

¿Siempre nos quedará El Escorial? Felipe II y el Arte

FERNANDO MARÍAS*

Una de las funciones de los centenarios es, más allá de un supuesto y mágico homenaje al personaje o al hecho conmemorado por una coincidencia de guarismos o de una narcisista autocomplacencia al mirarnos en el espejo del pasado, la de permitirnos revisar lo que sabemos e ignoramos sobre ellos; y en consecuencia, la de intentar conocerlos mejor no sólo para comprender los motivos de esa celebración sino para aportar nuestra propia visión —desde la altura de los tiempos— sobre el pretérito.

Normalmente damos por supuesto que esa conmemoración está más que justificada, y aceptamos sin discusión lo que se nos presenta como digno de ser recordado, la mayoría de las veces incluyéndose una exposición de menor o mayor magnitud. Con esta ocasión, el cuarto centenario de la muerte de Felipe II (1527-1598), no sólo se han precipitado a las listas de *bestsellers* dos libros históricos importantes, discutibles y discutidos (Henry Kamen, 1997 y Manuel Fernández Álvarez, 1998) y han aparecido otros trabajos de investigación no menos valiosos aunque menos vendidos(1), sino que se han organizado por parte de prestigiosos especialistas, y en el marco de las actividades de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, cinco exposiciones de diferentes

* Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

ambiciones(2). En un momento como el nuestro, en el que la consideración del valor de cualquier manifestación de la “cultura material” ha multiplicado con carácter exponencial los objetos “museables” y “exponibles”, tales muestras han abierto sus puertas a una ingente multitud de materiales diversos, entre ellos, lógicamente, los artísticos, los más cualificados por tradición para formar parte de tal categoría y los que supuestamente mejor podrían subrayar la aportación cultural del personaje celebrado.

Pues la recuperación histórica de Felipe II frente al legado de su leyenda negra, iniciada a finales del siglo XIX y, no sin altibajos, reforzada en los últimos años, ha introducido como uno de sus nuevos valores — más humanos que estrictamente políticos— el carácter de gran mecenas cultural y artístico del Rey Prudente: constructor del Monasterio de El Escorial y una serie de nuevos palacios y jardines en sitios de recreo y caza, conformador de un nuevo estilo arquitectónico, el de los Austrias, que fundía tradiciones españolas y flamencas con el clasicismo italiano, fundador de las modernas Plazas Mayores españolas, cliente habitual de pintores como Tiziano y Antonio Moro y de escultores como Leone y Pompeo Leoni, coleccionista de pinturas del Bosco, que empleó a su servicio a pintores como Cambiaso, Zuccaro y Tibaldi, aunque hubiera preferido a los españoles Gaspar Becerra, Fernández de Navarrete “El Mudo” y Sánchez Coello, y rechazara el arte de El Greco.

A la visión negativa de su trayectoria política y al enigma de su personalidad, se le han opuesto —de Menéndez Pelayo (1879), Carl Justi y José Fernández Montaña a Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset, a Hugh Trevor-Roper (1976), Jonathan Brown (1986), Fernando Checa (1992) y Henry Kamen (1997)— dos facetas que —frente a la leyenda blanca de las hagiografías españolas de los siglos XVII y XVIII— podrían definir una nueva, aunque evidentemente parcial, leyenda rosa, para centrarse en la valoración de aquellas parcelas de su actividad que hoy podríamos reconocer como políticamente correctas: la de su humanidad personal en el ámbito de su vida privada y la de la magnitud de sus empresas artísticas, que convertirían al monarca en un “héroe cultural”: un espíritu cultivado abierto a un amplio abanico de intereses; un coleccionista sensible como característico príncipe renacentista; un mecenas universal de las artes, que seguía los dictados de un gusto plural y ecléctico; un rey “marionetista”, que todo lo proyectaba, lo dirigía y lo controlaba con mano de hierro y sin dubitaciones, como director de una orquesta de súbditos especializados que seguían sus designios culturales, mientras permanecía oculto al público detrás de una cortina ceremonial manejada por su sumilier de cortina. Lustre y esplendor.

No obstante la importancia aparentemente concedida a tal labor, no deja de resultar paradójica la importancia real concedida por Kamen y Fernández Álvarez a esa actividad en sus respectivos libros(3); aceptando sin reservas las interpretaciones recibidas a partir de una bibliografía limitada, terminan por soslayar el tema; en las páginas del primero, Felipe se convierte en un “turista” que en su juventud (1545-1551), como príncipe renacentista, se entretiene con planos y duda entre la elección de Tiziano o Moro como su retratista, para definirlo como un monarca más coleccionista que mecenas; en las más numerosas del segundo, aunque no superen el 2 por ciento de las que dedica al rey, Felipe II se convierte en un mecenas con fuertes limitaciones (¿qué hacemos con El Greco?) y un decorador de palacios. Si Francisco de Villalpando había aconsejado al Príncipe ya en 1552 dedicarse a fomentar la arquitectura para “perpetuar sus memorias”, pues en los edificios se veían sus hechos mientras que en las historias y crónicas sólo se oían, los historiadores parecen haberlo olvidado, desentendiéndose del hecho de que la arquitectura o la imagería no eran sólo manifestación de una actividad cultural e ideológica, sino que podían ser en sí mismas “hechos”

políticos, y como tales fueron reconocidos muchos de ellos, empezando por el monasterio de El Escorial, no sólo origen de alabanzas y panegíricos sino causa de críticas y libelos.

La cultura de las imágenes, figurativas o materializadas a través de la arquitectura, quedaría como un subproducto que permitiría como mucho “ilustrar” un discurso histórico o, como actividad “autónoma”, perteneciente a otra galaxia, la de una independiente historia del arte que queda en manos de otros especialistas. Tal sería la concepción que emana de la exposición de El Escorial(4): la cultura artística desaparece en la sección dedicada a “La educación del príncipe”; brilla por su ausencia el papel desempeñado por Juana de Austria o Isabel de Valois (a pesar del “sesgo femenino” de su discurso general) en la construcción de esa cultura; en la sección dedicada a esta última reina(5), se abre otra dedicada exclusivamente a “El Escorial: la aparición del saber”(6). En ella, Fernando Chueca se enfrenta a un edificio “intangible” y, a la postre, inefable; como espejo del alma compleja y múltiple de un rey, “que se eleva al mismo tiempo que se posterga”, se convierte en la expresión secreta de un Felipe II que queda, sin embargo, “íntegramente declarado en el monasterio”, como una “trascendental autobiografía del hombre que nunca quiso que se escribiera su vida por considerarlo vituperable vanidad”(7); más que demostrarse su inefabilidad, parece renunciarse a hacerlo hablar. Por su parte, Carmen García-Frías se limita a una aproximación, primaria e ingenua, al tema de la pasión filipina por el arte, concebido en términos desconcertantes, entre la representación del poder y el disfrute, a través de pinturas, estampas, libros, bordados o reliquias (!)(8).

Un mayor control de los objetos seleccionados, una visión menos reductiva y una concepción menos tradicional del arte ofrece la exposición, también general en sus intereses, de Valladolid(9). Así, los capítulos de Javier Portús Pérez, Alicia Cámara Muñoz y Palma Martínez-Burgos García se dedican respectivamente y con seriedad, aunque quizá sin una unificación de criterios, al análisis de las mitologías, las imágenes de ciencias naturales y las corografías urbanas, de la arquitectura militar y de la imagen de devoción(10); pues, por ejemplo, si el primero se centra en el uso regido de tres tipos de imágenes y —aunque rehuya el problema de su *carácter secreto* o las razones de su *falta de publicidad*— analiza sus funciones plurales, la última aborda el estudio de la imagen devota en términos peninsulares, sin llegar a clarificarse en profundidad la categoría de las imágenes narrativas con función no sólo devocional, ni abordarse el problema de la pluralidad de corrientes en el seno de un paraguas contrarreformístico.

La más importante y ambiciosa de las exposiciones es sin duda la del Museo del Prado(11). Ha reunido un ingente número de espléndidas obras maestras y plurales, tan dispares que los árboles terminan por ocultar el bosque. No sabemos si se ha pretendido mostrar un panorama de la producción artística de la Europa de la época, de los reinados de Carlos V (que, como su hermana María de Hungría sufre la apropiación por parte del hijo y sobrino) y de Felipe II, o de los intereses y preocupaciones del Rey Prudente. Lo que parece interesar es suministrar una idea vaga y confusa de la brillantez, sin rastro de sombras o nubes que pudieran proyectarlas, de un rey y una corte, quizá no tan modernos y tan homogéneos, ni tan simples, como parece pretenderse, al invocarse no sólo sus “productos” sino todos los de la España de su tiempo (aunque llegarán a ser rechazados por él mismo, como la pintura religiosa o los retratos de Doménico Theotocópuli o las imágenes devocionales de Luis de Morales) y algunos foráneos (como los objetos de la cámara de las maravillas, mayoritariamente procedentes de las colecciones de los Austrias orientales). No queda claro si Felipe II *felipizaba* (aprobándolo o sólo atesorándolo) todo cuanto tocaba o recibía por herencia o regalo (de los Reyes Católicos a Carlos V o a los Duques de Toscana y los

pontífices romanos), o si coleccionaba —y qué (algunas ausencias no serían en absoluto inteligibles en la época, de Miguel Ángel y Rafael a los dibujos como formas inmediatas de la creación artística)— de manera activa o pasiva; si su interés por el arte sacro flamenco —e incluso italiano— derivaba de su “estética” personal o del uso reverencial, devoto y lacrimógeno de la pintura religiosa; o si sus gustos y preocupaciones se modificaron a lo largo de los años, desapareciendo en algún momento su actitud juvenil de príncipe del Renacimiento, que parece prolongarse en la exposición hasta el final de sus días. Hay cuestiones que ni se discuten; de entrada ¿cuál era ese modelo principesco? ¿existía o es una invención decimonónica? ¿Pretendía realmente una propaganda a través de las imágenes o se escondía tras ellas? Y episodios que no aparecen: los cuadros de El Bosco como “entretenimiento” de sus niños — como nos transmiten sus cartas lisboetas—; su laconismo de juicio a pesar de sus cientos de anotaciones y cartas, relativas la mayoría a minucias pragmáticas o logísticas; sus críticas a su retrato de Tiziano de Augsburgo (Museo del Prado), considerando que había sido pintado “demasiado deprisa” y que debía haberse rehecho; las ausencias de algunos de sus cuadros favoritos o más importantes en cuanto a su representatividad, pues nada sabemos de la ubicación (¿tan secreta como para que nunca se hablara de ellas?) de las “Poesías” de Tiziano hasta su fallecimiento (y sólo les dedicó una palabra en su larga correspondencia epistolar con el pintor) ni de los “Amores de Júpiter” de Antonio Correggio hasta que comenzó a desprenderse de ellos, o es difícilmente inteligible que el “Carlos V en Mühlberg” y la “Alegoría de la Victoria de Lepanto” de Tiziano estuvieran en un lugar tan secundario como la Casa del Tesoro de Madrid, y no fueran colocados en el Salón Nuevo del Alcázar hasta 1638, o que las estatuas de los Leoni permanecieran hasta después de la muerte del rey en el taller del artista —quizá envueltas y atadas como esculturas actuales de Christo más que llenando una sala de la exposición—.

¿Nubes, disarmonías y conflictos o sólo manipulación y mala interpretación de textos de “cierta historiografía liberal” (p. 31). En el catálogo, más allá de unas muy cuidadas y serias fichas, se vislumbran algunas dudas con respecto al *modelo oficial*(12), aunque sólo sea en forma de una falta de coherencia en los juicios de sus autores (¿la realidad es acaso demasiado tozuda para ser siempre forzada?) que de su explicitación; véanse en paralelo los capítulos de José Manuel Barbeito y Jesús Sáenz de Miera(13), de Rosemarie Mulcahy y Trinidad de Antonio(14), de Matteo Mancini y Görel Cavalli-Björkman(15). Otro orden de cuestiones plantean los muy serios ensayos de Fernando Bouza Álvarez —como el de los desos de representatividad real en las imágenes por parte de los cortesanos y la falta de respuesta filipina a sus requerimientos, o el de sus propios deseos y las imposiciones de los usos de sus diversos reinos— y Miguel Falomir Faus(16), sobre la formalización del retrato y los plurales ámbitos de su recepción, que no se resuelve con el rechazo (sino con el perfeccionamiento) de las categorías de *público* (estampas, monedas, ubicación en espacios de representación) y *privado* (¿cómo definir las reacciones de la Infanta Juana de Austria y el Príncipe Carlos ante la imagen “de noviazgo” del Príncipe Juan de Portugal?, ¿eran los artistas incapaces de prever, y orientar, en sus imágenes las reacciones de sus receptores a tenor de las funciones que se les suponían?).

¿Cumplen estas exposiciones la más importante de las funciones encomendables a las conmemoraciones centenarias? No queda claro si se ha intentado reprimar y actualizar nuestra memoria, limpiándola de tópicos, o si globalmente se han volcado por la cómoda senda de la hagiografía, la mitificación rosa, complaciente e indulgente, y de la conveniencia ideológica. Pues si los hechos artísticos pueden ser, y lo fueron en muchas ocasiones, actos políticos, los historiadores, incluso los del “arte”, no sólo hacemos historia del pasado sino, en cierto sentido y salvando las distancias, política del presente. Y la perpetuación de los mitos (de Fray José de Sigüenza y Luis Cabrera de Córdoba —a quienes demasiadas veces parece creerse a pies juntillas— a Menéndez Pelayo), por muy amables y gratificantes que sean,

restan credibilidad a un discurso político que incluso se permite cerrar los ojos ante las realidades pretéritas.

El papel de Felipe II como promotor de las artes está todavía lleno de problemas a la espera de ser afrontados y resueltos sin prejuicios ni condescendencia, aunque quede dañada una imagen colectiva autocomplaciente. Pero no tiene demasiado interés convertirlo en un nuevo Lorenzo el Magnífico o en un Julio II; ya están ahí, y sobre todo no nos ayudará a entenderlo y comprender el porqué de unas obras y el porqué de ciertas formalizaciones. No podemos solamente complacernos con considerar El Escorial —su máxima creación— como la Octava Maravilla del Mundo, sino entender por qué, si se intentó emular el San Pedro de Miguel Ángel, el resultado fue tan distinto, tan alejado de los conceptos de belleza arquitectónica de la Italia de la época. Y esa será la única forma de evitar que un nuevo avatar del gusto, como sucedió en siglos anteriores, lo destierre al limbo contemporáneo de las obras perversas de nuestro pasado. En la ficción de la película “Casablanca”, Rick (Humphrey Bogart) convencía a Ingrid Bergman de que partiera de la ciudad marroquí y lo abandonara con la contrapartida de la memoria: “Siempre nos quedará París”. No es seguro que, por esta senda, ni siquiera siempre nos quede El Escorial.

Notas

(1) Por ejemplo, Fernando Bouza, *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Akal, Madrid, 1998, con preciosas páginas sobre aspectos artísticos de primer orden, o los colectivos de *Felipe II y el arte de su tiempo*, Fundación Argentaria, Madrid, 1998 o *Philippus II Rex*, Lunwerg, Barcelona, 1998.

(2) Dos de estas exposiciones, *Felipe II. Los ingenios y las máquinas. Ingeniería y obras públicas en la época de Felipe II* (Madrid, Real Jardín Botánico), dirigida por Ignacio González Tascón, 486 págs., y *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*. (Aranjuez, Palacio Real), dirigida por Carmen Añón Feliú, 238 págs., quedarán por razones de espacio y contenido al margen de esta reseña. Otras exposiciones —por ejemplo *Felipe II en la Biblioteca Nacional* (Madrid, Biblioteca Nacional), dirigida por Mercedes Dexeus Mallol, 111 págs.— escapan en el sentido estricto, aunque quizá no hubieran debido rehuirla, a la temática de la cultura de las imágenes.

(3) H. Kamen, *Felipe de España*, Siglo XXI, Madrid, 1997. M. Fernández Álvarez, *Felipe II y su tiempo*, Espasa, Madrid, 1998.

(4) *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica* (Monasterio de El Escorial), dirigida por Carmen Iglesias, 615 págs. No es de extrañar que las fichas de las imágenes del catálogo atiendan a cualquier otra cosa que a lo representado.

(5) En ésta se incluye el ensayo de Ángel Martín Municio sobre “La creación de la Academia de Matemáticas” que, quizá adecuadamente, aunque en contra del mito, excluye el estudio de su labor de enseñanza arquitectónica.

(6) El capítulo general sobre “Las artes en la España de Felipe II”, de Alfonso E. Pérez Sánchez, se ubica misteriosamente en la sección dedicada a “Las hijas. Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela”.

(7) “El Escorial, un enigma arquitectónico”.

(8) “Las colecciones del monasterio de El Escorial”.

(9) *Felipe II. Un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura), dirigida por Luis Ribot, 584 págs.

(10) “Placer, poder, saber. Algunas precisiones de la imagen en la España de Felipe II”; “Fortificaciones y control del territorio”; y “*Flevit amore*”. No obstante, sorprende la desaparición del estudio de las

imágenes, empezando por los retratos de la nobleza, en “El laberinto de la corte. La imagen del cortesano durante el reinado de Felipe II”, de Antonio Álvarez-Osorio Alvaríño.

(11) *Felipe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento* (Madrid, Museo del Prado), dirigida por Fernando Checa Cremades, 750 págs.

(12) “Un príncipe del Renacimiento: el valor de las imágenes en la corte de Felipe II”, de Fernando Checa Cremades.

(13) “Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud” y “La magnificencia del Rey Prudente y la fama de El Escorial”, donde se analizan respectivamente sus edificios en términos de un predominio de un deseo de “comodidad” y de “magnificencia”, a pesar de la supuesta desideologización de las “Estampas” de El Escorial que defiende Sáenz de Miera.

(14) Véase el capítulo “El arte religioso y su función en la corte de Felipe II” frente al dedicado al “Coleccionismo, devoción y contrarreforma. Felipe II: coleccionista de pintura religiosa”, si es que la pintura religiosa se coleccionaba (!), cuando el monarca rechazaba una y otra vez los productos que se le entregaban, por caer en la —artística— superfluidad y curiosidad, sustantivos sinónimos de valor en lo coleccionable. Teórico y vago, en cambio, el artículo de Juan Luis González García “La sombra de Dios: *Imitatio Christi* y contrición en la piedad privada de Felipe II”.

(15) “El mundo de la corte entre Felipe II y Tiziano: Cartas y pinturas”, algo tímido en sus conclusiones, y “Temas mitológicos en la colección artística de Felipe II”.

(16) “Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II” e “Imágenes de poder y evocaciones de memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”.