

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Biblioteca
Bazán de Bu

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

San Lorenzo de El Escorial

SAN LORENZO

DE

EL ESCORIAL

EL MONASTERIO
EL PALACIO REAL
LA CASITA DEL PRINCIPE

GUÍA DESCRIPTIVA Y ARTÍSTICA

POR

D. ZURBITU, S. I.



EDITORIAL «RAZÓN Y FE»
Madrid, 1929

LIBRERÍA "FERNANDO FÉ"
PUERTA DEL SOL 15. MADRID

IMPRIMI POTEST:
EMMANUEL SANCHEZ ROBLES, S. I.
PRAEP. PROV. TOLET.

NIHIL OBSTAT:
CONSTANTINUS BAYLE, S. I.
CENS. ECCL.

IMPRÍMASE:
Madrid, 26 de julio de 1929.
DR. J. FRANCISCO MORAN,
T. VIC. GEN.

1929
IMPRENTA PALOMEQUE. - Ronda de Atocha, 23 - MADRID



Friso de la Biblioteca.

INTRODUCCION

El nombre de El Escorial evoca inmediatamente la figura de Felipe II. En aquellas enormes murallas grises, en la masa imponente de su conjunto, en la severa y melancólica grandeza de sus líneas, ha quedado como un reflejo de la personalidad de su regio fundador, de su espíritu austero e inflexible, pero también generoso y magnánimo. No es posible volver los ojos al Escorial sin que salga al paso la noble y perseguida memoria del hijo de Carlos V.

La Historia ha sido injusta con Felipe II. El odio de sus enemigos, que no se calmó ni con su muerte, ha continuado persiguiéndole más allá del sepulcro con las armas de la calumnia; y los que mientras él vivió raras veces salieron victoriosos en sus empresas, en ésta de envilecer su recuerdo han logrado absoluta victoria. En torno de la persona del Rey Prudente han logrado crear la más negra leyenda, le han presentado como un personaje siniestro y repugnante, friamente sanguinario, hipócrita y egoísta.

Nada más ajeno de la verdad. Los que vivieron íntimamente con él, los testigos de sus obras y de su vida, aun aquellos que con entera imparcialidad reconocieron los defectos del Rey y los censuraron acerbamente en sus escritos, nos hacen de Felipe II un

retrato totalmente distinto. Pero esto no importa. Contra todas las leyes de la crítica, que aconseja recibir con prevención los informes del enemigo, porque pueden ser inspirados por el odio, la mayor parte de los juicios que durante mucho tiempo se han formado los historiadores sobre la persona del fundador de El Escorial, proceden de sus más encarnizados enemigos. El resultado ha sido que la Historia se ha cebado en él con una ferocidad sin ejemplo.

Ni siquiera como protector de las artes y como generoso e inteligente coleccionista de las obras maestras de la pintura de su tiempo ha merecido el respeto de la posteridad. Hoy, poco a poco, la verdad se va abriendo camino, y nadie ignora ya que las obras más notables de los principales artistas del siglo XVI, que enriquecen nuestro Museo del Prado, se deben a la personal iniciativa de Felipe II. La descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial nos dará ocasión para conocer este interesante aspecto de su fundador. Allí está reflejado su espíritu; allí ha quedado profundamente grabado el sello de su iniciativa personal.

Yo no he acertado jamás a ver en El Escorial aquella siniestra austeridad, aquella sequedad y adustez que ciertos espíritus llenos de prejuicios han querido ver en él. Sus dimensiones ciertamente son enormes; la sobriedad en los adornos no puede ser mayor. Pero la proximidad de los montes atenúa de tal manera sus proporciones y el color plomizo de su mole se funde tan perfectamente con el paisaje circundante, que la obra resulta llena de armonía y las elegantes agujas de las cuatro torres angulares acaban por imponer su nota de gracia en la imponente severidad del conjunto.

A la parte posterior del ábside del templo, alrededor de un modesto patio de reducidas dimensiones, el fundador reservó para sí unas pocas estancias. Con sus paredes encaladas y sus pisos embaldosados y sus arrimaderos de azulejo talaverano, las habitaciones reales tienen más bien el aire de una celda monacal. Allí está la humilde mesa de pino donde trabajaba el Rey Prudente; en aquellos sillones fraileros se sentaba; aun se ve el escabel en que apoyaba su pierna enferma. En esa alcoba, al llegar su última hora, debieron acompañarle los recuerdos de su azarosa vida, los triunfos de Flandes y la ruina de la Armada y la muerte de la dulce reina Isabela de Valois: sus horas de triunfo y de desgracia. Allí

conoció cómo el fin de todas las cosas sobre la tierra es inmensamente triste, y tuvo con su heredero un último coloquio sereno y tranquilo mientras llegaba el instante de entregar su alma al Creador.

Enterrado su cuerpo en el Panteón de Reyes, en el segundo sepulcro al lado del Evangelio, su memoria, sin embargo, llena todo el amplio recinto del Monasterio. La grandeza de la obra habla mejor que nada de la grandeza de su alma, y no hay más clara apología de las hazañas y vicisitudes de su vida que la visita minuciosa y el recuento de la riquezas acumuladas allí por su indiscutible entusiasmo por las artes (1).

---

(1) La mayor parte de los datos que nos han servido para este libro han sido sacados de la obra del P. Fr. José de Sigüenza, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* (Madrid, 1605); este libro, junto con las Memorias de Fr. Juan de San Jerónimo y las de Fr. Antonio de Villacastín, son las fuentes más autorizadas, pues los tres autores fueron testigos presenciales de la construcción de El Escorial. Hemos aprovechado también, entre otros, la historia de Fr. Francisco de los Santos y el libro monumental de Rotondo, *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, comúnmente llamado del Escorial.* (Madrid, 1863.)

Ha tenido el famoso Monasterio la notable fortuna de tener por custodios a los religiosos agustinos, que, como tan aficionados a las letras, han escudriñado atentamente todos los rincones de su historia y han dado a luz sobre ella un buen número de libros y gran cantidad de artículos en su docta Revista *La Ciudad de Dios*. En estos libros y artículos, y particularmente en los que lleva publicados el P. Fr. Julián Zarco Cuevas, hemos podido espigar también no pocas noticias interesantes. Para la descripción e historia de la Biblioteca nos han servido principalmente los eruditos trabajos del P. Fr. Guillermo Antolín, que dirigió muchos años la Biblioteca escurialense.



Batalla de San Quintín.

I

Los primeros pasos

Era el verano de 1557. Acababa de empuñar Felipe II las riendas de sus Estados, por la abdicación de su padre el Emperador, y andaba en tratos para concertar con Francia una paz estable y duradera, cuando llegó la noticia de que los franceses, sin respeto ninguno a las capitulaciones, preparaban un ataque contra Flandes.

Decidióse, desde luego, la resistencia; juntóse un gran ejército a las órdenes de Manuel Filiberto, Duque de Saboya, y amagando primero un ataque a la Champaña, luego, de pronto, en un rápido cambio de frente, el ejército español invadió a toda prisa la Picardía y el 2 de agosto se presentó frente a los muros de San Quintín. De la primera embestida quedó por suyo el arrabal del Norte. Pero a la noche siguiente el almirante Coligny logró penetrar en la plaza con tropas de refuerzo y levantar el ánimo de los sitiados para que resistieran mientras llegaban las tropas francesas de socorro. Llegaron éstas frente a San Quintín, a las órdenes del Condestable de Montmorency, el 10 de agosto, fiesta de San Lorenzo. Decidieron inmediatamente forzar el paso del Somme, y una parte de las tropas, mandadas por Andelot y protegidas por las fuerzas del Condestable, ganaron efectivamente la orilla; pero con tan poca fortuna, que casi toda la gente pereció bajo el fuego de los arcabuceros españoles. Quiso entonces retroceder el Condestable; pero ya era tarde. Nuestras tropas pasaron rápidamente el río, y cortándole la retirada le obligaron a presentar batalla.

Al primer choque cedieron los franceses y rindióse a discreción la infantería alemana. Llegó en esto la artillería del Duque de

Saboya, y aquello consumó el desastre. Más de seis mil hombres quedaron tendidos en el campo; otros seis mil cayeron prisioneros, entre ellos el mismo Montmorency con su hijo menor, los Duques de Montpensier y de Longueville, el Príncipe de Mántua y lo más florido de la nobleza francesa. Tres días después estaba Felipe II frente a San Quintín, para alentar con su presencia a los sitiadores, y el 27 del mismo mes se tomaba la plaza por asalto.



Fig. 1.—Pantoja de la Cruz: Carlos V a los 49 años.
Fot. Moreno.

La memorable batalla ganada por las tropas españolas el día de San Lorenzo tuvo para toda la política exterior de Felipe II las más favorables consecuencias. Por devoción, pues, al Santo Mártir, a cuya intercesión creía el Rey deber tan señalada victoria, formó ya desde entonces la resolución de dedicarle un templo que prolongara en el decurso de los siglos la memoria de su agradecimiento. Juntábase con esto el deseo que tenía de cumplir la voluntad del Emperador, su augusto padre, quien al tiempo de su abdicación le había dado el encargo de preparar honrosa sepultura para su cuerpo y el de su esposa la Emperatriz Isabel. Así, el templo que pensaba dedicar a San Lorenzo había de ser al mismo tiempo digno sepulcro para los despojos mortales de los Reyes de España.

Aun pasaron, sin embargo, cinco años antes de que el Rey pudiera dar cumplimiento a su piadoso deseo. Y no es ciertamente que descuidara su ejecución. Había ya resuelto que la proyectada iglesia estuviera servida por religiosos de la Orden de San Jerónimo, y tan pronto como, desembarazado de los negocios de Flandes, volvió a España, en 1559, púsose desde luego a buscar el sitio oportuno para la construcción del Monasterio. Ello había de ser en paraje «que estuviera fuera y aun lejos de poblado, donde los religiosos no tuviesen quien los estorbase la quietud de su contemplación, y cuando él quisiese retirarse del bullicio y ruido de su Corte, el lugar mismo le ayudase a levantar el ánimo en santas meditaciones, de que no tenía poco ejercicio y gusto» *(Sigüenza)*.



Fig. 2.—Fragmento del cuadro anterior.

Parece que su primera elección recayó en el Monasterio de San Jerónimo de Guisando. Algunos años había pasado en él la Semana Santa, y era muy de su gusto la agreste soledad de aquellas montañas. Parecióle, sin embargo, que la aspereza del sitio no podía domarse fácilmente, ni había llano ni suelo en toda aquella sierra donde cupiesen sus designios. Pensó también en aquellas últimas estribaciones del Guadarrama donde se asienta el Real de Manzanares; luego dudó si sería mejor buscar sitio en Aranjuez; pero ni en una ni en otra parte se halló cosa que satisficiese.

Ayudábale en esta elección una Junta de arquitectos, médicos y canteros, y al fin, después de largas pesquisas, ellos fueron los que inclinaron su elección en favor de un cierto recodo de la sierra, a media distancia entre Guisando y el Real de Manzanares, en el lugar donde hoy vemos asentado el Monasterio. No se contentó Felipe II con la relación que le dieron sus comisionados; quiso él mismo verlo y considerarlo; y así, aprovechando las jornadas que hacía para retirarse a Guisando, iba y venía por el sitio elegido, hasta que se convenció de que era el más acomodado a su propósito.

Pasáronse en esto otros dos años. Era bien entrado el de 1561 cuando, en vísperas ya de emprender su soñada construcción, se dirigió Felipe II a la Orden de San Jerónimo, rogándola recibiese



Fig. 3.—L. GIORDANO: Batalla de San Quintín. (Friso de la escalera.)

el Monasterio que tenía pensado fundar. Aceptado el regio ofrecimiento, al terminar la Semana Santa del año siguiente de 1562, cuando el Rey volvía de Guisando, tuvo ya en el mismo Escorial reunión de los comisionados para tratar de la inmediata ejecución de sus designios; estuvieron presentes el arquitecto Juan Bautista de Toledo, que ya trabajaba en los planos hacía tiempo; Pedro de Hoyo, Secretario del Rey, y el futuro Prior, Fray Juan de Huete, con su Vicario, Fray Juan de Colmenar. Por fin, a principios de abril comenzaron a desmontar y quitar la jara de todo aquel contorno, y a los pocos días, vuelto de nuevo el Rey, quedó ya en su



Fig. 4.—L. GIORDANO: Batalla de San Quintín. (Fragmento del anterior.)

presencia el sitio acordelado y plantadas las estacas donde habían de abrirse los cimientos.

Ya para entonces el arquitecto real, Juan Bautista de Toledo, tenía trazada la planta y las partes principales del edificio, aunque por indicaciones del Rey, que no dejaba de intervenir constantemente, se iba siempre puliendo y mejorando. Preparáronse en seguida los trabajos de explanación y comenzaron a juntarse peones y oficiales canteros, albañiles y carpinteros. Al frente de todo, como veedor y contador de toda la fábrica, fué puesto Andrés de Almaguer, a quien para llevar la cuenta y tener los libros ayudó, de orden del Rey, el P. Fray Juan



Fig. 5.—Pantoja de la Cruz: Felipe II, viejo. *Fot. Moreno.*



Fig. 6.—Fragmento del cuadro anterior.

de San Jerónimo. Para dirigir la plantación de los jardines y alamedas vino de la Murta, de Barcelona, Fray Marcos de Cardona, y, finalmente, por obrero mayor, debajo de cuyo gobierno se había de ejecutar todo, «vino, o trájole Dios», como dice Sigüenza, el que había de ser alma principal de toda la obra y brazo derecho del arquitecto: Fray Antonio de Villacastín, religioso corista, profeso

de la Sisla de Toledo, el mismo que en otro tiempo había dirigido las obras de las habitaciones destinadas a Carlos V en Yuste. Por de prisa que se llevaron los trabajos de explanación y la fábrica de los cimientos, hasta un año después (abril de 1563) no pudo ser colocada la primera piedra; pero ya desde entonces los trabajos siguieron con maravillosa actividad.



Fig. 7.—Juan de Herrera, arquitecto. *Fot. Moreno.*

Por tratarse de una obra de tan descomunales proporciones, es interesante conocer la manera cómo aquel Rey prudentísimo organizó los múltiples trabajos que se realizaban simultáneamente en la construcción y enriquecimiento del famoso Monasterio.

Al frente de todo puso el Rey una *Congregación de la Fábrica*, compuesta por el Prior, el Veedor y el Contador, de quien dependía la resolución de todos los asuntos importantes. En esta Congregación, por orden expresa del Rey, entraba siempre el lego Villacastín.

Los obreros estaban repartidos en cuadrillas; tenía cada una su sobrestante, quien, previo juramento, se comprometía a llevar las listas de cuantos trabajaban bajo su inspección, y según estas listas y la cuenta que en ellas aparecía de las faltas y asistencias, se pagaba los sábados a todo el peonaje. Ganaban los peones, de dos a tres reales diarios. Era también oficio de los sobrestantes prevenir los materiales con tiempo, de suerte que jamás por falta de ellos tuviera que interrumpirse el trabajo, y cada noche acudían a preguntar a los aparejadores dónde y en qué había de trabajar su gente al otro día.

La provisión de víveres para tanta muchedumbre corría a cargo

del Prior y el Contador, y ellos fijaban el precio de cada cosa, sin que se pudiera vender con otra tasa que la suya; ningún obrero ni empleado de la obra podía vender comestibles a los demás.

Las horas de trabajo eran las siguientes: desde la Cruz de mayo hasta la Cruz de septiembre comenzaba el tajo a las seis y duraba hasta las once; se reanudaba a la una hasta las cuatro, y después de un descanso de media hora, hasta la puesta del sol. La temporada de invierno el trabajo duraba de seis a doce y de una a puesta del sol.



Fig. 8.—Fray José de Sigüenza. *Fot. Moreno.*

Las cuentas del dinero se llevaban con escrupuloso cuidado. El libro de ingresos y gastos estaba repetido, y tenía una copia el Veedor y otra el Contador, con obligación de confrontarlos con frecuencia, y otro tercer ejemplar de lo mismo se guardaba dentro del arca del dinero. Tres eran también las llaves de esta arca, las cuales tenían el Prior, el Contador y el Veedor, y era necesario que los tres estuvieran presentes cada vez que el arca se abría.

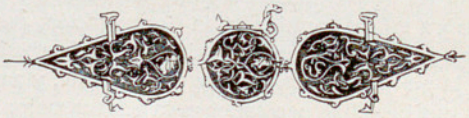
De los pintores que se empleaban en la decoración de las diferentes estancias y en los lienzos de los altares, unos estaban al servicio habitual del Rey, y tenían salario fijo; otros eran llamados según la necesidad, y se les hacían encargos circunstanciales. La Congregación les proporcionaba a todos los lienzos y los colores. Cuando la obra estaba terminada, la Congregación, por su parte, nombraba un perito pintor, que, previo juramento, tasaba la obra; el autor de la pintura nombraba otro por su parte, y ambos, pasados los días que juzgaban necesarios para acertar mejor en su tasación, la entregaban al Alcalde mayor de la villa de El Escorial. Si

cualquiera de las partes disentía de la tasación propuesta por la otra, el Alcalde nombraba un tercer perito tasador, y la decisión que éste daba era cumplida sin apelación posible. Los pintores que estaban a servicio del Rey y tenían salario fijo, recibían, con todo, íntegra la cantidad fijada en la tasación. De la misma manera se apreciaban y pagaban los trabajos de los copistas e iluminadores de libros.



Fig. 9.—Silla de Felipe II.
Fot. Moreno.

A pesar de todo, y siendo por lo general bien cumplidos los salarios con que se remuneraban los trabajos, siempre ha causado maravilla ver cuán poca fué la costa de la obra, si se tiene en cuenta su extraordinaria grandeza. La razón de esta economía hay que buscarla indudablemente en la rigurosa administración que se llevó en todo momento; sorprende la minuciosidad con que se lleva cuenta hasta de los más mínimos gastos: la compra de unos clavos, el arreglo de una carreta, lo que costó afilar unas tijeras para cortar el boj, no quedaba lugar para el más pequeño despilfarro. Además, todas las cuentas pasaban por la inspección cuidadosa de Fray Antonio de Villacastín, hasta el punto de que no se hizo pago que él no examinara y autorizara. Aunque no fuera más que por este cuidado, bien agradecida tenía que estar al humilde lego la fábrica de San Lorenzo.



Adorno de un manuscrito persa.



Vista general desde Poniente.

II

Mirada de conjunto

«En la ladera de esta sierra (Carpetana), junto a una pequeña población que se llama El Escorial, en aquella parte por donde mira más derecha al Mediodía, siete leguas de Madrid (36 kilómetros), muy a su vista a la parte del Poniente, se descubrió una llanura o plaza suficiente para una grande planta». Con estas palabras designa el historiador del Monasterio Fray José de Sigüenza el sitio elegido por el Rey para la construcción del Monasterio.

Las comodidades no podían ser mayores. En la vecindad muchas fuentes de buen agua, sin las gargantas y arroyos que bajan de la sierra y gran abundancia de hermosa piedra cárdena para la construcción. Por el contorno, grandes pinares: el de Balsaín, hacia Segovia; los de Quejigar y Navaluenga, del lado de Avila, y otros no menos frondosos por la parte de Cuenca. Más próximas aún dos dehesas de gran frescura y arboleda, que en tiempo del P. Sigüenza estaban «acomodadas de caza, pesca, jardines y leña para el servicio del convento». La una, que se llama La Herrería, tan cercana que linda con las paredes del convento, tiene un contorno poco menos de una legua, y está tan verde y frondosa, que «mirada desde el mismo convento parece una mata de albahaca en el verano, que es gran alivio de la soledad y de la vista». La otra se llama La Fresneda, algo más apartada del Monasterio, aunque también a su vista, distancia de una media legua escasa.

Protegido como está el paraje por los contrafuertes de la sierra al Norte y al Poniente, su clima es en general templado y seco; hácese más crudo en ciertos días de invierno en que soplan vientos

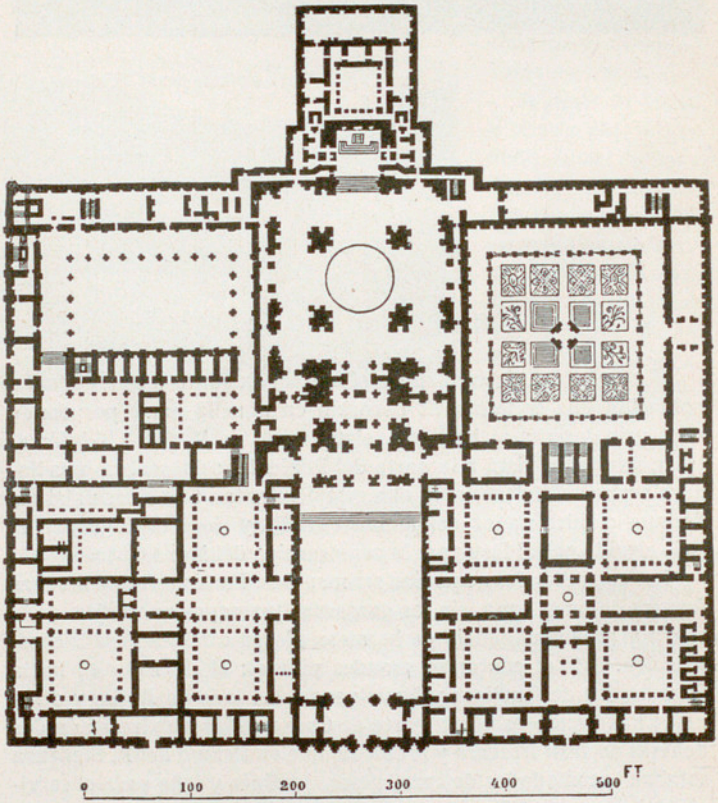


Fig. 10.—Plano del Monasterio.

huracanados propios de la altura de 1.028 metros a que se halla el Monasterio.

Forma el edificio un paralelogramo rectangular, cuyos lados mayores (fachadas de Poniente y Levante) miden 207 metros de

longitud, y los menores (fachadas Norte y Mediodía) poco más de 161. La altura del edificio, hasta la cornisa, es algo más de 17 metros, y las torres de los cuatro ángulos se elevan unos 56. El material de la construcción es todo él granito gris, y los tejados son de pizarra azulada, a excepción de algunas partes, más preciosas, que se han cubierto con planchas de plomo.

Predomina en la estructura y adorno el estilo dórico, que, como más pesado y robusto, es el único usado en los pisos inferiores, dejando algunos elementos del jónico para las partes superiores. Parece seguro que el arquitecto quiso figurar, en la forma general de la planta, unas parrillas invertidas, que recuerden el martirio de San Lorenzo, a quien está dedicado. Los pies se figuran en las cuatro torres de los ángulos, y las habitaciones reales, que sobresalen de la fachada, a espaldas de la iglesia, pueden muy bien representar el mango.



Fig. 11.—Fuente del Seminario.
Fot. Laurent.

Para que las bellas proporciones del edificio puedan apreciarse en toda su hermosura, el Monasterio se halla completamente aislado por sus cuatro lados, sin obstáculo ni aditamento de ninguna clase que estorbe la vista. Por las fachadas de Norte y de Poniente cercan el edificio dos grandes plazas o lonjas, de 36 metros de anchura la del Norte y 52 la de Poniente, con el suelo repartido en fajas enlosadas de granito, que corresponden a las pilastras y salientes de las fachadas. Por la parte exterior, la lonja está cerrada por un pretil, como de un metro de altura, de piedra bien labrada, con adornos de pilastras y bolas y fuertes cadenas de hierro para cerrar los nueve portillos que desde la calle dan acceso a la lonja.

Alrededor de éstas, y separada de ellas por la anchura de la calle, corre una serie de hermosos edificios de granito, iguales todos y de la misma factura que el Monasterio, aunque de más sencilla construcción. Son las llamadas Casas de Oficios y de Ministerios

al lado Norte, y las de Infantes y Reina al Oeste. El edificio que se ve a continuación, en este mismo lado, es el que antiguamente se llamó Compaña, en el cual hoy está instalada la Universidad de Padres Agustinos. Comunica con el Monasterio por una galería en forma de pórtico cubierto, que cierra la lonja de Poniente. La Casa de Oficios tiene también comunicación directa con el lado de Palacio por medio de un pasadizo subterráneo, construído en tiempos de Carlos III.

A los lados del Mediodía y de Levante, en lugar de las lonjas,

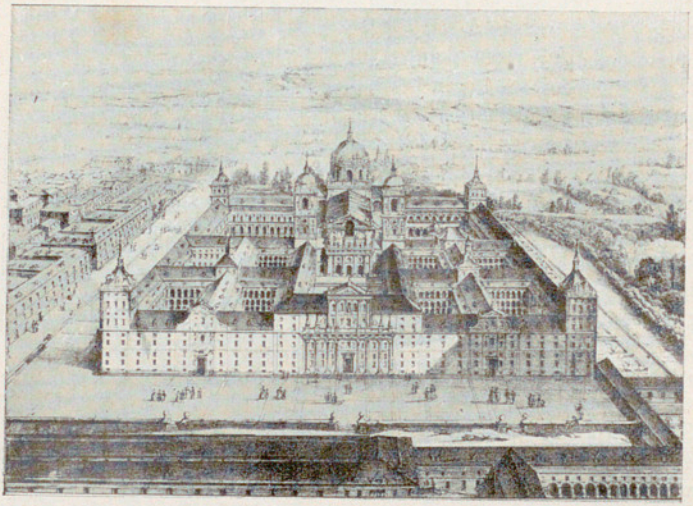


Fig. 12.—Vista general.—De un grabado antiguo.

se extienden dos amplios jardines, de 27 metros de anchura, construídos en un terraplén sobre arcos de cantería. El jardín está conservado a la antigua usanza española, con cuadros de boj, recortados en diferentes dibujos, y tiene doce fuentes que embellecen el paraje y alegran la vista.

Los que en diferentes tiempos se han ocupado en hacer la descripción minuciosa del edificio han contado las diferentes partes de que consta, no sólo por cierta natural curiosidad en obra de tan desusada grandeza, sino también porque ese recuento da la mejor

idea de la importancia de la obra. He aquí, pues, algunos de esos números:

Hay, en diferentes partes del Monasterio, 15 claustros, 16 patios, 14 zaguanes, 5 refectorios principales y 2 en la Compaña, 13 oratorios, 300 celdas, 86 escaleras, 9 torres, 9 órganos, 232 libros de coro, incluídos los 11 menores y los 3 para el canto de la Pasión, 73 estatuas, más de 1.600 pinturas, 11 aljibes, 88 fuentes (contando las del Monasterio y Palacio con las de los jardines y

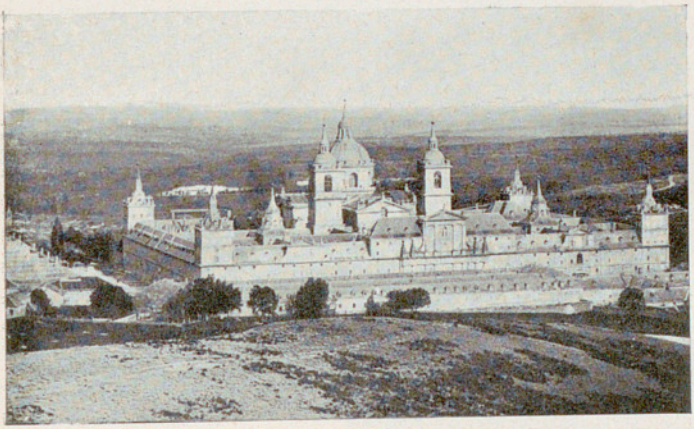


Fig. 13.—Vista del Monasterio desde las alturas de Poniente.

Compaña); hay, además, un manantial en la Compaña, otro en el Palacio y varios que nacen debajo del piso de la iglesia y se han encauzado por cañerías hasta un estanque de la huerta. Finalmente, los que han contado las puertas y ventanas repartidas por todas partes, dicen que son 2.673 las ventanas y 1.200 las puertas.

Otros curiosos pormenores queremos poner aquí, porque servirán para conocer con cuánta costa se hicieron las obras principales de esta que se llamó *la octava maravilla del mundo*.

El dinero que se empleó en las diferentes obras, hasta la muerte de Felipe II, apenas llegó a 6 millones de ducados (16.500.000 pesetas), cantidad increíble por pequeña, si el diligente historiador de la Orden, Fray José de Sigüenza, no asegurara que la comprobó

minuciosamente teniendo a la vista «las cédulas y recibos de los contadores y pagadores». Con este dinero quedó edificado no sólo el Monasterio, sino también la Compaña y las Casas de Oficios; entra también en la cuenta toda la pintura al óleo y al fresco, las sedas y brocados de los ornamentos, los salarios de los bordadores y el precio de compra de La Fresneda, Campillo, Las Radas, Monasterio y El Quexigar, que se añadieron a la casa, con sus estan-

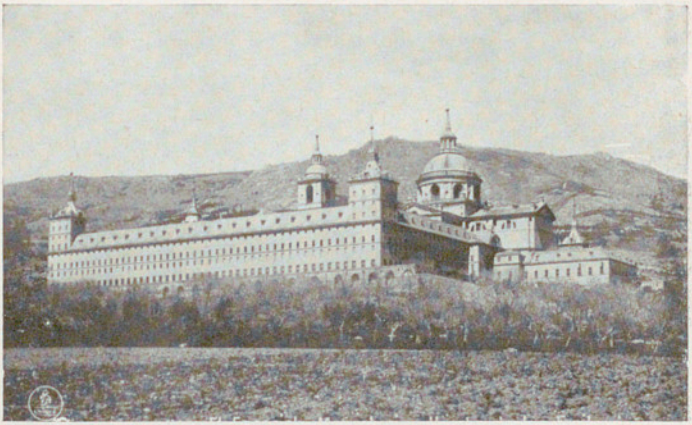


Fig. 1 4.—Fachada de Mediodía y huerta de los frailes.

ques, cercas, plantíos y edificios. Pero hay que advertir que muchas de las pinturas fueron regaladas a Felipe, y que después de su muerte se han hecho en el Monasterio obras muy costosas.

Las partidas más importantes son las siguientes: los materiales empleados en el templo, mármoles, bronce, plomo, oro, piedras, madera, ladrillo, etc., ascendieron a 3.200.000 rs. (800.000 ptas.). Los jornales de toda la cantería para el templo, las dos torres y la cúpula principal, costaron 5.512.154 rs. y 15 mrs. (1.378.038 pesetas). Todas las pinturas de la iglesia, óleos y frescos, 291.270 (72.817 ptas.). La del claustro bajo costó 419.883 rs. (104.970 ptas.). El decorado de la biblioteca, contando el oro que se gastó, 199.822 (49.955 ptas.). El retablo del altar mayor, tabernáculo y enterramientos reales, 5.343.825 y 12 mrs. (1.335.956 ptas.). Las seis es-

tatuas del Patio de los Reyes, 196.180 (49.044 ptas.). La de San Lorenzo, de la fachada principal, 17.070 (4.267 ptas.). La colocación de los andamios, 7.150 (1.787 ptas.). Los nueve órganos, 295.997 y 28 mrs. (74.000 ptas.). Las rejas, barandillas y balaustres de la iglesia, 556.828 rs. (138.471 ptas.). La librería del coro, la cajonería para guardarla y el facistol, sin contar los bronces y maderas, 568.592 (142.148 ptas.). La estantería de la biblioteca, 140.000 (35.000 ptas.). Los ornamentos de la sacristía pueden tasarse aproximadamente en unos 4.400.000 (1.100.000 ptas.). El monumento para Semana Santa, 53.013 y 26 mr. (13.253 ptas.). En 1671, un incendio redujo a cenizas gran parte del edificio. En la reparación de los daños causados por el fuego se trabajó durante ocho años y se gastaron 11.620.091 rs. y 4 mrs. (2.905.022 pesetas).

Difícil es que por solas estas cifras pueda el lector hacerse cargo del coste de tan inmensa fábrica, sobre todo si se trata de compararlo con lo que en nuestros tiempos costaría una edificación semejante. Era en el siglo XVI mucho mayor el valor adquisitivo de la moneda; pagábanse a los obreros jornales mínimos en comparación con los actuales, y con ellos, sin embargo, podían adquirir sobradamente cuanto para su vida necesitaban. Quien desee, por consiguiente, formarse una idea de lo que en realidad costó El Escorial, según el aprecio que hoy hacemos del dinero, compare los precios antiguos con los actuales precios y aumente conforme a esta comparación el valor de los seis millones de ducados.



Fig. 15.—Patio interior de la Compaña.

Como base para este cálculo puede servir una lista en que el erudito Agustino P. Zarco Cuevas ha reunido los precios que entre 1563 y 1598 regían para la adquisición de ciertos artículos de primera necesidad.

El jornal de un peón era de dos reales; el de los oficiales llegaba a veces hasta cuatro. Hoy, un peón de albañil gana ocho pesetas.

Un buey costaba de 13 a 15 ducados (de 36 a 41 ptas.). Hoy cuesta de 600 a 800 pesetas.

Un puerco, cuatro ducados (11 ptas.). Hoy cuesta de 90 a 150 pesetas, según la edad.

Una ternera, cinco ducados (14 ptas.). Hoy cuesta entre 300 y 450 ptas.

Un carnero, ducado y medio (4 ptas.). Hoy, entre 40 y 50 ptas.

Una gallina, de dos a tres y medio reales. Hoy vale de 5 a 7 ptas.

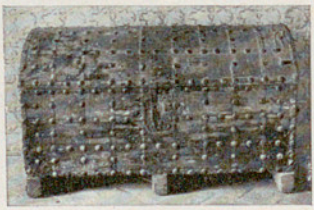
Cien huevos se compraban por un ducado (cerca de 3 ptas.). Hoy valen de 16 a 20 ptas.

La arroba de aceite costaba 12 reales (3 ptas.). Hoy cuesta de 80 a 90 ptas.

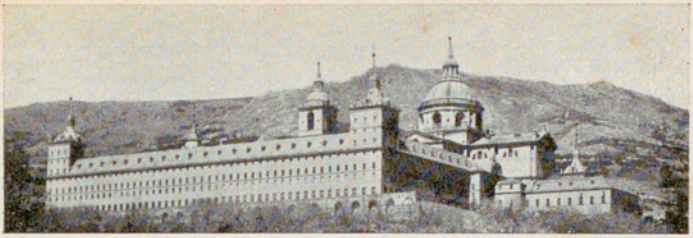
Según esta comparación, los precios de algunos artículos han aumentado 16,21 y hasta 25 veces respecto de lo que se pagaban en el siglo XVI; en otros ha sido menor el aumento, de 6, 7 y 10 veces. Tomando, pues, un término medio, no andaremos lejos de la verdad si suponemos que el valor adquisitivo de la moneda de Felipe II era doce veces mayor que el de la moneda actual, y, por consiguiente, los seis millones de ducados que costó la obra del Escorial equivaldrían en la actualidad a cerca de 200 millones de pesetas.

Bien sabe el lector que estos cálculos no pueden ser exactos; pero también estamos seguros de que éste es el único camino para llegar a una idea aproximada del verdadero coste de la fábrica del famoso Monasterio.

La construcción del edificio principal duró cerca de veintidós años, desde abril de 1563 hasta septiembre de 1584, fecha en que fué colocada la última piedra.



Arcón de Felipe II.



Vista de El Escorial por el Sur.

III

Las cuatro fachadas y el Patio de los Reyes

La fachada principal del Monasterio es la de Poniente, y en su centro se halla la entrada al patio central y a la iglesia. Tiene algo más de 200 metros de largo por 20 de alto, y está flanqueada por dos torres de 75 metros, coronadas por chapiteles en forma de pirámide con cubierta de pizarra, remates de bola y veleta y cruz en el ápice. El adorno de esta inmensa superficie no puede ser más sobrio ni acertado: un zócalo de una vara de altura en la base, una sencilla cornisa sostenida sobre canecillos en lo alto y una simple faja o imposta a poco más de la mitad de la altura total de la fachada. El efecto sería con todo, de una inevitable monotonía si no fuera por la acertada disposición de las tres puertas, que animan la rigidez de las líneas y distribuyen armoniosamente los espacios.

La puerta principal, colocada en el centro, forma un amplio resalto de unos 40 metros de altura por poco menos de anchura. El conjunto de la portada está dividido en dos cuerpos y decorado en dos órdenes de arquitectura: dórico el inferior y jónico el superior. Decoran la parte baja ocho medias columnas distribuídas dos a dos, cuatro a cada lado de la puerta, con nichos y ventanas en los intercolumnios. Encima de la puerta fórmanse tres recuadros, de los cuales el central es una ventana, y los dos laterales llevan esculpidas unas parrillas; finalmente, sobre los capiteles de las

columnas corre una ancha faja compuesta de arquitrabe, friso y cornisa sostenida por modillones.

Sobre este cuerpo dórico se levanta el superior, en estilo jónico, compuesto por cuatro columnas adosadas lo mismo que las de abajo, sobre las cuales descansa el frontón triangular en que remata toda la portada. A las cuatro columnas extremas del cuerpo inferior, dos a cada lado, corresponden en el superior cuatro bases

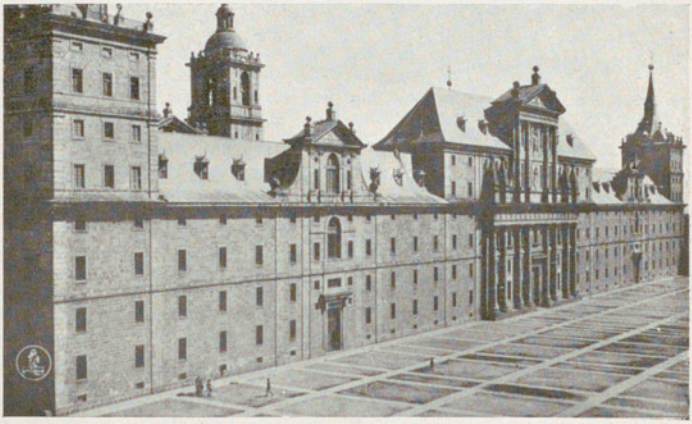


Fig. 16.—Fachada de Poniente.

prismáticas rematadas por pirámides de mediana altura. En el intercolumnio central se ve en la parte baja un escudo con las armas reales labradas de relieve, y encima de él, colocada en su nicho, la estatua de San Lorenzo, vestido de diácono con un libro en la mano izquierda y unas parrillas doradas a fuego en la derecha. Es una hermosa estatua de más de cuatro metros de altura esculpida por Juan Bautista Monegro en piedra berroqueña, a excepción de las manos, pies y cabeza, que son de mármol blanco.

Todo este sistema de cuerpos y columnas sirve para encuadrar la puerta, que es una de las principales del Monasterio y tiene seis metros de alto por tres de ancho. Con ser ella de tan crecidas dimensiones, todas las piezas de que está formada (jambas, dinte-

les y sobredinteles), son enterizas y fueron cortadas de un mismo bloque, y ellas eran tales, que para traerlas de la cantera fué menester armar un carro muy fuerte, del que tiraban cuarenta pares de bueyes, y aun trayéndolas de una a una fué cosa de mucho trabajo.

Las otras dos puertas laterales forman también un resalto de siete metros sobre la línea general de la fachada, y aunque su de-

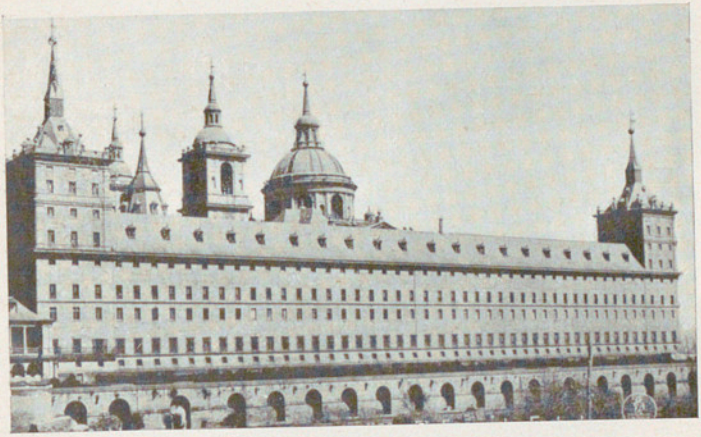


Fig. 17.—Fachada del Mediodía.

coración es casi nula y no puede compararse con la de la puerta central, con ser ella tan sobria, sin embargo, en la elegancia severa de sus amplios ventanales de medio punto y de los áticos en que rematan, está, sin duda, uno de los secretos de la hermosura de esta fachada.

De las otras tres, la del Norte es la que ofrece menos interés y la que a la vista presenta aspecto menos agradable, pues por ser la parte más batida por los vientos anduvo el arquitecto muy parco en abrir ventanas en ella y quedó el lienzo desairado y pobre de líneas. La fachada de Levante, la primera que se presenta al viajero, tiene varios resaltos, correspondientes a unas torres proyectadas que no llegaron a construirse y a las habitaciones de Fe-

lipe II. A esta parte cae también la parte posterior de la iglesia, y como es tan alta y desnuda de todo adorno, tampoco hace muy buena vista. En cambio, la fachada del Mediodía, aunque desprovista de portadas y de todo otro elemento decorativo, es, sin embargo, la más hermosa de las tres por la sencillez y armonía de sus líneas, no interrumpidas en toda la longitud del edificio. Su mejor adorno son los jardines, que se extienden a lo largo de ella;

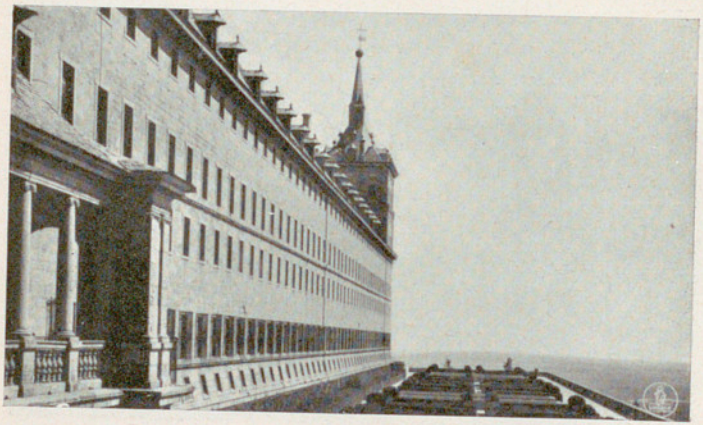


Fig. 18.—Fachada Sur y jardín.

añádele también no poca hermosura la línea de un estribo que se dibuja en talud sobre la faja verde de los bojes, estribo tan robusto y macizo como era menester para sostener, por aquella parte, la mole ingente del Monasterio.

Ofrece, además, esta fachada la particularidad de que en ella fué colocada la primera piedra del edificio hacia la mitad de este lienzo, en el sitio que hoy cae debajo de la silla prioral del refectorio. La piedra llevaba escrita, en la cara superior, esta inscripción:

Deus O. M. operi aspiciat.

(Dios Omnipotente mire por la obra.)

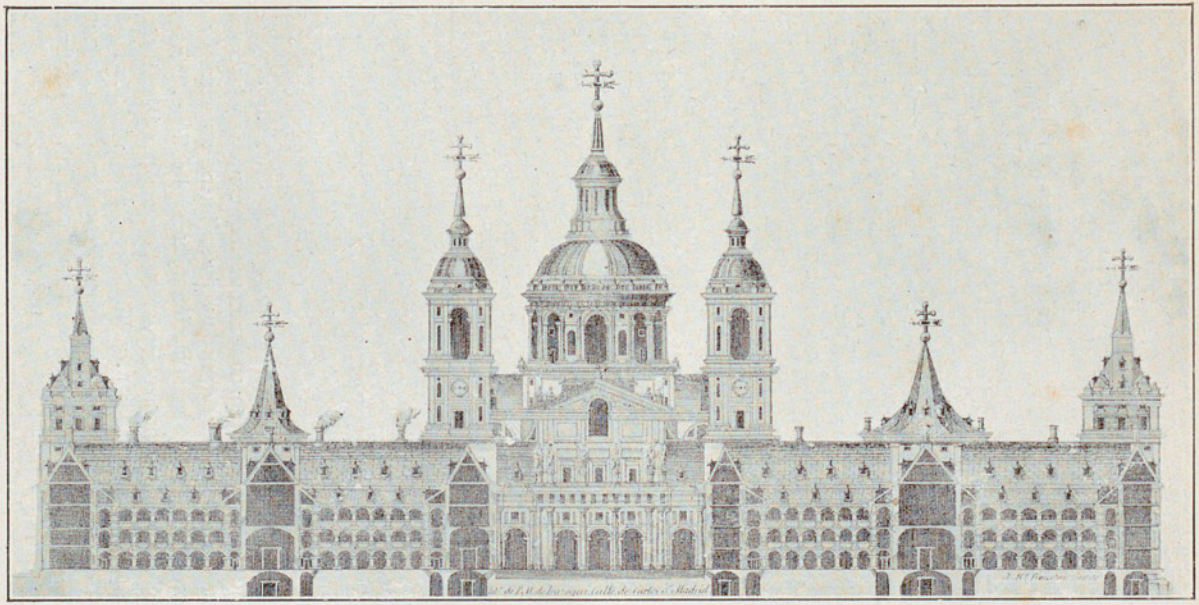


Fig. 19.—Sección del edificio de Norte a Sur, pasando por el Patio de los Reyes.

En un lado:

Philippus II hispaniarum Rex a fundamentis erexit.

(Felipe II, Rey de las Españas, lo levantó de planta.)

En el otro lado:

Ioan. Baptista Architectus
IX Kal. Maii

(Juan Bautista, Arquitecto, a 9 de las kalendas de mayo.)

Volviendo ahora a la fachada de Poniente y a su puerta principal, éntrase por ella en el zaguán que da acceso al Patio de los Reyes.



Fig. 20.—Fachada de Levante.—El mango de la parrilla.

Tiene este zaguán 23 metros de largo por ocho de anchura, y en la perfección con que está labrada su bóveda de cantería y los arcos y pilastras de las paredes se puede ver una buena muestra del cuidado con que se llevó la construcción de todo el edificio. El zaguán sirve de entrada, por la izquierda, al Colegio; por la derecha, al Convento, y en particular a la Biblioteca; al frente ábrense tres grandes arcadas sobre el Patio de los Reyes, así llamado por las seis estatuas que desde la fachada frontera de la iglesia atraen la mirada tan pronto como se penetra en el patio.

Es éste un rectángulo de 64 metros de largo por cerca de 38 de ancho; las paredes laterales están adornadas de pilastras de poco relieve y cuatro series de ventanas con rejas en las dos inferiores y antepechos de balaustres en la superior. Unos 11 metros antes de llegar a la puerta de la iglesia comienza una escalinata de siete gradas que ocupa toda la anchura del patio y forma en lo alto como una gran meseta para pedestal de la fachada.

Consta ésta de dos cuerpos de orden dórico, y aunque no se le puede negar cierta grandiosidad, hay que reconocer, sin embargo, que dada su grandeza y disposición es de las partes menos acertadas en el edificio y no corresponde a la importancia y grandeza del templo, cuyo acceso prepara.

El cuerpo inferior lo componen seis columnas, entre las cuales y las torres de los ángulos se abren cinco arcos de cerca de cinco metros de anchura por más de siete de altura. Entre estos arcos y la faja que divide los dos cuerpos se ven cinco enormes ventanas, con barandillas de hierro, y sobre ellas se extiende al arquitrabe, con sus metopas y triglifos propios del estilo. A plomo, sobre las seis columnas, se levantan seis grandes pedestales de tres metros y medio de altura, y sobre ellos descansan las seis estatuas de Reyes del Antiguo Testamento que dan nombre al patio. La idea de colocarlas en este lugar debióse al gran escriturista Arias Montano, de cuya erudición hacía tanto aprecio el fundador del Escorial, y las inscripciones grabadas en los pedestales indican que fueron colocadas a la puerta de este templo por la parte importante que tuvieron en la cons-



Fig. 21.—Patio de los Reyes.—Fachada.

trucción del de Jerusalén y en el restablecimiento del culto del Señor.

Comenzando por la izquierda del espectador, los Reyes y las inscripciones son las siguientes:

JOSAFAT

Lucis ablatis legem propagavit.

(Taló los bosques sagrados y propagó la Ley.)

Lleva en la mano un hacha o segur, de bronce dorado, de dos arrobas de peso.

EZEQUÍAS

Mundata domo phase celebravit.

(Purificó el templo y celebró la Pascua.)

Para representar los sacrificios del Templo lleva en la mano una naveta de bronce, y al lado un macho cabrío.

DAVID

Operis exemplar a Domino recepit.

(Recibió de mano de Dios el modelo del Templo.)

Recogido el manto por un lado, descubre la empuñadura de un alfanje gigantesco de bronce dorado, que pesó más de cinco arrobas. El arpa en que se apoya pesó 14 arrobas y 16 libras.

SALOMÓN

Templum Domino aedificatum dedicavit.

(Dedicó al Señor el Templo que había edificado.)

Está representado joven e imberbe y lleva en la mano un libro símbolo de su extraordinaria sabiduría.

JOSÍAS

Volumen legis Domini invenit

(Halló el volumen de la Ley del Señor.)

Lleva el cetro en la izquierda, y en la derecha el libro de la Ley, que es de bronce y pesa más de dos arrobas.

MANASÉS

Contritus altare Domino instauravit.

(Arrepentido, restauró el altar del Señor.)

Trae en la mano un compás y regla de bronce, y a sus pies se ve una pesada cadena con ropas y despojos de cautivo, para recuerdo de la cautividad que sufrió en poder de sus enemigos.

Todas estas estatuas, de magnífico estilo, fueron labradas en granito por el escultor toledano Juan Bautista Monegro, lo mismo que el San Lorenzo de la fachada, y tienen, como aquél, las manos, pies y cabeza de mármol blanco. Las coronas son de bronce dorado y pesan cada una de tres a cuatro arrobas, lo cual no es de admirar si se tiene en cuenta que las estatuas tienen cerca de cinco metros de altura. Es tradición que las siete fueron cortadas de un mismo bloque de granito, que aun se muestra en un prado del vecino pueblo de Peralejo, y tiene grabada esta especie de inscripción:

«Seis Reyes y un Santo
Salieron de este canto
Y quedó para otro tanto.»

En la pared de la izquierda, según se mira a la iglesia, encima de la octava ventana, contando desde la fachada de los Reyes, se ve una piedra señalada con una cruz negra a la que corresponde en el tejado otra cruz grande de pizarra. Esta fué la última piedra que se colocó en la fábrica, con la cual quedó completamente terminado el edificio.

De las dos torres que coronan la fachada, en la de la derecha está el reloj y las campanas que señalan las horas de los oficios divinos. Se la designa con el nombre de la *Torre de las Campanas*. En la de la izquierda, que se llamó *la Torre de las Campanillas*, existió hasta 1826 un órgano de 31 campanas, cuyos tañidos se gobernaban por medio de un teclado. Era obra flamenca, enviada al Rey Carlos II por el Conde de Monterrey, D. Juan Domingo de Haro, siendo Gobernador de Flandes. Un incendio la destruyó y no ha vuelto a reponerse desde entonces.



L. GIORDANO: Fundación de El Escorial.—Friso de la escalera.—Lado Este.

IV

El templo

Entre los intercolumnios de la fachada y los ángulos del patio contiguos a ella ábrense cinco grandes arcadas que dan acceso al vestíbulo del templo, amplia galería de 38 metros de largo por cinco de ancho. A estas cinco arcadas corresponden otras tantas en la pared interior, tres de las cuales sirven para entrar en el templo y las dos de los extremos se abren sobre dos patinillos que hay a los lados del coro. El interior, adornado de pilastras y nichos, fajas y lunetos, es obra de singular primor arquitectónico, como convenía a la entrada de tan famoso santuario. También las puertas corresponden a la suntuosidad del recinto, y están labradas de finísima ácana (1) con tableros de encina y preciosos llamadores de hierro forjado. La central se abre en toda su altura hasta la clave del arco; en las dos laterales es fijo el medio punto, y en el tímpano formado por él queda lugar para dos medallones de mármol negro con letras de bronce dorado, que dicen así:

El de la derecha:

D. Laurent. Mart.
Philipp. omn. Hisp. Regn. utriusque Sicil.
Hieru. etc. Rex huius templi primum dedicavit lapidem
D. Bernardi sacro die
anno MDLXIII
Res divina fieri in eo coepta pridie Festum D. Laurentii
anno MDLXXXVI

(1) Madera de color rojizo oscuro, muy sólida y dura, que sólo con el frote adquiere hermoso pulimento. Es árbol de tierras tropicales.

(A honra de San Lorenzo Mártir, Felipe II, Rey de todas las Españas, de Jerusalén y de las Dos Sicilias, colocó la primera piedra de este templo el día de San Bernardo del año 1563. Celebráronse en él por vez primera los divinos oficios la vigilia de San Lorenzo del año 1586.)

El de la izquierda:

Philipp. II
omnium Hisp. Regnor. utriusque Sicil.
Hier. etc. Rex Camilli Caiet. Alexandr. Patriarchae Nuntii
Apost. ministerio hanc Basilicam S. Chrismate consecrand.
pie ac devote curavit die XXX august.
anno MDXCV

(Felipe II, Rey de todas las Españas, de las Dos Sicilias, de Jerusalén, etc., dispuso piadosa y devotamente que esta Basílica fuese consagrada con el Santo Crisma por ministerio del Patriarca Camilo Cayetano, Patriarca de Alexandría, Nuncio Apostólico, el día 30 de agosto del año de 1595.)

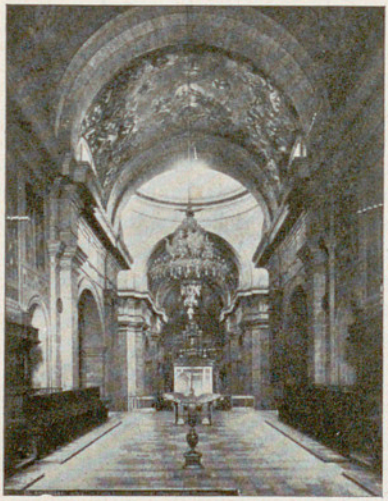


Fig. 22.—La iglesia vista desde el coro.

Estas mismas inscripciones aparecen también en el interior del templo, en dos lápidas cuadradas encima de las puertas.

Por cualquiera de las tres que hemos señalado en el vestíbulo se entra en el coro bajo, que viene a ser, en pequeño, una imitación del templo. Tiene 16 metros en cuadro, y forma a entrambos lados cuatro capillas, dos de las cuales sirven de cancelas y las otras dos están dedicadas a San Blas y Sixto y a San Cosme y Damián. En ellas decían misa los clérigos forasteros. Los técnicos han admirado

en todo tiempo la bóveda de este recinto, pues estando construída de piedra y siendo muy grande la abertura entre los pilares de sostén, la bóveda aparece enteramente llana; cosa tanto más de admirar cuanto que sobre ella descansa todo el peso del coro alto, que no es poco. Muchos visitantes, al llegar al coro, se colocan a media distancia entre el facistol y la silla prioral, y dando en el suelo un golpe con el pie lo sienten cimbrearse y vibrar en toda su extensión (1).



Fig. 23.—Luis de Carvajal: San Isidoro y San Leandro.
Fot. Moreno.

Todavía antes de penetrar en el templo propiamente dicho hay que pasar el llamado *Coro de los Seminarios*, donde antiguamente cantaban los seminaristas todos los días la misa de alba, a las cinco de la mañana; desde aquí, por cualquiera de los arcos cerrados con magníficas rejas

(1) Sobre esta singular bóveda corre ya de antiguo una conseja que, aunque no tiene fundamento ninguno histórico, vamos a recordar aquí. Cuéntase que cuando Felipe II vió la bóveda cerrada y se acordó del peso que debía sostener, temeroso que se viniera abajo mandó al arquitecto Juan de Herrera que colocara en el centro una columna. Cumplió Herrera de mala gana el encargo; pero puso la columna de suerte que en realidad no llegara a tocar la clave de la bóveda. Algún tiempo después, a fuerza de insistencia, logró el arquitecto que el Rey le permitiera quitar aquel inútil apoyo. Pero antes de hacerlo, y en presencia del mismo Monarca, hizo pasar una hoja de papel entre la bóveda y la columna, para dar a entender al Rey cuán innecesario había sido aquel sostén y cuánta era la seguridad de su obra. Esto, sin embargo, no pasa de ser una fábula ingeniosa.

de bronce que separan el coro de la iglesia, se entra en el grandioso templo de San Lorenzo el Real.

Nada hay comparable con la impresión majestuosa y severa que produce en el ánimo la vista del inmenso recinto. El arquitecto supo darle una especie de grandiosidad divina que sobrecoge el espíritu. Nada hay allí de riqueza que sorprenda; nada de adornos en capiteles ni cornisas. Las sencillas caneladuras de las pilastras parecen los largos pliegues de austeras tapicerías. Pero la sabia disposición de líneas y masas, la proporción de partes y la maravillosa unidad de todos los elementos, dan al conjunto una sublime belleza espiritual, la verdadera belleza austera y matemática de la arquitectura.



Fig. 24.—SANCHEZ COELLO: San Pablo, primer ermitaño, y San Antonio Abad.
Fot. Moreno.

Considerado el templo en su totalidad e incluyendo los accesorios que lo rodean, tiene de largo, desde la fachada de los Reyes hasta la pared del ábside, poco más de 100 metros por 64 de ancho. Pero la iglesia propiamente dicha es un cuadrado de 50 metros de lado. La materia es también aquí de piedra berroqueña, la más blanca y fina que se halló.

El centro de la fábrica lo forman cuatro fortísimos machones cuadrados de ocho metros de grueso cada uno, colocados a 15 metros de distancia unos de otros, a los cuales corresponden otras ocho pilastras adosadas a las paredes. En cada uno de los macho-

nes se forman dos pilastras de un pie de resalto, estriadas en los lados que miran a la nave central y lisas en los que corresponden a las naves menores. En cada cara del pilar se abren dos nichos, uno sobre otro; los bajos destinados a los altares y los altos vacíos, excepto los del lado Sur, en los cuales hay dos órganos de los que llaman *realejos* (1).

Sobre estos cuatro machones y los cuatro arcos grandes del crucero, redondeado el espacio por medio de unas pechinas, se asienta un pedestal circular de seis metros de alto, sobre el cual descansa la pesada mole del cimborrio, de 18 metros de diámetro con un grueso de mampostería de cerca de cuatro. Abrense en él ocho ventanas de medio punto, flanqueadas a uno y otro lado por dos pilastras resaltadas. Sobre esta primera faja se apoya la gran cúpula de media naranja, dividida en segmentos por 16 fajas resaltadas, y sobre su clave se levanta una graciosa linterna partida por ocho ventanas de unos cinco metros de altura. Sobre el remate de esta linterna se ve al exterior una pirámide estriada de ocho metros, y en el vértice de ella sienta una gran bola de bronce, que tiene más de dos metros en su diámetro mayor



Fig. 25.—DIEGO DE URBINA: Santa María Magdalena y Santa Marta.
Fot. Moreno.

(1) El *realejo* era un órgano antiguo de pie o portátil, que solía tener un flautado y otros registrillos en octava y quincena, más otro de lleno. Tenía ordinariamente dos fuelles pequeños.

y pesa 136 arrobas. Sigue luego el barrón largo de la cruz, que tiene cuatro metros embutidos en el remate de la pirámide y se eleva todavía unos cinco por encima de la bola; pesa 73 arrobas y es de hierro, lo mismo que el arpón o veleta, de casi tres metros de largo.



Fig. 26.—Luis de Carvajal: Santos Antonio de Padua y Pedro Mártir. *Fot. Moreno.*

Hacia la mitad de la pirámide estriada de que antes hemos hablado se ve con buena luz una mancha brillante que parece de oro. Es una plancha de cobre de regular tamaño, dorada a fuego, en la cual, por encargo del Rey, se grabaron al terminar la obra una cruz y algunas oraciones. Esta placa señala el sitio en que Felipe II mandó colocar en una cajita de madera forrada de plomo varias reliquias que, en intención del piadoso Rey, debían proteger su obra contra la fuerza destructora de los rayos. Por esta razón, sin duda, colocó, entre otras, una reliquia de Santa Bárbara.

El vulgo ha inventado sobre esto una conseja, según la cual, para acallar las murmuraciones de los que decían que Felipe II se había empobrecido para construir el Escorial, el Rey, en un alarde de riqueza, mandó colocar en este sitio *un adoquín de oro*.

Los altares que hay repartidos por el templo son 43, sin contar el de la capilla mayor. Tienen buenas pinturas al óleo, de los mejores pinceles de la época, sin más adorno que un marco de talla dorada y un sencillo frontispicio en arco. Los frontales, de esca-

yola, fueron hechos en 1829 por D. José Marzal, y las mesas de los altares, de piedra berroqueña, descansan sobre un poyete de mármol pardo.

Las pinturas de los altares, empezando desde junto al púlpito del Evangelio, son las siguientes:

1. *San Pedro y San Pablo*, pintados por Juan Fernández Navarrete, *El Mudo*.

2. Enfrente: *San Felipe y Santiago*, por el mismo. El artista murió sin terminarlo, y lo acabó Diego de Urbina.

3. Altar de las reliquias: *La Anunciación*. Es obra de Federico Zúccaro; pero este pintor, que vino de Italia precedido de gran fama, no acertó en ninguna de sus obras: el Rey encargó a Juan Gómez que las retocara, y quedaron aceptables.



Fig. 27.—Retrato del pintor Juan Fernández Navarrete, *El Mudo*.

4. Capilla: *Santa Ana*, por Lucas Cambiaso, *Luqueto*.

5. Capilla: *San Juan Bautista predicando en el desierto*, por el mismo.

(En el tránsito de esta capilla está enterrada, interinamente, la Reina Doña María de las Mercedes, primera mujer de Alfonso XII).

6. *San Juan Evangelista y San Mateo*, por Juan Fernández Navarrete, *El Mudo*.

7. Enfrente: *San Marcos y San Lucas*, por Juan Fernández Navarrete, *El Mudo*.

8. Capilla: *San Ildefonso y San Eugenio*, Arzobispos de Toledo, por Diego de Urbina.

9. Capilla: *San Miguel, luchando con los ángeles rebeldes*, por Peregrín de Peregrini, *Tibaldi*.

10. Capilla: *San Isidoro y San Leandro*, hermanos, Arzobispos de Sevilla, por Luis de Carvajal.

11. *Santos Fabián y Sebastián*, por Diego de Urbina.

12. Enfrente: *Los santos niños Justo y Pastor*, por Alonso Sánchez Coello.

13. Capilla: *Martirio de San Mauricio y la Legión tebea*, por

Rómulo Cincinnato. Para esta capilla fué pintado el cuadro del mismo asunto que hoy se enseña en la Sala Capitular, obra del Greco. Aunque el encargo había sido hecho personalmente por el Rey, luego, al ver la pintura, no le agradó y mandó al Cincinnato que pintase la que se venera en esta capilla.



Fig. 28.—Altar del Relicario.

14. Capilla: *San Ambrosio y San Gregorio, Papa,* por Diego de Urbina.

15. Enfrente : *San Gregorio Nacianceno* y *San Juan Crisóstomo,* por Luis de Carvajal.

16. Capilla: *San Basilio y San Atanasio,* por Alonso Sánchez Coello.

17. Enfrente: *San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino,* por Luis de Carvajal.

18. Capilla: *San Jerónimo y San Agustín,* por Alonso Sánchez Coello.

19. Altar e imagen, de talla, de Nuestra Señora de la Consolación, patrona de la Orden de San Agustín.

20. *San Pablo, primer ermitaño,* y *San Antonio, Abad,* por Alonso Sánchez Coello.

21. Enfrente: *San Lorenzo y San Esteban, mártires,* por Alonso Sánchez Coello.

22. Bajocoro: *Santos Sixto, Papa, y Blas, Obispo,* por Luis de Carvajal.

23. Bajocoro: *Santos Cosme y Damián,* por Luis de Carvajal. Dibujo de Juan Fernández Navarrete, *El Mudo.*

24. *Santas Marta y María Magdalena,* por Diego de Urbina.

25. Enfrente: *Santos Vicente y Jorge*, por Alonso Sánchez Coello.

26. Capilla, altar e imagen, de talla, de Nuestra Señora del Patrocinio.

27. Capilla: *Santas Leocadia y Engracia, mártires*, por Luis de Carvajal.

28. Capilla: *Santas Clara y Escolástica*, por Diego de Urbina.



Fig. 29.—Techo de la Capilla del Relicario.

29. Capilla: *Santas Agueda y Lucía, mártires*, por Diego de Urbina.

30. Capilla: *Santas Cecilia y Bárbara, mártires*, por Diego de Urbina.

31. Capilla: *Santas Paula y Mónica, viudas*, por Diego de Urbina.

32. Capilla: *Santas Catalina e Inés, mártires*, por Alonso Sánchez Coello.

33. Altar del Cristo de la Buena Muerte: *Crucifijo* de talla, de tamaño natural.

34. *Santos Martín y Nicolás, Obispos*, por Luis de Carvajal.

35. *Santos Antonio de Padua y Pedro Mártir*, por Luis de Carvajal.

36. Capilla: *Santos Domingo y Francisco de Asís*, por Luis de Carvajal.

37. Capilla: *Martirio de las Once mil Vírgenes*, pintado en colaboración por Peregrín de Peregrini, *Tibaldi*, y Juan Gómez. Aquél trazó el dibujo y éste le dió el colorido.

38. Capilla: *Santos Benito y Bernardo, Abades*, por Alonso Sánchez Coello.

39. *Santos Bartolomé y Tomás, Apóstoles*, por Juan Fernández Navarrete, *El Mudo*.

40. Enfrente: *Santos Bernabé y Matías*, por el mismo.

41. Altar de las reliquias: *San Jerónimo en el desierto*, por Federico Zúccaro, tan desgraciado como la Anunciación del otro altar de las Reliquias, hubo de ser retocado por Juan Gómez.

42. *Santiago y San Andrés, Apóstoles*, por Juan Fernández Navarrete, *El Mudo*.

43. Enfrente: *Santos Simón y Judas, Apóstoles*, por el mismo Costaron todos estos cuadros 72.765 pesetas.

Las ocho bóvedas que se forman en torno del cimborrio fueron al tiempo de la construcción estucadas de blanco, con fajas y estrellas azules. Pero ni ésta era decoración digna de tan suntuoso templo, ni el estado de ennegrecimiento en que la habían dejado los años y el incendio podía decentemente permitirse por más tiempo. Esto al menos creyó Carlos II, decidido protector del Escorial, y deseoso de que la pintura de aquellos techos correspondiese a la belleza de la arquitectura, encargó a Lucas Jordán que emprendiese el trabajo de su decoración. Jordán, pintor de gran fantasía y valiente dibujo, se puso desde luego al trabajo; y si hemos de creer lo que dicen las historias de su tiempo, en siete meses lo dió por terminado, dejando en aquellas bóvedas una de las más preciosas joyas de pintura de este Monasterio, que tantas posee.

Daremos idea de los asuntos que representan, por el mismo orden en que fueron pintados por el artista.

La primera, que corresponde sobre el altar de la Anunciación, en el ángulo izquierdo según se mira al altar mayor, representa el Misterio de la Encarnación. Se ve por la parte de Oriente la Mujer del Apocalipsis, vestida del sol, calzada de la luna y coronada de estrellas, ante la cual se postra el Arcángel que la trae la celestial

embajada de su elección para Madre de Dios. El Espíritu Santo la cubre con su sombra; el Padre Eterno y el Hijo divino la miran, complacidos, y humildemente la acompaña San José. Al lado derecho está representada la Adoración de los Reyes, y al izquierdo la lucha de San Miguel contra Lucifer y los ángeles rebeldes. En los cuatro ángulos están las figuras de las Sibilas, que de alguna manera predijeron el advenimiento del Redentor. Lástima que algunas goteras descuidadas en la cubierta han dejado filtrar la humedad y el fresco ha quedado bastante maltratado.

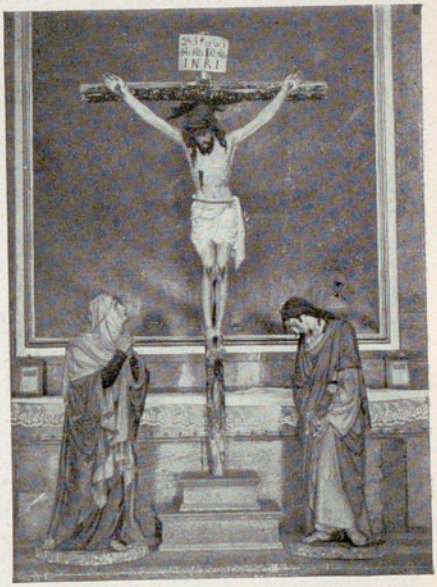


Fig. 30.—Altar de la Buena Muerte.

En la bóveda central de la nave menor de la izquierda se representa el viaje del pueblo de Israel por el desierto y el paso del Mar Rojo. Moisés, desde un lugar elevado, extiende el brazo para señalar el paso abierto en medio de las aguas, que comienzan ya a precipitarse sobre los egipcios, tragando sus carros, caballos y soldados. María, la hermana de Moisés, acompañada de otras mujeres, entona desde otra altura su famoso cántico. Sobre las ventanas están pintados los artífices que trabajaron en la construcción del Tabernáculo y del Arca de la Alianza, y en el testero, a los lados de la ventana, se ve a una parte la lluvia del maná y a otra Sansón con el león que acaba de desquijarar.

La bóveda inferior de esta misma nave, la más cercana a la puerta, figura el triunfo de la Iglesia. En figura de matrona y con ornamentos pontificios es llevada en espléndida carroza, con gran cortejo de hermosísimas doncellas, que representan las virtudes y

ciencias humanas y divinas. La carroza, empujada por los Santos Padres y Doctores de la Iglesia, arrolla en su paso triunfal a los más famosos herejes de la Historia: Arrio, Nicolao, Lutero y otros. En el centro de la bóveda la Gracia, vestida de blanca estola, tiende la mano a otra figura que sale de entre las nubes, para significar la unión de Dios con la criatura por la Gracia, cuyos dones están representados por flores y frutos que los ángeles tejen en festones y guirnaldas.



Fig. 31.—Altar de la Buena Muerte. La Dolorosa.
Fot. Moreno.

La siguiente corresponde al centro de la Iglesia, delante del altar mayor, y representa la Resurrección de la carne. Vénse cuatro ángeles que, tocando las trompetas, llaman a los muertos a juicio. En el centro, sobre majestuoso trono de nubes, está sentado Jesucristo con corona y cetro. A la derecha, la Virgen María, Madre de pecadores, y alrededor los doce Apóstoles forman el Tribunal de aquel supremo juicio. Viene por el aire, entre ángeles y nubes, la cruz del Redentor. Por todas partes ábrense sepulcros y se levantan muertos, los cuales, guiados por ángeles o empujados por demonios, van a cumplir su eterno destino. A los lados de las ventanas cuatro figuras representan Asia y Europa, Africa y América.

La quinta bóveda, en el ángulo inferior de la derecha, está dedicada a la pureza de María Santísima. Vestida de blanco y azul, sobre un carro de triunfo y rodeada de un numeroso coro de vírgenes, se adelanta vencedora acompañada de su Hijo, que está

representado en la delantera del carro en forma de *Agnus Dei*. Santas vírgenes y mártires empujan la carroza, el Amor Divino las guía, grupos de ángeles niños disparan flechas a las doncellas, y por todas partes se ven las figuras de las más ilustres mujeres del Antiguo Testamento: María, hermana de Moisés; Débora, Rut, Rebeca, Raquel, etc.

La siguiente bóveda, que corresponde al centro de la nave menor de la derecha, figura la victoria de los israelitas sobre los amalecitas. En medio de los enemigos, revueltos y en derrota, aparece Josué a caballo, mandando al sol que se detenga y le dé tiempo para completar su derrota. Sobre un monte, Moisés, con los brazos en alto, está orando por la victoria de su pueblo. Encima de las ventanas puso el artista las figuras de algunos de los más notables Jueces de Israel. En el mediopunto de la ventana del testero está a un lado el profeta Elías, cuando debajo del enebro comió el pan con que le confortó el ángel, y al otro, David recibiendo del sacerdote Achimelec los panes de la proposición.

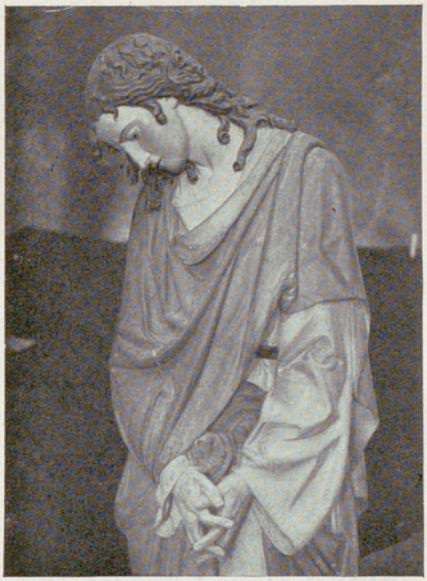


Fig. 32.—San Juan.
Fot. Moreno.

La séptima bóveda, a la derecha de la capilla mayor, sobre el altar de San Jerónimo, representa el juicio del Santo. El fondo es una gloria con diferentes coros de ángeles y bienaventurados. A un lado aparece un ángel que señala al Santo en actitud de acusarle por su desmedida afición a los autores clásicos, en los que quiso aprender la pureza de lenguaje. En las cuatro pechinas están las

figuras de los cuatro grandes Doctores de la Iglesia, la de San Jerónimo acompañada del león, púrpura y librería que suelen caracterizarle.

La última bóveda, delante del altar mayor, reproduce la muerte, sepultura y Asunción de la Virgen María. Está la Virgen colocada en un lecho de flores, rodeada por los Apóstoles. Algunos ausentes

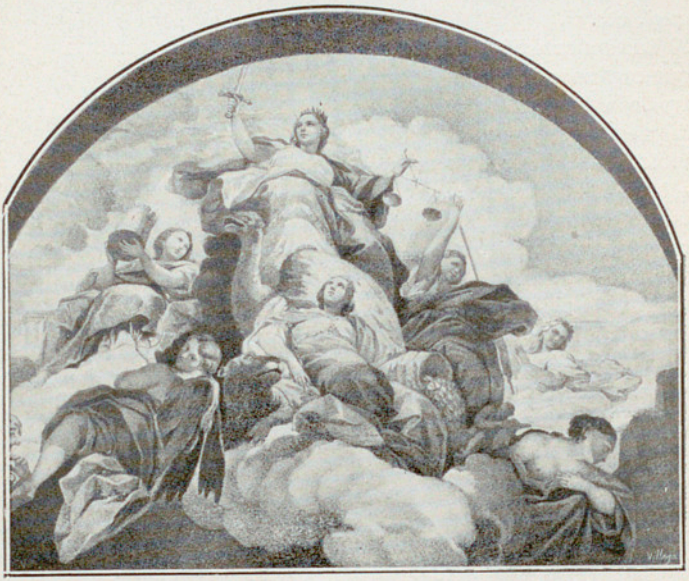


Fig. 33.—L. GIORDANO: Fresco de la bóveda.—Las Virtudes.

vienen por el aire, según la tradición, traídos por ángeles. San Joaquín, Santa Ana y San José son también testigos del tránsito. En otro lado se ve el sepulcro y los Apóstoles que lo contemplan, admirados al ver que los ángeles han trasladado ya al Cielo el Cuerpo purísimo. Aun se ve por el aire la estela de resplandores que han dejado en su camino. Completan la pintura algunas figuras de la Antigua Alianza, que están relacionadas con la Madre de Dios: José y Josafat, Abraham e Isaac, en el acto del sacrificio, a un lado; Josías y Ezequías y la Escala de Jacob, al otro.

Al lado de estas magníficas pinturas apenas merece citarse la de la bóveda de la capilla mayor, pintada al fresco por Luqueto, y por cierto con bien poca fortuna. Representa la Coronación de la Virgen y los cuatro Profetas Mayores al lado de los lunetos de las ventanas.

Delante de esta misma capilla cuelga una enorme lámpara de bronce dorado a fuego, que nada tiene de notable como no sea su



Fig. 34.—L. GIORDANO: Fresco de la bóveda.—Grupo de ángeles.

excesivo coste. Hiciéronla en 1833 en Madrid los plateros D. Nicolás Cervantes y D. Manuel García, y costó la cantidad fabulosa de 85.000 pesetas, sin contar el cordón de donde cuelga, que es de seda, pesa siete arrobas y costó cerca de 2.000 pesetas.

o o o
o o
o



L. GIORDANO: Batalla de San Quintín.—Friso de la escalera.—Lado Norte.

V

Capilla mayor

Al extremo de la nave central está colocada la capilla mayor. Súbese a ella por una escalinata de doce gradas de mármol sanguíneo, al final de las cuales se forma todo a lo ancho de la nave una meseta con solado de mármoles, embutidos de diversos colores. La anchura de este presbiterio es de 14 metros y la longitud hasta la ventana que está detrás de la Custodia, de 19 metros. A los dos lados de este plano se hallan los Oratorios y Enterramientos reales.

Todavía desde aquí suben cinco gradas más del mismo mármol sanguíneo, y en el centro de una meseta cerrada con barandilla de bronce dorado se levanta el altar sobre una peana de dos escalones. La mesa, aislada por los cuatro lados, es de taracea de mármol, con dibujo de lacerías, y la cubierta es una rica piedra de jaspe, toda de una pieza, consagrada como ara. Tiene la mesa tres metros y medio de largo por 1,25 de fondo.

Detrás de este altar se levanta el retablo, que es una maravilla de riqueza, de arte y de suntuosidad. Todos sus materiales son preciosos, jaspes finísimos, metales y bronces dorados a fuego. Tiene 48 columnas, 15 estatuas de bronce y ocho cuadros originales. Cubre casi todo el fondo de la capilla, con una altura de 26 metros y una anchura de 14. Costó muy cerca de un millón de pesetas, que para el tiempo en que se hizo es dispendio verdaderamente regio.

Sobre el segundo plano donde está el altar se levanta un zócalo de casi tres metros de alto, extendido por todo el ancho de la nave, con su friso y cornisa; es de jaspe sanguíneo, con recuadros de

jaspe verde, correspondientes a los intercolumnios de arriba. Dos puertas que se abren a los lados del altar conducen al Sagrario o Custodia, que ocupa el centro del retablo. Sobre este zócalo se elevan seis columnas dóricas de jaspe sanguíneo, de 70 centímetros de diámetro por casi cinco metros de altura. Detrás tienen pilastras cuadradas con bases y capiteles de bronce dorado, como las de todas las columnas del altar. Los triglifos y gotas de este primer cuerpo son de bronce y las metopas de jaspes diversos. En el fondo del intercolumnio central se abre un suntuoso arco de jaspes, donde está colocada la Custodia. En cada uno de los intercolumnios laterales hay dos nichos de jaspe verde, el uno sobre el otro, ocupados por cuatro estatuas de bronce dorado que representan a los Doctores de la Iglesia en figuras de tamaño natural; San Jerónimo tiene el león al pie y un crucifijo en la mano; los otros tres están vestidos de pontifical, con sus báculos y mitras. En los intercolumnios próximos a la Custodia hay dos cuadros que ocupan todo el claro, y representan en figuras algo mayores del natural el *Nacimiento del Señor* y la *Adoración de los Santos Reyes;* ambas son obra de Peregrino Tibaldi.

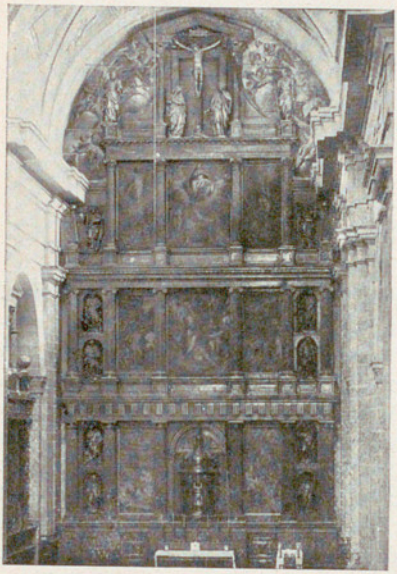


Fig. 35.—Altar Mayor.—Retablo.

El segundo cuerpo es jónico, y corresponde en todo al anterior. También aquí las seis columnas forman otros cinco claros como los de abajo. En los cuatro nichos de los intercolumnios exteriores están los cuatro Evangelistas con sus figuras simbólicas, también en bronce dorado y tamaño algo mayor del natural; en los otros tres

intercolumnios hay tres cuadros, y son: en medio, *San Lorenzo en el tormento de las parrillas*, por Peregrín Tibaldi; a los lados, *La flagelación* y *La Cruz acuestas*, de Federico Zúcaro.

El tercer orden es corintio, y sólo tiene cuatro columnas porque la anchura de la cornisa no dejó sitio para las dos extremas y se pusieron en su lugar dos pirámides de jaspe verde. Entre éstas y las columnas hay dos estatuas: Santiago el Mayor, a la derecha; San Andrés, a la izquierda. Los cuadros de los intercolumnios son: en medio, *La Asunción de Nuestra Señora*, y a los lados, *La Resurrección del Señor* y *La escena de Pentecostés*. Los tres son obra de Federico Zúcaro, y no muy perfecta, por cierto.

El cuarto y último cuerpo es de orden compuesto. Sobre dos columnas de jaspe sanguíneo, como las demás, descansa un bello frontispicio triangular con que remata todo el retablo y sirve de fondo a un hermoso crucifijo con la Virgen y San Juan a los lados. Todavía a una y otra parte se asientan sobre dos pedestales otras dos estatuas de San Pedro y San Pablo, con las cuales son cinco las figuras de este último cuerpo del retablo, de dos metros y medio de altura cada una.

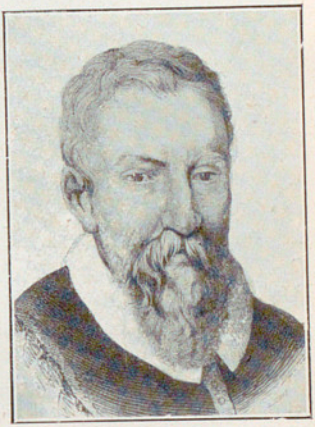


Fig. 36.—El pintor Federico Zúccaro.

Todas estas 15 estatuas del altar son obra de León Leoni y Pompeyo Leoni, su hijo.

Eran éstos dos artistas milaneses, y a juzgar por las muchas y bellísimas obras que nos han dejado, en ellos se conservaba pura la tradición gloriosa de los mejores tiempos del Renacimiento. El compromiso para fundir las estatuas para el retablo del Escorial le contrajo Pompeyo en 1579, y para que la obra saliera más perfecta, propuso al Rey la idea de modelarlas y fundirlas en Milán al lado de su padre y ayudado por su consejo y experiencia. Accedió el Rey a su deseo, y a principios de 1590 regresó Pompeyo a España, trayendo consigo las estatuas; tan pronto como las llevaron al Escorial, fueron presentadas a Fe-

lipe II; hallólas de su agrado y mandó se hicieran en seguida los preparativos para su colocación, ordenando que la Cruz del Cristo fuese de la misma madera de la quilla del navío portugués *Cinco Llagas* (1), de que tenía pensado fuese su ataúd.

A nadie debe maravillar esta devoción del Rey, pues esta imagen de Cristo crucificado es una de las más valiosas joyas artísticas que guarda el Escorial. Dentro de las normas clásicas, dentro de cierta grandiosidad miguelangelesca, tiene la majestad del dolor divino, triunfador de la muerte y del pecado. «El Cristo de Leoni en el Escorial—dice Tormo—, es Cristo de majestad, uno de los más admirables de la historia del Arte, de los sublimes».

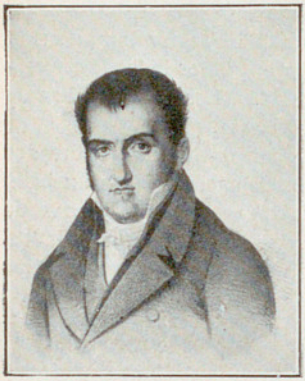


Fig. 37.—Fernando VII.



Firma de Fernando VII.

Púlpitos.—Al comienzo de las gradas de jaspe que suben a la Capilla mayor, y adosados a los dos pilares más próximos al altar, se ven, uno a cada lado, dos púlpitos de primoroso trabajo y notable riqueza; pero que disuenan en absoluto de la grandiosidad y severidad del lugar en que han sido colocados. Hízolos D. Manuel de Urriza por encargo del Rey Fernando VII, y la mayor parte de sus materiales proceden de otro púlpito que había en Parraces (2),

(1) Cuando Felipe II fué a tomar posesión del reino de Portugal halló en el puerto de Lisboa, arrumbado y desarmado hacía más de veinte años, el galeón portugués llamado *Cinco Chagas* (Cinco Llagas). Su quilla era un magnífico tronco de cierta madera preciosa de color rosado, procedente de la India, que llaman allí *angel* o *angelim*. Agradóle sobremanera al Rey y lo hizo trasladar al Escorial; de él quiso que se sacaran las tablas con que había de hacerse su ataúd, y un pedazo de este leño sirvió también, por expresa voluntad del Monarca, para el crucifijo de bronce, fundido por Leoni para el altar mayor.

(2) Abadía de la provincia de Segovia, que en tiempo de Felipe II fué anexionada a El Escorial.

cuyas piezas fueron aserradas a lo largo en dos, para que bastaran a la construcción de los dos púlpitos.

Son de mármoles y alabastros finísimos, con columnas, pasamanos y relieves de bronce dorado al fuego. El de la derecha, según se mira al altar, tiene cuatro medallones con los Doctores de la Iglesia y el escudo del Monasterio; el de la izquierda, los cuatro Evangelistas y las armas del Rey. Los tornavoces, de bronce, en forma de cúpula, están sostenidos por cuatro columnitas de metal dorado, muy ligeras, y en lo alto de las cúpulas están: a un lado, la Fe, y al otro, la Religión, también de bronce.

No puede negarse que estos púlpitos son en sí elegantes y vistosos; pero colocados donde están, de nadie pueden merecer aprobación. Ni sus formas, demasiado ligeras, están en consonancia con aquel conjunto tan robusto y grandioso, ni el colorido chillón de sus mármoles y bronces puede armonizar con las tonalidades grises y obscuras de los objetos que los rodean.

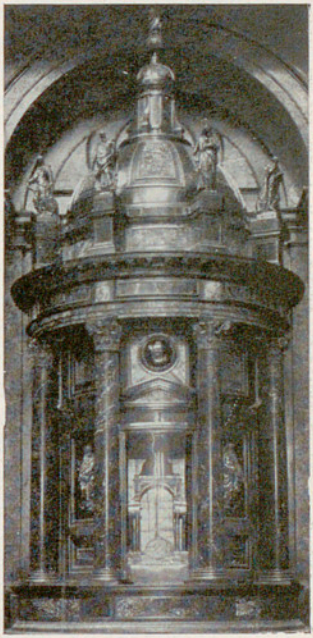


Fig. 38.—El Tabernáculo.

Sagrario y Tabernáculo. — En el zócalo del retablo mayor hemos dicho que se abren a uno y otro lado dos puertas chapeadas al exterior de hermosos jaspes con guarniciones y molduras de bronce dorado y recubiertas de caoba al interior. De cada una de estas puertas parten dos escaleras para subir al Sagrario o Custodia, que es un arco grande de metro y medio de fondo, abierto en el macizo de la pared. Corresponde enfrente una gran ventana que recibe la luz por el patio de las habitaciones reales, y el espacio comprendido entre la meseta y el arco está decorado con cuatro frescos de Peregrín Tibaldi, alusivos a la Sagrada Eucaristía:

I. *Los israelitas cogiendo el maná en el Desierto.* II. *La cena pascual de los judíos.* III. *Abraham dando a Melchisedech el diezmo del botín de sus victorias.* IV. *El profeta Elías recibiendo del ángel el pan que le sustentó hasta el Monte Oreb.* En la parte alta del medio punto hay pintado un arco iris, y todo el resto de la pared está revestido de mármoles y jaspes.

El Tabernáculo es una de las más preciosas joyas que en su género existen en el mundo. Es un templete redondo, de bellísimo estilo corintio, colocado en el arco que se abre entre las dos columnas centrales del primer cuerpo del altar. Sobre un zócalo de jaspe de diversos colores, enriquecido con filetes y guarniciones de bronce dorado se levantan ocho columnas de diaspro sanguíneo, veteado de blanco, piedra finísima y de hermoso pulimento; pero tan dura, que «ninguna herramienta ni acero tan bien templado se halló—dice el P. Sigüenza—que pudiera domarla ni vencerla», y hubo de ser torneada a punta de diamante (1). Las bases y capiteles de estas columnas son de bronce dorado, estos últimos tan artificiosos y tan hábilmente fundidos que cuando en 1827, al restaurar el Tabernáculo, muy maltratado durante la invasión francesa, hubieron de hacerse dos nuevos que habían desaparecido, no se halló en Madrid artífice que se atreviera a fundirlos de una sola pieza, y hubo que hacerlos por partes, que después fueron soldadas con cuidado.



Fig. 39.—Jácome Trezzo.

Sobre estos capiteles descansa la cornisa con sus canecillos florones y demás adornos de bronce. Rodean estas columnas un cuerpo cilíndrico, en el que se señalan cuatro puertas a los cuatro puntos cardinales; las dos laterales, que corresponden al Norte y al Mediodía, están cerradas con tableros de alabastro; las de Le-

(1) Este diaspro sanguíneo, que es de lo más singular que habrá en el mundo, procede de una cantera de Aracena (Huelva), que fué comprada por el Rey en 800 ducados (2.200 pesetas).

vante y Poniente están abiertas y protegidas con cristales; la de Poniente de cara al pueblo, para que por ella pueda verse la Custodia interior, donde se guardan las Sagradas Especies, y la de Levante de cara al Sagrario de que antes hemos hablado, para que por ella se pueda llegar hasta el Sacramento cuando la Liturgia lo requiera.

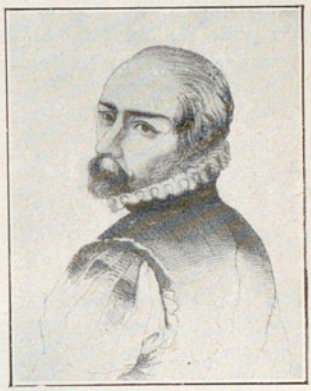


Fig. 40.—Lucas Cangiasi o Cambriaso, *El Luqueto*.

En los cuatro intercolumnios que quedan libres se forman otros tantos nichos de media concha, donde van colocadas cuatro figuras de apóstoles en bronce, y encima de la cornisa, sobre un podio con ocho resaltos, correspondientes a las ocho columnas antedichas, los otros ocho que faltan hasta completar el Apostolado. Sobre este podio se levanta la bóveda, ricamente decorada en el interior de piedras de diversos colores y rematada al exterior con una linterna con su cupulita, sobre la cual se asienta una figura de Jesucristo que hace juego con el Apostolado.

En el interior del zócalo, bajo la ventana que da sobre el altar, hay grabada una inscripción latina que, traducida, dice así:

A Jesucristo, sacerdote y víctima, Felipe II, Rey, dedicó esta obra, que hizo Jacobo Trezzo con piedras españolas.

En el mismo zócalo, debajo de la puerta que se abre hacia el Sagrario, otra inscripción parecida dice:

Para custodia de la que es prenda segura de la salud humana Felipe II, Rey, dedicó esta obra de Jacobo Trezzo, de diversos jaspes españoles.

Por último, para recordar también la restauración hecha en 1827 por el artífice madrileño D. Manuel de Urriza, se grabó en el tablero de alabastro de la derecha la siguiente inscripción:

Este Sagrario dedicado a Jesucristo, destruido en la invasión de los franceses, Fernando VII piadoso y augusto lo restauró en 1827.

Tiene de altura el Tabernáculo cuatro metros y medio. Fué dibujado por Juan de Herrera y labrado por Jácome Trezzo, que tardó siete años en su construcción. En su interior iba otra custodia menor, labrada por el mismo artífice, de oro y riquísimas piedras. Pero tanto esta Custodia como un topacio «del tamaño de un puño de hombre» *(Sigüenza)*, que colgaba del florón del Tabernáculo, desaparecieron en manos de los invasores franceses.





L. GIORDANO: Batalla de San Quintín

VI

Los enterramientos reales

La intención del regio fundador del Escorial fué que el Monasterio sirviera de sepulcro para guardar los restos funerarios de los Reyes de España. Por esta razón, una de las partes principales del templo es la destinada a los enterramientos reales.

A los dos lados del primer descanso del presbiterio, allí donde dijimos que terminaban las doce gradas de mármol sanguíneo, ábrense dos arcos de la misma forma y proporciones que los de las naves laterales; y en el grueso de estos arcos, que tiene cerca de tres metros, están, en la parte baja, los oratorios, y encima, los enterramientos.

Los oratorios aparecen al exterior como un zócalo de unos tres metros y medio de alto por toda la abertura del arco. Al nivel del mismo plano del presbiterio se abren a cada lado tres puertas hechas de ácana, enriquecida de marcos de bronce y tableros de jaspe, con jambas, dinteles y capirotes de mármol verde. De estas tres puertas, la primera, más apartada del retablo, conduce al relicario correspondiente del respectivo lado. Las otras dos forman los oratorios reales. La puerta más próxima al retablo da paso a una capilleta, con su altar, donde se decían misas particulares a los Reyes, mientras que la del medio les servía de tribuna para oír misa y asistir a los oficios de la Capilla mayor. La del lado de la Epístola corresponde a la alcoba donde murió Felipe II. Esta disposición se repite por igual en ambos lados, e igualmente suntuoso es también el revestimiento interior de mármoles y jaspes.

Sobre estos oratorios se levantan los enterramientos reales. Apoyadas sobre la cornisa del zócalo surgen dos columnas estriadas a las cuales corresponden en lo interior dos pilastras igualmente de mármol, todas con bases y capiteles de bronce. Sobre las columnas corre un riquísimo arquitrabe adornado de triglifos y gotas de bronce, con las metopas de jaspes de variados colores. Fórmase

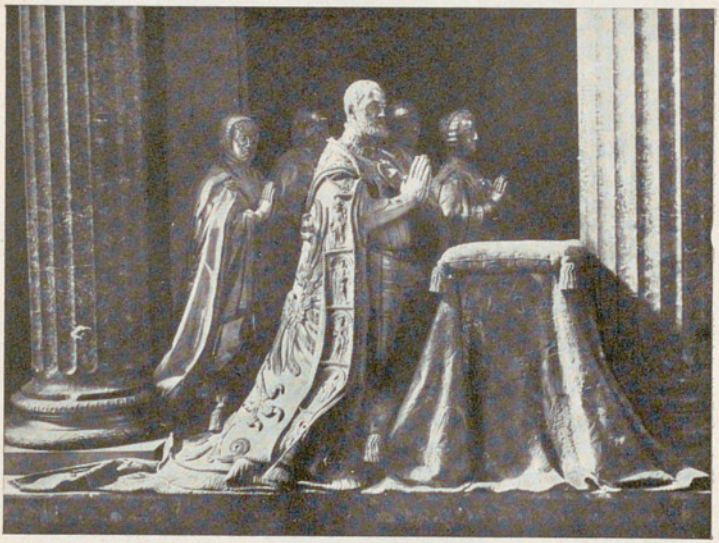


Fig. 41.—LEONI: Enterramiento de Carlos V.

de esta manera en el grueso del arco una especie de capilla revestida toda de finísima piedra negra (1).

En los intercolumnios del medio, a una y otra parte, hay colocadas cinco estatuas de las personas reales, de bronce dorado a fuego y en tamaño mayor que el natural. En el lado del Evangelio, la primera es del Emperador Carlos V, armado y revestido de manto imperial, en el cual, como imitando un rico bordado, está formada un águila de dos cabezas en piedra del color del ave. A su

(1) Fué sacada de una cantera de Anda, a cinco leguas de Miranda de Ebro, y costó 4.537 pesetas.

derecha está la Emperatriz Isabel, madre de Felipe II; detrás, su hija Doña María, también con manto y águila imperial, y después, Doña Leonor y Doña María, hermanas del Emperador, Reina de Francia la primera y de Hungría la segunda, todas de rodillas y con las manos juntas, como en oración. En la pared de enfrente se lee este epitafio, en letras de bronce dorado sobre mármol negro:

D. O. M.
Carolo V. Roman. Imper. Augusto hor. Regnorum Sicil. et Hierusalem Regi Archiduci Austr. optimo parenti
Philippus Filius P.
iacent simul Elisabetha uxor, et Maria filia imperatrices; Eleonora et Maria Sorores, illa Franc. haec Ungariae Regina.



Fig. 42.—Fragmento del anterior. Estatua del Emperador.

(En honor de Dios omnipotente. A Carlos V, augusto Emperador de los romanos, Rey de estos reinos, de Sicilia y de Jerusalén, Archiduque de Austria, su excelente padre, dedicó (este enterramiento) su hijo Felipe II. Yacen aquí con él su esposa Isabel y María, su hija (1), Emperatrices; Leo-

(1) La Emperatriz Doña María está enterrada en las Descalzas Reales, de Madrid.

nor y María, sus hermanas, Reinas aquélla de Francia y ésta de Hungría.)

En el espacio más próximo al altar dice:

Hunc locum si quis posterorum Caroli V,
habitam gloriam rerum gestarum splendore superaveris ipse solus occupato; coeteri reverenter abstinete.

(Si alguno de los descendientes de Carlos V sobrepujare la gloria de sus hazañas, él sólo ocupe este lugar; los demás, absténganse con reverencia.)



Fig. 43.—Estatua de Carlos V. Cabeza.

En el testero que está allí junto dice:

Caroli V Roman. imperatoris
stemmata gentilicia
paterna, quot locus cepit angustior
suis gradibus distincta et serie.

(Blasones del linaje paterno de Carlos V, Emperador romano, cuantos cupieron en este angosto lugar, distribuídos por sus grados y dignidad.)

Por último, detrás del Emperador, hacia la parte de la iglesia, dice:

Provida posteritatis cura in liberorum
nepotumque gratiam atque usum relictus locus post longam annorum seriem, cum debitum naturae persolverint, occupandus.

(El providente cuidado de los descendientes deja este lugar para que lo ocupen los hijos y los nietos cuando vividos muchos años paguen la deuda natural de la muerte.)

En el testero de esta parte dice lo mismo que en el otro, pero refiriéndose a los blasones maternos. Sobre este cuerpo se eleva otro de dos columnas que sostienen un frontis triangular, remate de todo el monumento.

Entre las dos columnas está el escudo de las armas de Carlos V, sobre el pecho de un águila de dos cabezas. Los blasones y campos



Fig. 44.—Estatua de la Emperatriz Isabel.



Fig. 45.—Estatua de Doña María, hija del Emperador.

de este escudo están hechos con bronces y piedras buscadas con gran diligencia y esmero de modo que en sus tonos correspondan a los colores heráldicos.

Las estatuas del otro entierro al lado de la Epístola corresponden en todo a las del anterior. La primera es la de Felipe II, armado con manto y armas reales y descubierta la cabeza. A su derecha, la Reina Doña Ana, su cuarta y última mujer, madre de Felipe III; detrás, la Reina Doña Isabel, su tercera mujer; a la

derecha de ésta, la Reina Doña María, Princesa de Portugal, su primera mujer y madre del Príncipe Don Carlos, que está detrás de su madre. El epitafio de este lado dice así:

D. O. M.

Philippus II, omnium Hisp. Regnor. Utriusque Siciliae, et Hierus.
Rex Cathol. Archidux Austr. in hac sacra
aede, quam a fundam. extruxit sibi V. P.
Quiescunt simul Anna, Elisabetha, et Maria, uxores, cum Carolo
Principe filio primogen.

(En honor de Dios omnipotente. Felipe II, Rey Católico de



Fig. 46.—Armas de Carlos V.



Fig. 47.—Armas de Felipe II.

todos los Reinos de España, de las Dos Sicilias y de Jerusalén, Archiduque de Austria, vivo aún se lo mandó construir en este sagrado templo, que edificó de planta. Descansan junto con él, Ana, Isabel y María, sus mujeres, y el Príncipe Carlos, su hijo primogénito.)

En el espacio de junto al altar, la inscripción dice así:

Hic locus digniori inter posteros, illo, qui ultro ab eo abstinuit virtutis ergo asservatur: aliter immunis esto.

(Este lugar queda reservado por quien voluntariamente se



Fig. 48.—Leoni: Enterramiento de Felipe II.

abstuvo de ocuparlo para el más digno en virtud entre sus descendientes. Si así no fuese, permanezca vacío.)

En el hueco más próximo a la iglesia:

Solerti liberorum studio posteris post diutina spatia ad usum destinatus locus claris, quum naturae concesserint monumentis decorandus.

(Lugar destinado con especial diligencia de los hijos, para que los esclarecidos descendientes, cuando muriesen después de larga vida, le adornen con monumentos.)



Fig. 49.—Cabezas de Don Felipe y Doña Isabel de Valois.

Por último, en el testero de junto al altar:

Philippi Regis Catholici stemmata gentilicia paterna, quot locus cepit angustior suis gradibus distincta, et serie.

(Blasones del linaje paterno del católico Rey Felipe cuantos cupieron en este angosto lugar, por sus ramas y grados.)

Por esta inscripción, igual en un todo a la de Carlos V, se ve que en estos testeros se pensó poner los blasones de padres y abuelos paternos y maternos. Los blasones no llegaron a colocarse, aunque los diseños para ellos fueron pintados por Pantoja de la Cruz, en cuatro cuadros que se guardaron en la iglesia vieja. Hoy, por tanto, estas inscripciones no tienen sentido (1).



Fig. 50.—Cabeza de la estatua de Doña Ana.

Corresponde también en el segundo cuerpo de este entierro un escudo de armas reales, formado de las mismas materias que el

(1) Los dibujos de Pantoja se guardan hoy en una galería contigua a las habitaciones de la Infanta Isabel Clara Eugenia.

del Emperador; pero las piedras son aquí de mucho mayor precio.

Las estatuas de ambos enterramientos son obra de Pompeyo Leoni, de indiscutible belleza. Por su trabajo y el de los escudos recibió la suma de 335.000 pesetas.

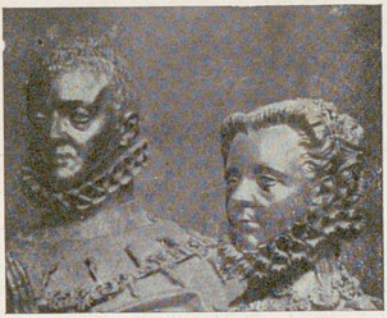
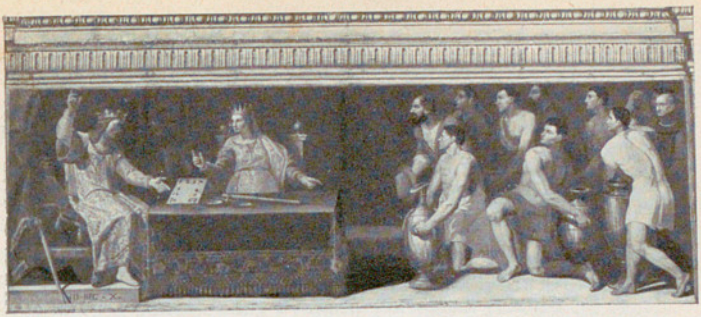


Fig. 51.—La Reina María de Portugal y el Príncipe Don Carlos.



PEREGRIN, *Tibaldi:* Salomón y la Reina de Sabá.—Friso de la Biblioteca.

VII

Los Panteones reales

Los enterramientos que acabamos de describir son simples cenotafios. Los cuerpos de los Reyes descansan de hecho en el Panteón construído bajo el pavimento del altar mayor, cuya mesa coincide con la clave de la bóveda subterránea.

En el paso de la iglesia a la sacristía, junto a la escalera llamada del *Patrocinio*, se abre la puerta del Panteón. Entrando por ella se bajan 12 gradas en dirección a Oriente, hasta llegar a un descansillo iluminado por una ventana. Aquí la escalera se bifurca: la de la derecha, hacia el Panteón de Infantes; la de la izquierda, hacia el de Reyes. Volviendo, pues, sobre este lado, se bajan otras 13 gradas de granito como las anteriores, y se llega a otro descanso en que está colocada la portada.

Es de orden compuesto y está trabajada en mármoles de San Pablo de los Montes (Toledo) y bronces dorados a fuego. Sobre dos zócalos, adosados a la pared, asientan dos columnas embebidas en las jambas en dos tercios de su relieve. Tienen bases y capiteles de bronce dorado, lo mismo que los modillones en que vuela la cornisa y los demás adornos de este cuerpo. Sobre aquélla hay una lápida de mármol negro de Italia, en la que, con letras de bronce dorado, se lee la siguiente inscripción:

D. O. M.
Locus sacer mortalitatis exuviis
Catholicorum Regum
a restauratore vitae, cujus arae max.
Austriaca adhuc pietate subiacent
optatam diem expectantium.
Quam posthumam sedem sibi et suis,
Carolus Caesarum Max. in votis habuit;
Philippus II Regum prudentissimus elegit;
Philippus III vere pius inchoavit;
Philippus IV, clementia, constantia, religione magnus,
auxit, ornavit, absolvit
anno Dom. MDCLIV.

Que, en castellano, quiere decir:

«A Dios Omnipotente y grande. Lugar sagrado destinado por la piedad de los Príncipes austriacos a los despojos mortales de los Reyes católicos, que bajo el altar mayor están esperando el

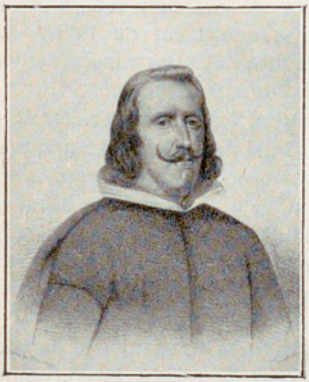
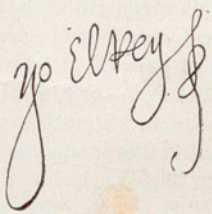


Fig. 52.—Felipe IV.



Firma de Felipe IV.

deseado día de manos del Restaurador de la vida. Carlos V, el más esclarecido de los Césares, deseó este lugar de supremo reposo para sí y para los suyos; Felipe II, el más prudente de los Reyes, lo designó; Felipe III, Monarca sinceramente piadoso, dió principio a las obras; Felipe IV, grande por su clemencia, constancia y

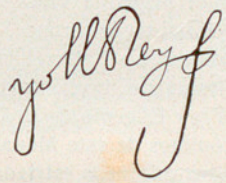
religiosidad, le aumentó, embelleció y terminó el año de Señor 1654.»

Desde esta portada hay que bajar todavía 34 gradas con tres descansos. Toda esta escalera es de preciosos jaspes de Tortosa y mármoles de Toledo, tan bien ensamblados y unidos que parecen una sola pieza. En el primer descanso, a uno y otro lado, hay dos elegantes puertas de caoba y ébano, que no son más que de adorno, con jambas, dinteles y sobredinteles.

Bajando otras 13 gradas se llega a otro descanso semejante al anterior, excepto que las puertas dan entrada, la de la derecha, al pudridero de Reyes, y la de la izquierda, al de Infantes. Aquí quedan depositados y tabicados los cuerpos muertos hasta que la acción del tiempo en treinta o cuarenta años los deja completamente secos y en disposición de ser trasladados al Panteón definitivo, sin peligro de que inficionen el ambiente con sus emanaciones.

Desde este descanso bajan todavía otras siete gradas, a cuyo final se halla una reja de la misma materia, forma y belleza que la de la entrada; pasada ésta, el visitante se encuentra ya en el Panteón.

La planta de éste es un octó-



Firma de Felipe III.



Fig. 53.—Felipe III.

gono de 10 metros de diámetro por cinco y medio de alto, y su decoración pertenece al orden compuesto. Todo él está cubierto de mármoles de Tortosa y jaspes de Toledo, bruñidos con singular cuidado, y abundan por todas partes, tal vez con demasiada profusión, toda clase de adornos y molduras de bronce.

La clave de la bóveda está adornada de un círculo de riquísimo jaspe, con un gran florón de bronce en el centro, del cual pende una preciosa araña, obra del artista genovés Virgilio Fanelli.

Tiene esta araña en su parte inferior una como asa, figurada por cuatro serpientes enroscadas; más arriba se ven los cuatro Evangelistas de medio relieve, apoyados en unas cartelas; siguen después 24 cornucopias, repartidas en tres órdenes por toda la circunferencia, sostenidas unas por otros tantos niños alados, sentados en el borde de la arandela; apoyadas otras en ángeles arrodillados sobre las volutas de unas cartelas que sirven de cadenas, y otras, por fin, sobre las cabezas de unas cariátides puestas en pabellón con unas águilas detrás. Todo este conjunto remata en una corona real con globo y cruz, y en unas figuras abrazadas que forman el asa (1).

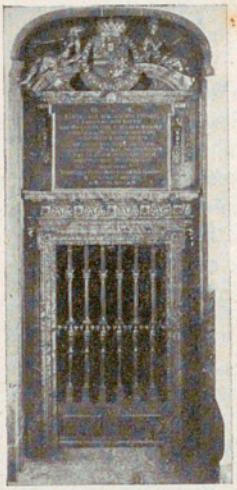


Fig. 54.
Puerta del Panteón.

Tanto el altar como el retablo son de gran precio. La peana y mesa del altar son de mármol negro de Vizcaya, con molduras y follajes de bronce, y en medio del frontal un bajorrelieve del entierro de Jesucristo, hecho en bronce dorado por Fray Eugenio de la Cruz y Fray Juan de la Concepción, legos jerónimos de este Monasterio.

Sobre la mesa del altar se levantan dos columnas estriadas que sostienen una cornisa y un frontispicio cortado con un tarjetón en la escotadura y una letra que dice: *Resurrectio nostra.* Entre las dos columnas se forma un arco con un gran tablero de pórfido en el fondo, y sobre él un crucifijo de bronce, obra de poco valor artístico, del italiano Domenico Guidi.

De los ocho lados del octógono, dos están ocupados por el altar

(1) Despues de haber colocado esta araña en el panteón, pasó Fanelli a Toledo, donde hizo el trono de Nuestra Señora del Sagrario que está en aquella Catedral.

y la puerta, y los otros seis restantes contienen los féretros de los Reyes. Corresponden a cada ochava cuatro nichos de mármol negro, puestos uno sobre otro, con molduras de bronce y una cartela del mismo metal a cada extremo. Con los dos que hay sobre la puerta son 26 nichos, donde están colocadas otras tantas urnas sepulcrales de mármol pardo. Están sostenidas por cuatro enormes garras de león, de bronce dorado, y tienen en el centro un tarje-

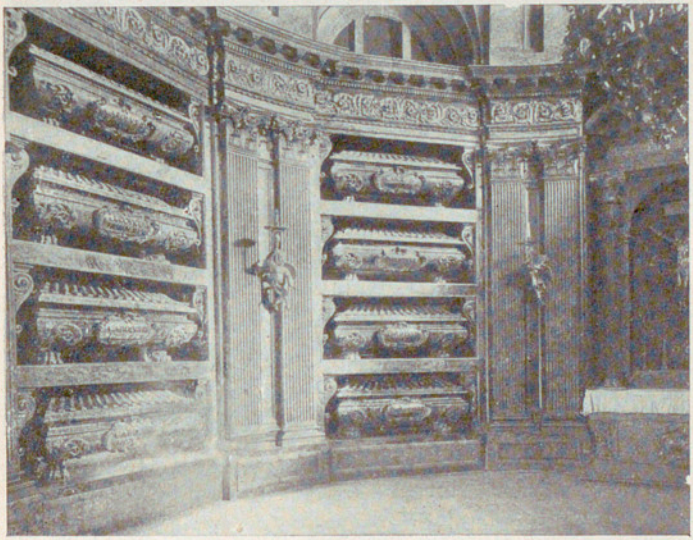


Fig. 55.—Panteón de Reyes. Lado del altar.

tón de lo mismo, donde se inscribe con letras negras de relieve el nombre del Rey o Reina cuyas cenizas guarda.

Comenzaron a ocuparse por las más próximas al altar y de alto a bajo; los reyes, al lado del Evangelio; la reina, madre del Príncipe heredero, en el de la Epístola, siguiendo el orden cronológico, que es el siguiente:

A la derecha del altar, primera ochava: El Emperador Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV.

Segunda ochava: Carlos II, Luis I, Carlos III y Carlos IV.

Tercera ochava: Fernando VII, Isabel II, Alfonso XII y Francisco de Asís, Rey consorte.

A la izquierda del altar, primera ochava: la Emperatriz Doña Isabel, única esposa de Carlos V; Doña Ana de Austria, cuarta



Fig. 56.—Panteón de Reyes. Puerta de entrada.

mujer de Felipe II; Doña Margarita, única mujer de Felipe III; Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV (1).

Segunda ochava: Doña María Ana de Austria, segunda mujer de Felipe IV; Doña María Luisa de Saboya, primera mujer de Fe-

(1) En la serie de los Reyes que han venido sucediéndose en España, desde el Emperador, faltan aquí Don Felipe V y Don Fernando VI, con sus esposas, a quienes se hicieron enterramientos particulares, al primero, en el Real Sitio de San Ildefonso, y al segundo, en el Convento de las Salesas Reales de Madrid. En la de las Reinas, quiso Felipe IV conceder a sus dos esposas la gracia de ser enterradas en las urnas; de modo que una de ellas ocupa el lugar de una de las esposas de Carlos II, aunque en ninguna tuvo sucesión.

lipe V (1); Doña María Amelia de Sajonia, única mujer de Carlos III; Doña María Luisa de Borbón, única esposa de Carlos IV (2); Doña María Cristina, cuarta mujer de Fernando VII.

Panteón de Infantes.—Volvamos otra vez a la escalera general, y en el punto donde se bifurca, tomemos por la derecha hasta llegar a la entrada del Panteón de Infantes. Sobre la puerta, en una lápida de mármol gris, se lee una inscripción que, traducida al castellano, dice así:

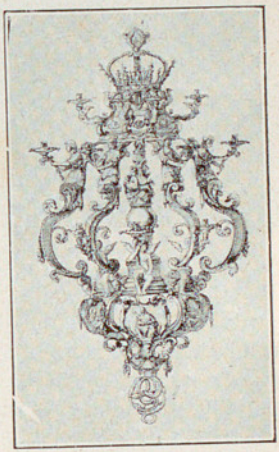


Fig. 57.—Araña del Panteón.

«A Dios Omnipotente y Máximo. Isabel II, siguiendo piadosamente las huellas de sus predecesores, empezó a construir, con la esplendidez que en S. M. resplandece, este túmulo, el cual, para honra del augusto parentesco y descendencia de los Reyes, se dedica a inhumar los restos de las Reinas consortes que mueren sin hijos príncipes y de los Príncipes e Infantes. Alfonso XII, Príncipe de ánimo valeroso, por quien toda España llora entristecida, lo llevó adelante religiosamente, aunque, sorprendido por la muerte, no pudo concluirlo. Reinando Alfonso XIII, que mucho tiempo viva, su prudentísima madre María Cristina, ínclita Regente, por su hijo, del Reino de las Españas, continuándolo santamente, con la ayuda de Dios, lo completó, perfeccionó y terminó con toda felicidad el año del Señor 1886.»

Preparó el diseño el arquitecto de Palacio, D. José Segundo de Lema. Los heraldos de las esquinas son obra de Ponzano y el

(1) Esta señora ocupa el lugar que corresponde a la esposa de su hijo Luis I, que murió en Francia sin sucesión. En este Panteón sólo se da lugar a las Reinas que dejan sucesión.

(2) Aun se lee, muy visiblemente, en el lado derecho del tarjetón dorado de esta urna, el nombre *Luisa*, que esta misma señora grabó con unas tijeras.

resto de las esculturas y adornos hízolos en Carrara el italiano Baratta. La obra no quedó terminada hasta el 1 de marzo de 1888. Costó un millón ciento setenta y cinco mil pesetas, más lo que luego se gastó en hacer los sepulcros de las hermanas de Alfonso XIII.



Fig. 58.—Panteón de Infantes. Entrada.

Pasada la puerta del Panteón, en la última meseta hay una ventana a la izquierda y una puerta a la derecha, que da a un pudridero, donde se hallan los restos de una Infanta, hija de María Eulalia y Antonio de Orleans, nacida muerta en 12 de marzo de 1890, y la Infanta María Cristina (1833-1902).

Las cámaras sepulcrales son nueve: cinco debajo de la sacristía, otra debajo de la celda prioral y tres debajo de las Salas Capitulares. Los pavimentos están solados de mármol blanco y gris, lo mismo que las paredes, y todas las cámaras tienen su altar correspondiente de mármol.



Fig. 59.—Sepulcro de Doña Luisa Carlota de Borbón.

Cámara primera.—El retablo del altar lo constituye un cuadro de C. Cagliari del *Descendimiento de la Cruz*. Tiene marco de mármol y baquetón de pórfido.

1.° Infanta María Josefa de Borbón, hija de Carlos III.

2.° Infanta Luisa Carlota de Borbón, hija de los Reyes de las Dos

Sicilias (1804-1844). Sobre este sepulcro hay una estatua orante de Isabel II, de tamaño natural, en bronce dorado, obra de Ponzano.
3.° Infanta Luisa Fernanda, hija de Fernando VII (1832-1897).
4.° Infante Antonio de Orleáns, duque de Montpensier (1824-1890).
5.° Infanta Cristina de Orleáns, hija de los anteriores (1852-1879).
6.° Infanta Amalia de Orleáns, hermana de la anterior (1851-1870).
Sobre estos dos últimos sepulcros se hallan colocadas dos hermo-

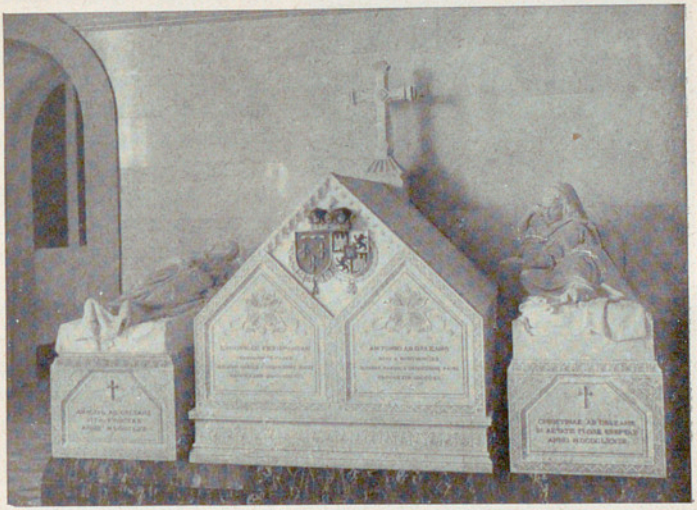


Fig. 60.—Sepulcros de Doña Amalia de Orleans, Doña Luisa Fernanda, Don Antonio y Doña Cristina de Orleans.

sas estatuas yacentes de mármol de Carrara, en tamaño natural.
7.° María de las Mercedes, Princesa de Asturias, con estatua yacente y un angelito de mármol blanco.

Cámara segunda.—Tiene doce sepulcros vacíos.

Cámara tercera.—El retablo es de mármol de los Pirineos; el marco, de mármol de Aragón, y el frontal, de mármol de Granada.
1.° Infanta María del Pilar, hija de Isabel II (1861-1879).
2.° Infante Cayetano, yerno de Isabel II (1846-1871). 3.° Infanta Luisa, Duquesa de Sessa, sobrina de Carlos IV (1824-1900).

Cámara cuarta.—Es la pieza más suntuosa del Panteón de

Infantes, por la magnífica tumba levantada en el centro para enterramiento de los Infantes Fernando de Borbón y María Teresa de Baviera. Tal vez, sin embargo, el monumento es demasiado grande para las reducidas dimensiones de la cámara.

Cámara quinta.—Sepulcro de Don Juan de Austria, hijo natural de Carlos V (1547-1578). Ocupa el centro de la cámara, y está adornado de una estatua yacente de tamaño natural, vestida con armadura completa, el Toisón al cuello y la espada entre las manos; es obra del escultor italiano Giuseppe Galleoti.



Fig. 61.—Panteón de Infantes.

Tienen también sepultura en esta capilla los hijos bastardos de Felipe IV Juan José de Austria y Francisco Fernando.

Cámara sexta.—Ocupa el centro la *Rotonda* o *Mausoleo de párvulos*, polígono de veinte lados, de mármol blanco de Carrara, con zócalo de mármol oscuro. Tiene 60 nichos, 36 ocupados ya por infantes e infantas muertos en la primera infancia.

Hay en el altar un bellísimo cuadro de la *Sagrada Familia*, obra de Lavinia Fontana. El Niño Jesús está dormido en brazos de su Madre, y San Juan, niño también, hace señas de que no le despierten.

Cámara séptima.—1.° Luis, Rey de Etruria (1773-1803). 2.° Infante Antonio, hijo de Carlos III (1755-1817). 3.° Luisa, Reina de Etruria (1782-1824). 4.° Infante Fernando, nieto de Carlos IV (1832-1854). 5.° Infante Sebastián, bisnieto de Carlos III (1811-1875). 6.° Princesa Antonia María, primera mujer de Fernando VII (1784-1806). 7.° Reina Isabel, segunda mujer de Fernan-

do VII (1797-1818). 8.° Reina María Josefa Amalia, tercera mujer de Fernando VII (1803-1829). 9.° Infante Francisco, hijo de Carlos IV (1794-1865).

Cámara octava. — 1.° Felipe, hijo de Felipe V (1712-1719). 2.° Francisco, hijo de Carlos III (1757-1771). 3.° Gabriel, hijo de Carlos III (1752-1788). 4.° Luis, hijo de Felipe V (1727-1785). 5.° Luis, Duque de Vendome (1654-1712). 6.° Ana, mujer del Infante Gabriel (1768-1788). 7.° María, mujer del Infante Antonio (1779-1798).

Cámara novena.—Tiene un hermoso altar de mármoles y bronces. 1.° El Príncipe Carlos, hijo de Felipe II (1545-1568). 2.° María,



Fig. 62.
Sepulcro de Don Juan de Austria.

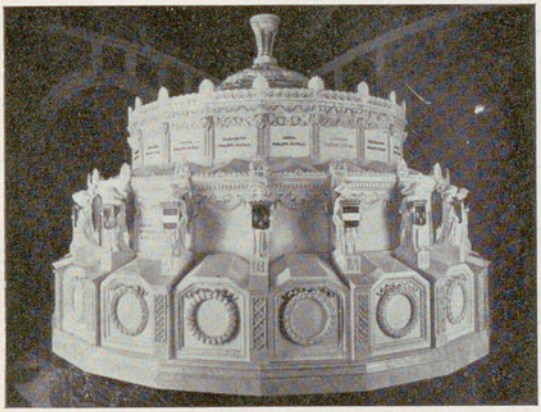


Fig. 63.—Rotonda de párvulos.

primera mujer de Felipe II (1527-1545). 3.° Wenceslao, Archiduque de Austria (1561-1578). 4.° El Príncipe Diego, hijo de

Felipe II (1575-1582). 5.° Manuel de Saboya (1586-1605). 6.° Carlos, Archiduque de Austria (1590-1624). 7.° Carlos, hijo de Felipe III (1607-1623). 8.° Príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV (1629-1646). 9.° María Ana de Neuburg, segunda mujer de Carlos II (1667-1740). 10.° Isabel de Valois, tercera mujer de Felipe II (1546-1568). 11.° Leonor, Reina de Francia (1498-1558). 12.° María, Reina de Hungría (1505-1558). 13.° Príncipe Fernando, hijo de Felipe II (1561-1578). 14.° Margarita, hija de Felipe III (1610-1617). 15.° Filiberto de Saboya (1588-1624). 16.° Infante-cardenal Fernando, hijo de Felipe III (1609-1641). 17.° Luisa, primera mujer de Carlos II (1662-1689).



Fig. 64.—Felipe V.

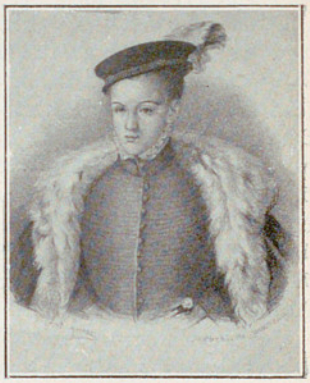
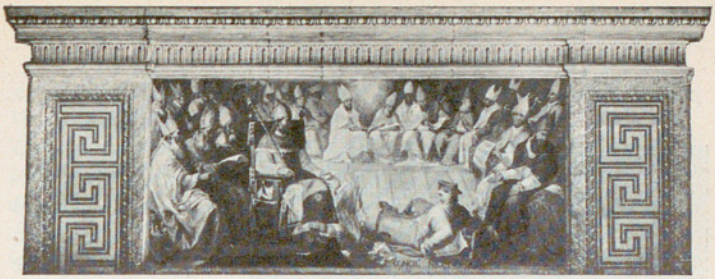


Fig. 65.—El Príncipe Don Carlos.



Firma de Felipe V.



PEREGRIN, *El Tibaldi:* Concilio de Nicea. (Biblioteca.)

VIII

Sacristía

La antesacristía es una pieza de ocho metros en cuadro, con las paredes pintadas de almagre hasta la cornisa; desde aquí la bóveda tiene una hermosa pintura al fresco de Granelo; es una primorosa composición de grutescos, en cuyo centro se abre un trozo de cielo, por donde desciende un ángel con un jarro y toalla en las manos. El solado es de mármoles blancos y pardos iguales a los del templo.

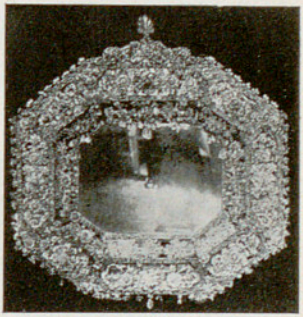


Fig. 66.— Espejo con marco de cristal de roca.

Enfrente de la puerta de la iglesia hay otra semejante que conduce a la sacristía, y en el lado de Poniente otra de igual tamaño que sale al claustro principal. En medio de la pared de Oriente una fuente de mármol pardo sirve para las abluciones de los Sacerdotes antes de la misa. La pila de esta fuente, toda de una pieza, tiene cuatro metros y medio de largo. Sobre la pared, entre seis pilastras dóricas, se forman cinco nichos, a cada uno de los cuales corres-

ponde una cabecita de ángel de bronce dorado, que arroja el agua por la boca. Lo restante de la sala está guarnecido de asientos con respaldares de nogal, que sirven al propio tiempo de arcas para guardar ropas.



Fig. 67.—El Greco: San Pedro.

De entre los cuadros que adornan las paredes, los más notables son: un tríptico del *Martirio de San Felipe*, por Miguel Coxcie; un *San Juan Bautista*, del Tiziano; *Jesús con la cruz a cuestas*, de Guido Reni; dos típicos *Floreros*, de Seghers, y otros de menos importancia. Debajo de los cuadros unas tablas con marco contienen las concesiones pontificias de las indulgencias que pueden ganarse en esta iglesia.

Sacristía. — Por la puerta de la antesacristía que hace frente a la de la iglesia, se entra en la sacristía, pieza grande y clara, de suntuosa decoración, que mide 30 metros de largo por ocho de ancho y otros tantos de alto hasta la clave de la bóveda.

De sus catorce ventanas altas y bajas que miran a Oriente, cinco son rasgadas hasta el suelo y alternan con cuatro alacenas de ricas maderas, donde se custodian los vasos sagrados, y otras nueve quedan en lo alto sobre la cornisa, a las cuales, en el lado de Poniente, corresponden otros tantos nichos o ventanas fingidas.

Todo el lienzo de la mano derecha ocúpalo una rica y elegante cajonería, compuesta de dos cuerpos y primorosamente labrada en ácana, caoba, ébano, terebinto, cedro, boj y nogal. Su exterior está guarnecido de molduras, embutidos y ensamblajes, trabajados con admirable perfección; y hasta para el uso de la enorme cajonería del cuerpo inferior se ha montado cada pieza sobre ruedecillas, de modo que los pesados cajones pueden abrirse sin el menor esfuerzo.



Fig. 68.—El Greco: San Eugenio.

En el segundo cuerpo, sobre un podio labrado en las maderas dichas, se levantan columnas de ácana estriadas, sobre las que descansa el arquitrabe, friso y cornisa, con canecillos de boj, todo en el orden corintio y labrado con asombroso primor. Los tableros de los intercolumnios son puertas de otras tantas alacenas donde se guardan los vasos y ornamentos sagrados. En el centro luce un bellísimo espejo ochavado, con marco tallado de cristal de roca, suntuoso regalo de la Reina Doña María de Austria, madre de Carlos II, y a sus lados hay otros seis más pequeños, con marcos labrados en chapa de plata, obra del lego jerónimo Fray Eugenio de la Cruz.



Fig. 69.—El Greco: Cabeza de San Pedro.

El piso es de mármoles pardos y blancos, enteramente iguales a los de la iglesia; las paredes están de blanco hasta la cornisa, pero la bóveda va pintada al fresco por Granelo y Fabricio. Figúranse en ella varias fajas que la cruzan y dividen, imitando las figuras que llaman *puntas de diamante*. Los espacios que dejan estas fajas van decorados en estilo grutesco con figurillas de animales y de hombres, artesonados, grecas, follajes y florones de gran relieve.

En otro tiempo lucíanse en esta pieza un buen número de cuadros de grandes maestros; muchos de ellos fueron trasladados al Museo del Prado, en Madrid; aun quedan, sin embargo, algunos muy notables, que merecen bien la atención del visitante.

San Jerónimo agarrado a una cuerda para incorporarse, por José Ribera, *El Españoleto; San Antonio da Padua recibiendo al Niño Jesús en los brazos*, atribuído también a Ribera; *Job en el muladar*, por Lucas Jordán; *San Francisco de Asís en oración*, por Ribera; *San Eugenio, Arzobispo de Toledo*, por Domenicos Theotocopoulos, *El Greco; San Pedro en la cárcel*, por Ribera; *Cristo*

crucificado, por *El Tiziano; Entierro del Señor*, por Ribera; *San Pedro Apóstol*, por *El Greco; San Onofre*, por Ribera; *Jael matando a Sísara*, por Lucas Jordán; *Escena mística*, por Miguel Coxcie; *La Anunciación*, de Bartolomé Carducci; *La Oración en el Huerto*, por *el Tiziano; Adoración de los Magos*, por Lucas Jordán; *Martirio de Santa Inés*, por Juan Gómez; *San Juan Bautista*, por Sebastián Herrera; *Escena mística*, por *El Tintoretto*.

Hay además, entre otros cuadros de menos importancia, dos copias de la *Transfiguración*, de Rafael; un *San Pedro*, de la escuela de Lucas Jordán; *La Virgen dando el pecho al Niño Jesús*, escuela de Van Dyck; dos *San Jerónimo*, de Ribera; *La Inmaculada*, copia de Quellin; *El Padre Eterno y El Espíritu Santo*, del *Veronés; La Asunción de Nuestra Señora*, copia de Becerra; *La Perla* y otra *Sagrada Familia*, de Rafael, copias; *La Cena*, copia de Coxcie; *Adoración de los Magos*, de Carlos Veronés; *San Pedro*, copia del Guercino, y una *Sagrada Familia*, de Pablo Cagliari, *El Veronés*.



Fig. 70.—El Greco: Cabeza de San Eugenio

Esta visita a la sacristía del Escorial puede ser particularmente instructiva para conocer y penetrar las características del arte de Ribera. Nada mejor que aquel *San Jerónimo penitente*, o el *San Pedro en la prisión*, para sentir toda la fuerza de su realismo «heroico, popular, simplista y ascético, que hace de él el intérprete del Cristianismo de la era de los mártires y de la era de los eremitas», como le llama Tormo. Algunos se han empeñado en ver algo de repulsivo en ese estilo de Ribera, a veces truculento y casi feroz;

pero es necesario tener el espíritu muy negado a toda emoción artística, para no reconocer la hermosura y la potencia colorista de la obra del pintor valenciano. Podrá ser discutido el acierto en la elección de los asuntos; lo que no puede en manera alguna discutirse es que Ribera, como dice el insigne crítico antes citado, «es el pintor de factura más apretada, de más vibrante pincelada, cuya mano no llevó nunca el pincel a la tela sin un nerviosismo, sin una inquietud, sin una honradez».



Fig. 71.—Bordado de una capa.

También los dos cuadros del *Greco* que se guardan en esta sacristía se prestan a luminosas comparaciones. El *San Pedro* y el *San Eugenio* debieron ser pintados en la fase final de la vida del pintor y en fechas muy próximas probablemente. Ambos coinciden en la factura; es el predominio del borrón, en el que el efecto sintético de colorido que buscaba el autor ha sido obtenido mediante la yuxtaposición de tonos. La figura gigantesca de San Pedro aparece envuelta en amplio manto amarillo, que sólo deja al descubierto en el hombro izquierdo un poco del cuello de la túnica azul. Está erguido en actitud de firmeza, con las llaves simbólicas en la mano, recortada la figura sobre el azul intenso del cielo, sobre el cual se destaca como aislada del ambiente por una ancha faja de azul claro, trazada a brochazos valientes y nerviosos. Es interesante, sobre todo, el cromatismo de las diferentes partes. La unidad de tono aparece lograda por una extraña mezcla de tonalidades diferentes. Así, en el manto amarillo hay toques recios de azul y de rojo; el azul del cielo tiene golpes de rojo, de verde y toda una rica gama de grises. El colorido pardo de la roca en que el santo se apoya es el resultado de una lluvia de brochazos de todos los colores. Es, en

una palabra, una de las pinturas en que más definidas aparecen las características del *Greco*.

La misma técnica ha guiado la mano del pintor en su cuadro de *San Eugenio*. La cabeza, tratada en aquella su manera suelta y simplista, presenta, sin embargo, una extraña expresión de misticismo tal vez acentuada por el predominio de los tonos carminosos y cárdenos de la carnadura. Las diferentes piezas de los ornamentos tienen un aspecto de riqueza y suntuosidad logrado, sin embargo, por los procedimientos más simplificados. Así, el efecto de la calidad en el forro de seda rosa lo ha logrado a grandes brochazos desunidos. Por el mismo procedimiento simplificado ha conseguido la calidad en la rica mitra sedeña, recamada de oro y bordada en colores; las manos, enguantadas de blanco, son una maravilla de vida y realismo en la simplicidad de la factura. Apenas parece posible que se puedan lograr tales efectos de imitación con recursos tan alejados de la realidad.



Fig. 72.—Capillo bordado.



Fig. 73.—Capillo bordado.

Mucho habría que decir también de los riquísimos ornamentos guardados en esta sacristía. Un buen número de ellos, los más preciosos sin duda, faltaron después de la invasión francesa; pero aun en los que fueron desdeñados o escaparon a la codicia extranjera, quedan bien claras las señales de la esplendidez del regio fundador. Telas hay que en aquella época costaron a 140 pesetas la vara; consérvase, entre otros, un terno de valor inapreciable; sobre campo de tela de plata con frisos y cenefas de oro, aparecen magníficamente bordadas varias historias de la vida del Salvador, y está todo labrado con tanto primor,

que más parece pintura que bordado en seda. Dice el P. Sigüenza que el procedimiento de esta clase de bordado es invención española, pues el bordado en hilos de oro nació en Ciudad Rodrigo. Estos que se admiran en el Escorial son obra de los mismos legos bordadores y otros artífices bajo su dirección, y fueron labrados según dibujos originales de Peregrín, Navarrete y otros pintores.

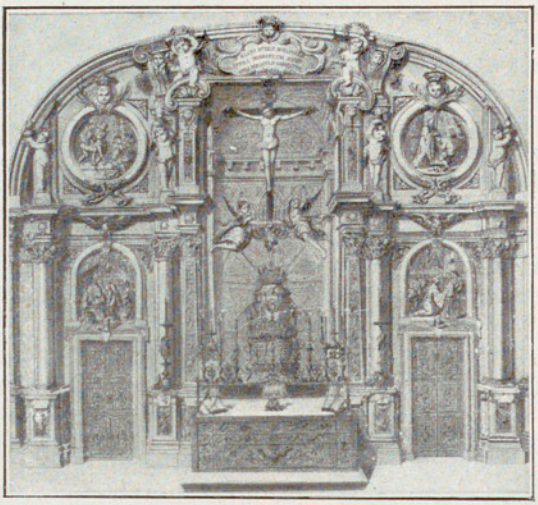


Fig. 74.—Altar de la Sagrada Forma, sin el cuadro.

El P. Quevedo, bibliotecario que fué del Monasterio, tuvo la buena idea de conservar estos dibujos. Reunió cuantos pudo (nadie tenía hasta entonces noticia de ellos) y los mandó encuadernar y colocar en la biblioteca, como hoy pueden verse todavía picados a la aguja y con las señales de haber sido pasados a las telas por medio de una muñequita de polvo de carbón.

Para que pueda el lector formarse alguna idea de la riqueza que Felipe II acumuló en el Escorial en esta materia de ornamentos sagrados, haré un rápido recuento de los que existían en tiempo del P. Sigüenza, que asistió a la fundación.

Ornamentos blancos y amarillos: doce ternos completos; y es de

saber, como advierte el mismo historiador, que cada terno comprende: «casulla, dos dalmáticas, frontales, frontaleras, paños de facistol y manga de cruz».

Ornamentos todos blancos: ocho ternos.

Ornamentos colorados: doce ornamentos.

Ornamentos de color verde: «De este color no hay más de cinco ornamentos o ternos, como los llaman nuestros sacristanes».

Ornamentos de color morado: seis ternos.

Ornamentos de color negro: «De estos ornamentos hay ocho o nueve».

Añadiendo a éstos los que se usaban para los demás altares, saca el P. Sigüenza la cuenta de que había: capas de brocado y otras sedas y telas, doscientas trece; casullas, mil doscientas; mangas de la cruz, veintisiete.



Fig. 75.—Altar y cuadro de la Sagrada Forma.

Altar de la Santa Forma.— Tan pronto como el visitante penetra en la sacristía, llámale desde luego la atención, en el testero frente a la puerta de entrada, un magnífico retablo de bronces dorados, mármoles y jaspes. Forman el retablo cuatro columnas enteras de 2,80 metros de alto, con pilastras, bases y capiteles de bronce, adornados con pámpanos y espigas. En el hueco se forma una capillita transparente, de dos metros y medio de ancho y cinco y medio de alto, que rompe toda la cornisa del primer cuerpo y toca a lo alto del segundo.

La luz de esta capilla transparente se halla interceptada en los días ordinarios por un soberbio lienzo de Claudio Coello, cuya descripción haremos después más despacio.

A cada lado del retablo hay una preciosa puerta, labrada en maderas finas con aplicaciones de concha y bronce. Desde el dintel de las puertas hasta la cornisa se forma a cada lado un nicho en medio



Fig. 76.—SANCHEZ COELLO: La Sagrada Forma.

punto, decorado cada uno con un bajorrelieve de mármol blanco alabastrino; el de la izquierda del espectador representa al Emperador Rodulfo II en el acto de venerar la Santa Forma; en el de la derecha aparece Felipe II recibiéndola asimismo con profunda veneración. Sobre la clave de estos dos nichos se ven dos águilas

con las alas extendidas y los eslabones del Toisón pendientes de los picos.

Corona todo el retablo un serafín de mármol blanco, el cual figura sostener un tarjetón de bronce con esta inscripción, de gusto bien discutible, por cierto:

En magni operis miraculum, intra miraculum mundi coeli miraculo consecratum.

(He aquí el milagro de una obra grande, consagrada dentro de la maravilla del mundo al milagro del cielo.)

Sobre la cornisa de la puerta se yerguen cuatro pedestales, con otros tantos niños de mármol blanco, que sostienen flameros de bronce. En medio de ellos campean dos medallones de medio relieve en el mismo mármol alabastrino. En el de la izquierda se representan los ultrajes inferidos por los herejes a la Sagrada Forma (1); en el de la derecha, uno de los impíos, arrepentido de sus culpas, toma el hábito de San Francisco.

El dibujo del altar es obra del arquitecto de Carlos II, D. José del Olmo, y los bronces fueron modelados y fundidos por el italiano Francisco Filippini. El frontal y la grada son de cobre repujado y dorado al fuego, obra flamenca del siglo XVI, retocada y acomo-

(1) Consta de testimonios autorizados por el Ilmo. Sr. César Speciano, Nuncio Apostólico y Legado de S. S. en Alemania, la autenticidad del hecho milagroso en cuya memoria se erigió este altar. En la *Catedral de Gorcum (Holanda)*, algunos herejes zuinglianos entraron violentamente y arrojaron al suelo esta *Santa Forma*, y la pisotearon sacrílegamente repetidas veces, haciendo en ella tres roturas, de las cuales brotó la sangre que se advierte hoy como en aquel momento. Arrepentido uno de los herejes refirió al Deán, que lo era Juan Van den Delpht, este milagro, quien recogió con gran reverencia la *Santa Forma* y la llevó a Malinas, donde por mucho tiempo fué venerada en un convento de San Francisco, cuyo hábito recibió, abjurada la impiedad, el hereje arrepentido. De aquel convento pasó a Viena, y luego a Praga, hasta que Felipe II la obtuvo del Emperador Rodulfo en 1592. Cuando la invasión francesa, la ocultaron los monjes en una cantina o subterráneo de los muchos que hay en la casa, y el día 28 de octubre de 1814 fué restituída a su altar, celebrándose una fiesta devota y solemne con asistencia del Rey y toda su corte, que quiso imitar en este acto la piedad de sus antecesores.

Sin embargo de haber pasado un transcurso de tiempo tan largo, se ve hoy la *Santa Forma* en la misma integridad que si se acabase de consagrar, sin conocerse alteración alguna en los accidentes.

dada al sitio en que ha sido colocada. Es lo único de verdadero gusto



Fig, 77.—SANCHEZ COELLO: La Sagrada Forma.—Parte central del cuadro.

que se ve en el altar, donde el arquitecto anduvo más generoso en prodigar la riqueza que inteligente en acertar con la belleza.

Algo hay, sin embargo, en el retablo digno de todo elogio, y es el magnífico lienzo de Claudio Coello, que ocupa ordinariamente el centro del altar. La historia de esta pintura, sin cuyo conocimiento es imposible entender su significado, es como sigue:

El 19 de octubre de 1684 mandó celebrar Carlos II una función extraordinaria en El Escorial, en acción de gracias por haber quedado Viena libre del peligro turco que la había amenazado grave-



Fig. 78.—SANCHEZ COELLO: Figura del P. Santos.

mente; con esta ocasión ordenó que se trasladara la *Sagrada Forma*, del altar de la Anunciación, donde se hallaba con las otras reliquias, al de la sacristía, que desde entonces se llamó *altar de la Sagrada Forma;* organizóse para ello una solemne y devota procesión, a la que acudieron el Rey con su Corte, la Comunidad del Monasterio y otras muchas personas. La llegada de esta procesión a la sacristía y la bendición que el Prior da a los presentes con la Sagrada Forma, es lo que representa el cuadro de Claudio Coello, «el mejor que pintó en su vida, y acaso también el mejor de la escuela madrileña», ha dicho de él un crítico moderno.

El cuadro representa la sacristía vista desde el pie del altar; pero el pintor, para dar mayor belleza a los efectos del claroscuro, ha supuesto que la luz penetraba por los lunetos que caen sobre la cajonería. Fuera de esta libertad, el cuadro reproduce con minucioso realismo todo lo que desde allí se veía en tiempo de Coello.

«Todo lo que se ve en el cuadro—escribe el crítico antes citado—es vivo y real y se halla representado con exactitud y maestría; no hay allí figura que tenga otro lugar ni haga otro oficio que el que

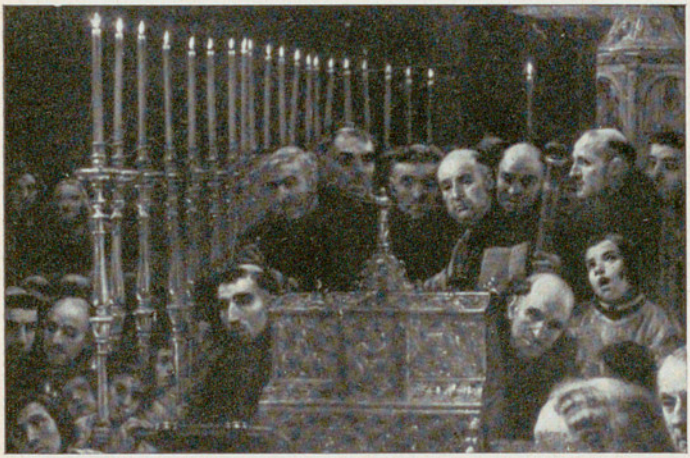


Fig. 79.—SANCHEZ COELLO: Los cantores.

le corresponde tener y hacer en la realidad; no hay persona, ni tela, ni adorno, ni cuadro, ni dibujo, ni objeto, ni utensilio, ni pormenor, que no sean un traslado fiel y un retrato cabal; hasta las ventanas, y eso que no están en su sitio. Allí, sobre la peana del altar, que está alfombrada, se levanta de pie y de medio perfil la figura del P. Fray Francisco de los Santos, Prior XXVII de este Real Monasterio, vestido con las vestiduras de sacerdote y capa pluvial, su campo de ella es de oro y plata frisada y las cenefas de oro matizado con historias de la vida del Salvador. Tiene el Prior sobre el pecho un pectoral preciosísimo, con cinco diamantes, ocho esmeraldas, cuatro rubíes y cinco perlas, tan grande una de ellas como

el huevo de una paloma. Sobre los hombros le cae un finísimo velo humeral, que deja ver el contorno de los brazos y manos, con las cuales empuña la hermosa custodia que regaló Carlos II para el servicio de la Sagrada Forma, y que ha sido fiel guardadora de entonces acá de esta milagrosa Hostia, en cuyo centro se ve la imagen del Redentor y a sus lados las tres motitas de sangre que brotaron al ser pisada por el pie del sacrílego profanador. A la izquierda del Preste está el Diácono, con las manos juntas por las palmas y apoyadas sobre el pecho; el rostro vuelto al Sacramento y los ojos posados en él con tan singular arrobo, que encanta; y a la derecha el Subdiácono, con las manos caídas en actitud suplicante y con los ojos puestos también en el Sacramento con mucha ternura; ambos están revestidos con dalmáticas y collares que hacen juego con la capa del Prior. A la derecha del altar se hallan retratados: Coello, de perfil (es la primera figura con patillas, a la izquierda del que mira); el Alcalde de El Escorial, de espaldas y con la cara vuelta a Coello y llena de admiración, la cual la expresa también en la actitud de su mano derecha; otro personaje; un fraile, con la mano derecha sobre el pecho y en la izquierda una vela encendida, que se echa hacia adelante, y un turiferario, que tiene en la mano izquierda un incensario de plata; a la izquierda se ven siete personajes, de los cuales tres, por lo menos, son frailes. Al pie de la peana del altar hay sobre la alfombra un reclinatorio cubierto con paño y cojines; en él se ve arrodillado a Carlos II, con traje militar. Detrás de él, y en primera fila, están el Duque de Medinaceli, primer Ministro, que empuña con la mano derecha una vela y



Fig. 80.—SANCHEZ COELLO: El Rey con su acompañamiento.

sostiene en la izquierda el sombrero; el Duque de Pastrana, Montero mayor; el Conde de Baños, Caballerizo mayor; el Marqués de la Puebla, Mayordomo y Gentilhombre; a todos ellos se adelanta Don Antonio de Toledo, primogénito de los Duques de Alba. Sigue después gente ordenada hasta el final de la sacristía, de entre la cual sobresalen las cuatro varas de plata del palio; cierran este apretado grupo dos filas de monjes. En el medio de la sacristía se destaca sobre andas el organillo de plata de Carlos V, tocado por un monje que se asoma a ver dónde llega el Padre Santos. Inmediato a este organillo hay un grupo de jerónimos, que componen la capilla, incluso los cantorcillos, un bajonista y un chirimía, que son los que están cantando y tañendo al compás de Fray Diego de Torrijos, Maestro de Capilla. Detrás de este grupo se distingue la Cruz procesional, con su hermosa manga, del juego de la capa pluvial y de las dalmáticas; va asistida la Cruz de dos ciriales. Los músicos y el organillo se encuentran en medio de dos filas de los niños del Seminario que llevan los cuarenta ciriales de plata lisa que se usaban en estos casos, y que han desaparecido. Junto a la cajonería se distinguen dos grupos de religiosos, con velas encendidas en las manos; a la cabeza de ellos se halla colocado el P. Fray Marcos de Herrera. Al final de la cajonería se ven tres personajes apoyados sobre la misma; producen el efecto de estarse asomando a un balcón.»

Entraba seguramente en el proyecto del pintor y del Rey que en el cuadro quedasen retratados los personajes más notables que asistieron a la procesión de 1684. Con este fin trabajó Coello separadamente en el estudio de cada uno de los retratos, y hasta el mismo Rey se prestó graciosamente a este trabajo preparatorio. De esta manera el cuadro resultó una magnífica galería de retratos contemporáneos, y cada una de sus figuras presenta ese sello inconfundible que imprime a la pintura el estudio del natural. Basta detenerse un momento a considerar la destreza con que están trazadas las manos, «algunas muy finas y delicadas, como las de Carlos II; otras callosas y fuertes, como las del Alcalde; otras, en fin, bastas y vulgares, como las del fraile que asoma por encima de Coello», para convencerse que esto no se ha logrado sino a costa de un encarnizado trabajo delante del modelo. Así es como el artista pudo acertar a expresar «el orgullo de rancia nobleza española que manifiesta el Duque de Medinaceli, la cortesía y afabilidad del de Pastrana, la seriedad artística del de Coello, el dolor de D. Anto-

nio de Toledo, la brusca y franca admiración del Alcalde, el arrobamiento del Diácono y Subdiácono, la aristocracia y distinción del fraile que toca la chirimía, la arrogancia y presunción del que se halla después de éste, la seriedad del P. Torrijos» y tantos otros pormenores que hacen de este cuadro una de las obras maestras de la pintura española.

Cuando en las raras ocasiones en que se expone a la veneración pública la Sagrada Forma, se baja este lienzo que ordinariamente la cubre, se ve lo primero, en lo alto del altar, un magnífico Cristo de bronce dorado al fuego. Muy escasas son las noticias históricas que se conservan de este hermoso Crucifijo; sábese únicamente que fué trabajado en Roma, de orden de Felipe IV, por el escultor don Pedro Tacca.

Nació este escultor en Carrara, hacia el 1570; estudió en Florencia en la Escuela fundada por su maestro Juan de Bolonia, y vuelto después a Roma, allí fué conocido por el gran Velázquez, quien, de orden de Felipe IV, le encargó un Crucifijo de bronce.

El Cristo, según el juicio de crítico tan inteligente como Tormo, de «figura alargada, tendida de miembros, de melódicas prolongadas líneas de contorno, es una maravilla de gracia en el modelado, admirable singularmente por la tersa morbidez de aquel divino cuerpo muerto, delicadamente viril, blando, virgíneo, inocente hostía de sacrificio inmaculado».



Capillo bordado.



PEREGRIN, *El Tibaldi:* Escuelas de filósofos.— Friso de la Biblioteca.

IX

Coro y antecoros

Desígnanse con este nombre dos espaciosas salas de seis metros por 17, que se extienden de Mediodía a Norte a los lados del coro. En el testero de este lado hay dos puertas que dan al claustro principal alto, y en medio de ellas se ve una capillita de mármol embutido de jaspe, con su pila para agua bendita. En la hornacina que se forma sobre ella, hay una estatua de San Lorenzo, de mármol blanco, a la que el P. Sigüenza atribuye mucha antigüedad, y algunos han llegado a pensar que primitivamente el torso fué de alguna estatua gentílica restaurada en la forma actual. La bóveda de la sala está repartida en cuatro lunetos, enriquecidos con frescos de Lucas Jordán, que representan otras tantas historias del Rey David.

El otro antecoro del lado del Mediodía es completamente igual a éste, sino que en su testero sólo hay una puerta tras de la cual se esconde una fuente adornada con un frontis de mármol pardo. A los dos lados de esta fuente se abren dos tránsitos, de los cuales el de la izquierda conduce al colegio y el otro a palacio, por la Sala de Batallas. También este antecoro tiene la bóveda adornada con cuatro frescos, obra asimismo de Jordán, sobre asuntos de la historia del Rey Salomón.

Coro.—Desde los antecoros, pasando por dos espaciosos arcos, se llega al coro, pieza bellísima, espaciosa y alegre, bañada de luz y ricamente decorada en todas sus partes. Está situado a la entrada del templo, al comienzo de la nave mayor y a la altura de ocho metros. En los dos costados, hacia el rincón, hay a bastante altura dos balcones, uno frente a otro, con balaustres de bronce dorado; en el del Mediodía está la campana del reloj que gobierna las horas del coro; por el del Norte, las personas reales, viniendo de palacio,

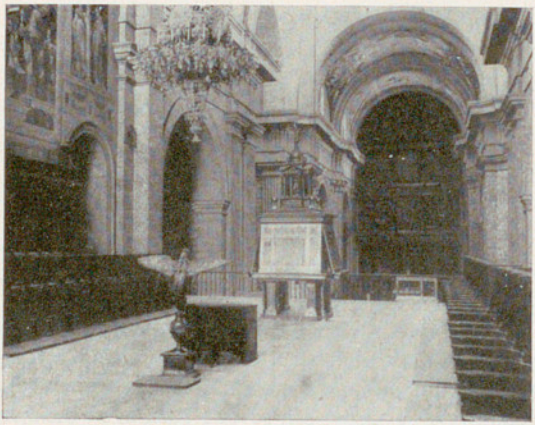


Fig. 81.—El coro.

pueden ver el coro y asistir a los Oficios divinos sin pasar por el Monasterio.

También aquí, en la riquísima sillería que llena los tres lados, ha quedado buena muestra de la esplendidez con que se procedió en cuanto tocaba a la iglesia. Consta de dos filas de sillas de orden corintio, proyectadas por Juan de Herrera y talladas por el italiano Flecha y los maestros españoles Gamboa, Quesada, Serrano y Aguirre, en maderas finas, como ácana, ébano, terebinto, boj, cedro y nogal. Las sillas bajas carecen de columnas y pilastras, para no estorbar la vista a las de arriba. Estas están labradas en la misma forma hasta el alto del respaldar, pero desde aquí se levanta un bellísimo orden de columnas de ácana, con bases y capiteles de boj,

torneadas y estriadas con gran perfección y delicadeza. El número de asientos, contando los dos pisos, es de 124.

Pero donde los artífices lucieron con más esplendor su maestría, es en el templete de orden corintio, que, colocado en medio del testero, sirve de adorno a la silla prioral y a las dos colaterales. Y es tan elegante aquel bosquecillo de 16 columnas que sostienen el dosel y resulta el conjunto tan bello y majestuoso, que, como dice graciosamente el P. Sigüenza, «parece que se le puede perdonar si se desvanece alguna vez el que allí se sienta, y echarle la culpa a la silla».

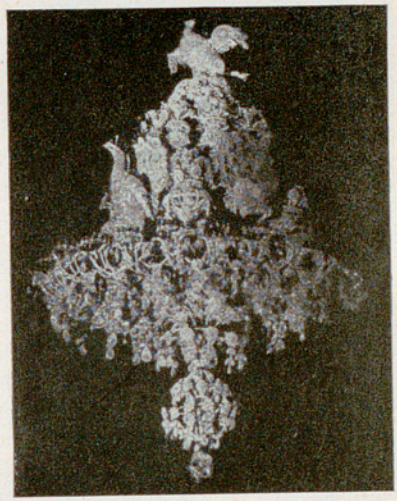


Fig. 82.—Araña del coro.

Otra más modesta, en todo semejante a las demás, tiene vinculados especiales recuerdos. En el ángulo derecho del testero y en la banda de Mediodía, al lado de una puerta disimulada, está la silla que ocupaba Felipe II cuando asistía al coro. Es un poco más ancha que las otras, y por la puerta que hemos citado podía él entrar y salir y recibir los pliegos o recados urgentes, sin que el portador tuviese que entrar en el coro ni distraer a los que cantaban (1).

Sólo las hechuras de esta sillería costaron 66.000 pesetas.

Organos del coro.—Encima de la sillería alta, y resguardados por balcones de bronce, donde se colocaban los músicos cantantes, hay dos bellísimos órganos, uno a cada lado; las cajas son de pino de Cuenca, dorado y bruñido, y están primorosamente talladas con figuras y dibujos de orden corintio. Parecidos a éstos había

(1) Sentado en esta silla recibió el pliego en que se le comunicaba el éxito victorioso de la batalla de Lepanto.

otros dos colocados a ambos lados del crucero, que con otros cuatro pequeños y portátiles, completan el número de ocho. Todos fueron construídos por maese Gil Brevost y sus hijos, que fueron en su tiempo los más famosos organeros de Europa. Hoy no quedan más que las cajas.

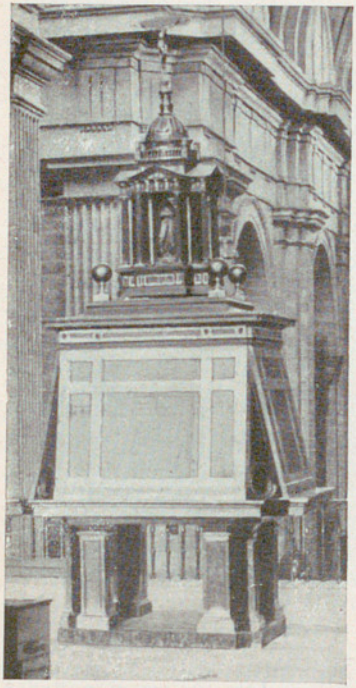


Fig. 83.—El facistol.

Frescos del coro.—A los lados de estos dos órganos, cuatro grandes frescos de Rómulo Cincinato representan, los de la parte de Mediodía, escenas de la vida de San Lorenzo, y los del Norte, pasajes de la de San Jerónimo.

Aparece en el primero San Lorenzo, siguiendo al Santo Pontífice Sixto y rogándole que le lleve en su compañía, pues va a morir por Cristo. En el del lado se le pinta en el momento en que presenta al Emperador Valeriano los pobres de la ciudad, diciéndole: «Estos son los tesoros de la Iglesia». En el de enfrente se ve a un lado a San Jerónimo escribiendo las obras con que enriqueció a la Iglesia; un ángel toca a su oído la trompeta del Juicio, que, según decía el Santo, creía estar constantemente oyendo, por la asidua memoria que tenía del Juicio final. En una lejanía se le ve haciendo penitencia en el yermo. Al otro lado está el Santo Doctor, explicando la Biblia a sus monjes. En el último término se figura su muerte y cómo le llevan a enterrar sus compañeros de hábito.

Así encima de los balcones de los lados como sobre los arcos de entrada en el coro, hay ocho figuras pintadas por Lucas Cambiaso, *Luqueto*, de poco valor artístico, como la mayor parte de sus

obras. En el lado del Mediodía se representan, en figuras de matronas, la Fe y la Iglesia, y al Norte, la Prudencia y la Justicia. Sobre los arcos hay también unos nichos figurados sobre fondo de oro, en que están puestas de pie la Caridad y la Esperanza, en uno, y la Fortaleza y la Templanza, en otro. En el testero, entre las ventanas, están San Lorenzo, de diácono, sosteniendo las parrillas, y San Jerónimo, en hábito de religioso. Estas son las mejores figuras que, según el juicio de los críticos, salieron de manos de *Luqueto*. En cambio, anduvo muy poco afortunado al decorar la vuelta del arco sobre la cornisa, con las figuras de la Anunciación, la Virgen a un lado y el ángel a otro de la gran ventana que allí se abre.

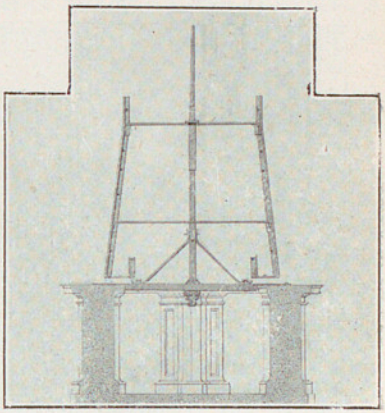


Fig. 84.—Mecanismo del facistol.

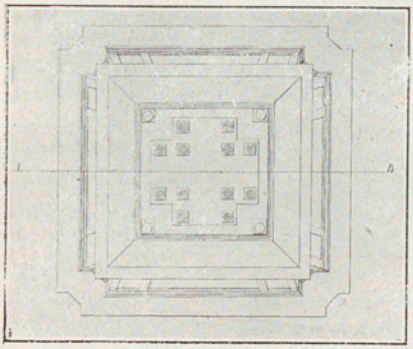


Fig. 85.—Planta del facistol.

En la bóveda del coro quiso *Luqueto* representar la Gloria, ambicioso pensamiento para los mezquinos recursos de su técnica. Así, la obra resultó de una pobreza y monotonía tal, que afea notablemente el recinto del coro. Como dato curioso, puede verse a la entrada, por el lado izquierdo según se mira al altar mayor, el retrato de Fray Antonio de Villacastín y el del

mismo pintor, en actitud de entrar en la Gloria. «Plegue a Dios se vea ya dentro de ella—dice maliciosamente el P. Sigüenza—;

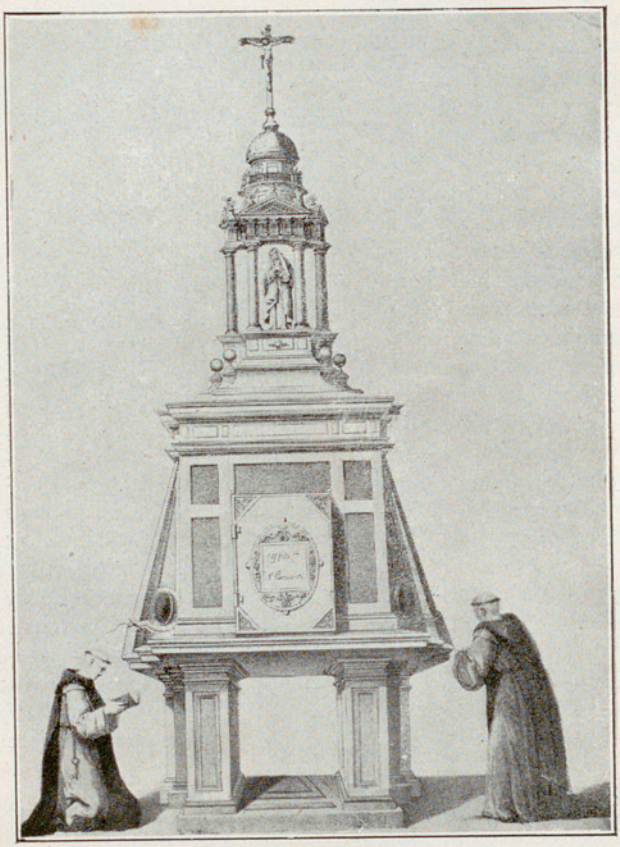


Fig. 86.—El facistol visto de frente. (De un dibujo antiguo.)

algún miedo tengo; se dió mucha prisa a ganar dineros, y más a dejárselos por acá».

Del centro de la bóveda pende una magnífica araña de cristal de roca, que pesaba primitivamente 35 arrobas. Cuando la invasión

francesa quedó bastante falta de adornos y se redujo a 20 arrobas de peso; con todo, aun puede contener 28 luces. Está hecha en Milán, y fué regalo del Marqués de Astorga a Carlos II, el cual, a su vez, la regaló al Monasterio y la mandó colocar donde está en septiembre de 1676.

Facistol.—Entre las primeras sillas del coro bajo, sobre un hermoso cuadro de jaspe embutido de mármol blanco, que le sirve de peana, se levanta un facistol de dimensiones verdaderamente monumentales. Sostiénenle cuatro pilastrones, que forman cuadro, de bronce dorado a fuego, y en ellos se apoyan unos barrones de hierro, que se unen en el árbol del centro. Su cuerpo principal es una enorme pirámide de base cuadrada, y cada uno de los lados de la base tiene 2,80 metros de largo. Sobre la cornisa en que termina este cuerpo principal, sobre un pedestal de maderas finas con filetes y embutidos, reposa un elegante templete, que sirve de remate. Es singularmente notable el primor y exactitud con que fué labrado este precioso mueble, tan perfectamente nivelado que un niño de seis años lo mueve sin ningún esfuerzo. De aquí procede la conseja popular de que su eje está montado sobre diamantes. No pasa de ser una fábula, sin más fundamento que la facilidad con que gira su enorme mole.



Fig. 87.—Libro de coro.

Librería del coro.—Detrás del antecoro que corresponde a la parte del convento hay una sala de 22 metros de largo por siete de ancho, dividida en tres secciones iguales por dos arcos apoyados en sus machones, los cuales dividen también la bóveda en tres compartimentos. Recibe la luz por un solo balcón, que da al Patio

de los Reyes, y en uno de los ángulos está la puerta excusada del coro, junto a la cual hemos dicho que está la silla de Felipe II. En esta sala y en los dos antecoros ya descritos guárdase en hermosas cajonerías de maderas ricas la espléndida colección de los libros de coro.

Es ésta una de las cosas más notables de la casa. Todos los libros son de igual forma y tamaño; abiertos en el facistol tienen 1,67 metros de ancho por algo más de un metro de alto; las hojas, que cada una es de una ternera o macho cabrío, son todas muy iguales y blancas; la letra es hermosa, limpia, y tan igual y uniforme que parece de molde, y está dibujada con tanta claridad que, estando los libros en el facistol, se alcanzan a leer desde la silla prioral.



Fig. 88.—Capitulario.

Así, no es extraño que para el servicio del coro existan 218 de estos libros, porque en las páginas que tienen canto, con ser tan amplias, no caben más de cuatro líneas y diez en las que sólo tienen la letra de los Salmos. Muchos de estos cantorales tienen además gran riqueza de orlas e iluminaciones, en las que trabajaron largo tiempo los jerónimos Fray Andrés de León y Fray Julián de la Fuente el Saz, ayudados por los dos hermanos Ambrosio y Juan de Salazar y otros maestros en el arte de miniar. Las cubiertas son de recias tablas forradas de baqueta, y llevan en cada tapa cinco bullones con labores y lazos, más los broches o manecillas para cerrarlos, todo de bronce dorado. Pusiéronles además dos ruedecillas en el canto de las tapas, para que, rodando sobre ellas, se los pudiera mover con alguna facilidad.

Las pieles, que aproximadamente componen un total de 17.000, fueron traídas 14.000 de Valencia, y de ellas hace mención Felipe II al Prior de aquel Monasterio, en carta del 29 de julio de 1572, di-

ciendo haberle parecido bien. Costaron a 11 reales unas con otras, y las traídas de Flandes a cerca de 20.

Crucifijo del trascoro.—A espaldas de la silla prioral, a todo lo ancho de aquel testero, se forma un tránsito dentro del macizo de la misma pared, con tres ventanas grandes que dan al Patio de los Reyes. Frente a la de en medio hay un altar con un precioso Crucifijo de mármol blanco, fijado en una cruz de mármol negro de Carrara, que se embutió en otra de madera, para mayor seguridad. Por debajo de los pies se lee esta inscripción: *Benvenutus Zelinus, civis florentinus faciebat* 1562.

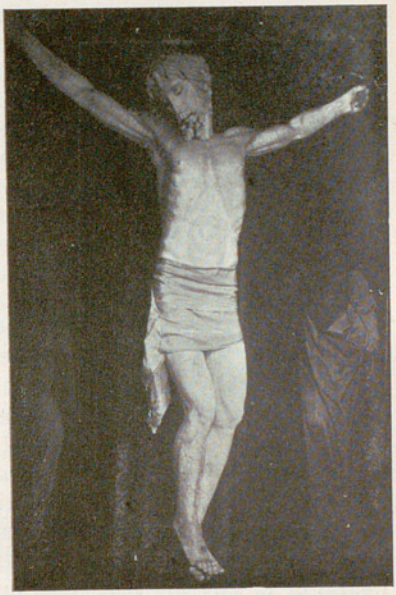


Fig. 89.—El Cristo de Cellini.

La historia de este Crucifijo del famoso cincelador florentino, obra única de su clase en el mundo, puede seguirse poco menos que día por día.

En 1562, «habiendo concluído del todo mi Crucifijo de mármol—escribe el mismo Benvenuto—, fué voluntad de Dios que llegase a noticia del Duque y de la Duquesa (de Toscana); de suerte, que, a su regreso de Pisa, sus Excelencias Ilustrísimas, con toda la nobleza de su Corte, vinieron inesperadamente un día a mi casa sólo por ver dicho Crucifijo, el cual plugo tanto, que el Duque y la Duquesa no cesaban de decirme infinitos loores...»

Quiso Cellini regalarlo al gran Duque, el cual admitió el ofrecimiento; pero con la condición, que no llegó a cumplirse, de pagar su valor.

No consta exactamente el año de la entrega ni el día en que se verificó su colocación en el palacio Pitti; pero, a juzgar por

un documento escrito por el mismo Cellini, debió ser el mismo año 1562.

En el palacio Pitti estuvo colocado el Crucifijo, hasta que en 1576 fué regalado por el Duque a Felipe II. Hallábase éste en El Pardo al recibir el aviso de su llegada, y «con fecha 9 de noviembre avisó para que fuesen a traer un Crucifijo de mármol que le regalaba el Gran Duque de Toscana; y en cumplimiento de este mandato partió Bautista de Cabrera con cincuenta peones, que llegaron a El Pardo en el mismo día y estuvieron de vuelta el día 11, trayendo en hombros y en procesión, como había venido desde Barcelona, el nunca bastante ponderado Crucifijo de mármol, obra de Benvenuto Cellini; entonces, quiso Felipe II que se colocase en la Sala capitular en el lienzo de la puerta, hasta que otra cosa se determinase».



Fig. 90.—Cabeza del Cristo.

Desde la Sala capitular fué trasladado al altar del trascoro, y aunque no parece el sitio más acomodado para obra de tanto precio, allí continúa todavía tal como fué colocado en tiempo del fundador, acompañado de dos figuras de la Virgen y San Juan, que pintó para aquel sitio Fernández Navarrete, *El Mudo*.

Y no es que la escultura no hubiese sido apreciada en todo su valor. Consta que Felipe II la consideraba como una de las más valiosas joyas del Escorial; y el P. Sigüenza escribía: «Aunque todo él es divinísimo, hace la cabeza conocida ventaja a lo demás, y vísela yo alabar a nuestro *Mudo*, que tenía singular voto en esto».

El Convento

sitio determinado, otra persona colocada junto a la pared opuesta oye con toda claridad lo que se dice, como si hablaran a su lado. Antiguamente estuvo colocada en este sitio *La Trinidad*, de Ribera, que hoy se ve en el Museo del Prado, y de ahí le vino el nombre de *Sala de la Trinidad*, con que se la conoce. Los cuadros que hoy la adornan son de menos interés: cuatro *Alegorías*, de escuela italiana; un *Descendimiento*, de C. Cagliari, y un *San José*, de Guerrero Tovar, con otros de menor importancia.



Fig. 91.—Claustro grande.
Fot. Moreno.

Desde esta *Sala de la Trinidad*, por la puerta situada en el lienzo de la derecha, se sale al claustro principal, que rodea el famoso *Patio de los Evangelistas*. Las costumbres de la Orden de San Jerónimo, como las de la mayor parte de religiosos claustrales, consideran el claustro bajo como una prolongación de la iglesia; así se explica por qué en sus paredes se prodigaron los más costosos recursos de la decoración.

Es el patio en su conjunto una espaciosa galería casi cuadrada de 56 metros de lado. Cada una de las alas está dividida en doce arcos, por medio de 24 pilastras que señalan en la bóveda otras tantas fajas resaltadas, todo de piedra berroqueña. Los arcos, por la parte que mira al patio, son abiertos y están protegidos por ventanas encristaladas; en la parte correspondiente al muro forman como unas capilletas, decoradas al fresco con varios pasajes del Evangelio. Además de estas pinturas, que son en total 41, sin contar las cinco de la escalera principal, en cada uno de los cuatro ángulos se han formado dos capillas o estaciones, una en cada pared, con un gran retablo en forma de díptico. Abiertas las dos hojas vése el fondo pintado al óleo sobre tabla, lo mismo que las dos puer-

tas, tanto al interior como al exterior; y aunque las puertas no se abren sino en ciertos días más solemnes, no por esto queda interrumpida la serie de las historias evangélicas que representan, pues las puertas por de fuera llevan pintado el mismo pasaje que va reproducido dentro. Expondremos aquí brevemente la serie de los asuntos representados en los frescos y en las estaciones.

Comenzando por el ala del Norte, por la puerta de las Procesiones, hacia la izquierda, el orden de las pinturas es el siguiente:

Lienzo del Norte.—1.° *La Concepción de la Virgen.* 2.° *La Natividad.* 3.° *La Presentación en el templo.* 4.° *Desposorios de la Virgen y San José.* 5.° *La Anunciación del Arcángel San Gabriel.* 6.° *La Visitación de Nuestra Señora a su prima Santa Isabel.*

En las capillas del ángulo, la del lado Norte representa en la tabla principal el *Nacimiento del Señor;* de las puertas, una tiene la *Aparición de los ángeles a los pastores* y la otra *La Circuncisión.* En el exterior de las puertas está, como hemos dicho, el mismo paso del *Nacimiento,* pero con distinta composición.

La capilla contigua en el lado de Levante tiene pintada la *Adoración de los Magos;* en las puertas, el *Bautismo de Cristo en el Jordán* y las *Bodas de Caná.* Los dos dípticos son obra de Luis de Carvajal.

Lienzo de Oriente.—9.° *La Purificación de Nuestra Señora.* 10. *La huída a Egipto.* 11. *La degollación de los inocentes.* 12. *La Sagrada Familia.* 13. *El Niño perdido y hallado en el templo.* 14. *Jesucristo en el desierto.* 15. *La vocación de los Apóstoles.* 16. *La resurrección de Lázaro.* 17. *Cristo arroja a los mercaderes del templo.*

En las capillas del ángulo, la primera está dedicada a la *Transfiguración del Señor.* En las puertas, la *Samaritana* en el pozo de Jacob y la escena de la *Mujer adúltera.*

La segunda capilla representa la *Ultima Cena del Señor.* En la tabla interior pintó el artista la *Institución de la Eucaristía* y en las puertas la *Entrada de Cristo en Jerusalén* y el *Lavatorio de los pies a sus discípulos.* En la parte exterior de las puertas aparece la *Cena pascual* del cordero simbólico, tal como la describe la Escritura, con los báculos en las manos y a punto de ponerse en camino.

Estos dos dípticos son debidos al pincel de Rómulo Cincinato, y en este claustro, donde tanto abundan las pinturas mediocres, estas tablas, tratadas en un estilo amplio y grandioso tan perfecto

de composición y de dibujo como acertado de colorido, constituyen una honrosa excepción que merece ser notada.

Lienzo de Mediodía.—20. *La Oración del Huerto.* 21. *El prendimiento de Cristo y el beso de Judas.* 22. *Jesucristo en casa de Anás.* 23. *Caifás en el Sanhedrín.* 24. *Cristo burlado por Herodes.* 25. *Jesucristo, azotado en casa de Pilatos.* 26. *La coronación de espinas.* 27. *Jesús presentado al pueblo judío por Pilatos.* 28. *Pilatos lavándose las manos.* 29. *Cristo con la cruz a cuestas.*



Fig. 92.—Patio de los Evangelistas. *(Fot. Moreno.)*

El primer díptico del ángulo es la *Crucifixión del Señor.* Es una gran composición llena de dramatismo y de fuerza de expresión. De las puertas, una figura el acto de clavar al Señor en la Cruz, y la otra, la escena del *Descendimiento.*

En el segundo díptico se pintó la *Resurrección del Señor.* Una de las puertas representa el momento de colocar el cuerpo del Señor en el Sepulcro, y la otra, la entrada del Señor, resucitado, en el Limbo.

Todas las pinturas de este ángulo son de Peregrín Peregrini, *El Tibaldi,* y también es de lo más apreciable que se encuentra en este claustro.

Lienzo de Poniente.—Reproduce todas las apariciones del Señor después de resucitado. 32. *Aparición de Cristo a su Santísima Madre.* 33. *Las Marías buscan al Salvador en su sepulcro.* 34. *Aparición del Salvador a sus discípulos, cerradas las puertas y estando presente Santo Tomás* (1). 35. *Aparición a los Apóstoles San Pedro y San Juan.*

(1) En El Escorial llaman a este fresco *El Cristo de los Pastores,* porque

En el ángulo, la primera capilla es la de la *Ascensión del Señor*; en las puertas se ven dos distintas apariciones de Cristo resucitado a los Discípulos.

En la siguiente capilla, el fondo es la *Venida del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico*. En una de las puertas aparecen los Apóstoles imponiendo las manos a los nuevos bautizados, para darles el Espíritu Santo, y en otra, *San Pedro predicando al pueblo de Jerusalén el día de Pentecostés*. Son obra de Miguel Barroso.

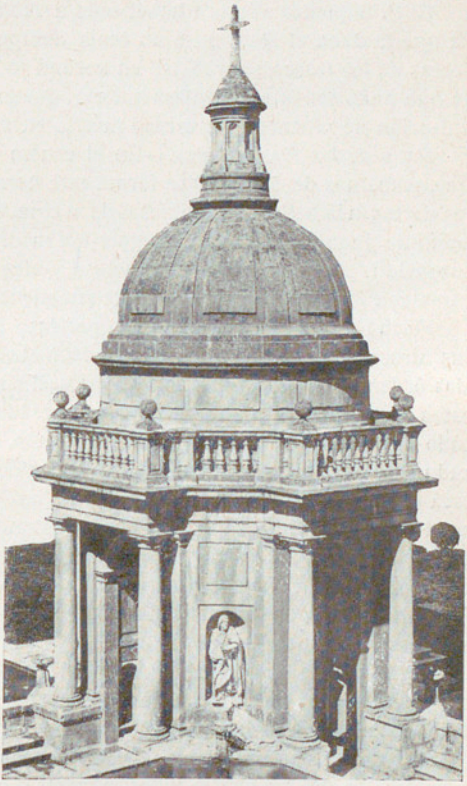


Fig. 93.—Templete de los Evangelistas.

Lienzo Norte.—38. *Tránsito y muerte de Nuestra Señora*. 39. *La Asunción de María a los Cielos*. 40. *La Santísima Trinidad*. 41. *El Juicio final*.

Si se exceptúan seis de los ocho dípticos cuyos autores quedan citados en su lugar, el fresco señalado con el número 6 y dos de los que están en la escalera, que son obras de Lucas Cambiaso, todos los demás fueron dirigidos y dibu-

---

cuando estos campesinos iban por la mañana a llevar leche al convento, adquirieron la costumbre de besar un pie del Salvador; por eso se le ve casi borrado.

jados por Peregrín Peregrini, *El Tibaldi*, hombre de gran fantasía y segura técnica y uno de los más aventajados discípulos de Miguel Angel, de quien hay bastantes reminiscencias en estos frescos.

El P. Sigüenza asegura haber oído a *Tibaldi* quejarse de la prisa que le daba el Rey, pues no tenía tiempo para corregir los defectos de los frescos; si fué así, en verdad es cosa lamentable, pues lo que pudo ser una grandiosa galería, quedó convertido en vulgar colección de pinturas, de escaso mérito en su mayoría.

Patio de los Evangelistas.—En el centro del claustro principal que acabamos de describir se forma este hermoso patio. Es una de las partes más bellas y armoniosas de la casa, donde el estilo un poco árido de Juan de Herrera consiguió, en medio de su acostumbrada sobriedad, crear un conjunto gracioso y elegante digno de compararse con las mejores obras del Renacimiento.

Forma este patio un cuadrado perfecto de 46 metros de lado; las airosas arquerías de las cuatro fachadas están distribuídas en dos órdenes, dórico el inferior y jónico el superior, y lo mismo en estos arcos que en el antepecho abalaustrado que corre por lo alto todo alrededor, no se sabe qué admirar más, si la elegancia del trazado o el primor y delicadeza de la ejecución. El recinto del patio está dividido en cuadros guarnecidos de boj y recortados en diversas figuras de escudos y cifras; cuatro estanques de mármol pardo con graderías a los lados reciben el agua de otras tantas fuentes que brotan del templete central. Este templete, adorno principal del patio, es una de las más geniales creaciones de Herrera, y merece ser descrito con particular cuidado.

Es de planta octogonal, en su exterior de granito y en lo interior revestido de mármoles y jaspes de diversos colores, con embutidos, cuadros, fajas y cornisas.

Su arquitectura es dórica, y está labrada con exquisito primor y perfección. En los cuatro lados mayores hay cuatro portadas, que corresponden a las calles abiertas entre los bojes del jardín, y por ellas a las puertas grandes del claustro. Sostienen estas portadas dos columna enteras, con su friso, arquitrabe y cornisa, rematada en una balaustrada. Dentro de ella se levanta un zócalo circular y sobre él asienta la media naranja, que remata en una linternilla adornada de nichos. Sobre esta cupulita está colocada una cruz de piedra tan artificiosamente tallada, que sirve al mismo tiempo de clave para el cerramiento de la bóveda de la cúpula.

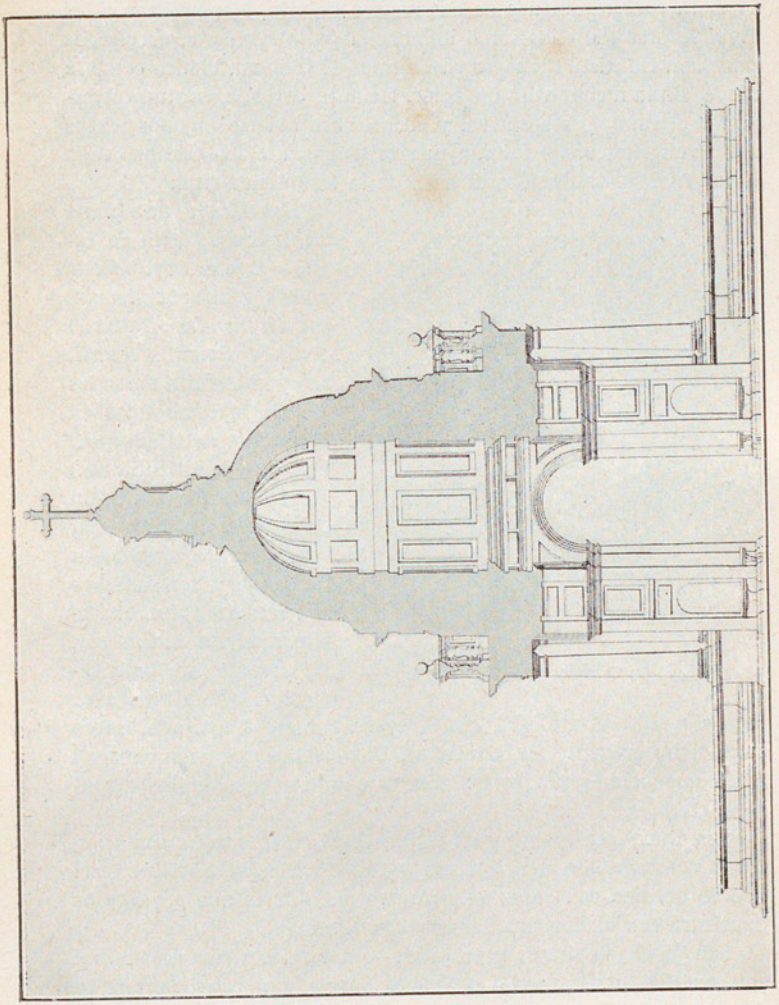


Fig. 94. - Corte vertical del templete.

En las cuatro ochavas menores, en otros tantos nichos, colocó Herrera cuatro estatuas de dos metros de alto. Representan a los Evangelistas (de ellas tomó nombre el patio) y fueron esculpidas por Juan Bautista Monegro en mármol de Génova, blanco como la nieve, sin la menor veta de color. Delante de cada estatua corresponde el símbolo respectivo, y en un libro abierto algunos textos del Evangelio, en el idioma que originalmente los escribió cada Evangelista y traducidos al latín de la forma siguiente:

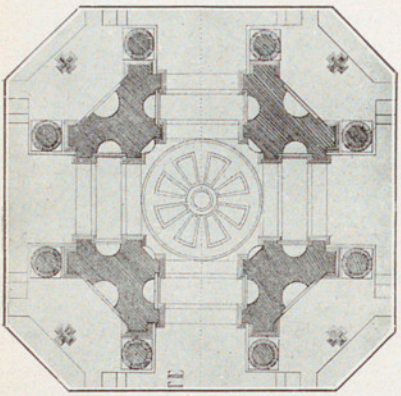


Fig. 95.—Plano del templete.

San Mateo, una plana en hebreo y otra en latín.—*Euntes ergo docete omnes gentes baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.* (Id y enseñad a todas las gentes, bautizándolas en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.)

San Marcos, en latín en ambas planas.—*Qui crediderit et baptizatus fuerit, salvus erit; qui vero non crediderit, condemnabitur. Signa autem eos, qui crediderint, haec sequentur. In nomine meo demonia eiicient*, etc. (El que creyere y fuere bautizado, salvo será; el no creyente, se condenará. Las señales que acompañarán a los que crean serán éstas: En mi nombre lanzarán los demonios, etc.)

San Lucas, en griego y en latín.—*Ego autem baptizo vos aqua, veniet autem fortior me: Ipse vos baptizabit Spiritu Sancto et igne.* (Yo os bautizo con agua; vendrá otro más fuerte que yo; éste os bautizará con el Espíritu Santo y con fuego.)

San Juan, en siriaco y en latín.—*Amen, amen dico vobis: nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu Sancto, non potest introire in Regnum Dei.* (En verdad os digo que el que no renaciere por el agua y el Espíritu Santo, no puede entrar en el reino de Dios.)

Las figuras simbólicas que los distinguen, y que están a sus

pies, son el águila, el león, el becerro y el ángel, labrados en igual clase de mármol. Delante se extienden los estanques de mármol pardo antes mencionados, que se llenan con el agua que constantemente vierten cuatro caños, uno a los pies de cada estatua. En suma: las bellas proporciones de la arquitectura, los cuadros de flores siempre frondosos y el canto perenne de las fuentes, hacen de este patio uno de los lugares más apacibles y hermosos para el reposo del espíritu.



Adorno de un manuscrito persa.



TINTORETTO: Lavatorio de los pies.
Fot. Moreno.

XI

Salas Capitulares

A lo largo del ala meridional del claustro bajo, y comunicando con él por una puerta situada en el centro de la misma, se extienden las Salas Capitulares, amplias, llenas de luz y decoradas con inusitada riqueza. Son tres habitaciones consecutivas, de las cuales la primera, que sirve de antecámara o zaguán, ocupa el centro y las otras dos, que se extienden a uno y otro lado, son las llamadas propiamente Capítulos, «donde se juntan los monjes—dice el P. Santos, historiador del Monasterio—de ocho a ocho días, según la Constitución que profesan, y donde dicen sus culpas y se las reprenden y castigan para que siempre esté en pie la observancia».

El zaguán tiene nueve metros de largo por ocho de ancho, y está iluminado por tres grandes ventanas rasgadas hasta el piso. Las paredes hasta la cornisa no tienen más adorno que el de los cuadros que mencionaremos después; pero desde la cornisa para arriba toda la bóveda está pintada en estilo grutesco de gran suntuosidad. En el centro de la bóveda figúrase un gran claro de cielo con nubes, entre las cuales se ven bajar algunos ángeles con coronas de laurel en las manos, «para coronar—dice el P. Sigüenza—a los que sufrieren con paciencia por sus culpas o sin ellas y por el amor de la obediencia y penitencia, cuyo estado profesan, las reprensiones

y castigos que en aquellos Capítulos les dieren los prelados». Sobre las puertas y ventanas, en doce nichos fingidos, están representadas las figuras de Job (en lugar preeminente) y otros once profetas en medio de una gran profusión de fajas y follajes, que enriquecen la bóveda con la fantasía de la composición y la galanura del colorido.

Entre los cuadros que adornan las paredes llaman principalmente la atención una *Sagrada Famil.a*, copiada de Rafael por



Fig. 96.—Salas Capitulares. Zaguán.

Poussin; *La Anunciación de la Virgen y el Nacimiento del Señor*, por Miguel Coxcie; algunas tablas españolas del siglo XV y dos trípticos con una hermosa tabla de la *Coronación de espinas*, obra de Jerónimo Van Aken, llamado comúnmente *El Bosco*. Esta última tabla es de lo más característico en la escuela flamenca de la época. Por una parte, el pintor pensó tratar dignamente un asunto piadoso, y dió a la figura central una expresión tal vez algo artificial, pero en definitiva dolorosa y paciente, como reclamaba el asunto. Mas, por otra parte, *El Bosco* no podía olvidar fácilmente su ordinaria afición a las jocosidades y a las sátiras, en las que tantas ve-



Fig. 97.—El Bosco: Coronación de espinas.



Fig. 98.—Detalle.



Fig. 99.—Detalle.

ces había empleado su pincel realista como intérprete del alma popular flamenca; y así, en las figuras de los verdugos, de los escribas y fariseos, surge otra vez la vena satírica, triunfa su tendencia a la caricatura. Yo no sé hasta qué punto esta pintura puede entrar en los dominios del arte religioso. Por lo menos, sus tendencias estéticas son una singularidad que merece atención.

Hay todavía en el mismo zaguán otros cuadros menores: *Mul-*



Fig. 100.—Sala Capitular.

tiplicación de los panes, escuela de Patinir; *Tentaciones de San Antonio*, en el estilo satírico y grotesco de *El Bosco;* un boceto de Rubens para el cuadro de *Los Discípulos de Emmaus*, y un *Bodegón*, de Van-Son.

El ángel de bronce dorado que se ve a la entrada del zaguán sirvió en otro tiempo de atril para cantar el Evangelio desde la tribuna de la iglesia, y es obra del flamenco Juan Simón, fundida en Amberes en 1571.

Capítulos.—Las dos salas contiguas a la anterior a uno y otro lado, llamadas Capítulos, tienen 22 metros de largo por nueve de

ancho y están iluminadas por catorce ventanas, siete rasgadas hasta el suelo y siete solamente hasta la cornisa. La sala de la derecha o capítulo del Vicario tiene en el testero un altar en el hueco de una puerta figurada, con una magnífica pintura de *San Jerónimo*, de *El Tiziano;* «Figura de grande relieve y fuerza, una carne tostada, magra, enjuta, tan natural cual el mismo Santo nos dice que la tenía... El risco, árboles, león, fuentes y los demás paños y ador-



Fig. 101.—Sala Capitular.

nos del cuadro tan redondos y tan fuertes, que se pueden asir con la mano» *(Sigüenza)*.

En los medios puntos de los cuatro testeros, dos por cada Capítulo, formáronse unos recuadros con marcos dorados, en cuyo centro se ven unos medallones de pórfido con figuras de bajorrelieve. Dos de ellos representan la cabeza del Salvador y los otros dos a la Virgen con el Niño Jesús en brazos. Debieron ser regalo de algún príncipe de Italia, y sabemos que el Rey Felipe II los apreciaba en mucho y por su orden fueron colocados en este lugar. Arias Montano compuso las elegantes aunque sibilíticas inscripciones que los acompañan.

En la sala de la izquierda, que llaman Capítulo Prioral, en el testero de Levante:

Hic lapis offensus feriet feretque ruinam,
Hic et inoffensus petra salutis erit.

(Ofendida esta piedra (Cristo), daña y acarrea ruina; respetada, es causa de salud.)



Fig. 102.—Decoración del techo.
Fot. Moreno.

Enfrente, sobre la puerta, bajo el medallón de la Virgen:

Hanc haec mirandam tibi protulit unio gemmam;
Auctori chara est utraque petra Deo.

(Esta piedra preciosa produjo en tu obsequio esta maravillosa perla; ambas piedras son muy gratas a Dios, su autor.)

En el testero extremo de la sala de la derecha, bajo la otra cabeza del Salvador.

Iesu Christo divini templi lapidi praestantissimo D.

(Dedicado a Jesucristo, la piedra más valiosa del templo divino.)

Sobre la puerta de enfrente bajo la otra imagen de Nuestra Señora:

Abrahamicae lapidicinae specimini duplici incomparabili S.

(Consagrado a las dos muestras incomparables de la cantera de Abraham.)

La pintura de las bóvedas en ambas salas capitulares es del

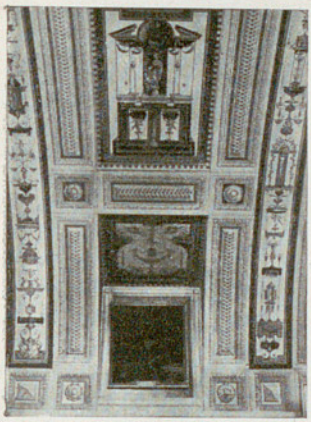


Fig. 103.—Grutescos del techo. *(Fot. Moreno.)*

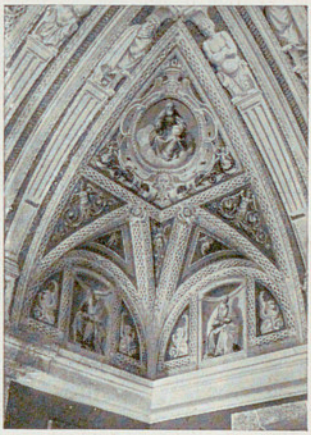


Fig. 104.—Angulo del techo. *(Fot. Moreno.)*

mismo estilo que la del zaguán, más rica tal vez y más elegante. Consiste, para hablar con las palabras del P. Sigüenza, «en follajes de yeso y resaltes de claro y oscuro, artesones con florones y vacinetas de lo mismo; y por dentro de estos marcos van corriendo por sus listas y compartimientos mil bizarrías y caprichos de grutescos, donde se ven animales raros, aves extrañas, paños de diversos colores colgados, tendidos unos, plegados otros, pedazos de arquitectura, frontispicios, cornisas, cimborrios sustentados falsamente sobre palillos y otras cien monerías propias de esta suerte de pintura, que no pretende más que deleitar la vista con esta vagueza».



Fig. 105.—VELAZQUEZ: Los hijos de Jacob presentan a su padre los vestidos de José.



Fig. 106.



Fig. 107.

Fragmentos del cuadro anterior.

Toda esta fantástica decoración es obra de los hijos del Bergamasco: Granelo y Fabricio.

Como si ésta no fuera todavía bastante riqueza, las paredes de las dos salas están materialmente cubiertas de cuadros de gran valor, que constituyen por sí solos una de las más ricas galerías de pintura.

Sala Vicarial (derecha).—La Anunciación, de Pablo Cagliari,



Fig. 108.—Escuela de PATINIR: San Cristóbal.
Fot. Moreno.

El Veronés; Los hijos de Jacob presentando a su padre la túnica ensangrentada de José, por Velázquez. Este cuadro lo pintó Velázquez en Roma durante su primer viaje y lo envió a España en unión de un autorretrato que regalaba a su suegro y maestro, Pacheco, junto con el cuadro de *Las Fraguas de Vulcano* (Museo del Prado); y efectivamente, todo en este cuadro recuerda la factura de *Las Fraguas. Jacob guardando el ganado de Labán*, por Ribera; *La Ultima Cena*, de *El Tiziano;* el *Martirio de San Lorenzo*, por Fernández Navarrete, *El Mudo; Martirio de Santiago*



Fig. 109.—Los hijos de Jacob.—Fragmento.

Fot. Laurent.



Fig. 110.—Los hijos de Jacob.—Fragmento.

Fot. Laurent.

Andrés Vaccaro (1598-1670), pintor napolitano, discípulo de Caravaggio y del Dominiquino; pocos le han igualado en la brillantez de la factura.



Fig. 111.—Lot huyendo de Sodoma con sus hijas. *Fot. Moreno.*

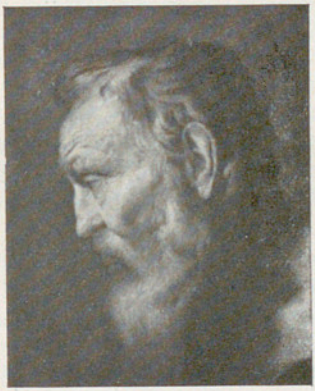


Fig. 112.—Cabeza de Lot.



Fig. 113.—La mujer de Lot.



Fig. 114.—Coxcie: Díptico La Anunciación. *Fot. Laurent.*

Apóstol, por el mismo; *San Mauricio y los mártires de la Legión Tebea*, por Domenicos Theotocopoulos, *El Greco; La Adoración del Nombre de Jesús*, que antes llamaban *La Gloria*, del mismo; dos *San Francisco de Asís*, también del mismo; *San Jerónimo en oración*, por *El Tiziano; Santa María Magdalena*, de Jordán, según un original de *El Tiziano; San Pedro de Alcántara*, de escuela española del siglo XVII; *El Profeta Balaam*, de Jordán; *Adoración de los pastores*, dos, de Ribera. Uno de ellos tiene la firma siguiente: «Giuseppe de Ribera, español valenciano de la ciudad de Játiva, académico Romano, F. 1640». *La Santísima Trinidad*, de Ribera; copia del retrato de *Inocencio X*, de Velázquez; *El Nacimiento de la Virgen*, de Valdés Leal; *La Virgen con el Niño*, de Van Dyck; *Esopo*, de Ribera; *Crisipo*, del mismo. Los que siguen son cuadros más pequeños y de menos importancia: *Retrato de Felipe IV*, de Antonio Arias; *Retrato de Doña Mariana de Austria*, del mismo; *San Agustín escribiendo*, de Bartolomé Vicente; *Nuestra Señora amamantando al Niño Jesús*, copia hecha por Carvajal del original de *El Parmesano*; *San Bernabé*, de Sebastián Herrera; *Martirio de Santiago*, copia de *El Mudo; San Juan Bautista y San Juan Evangelista*, de *El Mudo*.

Sala Prioral (izquierda).—Cinco grandes pinturas de *El Tintoretto*, a saber: *La Adoración de los pastores*, *La Magdalena*, *Ester desmayada delante de Asuero*, *Lavatorio de los pies a los Apóstoles* y *Conversión de la Magdalena; Descendimiento de la Cruz*, por Rogerio Van-der-Weyden;

Nuestro Señor crucificado, con San Juan y la Virgen, pintura en tabla del mismo; *Entierro de Cristo*, por *El Tintoretto; San Jerónimo*, por Palma, *El Joven; Lot embriagado por sus hijas*, por *El Guercino; Lot huyendo de Sodoma con su familia*, de Vaccaro; *Noé embriagado*, por Jordán; *Aparición de Cristo resucitado a su Madre Santísima*, por Pablo Cagliari, *El Veronés*, y *Nuestra Señora de los Dolores*, por Máximo Stancioni, llamado *El Caballero Máximo*.

A éstos se pueden añadir gran número de cuadros menores; cuatro retratos de señora, atribuídos a Rosalba Carriera; *Retrato de caballero desconocido*, de Rafael Mengs; *El Profeta Isaías y la Sibila Eritrea*, de escuela florentina; *La Virgen con el Niño dormido en brazos*, de Alonso Cano; *La Magdalena en oración*, de *El Tiziano*, copiado por Jordán; *San Jerónimo escribiendo*, escuela de Ribera, copia de *El Caballero Máximo; Virgen junto a la cuna*, de escuela veneciana; *Descendimiento de la Cruz*, escuela florentina; *San Bartolomé*, anónimo; *Los Desposorios de Santa Catalina*, copia de *el Correggio; La Anunciación*, de Rizzi; varios *Floreros*, del jesuíta Seghers; *Fruteros*, de Heem; *Noé levantando el altar*, de Vaccaro, y un *Ecce Homo*, de *El Tintoretto*.

Terminada esta sumaria enumeración de los cuadros que se custodian en los Capítulos, invitamos al lector a que vuelva sobre sus pasos, y ya que no le sea posible analizar minuciosamente cada uno de ellos, detenga al menos su atención sobre algunos que merecen particular estudio.



Fig. 115.—Coxcie: Díptico. El Nacimiento.
Fot. Laurent.

Miguel Coxcie, célebre pintor flamenco nacido en Malinas en 1497, muerto en Amberes en 1592.



Fig. 116.—Detalle.

Felipe II le tuvo en mucho aprecio y le nombró su pintor de cámara.

Lo que más fama dió a Coxcie fué su gran habilidad de copista. Por encargo de Felipe II hizo una copia del *Cordero místico*, de Van Eyck, que según los contemporáneos difícilmente se distinguía del original. En sus pinturas originales se ve muy clara la influencia de Rafael, cuyas obras estudió detenidamente en Italia.



Fig. 117.—Detalle.



Fig. 118.—Detalle.



Fig. 119.—RIBERA: Jacob guardando el rebaño de Labán.

Comencemos por *La Ultima Cena*, de *El Tiziano*.

Representa la escena que se desarrolló en el Cenáculo poco antes de comer el Cordero Pascual, cuando, lavados ya los pies a sus discípulos, anunció en términos velados el Salvador que uno de ellos le había de vender. Apenados por aquella traición, todos iban dirigiendo al Señor la misma pregunta: «¿Soy, por ventura, yo, Señor?» Este es el momento que escogió *Tiziano* para su cuadro. La escena pasa en un gran salón, enlosado con mármoles de color, con cuatro columnas estriadas al fondo, entre las cuales, por un amplio ventanal, se descubre un paisaje de hondas lejanías, iluminado de lleno, pese a la verdad histórica de los Evangelios, por un espléndido sol. En el centro, una mesa larga, cubierta con mantel blanco, recién desdoblado; delante de ella un lebrillo metálico con



Fig. 120.—Detalle del anterior.

fuentes y copas, en las que pica una perdiz posada en el borde del lebrillo; al lado, un canasto de mimbres con panes y servilletas; bajo la mesa, junto a Judas, un perro royendo un hueso, con ojos de desconfianza. Sobre ella, la fuente con el Cordero Pascual; otras fuentes, cuchillos, panes, frutas y copas; en el centro de la mesa y del cuadro, como cabeza y jefe de aquella familia, descuella Jesucristo, con la mano derecha sobre el mantel, en actitud de intimidad, y la izquierda sobre la espalda de San Juan, con ademán cariñoso. A la derecha del Salvador está San Pedro, con las manos en alto, como retirándose espantado, que responde muy bien al estado de ánimo del Apóstol. A la izquierda del Salvador está San Juan, con los brazos sobre la mesa y la cabeza caída sobre la mano derecha; sigue a continuación un



Fig. 121.—Un Apóstol.—Autorretrato del Tiziano.



Fig. 122.—TIZIANO: La Ultima Cena.

grupo formado por los demás Apóstoles, que hablan entre sí o meditan preocupados, como el último a la derecha, que tiene la mano sobre la boca; a la izquierda de éste se pintó a sí mismo

El Tiziano; es una soberbia figura, de frente espaciosa y surcada de arrugas, ojos vivos y barba larga y blanca, llena de distinción y elegancia.

Es en conjunto una magnífica composición y puede contársela entre las grandes obras del maestro veneciano. A pesar del aparente desorden de la escena, la atención se concentra desde luego sobre el



Fig. 123.—Fragmento de la Cena.

personaje central. Las actitudes variadas y de gran movimiento traducen muy bien al exterior el sentimiento de congoja y ansiedad que agita los espíritus, pero sin que las figuras, fuertes y bien formadas, pierdan nada de aquella majestad caballeresca, casi heroica, que las hace aparecer como pertenecientes a una humanidad superior. Sobre todo esto, un torrente de luz dorada se derrama por el ancho ventanal y tiene la fuerza mágica de dar corporeidad vigorosa a los objetos, envolviéndolos juntamente, suavizando los contornos, ligando las figuras, esfumando las líneas, en aquella especie de polvillo luminoso, que es uno de los mayores encantos de *El Tiziano*.

De Doménicos Theotocopoulos, llamado comúnmente *El Greco*, son varios los cuadros que merecen detenida visita. Es uno de los más singulares el que representa el *Martirio de San Mauricio y la Legión Tebea*, «valiente explosión en estética y en técnica de una personalidad que se siente ya original y fuerte y que hasta entonces sólo se había ido manifestando fragmentariamente». En rea-



Fig. 124.—Fragmento de la Cena.

lidad, en *San Mauricio* es donde por primera vez aparecen ya en pleno desarrollo las singularísimas características del pintor cretense. La historia del Santo Centurión y de sus compañeros, que aceptan el martirio antes que renegar de su fe, está tratada en episodios y dividida, como otros cuadros de *El Greco*, en dos escenas, una terrena y otra celestial. En la escena principal a la derecha, aparece San Mauricio, hablando con sus compañeros, con el índice en alto, como si quisiera indicar que sólo a un Dios único se debe adoración y sacrificio, mientras con la mano izquierda rechaza la

invitación al paganismo (1). A la izquierda se ven dos distintos episodios. En un último término los legionarios cristianos ondean el estandarte de la cruz y van alegres al martirio ante las fuerzas armadas del César; más cerca, en otra escena, el verdugo va cortando las cabezas, y San Mauricio las recoge, animando con su valor a sus compañeros de martirio. En lo alto, dos figuras angélicas brindan a los mártires la corona y la palma, y un grupo de ángeles músicos acompaña con sus cánticos la entrada de los vencedores en la Gloria. A pesar de lo sangriento de la escena, se ve que el artista ha huído de todo gesto trágico; aquí, como en la mayoría de sus cuadros, y sobre todo en los retratos de su mejor época, le ha preocupado sobre todo la fuerza de la vida interior, lo que un crítico ha llamado «la tranquila intensidad del espíritu».



Fig. 125.—Fragmento de la Cena.

A ningún aficionado medianamente observador se le escaparán sin duda los atrevimientos anatómicos del grupo principal, que no son sólo alargamiento de figuras, sino verdaderas desproporciones. Por otra parte, estos errores de anatomía no pueden achacarse a ignorancia o descuido; basta examinar un momento la perfección exquisita que brilla en los episodios de la izquierda y en el cuadro entero. Si las figuras no han salido más perfectas, no es porque el artista ignore la anatomía o desconozca el dibujo de la figura humana. El dibujo y la anatomía son admirabels en

(1) La figura de barba rubia que asoma la cabeza, a la izquierda de San Mauricio, mirando a un lado, como distraído, suponen algunos, con poco fundamento, que es el autorretrato del autor.

otras partes del cuadro. Si aquí no lo son, alguna razón tendría el gran cretense para estas alteraciones, que tan directamente

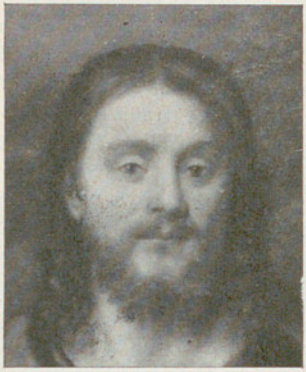


Fig. 126.—Cabeza del Señor.

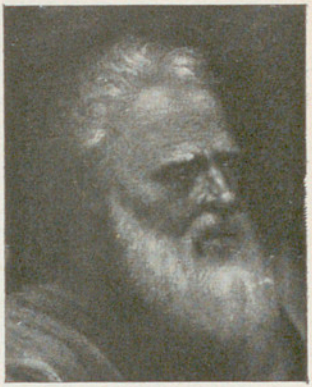


Fig. 127.—Un Apóstol.

afectan a la sustancia de la obra. Recurrir, como algunos han hecho, a alguna anormalidad visual del pintor, no explica nada y es, además, una suposición gratuita que no se apoya en motivo ninguno razonable. He aquí el enigma de *El Greco* en toda su fuerza. Es preciso confesar que estas genialidades obedecen a las convicciones estéticas de *El Greco*, para quien la composición pictórica no debía seguir los módulos de ningún canon ni sujetarse a reglas matemáticas; las formas no eran para él sino un medio libre de expresión del espíritu, elementos de una armonía que debían acomodarse al efecto decorativo del conjunto. De todos modos, y como quiera que se interpreten estas libertades anatómicas, todo el cuadro re-



Fig. 128.—Un Apóstol.

bosa solidez y vida. El colorido es de una brillantez rutilante y de una riqueza cromática originalísima. Banderas carmesíes, blancas,



Fig. 129.—El Greco: Martirio de San Mauricio y la Legión Tebea.

azules; mantos amarillos, sobrevestas verdes, capas de color naranja, por todas partes veladuras y tornasolados al estilo veneciano, y todo esto salpicado con los tonos dorados metálicos de las empuñaduras y guarniciones y los grises acerados de las alabar-

das y las espadas. La armonía cromática tiene una suntuosidad maravillosa.

Para que resalte más por la fuerza del contraste, ponga un momento sus ojos el visitante en el vecino cuadro de *San Francisco*,



Fig. 130.—El Greco: San Mauricio.—Parte inferior.

también de *El Greco*, el tipo clásico del asceta español, enjuto, lúgubre, anacorético, y pase después al siguiente, conocido con el nombre de *La Gloria*, al cual otros llaman *El sueño de Felipe II*, y que más propiamente debe denominarse *La Adoración del Nombre*

de Jesús. Como en *San Mauricio* y otros cuadros del autor, se repite aquí el contraste entre una escena terrena y otra celestial, y como en el *San Mauricio*, la terrena se desarrolla en episodios.

El grupo principal en la parte terrena está presidido por la fi-



Fig. 131.—San Mauricio.—Parte superior.

gura de Felipe II; es la Cristiandad militante en oración. A la izquierda del Rey ora un Emperador, con manto de armiño; frente a éstos un Pontífice, con ornamentos recamados de oro, y detrás

un Cardenal, en rojo bermellón, rodean la figura central, que ofrece su espada a la Fe.

A la derecha, el monstruo infernal abre sus fauces y muestra



Fig. 132—San Mauricio.—Fragmento.

el apiñamiento de condenados. «Es un infierno sobrio de llamas —dice un crítico—, como los martirios de *El Greco* lo son de sangre, y con exuberancia de musculatura miguelangelesca: un infierno más

del Dante que de sermón».

Sobre este infierno destaca una valiente mancha de rojo encendido; es el *Lago de fuego* y la ruina de Sodoma; mientras que al lado opuesto, «entre los últimos fulgores del incendio y el fondo oscuro de la vida terrena, se abre el rompimiento del Purgatorio, cual etapa intermedia entre la Tierra y el Cielo, con sus almas que elevan los brazos ansiosos, sostenidas en el dolor por la esperanza».

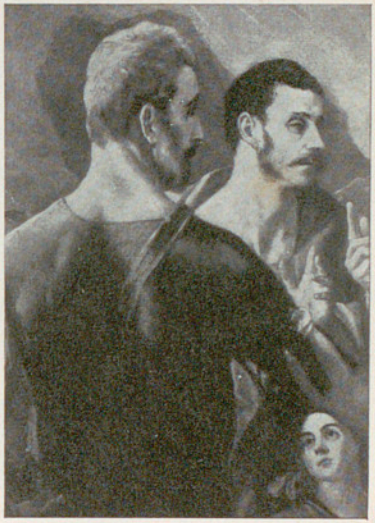


Fig. 133.—San Mauricio.—Fragmento.

En lo alto, entre remolinos de nubes grises y racimos de ángeles de ropaje polícromo, se abre un rompimiento de Gloria con el anagrama de Jesús en luz blanca sobre el dorado claro del fondo. La idea



Fig. 134.—San Mauricio.—Cabezas del grupo principal.

del cuadro, tan complejo a primera vista, es muy clara: es la representación plástica de las palabras de San Pablo: *In nomine*

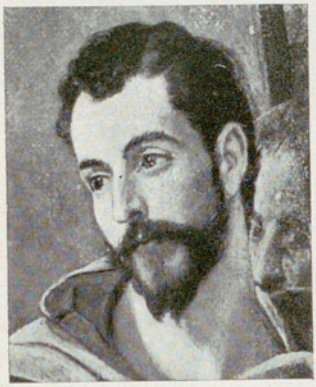


Fig. 135.—Detalle del anterior.



Fig. 136.—Detalle del anterior.



137.—Detalle.

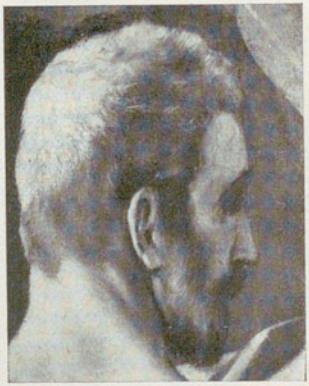


Fig. 138.—Detalle.

Iesu omne genu flectatur Coelestium, Terrestrium et Infernorum. (Al nombre de Jesús, dóblese toda rodilla en el cielo, en la tierra y en los infiernos.)



Fig. 139. — El Greco: San Francisco de Asis en éxtasis delante de Cristo crucificado.

Fot. Moreno.



Fig. 140. — El Greco: Fragmento del cuadro anterior. — Cabeza de San Francisco.

Fot. Moreno.



Fig. 141.—El Greco: Adoración del Nombre de Jesús.

El cuadro, a pesar de sus reducidas dimensiones, es obra de excepcional importancia. Un crítico asegura que en perfección de colorido «llega aquí *El Greco* a su mayor altura». Se ve que el gran cretense, dueño ya de toda su técnica, usa libremente de todos sus recursos, «desde el borrón suelto hasta la miniatura, desde la solidez del retrato al abocetado impresionista». Sea lo que quiera de otras obras de *El Greco*, *La Gloria* es de las que no pueden tener más que



Fig. 142.—Fragmento del anterior.

admiradores. Hombres tan cerrados al estilo de Theotocopoulos como Palomino, han tenido que reconocer que «no se puede hacer más».

La Sala prioral podría con razón llamarse la Sala de *El Tintoretto*. Seis magníficos cuadros del gran maestro veneciano adornan sus paredes, todos ellos trazados en aquel su estilo grandioso, tan aficionado a los contrastes violentos de luz y sombra, audaz a veces en el dibujo hasta la incorrección, violento y fogoso siempre. Deténgase un momento el visitante ante *El desmayo de la Reina Ester delante de Asuero*. La luz entra a raudales en la regia habitación, haciendo brillar los brocados y las sedas rutilantes de la Reina y sus damas. Pero todo el brío de esos contrastes luminosos no estorba para que brille en toda su femenil suavidad la hermosura de Ester, tan delicada y majestuosa al inclinarse en su desmayo.

Tal vez, sin embargo, atraerá más su atención aquel otro cuadro tan lleno de luz, *El Lavatorio de los pies*, uno de los que en todo tiempo ha merecido mayores alabanzas de los críticos.



Fig. 143.—Fragmento de *La Gloria*. Felipe II.



Fig. 144.—El Veronés: Adoración de los pastores, *Fot. Laurent.*

Representa el *Lavatorio* que Jesucristo hizo a sus discípulos la noche de la Cena, y la escena está situada en un salón espacioso y magnífico, solado con mármoles sanguíneos, blancos y verdes. La mesa está colocada con tal arte, que su primer término queda libre, sin duda para el servicio, con lo cual a los Apóstoles se les ve de frente o de perfil, pero a ninguno de espalda. Al fondo del cuadro, y a



Fig. 145.—El Veronés: Adoración.—Grupo de los pastores.

través de un ancho ventanal, se ve un canal, por el que se pasean góndolas; más allá, portadas de edificios clásicos, entre cuyas fachadas se divisa un paisaje de campo; y por último, el cielo. Escogió *El Tintoretto* para su cuadro el momento en que Jesucristo llega a lavar los pies a San Pedro; lleno de vergüenza y confusión el Apóstol al contemplar a su querido maestro postrado a sus pies, le dice fuera de sí: «Señor, ¿tú me lavas a mí los pies? Jamás me los lavarás». Tiene el Apóstol el pie metido en un lebrillo, a la vez que con la mano izquierda se recoge un poco la túnica; su rostro expresa bien la admiración que le causa la humildad de Jesús, arrodillado a sus pies. El Maestro divino levanta la cabeza hermosa y resplandeciente para mirar a Pedro y decirle que si no se deja lavar no tendrá parte en su reino. Entre Jesucristo y



Fig. 146.—Cabeza de la Virgen.



Fig. 147.—Una pastora.



Fig. 148.—Una pastora.

San Pedro se halla San Juan, en figura de joven de rostro lampiño y expresión muy dulce; tiene en las manos un jarro y sobre el

brazo derecho un paño blanco, como si quisiera ayudar a Jesús en su trabajo.

Los demás apóstoles, unos están sentados a la mesa, hablando entre sí o admirados de lo que ven; otros se descalzan para prepa-



Fig. 149.—TINTORETTO: El Lavatorio.—Fragmento.
Fot. Moreno.

rarse al *Lavatorio;* uno ayuda a otro a descalzarse, y con tanta fuerza tira, que el otro tiene que agarrarse al banco para no resbalar. En el fondo oscuro del ángulo derecho se entrevé la Cena; pero es muy poca la luz, y sólo se distingue vagamente el conjunto.

Mucho hay que alabar y admirar en esta magnífica pintura. Pero más que cuanto pudiéramos nosotros decir, ilustrará al visitante lo que sobre ella escribió nuestro gran Velázquez, al dar cuenta a Felipe IV de los cuadros que por orden suya se habían

colocado en las Salas Capitulares. (1) «Vaya en segundo lugar, pero no como inferior (a *La Perla*, de Rafael), el lienzo del *Lavatorio* de Cristo a sus discípulos la noche de la Cena. Excedióse a sí mismo aquí el gran Jacobo Tintoretto. Es de excelentísimo capricho, y en la invención y ejecución admirable. Dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintura; tal es la fuerza de sus tintas y



Fig. 150.—El Lavatorio: Fragmento.

disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él y caminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores, que disminuyéndose hacen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras hay aire ambiente. La mesa, asientos y un perro que está echado, son verdad, no pintura. La facilidad

(1) «Memoria de las pinturas que la Majestad Católica del Rey Nuestro Señor Don Felipe IV embía al Monasterio de San Laurencio el Real del Escurial este año de MDCLVI (1656), descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velázquez.»

y gala con que está obrado causará asombro al más despejado y práctico pintor, y, por decirlo de una vez, cuanta pintura se pusiere junto a este lienzo se quedará en términos de pintura, y tanto más él será tenido por verdad».

Este lienzo, pintado primero para la Escuela de Santa Márcola, en Venecia, fué luego propiedad del Rey Carlos I en Inglaterra,

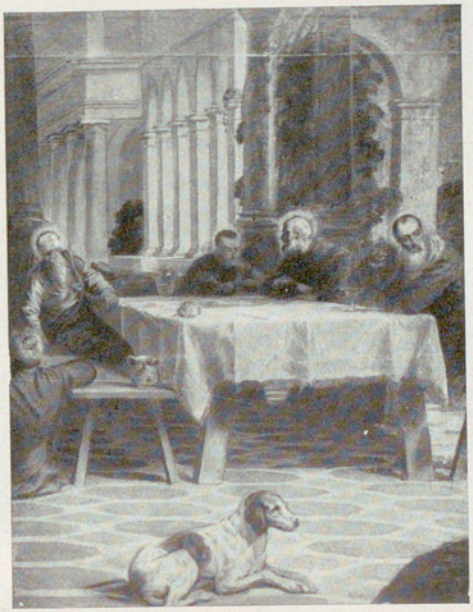


Fig. 151.—El Lavatorio.—Fragmento.

gran coleccionista de pinturas italianas y flamencas. A su muerte vendióse en Londres en pública almoneda, y allí lo adquirió con otros muchos nuestro Embajador, D. Alonso de Cárdenas, de orden de Felipe IV, que quería enriquecer con ellos el Monasterio del Escorial.

Terminemos esta visita a las Salas Capitulares haciendo una estación ante el incomparable *Descendimiento*, de Roger Van-der-Weyden. Felipe II se consideraba dichoso de poseer este cuadro, y

tenía razón para ello, pues para muchos críticos esta es la más preciosa joya que guarda El Escorial.

Debió ser pintado hacia el año 1435, cuando su autor estaba alrededor de los cuarenta de su edad; tal vez en otros cuadros supo el artista flamenco dar a sus figuras más fuerza o más riqueza; pero esta es la obra de la armonía consumada y el perfecto equilibrio.



Fig. 152.—VAN-DER-WEYDEN: Descendimiento.
Fot. Laurent.

Ocupa el centro el cuerpo de Cristo muerto, recién desclavado y sostenido por José de Arimatea, que está de pie delante de la cruz, en forma de *tau* (T). A su derecha, la Virgen, desfallecida de dolor y apenas sostenida por San Juan y las piadosas mujeres, cae en un desmayo tan noblemente rítmico que bien se advierte ser el cuerpo el que se rinde, mientras el alma conserva toda su entereza. A la izquierda, Nicodemus sostiene por las piernas el santo cuerpo, junto a la Magdalena, que está también medio desfallecida de amargura, y otro personaje que presenta un bote con ungüento

Cuando se examina la obra en su conjunto se hace creíble la idea de los críticos, que tienen a Van-der-Weyden por discípulo de los imagineros de Tournay, su patria. Es un caso efectivamente singular el de este pintor, que cuando el arte ha dado un paso decisivo en la disposición de los fondos y lejanías, hace alarde de ignorar lo que han hecho sus inmediatos predecesores y da un salto atrás, no para buscar la rudeza primitiva (el *Descendimiento* es obra de gusto refinado) sino para dar a su trabajo un sello personal más religioso y sobre todo más patético. Van-der-Weyden ha sentido evidentemente una marcada tendencia al realismo; las figuras del *Descendimiento* lo están diciendo bien alto; y, sin embargo, en el orden total de la composicion se le ve alejarse resueltamente de cuanto pueda dar a la escena un sabor realista.



Fig. 153.—Descendimiento.—Parte central.

Efectivamente, Van-der-Weyden parece desconocer la importancia de los adelantos de Van Eyck en la perspectiva, y el *Descendimiento*, con sus figuras destacadas sobre fondo de oro, sin profundidad ninguna, dispuestas casi simétricamente y tan estrechamente agrupadas que difícilmente podrían moverse, presenta todo el aspecto de un bajorrelieve; hasta la misma disposición del marco, rozando la cabeza de las figuras, recuerda los relieves de altar agrupados bajo arcadas, que tallaban por aquel tiempo los imagineros de Tournay. Un maravilloso sentido del efecto lineal ha dispuesto las masas, ya verticales, ya oblicuas o encorvadas, con una ponderación maravillosa.

Pero lo verdaderamente admirable, son las caras. No es la ver-

dad realista de los rostros lo que sorprende, sino la belleza espiritual de su expresión. Aquí Van-der-Weyden se aparta del camino realista iniciado por Juan Van Eyck y resucita el profundo lirismo del siglo XIII. Sus figuras no son retratos; tienen, es cierto, un



Fig. 154.—Descendimiento.—Desmayo de la Virgen.

sello de verdad realista; pero aquellos rostros tan hondamente emocionados quedan a pesar de todo tranquilos, con una especie de serenidad clásica. Nada de violencias, nada de arrebatos; sino una emoción interior contenida, y por esto mismo más



Fig. 155.—Descendimiento.—San Juan y las piadosas mujeres.



Fig. 156.—Descendimiento.—La Magdalena.



Fig. 157.—Descendimiento. Detalle.



Fig. 158.—Descendimiento. Detalle.

conmovedora. Un crítico alemán ha dicho que los personajes del *Descendimiento* «se sorben las lágrimas hacia adentro».



Fig. 159.—Descendimiento. Detalle.



Fig. 160.—Descendimiento. Detalle.

Es curiosa la historia de este famoso cuadro. Estuvo primero en Notre-Dame-hors-les-Murs, de Lovaina, fué propiedad de los

ballesteros de la ciudad. Estos la cedieron a la Reina María de Hungría, que a su vez lo regaló a Felipe II. Cuando venía camino de España, el barco que lo traía naufragó, y el cuadro quedó flotando



Fig. 161.—Descendimiento.
Detalle.

sobre las olas. Afortunadamente venía cuidadosamente embalado. y se salvó sin que la pintura tuviera apenas que sufrir. En Lovaina quedó una copia hecha por Coxcie; a él se atribuye también una, por lo menos, de las dos que posee nuestro Museo del Prado.