Álvaro Recio Mir
Sevilla, Universidad de Sevilla

El brillo de la España del Siglo de Oro: las artes suntuarias en la época de El Greco

La vida y la obra de El Greco coincidieron con el denominado Siglo de Oro español, etapa histórica de enorme esplendor cultural y particularmente artístico, reflejo de la primacía política de España, no sólo en el continente europeo sino también en el americano e incluso en Asia. Tal periodo supera los márgenes cronológicos de un siglo, ya que se desarrolló a lo largo del XVI y el XVII, siendo el primero de ellos de clara expansión política, mientras que el segundo de evidente decadencia, lo que no impidió que precisamente entonces se produjera la máxima eclosión artística. El Greco, igual que Cervantes, fue uno de los actores de tal esplendor y su pintura, igual que el Quijote, evidente reflejo de una España brillante de la que fue testigo excepcional¹.

Cuando en 1577 Domenikos Theotokopoulos se afincó definitivamente en la ciudad castellana de Toledo, estaba en plena construcción la más imponente empresa artística del siglo en Europa: el monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, en las proximidades de Madrid. Tan complejísimo edificio no sólo es un monasterio, ya que a esa función básica añade la de palacio real, panteón dinástico, biblioteca, colegio y aún otras. El Escorial fue un punto de inflexión en la evolución del arte español y, sin duda, supuso la plena y definitiva asimilación en España del renacimiento italiano y del sentido vitruviano de la arquitectura. Su enorme significación se puso en evidencia en que fue el gran modelo artístico del mundo hispánico durante más de medio siglo, hasta bien entrado el XVII. En tal sentido, las estampas que del mismo abrió Pedro Perret, sobre dibujos realizados por Juan de Herrera (il. 100), difundieron su estela tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo. La admiración que así despertó El Escorial fue realmente universal, siendo considerado ya

DOI: <http://dx.doi.org/10.15633/9788374385114.09>

¹ Una clásica visión de esa España se lleva a cabo en J. Elliot, *La España Imperial: 1469-1716*, Barcelona 2005, passim.

100. Pedro Perret sobre dibujos de Juan de Herrera, *Monasterio de El Escorial*, 1589

en su época la octava maravilla del mundo y su prestigio sólo comparable con las grandes obras de la Antigüedad².

Bajo el ingente mecenazgo del rey Felipe II, en cuyo imperio planetario no se ponía el sol, El Escorial materializó la espiritualidad hispánica emanada del Concilio de Trento³. Brazo ejecutor de la altísima aspiración artística del rey fue, primero, el arquitecto Juan

² La bibliografía sobre El Escorial es verdaderamente ingente, no obstante, al menos queremos destacar de ella en este momento: G. Kubler, *La obra del Escorial*, Madrid 1983, passim; C. von der Osten Sacken, *El Escorial, estudio iconológico*, Bilbao 1984, passim; J. de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid 1988, passim; M. Calí, *De Miguel Ángel a El Escorial*, Madrid 1994, passim; A. Bustamante García, *La octava maravilla del Mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid 1994, passim; J. L. Cano de Gardoqui y García, *La construcción del monasterio de El Escorial*, Valladolid 1994, passim; así como H. Kamen, *The Escorial. Art and Power in the Renaissance*, New Haven 2010, passim. Otras referencias bibliográficas más específicas sobre el monasterio serán realizadas en las notas siguientes.

³ Sobre el mecenazgo del rey remitimos a F. Checa, *Felipe II mecenas de las artes*, Madrid 1992 y a *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 1998, passim.

Bautista de Toledo, que previamente había trabajado en San Pedro de Roma con Miguel Ángel y que inició El Escorial en 1563, y luego su discípulo Juan de Herrera, que lo terminó en 1584. La trascendencia de Herrera fue enorme, ya que sus dibujos no sólo fueron arquitectónicos, también trazó y supervisó un incontable número de objetos suntuarios que enriquecieron el grandioso conjunto escorialense. A ellos se sumaron una verdadera legión de artistas de todas las especialidades creativas, muchos de ellos italianos, que trabajaron al unísono con Herrera y, en última instancia, con el propio rey. Así, el rigor arquitectónico y geométrico de Herrera impregnó el desarrollo de las artes suntuarias que se realizaron para decorar y poner en funcionamiento El Escorial. De este modo, al ser el monasterio el gran espejo en el que se miró el arte de todo el mundo hispánico, su proyección se hizo planetaria⁴.

En efecto, terminada la fábrica de El Escorial, se necesitaron para su uso muebles de todo tipo y los más variados objetos de culto, desde el ajuar para la celebración de la misa a los libros de coro, del vestuario litúrgico o todos los muebles necesarios para el desarrollo de la vida cotidiana del edificio. Resulta difícil reducir a sistema tal proceso creativo, sólo comparable con la propia construcción arquitectónica del conjunto. Muchos de sus autores, como ya hemos indicado, eran extranjeros, italianos y flamencos sobre todo. No obstante, todos ellos hubieron de adaptarse estrictamente al espíritu que Felipe II había marcado y cuya ejecución dirigió con mano firme Herrera⁵.

De hecho, el conjunto de obras de carácter suntuario al que en adelante nos referiremos no tiene sentido fuera de su contexto arquitectónico, escultórico y pictórico, ya que todas configuran una unidad regida, en última instancia, por la liturgia trentina y por el ceremonial borgoñón adoptado por la Monarquía española con inusitada rigidez. Por ello, serán en adelante constantes las alusiones a la arquitectura, la escultura y la pintura, aunque nuestras protagonistas sean las referidas artes suntuarias, decorativas o aplicadas. Tanto unas como otras se vieron unificadas por una finalidad evidente: lograr la mayor gloria de Dios y del rey de España⁶.

⁴ Sin duda, la influencia de Herrera en el desarrollo de las artes suntuarias a finales del siglo XVI y principios del XVII es la cuestión menos estudiada de la personalidad del gran arquitecto de El Escorial. Por ejemplo, nada se dice al respecto en *Juan de Herrera y su influencia*. Actas del Simposio – Camargo, 14–17 Julio 1992, ed. J. Gómez Martínez, Santander 1993, passim.

⁵ Una reciente e importante visión general al respecto se lleva a cabo en *De El Bosco a Tiziano. Arte y maravilla en El Escorial*, ed. F. Checa Cremades, cat. exp., Madrid, Palacio Real 2013–2014, Madrid 2013, passim.

⁶ Esta fusión artística es expresivamente puesta en evidencia en R. Mulcahy, *“A la mayor gloria de Dios y el rey”: la decoración de la real basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992, passim.

Por lo que se refiere al mobiliario de El Escorial, en todo momento supervisado por el rey y por su arquitecto Herrera, fue ejecutado en gran medida por el italiano Giuseppe Frecchia, que castellanizó su nombre por el de José Flecha. Originario de Savona, en Liguria, en la documentación escorialense se le menciona como escultor, carpintero y entallador, llegando a alcanzar el cargo de escultor del rey. A pesar de tal indefinición profesional, habitual en el arte de la madera en la España de la época, su actividad estuvo centrada en la construcción de muebles. Su primera gran obra en este sentido fue la sillería del coro de la basilica, con un doble orden de asientos, realizada con diseño propio y maderas americanas. Su sencillez absoluta quizá tuviese que ver con la intención de Felipe II de usar esta sillería como si de un monje jerónimo más se tratase. Fray José de Sigüenza, el primer exégeta e historiador del edificio, exaltó el acierto de este mueble ya que tenía, dijo, la “majestad que se ve en toda esta fábrica”. Lo forman 129 sillas, 53 bajas y 76 altas, a lo que luego se le añadió como complemento imprescindible el facistol, de marcado carácter arquitectónico y también en extremo geométrico, al igual que las sobrias cajas de los órganos. El mismo carácter lo tienen las otras grandes obras de Flecha, la primera de las cuales fue el monumento de Semana Santa, estrenado en 1587 y hoy desaparecido, pero que conocemos por grabados. Verdadero edificio dentro del edificio, fue articulado como un templete dórico de madera, cubierto con cúpula, que luego fue pintado simulando bronce dorado y mármoles de colores. Sin duda, está inspirado en el templete que centra el patio de los Evangelistas y que realizó Herrera. Igualmente fue responsabilidad de Flecha la cajonera de la sacristía, configurada mediante columnas corintias. Por último, su obra cumbre fueron las estanterías de la biblioteca (il. 101), estructuradas por un sobrio orden toscano coronado por una sucesión de esferas de clara evocación herreriana. Sin concesión alguna a la decoración y de calidad material y factura técnica absolutamente insuperables, esta librería y toda la obra de Flecha evidencia la “arquitecturización” del ajuar suntuario del monasterio, lo cual se puede hacer extensivo al desarrollo de las artes decorativas de la España de Felipe II y Felipe III⁷.

Por lo que se refiere al mueble civil, la más significativa tipología en la España de El Greco fue el denominado bargueño, al que históricamente se llamó escritorio, contador o papelera. Se trata de un mueble con numerosos cajones que se solía disponer sobre una mesa o bufete. A veces su frente de cajones va cubierto por una tapa abatible, que cuando está abierta permite escribir sobre ella. Su decoración, a finales del siglo XVI y principios

⁷ Véanse sobre Flecha, además de las referencias bibliográficas recogidas en las notas anteriores: M. P. Aguiló Alonso, *La sillería del coro del Monasterio de El Escorial*, “Archivo Español de Arte” LXI, 1988, no. 241, p. 53–66 y, sobre todo, C. García-Frías Checa, *La obra de los entalladores José Flecha y Martín de Gamboa en el Monasterio de El Escorial*, [en:] *La escultura en el Monasterio del Escorial*, ed. F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo de El Escorial 1994, p. 377–398.

101. José Flecha, estanterías de la biblioteca, 1589–1591, monasterio de El Escorial

del XVII, había asumido las formas clásicas, en no pocas ocasiones de clara inspiración arquitectónica, lo que llevó a que en muchas ocasiones los frentes de estos bargueños se convirtieran en verdaderas fachadas. Ello no impidió que algunos ejemplares siguieran recordando la tradición mudéjar española de antiquísima y casi ancestral raigambre islámica⁸.

A pesar de la significación del mobiliario, quizá fue la platería la más expresiva de las artes suntuarias de la España del Siglo de Oro, que alcanzó en la época de Felipe II uno de sus puntos culminantes. Cabe recordar en este sentido que fue precisamente entonces, igual que bajo el reinado de Felipe III, cuando arribaron a España desde los virreinos americanos sumas verdaderamente fabulosas de plata y de oro. Pero no todos esos metales preciosos se amonedaron y financiaron la costosa política exterior de los reyes de la casa de Austria, gran parte se destinó a la realización de piezas suntuarias de las más diversas tipologías⁹.

⁸ Sobre el bargueño y el resto del mobiliario español de la época remitimos a M. P. Aguiló Alonso, *El mueble clásico español*, Madrid 1987, passim y eadem, *El mueble en España: siglos XVI y XVII*, Madrid 1993, passim.

⁹ En tal sentido resulta de interés R. M. Serrera Contreras, *Un uso marginal de la riqueza minera indiana: la acumulación suntuaria de metales preciosos*, "Anuario de Estudios Americanos" XXXIV, 1977, no. 34, p. 487–515.

Una de las figuras culminantes de la platería española del Renacimiento fue Juan de Arfe, verdadero arquitecto y escultor de plata y oro, como él mismo se autocalificó y de los que dijo que eran “oficios muy distintos del de platero”. Plenamente consciente de su valía, a la manera de los artistas italianos de la época, no sólo realizó una labor práctica, sino también teórica, publicando diversos tratados tanto técnicos como especulativos. No es de extrañar que incluso conservemos un autorretrato suyo y que firmase sus obras, bien con su nombre o bien con un artístico y elegante anagrama¹⁰.

Hijo y nieto de grandísimos orfebres, Enrique y Antonio de Arfe, el catálogo de Juan supuso la culminación del renacimiento en la platería española. En sus numerosas e importantes obras combinó una clara estructura arquitectónica con un apabullante repertorio icónico y decorativo. De ello es prueba inmejorable el importante ciclo de custodias de asiento que realizó, empezando por la primera, la de la catedral de Ávila, verdadera torre en la que se suceden cuerpos circulares y hexagonales, con un amplísimo repertorio de motivos arquitectónicos y un complejo conjunto icónico alusivo a la Eucaristía¹¹.

Obra cumbre de la orfebrería española es la custodia de la catedral de Sevilla (il. 102), realizada entre 1580 y 1587 y concebida como un edificio centralizado, en el que se superponen cuatro cuerpos de planta circular. Arfe alcanzó en ella un evidente equilibrio en sus cuerpos superpuestos, al disponerlos en un ritmo sesquiáltero decreciente, proporción 2/3 sobre la que previamente había especulado en sus tratados y en la maqueta que, como si de un verdadero edificio se tratase, antecedió a la ejecución de la obra. Pero a la vez, en la custodia de la catedral de Sevilla es especialmente reseñable la elegancia de sus estilizadas esculturas de plata, tanto de bulto redondo como en relieves, claramente inspiradas en los biotipos del manierismo italiano. De su complejo programa iconográfico, formado por dichas imágenes y por numerosísimos textos latinos, se ocupó el canónico Francisco Pacheco, sabio oficial de la Sevilla de finales del siglo XVI, el cual compuso una alegoría de la Iglesia y de la Salvación mediante la Eucaristía. Así, el primer cuerpo de la custodia representa a la Iglesia militante, en torno a la Fe; el segundo, donde se expone el Santísimo Sacramento, es un canto a la Eucaristía; el tercero representa a la iglesia triunfante y, por último, el remate lo protagoniza la Santísima Trinidad¹².

¹⁰ De la abundante bibliografía sobre este autor seleccionamos al menos *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603–2003)*, ed. M. J. Sanz Serrano, Sevilla 2003, passim y M. J. Sanz Serrano, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla 2006, passim.

¹¹ Sobre la misma, además de la bibliografía de la nota anterior, remitimos a C. Hernmarck, *Custodias procesionales de España*, Madrid 1987, p. 152–153.

¹² Véase M. J. Sanz Serrano, *Juan de Arfe...*, op. cit.

102. Juan de Arfe, custodia, 1580–1587, Sevilla, catedral

Con posterioridad a la de Sevilla, Arfe hizo la custodia de la catedral de Valladolid, para la cual tomó la estructura arquitectónica de la custodia de Ávila, aunque su ciclo icónico está más inspirado en la de Sevilla. La arquitectura va ganando en ella protagonismo, como se ve también en la última de sus grandes custodias de asiento, la hoy conservada en el Museo de la Santa Cruz de Toledo¹³.

Al final de su vida Arfe trabajó para El Escorial, lo que evidencia que alcanzó el máximo reconocimiento profesional que se podía conseguir en España: trabajar para el rey. Felipe II le encargó una serie de bustos-relicarios de cobre, de carácter devocional y escultórico. Entrar en el selectísimo ámbito escurialense le permitió llevar a cabo el retrato funerario del arzobispo de Sevilla, el cardenal don Cristóbal de Rojas y Sandoval, encargado por el duque de Lerma, valido de Felipe III. Resulta una obra imponente que sin duda sigue los modelos de los retratos funerarios de El Escorial que habían realizado Leone y Pompeo Leoni y en los que también trabajó el propio Arfe¹⁴. Todo ello muestra, como ya advertimos, que no tiene demasiado sentido estudiar las artes suntuarias separadas de la arquitectura, la escultura y la pintura.

En cualquier caso, la anterior referencia a las reliquias de El Escorial nos obliga a detenernos, aunque sea brevemente, en este aspecto tan característico de la religiosidad española de la época. Ya dijimos que el gran edificio filipino tuvo muchas funciones a la vez y una principalísima fue, sin duda, la de servir de colosal relicario, incluso se ha llegado a decir que es un “relicario de relicarios”. En tal sentido, la extraordinaria devoción del rey por los santos y, en particular, por sus reliquias, fue muestra expresiva de la piedad española de la época. La verdadera pasión de Felipe II por estas “anatomías sagradas” hizo que reuniese en El Escorial una colección de más de siete mil reliquias procedentes de toda Europa, una Europa que en gran parte entonces cuestionaba ya no sólo las reliquias sino el propio culto a los santos. Organizadas en varios relicarios, tan ordenados como todo lo escurialense que hay que entenderlos como verdaderos “archivos de la Contrarreforma”, su importancia se puede medir en que se creó el cargo de “reliquiero”, que recayó en uno de los monjes jerónimos encargados del culto del monasterio, generalmente asociado al de bibliotecario y archivero, cuya función era la de preservar y enriquecer tan fabuloso tesoro. El valor que se concedió al mismo cabe también cifrarlo en una expresiva referencia del aludido fray José de Sigüenza, que en relación a los armarios que en la iglesia contenían el grueso de las reliquias, dijo que, una vez abiertas sus puertas y descorridos sus velos, “se descubre el cielo”¹⁵.

¹³ Sobre ellas remitimos a la bibliografía de las notas anteriores.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Véanse al respecto, entre otros, B. Mediavilla, *El relicario de El Escorial*, [en:] *De El Bosco a Tiziano...*, op. cit., p. 65–71 así como F. Checa, *Anatomías sagradas*, [en:] ibidem, p. 123–137.

Las tipologías de estos relicarios son diversas, pero cabe básicamente aludir a los que tenían forma de busto, como los aludidos de Arfe, y los de carácter arquitectónico. En este último sentido hay que destacar que el monasterio aún conserva un sorprendente conjunto de relicarios de clara inspiración arquitectónica, más en concreto herreriana. No sabemos demasiado sobre ellos, aunque salieron en gran parte del correspondiente taller de orfebrería del propio Escorial. Aunque se trata de obras anónimas, son de excepcional calidad, destacando las de forma piramidal y, sobre todo, las de tipo templete, trasuntos en oro, plata o bronce de la arquitectura de Herrera. A ello aún hay que sumar fabulosas cajas y templete de cristal, metales y piedras preciosas, procedentes de los mejores talleres italianos, en muchas ocasiones regalos diplomáticos al rey de España o presentes que la familia real ofrecía al monasterio para contener los despojos humanos de aquellos que ya para entonces gozaban definitivamente de la gloria de Dios¹⁶.

Continuando con los grandes orfebres españoles del Renacimiento, hay que señalar que no fue un caso único el de Juan de Arfe. En paralelo a él trabajó Francisco de Alfaro, formado en Córdoba en el taller familiar, pronto se trasladó a Sevilla, que al ser el centro administrativo del tráfico con América, se convirtió en uno de los grandes focos artísticos de Europa y en verdadera tierra de promisión para numerosísimos artistas de todo género, tanto españoles como extranjeros. En los años finales del siglo XVI alcanzó Alfaro el cargo de platero de la catedral de Sevilla, pasando a residir en los primeros años del siglo XVII en las ciudades de Toledo y Valladolid¹⁷.

Sus primeras grandes obras fueron las custodias de asiento de las parroquias de San Juan Bautista de Marchena, Santa Cruz de Écija y Santa María de Carmona, localidades de la provincia de Sevilla. Son obras muy similares las tres, de clara estructuración arquitectónica y verdaderas torres de plata. No obstante, están muy vinculadas también a los retablos de madera que en número altísimo se levantaban por entonces en las iglesias de España, todo lo cual estaba en última instancia influido por la tratadística arquitectónica italiana. Las estructuras micro-arquitectónicas de plata que ahora nos interesan, albergan además un notable elenco de elegantes y elongadas esculturas de corte manierista que desarrollan alambicados programas iconográficos lógicamente de signo eucarístico¹⁸.

¹⁶ Véase, además de las referencias de la nota anterior, F. Checa, *Arquitectura y sabiduría*, [en:] *De El Bosco a Tiziano...*, op. cit., p. 75-103.

¹⁷ Esencial sobre su figura resulta M. J. Sanz, A. J. Santos Márquez, *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*, Sevilla 2013, passim.

¹⁸ Sobre estas tres custodias, además de la obra citada en la nota anterior, remitimos a J. M. Cruz Valdovinos, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992, passim.

La obra cumbre de Alfaro es sin duda el sagrario del altar mayor de la catedral de Sevilla (il. 103), que realizó sobre un modelo llevado a cabo por el escultor Juan Bautista Vázquez el Joven, inspirado en el tratado de Vignola. Muestra, como toda la obra de Alfaro, una mayor evolución estilística que la de Arfe. Se trata de un auténtico edificio, nuevo templo de Salomón y nueva Arca de la Alianza, que cuenta con un ciclo iconográfico eucarístico que debió idear el referido canónigo Francisco Pacheco, empleando imágenes del Antiguo Testamento, como la caída del Maná del cielo en la puerta y diversos profetas. Lo más destacable de todo el conjunto es el empleo de columnas de fuste salomónico, de nuevo de inspiración italiana y sobre las cuales ha discutido mucho la historiografía¹⁹.

Como platero de la catedral de Sevilla, también hizo Alfaro dos grandes atriles para el altar mayor, que le sirvieron de modelo a los que luego realizó para la parroquia de San Juan Bautista de la localidad sevillana de Marchena, lo que evidencia la difusión de las formas artísticas. La enorme influencia de la arquitectura de El Escorial se refleja en otras obras de Alfaro, como en los relicarios que también hizo para la catedral de Sevilla, en los que empleó la forma de templete que antes vimos en los relicarios del monasterio filipino. Lo mismo cabría decir de su última custodia, la llamada de la Santa Espina de la catedral de Sevilla, que originariamente fue realizada para la parroquia de la localidad cordobesa de Montilla en torno a 1600. A diferencia de sus custodias de Marchena, Écija y Carmona, en ésta empleó la planta circular en dos cuerpos superpuestos, de claro predominio arquitectónico y con una llamativa presencia de decoración manierista²⁰.

Si bien los conjuntos de plata religiosa española, tanto en catedrales, como en colegiatas, parroquias, conventos y hermandades son numerosísimos, poco es lo que ha sobrevivido en cambio de la plata civil de la época. No obstante, las fuentes muestran una realidad al menos tan suntuosa como la religiosa, no faltando referencias incluso a muebles de plata y a arneses de caballos tachonados de plata. Junto al carácter suntuario de estas obras perdidas, no podemos olvidar la funcionalidad que tuvieron como inversiones, a manera de auténticos seguros, a los que podían acudir sus propietarios en momentos de crisis. Ello ocasionó su propia pérdida, ya que con el tiempo la inmensa mayoría de estas obras fueron fundidas. No obstante, aun quedan imágenes, fundamentalmente en pinturas, de cómo habitualmente estas obras eran expuestas, sobre todo las vajillas,

¹⁹ Véanse las referencias de las notas anteriores y J. M. Palomero Páramo, *La platería en la catedral de Sevilla*, [en:] *La catedral de Sevilla*, Sevilla 1989, p. 610–612.

²⁰ Véanse M. J. Sanz, A. J. Santos Márquez, *Francisco de Alfaro y la renovación...*, op. cit., passim; J. M. Cruz Valdovinos, *Cinco siglos...*, op. cit., passim; J. M. Palomero Páramo, *La platería en la catedral de Sevilla*, op. cit., p. 610–612.

103. Francisco de Alfaro, sagrario del altar mayor, 1593–1596, Sevilla, catedral

en forma de aparadores, que se convirtieron en uno de los más significativos símbolos de distinción social²¹.

En efecto, la acumulación de obras suntuarias no fue exclusivamente religiosa. En tal sentido, hay que hacer referencia al desarrollo del coleccionismo en la España de finales del siglo XVI y principios del XVII. Entonces proliferó el fenómeno de las denominadas “cámaras de maravillas”, espacios restringidos en los que se acumulaban las más

²¹ La plétora de objetos de plata en la España de la época se hace evidente al leer el imprescindible J. Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, I–II, Madrid 1788, passim.

diversas y excéntricas piezas suntuarias, muchas de ellas vinculadas a la fascinación que produjeron los primeros productos americanos llegados a Europa. Otras versiones de este coleccionismo artístico fueron el pictórico, el arqueológico, el bibliográfico e, incluso, el botánico. Coleccionistas significativos al respecto fueron Gonzalo Argote de Molina y los duques de Alcalá en Sevilla, Antonio Pérez en Madrid o el conde de Benavente en Valladolid. Este último contaba con numerosos objetos insólitos y muy diversas joyas manieristas, como una hidra de plata “con la boca de sierpe y asas con un cuerpo de salvaje”, con copas de Alemania o con un “mochuelo de plata dorado sentado sobre un tronco”²².

La cerámica fue otra de las manifestaciones artísticas suntuarias que más desarrollo alcanzó en la España de El Greco. Si bien esta tradición hunde sus raíces en el pasado musulmán peninsular, durante el siglo XVI la influencia italiana se plasmó en un enorme repertorio de obras que se proyectaron en la centuria siguiente. Los centros más representativos del país entonces fueron Sevilla y Talavera. En Sevilla fue esencial la presencia a principios del siglo XVI de Francisco Niculoso Pisano, que implantó en España el repertorio decorativo renacentista de su país, el cual de manera pionera saltó con él las fronteras de Italia. Niculoso Pisano hizo del sevillano barrio de Triana uno de los centros alfareros más importantes del mundo, ya que su proyección exterior no solo abarcó gran parte de España, Portugal y aún buena parte de Europa, sino sobre todo América, en particular la ciudad novohispana de Puebla de los Ángeles, que se convirtió en el más potente centro alfarero del continente americano. En la Sevilla del último cuarto del siglo XVI fue significativa la obra de Cristóbal de Augusta, también de origen italiano y al que la documentación del Alcázar de Sevilla denomina “maestro de hacer y pintar azulejos de pisano”, en clara referencia a la herencia técnica del referido Niculoso Pisano, que implantó el azulejo plano pintado. Cristóbal de Augusta, entre otras obras, realizó los zócalos de azulejos del salón gótico del palacio del Rey Don Pedro en el referido Alcázar sevillano. Obra de gran perfección técnica, dibujo suelto y brillantez cromática, recoge todo el repertorio decorativo del renacimiento italiano: grutescos, *putti*, hermes, mascarones e infinidad de motivos ornamentales, en ocasiones de otras procedencias, ya que cabe rastrear el origen de alguno en Fontainebleau. La estima de que gozó en vida se evidencia en que, igual que su antecesor Niculoso Pisano, Augusta firmó sus obras²³.

De las muchas obras documentadas y atribuidas a Augusta no queremos dejar de destacar los retablos de Santiago y San Agustín (il. 104) que Alfonso Pleguezuelo le atribuye en

²² Véase al respecto M. Morán, F. Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid 1985, particularmente la pág. 129 y ss.

²³ Sobre Augusta en el Alcázar véase A. Marín Fidalgo, *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, II, Sevilla 1990, p. 759–760.

el monasterio de Tentudía, Calera de León (Badajoz)²⁴. Junto a las cuestiones estilísticas antes referidas, ambas obras no sólo muestran su relación con los retablos de Niculoso Pisano, sino también la extraordinaria versatilidad del arte de la cerámica, que llevaba a cabo tanto vajillas, como revestimientos de pavimentos y paredes, imágenes de bulto e incluso retablos como estos.

El gusto italianizante de la cerámica sevillana de la época fue desarrollado también por los miembros de la familia italiana de los Pesaro, procedente de Génova. Uno de ellos, Francisco, ya a principios del siglo XVII fue desde Sevilla al virreinato de Nueva España, estableciéndose en la referida ciudad de Puebla, reforzando aún más los lazos que unían ambos centros alfareros desde la centuria anterior. A estos maestros italianos hay que añadir aún la labor de la familia Valladares, que siguieron la estela dejada por Augusta y la influencia de los italianos. A ello sumaron motivos textiles en sus obras, como ponen en evidencia, por ejemplo, los zócalos de las iglesias de los conventos sevillanos de Santa María de Jesús y de Santa Inés²⁵.

El otro gran centro alfarero español fue Talavera de la Reina, localidad de la provincia de Toledo, que significativamente abasteció en gran medida al monasterio de El Escorial,

104. Cristóbal de Augusta, retablo de San Agustín, hacia 1575, Calera de León (Badajoz), monasterio de Tentudía

²⁴ A. Pleguezuelo Hernández, *Cerámica de Sevilla (1248-1841)*, [en:] *Cerámica española*, ed. T. Sánchez-Pacheco, Madrid 1997, p. 367 (Summa Artis. Historia General del Arte, XLII).

²⁵ Ibidem, p. 368-370.

105. Taller escurialense, dibujos para el terno de las Calaveras, finales del siglo XVI

como por ejemplo ocurrió con los albarellos de su real farmacia, decorados con motivos de tipo *ferronerie*, cuyo origen parece ser Amberes. La proyección talaverana en el espacio y en el tiempo también fue enorme, prueba de lo cual es que en la referida ciudad mexicana de Puebla aún se denomina “talavera” a la cerámica²⁶.

Las piezas decoradas con *ferroneries* sólo fueron una de las series de la cerámica talaverana. En concreto, la referida de la farmacia de El Escorial se asocia a la labor del alfarero Jan Floris, flamenco que castellanizó su nombre, pasando a ser conocido como Juan Flores. En 1562 entró en contacto con Felipe II, que lo nombró su criado para trabajar en los reales sitios del entorno madrileño. Él fue quien introdujo en España los referidos motivos, diseñados por los dibujantes de Amberes Cornelis Floris y Cornelis Bos y editados por Cristóbal Plantino, que tanta influencia alcanzaron a lo largo de buena parte del siglo XVII. Su nombre lógicamente proviene de que evocan labores de herrería²⁷.

Asociada a la de Talavera de la Reina está la cerámica de Puente del Arzobispo, localidad toledana muy próxima a la anterior, alguno de cuyos ceramistas, como Juan Fernández, trabajaron también para El Escorial. En cualquier caso, no podemos tener estas obras por meras artesanías ni a sus autores por simples artesanos. La fama de la cerámica talaverana traspasó las fronteras de España desde el mismo siglo XVI. Incluso, uno de sus numerosos autores, Alfonso de Figueroa Gaytán, tuvo el enorme y significativo privilegio de que

²⁶ Muy interesante resulta al respecto *La talavera de Puebla*, ed. E. Castro Morales, México 2002, *passim*.

²⁷ T. Sánchez-Pacheco, *Cerámica de Talavera de la Reina y de Puente del Arzobispo*, [en:] *Cerámica española*, op. cit., p. 324–325.

Felipe III visitara su taller. A partir de ese momento las armas del rey blasonaron su casa y el correspondiente documento que da fe del hecho especifica que tanto el rey como la reina “lo vieron trabajar”²⁸.

El ajuar litúrgico del tantas veces referido monasterio de El Escorial requirió de un enorme conjunto de piezas en las que el bordado sirvió para mostrar todo el esplendor del culto divino emanado del Concilio de Trento. El primer superintendente del correspondiente taller de bordados del monasterio fue fray Lorenzo de Montserrat, de origen francés. Su labor consistía en realizar los patrones o modelos que luego se habrían de ejecutar bajo su dirección y siempre siguiendo las precisas pautas marcadas por el rey Felipe II. El conjunto de bordados que al final se llevó a cabo en este taller monástico resultó verdaderamente impresionante, respondiendo, como todo en El Escorial, a una evidente asimilación de las formas del renacimiento italiano y a una combinación de perfección técnica y material²⁹.

Por fortuna, todavía conserva el monasterio abundantes ejemplos al respecto. Uno de los más llamativos es el denominado terno de las Calaveras (il. 105, 106). Recordemos al respecto que el monasterio de El Escorial fue levantado por Felipe II, en primer lugar, como enterramiento de sus padres. El profundo amor filial y el enorme sentido dinástico del rey hicieron que el panteón de Reyes fuese el epicentro mismo del edificio, ubicándolo justo debajo del altar mayor de la basílica, en una clara evocación de los *martiria* paleocristianos, demostrativa del pretendido carácter divino de la monarquía católica. El culto a los muertos fue, por tanto, una de las principales labores de los monjes jerónimos. La dotación de ornamentos sagrados que el rey dotó al respecto fue sencillamente fabulosa, como evidencia el terno de las Calaveras al que nos estamos refiriendo.

En concreto, este terno tenía como función servir en las ceremonias fúnebres de las féminas reales. Así, sobre fondo lógicamente de color negro, se suceden los brocados y bordados a realce con hilos y lentejuelas de plata. Obra anónima del correspondiente obrador de bordados del monasterio, se da la circunstancia de que conservamos numerosos dibujos preparatorios de tan espléndido conjunto. No siempre resultaron tan téticas estas piezas escurialenses, siendo habituales las que combinaban los bordados de hilo de oro y sedas de colores, como ocurre en el terno de la vida de Cristo, también obra anónima del obrador del monasterio³⁰.

²⁸ Ibidem, p. 313.

²⁹ Sobre estas labores remitimos a J. L. Cano de Gordoqui y García, *La construcción del Monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 325–327.

³⁰ F. Checa, *La ceremonia de la muerte*, [en:] *De El Bosco a Tiziano...*, op. cit., p. 164 ss.

106. Taller escorialense, terno de las Calaveras, finales del siglo XVI

Reflejo de estos bordados son las casullas, dalmáticas, capas y demás ornamentos que llevan buena parte de los santos que aparecen en las pinturas de los retablos de la basílica escurialense. Incluso, influencia de ello cabría rastrearla en los extraordinarios bordados que podemos ver, por ejemplo, en el propio *Entierro del Conde de Orgaz* pintado por El Greco.

Otro de los más llamativos conjuntos artísticos de El Escorial fue su extraordinaria colección de manuscritos iluminados, para cuya ejecución también hubo que articular el correspondiente taller monástico. Así, los libros para el rezo y el canto del oficio divino en el coro, cuya sillería y facistol ya vimos, fueron realizados con la máxima perfección. Ello prueba que la iluminación de manuscritos, con la llegada de la imprenta, lejos de perderse, se convirtió en una actividad artística ultra-suntuaria. El personal interés de Felipe II en la materia hizo que los artistas a ello dedicados gozaran de altos salarios. Fue el padre jerónimo fray Andrés León el que inició la ardua tarea encargada por el monarca. A él como iluminador jefe habría que añadir un enorme número de colaboradores y no pocos calígrafos. Los resultados son obras de una extraordinaria brillantez cromática, tanto en sus letras capitales, como en sus riquísimas orlas y en sus propias encuadernaciones, siempre tachonadas con la parrilla martirial de San Lorenzo, emblema omnipresente del monasterio³¹.

Tras décadas de trabajo, a la postre se consiguió un conjunto de 220 libros corales. Pero el *scriptorium* escurialense además de los libros de canto llano y oficio divino produjo una serie de obras extraordinarias por la riqueza de sus maravillosas miniaturas, como el *Liber Missarum* de Felipe II. No obstante, la obra maestra del taller fueron los tres libros conocidos como *Passionarium* (il. 107), con los que se cantaban las cuatro pasiones de Cristo en la Semana Santa, no desde el coro sino desde el presbiterio de la basílica. En ellos tuvo un papel protagonista fray Julián de Fuente de Saz que realizó orlas de vivísimos colores, en agudísimo contraste con las grandes viñetas de general ambientación nocturna. A todo este repertorio de libros aún habría que añadir los misales y breviarios impresos que Plantino hizo para el monasterio³².

Si bien, como ya hemos indicado, son numerosísimos los ejemplos de piezas suntuarias de carácter religioso conservados, por el contrario, la inmensa mayoría de las de carácter civil han desaparecido y apenas cabe conocer tal mundo por referencias indirectas, como menciones literarias o su reflejo en la pintura. Una fuente interesante y muy poco empleada a este respecto es la *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, que publicó en 1788 Juan Sempere y Guarinos y que, como su nombre indica, recoge las normas que se

³¹ J. L. Cano de Gordoqui y García, *La construcción del Monasterio de El Escorial*, op. cit., p. 378-385.

³² F. Checa, *Liturgias monárquicas*, [en:] *De El Bosco a Tiziano...*, op. cit., p. 139-149.

emitieron con la intención de frenar el lujo desbordado de la sociedad española de todos los tiempos. Por poner algún ejemplo del vestido, una de las manifestaciones artísticas más claramente suntuarias, una pragmática de Felipe III del 3 de enero de 1611, que recogía otras normas anteriores, insistía en la prohibición de que “ninguna persona de dentro ni fuera del reyno, de qualquier condición y calidad que sea, pueda vestir brocado, tela de oro, ni de plata, ni seda, ni con mezcla de aquellos metales, ni bordado, recamado de seda... permitiéndose únicamente para el culto divino”³³.

Resulta de especial interés esta comparación del vestuario civil con el de carácter religioso, ya que todo el lujo que se desarrolló en la liturgia católica tuvo su paralelo en el ámbito civil, particularmente en la corte. En este sentido las descripciones de los interiores palaciegos son sorprendentes, con alusiones a artesonados dorados, muebles de metales e incluso piedras preciosas, tapices de Bruselas, reposteros y colgaduras de telas riquísimas de Italia, colecciones de curiosidades americanas y “otros mil impertinentes adornos con que la astuta prudencia de los extranjeros va afeminando el valor de los Españoles y sacando juntamente toda la riqueza de España”, decía Sempere y Guarinos con su práctico sentido ilustrado, por completo opuesto al de la España del Siglo de Oro³⁴.

Junto a las obras conservadas, la pintura es otra de las grandes fuentes para saber cómo fueron estos vestidos y otros objetos suntuarios. La imagen masculina fue habitualmente de la máxima austeridad, siguiendo el modelo del rey Felipe II, vestido siempre de negro hasta los pies, como repiten las fuentes. Expresivos ejemplos de ello son los retratos de El Greco, como su celeberrimo *Caballero de la mano en el pecho* del Museo Nacional del Prado. Por el contrario, las damas de la corte desplegaron una inusitada riqueza, tanto en su vestuario como en sus abundantes joyas. El retrato cortesano de finales del siglo XVI y principios del XVII es en tal sentido esencial. Una particular transcendencia la tuvieron los retratos de aparato de las hijas de Felipe II, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (il. 108), verdaderamente recamadas de joyas aplicadas sobre tejidos de una extraordinaria rigidez, lo que les daba un innegable aspecto de maiestáticas imágenes cuasisagradas³⁵.

No podemos dejar de hacer referencia en este sentido al arte de las armas y, sobre todo, de las armaduras. Los referidos retratos de aparato de los reyes de la casa de Austria en muchas ocasiones incluyeron armaduras de parada, aunque ni Felipe II ni Felipe III tuvieron el particular espíritu marcial que había caracterizado al emperador Carlos V. Por poner un ejemplo significativo, cabe traer a colación la armadura y el capacete de Felipe III

³³ J. Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias...*, op. cit., II, p. 103.

³⁴ Ibidem, p. 109–110.

³⁵ De gran interés resulta en este sentido *El retrato español. Del Greco a Picasso*, ed. J. Portús Pérez, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 2004, passim.

107. Fray Julián de Fuente de Saz, *Passionarium*, finales del siglo XVI

108. Alonso Sánchez Coello, *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*, 1575, Madrid, Museo Nacional del Prado

niño, con los que aparece representado en la alegoría de su educación pintada por Justus Tiel. Esta armadura, atribuida a Lucio Marliani y se supone que hecha en Milán hacia 1585, está realizada en acero damasquinado en oro y plata. Junto a un apabullante repertorio decorativo, representa a buena parte de los dioses del Olimpo, componiendo una alegoría de la fama y de la victoria. Sin duda, reforzaba la imagen del príncipe niño como heredero de la corona española, luciendo ya sobre el pecho el lazo rojo del que pendía el Toisón de Oro, orden de la que andando el tiempo sería gran maestro³⁶.

Ahora bien, aunque hemos insistido en que las artes suntuarias alcanzaron un punto verdaderamente culminante en la España de fines del siglo XVI y principios del XVII, hay que reconocer, a manera de excepción, que algunas de ellas vivieron entonces su ocaso. Por ejemplo, así ocurrió con la vidriera, que si bien había logrado su máximo esplendor en los siglos del gótico, mantuvo toda su pujanza durante los dos primeros tercios del siglo XVI, como prueban los vitrales de las catedrales de Segovia y Sevilla, que pueden ser considerados como los últimos grandes conjuntos de Europa. No obstante, a partir de ese momento, debido a que la tratadística arquitectónica italiana postuló que debía ser el blanco el color que primase en los interiores de las iglesias, las vidrieras figurativas fueron sustituidas por las transparentes, con lo que se dio por concluido el gran ciclo histórico de esta manifestación artística³⁷.

También sufrió un cierto decaimiento el arte de la rejería en la España de Felipe II y Felipe III. Si bien en la primera mitad del siglo XVI hubo figuras culminantes, como fray Francisco de Salamanca, su discípulo, Bartolomé de Jaén o Francisco de Villalpando, en la segunda mitad ni hubo tan grandes maestros ni se encargaron obras demasiado significativas. Ello fue debido, entre otros motivos, a la absoluta austeridad arquitectónica y el extremo rigor geométrico que instauró el modelo escurialense, lo que no impidió que se siguiesen haciendo obras de cierta importancia por todo el territorio nacional³⁸.

Otras actividades de fuerte tradición medieval, como los cordobanes y los guadamecés, se mantuvieron vigentes a lo largo de la época que estudiamos. Por su parte, ciertas actividades suntuarias dependieron básicamente de artistas extranjeros y aún de centros artísticos ubicados más allá de nuestras fronteras. Así, del arte de la medalla cabe decir

³⁶ Véase a este respecto *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, ed. Á. Soler del Campo, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, Madrid 2010, p. 198–201.

³⁷ Véanse V. Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual: el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, Madrid 1985, passim y, idem, *La vidriera española, ocho siglos de luz*, Madrid 1998 y *La vidriera del Renacimiento en España*, Granada 2002, passim.

³⁸ Sobre la rejería española del Renacimiento remitimos a S. Alcolea, *Artes decorativas de la España cristiana (siglos XI–XIX)*, Madrid 1975, passim y a *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, ed. A. Bonet Correa, Madrid 1987, passim.

que fueron Leone y Pompeo Leoni los que recibieron los primeros encargos al respecto en España, aunque el medallista más importante fue Jacome da Trezzo, vinculado al entorno de El Escorial de Felipe II. De igual forma, aunque hay constancia de que en España hubo maestros tapiceros e incluso fábricas de tapices desde finales del siglo XVI, los fabulosos encargos de la Corona al respecto se hicieron a Flandes, que entonces formaba parte del Imperio Hispánico, particularmente a los afamados talleres de Bruselas. Algo parecido ocurrió con el vidrio soplado, que sólo en la España del siglo XVIII alcanzó verdadero esplendor, como otras manifestaciones suntuarias, gracias a las reales fábricas fundadas entonces por los reyes de la casa de Borbón³⁹.

Por último, no queremos dejar de mencionar al menos el objeto que puede ser tenido como ejemplo máximo de la verdadera pasión suntuaria que vivió la España de El Greco: el coche. Los carruajes, surgidos en los albores del Renacimiento al parecer en Hungría, se generalizaron en todas las cortes europeas del siglo XVI a partir de su empleo en las italianas. En el caso español, se institucionalizaron durante los reinados de Felipe II y Felipe III y se convirtieron en privilegiados símbolos de estatus, ya que con el necesario permiso para usarlos los reyes quisieron premiar a los integrantes de la emergente sociedad cortesana. De este modo, tanto en España como en América se vivió una verdadera obsesión por los coches, que quedó reflejada en la literatura del Siglo de Oro, en la que fue personaje habitual en no pocas comedias el llamado “encochado”⁴⁰.

La inmensa mayoría de los coches de esta época se han perdido y sólo podemos saber de ellos a partir de referencias documentales, pictóricas o literarias. No obstante, el Museo dos Coches de Lisboa todavía conserva el coche con el que Felipe III de España fue a Portugal en 1619 a tomar posesión de ese reino (il. 109). Forrado al exterior con cuero negro y clavos dorados, su interior es de suntuoso terciopelo rojo. Cabe interpretar esta verdadera reliquia como el embrión del lujo que alcanzaron en la segunda mitad del siglo XVII las *grands carrosses* francesas en todas las cortes de Europa y que imitaron las empleadas por Luis XIV en Versalles⁴¹.

Sin duda, la España de la que El Greco fue testigo de excepción fue una nación brillante y aún podríamos decir que dorada, aunque todo su poderío fue a la postre menoscabado y apenas un cuarto de siglo después de la muerte del pintor cretense, en concreto en 1640,

³⁹ Sería muchísima y dispar la bibliografía que cabría referir sobre estas manifestaciones artísticas y aún sobre otras, como los encajes, la encuadernación, los azabaches, los marfiles o los esmaltes. Al menos remitimos a los ya clásicos manuales citados en la nota anterior.

⁴⁰ Sobre todo ello es esencial: A. López Álvarez, *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de manos, 1550-1700*, Madrid 2007, *passim*.

⁴¹ S. Bessone, *O Museu Nacional dos Coches. Lisboa*, Lisboa 1993, p. 40 ss.

109. Anónimo, coche de Felipe III, hacia 1619, Lisboa, Museu Nacional dos Coches

el gigantesco imperio de Felipe IV se desangraba hasta prácticamente morir. Contrariamente a lo que podría pensarse, el desarrollo de las artes suntuarias, de las que aquí sólo hemos realizado un apretado apunte, no hizo entonces más que crecer y desarrollarse con inusitado esplendor.

Wspaniałość Hiszpanii w jej złotym wieku: sztuka użytkowa w czasach El Greca*

Streszczenie

Działalność artystyczna El Greca zbiegła się z budową i pracami związanymi z wystrojem klasztoru w Eskurialu. Wpływ jego surowej architektury, autorstwa Juana de Herrery, odzwierciedlił się także w sferze imponująco bogatego i nadzwyczajnego wyposażenia liturgicznego. Wpływ ten zaznaczył się we wszystkich typach sztuki użytkowej, jakie rozwinęły się w świecie hiszpańskim z końcem XVI i początkiem XVII wieku, czyli w meblarstwie, złotnictwie, ceramice, hafcie, modzie, a nawet konstrukcji powozów.

* Przeł. Marta A. Urbańska.