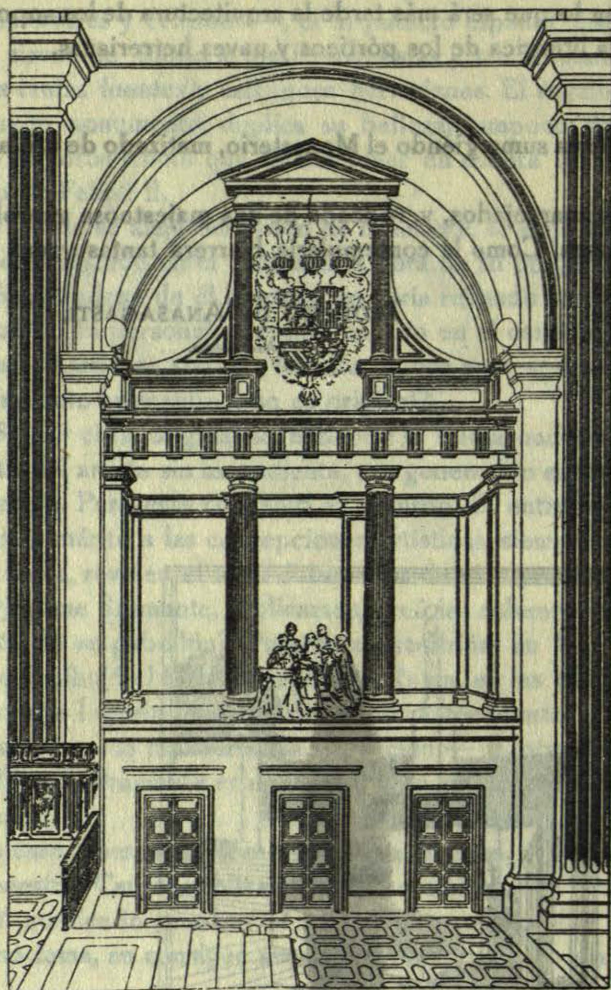




Monasterio del Escorial. — Panteón de Carlos V en la iglesia.

FELIPE II Y EL ESCORIAL ⁽¹⁾

Felipe II en su casa

Una vez en el trono Felipe II, y cuando trasladada la corte, al poco tiempo, de Toledo a Madrid, arreglóse a su gusto el regio alcázar, procuró el monarca disponer cierto número de aposentos, en los cuales tuviese siempre un discreto refugio donde sustraerse al tedio de los negocios oficiales y gozar unas horas de asueto. Su residencia predilecta eran las habitaciones altas del ala occidental, que dan al parque. Saliendo de la «galería del Oeste», se pasa a un gabinete saledizo, en forma de hemicíclo, donde, en armarios de nogal, tallados y dorados, guardaba el monarca los planos de sus grandes edificaciones, juntamente con los informes que sobre ellos emitie-

ran los técnicos. Estos aposentos reservados estaban decorados con frescos, según el estilo de la época, llamado grotesco, y en esta labor habían colaborado artistas italianos con aquel Becerra, que sobresalía en el dominio de esta técnica, de poca aplicación en España. Allí había reunidos planos y vistas de todos los palacios, conventos y apeaderos del reino, así como representaciones gráficas de todas las ceremonias religiosas y profanas y de todos los festejos (incluso los autos de fe) que constituían por aquel entonces la parte más importante (la más divertida y costosa) de un español de posición. A esta galería estaba aneja la gran torre del Sur (la Torre dorada), con la sala de la biblioteca, en la cual se guardaban cómodamente catalogadas, las producciones de la literatura italiana, castellana y francesa

(1) *Estudios de Arte español*, por Carlos Justi, traducción por R. Cansinos-Asséns, tomo II. *La España Moderna*, Madrid.

de aquel tiempo, las obras científicas sobre arte y antigüedades, geografía y astronomía. Desde allí se tenía acceso a la torre más alta y al mirador, cuya perspectiva la formaban, por un lado, la ciudad de Madrid, y por otro, la apretada arboleda y los estanques del parque, situado al pie mismo del palacio de la Casa de Campo; y allá en la lontananza, El Escorial y las cimas, ora azuleantes con tonos profundos de violeta, ora deslumbrantes de inmaculada albura, de la sierra del Guadarrama.

Allí era donde el monarca se retiraba todos los días ciertas horas, y allí donde sus arquitectos le presentaban sus planos, que él examinaba y estudiaba juntamente con ellos. No era, en efecto, el monarca un profano en arquitectura; en los muchos edificios que durante su reinado y por su iniciativa se erigieron, vigiló él hasta el más mínimo detalle, y más de una vez introdujo cambios y modificaciones en los planos, «como un Vitrubio». A él se le atribuye el proyecto de la iglesia madrileña de la Trinidad. Su amor a la arquitectura pruébalo el hecho de haber fundado en Madrid (1582) una Academia de Construcciones civiles y militares. Excusado es decir que era un admirador de la arquitectura romana, y así, con ocasión del viaje que hubo de hacer para tomar posesión de Portugal, detúvose quince días en Mérida, a fin de examinar, con su escrupulosidad acostumbrada, en compañía de Herrera, los restos de aquella ciudad en ruinas, la mayor que de su clase subsiste en la Península. Aun hoy día pueden verse en la Biblioteca del Escorial todas las planchas en bronce por él allí reunidas, y en las cuales el genio de los Lafreri, Rossi y Cock evocaba a los ojos de Europa la *magnificencia* de los monumentos romanos.

Allí también solía él distraerse con su paleta de pintor, trazando aquellos cuadros y figuras que luego, según dicen las crónicas, no tenía reparo en vender, para repartir entre los pobres, con su propia mano, el precio de la venta; *questa elemosina é fatta dalle mie mani*.

También cuidaba al mismo tiempo el monarca de que las ciudades de su reino estuviesen primorosas y presentasen una espléndida vista. «Así como no toleraba en sus habitaciones ni un tiznón en las paredes ni una mancha en el suelo — dice Sigüenza —, así también lo primero que enseñaba a su reino era decoro y limpieza.» Dos años antes de su muerte, aun escribía al corregidor de Toledo para hacerle saber que había podido convencerse aquel verano del mal estado en que se hallaba la plaza de Zocodover. «La forma en que se la tiene — decía el monarca — ofende la vista.» Desde aquella época quedó dispuesto que nadie pudiese edificar allí sin atenerse estrictamente al programa trazado por el arquitecto de Palacio; y cuando los propietarios se resistían a cumplir sus indicaciones, se les expropiaban las casas a beneficio de quien quisiera edificar sujetándose a lo preceptuado. «Lo cual es conforme a la razón y a la justicia, pues se trata de la hermosura de una ciudad tan principal y distinguida.»

El Escorial

Mientras tanto, el Rey Felipe meditaba una empresa, que ocupó su mente durante los cuarenta años de su reinado, cuya ejecución ha legado a la posteridad un monumento perenne de su genio, y en la cual colaboraron, imprimiéndole su sello,

sus facultades todas, cuanto en él había de entusiasmo y terca obstinación, de grandeza de miras y de limitación espiritual, de magnificencia y de severa austeridad para producir una obra, sobre la cual se hallan tan divididas las opiniones entre la admiración y la censura, como sobre su autor mismo.

Del edificio del Escorial, único en su género, no es fácil dar una acabada idea. A un tiempo iglesia y palacio, convento y mausoleo, biblioteca, museo y relicario, móviles no menos heterogéneos concurrieron en su edificación. El primer destino que tuviera en la mente de su fundador fué el de dar cumplimiento a un voto que el Rey había hecho cuando el cerco de San Quintín, en 10 de agosto de 1557, como una especie de reparación y para tranquilizar su conciencia. Había ordenado el Rey en aquella ocasión destruir un convento dedicado al Santo, porque ocupaba un punto estratégico importante para el asalto de la plaza, y había sentido luego remordimiento por esta irreverencia. Dato es éste que consta en el libro diario del arquitecto mayor. Que se trataba de un voto religioso formal, lo confirman también un despacho de los venecianos y un documento anónimo dirigido al monarca (1). De ser esto así, el Rey quiso dedicar a San Lorenzo, soldado y mártir de prosapia española, un nuevo monasterio en su país, que testimoniase a un tiempo su gratitud al Santo, por la victoria conseguida, y su rendida sumisión a la Iglesia. De ahí que, aun antes de ponerse la primera piedra del nuevo edificio, llevase ya éste el nombre de San Lorenzo de la Victoria (2).

Como al año siguiente falleciese el Emperador, encomendándole el cuidado de construir un mausoleo para él y para su esposa, la idea de una sepultura familiar vino a combinarse en la mente del Rey con el plan primitivo de la obra. La extraña resolución de Carlos V, de abandonar por propio impulso el esplendor del trono para acabar sus días en un convento, acción la más sublime que registra la Historia, había hecho impresión profundísima en la religiosa imaginación de Felipe II, y resolvió construir en el nuevo convento de Jerónimos un palacio que, por la severidad de su estilo, armonizase con el monasterio. Amaba el Rey la soledad tanto como odiaba las grandes ciudades, y gustábase escapar de vez en cuando a la agitación de la vida cortesana con sus audiencias, consejos, recepciones y fiestas. Su residencia favorita, durante la Semana Santa, había sido, hasta allí, el monasterio de Guisando, desde el cual hizo las primeras excursiones al lugar de la nueva edificación.

En el fondo, todos estos móviles no habían hecho otra cosa que dar pábulo a la pasión que el monarca sentía por la arquitectura, incitándole a experimentar y utilizar, para dar cuerpo a sus ideas, todas las fuerzas artísticas de los países que reconocían su autoridad o que podían ganar con su largueza.

(1) En el despacho del veneciano Gio. Soranzo, de 27 de abril de 1562, se lee: «Una iglesia y monasterio, que S. M. manda fabricar y fundar de nueva planta..., dedicada a San Lorenzo de la Victoria, que así quiere se la llame, en satisfacción del «voto» que hizo en la jornada de San Quintín. El nombre oficial reza: el sitio de San Lorenzo el Real.»

(2) «La ocasión y primer motivo que tuvo el rey Don Felipe II de este nombre pa hacer este monasterio de San Lorenzo fue que, estando sobre San Quintín por la parte que se avia de batir la muralla, estaba vn monasterio de frayles de San Lorenzo, y mandó salir los frayles y sacar el Sachramento y toda la ropa, y acabado esto fue batido el muro y monasterio, y entrada la ciudad y aun si ubo la vitoria del rey Francisco de Francia, y por aver destruydo este monasterio dicho, prometió de hacer otro en España, y con este fundamento se comenzó este de San Lorenzo que está cerca a de la villa de El Escorial, jurisdicción que era de Segovia.» (Efemérides de mano de Fray Antonio de Villa-Castijo, alias F. Antón Moreno, Prefecto de la Fábrica de Sanct Laurentius el Real y su Alcáide y de sus fortalezas y palacios.)

Acometiendo aquella empresa de edificar el grandioso monumento por él concebido, pensaba el monarca reunir en un todo completo los temas principales de la gran arquitectura, enriqueciéndola con todos los tesoros del arte, de la ciencia y de la piedad, para de este modo, cual nuevo Salomón, dotar a la Monarquía, a la cual había ya impreso un sello de hispanismo (valga la frase), dotarla, repetimos, de un símbolo, de un monumento representativo, que correspondiese a su carácter políticorreligioso y a su universal grandeza.

Una vez animado de este pensamiento, tuvo la suerte de encontrar dos hombres que, educados en el extranjero y reconocidos como los primeros arquitectos de su época, parecían destinados por la Providencia para llevar a feliz término los ideales del monarca.

Juan Bautista de Toledo se hallaba al servicio de aquel virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, tan dado a las edificaciones, y al cual había secundado en sus grandes empresas. En calidad de director de las obras reales, había presidido a la construcción del (antiguo) palacio regio, de la iglesia de San Jacobo y de la calle de Toledo, habiendo trabajado además en la iglesia de San Pedro en Roma. Estos fueron sus estudios preliminares, su preparación, digámoslo así, para la magna obra del Escorial. En 1559 mandóle venir Felipe II a Madrid desde Gante, donde se hallaba a la sazón. Sólo cuatro años pudo dirigir las obras del Real Monasterio; su muerte produjo gran trastorno; bien pronto, sin embargo, encontrósele un digno sucesor en la persona de su ayudante, Juan de Herrera. Nacido en Asturias, Herrera había hecho sus estudios de arquitecto en Bruselas, guerreado más tarde en Italia en las filas del Emperador y acompañádole, como oficial de sus guardias, a su conventual retiro, donde, hasta la última hora, permaneció a su lado. Espíritu cultivado, conocedor de las matemáticas (en una de las cartas pide las obras de Copérnico), dotado de un arraigadísimo sentimiento de los propios deberes, al par que de una soberbia conciencia de su propio valer y de una gran entereza de carácter. Hasta 1557 estuvo dirigiendo las obras, sin título y con sólo 250 ducados de sueldo. Felipe II, que solía derrochar el oro a manos llenas con los extranjeros, olvidaba, con no poca frecuencia, recompensar debidamente a sus más allegados y fieles servidores. Herrera soportó largo tiempo en silencio este estado de cosas que menoscababa sus intereses; pero al fin llegó un día en que reclamó lo que se le había ofrecido, recordando al Rey su deuda, con el tono de quien hace valer su derecho. En todas las cosas que atañen a la arquitectura había llegado Herrera a ser la mano derecha del monarca. Él había edificado el palacio de Aranjuez, la parte del Alcázar de Toledo que mira al Mediodía, la Lonja de Sevilla y la catedral de Valladolid, de la que se ha conservado un fragmento. Todo cuanto se edificó bajo el reinado de Felipe II lleva el sello de su severo genio, que salta en seguida a la vista del observador.

El estilo que predomina en esas obras es el adoptado por los cultos arquitectos del Norte de Italia, un estilo que busca su efecto total en la proporción de las partes y reduce la ornamentación a la más estricta sobriedad, al modo de los entablamentos romanos. Ese estilo fué considerado como un retorno a la «pureza de lo antiguo»; pero lo que más contribuyó a difundirlo por Europa fué la reacción

que por aquella época se operó en el gusto, estragado por la ornamentación pictórica, harto frondosa, del renacimiento. Y que su mérito era de índole negativa, pruébalo la denominación misma de *desornamentado* que se dió a dicho estilo. Para el arte que en el siglo XV despuntara tan lleno de fantasía, bajo el cielo español, al impulso de los elementos góticos y moriscos, no tenían ojos aquellos arquitectos, verdaderos pedantes, que sólo prestaban atención al áspero latín de los Vitrubio y de los Vignolo. Así, en El Escorial apenas si el genio español puso otra cosa que la piedra, lo que no obsta para que aun hoy día se siga hablando de su estilo *eminentemente español*, sin perjuicio de recurrir al estilo árabe de la Alhambra, cuando se trata de dar una nota típica de españolismo, como ocurrió con la sección española en la Exposición Universal de 1878.

Se adoptaba también el orden dórico, «porque éste, en virtud de su nobleza y robustez, es el más propio para simbolizar la fuerza, y por eso ya los antiguos lo consagraron a Marte, Júpiter y Hércules, y nosotros lo hemos dedicado a los campeones de Cristo». Pero este noble estilo dórico no se muestra en parte alguna tan severo y tan frío como en las obras de Herrera. Quizás esto fuera debido en parte a la premura con que rematará esas obras, a la índole del material empleado, el granito (berroqueña), el más duro de todos, y acaso también a resabios adquiridos en la edificación de las numerosas fortalezas con que el monarca había guarnecido el litoral de entrambos continentes.

Colocado el espectador frente al gigantesco edificio, sólo advierte de su mole los paredones grises, de blancuzcos tonos, de un colosal cuadrilátero horadado por múltiples hileras de pequeñas ventanas desprovistas de toda ornamentación, y flanqueado en sus cuatro esquinas por otros tantos torreones, coronados por agudos remates y alumbrados también por múltiples filas de ventanillas, igualmente pequeñas y escuetas. Se acusa allí el mismo plan seguido en la construcción de los grandes palacios, como El Pardo y el Alcázar de Madrid. Esta cuadrada mole, rígida y pesada, abarca al mismo tiempo la iglesia y el monasterio en el recinto de sus altos muros; el edificio, adaptándose en esto a la tradición oriental, muestra un exterior hermético, como el de una fortaleza, que no responde ni aun deja transcender la animación que bulle entre sus muros.

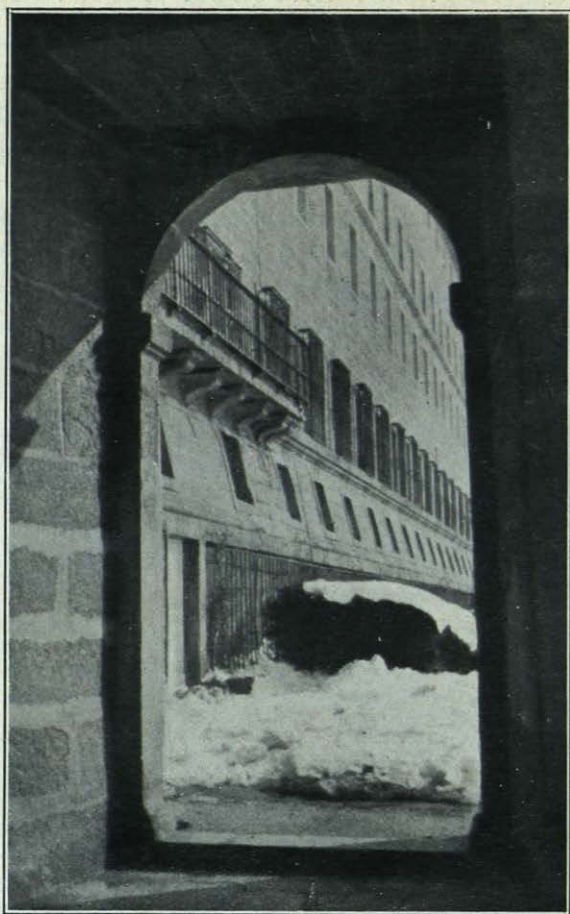
Sólo la majestuosa fachada, achatada por cierto a la moda del siglo XV, exenta de profundidad y de claroscuro, con su triple portada de un decorado bien dispuesto en dos órdenes, nos advierte que vamos a contemplar algo grandioso. El Santo se nos muestra allá arriba sosteniendo las áureas parrillas en la mano. Por esa puerta penetramos en un amplio atrio, el zaguán del Rey, en cuyo fondo se alza la fachada de la iglesia, con seis estatuas del regio constructor del templo de Jerusalén, obra de Monegro. Este vestibulo hubiera podido ser de un gran efecto, si aquellos escuetos muros, más propios de una fortaleza, hubiesen sido sustituidos por arcadas, como se observa en el hospital del Cardenal Tavera en Toledo, construido en 1541 por Bustamante, probablemente a excitaciones de Felipe II. La iglesia, en un principio, se pensó que tuviese, a semejanza de la primitiva de San Pedro en Roma, la forma de una cruz griega, con una cúpula de 315 pies de alto, dos torres al Oeste y tribunas cuadradas. Por desgracia, el temor de sobrecargar dema-

ARQUITECTURA ANTIGUA ESPAÑOLA



MONASTERIO DEL ESCORIAL. — LA GALERÍA DE CONVALECIENTES.

ARQUITECTURA ANTIGUA ESPANOLA



MONASTERIO DEL ESCORIAL.

Fots. Sánchez Balbás.



siado los pilares de la cúpula hizo que luego se redujese ésta, con perjuicio de la impresión total; pero la idea de un templo semejante, dominando todo el edificio, era grandiosa. En el coro, a ambos lados del altar, entre columnas, se ven las estatuas del Emperador y su consorte, de Felipe II con sus tres esposas, y de D. Carlos, todas de bronce sobredorado. Estas estatuas se nos muestran postradas de hinojos sobre su panteón: una edificación subterránea, en forma de cúpula, revestida de costosos mármoles, que no quedó terminada hasta el reinado de su nieto. Junto a la iglesia se extiende el amplio claustro, de 140 pies en cuadro; a su espalda, en el eje central, destacándose con gran relieve sobre todo el cuadrilátero, se alza el Palacio Real. A los lados de aquel atrio y de la iglesia, un laberinto de claustros más reducidos, circundados de capillas, salas de estrado y celdas. El plano, en forma de enrejado, debía representar probablemente las parrillas del Santo, cuyo mango lo ocupaba la residencia real. Las dimensiones totales del edificio son 740 pies de largo por 580 de ancho. Cuando se contempla una sola de sus partes, por ejemplo, la iglesia, cuyo examen atento requiere todo un día, no puede menos de pensarse con asombro, que lo que se tiene ante la vista es sólo una parte de todo el edificio. Sólo desde la cumbre de la sierra puede darse una cuenta de la disposición del conjunto. No cabe siquiera poner en duda lo atrevido del pensamiento, lo bien meditado del plan, la irreprochable simetría y la perfecta acomodación de lo pequeño en torno de lo grande, de todo el conjunto en torno al templo, según en el proyecto estaba calculado. La ejecución, por desgracia, no estuvo aquí a la altura de lo demás.

Aun cuando el autor cuenta en la historia de sus peregrinaciones artísticas la obligada visita a la creación de Felipe II, no será tan temerario que se arroje aquí a hacer la descripción del edificio, según el modelo de los folios de De los Santos, Ximénez, etc. La historia del edificio, por el contrario, tal como la trazara el prior Sigüenza y se completara hace poco con el diario de fray Juan, sí tiene derecho a figurar en una historia del arte hispánico.

Tres años nada menos se invirtieron en la elección de sitio, para lo cual se puso en movimiento y recorrió toda Castilla una legión de maestros canteros, naturalistas y arquitectos. Al cabo, escogióse sitio para el emplazamiento en el llamado Real de Manzanares, en un paraje lindando ya con Castilla la Nueva, donde hubo primero unas herrerías. El nombre de Escorial se derivó del de escoria, por alusión a esa circunstancia. El lugar elegido, a 2.700 pies sobre el nivel del mar, a ocho leguas de Madrid, al pie mismo de la sierra, no podía recomendarse ni por la amenidad del sitio ni por ninguna referencia a la historia sagrada ni profana; pero reunía, en cambio, tres indispensables condiciones: abundancia de aguas, canteras y salubridad del aire.

Después que el Rey hubo declarado su plan — en 1561 — al Capítulo general de la Orden de San Jerónimo, el 28 de marzo del año siguiente dió ya orden de comenzar las obras. Construyéronse hornos de cal y se marcó sitio para los cimientos. El 23 de abril de 1563 se colocó la primera piedra del monasterio, y en 20 de agosto la de la iglesia, esta última por el fundador mismo. En 1581 quedó puesta la cruz sobre el remate de la cúpula.

Instalada la colonia de constructores en las dependencias de las antiguas herre-rías, no hubo que preocuparse ya de nada más. El lugar era pobre, no había allí chimeneas ni ventanas; pero el Rey no podía reprimir su impaciencia por ver adelantar las obras, y a lo mejor se presentaba con cuatro o cinco caballeros de su corte; en esos casos, el monarca se alojaba con el párroco, y los monjes con los labradores. En la estancia donde se decía la misa hacía de altar un crucifijo pintado con carbón en la pared, y de dosel una mantilla blanca de cama. Su majestad tomaba asiento en una silla rústica, formada de un tronco de árbol, a manera de sillico de tres pies, que recubrían luego de un paño francés todo agujereado.

Una vez, como llegara demasiado tarde a la sagrada ceremonia, el Rey sentóse sin cumplidos en el banco común, al lado de un gañán. El año 1571 pudo ya empezarse a celebrar el servicio divino en la capilla provisional (hoy capilla vieja).

La numerosa legión de trabajadores ocupados en las obras componíanla en su mayor parte gentes de la montaña, vascos y navarros, nada fáciles de manejar. Como en 1577 hubiese el alcalde encarcelado a uno de ellos, y amenazase con imponerle el castigo del burro y los azotes, los compañeros del detenido dejaron guardia por la noche junto a la prisión, y al ser de día volvieron a ella, golpeando tambores, con bandera desplegada y armando un estruendo insoportable con las campanas que servían para llamarles al trabajo, dispuestos a matar al alcalde y libertar a toda costa al compañero. Ante aquel motín, no hubo otro remedio que parlamentar y poner en libertad al culpable. Eran, según se ve, hombres de hierro, que al fin encontraron la mano férrea que necesitaban. Halláronla en la persona del prefecto de la fábrica, superintendente y jefe de Palacio, fray Antonio de Villacastín, de la Orden de los Jerónimos, toledano, hombre de voluntad enérgica, dotado del don de mando, de severidad monacal, pero no desprovisto, sin embargo, de un gran conocimiento del carácter del pueblo. Léase a este propósito la descripción de la grotesca mascarada ideada por el reverendo, en la que tomaron parte todos los trabajadores de la colonia, y que venía a ser la acabada parodia de una procesión, con andas, con sagradas alegorías, con caricaturas y chuscadas, al estilo de los cortejos burlescos de la Edad Media. Ya el día mismo de su llegada a las obras había echado tal arenga a los trabajadores, acostumbrados a la indolencia española, que desde aquel día nunca dejaron de acudir puntualmente a sus horas. El fué quien puso en conocimiento del monarca el montín que queda referido, sobre lo cual S. M. rió de muy buena gana, suplicándole les perdonase, pues habían faltado a fuer de *hildagos*, de *honrados* y de *necios*. Y él fué también quien hizo se le diese al cuadrilátero aquella excesiva altura que no se había calcalado en el primitivo proyecto. Su fuerte eran las cuestiones financieras, en las que Herrera no llegaba a igualarle. Al colocar Toledo la primera piedra del edificio, brindóle el honor a fray Antonio, el cual rehusó aceptar, diciendo: «Coloque usted la primera, que yo me reservo para la última.» Así fué, en efecto; y el 13 de septiembre de 1584, cumpliendo su palabra, colocaba fray Antonio la última piedra del pórtico. Herrera y Villacastín rivalizaban en la escogitación de métodos que pudieran duplicar y aun cuadruplicar la duración de las obras. Herrera creía haber descubierto que los antiguos trabajaban todas las partes de sus edificios, aun las ornamentales, en la cantera

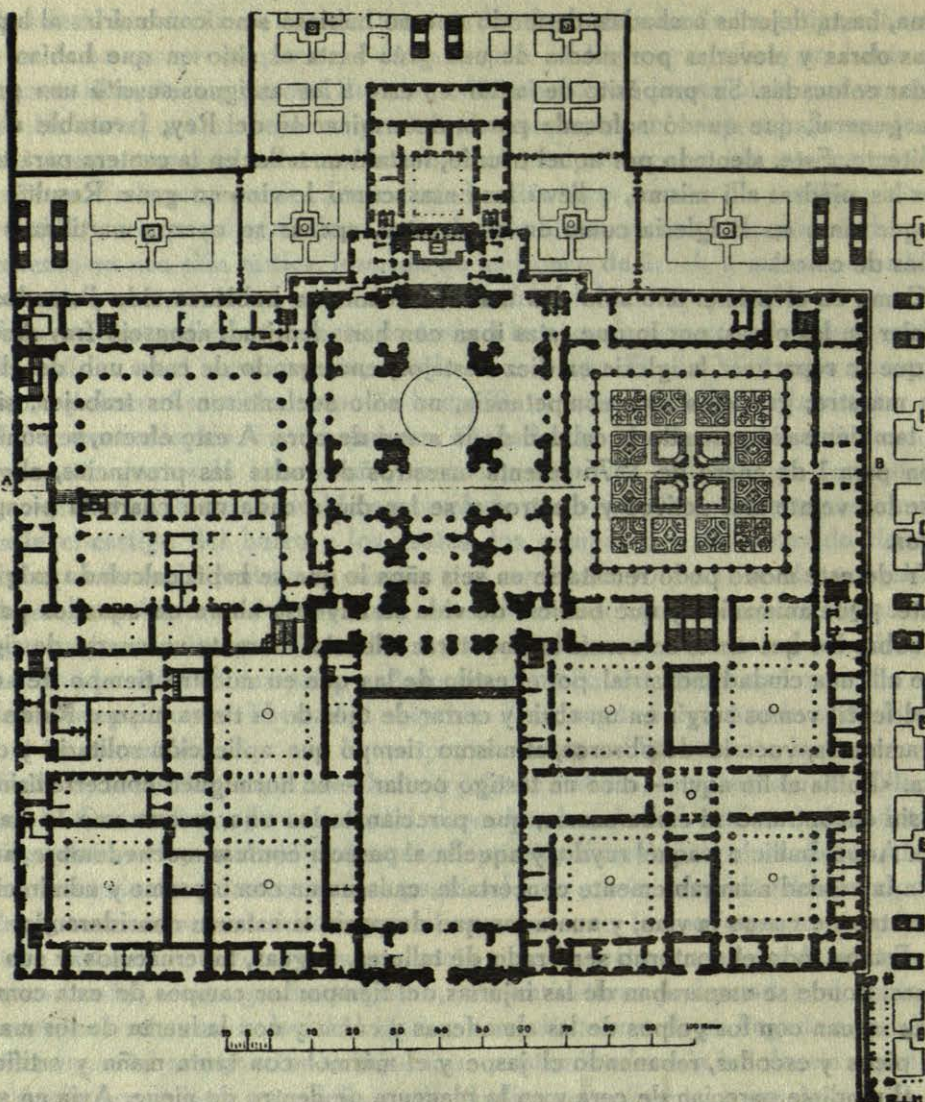
misma, hasta dejarlas acabadas, de modo que no hubiese sino conducir las al lugar de las obras y elevarlas por medio de una grúa hasta el sitio en que habían de quedar colocadas. Su propósito de imitar en esto a los antiguos suscitó una protesta general, que quedó sofocada por la determinación del Rey, favorable a su arquitecto. Este, alentado por aquel triunfo, instaló un taller en la cantera para trabajar las piedras allí mismo, y llevó las cosas como le vino en gana. Resultó de ahí, que tanto en la iglesia como en el claustro, apenas se oyeron martillazos ni golpes de cincel.

Como en el primer año sólo dos maestros canteros hubiesen sido llamados a trabajar en las obras, por lo que éstas iban con harta lentitud, aconsejó fray Antonio que se repartiese la iglesia en diez destajos, encargando de cada uno de ellos a un maestro; gracias a esta competencia, no sólo adelantaron los trabajos, sino que también salió ganando la calidad de la mano de obra. A este efecto, se convocaron para 1 de enero de 1576 sesenta maestros de todas las provincias, eligiéronse los veinte más activos y diestros y se les dió a cada uno cuarenta picapedreros.

Y de este modo pudo rematarse en seis años lo que se había calculado exigiría veinte. ¡Qué animación y qué bullicio de vida se advertía ahora en aquellos parajes, sobre los que antes se cernía un montaraz silencio! Durante un cuarto de siglo hubo allí una ciudad industrial por el estilo de las que en nuestro tiempo de actividad febril vemos surgir en un abrir y cerrar de ojos de la tierra misma. Ruido de herramientas, vocerío de obreros, al mismo tiempo que aplicación solitaria y discreta. «Bullia al fin aquí — dice un testigo ocular — un hormiguo concertadísimo, tan sin encontrarse ni embarazarse, que parecían todos uno, o que uno lo hacía todo. Aquel bullicio y aquel ruydo, y aquella al parecer confusa muchedumbre, aunque a la verdad admirablemente concertada, causaba un como pasmo y admiración a quantos de nuevo la vian, y aun a los que despacio la estauan considerando.

»Estaba todo el contorno sembrado de talleres, fraguas, tabernáculos y aun tabernas, donde se amparaban de las injurias del tiempo; los campos de esta comarca resonaban con los golpes de las almadenas y cuñas y con la fuerza de los martillos, picos y escodas, rebanando el jaspe y el mármol con tanta maña y artificio, que al rendirse parecían de cera y en la blancura de dentro de nieve. Avía en sola la iglesia veinte gruas de a dos ruedas, unas altas, otras bajas; estos daban voces a aquellos; los de abajo llamaban a los altos, que parecía trabajaban, no solo para ganar de comer, como en otras obras, sino para remate y perfección.

»Quien viera la multitud de aserradores y carpinteros de tantas suertes y diferencias de obras, unas gruesas, como andamios, gruas, cabrillas, agujas y otros ingenios y vasos, tixeras y maderamientos de tejados, otros de puertas y ventanas, y otras más primas y delgadas, manos para caxones y sillas, y estantes y todo cuanto toca a ensamblaje, pensara que se hacía alguna ciudad de solo madera. Quien considerara las fraguas y el hierro que se gastaba y labraba, pensara que era algún castillo o alcazar de puro hierro. Y lo que se gastaba de cal, yeso, estuque, azulejos, ladrillos y cosas de este menester era tan grande, que si se derramara ocupara gran parte desta campaña.



Plano del Monasterio del Escorial.

»La multitud de la carretería, carreteros y bueyes era también de consideración, por la puntualidad con que acudían a sus horas concertadas, para que no parasen las obras. Vehíase cada día traer piezas grandes, basas, cornijas, capiteles, pedestales, linteles, jambas y otras piezas de tan descomunal grandeza, que no las meneaban menos que siete o nueve pares de bueyes, y hasta se veían procesiones y rosarios de doce, veinte y hasta cuarenta de estos pares de bueyes.

»En levantando las paredes, ya estaba la madera del tejado y el carpintero le cubría, el picarrero le empujarrá, acudía el albañil y enlucía las paredes; y si se aía de pintar, asentaban el estuco y le pintaban; el otro tenía hecha la cerradura, y tan presto el solador la solaba de lo que la pieza pedía, mármol, jaspe, piedra,

azulejo o ladrillo. Así se via acabar un monton grande de cosas a la par, con tanta presteza, que parecia auia nacido así.

»Entre estos maestros públicos que hazian tan acordado bullicio, auia otros más secretos y retirados, como eran pintores, muchos y de gran primor en el arte, que llaman ellos valientes; vnos hazian dibuxos y cartones, y otros executauan; unos lavrauan al olio tableros y lienços, y otros al temple, y otros iluminauan; otros estofauan y dorauan y otros muchos, porque los juntemos con estos, escriuiian libros de todas suertes, grandes y pequeños, y otros los encuadernauan. Deste género, y de no menos primor, auia gran copia de bordadores, que iuan haciendo ornamentos al culto divino para altares y sacristias, en telas de raso, marañas, terciopelo y brocado.

»Y no solo allí, sino en muchas ciudades de España, de Holanda y de Italia, se hazian obras de cantería y fundicion para el monasterio. En Florencia o en Milan se fundian grandes figuras de bronce; en Flandes, las campanas, los candelabros, y tambien se traian de allá lienzos pintados para adornar las celdas. Las ciudades de España suministrauan el hierro. Y aun en los monasterios de monjas estauan ocupados en las cosas desta fabrica.» Y por último, América facilitaba la principal palanca de la empresa, el oro; madera de cedro y de ébano, y otros muchos leños de colores.

La vida en El Escorial

Cuando aun duraban las obras, a los siete años de haber empezado, ya fué a instalarse allí la real familia, pues los puros y frescos aires de la montaña, hacen del más sombrío de todos los palacios una residencia veraniega sin igual. Jardines cuya flora provee con abundancia al ornato de los altares, y cuyo césped riegan cristalinos regatos, que toman su caudal de los arroyos que bajan de las laderas de la sierra, daban vida y animación a aquellos sitios. La creación de estos jardines había sido una de las primeras preocupaciones del monarca, que había encargado de ello a Marcos de Cardona, jardinero que había sido de Carlos V en Yuste. En los bosques de encinas había gran copia de lobos, así como de jabalíes y gamos. Se organizaban partidas de pesca en los estanques, hoy convertidos en melancólicos pantanos, de la antigua alquería de Fresneda, donde aun se ve en nuestros días la capillita, con un viejo retablo castellano avalorado con pinturas del siglo XV, que fué el santuario primitivo del lugar. Los alumnos del Seminario representaban comedias religiosas, como *La vida de Santa Pelagia* o *La muerte de San Hermenegildo*. Y hasta compañías de cómicos se aventuraban a ir allá, y el Rey, que odiaba las corridas de toros (principal distracción de la colonia), pero que veintiséis años atrás se había aficionado en Milán al teatro, asistía a las representaciones, como lo hizo en 1578, con ocasión de representarse la tragedia de Cisneros de Toledo. El tablado para la farándula se instalaba en un patio, de modo que pudiese el rey abarcar la escena desde su aposento, mientras que la reina Ana, con las infantitas y las damas de la corte, bajaban al patio y tomaban asiento en un estrado. Sus primos, el cardenal Alberto y el príncipe Wenceslao, se acomodaban en sendos sillones,

recubiertos de brocado; los caballeros permanecían de pie, sombrero en mano, y los monjes asomaban los curiosos semblantes a las ventanillas de sus celdas. Su principal distracción hallábala, naturalmente, Felipe II en las visitas al edificio, que solía recorrer en compañía de su familia y de las damas de la corte. El grave monarca era allí casi afable; la reserva que los observadores diplomáticos notaban retratada en su rostro, procedía, en parte, de su antipatía hacia la nobleza; el Rey gustaba de las gentes modestas, como artistas y frailes; «inclinato a gente mediocre» — le llama Aníbal Iberti —, por contraste con su aristocrático hijo y sucesor. En ningún otro sitio se mostraba de tan buen humor, y hasta una vez llegó a servir de *cicerone*, de incógnito, a un forastero. Era además apasionado por las fiestas litúrgicas y los oratorios. De la capilla hizo una de las primeras de su reino. Vigilaba a sus frailes hasta en las cosas más pequeñas, y ocurría con frecuencia que al terminar una función solemne tenía alguna censura que dirigir al padre prior, «pues en cosas de sacristía — dice fray Juan — aventajaba a todos los hermanos»; cuidaba también, por último, de que las puertas de la iglesia se abriesen con el alba.

Cuando en 1608 se vendió en Madrid, en pública almoneda, el mobiliario privado del monarca, se le tasó en siete millones de escudos de oro. Pero cuando se presentaba en El Escorial «se conducía no como príncipe, sino como fraile». La estancia que allí ocupaba, y que aun puede verse, tenía la pobreza de una celda. Desde su dormitorio podía extender la vista hasta el altar mayor; de modo, que cuando estaba enfermo oía misa en la cama.

Desde la sierra, que se eleva en semicírculo, a espaldas del lugar y pegadita a él, con sus escuetas líneas y sus quebrados contornos, y que tan pronto brilla con el blancor de la nieve como negrea sombreada por su caperuza de nubes; desde la sierra, entre cuyos abruptos tajos y lóbregas cañadas parece haberse extinguido todo indicio de vida, las tormentas descienden, precipitándose como avalanchas, y con su airado ímpetu sacuden todo el edificio.

Por sus incontables patios y pasillos se agita entonces el viento sibilante, arrancando a las cuerdas del colosal instrumento, ora amenazadores apóstrofes, ora débiles quejas. Más de una vez esas tormentas destrozaron los andamios, arrancaron los tejados y derribaron los brocales de los pozos que hay en los claustros. No pocas también cayeron rayos sobre el edificio, como ocurrió la tarde misma de haberse colocado la última estatua, la de San Pedro, en el altar mayor. La exhalación fué tan violenta, que se llegó a atribuírla, no sin fundamento, a envidia del demonio: atravesó la sacristía y pasó rozando los paños del altar y las molduras de los cuadros. El 21 de julio de 1577, otro rayo incendió una de las grandes torres (de la botica), que desde las once de la noche hasta las seis de la mañana «estuvo ardiendo como un cirio», por efecto de lo cual se fundieron las once campanas, que habían sido construídas en Amberes. En aquel trance se personó allí «el buen duque de Alba», y, «a despecho de su avanzada edad y de la gota, trepó allá arriba y dirigió los trabajos de extinción como un aguerrido general, tal como le hemos visto en los mayores peligros del combate».

Las conmociones de los grandes acontecimientos mundiales también llegaban a aquella soledad. La tarde del 8 de noviembre de 1571, en ocasión de hallarse el

Rey en las visperas, precipitóse un hombre en la iglesia, y postrándose de hinojos ante la silla del monarca, anuncióle, en alta voz, que la flota de los turcos había sido aniquilada por el hermano de S. M., D. Juan de Austria. El Rey (que probablemente ya había tenido noticia del suceso por los embajadores venecianos, estando en Madrid, la vispera de Todos los Santos) no hizo el menor gesto ni se movió de su asiento hasta que hubo terminado la función. Entonces hizo venir al prior y le ordenó entonase un *Te Deum* por la victoria de Lepanto. Allí se cantó el 15 de abril de 1587 un *Nocturno* y un *Réquiem* por María, la infortunada Reina de Escocia, terminados los cuales, S. M. entregó al abad el anillo de diamantes de la finada para que lo uniera a las demás reliquias del monasterio, como «símbolo de la pureza y de las firmes creencias de esta santa Reina». El mismo abad afirmaba que en El Escorial, en un día se despachaba tanta correspondencia como en Madrid en cuatro. En aquel apartado retiro, tan lejos del mundo y de la vida, como si alentara en otro planeta, en un misterio impenetrable para aquellos cuya suerte se resolvía aquí a sus espaldas, firmaba cada día «Felipe el Prudente» documentos decisivos que habían de influir durante siglos sobre los destinos de la Humanidad, y cuya consecuencia es posible que no sospechara el monarca.

Allí fueron conducidos también desde 1573, con pomposo acompañamiento de grandes y caballeros de Granada, Valladolid y Yuste, los restos mortales de todos los miembros de la real familia que hasta aquella fecha habían pagado su tributo a la muerte. Rompieron la marcha en este fúnebre desfile, que seguían los sollozos del pueblo, el infortunado D. Carlos y su madre política la Reina Isabel. Al año siguiente, el Emperador. La última de todos fué la abuela del monarca, aquella desgraciada D.^a Juana la Loca, viuda de Felipe el Hermoso, que pasó cuarenta años de su vida recluida en Tordesillas, privada de juicio, y de la que se ha dicho que transmitió su locura a toda su descendencia. Desde El Escorial, la difunta Reina debía ser trasladada a Granada, donde reposan sus restos al lado de los de su esposo y de los de su madre Isabel la Católica, en la capilla real. El día señalado para el traslado del cadáver, 7 de febrero de 1574, pareció como si la Naturaleza quisiera asociarse a los tristes acordes del órgano y a los fúnebres dobles de las campanas, pues descargó sobre el monasterio una tormenta como no se había visto hasta entonces. El suntuoso tabernáculo, erigido el día antes, quedó hecho pedazos, y sus trozos arrastrados muy lejos por el vendaval; «las encinas de la Herrería tienen flores de brocado», decíase todavía mucho tiempo después.

A la verdad, de todas las moradas de los reyes «que los cuidados edifican», este sitio real parece el menos propio para albergar seres felices. De los centenares de personas que anualmente van de Madrid a contemplar la octava maravilla, ¡cuántas no hacen voto en su interior de no poner más allí los pies! De aquel mausoleo, terminado medio siglo después de la muerte de su fundador, por su nieto; del corazón del edificio parece escaparse un soplo de muerte que se infiltra en todas las estancias. Al depositar allí, en 16 de marzo de 1564, los restos del finado Emperador y abrir su férebro en presencia de Felipe IV, se vió que no se habían alterado las facciones del difunto. ¿No hubiera podido decirse que el Emperador por encima de la tumba, seguía tendiendo su poderosa mano sobre su descenden-

cia, que una invencible melancolía atraía a este panteón? (1). En la dinastía hispanoabsburguesa prevalecía un axioma político, que evitaba toda perplejidad: «Hacer lo que había hecho el Emperador.» Sólo que habían olvidado una máxima del mismo Carlos V: la de que el soberano no debe contar más que con sus propias fuerzas.

El Escorial es para nosotros un ejemplo del poder de la voluntad, al mismo tiempo que de su impotencia. Se ha dicho que aquélla lo puede todo, lo cual no deja de ser cierto en determinados dominios de la realidad; los hombres son tan volubles y versátiles, que una voluntad que actúe a la manera de una causalidad constante — lo que no deja de ser raro —, puede estar segura de enseñorearse de ellos, siempre dentro de ciertos límites. Pero la voluntad que desde una celda de este monasterio ponía en movimiento con la pluma y con el oro una legión de almas y de cuerpos, que tenía cogido en sus redes todo un mundo, fué impotente, no obstante, para dar vida a una verdadera obra genial.

Esta chispa divina falta en la obra de Felipe II. Ciertamente tuvo la desgracia de venir al mundo en un tiempo en que parecía haberse agotado la fuerza creadora y hasta el gusto. Menos aún quedaba inspiración para un monumento de carácter religioso. El arte se había secularizado por completo. Cuando en la metrópoli misma del mundo católico, la basílica del papa era una pifia, ¿qué podía esperarse del arte provinciano? El visitante no experimenta aquí aquellas emociones que las catedrales medievales hacen sentir aun a las personas más ajenas al ideal cristiano. El proyecto del edificio tiene toda la traza de un escueto esquema geométrico, y su ejecución revela un formalismo, que los contemporáneos llamaron noble sencillez y majestad, y la posteridad ha calificado de sequedad repulsiva. La manía de su fundador de prevenirlo todo por adelantado, aun los detalles más pequeños; su incesante, ubicua vigilancia; la censura mezquina, desabrida, que de todo hacía; su empeño en descargar los bocetos que le presentaban de formas que estimaba siempre demasiado frondosas, todo esto contribuyó, sin duda alguna, a coartar la inspiración de los artistas. Como en cuanto emprendió durante su vida, tampoco aquí dió un paso sin escuchar a las personas entendidas, sin tener a la vista los planos de los técnicos; pero después de marcarle a cada uno lo que debía hacer, nunca faltaban críticas ni enmiendas. Con este sistema no era posible que tuviese iniciativas ni disposiciones creadoras, y, sin embargo, al fin y al cabo, logró imponer su sello a cuanto le rodeaba. Felipe II no llegó a comprender nunca el espíritu de la libertad, sin el cual no hay belleza ni verdad posibles. La rígida etiqueta que impuso a su corte y que para sus sucesores fué de un efecto destructor, deja ver su pétrea alma en esta obra. Dijérase que en ella no vemos más que a Felipe II y sólo a él, como si él y nadie más hubiera sido quien cortó estas piedras, quien construyó estos muros y pintó estos cuadros; y tenemos la aprensión de que le vamos a ver avanzar hacia nosotros, cuando contemplamos en la biblioteca su retrato, con su alto birrete, su pálido y decaído semblante y su ramo de rosas en la mano. Así le

(1) Calderón, *El cisma de Inglaterra*:

Ataúd con paños de oro,
bóveda donde se guarda
la majestad vuelta en polvo.
¡Ay, entierro para vivos!

vieron los monjes y sus cortesanos discurrir por aquellos salones, apoyado en el brazo de su hija predilecta, Isabel, a la que llamaba «luz de sus ojos».

Sólo en el paisaje que le circunda ejerce El Escorial un hechizo que no previó su fundador. El acaso suele ser el mejor artista. Si mirado de cerca parece El Escorial un colosal peñasco, y en el interior un melancólico laberinto, cuando se le contempla desde las alturas lejanas, muestra varios y cambiantes aspectos, y armoniza a maravilla con la salvaje grandiosidad de la Naturaleza. Tan pronto como nos encontramos en medio de ella, desaparece la congoja que bajo sus bóvedas nos oprime el pecho, y volvemos a darnos cuenta de que aun estamos en el mundo de los vivos. Así, si se contempla el monasterio desde la cumbre de la sierra, se aprecia todo el efecto de la simetría que el regio fundador se propuso producir; pero la decoración cambia cuando se le divisa desde el llano, donde los olmos del parque velan el pesado cuadrilátero, o desde el valle que hay a uno de sus lados, desde cuyo punto parece coronar la cumbre de una frondosa colina, y los perfiles de sus partes salientes se agrupan en pintorescas combinaciones. Por el contrario, cuando se le contempla desde la llamada «silla del rey», donde solía sentarse aquél para seguir desde allí la marcha de las obras, se nos muestra tan sólo como una masa informe. Cuando más gana en belleza es por la noche.

En el misterio de esa hora, las siluetas de la cúpula y de las torrecillas destacan bajo el estrellado cielo de Castilla como los contornos de un castillo encantado, escondido tras selvas y montañas, en el regazo de sus muros, y custodiado por cuatro gigantecos centinelas, que, colocados en los cuatro ángulos, diríase guardan un sagrado misterio de inapreciable estima: el tabernáculo de un Santo Grial, o un arca que encerrase tesoros de incalculable precio.

Apoyado en las abruptas pendientes de la sierra, cuyas estribaciones se desvanecen hacia el Sur, en el azul lejano; mirando hacia abajo, hacia la amplia llanura, sembrada, en cuanto alcanza la vista, de cotos, establos y olivares, entre los que descuellan grupos formados por bloques de granito, parece como si el colosal edificio fuese la acrópolis de una antigua ciudad destruída por los siglos, que en otro tiempo ocupara una extensión de muchas leguas por el llano. Rubens, que estuvo allí en 1628, nos ha transmitido su impresión en una vista de aquel sitio, que más de una vez reprodujo en colores. Está tomada dicha vista desde el pico de la sierra de Malagón, que tanto trabajo cuesta escalar, en las proximidades de la colonia de San Juan. Desde aquella eminencia se ven pasar las nubes por abajo; a derecha e izquierda se alzan peladas cumbres, entre las cuales se abre paso una cañada que va a salir al llano; y en el punto en que lo alcanza, el coloso de granito se nos presenta como un gran relicario. Aquél es el mausoleo y monumento de Felipe II, cuyo abrigo buscará el monarca, con irresistible impulso, al sentir su fin próximo; allí llegó para morir, quebrantado su cuerpo por seis días de marcha; pero tan entero de espíritu, que, con los barruntos de la muerte, todavía tuvo ánimo para disponer él mismo sus exequias, recomendando no hiciesen el túmulo demasiado alto, para que el humo de los cirios no ennegreciese la bóveda del templo.

«Y es como el gusano de la seda,
que labra casa donde al fin se queda.»

(De una poesía publicada en 1580 en Alcalá.)

¿Era Felipe II entendido en arte?

He aquí una pregunta que nos pone en grave aprieto. Resístese uno, en verdad, a conceder el honroso dictado de amigo y conocedor del arte a una de las figuras más odiadas, y no sin fundamento, de la Historia. ¡Hay tantos motivos para sospechar en el monarca móviles menos altos y nobles que el puro amor al arte!

No ignoraba, a decir verdad, los primeros principios de la técnica. Desde muy joven había aprendido ya, por disposición del Emperador, dibujo y colorido. En arquitectura podía discutir con los maestros. «Sabe — decía el veneciano Badoer (1557) — mucho de geografía y algo (*aliquanto*) de estatuaría y pintura, y gusta de ejercitarse en ellas para distraerse.»

En su naturaleza glacial no sorprendemos destellos de entusiasmo. Hay algo de «furor heroico» en aquel vivo y constante respeto que tributaba a los que consideraba grandes, en su insaciable afán de hacerse siempre con nuevas obras suyas, ora encargándoselas a los vivos, ora adquiriéndolas en las colecciones de antigüedades. En su instintivo anhelo de grandes obras, y hasta en la depresión que experimentaba al hacer el recuento de sus creaciones, cuando, como en la cartuja de Miraflores, al visitar la capilla que Isabel la Católica erigiera en memoria de su padre, el rey D. Juan II, donde el arte gótico resplandece con todo su irisado colorido en el altar y en los sarcófagos, se le escapaba esta exclamación: «¡No hemos hecho nada en El Escorial!»

Su carácter frío, receloso, circunspecto hasta la pedantería, unido a la crueldad tiránica, parecen reñidos con todo temperamento artístico. Un espíritu como el suyo, opuesto a cuanto fuese placer y alegría, a cuanto brilla y resplandece, que hasta se resistía a mostrar sus creaciones a quienes de cerca y de lejos llegaban a admirarlas, no podía conciliarse con la esencia de arte, que siempre va unida al deseo de alabanza, según el maestro Lottfried:

«*Er unde lop diu schepfen list
da list ze lobe geschaffen ist.*»

«Tardo sin astucia, deseoso de gloria sin iniciativas, refinado, pero sin criterio exacto», según el veredicto que sobre él pronunció Hume, y que tan de su grado encontró Lichenberg, ¿cómo ponerle a la misma altura que Pericles y Lorenzo el Magnífico?

Pero los testimonios menos sospechosos los tenemos en las obras mismas que encargara y reuniera, en la calidad de los artistas por él elegidos y mimados. Al pasar revista a cuanto él produjera como aficionado y como organizador y conocedor, parécenos como si al lado de él quedaran eclipsados los nombres más grandes y gloriosos.

Y lo más sorprendente, supuestas su gazmoñería y pedantería, es que fuese universal en sus gustos, como quien conoce a fondo la historia del arte.

Por su árida inteligencia y su despótico carácter, parece que no hubiera debido apreciar en pintura sino el documento, el retrato. Esta predilección mostraron mu-

chos monarcas de carácter severo como el suyo; ejemplo de ello, el Emperador Francisco con su archivo de retratos. Pero si en El Pardo creó aquel incomparable salón de contemporáneos, si constantemente tenía retratistas en palacio, no menos apreciaba a los artistas de pura imaginación de todas las épocas, y para adquirir sus «fantasías» dilapidaba los tesoros de la Nación. A Tiziano, el único artista, verdaderamente grande, que le fué dado tratar personalmente, le llama «Amado nuestro».

Parece como si quisiera embargarlo para sí; no le deja respirar, pues su última carta está fechada en el mismo año en que murió el maestro. Sería mezquino atribuir este aprecio que dispensaba a los artistas a una mera imitación de la conducta de su padre, por cuya alta inteligencia sentía respeto ilimitado; como lo sería también decir que las numerosas «fábulas mitológicas» de sus «bóvedas del Tiziano», fueron un tributo pagado a la sensualidad, toda vez que esta estima de la «morbidez» no iba en menoscabo de los antiguos lienzos «flamencos» con los cuales recubrió las capillas y oratorios de su Escorial. Al repasar los inventarios de sus cuadros, dictados por él, en los cuales hay tantas obras maestras de artistas como Rojer, Quinten y Joachim (Patenier tiene allí una lucida representación), alternando con las de aquellos italianos, hay que recordar que por aquel tiempo la fama de los primeros ya se había oscurecido. Pero los nombres de los que allí faltan son también una prueba de sus conocimientos pictóricos. Las colecciones de la biblioteca del Escorial se formaron en la época de Heemskerck, Martín de Vos y Stradanus, el Rafael y el Miguel Ángel de los Países Bajos; pero de éstos, pocos trabajaron para él, si se exceptúa a Miguel Coxyen, que copió, por encargo suyo, el altar de San Bavón, en Gante, pues sus tentativas para comprar sus cuadros fueron infructuosas, como ocurrió con el *Santo Entierro*, de Quinten Metsys, en Amberes. ¡Ironías del destino! Al mismo tiempo que los holandeses, en aquella conjuración del año 1567, arrojaban al fuego los tesoros artísticos de su siglo de oro (pues el motín de los cuadros no fué un estallido pasional, sino una conjuración), hallaba coyuntura este «incendiario de Europa» para procurarse los despojos que se salvaban de las llamas; la entrega del Escorial de 1574 es buena prueba de ello. Felipe II estimaba también los dibujos y grabados de Durero, sobre todo los que hizo en madera para el Apocalipsis, y los álbumes de estampas de la biblioteca guardan aún muchas preciosas copias de sus trabajos al buril; así como de los de Lucas de Leiden, mientras las colecciones de los particulares se han diseminado. De los incunables italianos se ha conservado también un hermoso ejemplar de los cuarenta naipes de la baraja.

De los cuatrocentistas italianos, apenas si hay alguna muestra en El Escorial; sin embargo, un díptico de Moretto de Brescia, *El profeta Isaías y la sibila Eritrea*, tuvieron allí su sitio, junto al *Descendimiento*, de Rojer, en la antesacristía. La biblioteca posee, en cambio, un raro tesoro: el códice de las antigüedades romanas del distrito de Ghirlandaio, que trajo de Italia Diego de Mendoza, y con el cual forma juego el precioso álbum de viajes por Italia del portugués Francisco d'Hollanda.

Era también Felipe II ecléctico en sus gustos, pareciendo interesarle por igual todos los aspectos de la técnica pictórica; y así, al mismo tiempo que decoraba con

frescos italianos las paredes de los patios del monasterio, se procuraba miniaturas y llamaba a su lado a fray Andrés de León y fray Julián de la Fuente, célebres en su arte, para que iluminasen los libros del coro. Naturalmente, su entusiasmo no le cegaba hasta el punto de cohibir sus facultades críticas. Para las medianías era inexorable, como lo demostró con el despido de Zuccaro; pero también supo dar realce y aun descubrir talentos ocultos, encargándoles trabajos de prueba, para que pudiesen demostrar su valer, como lo hizo con el Mudo, cuyo *Bautizo de Cristo* se conserva en el Museo del Prado. También puso a prueba al Greco, que por desgracia no estuvo muy feliz en su *San Mauricio*. ¿Debemos lamentarnos? Piénsese lo que sería un claustro del Escorial poblado por los espectros del Greco. Morales, tan venerado por los españoles, por sus espeluznantes figuras de la *Pasión*, que le dieron el epíteto de Divino, no halló tampoco aceptación en el monarca, al que, según parece, no le gustaba su hinchado estilo.

Aun en la colocación de los cuadros mostraba el rey ser persona de gusto. Hasta entonces sólo se habían empleado como ornamento pictórico para los reales aposentos los consabidos tapices de Flandes o las pinturas murales al fresco y al temple; los lienzos se guardaban en armarios, en cajones o estuches, y los más valiosos se colocaban en los oratorios. Felipe II fué el primero que enseñó a considerar los cuadros como ornamento movable de las habitaciones, dándoles colocación adecuada, según las reglas orgánicas de la composición, como hizo en la sala de retratos del Pardo, en las salas del Tiziano y en la sala capitular.

Por último, en el trato con los artistas fué siempre de una gran afabilidad, y hasta de una exquisita consideración. Jamás dejó escapar una frase de censura en su presencia; cuando no le agradaba su trabajo, se limitaba a ordenar que les pagasen y los despidiesen. Las obras que no llegaban a satisfacerle, las relegaba a habitaciones más modestas y retiradas. Los retratos de sus pintores ocupan un lugar entre los de las personas de la real familia y de los grandes en el Salón del Prado. A la pintora Sofonisba la casó con el magnate siciliano Fabricio de Moncada, dándole 12.000 ducados de dote.

Las hipótesis son en la Historia un juego aventurado; si no, acaso nos atraviéramos a afirmar que, a haber nacido en otra época, quizás hubiese dado su nombre a un siglo de oro. Sir William Stirling ha llamado su época «el brillante Mediodía del arte hispánico». También podría decirse lo contrario, pues antes muestra aquel tiempo un eclipse del arte nacional. Pero Felipe II, uno de los monarcas españoles que han mostrado un interés personal más vivo por las bellas artes, supo despertar con sus iniciativas, en aquella época de transición, un poderoso movimiento, cuyas consecuencias se extendieron hasta más allá de su reinado, y fué para sus sucesores un ejemplo que no quedó perdido.

«Esta grandiosa empresa y la estima que hacía de las artes, fué la que nos condujo a su verdadera comprensión y estima; despertó el talento.» Más que el alcance y número de las obras que concibiera, más todavía que la multitud de los ingenios que llamara a su lado, y distinguiera con su aprecio y que la diversidad de las artes que hiciera cultivar, más importante que todo ello es la sinceridad del interés que por esas artes sentía. Fué un Mecenas (no como el rey de la gran peluca) para que

se hablara de él, por habérsele dicho que la potencia de la poesía y del arte se extendía en el tiempo y en el espacio más que ninguna otra. Felipe II no consintió nunca que se escribiese una sola línea de su vida. El veneciano Soranzo, en la carta que el mismo 13 de septiembre de 1598, en cuya triste mañana había concluido la lucha del monarca con la muerte, escribió al dux Grimani, traza una semblanza de Felipe II, que termina con estas palabras: «Odiaba la vanidad en todas las cosas.» *Ha abhorrito la vanità, in tutte le cose.*

CARLOS JUSTI.

