

*Felipe II en El Escorial: La representación del poder real **

Fernando CHECA CREMADES

A la muerte de Felipe II en 1598 vuelve a plantearse uno de los temas que más habían preocupado a artistas, panegiristas y miembros de la corte, el de la representación de una imagen del Rey, que fuera, no tanto un traspunto de su persona física, como de la institución que representaba: la Monarquía Católica. Desde este momento se tiene la posibilidad de una consideración global del reinado, a la vez que se hace presente la necesidad de una glorificación de su persona que, como había sucedido con su padre, ha de alcanzar la categoría de mito.

Las interpretaciones plásticas de su carrera y de su figura alcanzan ahora una variedad enorme, de acuerdo con los distintos intereses de cada momento y lugar. Y si en Florencia, en los paneles pintados para su funeral se insiste en los aspectos gloriosos y triunfales de sus actividades políticas (el episodio más tratado es la incorporación de Portugal a Castilla en 1580) y no se olvidan —recordemos que estamos en Italia— su interés por la protección a las artes y a la arquitectura, en España, Pedro Perret estampó en la vida del Rey que escribe Cabrera de Córdoba, una imagen del

* El presente trabajo fue hecho público con motivo del curso de Verano de la Universidad Complutense «Arte, poder y cultura. Felipe II y El Escorial» en mes de agosto de 1988. El autor agradece al CENTER FOR ADVANCED STUDY IN THE VISUAL ARTS de Washington el apoyo prestado a través de una Paul Mellon Fellowship, así como al Convenio Patrimonio Nacional-Universidad Complutense.

mismo como Monarca contrarreformista, defensor de la Iglesia y perseguidor de la herejía.

Pero quizá uno de los mejores ejemplos de como proponía este problema a fines del siglo XVI lo constituya el anónimo manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid y que se refiere a la «Traça y orden para las honras del Catholico Rey nuestro Senor Don Phelipe el Segundo y apuntamientos de matheria por sus años». Lo que nos parece especialmente relevante es que este escrito se proponga escribir una historia del reinado, en realidad una crónica, que recoja aquellos hechos que parecen de un carácter más relevante a la hora de conseguir una imagen mítica deseada. De manera que, junto al encomio de las actividades constructoras del Rey y de alusiones necesarias a su progenie, plantea el hecho para nosotros más relevante, de como ha de ser su retrato.

La imagen del Rey se propone así como un tema esencial y ha de participar de las mismas características que se exigían para las crónicas históricas: «Despues —dice— se deve retratar a Su Magestad declarando literalmente así su real fisonomía de su rostro y cuerpo, como sus grandes virtudes y acciones interiores y exteriores, lo más apurado y sustancial que ser pueda.

Luego se deve poner su retrato y compostura el más al natural que fuere posible, cortado en cobre por hombre de mucha inteligencia de la arte, para que como ahora en nuestro siglo, en los venideros leemos con más amor y atención las historias de los Reyes y Príncipes que conocemos personalmente o por retratos...».

No nos queremos detener en este momento en algunos aspectos de esta idea por sí mismo relevantes, como son, por ejemplo, la propuesta de que el retrato sea hecho en cobre, indicando así el valor que la imprenta tenía como difusor de una imagen regia, y que contaba con precedentes tan ilustres como las series grabadas por el Emperador Maximiliano I de Austria a principios de siglo, ni sobre el valor de perennidad que de esta manera adquiere la imagen real. Sin embargo, sí queremos reflexionar sobre un aspecto que es esencial en la idea de retrato tal como se proponía en el Renacimiento, es decir, el del parecido, el de que ha de tratarse de una imagen similar a la del retratado. Qué se entendía en el siglo XVI, y en el ámbito específico del retrato cortesano, por «declaración literal» o «compostura al natural», es uno de los temas que queremos tratar en estas páginas.

En el sermón que en 1598 predicó en Madrid Fray Alonso de Cabrera se plantea igualmente el tema del retrato del Rey, el de las cualidades que han de tener los artistas llamados a realizarlo y el de la posibilidad de alcanzar un parecido que a través de la representación, pueda darnos esa imagen de la majestad que se deseaba.

Con respecto al segundo de los temas, el de los artistas dignos de representar a la figura regia, Fray Alonso recurre al tópico clásico, muy usado en tiempos de Carlos V, y de procedencia pliniana, según el cual sólo Ape-

les era digno de pintar a Alejandro, como sólo Tiziano lo fue del Emperador; de esta manera nos dice, «porque sí Alexandro prohibió por edicto público, que ningún pintor lo retratase, sino Apeles, y ningún escultor le hiziese de talla, sino Lysipo, que eran los príncipes de aquellas artes...», se ha de seguir la consecuencia de que ha de ser un gran artista el llamado a inmortalizar a tal príncipe. Pero ésta no es la idea central del sermónista, sino únicamente la entrada para una importante reflexión acerca del parecido de la imagen, que es nuestro interés también en este momento. Continúa el fraile, «juzgando ser perteneciente a la Magestad Real que ni aun su retrato pudiese representar alguna cosa indigna de su persona, quanto más se debe tener este recato en las pinturas que hace la lengua, lo que no puede el pincel», por ello se hace necesario recurrir a los artificios de la retórica, únicos que hacen posible la representación del poder real.

La descripción del mismo ha de fiarse entonces a los grandes maestros de este género, tal como los consideraba el Renacimiento pues «no se podía fiar esto, sino de Ciceron entre gentiles, o San Jeronimo entre Chirstianos, que tuvo eminencia entre epitafios de muertos». Pero faltando estas eminencias a la hora de pintar con la palabra la gloria del Rey Prudente, Alonso Cabrera recurre a la Biblia, fuente de toda sabiduría y elocuencia. Es allí donde se puede encontrar «un retrato digno de nuestro Rey, sacado no por mano de Apeles, ni Lysipo, sino del mismo Dios». De esta manera es como se encuentra un fundamento teórico y metodológico, muy de acuerdo con la cultura renacentista pues, como vemos, se funda en los modelos de la retórica ciceroniana y en la analogía horaciana entre pintura y poesía, para fundar una imagen alegórica del Monarca. Además, ésta cumple con el requisito de estar basada en la religión cristiana ya que este «retrato digno» no es otro que el de «Salomón, aquel celebratísimo Rey, con quien le comparo, y aun con un Plus Ultra, diciendo Ecce Plus quan Salomón hic. Mira a éste más que Salomón».

Para comprender el tema que queremos tratar es indudable que la idea de «parecido», «declaración literal» o «compostura al natural» de la que hablamos al principio, ha de comprenderse según los modelos que funcionaban en el Renacimiento, es decir, a través del tamiz de la retórica que, por medio de los escritos de Cicerón o Quintiliano, influía no sólo en el mundo de la literatura, sino también en el de la imagen. El tópico horaciano «Ut Pictura Poesis» al que nos acabamos de referir y que es el que utiliza, sin ir más lejos, Fray Alonso de Cabrera, sirve de perfecto puente entre palabra e imagen.

Esto es válido para gran parte de los retratos del siglo XVI, sobre todo para aquellos que quieren representar la idea de la majestad real. Utilizando como base la idea de que en esta representación del poder real no se trata tanto de buscar un parecido literal, sino de la elaboración de una imagen, es importante recordar, como se ha hecho recientemente, que es a través de la metáfora y el símil, como se trataba en el Renacimiento de llegar a estas figuraciones. Según Quintiliano la metáfora es una transferencia de

una realidad a otra para hacer más clara una significación o para producir un efecto decorativamente bello; los símiles, sin embargo, sirven para reforzar un argumento, o para hacer más vividas e impresionantes las imágenes. Si el símil consiste en una comparación, la metáfora es, más bien, una sustitución. De igual manera hemos de tener en cuenta que un símil debe producir efectos atractivos, extraños o sorprendidos y crear la impresión de novedad e inclusive de lo inesperado.

Con los retratos de Felipe II nos encontramos, en la mayor parte de los casos, ante la idea de similitud, antes que con la de metáfora. Esta o su corolario —la alegoría, que no es sino una metáfora continuada— se hace más presente en los retratos glorificadores, de procedencia fundamentalmente italiana. Es el caso de ciertas medallas conmemorativas, de retratos de Tiziano como el que se inserta en «La Gloria» o en la «Alegoría de la Batalla de Lepanto»... e inclusive en el retrato de bronce realizado por Leoni, verdadera alegoría clásica del poder regio, en la que Felipe II aparece comparado no sólo con los emperadores romanos, sino con la imagen de su propio padre, estableciendo así sutilmente una idea de continuidad dinástica fundamental en la imagen de los Habsburgo.

Sin embargo, la imagen más repetidamente utilizada por Felipe II, aquella que plantearon artistas como Antonio Moro, Sofonisba Anguiscola, Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz, ha de ser comprendida más bien dentro de la categoría retórica de símil, de esa similitud de Felipe II, Rey Sabio, con Salomón (y, que como veremos, se hará también imagen arquitectónica en El Escorial), o de la comparación con la imagen de su padre, o, sobre todo, con la idea abstracta de una majestad muy cercana a la divinidad, que le hace presentarse como monarca retirado, oculto en el *Sanctorum* de su palacio escurialense.

En los retratos de Felipe II y de su corte, recordemos por ejemplo, los magníficos de Maximiliano II y su mujer Maria, retratados por Moro, pareja que constituye uno de los puntos esenciales en la evolución del retrato de estado, se produce la superación de lo que podríamos denominar primera idea de retrato renacentista. Como ya hemos dicho, no interesa en este momento el parecido físico, asunto que era el más apreciado por la literatura artística por lo menos desde el siglo XIV, como la representación de una idea. Lo más característico de esta tendencia en relación con los retratos de corte españoles es que esa idea no se hace presente a través de objetos alegóricos, como sucedía en los retratos de Holbein o en tantos retratos de la corte de Isabel I de Inglaterra, sino a través de la disposición, la postura o las actitudes. Es el ceremonial y la etiqueta, junto a la propia idea de una monarquía que encontraba en el retiro y la discreción su marca de identidad, lo que se nos aparece como fundamental para comprender estas imágenes; más que la fascinación por el objeto real y significativo, como hacia Holbein, nos encontramos ante la atracción por el sentido majestuoso del mismo, como es el caso de las joyas, más frecuentes en los retratos de principios del siglo XVII, que en los propios del momento

de Felipe II. Pero lo que más destaca es siempre la casi total ausencia de símbolos materiales, que no sean la propia presencia del retratado.

LA GLORIA DEL REY

Como demostró Jenkins en un viejo y clásico trabajo sobre el «Retrato de Estado», este tipo se desarrolló y alcanzó su primer momento de auge a lo largo del siglo XVI, jugando la Casa de Austria, y fundamentalmente la figura de Carlos V, un papel decisivo. Es a lo largo del Renacimiento, sobre todo en el Cinquecento, cuando la teoría artística exige una peculiar dosificación de realismo e idealización a la hora de representar la realidad, alcanzando la teoría de la «mimesis» una profunda sofisticación en el momento de plantear las relaciones entre esa realidad (que se concibe como de muy diversos géneros) y las distintas posibilidades de su reflejo en la imagen artística (los estudios de Panofsky, Lee y Battisti, son muy ilustrativos al respecto).

Es entonces éste el momento ideal para que haga su aparición un tipo de retrato que había de mezclar una imagen real, el aspecto terrenal de los personajes, con una idea abstracta, la de la representación del poder real, un poder que, efectivamente, se ejercía de manera cada vez más personal, pero que se hacía en nombre de principios superiores y que excedían la personalidad individual del Príncipe. La mezcla de parecido y verosimilitud, con hieratismo y solemnidad es el principal carácter de este tipo de retratos que alcanza, como decimos, en la corte española, uno de los momentos más grandiosos de todo el arte del siglo XVI.

Aunque en otro momento nos hemos ocupado de la evolución retratística del Emperador Carlos V, no está de más recordar como es en los famosos encargos de Augsburgo hechos a Tiziano en las ocasiones de 1548 y 1551 donde encontramos la serie más famosa de retratos oficiales del siglo XVI. Al margen de los retratos de Carlos V, nos queremos fijar ahora en el del entonces todavía Príncipe Felipe, retratado de cuerpo entero, con armadura, en una imagen que constituye una de las más solemnes representaciones de un poderoso en todo el Renacimiento. La magnitud del retrato —de la que también participan los de Carlos V realizados en esta ocasión— y el hecho de que Felipe aparezca retratado con armadura son los hechos que queremos resaltar ahora como más significativos de la obra.

Ernst Kantorowick llamó la atención acerca de los antiguos retratos con armadura, denominándolos «Dioses en uniforme». Según el estudioso alemán, las estatuas con coraza aparecen esporádicamente en los tiempos helenísticos, pero se generalizan en momentos posteriores, en los que príncipes y generales optan por presentarse en forma divina, desnudos o vestidos; el tema según Kantorowick, ha de ponerse en relación con el de los trofeos o triunfos romanos, que en un principio simbolizaban la idea de la

Felicidad, pero que, a partir del siglo II, se transforma en VIRTUS PERPETUA o VIRTUS INVICTA. Recordemos que, según Jenkins, una escultura como la de Augusto en Prima Porta está en el origen del retrato oficial del siglo XVI, tal como lo venimos considerando.

Con estos precedentes podemos comprender no sólo la importancia de un retrato como el de Felipe II con armadura de Tiziano en el Museo del Prado, sino la de otros retratos del Rey, ahora en bronce, como el famoso de Leoni, también conservado en este Museo. Se trata de majestuosas imágenes del Rey en el ejercicio de su poder, y que hace uso de la armadura como uno de los elementos esenciales de la simbólica regia. Nos encontramos ante un caso particularmente claro de mezcla de elementos de idealización con los de realismo a los que antes nos referíamos, ya que es bien sabido que Felipe II, a diferencia de su padre, apenas participó en acontecimientos militares de manera directa. Sus retratos con armadura, realizados por los más famosos artistas del momento (Tiziano, Leoni, Antonio Moro), revelan la importancia que este tipo de imagen tenía a mediados del siglo XVI como verdadero emblema del poder real, así como la tremenda sugestión que la imagen heroica del Emperador Carlos V ejercía sobre su hijo y sobre el arte en general de estos momentos. El Rey aparece como un Dios en uniforme y su representación constituye la más perfecta imagen de esa VIRTUS PERFECTA ET INVICTA de la que hablaba Kantorowick.

Sin embargo, si comparamos los retratos de Tiziano y Leoni con los realizados por Antonio Moro, nos encontraremos con dos ideas distintas a la hora de representar la majestad regia; mientras que los italianos nos presentan una imagen solemne, mayestática y, en cierta manera, clásica, del monarca (se trata de verdaderas metáforas clásicas de la majestad, en el sentido bodiniano del término), los retratos de Moro resultan menos impositivos. Este autor estaba abandonando la idea de un retrato de aparato a la italiana, para proporcionarnos otra concepción que será la que predomine en la corte española de la segunda mitad del siglo XVI. En realidad este retrato con armadura al que nos estamos refiriendo, pintado hacia 1557 con motivo de la victoria de San Quintín, es uno de los primeros ejemplos plásticos de esa «imagen distanciada» que será la que con mayor interés se trate de promover desde estos ámbitos cortesanos. La obra, hoy en el Monasterio de El Escorial, puede ser la entregada al Monasterio en 1576 y que más tarde estaba en las colecciones pictóricas del Rey en el Alcázar de Madrid, donde se la describe en un inventario del año 1600 como «un retrato entero del Rey Don Phelippe nuestro señor, armado con mangas de malla y coselete con un baston en la mano y banda roja, con botas y espuelas y calças blancas, de pincel y sobre lienzo, de mano de Antonio Moro. Es retrato de la manera que andava quando la guerra de Sant Quintín»; fue pintada en Bruselas donde el artista fue llamado por Carlos V. Del favor que Moro gozaba en la corte española es buena muestra el hecho de que en 1559 el pintor volviera a España en el séquito del

Rey, aunque no se conservan posteriores retratos suyos de Felipe, al con armadura del que acabamos de hablar.

Sí nos interesa destacar, sin embargo, que estos viajes de Moro a la Península Ibérica, y que incluyen algunas estancias en Portugal, constituyen el inicio de lo que se ha denominado escuela española de retratos; pues a través del portugués Alonso Sánchez Coello, discípulo del flamenco, se inicia esta escuela que encuentra en el mundo de la corte y de la alta aristocracia su mejor clientela. Es este público al que se dirige uno de los factores que nos ha de hacer comprender esta escuela. Al margen de tópicos, muy cultivados en el romanticismo, acerca de la «austeridad» y el «carácter severo» de los españoles, hay que entender el carácter de esta corte y esta monarquía para explicarse ciertos caracteres formales e iconográficos de este tipo de imagen; en suma hay que estudiar qué peculiar «función de la imagen» cumple esta retratística y qué sentido adquiría en el marco de la corte madrileña de la segunda mitad del siglo XVI.

FELIPE II, REY SOL

Pero antes de entrar en consideraciones de este tipo habría que tener en cuenta algunos otros aspectos de esta imagen solemne y clasicista de Felipe II como héroe. La misma empresa que le caracteriza *IAM ILLUSTRAVIT OMNIA*, ha de ser vista como una deliberada y orgullosa marca de su poder. Es curioso señalar como la comparación con el Sol y el Dios Apolo es muy frecuente en Felipe II, aún más que en su propio padre, de manera que se convierte en un tópico muy socorrido por los panegiristas a su muerte. Belcredi en la oración fúnebre que pronuncia en Pavia no duda en calificar al rey de España de «*chiarissimo sole, splendido lume*», a la vez que le compara con los personajes virtuosos y heroicos de la Antigüedad; lo mismo sucede en el panegírico que Colonna predica en Roma con motivo de los funerales de Su Majestad, en el que el tópico de la comparación solar se refiere tanto al continuo y eterno movimiento del Sol que, como el Rey, todo lo abarca, como a las propiedades caldeadoras y salutíferas de este astro que, como Felipe II, emana continuas virtudes. Por su parte, Manfredo Goveano, en la oración funeral que pronuncia en Turín por orden del serenísimo príncipe de Savoia, perfila este tópico solar, que igualmente hace referencia a una figura perfecta como es el círculo con las siguientes palabras: «*Con questo sentimento che la Spagna sia l'Alfa e l'Omega del continente, disse colui che s'il Mondo fosse un' anello, la Spagna ne sarebbe la gemma. Dall' quale il cerchio dell' anello riceve suo principio, mezzo e fine...*».

Con todo no nos interesan tanto estos aspectos apolíneos de la imagen de Felipe II ya que, en realidad, no dejan de constituir un tópico muy frecuente en la idea de monarquía en el siglo XVI, sino entresacar de entre ellos los aspectos específicos que pueden aplicarse al Rey de España. Qui-

zá la clave de estas continuas referencias solares en torno a Felipe II nos la proporcione el padre F. José Bernal cuando en el «Sermón a las honras que la ciudad de Sevilla hizo a la Majestad del Rey don Phelipe II...» pronunciado el año 1599, y en medio de la consabida y muy frecuente alusión a la sabiduría de Felipe II dice lo siguiente: «De el justo y el sabio dize el Ecclesiastes que permanece sin mudança como el Sol, a quien el divino Ambrosio... llama Rey de los Planetas... El indiscreto tiene mas mudanzas que la Luna, mas el sabio, sereno como un Sol, que en sí mismo y en su rostro nunca tiene mudança. Quando jamas se vio en nuestro discretissimo Rey, aunque la fortuna tuviese muchas en sus prosperos o adversos sucessos... (y concluye) es propio de los Reyes tiranos turbarse y temer aun en la seguridad como Herodes...», por ello, entre los jeroglíficos y emblemas que propone para colocar en el túmulo, José Bernal abunda en esta idea de la firmeza como una de las más características para representar la imagen de su majestad: un angel con el rostro del Rey, ya que fue un angel en la firmeza y sin mudanza, o un león coronado y la inscripción «sin temor, ni sobresalto», o un cielo sereno junto a un sol claro con el lema «manet sicut Sol», pues el Rey «permanece como el Sol firme y sin mudança» pues «para mejor declarar la serenidad y sufrimiento suyo junto con su brio y fortaleza pongamos a el Sol entre sus dioses vezinos, Marte y Venus, entre la fortaleza de Marte y la humanidad sufrida de Venus y por letra... Fortaleza con sufrimiento».

Si después de estas palabras observamos el siguiente dibujo realizado ya después de la muerte del Rey, comprenderemos la importancia del emblema «Sic Manebat» que le acompaña. «Así permanecía», nos indica la firmeza, permanencia y obstinación de Felipe II en el combate de la herejía, simbolizada en la serpiente que es aplastada con sus manos. La aparición de Felipe II con armadura en este retrato póstumo tiene un significado muy distinto al de las imágenes juveniles que veíamos en un principio; frente al sentido mayestático de las obras de Tiziano, Leoni o Moro, este dibujo funciona ya como un emblema, mera referencia figurativa a la actividad antiprottestante del Rey, en la que la firmeza y permanencia fueron los rasgos que distinguieron su actividad por encima de una presencia majestuosa.

EL REY OCULTO Y EL CEREMONIAL CORTESANO

En otras ocasiones nos hemos referido al tema del «Rey Oculto» como uno de los elementos más característicos de la figura de Felipe II. Y si ello es posible observarlo en muchos rasgos de su arquitectura (como, por ejemplo, su preferencia por los palacios -fortaleza), los mejores ejemplos de lo mismo los vamos a encontrar en el campo de la imagen y en el de la propia presentación o, mejor dicho, ausencia del Monarca ante sus súbditos.

La imagen de Felipe II como un monarca retirado y oculto, fuera o no fuera cierta en la realidad, es la que principalmente nos ofrecen los escritos de la época; quizá lo espectacular de la decisión de retirarse del mundo en el apartado rincón de Yuste, unida a la no menos espectacular construcción de El Escorial, sean dos de los factores que ayudan a perfilar esta imagen de Rey oculto que, sin duda, cultivaba el monarca. Fray Mateo de Ovando, que fue el encargado de predicar el sermón fúnebre del Rey en Bruselas no duda en calificar a El Escorial de «nido» en donde encontraba refugio su majestad, «teníamos —dice— un Rey Santo, honestissimo, devotissimo, recogido, y todo empleado en la veneración y culto divino, recogiose a su nido de San Lorenzo, que tan buen lugar le debe de aver hecho el comedido español en el cielo». Parecidas ideas se sustentaban fuera de España; es el caso de Fabio Paolini, quien en su poema en alabanza a El Escorial, recogido en la colección de Strasoldo, no duda en calificarlo de villa y lugar retirado en el campo.

Es indudable que una obra como El Escorial, la más importante empresa artística emprendida por el Rey a lo largo de su vida, influyó no sólo en la imagen que de él tuvieron sus súbditos, sino, ya de manera efectiva, en la verdadera forma de presentación del monarca en las ceremonias cortesanas. La formalización y el sentido de rígida etiqueta que preside toda la vida de la corte, y que hizo que algunos embajadores consideraran al mismo Rey como una ceremonia en sí misma, constituye uno de los rasgos más característicos del entorno de Felipe; es aquí, en el sentido hiperceremonial que adquieren todos sus actos públicos, donde hemos de comprender la peculiaridad de tantos retratos del Rey Prudente, de su familia, y de su entorno cortesano. La rigidez que demuestran no es una rigidez propia de la persona, ni siquiera del estilo personal de artistas como Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz. Se trata de la marca distintiva, del sello de la majestad real como se concebía en la corte de los austrias españoles.

La solemnidad, el distanciamiento y la frialdad son rasgos comunes en la imagen de las monarquías en este final del siglo XVI, pero, frente a la acumulación de símbolos de objetos y de ricas joyas que nos muestran tantos retratos de Isabel I en la corte inglesa, el fetichismo de los objetos se hace menos patente en los retratos españoles, así como tampoco son patentes los símbolos materiales —«regalia»— de la misma. Al no existir en realidad símbolos de la monarquía, ni solemnnes ceremonias de coronación, como sucedía en Francia o Inglaterra, el rey de España se oculta, se encierra sobre sí mismo, parece rechazar una excesiva publicidad de los símbolos de su poder que harían de éste algo obvio y fácilmente comprensible. En la mentalidad de la corona española, una excesiva insistencia en los símbolos del poder haría perder esa idea de majestad oculta y encerrada que proponía Felipe II desde el extraño palacio que se construyó en El Escorial; y tampoco, naturalmente, hemos de ver, como tantas veces se ha dicho, en la pretendida austeridad de su imagen exterior un signo de humildad y uno de los rasgos del sentido cristiano de Su Majestad. Nos

encontramos ante la específica manera en que la monarquía española se muestra al exterior en una imagen que, recordémoslo, es una imagen pública, ya que nos movemos siempre en el terreno del retrato oficial del que hablabamos al principio.

Por ello los retratos de Pantoja de la Cruz, tanto los de Felipe II (Biblioteca de El Escorial), como los de su padre realizados en este momento, participan de estos caracteres, sólo explicables desde los presupuestos de la importancia del ceremonial cortesano y de la necesidad de una imagen del Rey que insista en los motivos de su ocultación.

La idea de retiro preside gran parte de las actividades de Felipe II en los Sitios Reales. Algunos informes de embajadores extranjeros insisten en esta peculiaridad como algo que llama profundamente la atención. El veneciano Badoer informa en 1578 cómo el Rey, «desviado de toda suerte de placer, y dado todo a la soledad», permanece retirado ocho a diez meses al año en Aranjuez, San Lorenzo de El Escorial o El Pardo, donde se dedicaba al goce del campo. Más adelante este informe se hace muy explícito ante la idea de monarca retirado, «La corte —dice— esta hoy reducida a poquísima gente y no se ven sino aquellos de la camara y del consejo; porque muchos cavalleros privados que estaban en la corte o para servir al Rey o para pretender mercedes, viendo que Su Majestad esta siempre retirado, y se deja ver poco, e incluso no alarga mucho las audiencias, sino que las acorta...», han preferido retirarse. Y Lorenzo Priuli dos años antes nos relata como el Rey vivía de manera «muy retirada» y la mayor parte del tiempo «fuera de la corte, parte por huir de la fatiga de las audiencias, parte para atender mejor las cosas propias, ya que no cesa nunca de escribir y de leer hasta cuando viaja en coche».

La relación de hechos similares podría alargarse en exceso, pero queremos terminar con la consideración de «algunas propiedades particulares del Rey de España», tal como las escribió el veneciano Leonardo Donato; Felipe II «ve todos los hechos nuevos y lo sabe todo», aunque «no habla casi nada con los de su camara». Esto constituía una molestia para los diplomáticos y el nuncio se quejaba de que había de negociar mediante billetes, «tanto si fa grande il suo ritiramento», mientras que el embajador de Francia, con un mayor sentido del humor, se reía de Su Majestad al comentar su disimulo, y decía, «el Rey es tal, que aun quando tuviese un gato en los brazos, no se moveria, ni demostraria alteración alguna». Y, de la misma manera Diego Murillo en el sermón zaragozano a las honras de S. M. insistía en parecidos aspectos que, como veremos, se van a ligar a la idea de Felipe II como Rey Sabio. Este, gobernaba sus territorios como Dios, «quieto, sosegado, pacífico, sin atropellar los juicios... de suerte que hace mucho con poco ruido, porque el sosiego y tranquilidad en medio de tantos y tan graves negocios, argumento es de infinito poder...»; el padre Murillo, que llega a comentar el hecho de que Dios era Rey y no sacerdote en el Antiguo Testamento, compara la situación de Felipe II con la de Dios sentado en el trono pues, «a semejanca deste gobierno, avemos visto en

Madrid a su Magestad muchos años, gobernando con sumo sosiego y sin ningún alboroto las cosas de las Indias, las de España...».

Como vemos esta idea retiro en la imagen que deja traslucir al exterior está muy lejos de la piedad y humildad que harán sus panegiristas de la Contrarreforma, desde el Padre Sigüenza a Baltasar Porreño; nos encontramos como algo mucho más próximo a la moderna idea de disimulo, tan alabada por hombres como Maquiavelo o Guicciardini y aún más, pensamos nosotros, a ciertos rasgos de la majestad real tal como la concibieron los austrias españoles: desde el citado caso de Carlos V —son muy frecuentes los casos de retiro a conventos o palacios alejados de la vida mundana—, a lo que hay que unir una idea de la corte alejada de una fastuosa presencia del Rey, que vive habitualmente retirado en palacios-fortaleza, rodeado de un complicado ceremonial de carácter prácticamente ritual.

La propia presencia del Rey en El Escorial no deja de suscitar preguntas desde el punto de vista del ceremonial cortesano. No tenemos noticias de entradas especialmente solemnes del Rey a su aposentos, que la propia especificidad arquitectónica de los mismos tampoco lo habría permitido. Es Jean L'Hermitte quien mejor nos explica su situación, y el recorrido que propone es lo más anticereemonial y antisolemne posible; en realidad, no existe una puerta, ni un salón especialmente suntuoso para las recepciones que nos indique que nos encontramos ante el palacio del monarca más poderoso de su momento. El mismo autor nos explica el rígido ceremonial usado por el Rey y las personas reales a su entrada en el edificio, que lo hacían por la Iglesia principal, siendo recibidos en el Patio de los Reyes por el Prior y la comunidad, mientras que el resto de los personajes hacía su entrada de manera «oblicua» podríamos decir, a través del patio del Palacio, en la zona Noroeste del edificio y habían de recorrer la Galería o Sala de Batallas, antes de entrar en los aposentos reales.

FELIPE II, REY SABIO

La imagen de Felipe II se configura igualmente a través de su continua referencia a la Sabiduría como una de las virtudes esenciales de los príncipes; es ahora cuando aparece la famosa comparación entre Felipe II y Salomón, que encontrara su mejor expresión artística en un edificio como el Monasterio de El Escorial.

El jurista López Madera que escribe su importante obra *Excelencias de la Monarquía y Reyno de España en 1597*, un año antes sólo de la muerte del Rey, y la dedica a su sucesor el futuro Felipe III, nos explica perfectamente este tipo de cuestiones. Para él, la Sabiduría va unida a la Justicia, ambas características esenciales de los Reyes y, sobre todo, de los españoles. «El principal oficio de los Reyes (es) administrar justicia entre sus súbditos y vasallos... (pues) en la justicia y equidad reynan los Reyes...»: es ésta una concepción de la Monarquía muy propia de los austrias españoles, en cuya

idea de gobierno el Rey se concebía más como un administrador de la justicia, que como creador de derecho. Es por ello por lo que la sabiduría se convierte en una de las virtudes esenciales de la casa real española y, sobre todo, de Felipe II pues, seguimos con López Madera, «para conseguir todos estos medios y fines de gobierno de los hombres, es una cosa tan necesaria la sabiduría...». Es aquí donde aparece la alusión a Salomón, Rey Sabio por excelencia y que es continuamente comparado con Felipe II.

No nos es posible ahora profundizar en este tema, uno de los esenciales y más complejos en la elaboración mítica de la imagen filipina, pero sí comentar las palabras del jurista López Madera. Según este autor fue Salomón quien dijo que el Rey justiciero y Sabio debe estar armado y pronto a merecer «la silla y sceptro con que se honran, nombrando más estas insignias que otras de las que se usan, porque son señales que les acuerdan como han de administrar justicia y saber discernir entre lo bueno y lo malo, justo, injusto, conforme aquello del psalmo, sera tu silla y tu asiento perpetua y base ygualdad, el Sceptro de tu reino, porque amaste la justicia y aborreciste la iniquidad». No es de extrañar por tanto, de que carezcamos de imágenes solemnes de Felipe II entronizado en el trono, a excepción de los famosos cuadros de Tiziano, y de que la figura del monarca pueda aparecer en privilegios y documentos jurídicos sentado y con el cetro administrador de justicia, como esta que mostramos, procedente de Valladolid.

Con todo, y si seguimos a los panegiristas y oraciones fúnebres realizadas a su muerte, el mayor timbre de gloria de Felipe II como nuevo Salomón lo constituye, sin duda, la construcción del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial.

Si antes nos referíamos a este edificio como lugar de retiro y sito favorito para desarrollar la idea del Rey oculto, ahora queremos tratar brevemente uno de los puntos capitales de la recepción de El Escorial en la España de finales del siglo XVI, aún en vida de Felipe II, y que continuará a lo largo del siglo XVII: el de El Escorial como nuevo Templo de Salomón, Felipe II como nuevo Rey de Juda y la elaboración mítica de esta idea.

Aunque sobre la misma se ha fantaseado mucho, y es uno de los campos favoritos de los que sostienen interpretaciones «magicistas» sobre el edificio, sí es cierto que desde los últimos años de su vida Felipe II patrocinaba una empresa editorial que, como la llevada a cabo por los jesuitas Prado y Villalpando en Roma, pretendía reconstruir la verdadera imagen del templo hierosimilitano, inspirándose ciertamente, y ahí están los grabados para demostrarlo, en el edificio escorialense.

La empresa de los jesuitas no dejó de presentar dificultades, fundamentalmente de tipo económico, ya que, si bien se había contado con la colaboración económica del Papa, ésta no fue posible debido a «la poca afición que Su santidad muestra a su religión y de la opinión que también corre de que no sea demasiada la que tiene a las cosas de V. M.». Este mis-

mo año se piensa estampar la obra en Amberes y no en Roma, pues a pesar de los buenos oficios del embajador español, Conde de Olivares, es imposible encontrar, como decimos, la colaboración papal. Como muestra del interés de Felipe por la obra se ordena que se adelante el dinero «pues por ser obra tan rara y deseada de todos y tan curiosa, se tiene por cierto que sera de utilidad a su autor y se venderá muy bien».

No nos es posible ahora seguir las vicisitudes de la impresión y realización del libro, bástenos saber que Villalpando enviaba regularmente las planchas a Madrid para su conocimiento por el Rey, que levantó una maqueta del templo de Jerusalem que fue examinada por el Rey y su arquitecto Francisco de Mora y que, ya en 1597, Villalpando se quejaba de la lentitud de la obra, «por las dificultades que se ofrecieron, muerte del compañero, grandeza del negocio y mi poca salud», a las que habría que añadir, naturalmente, las económicas. Fue Juan de Herrera quien se encargó de presupuestar 3.000 ducados para la misma, aunque esto pareció poco a Villalpando; en una carta de 18 de noviembre de 1597 hace saber que su obra no consistía sólo en las estampas, sino en la precisión e importancia del comentario escrito, «el primer arbitrio de Juan de Herrera, fue hecho comparando mis estampas con las suyas, al cual se ha satisfecho bastantemente. Mas estampas solas no satisficieran el deseo de S. M., ni fueran de provecho, antes pareciendo invención no templo de Dios, ni perteneciente a la Sagrada Escritura el fruto de tantos trabajos y costas se convertiría en materia de murmuraciones».

Efectivamente la polémica en torno a su trabajo arreciaba y otras importantes plumas, también muy ligadas a la corte, exponían tesis contrarias a las de Villalpando en torno al tema del templo de Salomón. Arias Montano escribió un libro al respecto, también adornado de espléndidas estampas, y el Padre Sigüenza dedica algunos capítulos de su crónica a comentar las relaciones entre el Templo de Salomón y el Monasterio de El Escorial.

En este contexto, localizado en los últimos años del reinado de Felipe II, y una vez concluido el edificio escorialense es donde hemos de situar la concretización del tópico de la comparación entre Felipe II y Salomón, que culmina en el mencionado sermón que Fray Alonso de Cabrera predicó en la Iglesia de Santo Domingo de Madrid el mes de octubre de 1598 y que se estructura en su mayor parte a través de una continuada comparación entre Felipe II y Salomón. A manera de unas confesadas «vidas paralelas», Fray Alonso establece una serie de similitudes entre David y Carlos V y Salomón y su hijo Felipe, que están muy dentro del mundo que tratamos de aclarar, «A David —dice— sucedio Salomón, y a Carlos, Felipe II Salomón ... Fuele parecido. Lo primero en sabiduría... lo segundo en Justicia... Lo tercero en la Paz, que es fruto de la justicia... Lo quarto en magnificencia...». Aquí, Fray Alonso, al igual que otros panegiristas inserta las actividades de patrocinio artístico de Su Majestad, que son ya consideradas como parte esencial de su imagen, «edificó alcacares, plantó jardines,

bosques, estanques, tuvo gran casa de criados, hizo largas mercedes...»; es a esta actividad a la que se liga la idea de majestad pues «nadie en España ha tenido tanta Majestad y esplendor de casa y corte, y ostentación de grandeza, como su Majestad tuvo cuando convino...». Pero la comparación con Salomón culmina con una referencia a El Escorial, en la que se establece un claro paralelismo entre el edificio y las maravillas del mundo. «Lo quinto —dice— fue excelente Salomón, que lo escogió Dios, para que le edificasse casa, aquel templo de San Lorenzo el Real, y casa celeberrima, que en orden es el octavo milagro del mundo, y el primero en dignidad...»

La imagen de El Escorial y la del propio Rey dentro del mismo se hace ya sobre la idea del retiro; el paralelismo con la imagen del padre es, evidentemente, muy grande, pero nos encontramos ya con lecturas ya del Escorial en clave contrarreformista. El edificio va perdiendo poco a poco su imagen de palacio, para ir adquiriendo la de monasterio y edificio eminentemente religioso, «De los Reyes y Consules del Mundo —continúa Fray Alonso— dize el Santo Job... que edifican para sí las soledades, casa de campo para su recreación. Oh! que casa de campo esta edificada en aquella soledad, no para vanos pasatiempos, sino para vacar a Dios...». La referencia al edificio termina con una alusión a su carácter de depósito de reliquias y una comparación con una de las maravillas del mundo de mayor fama como eran las pirámides de Egipto. Se resalta de esta forma el carácter de monumento funerario, de permanencia eterna que tiene el edificio, «porque si los Reyes de Egipto eternizaron sus memorias con aquellas piramides, obras inútiles, impertinentes, con quanta más razón sera eterna la memoria de quien fabrico esta maquina tan grandiosa, tan provechosa.»

No hemos de olvidar que el edificio fue construido, fundamentalmente, como tumba de Carlos V y la dinastía por él fundada y que los últimos adornos en ser colocados, algunos ya inmediatamente a la muerte del propio Felipe, fueron las grandiosas esculturas que Pompeo Leoni labró para ambos del altar mayor. Si en muchos de los retratos del Monarca, la mencionada oscilación y el equilibrio entre lo natural y lo ideal, entre el «imitare» y el «ritrarre», tal como lo diferenciaba el tratadista Vincenzo Danti, parece aludir a la idea de los dos cuerpos del Rey, en estos momentos finales, la distinción entre ambos —el natural y el político— parece hacerse muy clara.

La doctrina de la separación de los dos cuerpos había aparecido en los comienzos del reinado en el tratado de Furio Ceriol, y no se había olvidado en el momento de su muerte. Así nos lo recuerda Cristobal Pérez de Herrera en su *Elogio a las esclarecidas virtudes del Rey Felipe II* cuando narra como «algunos días antes de su muerte parece que se desnudo y despojo de la pompa, grandeza y gravedad real que antes solía tener, aviendo sido tan respetado y temido siempre en todo el mundo, bolbiendose tan sincero y humilde, llano y afable, como un niño, aunque conservando la gran

sabiduría y prudencia... y fue (continua) de forma esta su mudança, que parecia averle nuestro señor depuesto y degradado de la magestad y grandeza antigua... igualandole con el más flaco y deshechado de los hombres». Significativas palabras que nos muestran bien a las claras la doble naturaleza de la monarquía y como, ante la muerte, tal como nos cuenta la del Rey en su espeluznante relato Cervera de la Torre, el Rey vuelve a adquirir su condición humana. La muerte, en efecto, nos iguala a todos, y éste es un tópico medieval no olvidado en el Renacimiento. Pero, sin embargo, tras la muerte física, se entra en un tiempo especial, en un «aevum» en el que la idea de dinastía y continuidad resulta fundamental.

A ello responden los grandiosos cenotafios que Felipe II ordenó construir en El Escorial, obra de Pompeo Leoni, en el que su familia se muestra como continuación de la de su padre, recuperando así una idea de retrato muy tradicional como es la de donante o adorador. Recordemos que así le había retratado el Greco en una ocasión, en un cuadro conservado en El Escorial.

Esta idea de continuidad dinástica no sólo aparece en estas esculturas escurialenses, sino que el propio concepto de similitud en el retrato con el que comenzabamos se utiliza para resaltarla. En el sermón sevillano pronunciado por Fray Juan Bernal se recalca esta idea de línea ininterrumpida que es la dinastía introduciendo el tema del parecido del príncipe y utilizando de una manera retórica el lenguaje jurídico, «este —el sucesor— es un traslado de el Christianissimo Philippe Segundo, bien y fielmente sacado, que concuerda en todo con su original. Hase visto retrato más al vivo y al natural sacado? Hase visto hijo más parecido en todo a su padre?».

De esta forma la idea de retrato y su soporte retórico fundamental, la de símil, sirve una vez más y de manera definitiva como sucedía con las estatuas de El Escorial, a uno de los temas esenciales para entender la corte de los Habsburgo españoles como era la de la continuidad dinástica.

REFERENCIAS

a) Fuentes

- Fray José BERNAL: *Sermón a las honras fúnebres que la ciudad de Sevilla hizo a la Majestad del Rey don Philippe II... predicole el Padre Maestro... de la orden de nuestra señora de la Merced*. Sevilla, 1599.
- F. BELCREDI: *Oratione funebre por la Catholica, e potentissima Re delle Spagna, e dell'Indie Filippo II*. Pavia, 1610.
- CERVERA DE LA TORRE: *Testimonio autentico y verdadero de las cosas notables que pasaron en la dichosa muerte del Rey Nuestro Señor Don Phelipe Segundo*. Valencia, 1599
- Fray Alonso CABRERA: *Sermón que predicó el maestro..., predicador de su Majestad, a las honras de nuestro señor el serenissimo y Catolico Rey Filipino Segundo... que hizo la villa de Madrid en Santo Domingo el Real...* Madrid, 1598.
- COLONNA, A.: *Oratione dell'illmo signor..., abbate di Santa Sophia, recitata alla Muestá Cattolica*

di Re Filippo II... quando visito l'Academia d'Alcala d'enares a di 21 febraio MDLXXXV. Milano, MDLXXXVI.

GOVEANO, M.: *Oratione funebre nella morte di Filippo secondo re di Spagna, et del nuovo mondo composta d'ordine del serenissimo Duca di Savoia.* Torino, MDXCIX.

L'HERMITTE, J.: *Les Passtemps.* Gante, 1898.

LÓPEZ MADERA, G.: *Excelexia de la Monarchia y Reyno de España... dirigida al Principe Don Phelipe nuestro señor.* Valladolid, 1597.

Fray Mateo DE OVANDO: *Sermón fúnebre que predicó el maestro... de la orden de los predicadores, en las honras de la Majestad Catholica de Don Philipo Segundo... que fueron celebradas en Bruselas...* Amberes, 1599.

PÉREZ DE HERRERA, C.: *Elogio a las esclarecidas virtudes de la C. R. M. del Rey N. S. Don Felipe II... y carta oratoria al poderosissimo Rey de las Españas y nuevo mundo Felipe III.* Valladolid, 1604.

VILLALPANDO, J. B., y PRADO, J.: *...in Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosimitani I-III.* Roma, 1596-1604.

A. G. S.: *Estado.* Roma.

b) Bibliografía

ALBERI: *Relationi degli ambasciatori veneti...*

BATTISTI, F.: «Il concetto d'imitazione nel Cinquecento...», *Commentari.* VII, 1956, 86-104, 249-62.

LEE, R. W.: «Ut Pictura poesis. A Humanistic theory of Painting», *Art Bulletin*, 1947.

PANOFSKY: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del Arte.* Ed. esp., Madrid, 1977.

JENKINS, M.: *Il ritratto di stato*, Trad. italiana, Roma, 1977.

KANTROWICK, E.: *The King's two bodies.* Princeton, 1957.

—.—: *Selected Studies.* Locust Valley, N. Y., 1965.

—.—: «Oriens Augusti-Lever du Roi», *Dumbarton Oaks Papers.* 17, 1963.

KLAUNER, F.: «Spanische Portraits de 16 Jahrhunderts». *Jahrbuch Kunsthistorischen Museum.* 1977, pp. 122-158.

HEMPEL, W.: *Der Escorial in der italienischen Literatur des Cinquecento.* Maguncia, 1971.

ROSKILL, M., y HARBISON, C.: «On the Nature of Holbein's Portraits», *Word & Image.* 1987.

SAULMIER, V. L.: «L'oraison funèbre au XVI^e Siècle». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance.* X, 1948, 124-157.

WOODS-MARDSENJ: «Ritratto al Naturale: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits». *Art Journal.* 14, 1987, pp. 209-216.



Lám. 1.—Bartolomé González: «Isabel Clara Eugenia» (Detalle). El Escorial.



Lám. 2.—Dibujo para los cuadros de las exequias de Felipe II en Florencia. Uffizi, Florencia.



Lám. 3.—J. de Trezzo: Medalla conmemorativa de Felipe II.



Lám. 4.—Sánchez Coello, A.: «Felipe II». Glasgow Museum and Art Galleries.



Lám. 5.—«Felipe II», h. 1600. Archivo Histórico Nacional.