesia Vieja y, desde 1963 está en los nuevos museos escurialenses. Óleo sobre lienzo; 3,15 × 1,90 m. POLERÓ, V.: *o.c.*, 1857, núm. 479, p. 116. RUIZ GÓMEZ, L.: *o.c.*, 1991, pp. 172-174. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano..., o.c.*, 1994, núm. 90, pp. 284-286.

38. SIGÜENZA, J. de: *o.c.*, pp. 531-532.

39. SANTOS, F. de los: *o.c.*, fol. 72.

De controvertida fecha, esta *Natividad* escurialense es, compositivamente, un precedente de la homónima (1578/81) de la Sala Superior de la Scuola grande di San Rocco en Venecia⁴⁰, pero lumínicamente sin los acusados contrastes de ésta, y sí más naturalista en este sentido, y, por tanto, seguramente de su primera etapa, anterior a 1550.

Desde un primerísimo plano, en la parte inferior del cuadro se desarrolla la composición de modo ascendente y, dentro de la producción de Tintoretto, con un ritmo pausado y fluido, sin apuradas fugas perspectivicas ni convulsos escorzos ni contrastes de escala excesivos. Se subdivide en dos registros —en este sentido, concordando con la aludida *Anunciación* de Veronés—, más abierto el superior al fondo y en lo alto.

Contundente en relación con nuestras reflexiones aquí, nos parece la aseveración del P. Santos, en 1657, de que «todos estos Quadros están en muy medida correspondencia, adornando las Paredes de esta Aula, que assí como lo es de Escritura, lo es de Pintura, a donde pueden los del Arte, tomar las más bien exprimidas lecciones, que pudieron dar sus Maestros. Para que se compusiesse como está, dio el Rey Philipo Quarto», entre otras, «el Sepulcro de Ticiano (...), y las dos de Paulo Veronés»⁴¹.

Se alude a la culminación, en el siglo XVII, de la decoración pictórica del Aula, con otras tres obras venecianas: otra versión de *El entierro de Cristo*⁴², c.1570, de Tiziano; *La bajada de Cristo al limbo*⁴³ de Veronés, colocada encima de la anterior y, también de Veronés, el *Martirio de San Mena*⁴⁴, c.1580.

40. Al respecto, ver: Rossi, P.: *Tintoretto*. Florencia, 1994; «Il ciclo della Scuola grande di San Rocco», pp. 30-39.

41. SANTOS, F. de los: *o.c.*, fol. 72v.

42. Óleo sobre lienzo; 1,30 X 1,68. Hoy en el Museo del Prado, donde ingresó en 1839 procedente de El Escorial (Catálogo cit., 1985, núm. 441). CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, *o.c.*, núm. 25, pp. 258-259.

43. En las Salas Capitulares escurialenses, ya en la época de Poleró (*o.c.*, 1857, núm. 108, p. 49). Óleo sobre lienzo; 2,33 x 1,62 m. RUIZ GÓMEZ, L.: *o.c.*, 1991, pp.134-136, con el más correcto título: *Cristo acompañado por los Padres del limbo visita a su Madre*. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, *o.c.*, 1994, núm. 113, p. 293. Ya el P. Santos reseñaba lo insólito del tema y destacaba las cualidades de la obra: «La inuención es rara; el capricho nuevo; y el concierto, y armonía de lo historiado, superior al encarecimiento» (*o.c.*, fol. 71v.). Debe ser obra tardía de Veronés, seguramente posterior a 1580.

44. Actualmente en el Museo del Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 497), donde ingresó, procedente de El Escorial, en 1837. Óleo sobre lienzo; 2,48 x 1,82 m. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, *o.c.*, 1994, núm. 105, p. 291.

Tras lo reseñado, sí que podemos concluir que el pequeño ámbito del Aula de Moral escurialense se convirtió, parafraseando al P. Santos, en una gran *aula de pintura* con singular presencia de obras venecianas del siglo XVI, tanto por deseo de Felipe II como de su nieto Felipe IV.

De un modo parecido, podríamos aludir a las salas Vicarial y Prioral escurialenses, presididas por sendas obras de Tiziano, el *San Jerónimo*, 1575, y *La Oración en el Huerto*, c.1563, respectivamente, y ambas aún hoy en El Escorial⁴⁵. O también reflexionando sobre la otra versión, más imponente si cabe, de *La Oración en el Huerto*, 1562, hoy en el Prado, y entonces primero en «el zaguán de la Sacristía» y luego en esta última ya bajo Felipe IV, compartiendo ámbito con el *Crucificado*, expresión misma de muerte y soledad, de c.1560, aún *in situ* tal como le colocó Velázquez en 1656, y tantas otras obras magistrales del cadorino que, en 1754 y del P. Ximénez, recibía el calificativo de «Héroe famoso de aquellos tiempos»⁴⁶, tras afirmar respecto a El Escorial –cita que aquí hacemos nuestra– que «fuera nunca acabar el hacer relación del gran número de Pinturas suyas que hay en esta Casa, y no hay necesidad de ponderar su nobleza; que a todos es notoria aquella alta manera y gallardía de este Príncipe del Colorido»⁴⁷.

I. TIZIANO

La fama de Tiziano en su época fue enorme y su taller activísimo para dar respuesta a una cantidad cada vez mayor de encargos y, también, cada vez más cualificados. Excelente retratista, fue, en el debate *cinquecentesco* dibujo-color, el auténtico adalid y referente constante del último; supo asimismo, y acaso mejor que ningún otro artista, tener la inventiva precisa para acometer sus obras y, al tiempo, la adecuación suficiente, acorde con los requerimientos de esa exigente clientela. No cabe duda que supuso la dimensión internacional de la escuela pictórica veneciana del siglo XVI; dimensión que, en gran medida, se debió al mecenazgo y relaciones mantenidas con Carlos V y Felipe II, de modo ininterrumpido desde c.1532. La co-

45. Respecto a estas obras tizianescas, y otras de El Escorial, ver: CLOULAS, A.: «Les peintures de Titien conservées à L'Escurial sous le regne de Philippe II», en *Tiziano e Venezia, o.c.*, 1980, pp. 413-415.

46. XIMÉNEZ, A.: *o.c.*, p. 438.

47. *Ibid.*, pp. 437-438.

rrespondencia del cadorino con estos ilustres clientes y sus intermediarios, ampliamente estudiada y exhaustivamente revisada⁴⁸, ha arrojado mucha luz sobre su vida y obra.

Debido a ello, la presencia de obras de Tiziano en las colecciones reales españolas fue abrumadora, singularmente de pinturas de los últimos treinta años de su vida; en este sentido, en las coordenadas esbozadas y fundamentalmente en los momentos señalados, El Escorial fue una espléndida muestra de ese interés progresivo de la monarquía hispana por atesorar sus cuadros.

Quisiéramos concluir respecto a Tiziano, haciendo referencia a dos obras suyas, aún *in situ* en el Monasterio, que han sido recientemente restauradas⁴⁹, debido a lo cual se nos presentan hoy en todo –o en casi todo– su esplendor primigenio.

*La Última Cena*⁵⁰ (Lámina I) de 1557/64, ingresa en El Escorial en 1574 y, aunque actualmente está en las Salas Capitulares, quedó instalada en el refectorio conventual como, por otro lado, era lo usual con este tema en los cenobios durante la Edad Moderna, para significar y dignificar sus comedores con la Cena por excelencia, religiosamente hablando, en la que quedó instituida la Eucaristía, asimismo sacramento por excelencia de la Catolicidad.

El interés de Felipe II por esta obra fue grande desde que el propio artista, en 1563, le diera noticias de la misma, sobre la que, al parecer, trabajaba desde 1557; finalmente llegó a España en 1565. Ello no fue óbice, no obstante, para que el Prudente, sin mayores contemplaciones, mandara cortar el lienzo drásticamente –sobre todo en su parte superior– para adecuarlo al testero correspondiente del mencionado refectorio.

48. CLOULAS, A.: «Documents concernant Titien conservés aux archives de Simancas», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo III (1967), pp. 197-288; FERRARINO, L.: *Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'archivio generale di Simancas*. Collana «Documenti e Ricerche», II. Madrid 1975; MANCINI, M.: *Tiziano e le corti d'Asburgo nei documenti degli archivi spagnoli*. Venecia, 1998 e *Idem*: «Felipe II y Tiziano: sus relaciones y la difusión de los cánones artísticos en las cortes de la monarquía hispánica», en *Felipe II y las Artes*, o.c., 2000, pp. 513-521.

49. Proceso concluido en 1998. Al respecto, ver: V.V.A.A.: *Tiziano. La Última Cena y San Juan Bautista. Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, «Obras Maestras Restauradas». Madrid 1998.

50. Óleo sobre lienzo; 2,07 × 4,64 m. POLERÓ, V.: o.c., 1857, núm. 466, p. 110. RUIZ GÓMEZ, L.: o.c., 1991, pp. 83-86. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, o.c., 1994, núm. 12, pp. 250-251.



LÁMINA I. Tiziano: *La Última Cena*. Salas Capitulares, El Escorial.

El P. Sigüenza, relacionando estancia y pintura, nos comenta que en el lado Sur del Refectorio pendía «aquella tan famosa pintura de *La Cena*, del Tiziano, que nunca acaban de alabar los pintores, y tienen razón, porque están tan vivas y con tanto espíritu las figuras, que parecen ellas las que hablan y comen, y los frailes los pintados, tanto es el relieve y la fuerza que allí muestra el arte»⁵¹. Gran parte de esa viveza aludida de las figuras ha sido recuperada tras la citada restauración de la obra y, asimismo, resulta interesantísimo este párrafo del erudito jerónimo en el sentido de la cita hecha, al inicio de estas líneas, de Saavedra Fajardo sobre el poder de las imágenes y, además, en relación con el adecuado *locus*, aquí el refectorio escorialense.

Retomando y asumiendo lo dicho por Sigüenza, el P. Santos, por su parte, insiste en estas ideas considerando que «el rostro de Cristo [es] hermosísimo, y graue. Los Apóstoles parece, que respiran, y hablan», siendo más interesante su comentario respecto al paisaje que se abre al fondo, al precisar que «los lexos, que se descubren por la puerta del Cenáculo, [son] marauillosos. No pudo el arte llegar a más»⁵².

Esta *Cena* escorialense queda dispuesta al modo vinciano, con la mesa de frente y la mayor parte de las figuras tras ella y aludiendo al tenso momento, y a sus consecuencias, en que Cristo manifiesta la futura traición de Judas, que es destacado al modo tradicional situándolo en la parte anterior de la mesa, aquí a la derecha y con un notorio retorcimiento; el resto de los apóstoles, en grupos, muestran sus reacciones ante la noticia; Cristo, solemne e inmóvil, se recorta contra un refinado paisaje que se abre al fondo, al tiempo que parece proteger el sueño de San Juan Evangelista. El extremo derecho es más interesante y novedoso, con un elegantísimo Santiago, destacado también ante la mesa, dialogando con un criado con turbante que, teatralmente parece entrar en escena. ¿Es aquí el Santiago una concesión de Tiziano a la hispanidad del comitente? Paisaje y naturalezas muertas sobre y bajo la mesa, son de calidades exquisitas, asimismo recuperadas ahora.

La aludida disposición frontal de la mesa, en Tiziano, supone una ruptura con el tipo de *La Cena*, de unos veinte años antes –1542/44–,

51. SIGÜENZA, J. de: *o.c.*, p. 322.

52. SANTOS, F. de los: *o.c.*, fol. 54. En la edición de 1681 de esta obra, se alude al marco «hermosísimo» hecho a este lienzo por mandato de Carlos II.

hoy en el Museo Nazionale delle Marche de Urbino, planteada en diagonal hacia dentro de derecha a izquierda y, en cambio, semejante a la anterior de San Zanipolo, 1550/57, y, sobre todo, a la posterior y desaparecida *Cena*, 1571, para el refectorio de Santi Giovanni e Paolo de Venecia⁵³, de la que son copias las de la colección Loyd y la del Colegio Universitario María Cristina del Escorial, que pueden darnos una idea de cómo sería nuestra obra antes de ser cortada.

Con todo, creemos que lo más reseñable del modelo escorialense son la importancia –no demasiado habitual en Tiziano– concedida a la arquitectura, la perspectiva lineal –marcadísima en la fuga de la solería– y al espacio que, teniendo en cuenta lo recortado superiormente del lienzo, y en consonancia con los ejemplos citados, sería más importante acaso que la propia figuración en torno a la mesa –quedaría un amplio y elocuente vacío espacial sobre la apaisada composición– queriendo, seguramente, potenciar más la idea de *Cenáculo* –y éste como ampliación visual del escorialense; o sea, relacionando espacios virtual y real⁵⁴– que de *Cena* propiamente dicha.

La potencia de las torsas columnas de estrías helicoidales, que sí muestran *toda la fuerza del arte pictórico*, en relación con los gesticulantes grupos de apóstoles –a la izquierda una de ellas destaca aún más a Santiago– y el hipotético medio punto sobre Cristo, a modo de dosel, antes de abrir este escénico espacio al citado paisaje de fondo, son elementos determinantes de la pintura escorialense.

Para el *San Juan Bautista*⁵⁵ (Lámina II), c.1560, la señalada restauración ha sido, si cabe, aún más determinante y positiva, mostrándonos al Santo con toda su fuerza ascética en extática actitud contemplativa; es decir, propiamente escorialense en el sentido contrarreformista de la imagen. Asimismo, la soltura de pincelada y la libertad técnica, antes apenas legible, es ahora una realidad, tanto que invitan a posponer la fecha dada de su ejecución (¿c.1565?). Ingresó en El Escorial en 1577 y actualmente está en las Salas Capitulares.

53. Al respecto, ver: D'ARGAVILLE, B.T.: «Titian's Cenacolo for the refectory of SS. Giovanni e Paolo reconsidered», en *Tiziano e Venezia, o.c.*, 1980, pp. 161-167.

54. Las amplias dimensiones del lienzo que, a la postre, supusieron su radical corte, autoriza a esta hipótesis. El que fuera recortado para potenciar la escena figurativa, resulta menos probable.

55. Óleo sobre lienzo; 1,85 × 1,14 m. POLERÓ, V.: *o.c.*, 1857, núm. 98, p. 47. RUIZ GÓMEZ, L.: *o.c.*, 1991, pp. 74-76. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano..., o.c.*, 1994, núm. 16, p. 253.



LÁMINA II. Tiziano: *San Juan Bautista*. Salas Capitulares, El Escorial.

Sigüenza nos relata que «en el tránsito que pasa de la escalera de la misma sacristía para el altar mayor, por delante de la puerta del aposento del Rey, hay otros dos cuadros» de Tiziano; «el uno es un Crucifijo, inclinado el rostro al revés de lo que suelen⁵⁶, y un San Juan Bautista en el desierto, figura del natural, aunque parece algo corta, mas de excelente movimiento, luz y relieve»⁵⁷. El P. Santos, por su parte, sitúa estas pinturas, en 1657, en la Sacristía, donde «Está Crhsto Crucificado (...); S. Iuan Bautista en el Desierto, ambos de mano del Ticiano; figuras del natural excelentes; estauan (*sic*, estaban) antes en la Aullilla»⁵⁸.

Son varios los arrepentimientos realizados por Tiziano en este lienzo, algunos, como señalaremos, drásticos, lo que concuerda con el modo tardío de trabajar del maestro, retocando sus cuadros incluso estando acabados. Alteró, según las radiografías, la solución dada al brazo derecho, en principio sobre el pecho, luego sosteniendo el lienzo con la inscripción; también el rostro que, en principio, parecía presentar una expresión más adusta y dura y, sobre todo, la complejión corpórea del Bautista. Ahora se nos presenta, ante todo, como un personaje practicante del ascetismo –ayuno, abstinencia, oración, renuncia...– y como tal, si no enjuto, sí delgado, cuando dichas radiografías muestran un primer estadio con una figura mucho más corpórea y robusta, que, inmediatamente, trae a la memoria el magnífico ejemplar del mismo tema, hoy en las Gallerie della Accademia de Venecia, de 1540, con un San Juan hercúleo y poderoso anatómicamente.

El más ascéticamente consumido *San Juan* escurialense, se nos presenta destacado, con pleno valor icónico, sobre un difuminado paisaje, y todo pictóricamente definido tras la restauración; a los pies del Santo, y en primer plano a la izquierda del lienzo, asimismo con intenso sentido devocional, el inmóvil y sumiso cordero echado en tierra.

II. TINTORETTO

Jacopo Robusti, más conocido como Tintoretto⁵⁹, es pintor clave de la escuela veneciana del siglo XVI y, respecto a su ilustre coetáneo

56. Se trata del citado *Crucificado*, c.1560, luego –y hoy– en la Sacristía.

57. SIGÜENZA, J. de: *o.c.*, p. 529.

58. SANTOS, F. de los: *o.c.*, fol. 47v.

59. Al respecto, ver: ROSSI, P.: *o.c.*

Veronés, es llamado a menudo la Conciencia de la *Serenissima* al hacerse eco sus pinturas de las crisis que entonces la atenazaban, singularmente las de índole religiosa que, ante todo, se traducen en el acusado *pathos* espiritual de sus figuras.

Además de la citada *Natividad*, El Escorial contó con varias obras de su mano, ninguna comparable, desde luego, a su colosal *Lavatorio*⁶⁰ (Lámina III), de 1547/48, instalado en la Sacristía por Velázquez en 1656 por decisión de Felipe IV que, en 1547, la había adquirido de la almoneda de Carlos Estuardo de Inglaterra.

El P. Santos, en 1657, comenta esta obra con entusiasmo, situándola, entre otras, en la sacristía escurialense; se expresa así: «Vaya en segundo lugar (pero no como inferior) el Lienço del Lauatorio de Christo a sus Discípulos la noche de la Cena, que está sobre los Ca-xones(...) Excedióse a sí mismo aquí el gran Tintoreto; es de excellentísimo capricho en la inuención, y execución; dificultosamente se persuade el que lo mira, a que es pintado; tal es la fuerza de sus tintas, y disposición en la perspectiua, que parece poderse entrar por él, y caminar por su Pauimento, enlosado de Piedras de diferentes colores, que disminuyéndose, hazen representar grande la distancia en la Pieça (*sic*; estancia), y que entre las figuras ay (*sic*, hay) ayre ambiente (...) La Mesa, que está en medio, y los asientos, y vn Perro echado en el suelo, son verdad, no Pintura; y por dezirlo de vna vez, quantas obras se pusiessen junto a este Lienço, se quedarían en términos de pintadas, y tanto más él será tenido por verdad»⁶¹. La reciente restauración de este cuadro⁶², da la razón en todos sus pormenores al cronista escurialense.

Dadas las dimensiones, proporciones apaisadas y planteamiento de este enorme lienzo, el ya amplio espacio de la Sacristía quedaría potenciado, permitiéndonos visualmente adentrarnos en la pintura, estructurada en profundidad sesgada, de derecha en primer plano a izquierda al fondo, a lo que coadyuban arquitecturas y luz, desde el inicio del ritual del lavatorio de los pies a San Pedro, hasta el triunfal arco clasicista, de pautas e inspiración serlianas. Es obra de notorios virtuosismos pictóricos; bastaría señalar las pinceladas de luz

60. Actualmente en el Museo del Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 2824), donde se exhibe desde 1939. Óleo sobre lienzo; 2,10 × 5,33 m. POLERÓ, V.: *o.c.*, 1857, núm. 72, p. 41. RUIZ GÓMEZ, L.: *o.c.*, 1991, pp. 164-168.

61. SANTOS, F. de los: *o.c.*, fols. 44-44v.

62. Al respecto, ver: V.V.A.A.: *Una obra maestra restaurada. El lavatorio de Jacopo Tintoretto*. Madrid 2000.



LÁMINA III. Tintoretto: *El Lavatorio*. Museo del Prado, Madrid.

plateada y el acusado escorzo de la mesa, bajo la que la atmósfera se hace táctil.

Encargada esta obra a Tintoretto, en 1547, para la iglesia de San Marcuola en Venecia –punto que corrobora también el P. Santos–, junto con una Última Cena, aún *in situ*, que fue colocada enfrente, queda ésta reflejada conformándose así un *tandem* realidad-figuración pictórica, como hecho religioso subsiguiente y correlativo en el relato evangélico, al fondo del lado derecho del lienzo que nos ocupa.

Además de otras obras y al margen de otros considerandos bastaría, a nuestro juicio, este *Lavatorio* y el cuadro de Tiziano, en su día también en la sacristía escurialense, de la *Virgen con el Niño, el pequeño San Juan y Santa Catalina*, de 1530 y hoy en la National Gallery de Londres, con su idílico paisaje, sus intensidades cromáticas y la perfecta composición de las figuras, para calificar de hito de la pintura veneciana a esta estancia del Monasterio. Describe el P. Santos, de modo preciso, la última obra citada como «vna Nuestra Señora, en vn Pays (*sic*, paisaje), el Niño echado en su regazo, y Santa Catalina arrodillada, haziéndole caricias. San Iuan Bautista Niño, trae vna fruta a la Virgen, que alarga la mano a (*sic*) tomarla; es original del Ticiano, de gran estima (...)»⁶³.

III. VERONÉS

Paolo Caliari o Cagliari, usualmente conocido como Veronés por su localidad de nacimiento, pintor fundamental de la escuela veneciana del siglo XVI, estuvo bien representado en El Escorial, con importantes obras suyas y de su taller –de algunas ya hemos hecho referencia–.

Ajena a las crisis venecianas coetáneas, su pintura, en general, mantiene la *correlatio* clasicista entre contenido y continente; aunque el primero quede definido por multitud de personajes y elementos, se disponen coherentemente inmersos en amplios espacios escenográficamente dispuestos, donde la perspectiva fluye armónicamente tanto hacia los fondos como hacia los laterales y en los que, de manera manifiesta, las palladianas arquitecturas suelen ser un referente decisivo.

63. SANTOS, F. de los: *o.c.*, fol. 46v.

Hasta el siglo XIX, *Cristo y el Centurión*⁶⁴ (Lámina IV), significativa obra del catálogo veronesiano, de 1570/72, estuvo en el Capítulo del Prior escurialense. En 1657, el P. Santos, tras enumerar los cuadros aquí existentes entonces, precisa que Felipe IV ha determinado que se adorne esta estancia como la Sacristía, «con otros [cuadros] mas estimables, que se están buscando por su orden»⁶⁵.

En cualquier caso, hacia mediados del siglo XVIII hace de este lienzo de Veronés un exhaustivo, y a nuestro entender contundente, comentario el P. Ximénez, situándole entre las pinturas que están frente a las ventanas del Capítulo Prioral: «(...) la Historia del Centurión, como la refiere San Matheo, quando llegó a Christo Señor nuestro, (...) y le rogó humilde diese salud a un muchacho suyo, que estaba paralytico; (...) Christo Señor nuestro, acompañado de algunos Discípulos, vestido de Tunicela roxa, y Manto azul; la planta de ayroso y grave movimiento; magestuoso, y admirable el rostro; y las cabezas de los Apóstoles prodigiosas. A otra parte el Centurión hincado de rodillas en su presencia, abiertos los brazos, le está haciendo su petición y súplica. Acompañan al Centurión algunos de los Soldados, (...) Las posiciones diversas, y de mucha valentía (...) Otros miran lo que pasa por entre dos Colunas (*sic*) de Mármol verde, que se introducen. Adelante en menores Figuras (*sic*; más al fondo) se ven otros, que están mirando desde un Corredor, que es remate de un pedazo de Edificio hermoso, que se descubre a distancia. (...) los trages, y las ropas de linda elección; (...) es Original del celebrado Paulo Veronés, y esta (*sic*, ésta) bastaba sola para hacerle célebre (...)»⁶⁶.

Composición perfectamente trabada, planteada a modo de friso y con las precisas dosis de teatralidad, sitúa el grupo de Cristo —éste en notable pero pausado escorzo— a la izquierda y el del Centurión a la derecha; grupos que, con las columnas laterales, obligan a lecturas en esas direcciones, al tiempo que la visión, con el reclamo de las

64. Hoy en el Museo del Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 492) donde ingresó, procedente de El Escorial, en 1839. Óleo sobre lienzo; 1,92 x 2,97 m. RUIZ GÓMEZ, L.: *o.c.*, 1991, pp. 123-125. PIGNATTI, T.-PEDROCCO, F.: *o.c.*, 1992, núm. 106, p. 190.

65. SANTOS, F. de los: *o.c.*, fol. 67. Al parecer, en su edición de 1667 de esta obra ya se sitúa aquí el lienzo (fol. 73), enviado a El Escorial por Felipe IV en 1664. Una semblanza de la situación pictórica de El Escorial antes de la intervención velazqueña, en BOUZA ÁLVAREZ, F.: «Notas y documentos. Pinturas y pintores en San Lorenzo el Real antes de la intervención de Velázquez. Una descripción escurialense en la biblioteca de Ajuda de Lisboa», *Reales Sitios*, núm. 143 (2000), pp. 64-75.

66. XIMÉNEZ, A.: *o.c.*, pp. 89-90.



LAMINA IV. Veronés: *Cristo y el Centurión*. Museo del Prado, Madrid.

blanquísimas arquitecturas palladianas recortadas sobre diáfanos celajes, se expande en sabia cadencia hacia el fondo.

IV. LOS BASSANO⁶⁷

Jacopo da Ponte Bassano (c.1510-1592) fue cabeza de un importante taller de funcionamiento *quasi* industrial, en el que destacaron sus hijos Francesco (1549-1592) y Leandro (1557-1622) de los cuatro que lo conformaron con el padre. Sus obras de temas bíblicos y evangélicos, singularmente la serie del Diluvio constantemente citada por los cronistas de El Escorial, tuvieron aquí un notorio predicamento.

Las más significativas producciones de este exitoso taller son obras de buena factura, gratas y amables, plenas de anecdotismos cotidianos, de muchos y pequeños personajes casi siempre y con multitud de animales muchas veces; van a ser importantes para la pintura española del siglo XVII, por ejemplo, en una parte significativa del catálogo de un Pedro Orrente.

En el Monasterio, no obstante, ocuparon habitualmente estancias no privilegiadas, como alguna galería de la zona palatina o destacadas celdas de la zona conventual.

Enteramente representativa es *La Cena de Emaús*⁶⁸ (Lámina V), *in situ* en el Monasterio desde su ingreso en 1593; es obra de Jacopo y Francesco, de gran calidad, composición perfectamente orquestada y con un sutil uso de la luz.

V. SEBASTIANO DEL PIOMBO

Sebastiano Luciani (c.1485-1547), al que Vasari denomina *Sebastiano Viniziano* y más conocido por Sebastiano del Piombo, tras obtener de Clemente VII, en 1531, la dignidad de *Piombatore* —lo que le obligó a asumir el hábito religioso— con la responsabilidad del sello de plomo de los Breves pontificios, es pintor veneciano, impor-

67. Remitimos al reciente estudio de FALOMIR FAUS, M., *Los Bassano en la España del siglo de Oro*. Madrid 2001.

68. En El Escorial. Palacio. Óleo sobre lienzo; 1,53 × 2,07 m. POLERÓ, V.: *o.c.*, 1857, núm. 463, p. 113. RUIZ GÓMEZ, L.: *o.c.*, 1991, pp. 202-203. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, *o.c.*, 1994, núm. 159, pp. 305-306. FALOMIR FAUS, M.: *o.c.*, 2001, pp. 70-71.

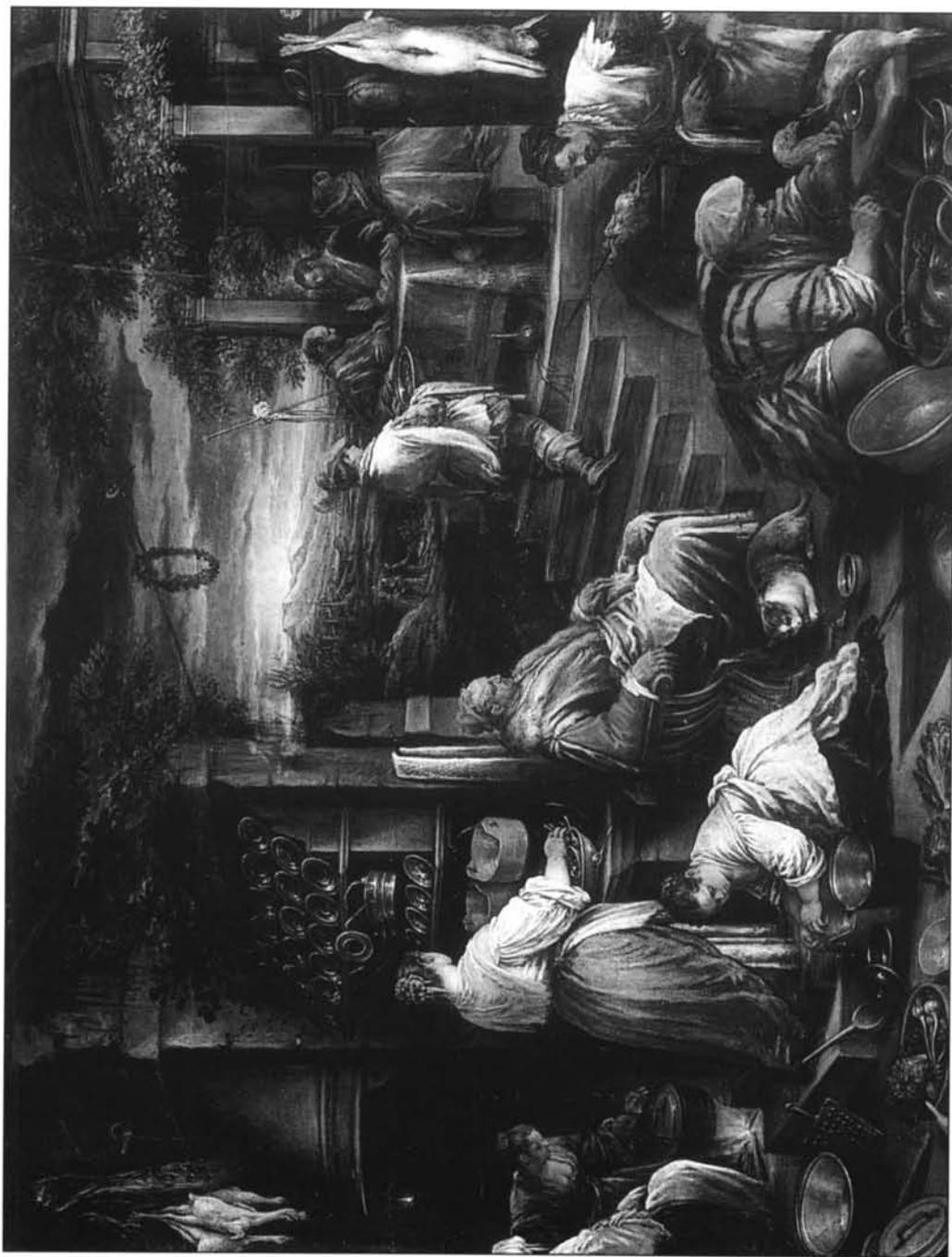


LÁMINA V. Jacopo y Francesco Bassano: *La Cena de Emaús*. Palacio, El Escorial.

tante en El Escorial si no por cantidad sí por la calidad e influjo de sus obras.

De formación y actividad juvenil en el círculo de Giorgione, en 1511 abandona Venecia trasladándose a Roma donde, personal y profesionalmente, asume el magisterio de Miguel Ángel que, incluso, le proporcionará dibujos para sus composiciones. De este modo, venecianismo y plasticidad miguelangelesca serán constantes de su pintura.

Las relaciones de este pintor con Pedro Machuca, su influjo sobre Luis de Morales y sobre la pintura valenciana de Vicente Macip a Francisco Ribalta, han hecho que los últimos estudios sobre este maestro veneciano, presten renovada atención y valoren su aportación al arte español⁶⁹. Tres fueron las obras de Sebastiano con que contó El Escorial durante la Edad Moderna, que a continuación reseñamos.

El ejemplar de *Cristo con la Cruz a cuestras* hoy en el Ermitage de San Petersburgo, un óleo sobre pizarra y fondo neutro de c.1533/36, fue un encargo del conde de Cifuentes y una obra de gran impacto en España; lo fue para Felipe II que se hizo con ella, destinándola a El Escorial, donde ya estaba en 1589, para ser colocada en el frontispicio de la Silla Prioral del Coro de la Basílica.

Allí nos la describe Sigüenza como «un Jesus Cristo con la Cruz a cuestras, tan vivo y para quebrar el corazón, que no se puede mirar sin lágrimas. Es esta pintura de Sebastián del Piombo, gran compañero y seguidor de Buonaroto (*sic*; Miguel Ángel), y por ser pieza de tanta estima se puso en lugar tan insigne (...)»⁷⁰.

El P. Santos, por su parte, asume lo dicho por su predecesor, calificando de «Pintura admirable» a esta obra, que sitúa en el mismo lugar: «vna Imagen de Christo Señor nuestro con la Cruz acuestras (*sic*) (...). Es pintura de mano de Sebastián del Piombo (...)»⁷¹. En otro párrafo de su crónica, al aludir a la Iglesia Vieja, asegura que hay aquí un cuadro «de Christo con la Cruz acuestras (*sic*), semejante al de encima de la Silla Prioral del Coro, de su misma mano»⁷²; seguramen-

69. Al respecto, ver: V.V.A.A.: *Sebastiano del Piombo y España* (Catálogo de la exposición de igual título, Museo del Prado, 1995). Madrid 1995.

70. SIGÜENZA, J. DE, *o.c.*, p. 458

71. SANTOS, F. DE LOS, *o.c.*, fol. 21v.

72. *Ibid.*, fol. 56.

te copia y no de mano de Sebastiano, sí testimonia esta reseña su gran aprecio en El Escorial.

Como precedente de la anterior, dadas las similitudes de ambos Nazarenos, el *Cristo con la Cruz a cuestras*⁷³ (Lámina VI), ahora sobre lienzo, de c.1516/20 y en cualquier caso anterior a 1521, es obra fundamental de la producción del artista. Instalado en el siglo XVII en la Sacristía, es citado en dicha estancia escorialense por el P. Santos como «vn Christo con la Cruz acuestras (*sic*), de Fray Sebastián del Piombo. Pintura de grandeza y fuerça, vestido de vna Túnica morada clara; la cabeça bellissima, y ella, y la figura muestran bien el peso, y fatiga de la Cruz (...). Tiene al lado vn Sayón, y detras se ve otro armado; la tinta de todo el resto obscura; las figuras algo más de medios cuerpos del natural. Deste (*sic*) original andan muchas copias, y aquí ay (*sic*, hay) dos del mismo Autor»⁷⁴. De nuevo referencias a copias de este tema de Sebastiano del Piombo en el Monasterio.

Obra de gran fragilidad por las sutilezas de la técnica utilizada por el pintor, que han sido comprobadas en su reciente restauración—concluida en 1995, junto con la del Descenso al limbo, al que aludiremos—, está ejecutada sobre lienzo muy fino y a base de sutiles veladuras sobre diferentes preparaciones—que emergen en zonas determinadas del cuadro—según las partes y motivos; de este modo, esos morados claros que señala el P. Santos en la túnica de Cristo, se han perdido irremisiblemente, apareciendo hoy de un refulgente blanco-gris azulado de textura casi acuarelada.

El aspa de la Cruz divide la composición en dos zonas, con predominio de marrones verdosos y ocre a la izquierda, con el sayón que ayuda a Cristo y el soldado, y a la derecha con un paisaje, que proporciona gran profundidad, de los más hermosos y sugestivos de toda la pintura veneciana con algunos de Tiziano, con el camino al Calvario, las cruces del Gólgota y, muy en lontananza y casi como insinuada, la referencia a Jerusalén. Las gamas de pardos, a veces desde la propia preparación, debieron de interesar enormemente a Velázquez que, en 1656, por deseo de Felipe IV, colocaba esta obra, como decíamos, en la sacristía escorialense.

73. Actualmente en el Museo del Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 345), donde ingresa, procedente de El Escorial, en 1839. Óleo sobre lienzo; 1,21 × 1 m. *SEBASTIANO del Piombo...*, catálogo cit., 1995, núm. 4, pp. 95-104.

74. SANTOS, F. DE LOS: *o.c.*, fol. 46.



LÁMINA VI. Sebastiano del Piombo: *Cristo con la Cruz a cuestas*. Museo del Prado, Madrid.

Al parecer, lateral de un tríptico, con técnica y calidades semejantes a las del anterior, es el *Descenso al limbo*⁷⁵, de 1516; en 1645 pasa a propiedad de Felipe IV y es colocado también por Velázquez, en 1656, en la sacristía escurialense y, al año siguiente referenciado por el P. Santos como un «Christo Señor nuestro en el Limbo, sacando las Ánimas de los Santos Padres; es de mano del Piombo»⁷⁶.

En esta obra sí se han conservado, a retazos, esos tonos morados claros, de que habla el P. Santos en la pintura anterior, fruto de la última de las veladuras sobre la blanca túnica de Cristo, aquí también reclamo visual envolviendo a la plástica figura del Salvador, en magnífico escorzo hasta un primerísimo plano y en consonancia con la verticalidad del formato de la obra. En este caso, a las sugerencias paisajísticas del fondo y a las entonaciones marrones —que afectan a los supuestos Adán y Eva, delante a la izquierda—, se une la importancia de los elementos arquitectónicos en gamas del gris al ocre muy claro.

Más que en la Sacristía, pensamos, el poderoso efecto de estas pinturas de Sebastiano del Piombo, resaltaría —y estaría más en consonancia— teniendo como fondo la perfectamente escuadrada cante-ría escurialense, por ejemplo, de los paramentos de la Basílica.

VI. LORENZO LOTTO

Del pintor veneciano Lorenzo Lotto⁷⁷ (c.1480-c.1557) sólo una obra contuvo El Escorial, pero de extraordinaria calidad y de una intensidad subyugante.

Se trata de un *San Jerónimo*⁷⁸ (Lámina VII), que, en 1593, ingresa en El Escorial reseñado como un lienzo «al ollio (*sic*) de Sanct

75. Hoy en el Museo del Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 346) donde ingresa, procedente de El Escorial, en 1837. Óleo sobre lienzo; 2,26 X 1,14 mts. *SEBASTIANO del Piombo...*, catálogo cit., 1995, núm. 2, pp. 87-93.

76. SANTOS, F., DE LOS: o.c., fol. 47.

77. Al respecto, ver: COLALUCCI, F.: *Lotto*. Florencia, 1994.

78. Hoy en el Museo del Prado (Catálogo cit., 1985, núm. 448, donde no consta el año de ingreso en esta pinacoteca; seguramente ya aquí en 1857, toda vez que POLERÓ, V.: o.c., en su relación de cuadros procedentes de El Escorial y «hoy en el Real Museo de Pinturas con la numeración que cada uno tiene», reseña con el núm. 492 un «San Gerónimo (Tiziano)», que podría ser el de Lotto ya que es constante la atribución entonces al cadorino) y actualmente en proceso de restauración. Óleo sobre lienzo; 0,99 x 0,90 m. CHECA CREMADES, F.: *Tiziano...*, o.c., 1994, núm. 179, p. 312.

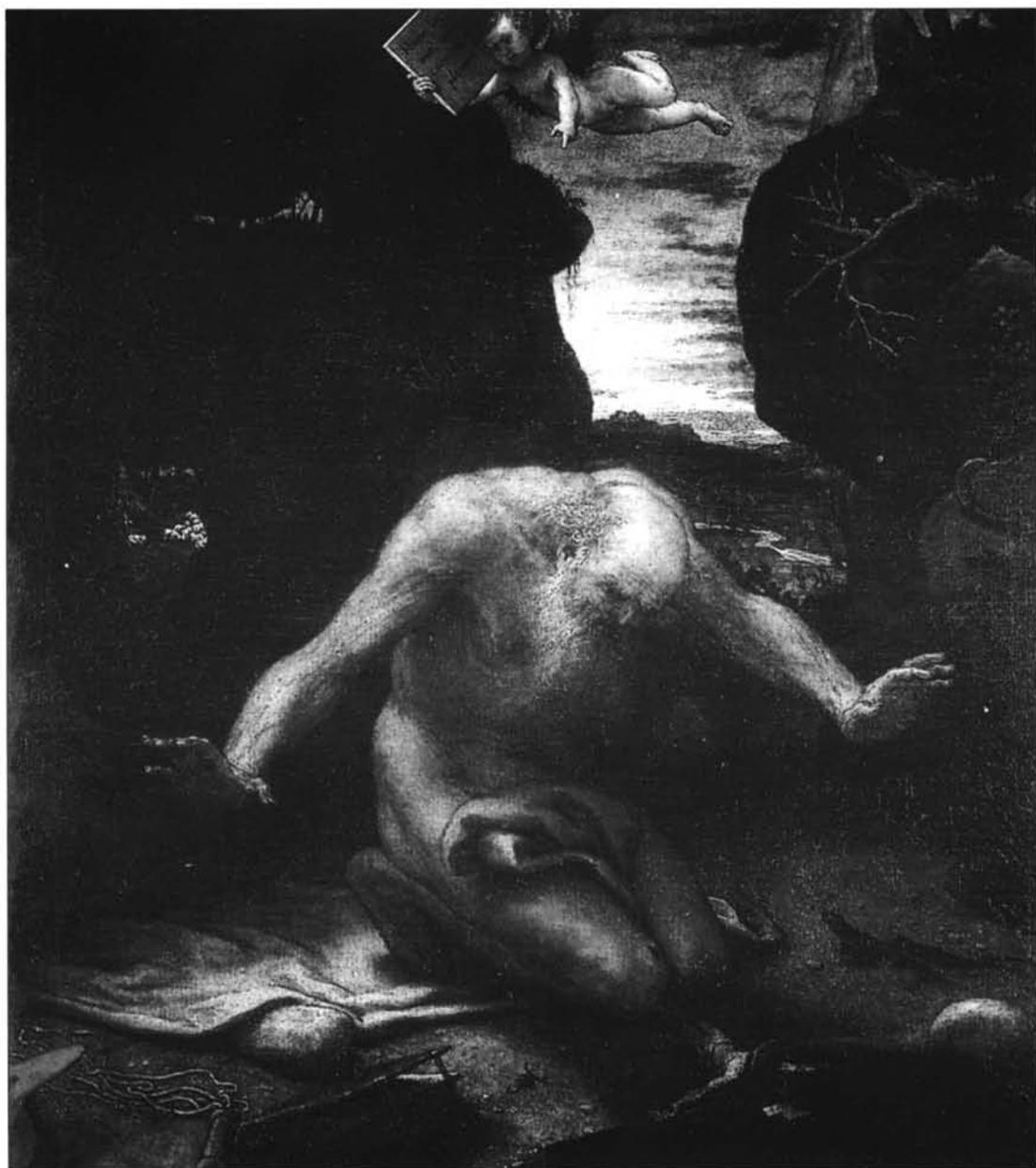


LÁMINA VII. Lorenzo Lotto: *San Jerónimo*. Museo del Prado, Madrid.

Hierónimo, en penitencia, desnudo (...), y un Ángel en lo alto; buena mano, del Lotto (...)»⁷⁹. A pesar de esta referencia, los primeros catálogos del Prado hasta 1920, lo atribuían –lo que es en sí indicio de calidad– a Tiziano.

El Santo se nos presenta en un primer plano cavernoso pleno de símbolos parlantes en relación con el pecado y la penitencia que, al fondo se abre a un paisaje bañado de luz crepuscular; es pictóricamente, pues, un nocturno que, verosímilmente, tiene asimismo connotaciones simbólicas. Flotando sobre la principal y central abertura de la composición, un angelito porta una cartela con el elocuente *Nunc legit nunc orat nunc pectore crimina plorat*.

Artísticamente esta obra parece adecuarse a la producción de Lotto de la quinta década del siglo XVI y, por tanto, es muy plausible su identificación con el *San Jerónimo* realizado, en 1546, para su amigo Vincenzo Frizier, director del Hospital de Santi Giovanni e Paolo. Desde luego la austeridad del tema, que pone el énfasis en la auto-renuncia del Santo, estaría de acuerdo con los ideales reformistas que, dentro de la Iglesia Católica, preconizaba entonces esta institución veneciana; sería para el fiel-espectador una suerte de Ejercicios Espirituales visivos⁸⁰.

San Jerónimo, Padre y príncipe de la Iglesia, en completa y absoluta renuncia, aparece desnudo y despojado de todo lo que no sea su adoración contemplativa y relación con Dios, a través de la humilde imagen de un Crucificado en el suelo; ha abandonado hasta los instrumentos del sacrificio –piedra, flagelo–, así como las referencias librescas a la religión, asimismo abandonadas en tierra. En el mismo tema tizianesco citado –también un nocturno y también en El Escorial; obra más tardía (1575)– el Santo aún tiene la piedra en una mano y los dedos de la otra tocan el Libro de los libros; son las referencias a una oficialidad de la religión. Lotto opta por una inquietante imagen del Santo que, en su ascetismo y devoción estrictos, ha renunciado a todo salvo al contacto íntimo y personal con el Redentor, en una línea de piedad y religiosidad esenciales que, dentro de la Contrarreforma a fines del siglo XVI e inicios del XVII, asumían y preconizaban las instancias jerónimas de El Escorial.

79 ZARCO CUEVAS, J., *o.c.*, 1930, p. 37.

80 HUMFREY, P. *Lorenzo Lotto*. Yale University Press, New Haven and London 1997, p. 153.