

# «Felipe II y las artes»

Intervinieron Fernández Alba, Fernando Checa, Pérez Sánchez y Gutiérrez de Ceballos

Del 3 al 26 del pasado mes de febrero, la Fundación Juan March celebró en su sede un ciclo de ocho conferencias en torno a «Felipe II y las artes», en el que intervinieron los especialistas Antonio Fernández Alba («Felipe II y El Escorial»), Fernando Checa («Felipe II y la pintura veneciana»), Alfonso Emilio Pérez Sánchez («Felipe II y los pintores de El Escorial») y Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos («Felipe II y la escultura»). Este ciclo de conferencias se complementó con un ciclo de conciertos, titulado «Músicas para Felipe II», desarrollado en las mismas fechas. De esta forma la Fundación Juan March se sumaba a la conmemoración de la muerte del monarca español, de la que se cumple este año el cuarto centenario.

Antonio Fernández Alba es arquitecto, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y catedrático de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Su destacado trabajo profesional como arquitecto desde 1957 lo comparte, desde una independencia de pensamiento crítico, con una dilatada actividad internacional en la enseñanza universitaria.

Fernando Checa es doctor en Filosofía y Letras, especialidad de Historia del Arte, y licenciado en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesor titular de Historia del Arte de esta Universidad y, desde 1996, director del Museo del Prado. Su libro *Felipe II, mecenas de las artes* (Madrid, 1992) mereció el Premio Nacional de Historia 1993.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez es catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y antes lo fue de la Universidad Autónoma de Madrid. Fue director del Museo del Prado (1981-1991), del que actualmente es director honorario y miembro de su Patronato. Desde 1997 es académico de número de la Real Academia de la Historia. Ha sido director científico del libro *La Pintura Española* (Milán, 1996), premiado con el Premio Vasari de la Academia florentina del diseño.

Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos es doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, donde fue profesor de Historia del Arte de 1971 a 1976. Actualmente es catedrático de la misma disciplina en la

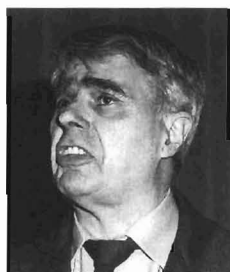
Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido director del departamento de Historia y Teoría del Arte de esta última universidad, así como presidente del Comité Español de Historia del Arte.

En páginas siguientes se ofrece un breve resumen de todas las intervenciones.



*Antonio Fernández Alba*

## *Felipe II y El Escorial*



El conjunto del Monasterio de El Escorial viene a ser, con el discurrir de los tiempos, la expresión más cabal de las modernas teorías entre las relaciones en arquitectura: forma-contenido, idea-ejecución, mundo sensible y mundo intelectual. La obra del monumental Monasterio se propone como un «arquetipo arquitectónico», como un *opus* de la búsqueda del conocimiento y del quehacer constructivo de una época donde entra en conflicto una constelación de ideas.

Un monarca de tan manifiesta «devotio moderna» como Felipe II trata de llevar al espacio sagrado que encierra el arquetipo del monumento una concepción limpia de ceremonias aleatorias. La finalidad que encierra la propuesta de este «arquetipo arquitectónico», su razón de ser, es la de construir por medio de la arquitectura un *modelo operativo* que permita asumir no sólo el valor simbólico de «hito conmemorativo», sino la estructura ideológica eficaz para «la protección y defensa de los contenidos de la fe y de las normas de culto católico atacados por el protestantismo». Sus rasgos esenciales son servir de *Memorial* de la religión católica en la paz y en la justicia. *Sepultura-Panteón*. Lugar de difusión de la fe. Centro de saberes y adiestramientos para el apostolado contra la herejía. *Espacio de Oración, Palacio-Residencia, Morada del Poder y Prisión del Alma*.

Tan diversificado programa se organiza mediante un esquema o *idea de ciudad*. Esta ciudadela fortificada se proyecta en sus postulados más íntimos contra las innovaciones ideológicas y formales que postulaba la Reforma; imaginada en la propuesta del rey como una ciudad mental, ultraterrena, al mismo tiempo que se formaliza en las trazas de su arquitectura como un monumento colosal, expresión simbólica de un poder marcado por una persona-

lidad de espíritu confuso, ilustrada en saberes y cruel en no pocas determinaciones políticas.

La propuesta de El Escorial surge en el centro de la contrarreforma militante, donde confluyen motivaciones manieristas, contenidos arreligiosos y respuestas mecanicistas, todo ello unido a una personalidad contradictoria como la de Felipe II, hombre religioso y escéptico, apegado a la tierra y espectador angustiado del más allá.

No es extraño que El Escorial aparezca como un logogrifo en piedra en medio de las luchas político-religiosas del siglo XVI. Tal vez por eso la síntesis de sus arquitectos Toledo y Herrera que, como artifices señalados, reproducen en El Escorial, sea la de una tipología de la *arquitectura del poder*, esencial en sus formas y racional en sus procesos. Los espacios se construyen bajo la trama de la comunicabilidad, materializándose con formas sencillas, funciones claras y contenidos comprensibles.

El Monasterio se encaja en el paisaje como un desgarrado objeto monumental en la falda de un «monte tallado»; su presencia dominante en el medio natural ha de poner en evidencia la escala tridimensional del «vacío» que albergan sus moradas, una plaza en forma de L delimitada por los edificios destinados a servicios del monasterio y un jardín de elocuentes y precisas geometrías que se prolonga en la fronda del monte bajo que rodea a la nueva ciudadela.

Para el poderoso siempre es estable el orden del mundo; en el imaginario proyecto del rey, la superioridad del Dios que le protege levanta las murallas de este pétreo hipogeo. En este sentido, las formas de la arquitectura de El

Escorial desde sus primeras trazas esbozan un díptico acotado entre el miedo y la convicción, en los límites de la interpretación del mundo visible e invisible, en una espacialidad que permita la coexistencia de esa dualidad mágico-religiosa y político-religiosa que caracteriza el universo personal del Monarca que lo edifica.

El Escorial se puede concebir en términos modernos como una abstracción minimalista reflejo del espíritu puritano del rey, que trata de dar respuesta a la espacialidad católica frente a la depuración iconográfica que postula la abstracción protestante, precisamente contra las escenografías de los retablos y las tracerías geométricas de los conversos artesanos del Islam.

Para satisfacer los deseos del rey se trata de levantar un recinto donde acoger y promulgar el espíritu más ortodoxo de la época en la España del siglo XVI. Espacio interior de defensa frente a las tensiones suscitadas por los infieles turcos en el este y en el sur y por los reformadores del norte, aguerridos herejes, según narran las crónicas.

Monasterio-laberinto de lánguidos tránsitos, cerrados jardines que prestan su tierra a especies añorantes de color y afiladas «aulagas». Gratificado por el violento ejercicio del poder, el rey se entretiene y combate la ficción con el engaño. Tentado y melancólico del regreso a la celda-habitación, proyecta este lugar próximo al gran templo como morada donde adormecer el tormento. El Monasterio ha de ser también ciudad, ciudad de Dios, ciudad de muertos, proyectada para albergar la prisión del dolor.

Juan Herrera interpreta en la escala que aporta al edificio los deseos del rey de hacer patente la exaltación del espacio entendido como espectáculo, sin renunciar a los supuestos metafísicos de la arquitectura, pero acentuando los principios fundamentales visuales. La escala, por tanto, se subordina a una arquitectura que pretende reflejar en piedra la dimensión clásica metabolizada por el catolicismo decadente, ante la

depurada modernidad del protestantismo industrial. Frente al campamento bíblico de David la solidez de la «Civitas Dei» que enmarca la solidez monumental del Templo de Jerusalén.

Monasterio, palacio, iglesia, sepulcro y cárcel, es un modelo arquitectónico que postula reflejar en su polisemia espacial la concepción del mundo del monarca y, en sus diferentes reductos, lugares donde acallar su agostada melancolía.

Juicios y análisis más o menos estereotipados o bien valoraciones críticas de índole subjetiva resultan coincidentes al relacionar las formas arquitectónicas del edificio con los estados psíquicos de su fundador. Resulta difícil comprender El Escorial si no se identifica con los contenidos de la psicología individual; la abstracción alegórica que se hace patente a través de las formas de su arquitectura es el resultado de una síntesis entre las determinaciones subjetivas del Monarca y las opciones técnicas que subyacen en la tradición espacial colectiva.

No es la forma sola la que edifica, sino la imagen del pensamiento. La proeza de El Escorial ha sido la de definir un espacio donde fundar, sólido y sustancia, una *tecne* de manifiesta coherencia. En los reductos del Monasterio todas las grandes tradiciones deben ser acogidas. El Escorial fuera de su color no se comprende, no es el blanco de España que materializa volúmenes y formas, es la desmaterialización y laceración del cuerpo en el *San Jerónimo*, el cuadro más dramático del último Tiziano. El Escorial vive de grises, color de una España que no puede alcanzar la luz.

Un lugar donde el silencio y la soledad suscitan elevar las trazas de una arquitectura enigmática, arropada por la bondad artística, que permita a su hacedor salvarse del enredo del sueño. Espacios para una ascética del espíritu. Artefacto para el conjuro de la angustia cósmica. Castillo interior, itinerario de depurada arqueología del alma y sabiduría pétreo de simetría inequívoca.

*Fernando Checa*

## *Felipe II y la pintura veneciana*

De entre los distintos y muy variados patrocinios y mecenazgos que tuvieron lugar en la España del Renacimiento, ninguno más amplio, espectacular y coherente que el protagonizado por Felipe II. Aunque en la colección de obras del monarca hubo pinturas de otros artistas de la escuela de Venecia (Tintoretto, Veronés y Bassano), no es comparable el interés mostrado por estos artistas con la pasión que sintió por la obra de Tiziano. El pintor nunca vino a España, pero se encontró con Felipe, siendo éste todavía príncipe, en Habsburgo, en 1548 y en 1551.

Tenemos documentación sobre los encargos de pinturas que Carlos V hizo a Tiziano, y más tarde, Felipe II, a partir de 1548 y hasta 1576, fecha de la muerte del pintor. Ese espacio temporal corresponde a la juventud y madurez de Felipe II y a la vejez de Tiziano. La mayor producción del artista en esa etapa final de su vida estuvo precisamente al servicio de Felipe II. Hay más Tizianos entre El Prado y El Escorial que en toda la ciudad de Venecia.

Tiziano va a fijar el tipo del «retrato de aparato» (el personaje de cuerpo entero, de tamaño natural, junto a una cortina, acariciando un perro o una espada, en hábito de corte o con armadura). Este retrato, que va a pervivir hasta nuestros días, es el gran retrato del Renacimiento y del Barroco, del XVIII y del XIX, de próceres, banqueros, militares, etc. El célebre retrato del Emperador Carlos V, de 1548, que le encargó María de Hungría, pasó de Habsburgo a Bruselas. Felipe II lo compra y lo instala en la sala principal del Alcázar de Madrid y, hasta el incendio de 1734, va a constituir el eje de las colecciones reales españolas.

En *La Gloria*, de 1551, encargado



ya directamente por Carlos V,

aparece representado Felipe II, junto a aquél y a la emperatriz Isabel. Este cuadro, que Carlos V llevó a Yuste, lo instalaría posteriormente su hijo en El Escorial. La primera obra que le encarga Felipe II la pinta Tiziano en 1548; se trata de un retrato «de aparato», el único retrato directo del rey que hace Tiziano, pues no se volverán a ver más.

Las pinturas religiosas nos muestran muy claramente la devoción privada de Carlos V y Felipe II. La celda de Felipe II en El Escorial estaba decorada fundamentalmente con pintura flamenca de tipo devoto (la tabla de los pecados capitales del Bosco, p. ej.); entre la celda y el altar mayor, había un oratorio privado con una capilla que albergaba el cuadro de Cristo en el camino del Calvario. Felipe II pasaba las noches rezando y llorando. Eran cuadros para excitar la piedad íntima del rey. Pero en El Escorial y en los oratorios del Alcázar no sólo había cuadros para ejercer la devoción privada de Felipe II. Las imágenes en el Monasterio de El Escorial tienen un doble valor: estético (son obras de una alta calidad artística) y de reivindicación religiosa y política. Así, el rey coloca imágenes sagradas no sólo en el altar mayor de la gran Basílica, o en la capilla privada (con tres tizianos absolutamente capitales), sino que lugares como la sacristía o las salas capitulares los convierte en verdaderos museos, de relativo acceso público, con pintura religiosa de la más alta calidad, y en la que Tiziano estará muy presente con obras como el *San Jerónimo*, el *Cristo de la moneda*, el *Ecce Homo*, la *Magdalena*. Y hay tres obras que Felipe II instaló en la capilla 'de prestado,' que son tres tizia-

nos fundamentales: la *Sepultura de Cristo* (hoy en el Prado), una de sus obras maestras, la *Adoración de los Reyes Magos* y *El Martirio de San Lorenzo*, obra capital de la pintura religiosa del maestro veneciano.

Vemos cómo las funciones que la pintura cumplía en la corte de Felipe II eran las propias de una corte católica, monárquica y aristocrática del siglo XVI: eran de representación del poder político, y de una determinada manera de defender la imagen religiosa en una Europa, a mediados de esa centuria, en la que esa imagen era especialmente combatida. Pero no son éstas las únicas funciones que una corte renacentista del XVI exigía a los artistas. Se complementaban con otras de placer y de diversión.

Hay un tercer género de pinturas de Tiziano coleccionadas por Felipe II: la pintura mitológica. La leyenda negra creada en torno al reinado de Felipe II por cierta historiografía, fundamentalmente la liberal del siglo pasado, ha juzgado aquél como un período oscurantista. Así se forjó una curiosa imagen de la España del siglo XVI dividida en dos mitades, correspondientes al reinado de Carlos V y al de Felipe II.

El «decoro» en la tratadística de estética del siglo XVIII no tiene ese carácter moral que tiene en la actualidad. El término significa la adecuación de unas imágenes, objetos o usos de una ciudad, palacio o estancia con las funciones propias de dicho ámbito. Así no resulta decoroso que en un salón de representación —el salón de los espejos del Alcázar de Madrid, por ejemplo— haya pinturas de tipo religioso. Lo que conviene son escenas de batallas, de tipo mitológico o retratos. Hay, pues, tres espacios fundamentales para la vida del príncipe o poderoso (católico) en el Renacimiento: el religioso, tanto la religiosidad de representación (la gran Basílica de El Escorial) como la privada (con cuadros e imágenes distintos para una y otra); un segundo espacio, el de la representación política; y el tercero, el más difícilmente capta-

ble: el espacio de la privacidad, de la intimidad del Príncipe: los llamados camarines. Allí sí está permitida la pintura de tipo profano e incluso la representación mitológico-erótica.

Tiziano realizó muchas obras de pintura mitológica para Felipe II, una de ellas fue *La Venus del espejo*. Además de la serie de las *Poesías* de Tiziano, Felipe II, tuvo en todo su reinado las dos series de pintura mitológica que entraron en la colección real española con Carlos V. Cuando se terminó el inventario general de bienes y riquezas de Felipe II en 1600, no aparece esta serie de las *Poesías* de Tiziano, lo cual nos indica el carácter íntimo y secreto de estas obras para el Rey. Empezamos a tener documentación clara sobre ellas a partir de 1626, cuando Felipe IV coloca estas pinturas de Tiziano, con otras de Rubens y de otros artistas, todas con tema de desnudo, en las bóvedas del Alcázar de Madrid.

Estos cuadros íntimos que pintó Tiziano para Felipe II eran principalmente una reflexión sobre la pintura, la mirada, la contemplación de la belleza, la superioridad de la pintura sobre la escultura; la imitación de la Naturaleza; sobre cómo una contemplación sensual de la belleza femenina es absolutamente esencial para el pintor y para el propio espectador culto del Renacimiento.

Gracias a Felipe II, como a Felipe IV, a su interés por proteger a artistas como Tiziano y por coleccionar obras maestras de la pintura del siglo XV, se abre una de las grandes vías de la modernidad en la pintura. Sin Tiziano no se explican Rubens ni Velázquez, que admiraron tanto al veneciano, pero tampoco Delacroix ni muchos pintores modernos del siglo XX. Tiziano rompe con la pintura medieval, quattrocentista, e introduce ese mundo de las pasiones, del movimiento y del color, abriendo una estética completamente nueva. Y esto se lo debemos sin duda a ese afán protector de los artistas que tuvieron los príncipes del Renacimiento, y en nuestro país, ese príncipe del Renacimiento que fue Felipe II.

*Alfonso E. Pérez Sánchez*

## *Felipe II y los pintores de El Escorial*

La erección de El Escorial representa un desafío importantísimo para el artista, para el patrono —para el rey—, que tiene que completar con una decoración figurativa la enorme máquina, cargada de significados, que El Escorial representa, en su triple carácter de monasterio, palacio y sepulcro. Por ello eran precisos dos tipos de pinturas distintas. Por un lado, los lienzos que han de cubrir altares, y por otro lado, los frescos que han de cubrir muros y bóvedas. Al principio, cuando El Escorial se concibe y cuando está en condiciones de empezar a recibir decoración, el pintor favorito, el que mejor había entendido e interpretado los deseos del monarca era Gaspar Becerra. Pero antes de que se pueda poner manos a la obra, Becerra muere en 1568. Al desparecer Becerra se manifiesta clarísima la necesidad de buscar pintores.

Casi de una manera milagrosa aparece un pintor singularísimo: Navarrete «el Mudo», un sordomudo de nacimiento. Este curiosísimo artista había conocido el mundo romano —el mundo del dibujo perfecto y de las formas extraordinariamente severas de la tradición miguelangelesca, ya suavizada con sus epígonos— y había conocido también la pintura de Venecia. Cuando Navarrete es presentado al rey en 1568 y le entrega una muestra de su hacer, el rey queda prendado de su obra y le encomienda una serie de trabajos en los altares de la Basílica y algunos lienzos para el Claustro Alto. Pero Navarrete no era pintor al fresco, pues no conocía la técnica. Por eso, las primeras obras de decoración al fresco que se hacen en el Monasterio se ponen en manos del equipo de estuquistas y pintores decoradores que habían empezado a trabajar ya en el Alcázar. Es el grupo que dirige



El Bermagasco, Juan Bautista Castello, que muere en 1569, pero deja encaminadas las decoraciones y preparados los dibujos. Como arquitecto traza la escalera monumental de El Escorial y, lo más importante, deja allí a su hijo, Fabrizio Castello, y a su hijastro, Nicolás Granello, y a todo el equipo que había traído como colaboradores. Muchos de ellos se establecen en Madrid y van a ser cabezas de familias de artistas que trabajarán en lo sucesivo.

Este grupo realiza las decoraciones que podríamos llamar secundarias. A ellos se deben las bóvedas, los elementos decorativos de distintas dependencias, la celda del prior, la del vicario, la sacristía, etc. Todos, elementos y decoración con algo que en España se presentó en aquel momento como una enorme novedad: los «grutescos». El padre Sigüenza, el cronista de El Escorial, subraya que esta manera de pintura es «nueva en España». Esta mezcla de monstruos extraños y de híbridos vegetales y animales, humanos con cola de pez o con cola de ave, capullos que se abren dando nacimiento a una figura humana, arquitecturas irreales e imposibles..., todo este tipo de decoración admite dos tipos de interpretación: los que ven en ellas exclusivamente unos caprichos decorativos, y quienes ven, por el contrario, significaciones de carácter simbólico o alegórico.

Eran precisos también vastos programas iconográficos, contrarreformísticos, y que ilustrasen al vulgo sobre la fe a la manera de un libro abierto. Estos frescos debían ir en los claustros y en la Biblioteca: una pintura de tipo humanista, la de la Biblioteca, y otra, de tipo contrarreformístico, la de los claustros.



Se produce «un peregrinar de italianos». Fundamentalmente son tres grandes nombres italianos los que se van a volcar en las labores más importantes. Los altares menores, en torno a los pilares de la iglesia, van a depositarse en manos de un grupo de españoles a los que no se valora demasiado. Son todos ellos pintores que suelen ocuparse de otras cosas: tal es el caso de Sánchez Coello.

Lo más importante era el Retablo mayor y Felipe II, en un principio, había soñado con tener cuadros traídos directamente de Italia, pero por su tamaño no llenaban el Retablo Mayor. Ese Retablo Mayor es el quebradero de cabeza mayor del rey.

En los frescos tenemos tres grandes artistas italianos, que vienen precedidos de una enorme fama y que, sin embargo, defraudan. El primero que viene es Luca Cambiaso, que lo hace con su hijo Horacio, con su discípulo Tavarone y con un grupo de oficiales, pues la ejecución mecánica de la pintura se dejaba en manos de los oficiales; el artista creaba, dibujaba, preparaba, pero la materialidad de la ejecución se dejaba muchas veces en sus manos.

Con el equipo de los decoradores había venido un pintor toscano, Rómulo Cincinatto, que había trabajado antes al servicio de los Mendoza (la guerra civil destruyó gran parte de su obra en Guadalajara). Él fue llamado a El Escorial por su habilidad de fresquista y trabaja en los frescos del coro, concluyendo lo empezado con Cambiaso. La calidad decorativa de Cincinatto aparece muy bien en estos grandes frescos laterales del coro. Todos estos frescos no son grandes obras artísticas, pero sí perfectamente adecuadas y expresivas de su tiempo.

El genovés Luca Cambiaso fue «hombre facilísimo en el arte, de extraña presteza y de falta de invención, aunque sí notablemente de adorno», como escribió el Padre Sigüenza. La simplicidad, el despojamiento, la elementalidad de sus construcciones chocaron desde el principio, como su relativa monocro-

mía. A Cambiaso le tocó bailar con la más fea: la Bóveda del Coro, que por voluntad de Felipe II había de ser el coro de los bienaventurados y quería que se distinguiesen todos los santos, con un triste resultado frío y monótono.

Federico Zúccaro es el segundo artista importante, y el que defrauda más. Escribe el Padre Sigüenza: «éste vino a suplir la falta que hizo Luca Cambiaso, y suplióla tan bien como Lucas la del Mudo, que si viviese éste ahorraríamos de conocer tantos italianos». Era un hombre muy poseído de sí mismo, la figura más prestigiosa del mundo artístico de Italia vivo en aquel momento. El fracaso de Zúccaro fue considerable y casi todas sus pinturas tuvieron que ser sustituidas y, en algún caso —las del fresco que inició en el Claustro—, picadas hasta no dejar huella. Pero como sucede con Cambiaso, el papel que ejerce Zúccaro es importante, porque uno de sus discípulos, Bartolomé Carduccio, se casa en Madrid, a donde había venido un hermano de nueve años, que va a ser después el más importante pintor de Madrid, antes de la llegada de Velázquez: Vicente Carduccio, al que consideramos el punto de partida de la escuela madrileña. Por otra parte Zúccaro, que fracasa como pintor, fue un extraordinario dibujante y sus técnicas son las que aprenden los pintores madrileños de la generación siguiente.

El tercer artista, Peregrino Tiboldi, poderoso imitador de Miguel Ángel, hubo de realizar lo que todavía vemos: la definitiva decoración del Claustro, como los frescos de la vida de Cristo, llenos de monumentalidad, un tanto fría, y la bóveda de la Biblioteca, complejo conjunto lleno de alegorías y sabiduría escolástica, que se ordena al modo de una Capilla Sixtina profana.

En los manuales todavía se sigue despreciando a la pintura escorialense por extranjera. En realidad, el naturalismo español arranca precisamente de la renovación que supuso la pintura escorialense y lo que trajo de puesta al día respecto a la situación italiana del momento.

*Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos*

## *Felipe II y la escultura*

Los estudiosos de Felipe II resaltan el interés del monarca por la arquitectura, la ingeniería, los jardines y la pintura, pero le regatean el entusiasmo por la escultura. Sin embargo, cuando el milanés Giovanni Paolo Lomazzo publicó en 1590 su *Idea del Tempio della Pittura*, colocó al Rey Prudente a la cabeza de los coleccionistas de su época no sólo por la abundancia de pinturas, armaduras, joyas y libros, sino también de esculturas. Efectivamente en el inventario de sus bienes figura un número no exiguo de estatuas antiguas y modernas, unas 150 aproximadamente.

La falta de interés de Felipe II por la escultura no radicaría, con todo, en el número relativamente escaso de las estatuas, si se le compara con las 1.500 pinturas de su colección, cuanto en que, a la hora de su muerte, aquéllas se encontraban depositadas en bloque en los sótanos del Alcázar de Madrid.

El bloque más importante de éstas era el encargado por su padre, el emperador, y por su tía, la reina María de Hungría, a Leone Leoni, en total trece retratos de bulto o en relieve; retratos de Carlos V, de la emperatriz Isabel, de la reina María de Hungría, hermana del emperador, y del propio Felipe II. Todas estas figuras, iniciadas en Milán hacia 1549, unas casi acabadas, otras sin perfeccionar, fueron conducidas a España en 1556 en el viaje que trajo al emperador de Flandes hasta el retiro de Yuste. Acompañando a las estatuas vino Pompeo, el hijo de Leone, quien las depositó primero en su taller de Valladolid y finalmente en Madrid. Resulta explicable que el grupo de bronce y mármoles permaneciera por bastante tiempo en el obrador de Pompeo, pues necesitaban los últimos toques antes de que pudieran exhibirse en público.

Pese a ello el bloque de estatuas se encontraba todavía en 1584, en el taller madrileño de Pompeo Leoni, y allí per-

maneció hasta la muerte del monarca en 1598, pues consta que no fue reclamado y depositado en las bóvedas del Alcázar hasta 1602, cuando se realizó el inventario. ¿Pensaba darles algún destino que, por razones no fáciles de explicar, no pudo llevar a efecto? ¿Para qué fueron encargados a Leone Leoni todos esos retratos? Se ha supuesto que los de bronce de tamaño natural acaso estuvieron destinados al monumento funerario del emperador Carlos V que pensaba erigirse en alguna parte, siguiendo el modelo y el precedente del de su abuelo Maximiliano I.

La tumba de Carlos V se pensó, mucho antes de que éste se hiciese enterrar en Yuste, colocarla en la rotonda de la catedral de Granada, rotonda que Diego de Siloé pensó a este efecto. ¿Estarían entonces algunas de estas esculturas de bronce ideadas para el monumento funerario del emperador a construir en Granada? Giorgio Vasari en la biografía de Leone apunta a dicho destino. Si eran ciertas estas informaciones ya tenemos una primera explicación al enigma. Felipe II aguarda a que Pompeo Leoni acabe de poner en la debida perfección las esculturas en su taller, tarea que no completó hasta 1572. Para entonces, el monarca había abandonado definitivamente el proyecto de la catedral de Granada como lugar del panteón de la dinastía de los Habsburgos y decide construir, a cambio, la basílica de El Escorial donde sepultar los restos del emperador, trayéndolos de Yuste, y los de otros familiares. A partir de 1590 se decide erigir los cenotafios e instalar en ellos los grupos escultóricos de bronce de las familias del emperador y del propio Felipe II. Es posible que hasta entonces hubiera dudado el Rey Prudente en utilizar algunas de las figuras





de bronce hechas en Milán, idea que finalmente fue desechada.

Pero si ése fuera el destino de las estatuas de bronce de cuerpo entero, ¿a qué podían estar destinadas las de mármol de Carrara de tamaño natural y, sobre todo, los bustos de bronce y de mármol? ¿Por qué Felipe II murió sin haber señalado a sus esculturas un emplazamiento definitivo en algunos de los lugares señalados? Felipe II, aun consciente de su extraordinario poder y dignidad como monarca del mayor imperio que entonces existía sobre la tierra, era extraordinariamente discreto y modesto. No fomentó nunca el culto a su persona como lo estaba haciendo su contemporánea Isabel I de Inglaterra o como lo haría posteriormente Luis XIV de Francia a mayor escala todavía.

La repugnancia de Felipe II hacia sus retratos de escultura, explicable acaso por estos últimos motivos, se manifestó en que personalmente no volvió a encargar ninguno suyo después de los que a él y a su familia había hecho en Milán Leone Leoni. Si los retratos de escultura de sí mismo y de su familia podían parecer a Felipe II fríos, distantes, pomposos y acaso tocados del estigma de la vanidad y la lisonja, no parece haber acontecido lo mismo con los retratos acuñados en los anversos de las medallas. Éstas eran encargadas primordialmente para que, al contemplarlas, evocaran de inmediato el recuerdo nostálgico de la persona de la familia ausente o ya difunta.

Por otro lado, como aseguraba don Diego Villalta, la tradición española había puesto siempre mayor énfasis en las estatuas funerarias que en los retratos de escultura en razón de que aquéllas poseían una condición semirreligiosa por encontrarse las tumbas en el sagrado de las iglesias, mientras que los otros transpiraban un clima secular y casi pagano. Desde luego Felipe II, tan aparentemente apático hacia los retratos de escultura propios y de sus antepasados, dio muestras de una febril actividad en la erección de los mausoleos del emperador y del suyo propio en la cabecera

de la basílica de El Escorial. Como es sabido, se encargó de esta tarea Pompeo Leoni ayudado por un largo equipo de fundidores y bronceístas traídos de Milán así como, eventualmente también, por Juan de Arfe.

En el inventario de bienes de Felipe II se enumeran, además del bloque de retratos realizados por Leone Leoni y ultimados por su hijo Pompeo, un número considerable de esculturas antiguas cuya procedencia ha sido estudiada particularmente por Sylvie Deswarthe. Un primer lote de bustos de los doce primeros emperadores romanos —de Julio César a Domiciano— junto a otro del emperador Carlos V le fueron enviados como regalo en 1561 por el cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano. Otro grupo de doce emperadores romanos —los mismos primeros doce cesares de la serie anterior— fueron enviados asimismo como regalo a Felipe II en 1568 por el papa San Pío V, procedentes de las colecciones pontificias que estaban en el Belvedere vaticano. Habría que añadir todavía otra tercera serie de emperadores que adquirió en 1568 el príncipe don Carlos de Juan Bautista Bonanome junto con dos bustos de Carlos V y Felipe II. Finalmente el grupo más numeroso y variado de estatuas antiguas de la colección de Felipe II fue el adquirido a los herederos de don Diego Hurtado de Mendoza. Pues bien, todas las piezas antiguas enumeradas, que pasaban con mucho de un centenar, se encontraban incomprensiblemente almacenadas en los sótanos del Alcázar a la muerte de su dueño en 1598. Ciertamente Felipe II no era un apasionado de la arqueología y no gastó en adquirir antiguallas —como se decía entonces— las enormes sumas que emplearon otros príncipes y coleccionistas coetáneos suyos más tocados por la pasión que había desatado el Humanismo, o las que consumió él mismo en comprar pinturas, tapices, armas y joyas. Su colección procedía de regalos y por eso debía ser muy consciente de que su valor no era precisamente excepcional. □