

# Las obras de Pellegrino Tibaldi en el Escorial: un resumen original del Arte italiano de su tiempo

MICHAEL SCHOLZ-HANSEL

## SUMMARY

*Pellegrino Tibaldi carried out the main works of decoration of El Escorial (high altar, library and cloister) during the 16 th. century, and had to create again most of the works by Federico Zuccaro. Dealing in this paper with Tibaldi's paintings in fresco in the library, we propose that his work mirrors the most advanced state of the Italian art at that time. His bad reputation was only a consequence of the cultural change occurred in Spain during the last years of the reign of Philip the Second, and of his no-reception in Europe (this was also a problem of Spanish art in general).*

Cuando el historiador del arte Carl Justi pronunció hace 110 años en Bonn su conferencia sobre «Felipe II como aficionado al arte», no solo cuestionó su imagen de déspota inexorable –imagen difundida en Alemania primeramente por Schiller– sino que también echó las bases para una nueva valoración de las artes plásticas en la España del siglo XVI.<sup>1</sup>

---

1. Carl JUSTI, «Philipp II. als Kunstfreund», en: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin 1908, p. 1-36.

Este artículo se basa en mi tesis: Michael SCHOLZ-HÄNSEL, *Eine spanische Wissenschaftsutopie am Ende des 16. Jahrhunderts. Die Bibliotheksfresken von Pellegrino Pellegrini im Escorial*, Münster 1987 (concluida en el año 1984); allí se encuentra una bibliografía más amplia.

El texto ahora publicado es un resumen que presenté en un Curso de Verano de la Universidad Complutense con el título «Felipe II y la decoración de El Escorial» bajo la dirección de Jonathan Brown y Fernando Checa en 1989. Para este tema concreto no hay mucho de nuevo en los últimos libros sobre El Escorial de Rosemarie

Justi veía en el rey español –comparándolo con otros potentados– a un mecenas muy especial, ya que su política artística estaba motivada por un interés auténtico en la materia y, además, porque tenía la capacidad de distinguir el arte bueno del mediocre. A Justi le parecía que Pellegrino Tibaldi era el mejor de los artistas italianos llamados al Escorial, aunque se podía imaginar otros que le aventajaban en este papel. Así interpretó la sustitución de Federico Zuccaro –un pintor entonces de renombre– como ejemplo del buen gusto de Felipe II.

¿Zuccaro o Tibaldi, quién pintaba mejor? Hoy día, la historia del arte no suele hacer preguntas cualitativas como la de Justi, pero la rivalidad continúa a un nivel iconológico. Además, el enunciado nos evoca una relación más compleja entre los dos artistas, comparada con otros de los que trabajaron en El Escorial. Pero antes de discutir su valoración reciente en la literatura científica, vamos a resumir de forma rápida los datos básicos referentes a su obra española.

Los trabajos fundamentales sobre la vida y la obra de Federico Zuccaro (1540-1609) son los de Detlef Heikamp<sup>2</sup>. Los documentos referentes a su estancia en España fueron publicados en su mayoría por Julián Zarco Cuevas (1932), como también los de Pellegrino Tibaldi<sup>3</sup>. Las circunstancias de su llamamiento por parte de Felipe II y sus principales pinturas fueron tratadas por Annie Cloulas-Brousseau (1968)<sup>4</sup> y Rosemarie Mulcahy (1992)<sup>5</sup>.

Zuccaro vino por recomendación del embajador español en Roma, permaneciendo en El Escorial durante tres años, desde diciembre de 1585 hasta diciembre de 1588. En este tiempo pintó ocho cuadros para el altar mayor de la basílica y el interior y exterior de dos puertas dobles utilizadas para altares de reliquias, además de realizar algunas pinturas al fresco en el claustro. A pesar de haber recibido en el momento de su partida una gran cantidad de dinero y algunos regalos, José de Sigüenza, cronista del Escorial y confidente del rey, nos informa de que a Felipe II no le gustaron sus trabajos<sup>6</sup>. Pellegrino Tibaldi tuvo que pintar de nuevo gran parte de su obra y el poco dotado Juan Gómez estuvo encargado de corregir el resto. Sin embargo las descripciones del artista y algunos dibujos conservados permiten reconstruir las composiciones originales.

El hecho de que Pellegrino Tibaldi (1527-1596), llamado normalmente durante su

MULCAHY, *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992 y Fernando CHECA, *Felipe II. Mecenas de las artes*, Madrid 1992, que tuve ocasión de conocer ya en su statu nascendi. Por el contrario el de Checa, que presenta como resultado de nuestras discusiones en 1989 (p. 16), me parece que, con referencia a Tibaldi, subestima otra vez la calidad de su obra escorialense. Tibaldi refleja en sus pinturas el más avanzado estado del arte italiano de su tiempo y su mala fama es solamente consecuencia del cambio cultural en España en los últimos años del reinado de Felipe II y de su no recepción europea, problema del arte español en general.

Estoy agradecido a Hernando Pachón por su ayuda en la traducción del texto y a Alejandro García Avilés por abrirme una puerta para publicarlo.

2. Detlef HEIKAMP, «Vicende di Federigo Zuccari», en: *Rivista d'Arte*, XXXII (1957) 175-232; «I viaggi di Federigo Zuccaro», en: *Paragone*, 105/107 (1958). 40-63 y 41-58; D. H. (editor), *Scritti d'arte di Federigo Zuccaro*, Firenze 1961: «Federigo Zuccari a Firenze», en: *Paragone*, 18 (1967) 44-68.

3. Julián ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1932.

4. Annie CLOULAS-BROUSSEAU, «Les peintures du grand retable au monastère de l'Escorial», en: *Mêlanges de la Casa de Velázquez*, IV (1968) 173-202.

5. MULCAHY (como anotación 1).

6. José de SIGÜENZA, *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1963, 266-267.

estancia en España «Pellegrino Pellegrini», trabajara como pintor y arquitecto, y además en muy distintas regiones –los lugares más importantes son Roma, Bolonia, las Marcas, Milán y El Escorial– ha dificultado hasta hoy la redacción de un catálogo crítico de su obra. Así, se dividía su vida en diferentes fases y se las presentaba en publicaciones separadas. Después de que Waldemar Hiersche dedicara un libro entero a Tibaldi como arquitecto, ya en 1912<sup>7</sup>, Adolfo Venturi (1933)<sup>8</sup> y Giuliano Briganti (1945) elaboraban inventarios de sus pinturas<sup>9</sup>. Por fin Christine Baltay (1984) se ocupó de su trabajos boloñeses y de los de las Marcas<sup>10</sup>, mientras yo mismo (1984/187) lo he hecho de sus obras en El Escorial".

Los resultados de mis investigaciones se pueden resumir en dos puntos: en primer lugar, en lo referente a la afirmación de Sigüenza de que antes de llegar al Escorial Tibaldi «hacía más de dieciocho o veinte años que no había pintado»), los documentos prueban que, por el contrario entre 1567 y 1586 Pellegrino Tibaldi había colaborado en la decoración del Palazzo Ducale de Milán, producido esbozos para las vidrieras y la sillería de la catedral milanesa y controlado los preparativos de las exequias de Ana de Austria, combinando un programa abundante en imágenes. En el contexto de las tareas descritas, además de ser maestro de obras, él mismo tuvo seguramente que pintar temas profanos y religiosos por su propia mano, deteniendo así una preparación adecuada para sus actividades en El Escorial.

En segundo lugar, referente a las circunstancias en que fue llamado a España, ya en 1984 pude publicar en «The Burlington Magazine» un documento del Archivo General de Simancas, que me permitió reconstruir las circunstancias por las que Pellegrino Tibaldi fue invitado a España<sup>12</sup>. El interés del rey motivó una carta de recomendación del gobernador de Milán, Don Sancho de Guevara y Padilla. Cuando en 1583 Felipe II solicitó los servicios del artista, pensaba en primer lugar en sus capacidades arquitectónicas, pero al llegar en 1586 lo primero que le encargó fue pinturas. Poco antes de su muerte, el 27 de marzo de 1596, Tibaldi volvió a Milán y obtuvo de nuevo el cargo y título de ingeniero de la catedral.

Aunque las circunstancias del llamamiento de Tibaldi sugieren su participación en los proyectos arquitectónicos del rey, de su estancia en España solamente se conocen sus pinturas. Inmediatamente después de su venida, en agosto de 1586, le encargaron como «muestra» unos trabajos en el Sagrario de S. Lorenzo, que debía realizar por su propia mano. El rey examinó la calidad, autorizando después un contrato más extenso. Tibaldi comenzó sus obras en el claustro, cuya última tasación tuvo lugar el día 9 de junio de 1590. En seguida continuó sus trabajos en la librería principal. El 22 de enero de 1592, fecha en que se calculó el precio de las «historias», ya había realizado tres cuadros para el altar mayor. Para ese entonces quedaron algunos encargos más, entre ellos un cuadro con la figura de San Miguel, que lo ocuparon hasta el 23 de julio de 1593.

7. Waldemar HIERSCHKE, *Pellegrino de Pellegrini als Architekt*, Parchim i. M. 1913.

8. Adolfo VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, tomos 9 y 11.3, Milano 1933, 519-577 y 710-871.

9. Giuliano BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Roma 1945.

10. Christine BALTAY, *Pellegrino Tibaldi in Bologna and the Marches*, New York University Ph. D. 1984.

11. SCHOLZ-HÄNSEL (como anotación 1). - El catálogo de la exposición *The Age of Corregio and the Carracci*, The Metropolitan Museum of Art, New York 26.3. - 24.5.1987 también dedica algunas páginas a Tibaldi: 202-209.

12. Michael SCHOLZ, «New documents on Pellegrino Tibaldi in Spain», en: *The Burlington Magazine*, 126, 981 (1984), 766-768.

También las obras de Tibaldi sufrieron cambios a gusto del rey. El propio artista tuvo que corregir los tres cuadros del altar mayor, y en 1593 Juan Gómez recibió dinero para ciertas modificaciones del San Miguel. A esto se suman una serie de restauraciones en el claustro y en la librería principal, que comenzaron a principios del siglo XVII.

En 1985 Alfonso E. Pérez Sánchez describía en un sugestivo artículo la función de los artistas llamados por Felipe II al Escorial como modelo para la pintura española del siglo XVII<sup>13</sup>. La pieza de unión le parecía en primer lugar la obra de Francisco Ribalta (1565-1628), para quien David Kowal ya había supuesto un aprendizaje en España en lugar del viaje a Italia<sup>14</sup>.

De la misma manera, Pérez Sánchez prueba también la existencia de algunos elementos estilísticos de nuestros artistas, Zuccaro y Tibaldi, en la obra del valenciano. Por ejemplo, descubre la manera del último en los «Preparativos para la crucifixión» (Leningrado, Hermitage, 1582) de Ribalta y su «Presentación de la virgen en el templo» (Retablo de Andilla, 1622-26). En el primer cuadro se fija en el sayón del primer término y el Cristo, en el segundo subraya la figura del mendigo. Aparentemente los cuerpos musculosos, el movimiento extremo de los miembros y los escorzos presentan puntos de comparación con pinturas de Tibaldi.

Pero, contrariamente a lo que ocurre con la recepción de Navarrete el Mudo (1526-1579), la de las obras de Zuccaro y Tibaldi le parece diferente. La huella de Zuccaro se encuentra no sólo en los escritos de los teóricos españoles posteriores, sino también en la presencia de su discípulo Bartolomé Carducho y en la práctica del dibujo.

También se confirma en el ámbito escurialense la advertencia de Pérez Sánchez, acerca de que en España se habían utilizado con frecuencia estampas según composiciones de Zuccaro. Sylvaine Hansel publicó en su tesis «El humanista Benito Arias Montano (1527-1598) y el arte» un poema de 74 líneas que este consejero de Felipe II y bibliotecario de El Escorial había adjuntado a una representación de Federico Zuccaro grabada por Cornelis Cort<sup>15</sup>. Se trata de la famosa imagen, en la cual la «Vera inteligencia» inspira al artista un cuadro sobre la importancia de la pintura. Concretamente el segundo estado, editado por Georgius Marescotus. Sin embargo, la autora duda de que hubiera un encuentro entre Zuccaro y Arias Montano, considerando en lugar de esto al grabador como intermediario entre ambos. Actualmente la obra no es propiedad de la biblioteca escurialense, pero encontramos en ella otras 19 estampas de Cort según composiciones de Zuccaro.

Por otro lado se valora a Tibaldi —y esto es sorprendente— como el más lejano al estilo prevaleciente en El Escorial, es decir, sin ideas originales y asimilado a la tradición de Miguel Ángel<sup>16</sup>. Pero en las manos de Tibaldi, como hemos visto, no sólo encontramos las principales obras de la decoración escurialense en el reinado de Felipe II: el altar mayor, la biblioteca y el claustro, sino que también tiene que pintar de nuevo la mayor parte de las

13. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, «El tránsito hacia la «modernidad» del llamado naturalismo barroco español», en: *Fragmentos*, 4-5 (1985) 115-132.

14. David M. KOWAL, *Ribalta y los Ribaltescos*, Valencia 1985, 36.

15. Sylvaine HÄNSEL, *Der spanische Humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, Münster 1989.

16. Checa (como anotación 1). - Una visión más adecuada se encuentra ahora en el libro de Mulcahy (como anotación 1) y especialmente en su capítulo: «Pellegrino Tibaldi y los frescos del Sagrario», p. 125-141.

obras de Zuccaro. ¿Cómo debemos explicarnos esta contradicción entre la valoración eminente de su tiempo y la influencia mínima en la posteridad? ¿Ha elegido el gran rey, tan informado en cuestiones artísticas, como dice Justi, a un artista sin talento? Para contestar estas preguntas tenemos que dejar de lado la argumentación puramente estilística de Pérez Sánchez y discutir aspectos vinculados con la forma y el contenido.

Ante todo nos interesa saber si la obra de Tibaldi realmente se nutre solamente del conocimiento de Miguel Ángel y no tiene en cuenta el desarrollo posterior de la pintura italiana, como parece opinar Pérez Sánchez. Como ejemplo nos sirven las pinturas al fresco de la biblioteca de El Escorial, que ya conocemos en sus aspectos iconográficos. Después nos preguntaremos qué estimuló a Felipe II a recurrir a Tibaldi para confiarle las obras principales del Escorial, discutiendo en último lugar algunas causas que impidieron la recepción de su trabajo en España.

En primer lugar, Giuliano Briganti propuso a Miguel Ángel como modelo de las pinturas al fresco de la biblioteca escurialense en su monografía de 1945. Sin duda la comparación con la Sixtina es la primera asociación del espectador, como ya la vemos en Sigüenza. Pero es precisamente por causa de este topos que ha faltado hasta la fecha una valoración objetiva.

Especialmente las figuras cortadas en bloques tienen una tradición propia en la obra de Pellegrino Tibaldi. Ya la vemos en su primer cuadro datado, la «Adoración de los pastores» de 1549. En este sentido, aparecen unas características mujeres de espaldas anchas, envueltas en vestidos holgados, que de vez en cuando llevan consigo niños. Ellas se ofrecen al espectador como personas de identificación y dirigen su atención al centro de la imagen, de acuerdo con las ideas didácticas del Concilio de Trento. Un ejemplo temprano lo representa la «Mujer de Darius» en el Castel S. Angelo (1547-1550)<sup>17</sup>, a la que siguen otras representaciones en la Capella Poggi en S. Giacomo Maggiore (antes de 1553) y la catedral de Loreto (1553-55). Como prototipos de las Artes en El Escorial aparecen, por último, las alegorías de Ancona, que, debido a su importancia, vamos a discutir después con más detalle.

El modo de ver los cuerpos como bloques remite a las sibilas de la Sixtina. Más clara es esa dependencia en el caso de la Sibila Eritraea, que Tibaldi tomó sin cambios substanciales para su alegoría de la Teología. Pero un lenguaje mímico de gran dramatismo, intensificado por escorzos fuertes, se encuentra también en la primera generación de discípulos de Miguel Ángel, por ejemplo en Daniele da Volterra.

Los desnudos eran ya del gusto de Tibaldi al principio de su obra. Como hemos visto antes, acompañan las escenas en la Sala Paolina del Castel S. Angelo. En una sala del Palazzo Spada, dedicada a Amor y Psyche, las encontramos sobre zócalos de forma frontal al espectador, dominando el espacio con sus movimientos. De forma muy similar actúan los Atlantes en una sala del mismo edificio dedicado a Romulus.

Esas pinturas al fresco en el Palazzo Spada son probablemente los modelos para los desnudos de El Escorial. La estructura de las figuras está en los dos casos complicada con giros y gestos amplios, de tal manera que el artista puede probar su virtuosismo en

---

17. Catálogo de la exposición *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548*. Museo Nazionale de Castel Sant'Angelo 16.11.1981 - 31.1.1982, Roma 1981.



Figura 1. Cesare Nebbia, Giovanni Guerra y otros: Daniel con compañeros (1588-1590). Pintura al fresco. Roma, Vaticano. Biblioteca Vaticana.

el tratamiento de los escorzos y la anatomía humana. Tanto la estructura simétrica como algunas posiciones tienen paralelos. Pero la diferencia se encuentra en la referencia a la arquitectura. Mientras los desnudos del Palazzo Spada pueden moverse delante de su friso, las figuras de El Escorial están constreñidas en los segmentos de la bóveda.

Ya desde sus primeras obras en Roma, Tibaldi utiliza sábanas como atributos de los desnudos. Éstas servían al principio como elementos complementarios, pero después ganaron más importancia en su volumen y su movimiento. Por último, en las pinturas del Palazzo Poggi producen la impresión, de que los desnudos tienen que defenderse contra las telas provocando así sus torsiones.

Los prototipos de los desnudos los creó Miguel Ángel en la Sixtina. Sus primeros desnudos tenían dos funciones: sostienen cintas y soportan guirnaldas. Estos atributos aparecen de vez en cuando en los posteriores, pero ahora no explican sus movimientos vehementes. Las telas, que estorban las figuras, no tienen gran importancia. Este motivo fue desarrollado primero por Perino del Vaga en sus Atlantes del Palazzo Massimo alla Colonne. Probablemente Tibaldi conocía esas representaciones, porque las encontramos en el Palazzo Ferretti de Ancona después de que él se hiciera cargo de la dirección.

Francisco de los Santos atribuyó el friso de las historias a Bartolomé Carducho<sup>18</sup>. Pero posiblemente no sólo se pagó este trabajo a Tibaldi, sino que también nuestro artista hizo

18. Francisco de los SANTOS, *Descripción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1657,



Figura 2.  
G.B. Trotti (llamado Malosso):  
Temperancia (comenzado en 1587).  
Pintura al fresco. Cremona,  
San Pietro al Po.

una parte de los esbozos. Ya en Italia había trabajado en proyectos comparables, como las «Escenas de la historia romana» en el Palazzo Ferretti de Ancona.

Los frisos pintados bajo un artesonado estaban muy de moda en el siglo XVI y hay muchos ejemplos en palacios urbanos de Roma<sup>19</sup>. Sin embargo, normalmente dominan más los elementos ornamentales que la representación de escenas. Una estructura parecida al Escorial la encontramos poco antes en la Biblioteca Vaticana<sup>20</sup>. Pero aquí falta la unión temática de las historias con las imágenes de la bóveda (Fig. 1).

Las bóvedas con representaciones figurativas delante de un fondo celestial con elementos de cuadratura tuvieron una gran difusión en el siglo XVI. Las más parecidas al Escorial son las del vestíbulo de la biblioteca Marciana en Venecia (1560) y las pinturas de S. Pietro al Po de Cremona (desde 1587).

19. Catherine DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne 1520-1560*, Roma 1972.

20. Angela BÖCK, *Das Dekorationssystem des Lesesaals der Vatikanischen Bibliothek*, München 1988.

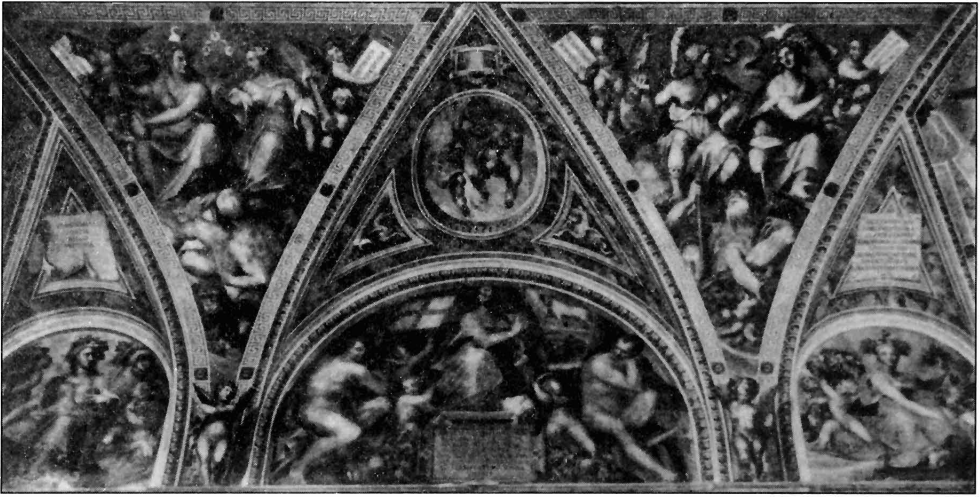


Figura 3. Tommaso Laureti: Pinturas de la bóveda en la Sala de Constantino (*detalle*) (1585). Pintura al fresco. Roma, Vaticano.

En Venecia se añadió un cuadro de Tiziano representando la «Alegoría de la sabiduría» a una cuadratura pintada por Christoforo y Stefano Rosa como «fresco secco»<sup>21</sup>. La alegoría femenina y su amorcillo están, por cierto, situadas sobre nubes y delante de un cielo, pero todo aparece en una perspectiva «normal». Tiziano probablemente renunció a pintar escorzos, porque su utilización se consideraba inconveniente para las figuras principales hasta el fin del siglo<sup>22</sup>.

Las pinturas de la bóveda en S. Pietro al Po de Cremona se deben probablemente a G. B. Trotti, llamado Malosso (1555-1619). En lo alto de la nave central están pintadas virtudes que tienen gran similitud con las figuras de la Loggia dei Mercanti en Ancona y con El Escorial. Las alegorías femeninas, acompañadas por algunos amorcillos y sus atributos, aparecen delante de un cielo con una perspectiva vista desde abajo (Fig. 2). La base de nubes y la cornisa como marco se encuentran solamente en Cremona y en El Escorial.

La estructura de las lunetas muestra analogías sorprendentes con las pinturas de la bóveda en la Sala de Constantino del Vaticano, hechas por Tommaso Laureti (1585). Las cuatro lunetas del medio de cada pared en la Sala de Constantino contienen dos figuras sentadas (Fig. 3). Además hay aberturas redondas en las cuales vuelan amorcillos con escorzos variados y perspectivas diferentes delante de un cielo azul. Las mismas formas arquitectónicas que nos recuerdan al modelo de Mantegna en la Camera degli Sposi en el Castello S. Giorgio de Mantua, un poco más tarde las utilizan Giovanni y Cherubino Alberti en las pinturas de la capilla central de S. Silvestro al Quirinale en Roma.

21. Catálogo de la exposición *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del manierismo a Venezia 1540-1590*, Palazzo Ducale septiembre - diciembre 1981, 287-299.

22. Ingrid SJÖSTRÖM, *Quadratura. Studies in Italian ceiling painting*, Stockholm 1978, 25 y 29.



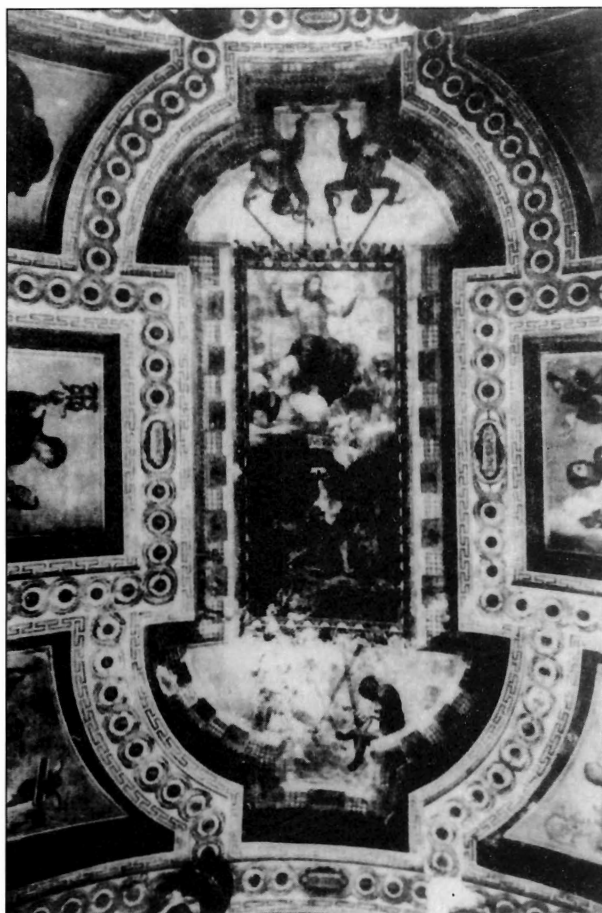


Figura 4.  
*Pellegrino Tibaldi: Pinturas de la bóveda en la Loggia dei Mercanti (1558-1561). Pinturas al fresco. Ancona.*

En la propia obra de Tibaldi se pueden considerar primeramente como modelo para la biblioteca escorialense las pinturas en la Loggia dei Mercanti de Ancona<sup>23</sup>. La Loggia está situada sobre una base elevada en una calle cerca del puerto. El interior está dominado por una sala de representación de planta rectangular, que tiene la entrada hacia occidente y en el lado contrario se abre por tres arcos a una terraza, que da al puerto.

La bóveda de espejo está dividida en compartimentos por fajas. El espejo del techo, de una forma elíptica, tiene en sus lados cortos un espacio y en los largos tres. Los nichos en las esquinas de la bóveda tienen figuras de estuco, que enmarcan dos espacios con grutescos (Fig. 4).

Las pinturas combinan «quadri riportati» con arquitectura y figuras de tipo ilusionista. En los lados cortos y en el centro de la bóveda hay espacios con una perspectiva «normal». Todas las otras representaciones muestran las figuras escorzadas y marcadas por cornisas

23. Adriano PERONI, «Pellegrino Tibaldi architetto nelle Marche», en: *Atti dell'congresso di storia dell'architettura*, Roma 1965, 375-392; Angelo RAVAIOLI, *La Loggia dei Mercanti di Ancona*, Ancona 1981.

ilusionísticas en la manera característica de Tibaldi. Cada sección tiene su propio punto de fuga y exige una visión cercana. Sólo para ver el espejo del techo se tiene que ir al centro de la sala. Los elementos estructurales están acentuados por sus perfiles y separados de las otras pinturas por una decoración bidimensional. También esa combinación de pinturas planas con espacios ilusionísticos era muy característica de la manera que Tibaldi había desarrollado en Roma y Bolonia y continuaba en El Escorial.

Para la decoración de Ancona, Tibaldi se apoya claramente en las experiencias en el Palazzo Poggi (ante de 1553). En los dos casos eligió una bóveda de espejo, en la cual están agrupadas diferentes representaciones en torno a una escena central. En la Loggia dei Mercanti también volvió a aprovechar las cornisas y los desnudos en una perspectiva «di sotto in su». Los desnudos, que soportan sus objetos con largas cintas, apuntan a la Sixtina. Pero, en oposición a Miguel Ángel, Tibaldi combina una decoración ilusionística con una representación escénica en la cumbre. Tenemos aquí en germen la idea de una galería de cuadros pintada en la bóveda, que luego desarrollarían los Carracci en el Palazzo Farnese (1597-1604) en un sistema más complicado.

Para una comparación con las pinturas al fresco de la biblioteca nos interesan primeramente las alegorías femeninas. Ya hemos indicado que Tibaldi anticipó las «Artes del Escorial, abriendo unos compartimentos en la bóveda, de forma similar al vestíbulo de la Marciana en Venecia, y aumentándolos con elementos de cuadratura. Como en España, muestra mujeres que están sentadas delante de un cielo abierto, en una perspectiva vista desde abajo. Sin embargo, en Ancona todavía utilizó elementos arquitectónicos en lugar de los almohadones de nubes. En cuanto a la significación iconográfica, se sirvió, como en El Escorial, de algunos atributos y tablas escritas, soportadas por amorcillos.

Al fin y al cabo, Tibaldi ya había inventado en la Loggia dei Mercanti su tipo de figuras cúbicas, cuyo cuerpo masivo está pintado con gran plasticidad. Por otro lado, ya se ha apuntado que esas figuras monumentales están en contradicción con la apertura de la bóveda<sup>24</sup>. Si la primera impresión que producen las pinturas ilusionistas en la Loggia es una dilatación de la sala, un momento después sentimos el peso de la imagen central, de las alegorías y de las figuras en los nichos.

Ahora bien, ¿qué significan esas observaciones para nuestra comparación básica entre el programa de la biblioteca y la Sixtina? Nos limitaremos a dos puntos esenciales: por un lado, en los grutescos y las otras formas decorativas del Escorial descubrimos una nueva revitalización de una ornamentación lisa, que nos recuerda las ideas de principios del siglo XVI, tal como están contenidas en los programas de Baldassare Peruzzi y el primer proyecto de Miguel Ángel para la Sixtina.

Por otro lado, se encuentra una tensa combinación de una zona de base de motivos variados con la parte alta de la bóveda abierta en cuadratura. Aquí tenemos una transposición al nivel profano del programa de la biblioteca del contraste entre una esfera terrestre atormentada y estrecha y un ámbito celestial con una atmósfera libre e inmensa tal como se expresa en la pintura religiosa de la época. Así, también el sabio puede esperar que la merced de Dios le recompensará de su fatigoso trabajo con las ciencias.

---

24. Franz WÜRTEMBERGER, «Die manieristische Deckenmalerei in Mittelitalien», en: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, tomo 4 (1940) 74-75.

En segundo lugar: el mérito artístico de Tibaldi no está en contradicción con el hecho de que la literatura panegírica hasta el siglo XVIII compara a nuestro artista con Miguel Ángel. El primero en España que cultiva este «topos» fue José de Sigüenza. Sobre todo una de sus frases en la «Historia de la Orden de San Gerónimo» (1600-1605) es citada con frecuencia por otros escritores. Allí señala a Tibaldi como: «(...) uno de los mas señalados discípulos y seguidores de la manera de hacer de Miguel Ángel, como se muestra en todas las obras que aquí quedaron de su mano»<sup>25</sup>. En otra parte habla de la rivalidad que Tibaldi buscaba con Miguel Ángel, y en dos casos duda de que el maestro lo hubiera hecho mejor. Por último, confronta las pinturas al fresco de la biblioteca con el «Juicio» en la Sixtina e indica su superioridad. La justificación de esa nueva valoración contiene el siguiente resumen: «(...) en cada cuadro o artesón, o llamémosla basílica, está una parte de la Filosofía y diez figuras de varones desnudos y sin ninguna deshonestidad, de lo que no se recató Michael Angelo en su Juicio, (...)»<sup>26</sup>.

José de Sigüenza nunca había visitado Italia y tan sólo conocía sus pinturas al fresco por medio de reproducciones grabadas. Además, no tenía un maestro que le enseñara los fines y métodos de la literatura artística. Así, sus valoraciones detalladas acerca de Tibaldi resultan sorprendentes, porque muestran un buen conocimiento de los términos relevantes de la teoría. De acuerdo con el modelo de los italianos, le interesan en primer lugar los desnudos y el tratamiento de los escorzos. Como criterios usa términos como «dificultad» o «aquel modo difícil». La palabra «difficultà» se encuentra con frecuencia en el renacimiento italiano y es, como dice Summers, una clave para el entendimiento del arte de Miguel Ángel<sup>27</sup>. Su utilización por parte de Sigüenza muestra, de la misma manera, una aproximación de los dos artistas en la terminología.

En la segunda mitad del siglo XVI comenzó un revaloración de la obra de Miguel Ángel gracias a la Contrarreforma. Si el papa Pablo IV quiso destruir sus pinturas en la Sixtina, ahora aparecían de nuevo como un modelo digno de imitación. En su descripción, Sigüenza utiliza esa ambivalencia para elogiar a Tibaldi comparándole con Miguel Ángel y prueba al mismo tiempo la superioridad del primero, porque había evitado la «deshonestidad» de su maestro. La valoración de Tibaldi disminuye en el siglo XVII al tiempo que lo hace la rivalidad de la corona española con el Vaticano. Pero tan sólo en los juicios de los siglos XIX y XX perdió su originalidad artística, apareciendo entonces como un manierista insignificante entre los seguidores de Miguel Ángel.

Con su interés por el arte de Miguel Ángel, Sigüenza no se encontraba solo en España. Después de que Romeo de Maio demostró su amplia recepción en el país<sup>28</sup>, María Calí propuso su teoría de una continuidad desde los inicios de Miguel Ángel en el ámbito de Savonarola y los «riformatori cattolici» hasta la Contrarreforma española y la obra de Juan de Herrera y Pellegrino Tibaldi<sup>29</sup>. Su tema clave es la «forma cúbica», en la que la autora ve una metáfora de una nueva realidad. Para ella, ese concepto

---

25. SIGÜENZA (como anotación 6) 233.

26. Ibid, 283.

27. David SUMMERS, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981, 368-369.

28. Romeo DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, 109-136.

29. María CALÍ, *Da Michelangelo all'Escorial*, Tunno 1980. - Un resumen contiene el artículo: María Calí, «El Escorial. La "Forma Cúbica" de Herrera y Miguel Ángel», en: *Academia*, 62, 2. semestre (1986) 187-218.

perdió en El Escorial su significación humanística y se convirtió en un instrumento disciplinario.

La interpretación de Calí subraya, una vez más, que Felipe II actuó conscientemente cuando llamó a Pellegrino Tibaldi. Pero con este artista no solo quería continuar la herencia humanística en una nueva forma artística, sino que buscaba también rivalizar con el Vaticano, como ya he escrito refiriéndome al contenido iconográfico e iconológico de la biblioteca<sup>30</sup>. Si estas ideas en su versión liberal no tuvieron continuidad, la culpa no fue de la calidad pictórica o un «Kunstwollen» falso, sino de la crítica creciente hacia sus más importantes representantes, como Benito Arias Montano, que, propietario del famoso dibujo de Ganimedes, se había mostrado como un admirador de Miguel Ángel.

En tercer lugar: la supresión del «erasmismo», en otros tiempos tan importante para el florecimiento cultural, desacreditó también las pinturas de Tibaldi. Ya José de Sigüenza tuvo que defender la combinación de temas religiosos y profanos en el programa de la biblioteca, como prueban sus comentarios enérgicos en la crónica del Escorial: «Algunos han querido reprehender que en esta librería hay mucho de este poético y gentil (...) Razón es de gente ignorante e hipócrita»<sup>31</sup>.

Sin embargo, a mediados del siglo XVII la situación empeoró. Los «ignudi», anteriormente una señal cualitativa de las pinturas hechas por Tibaldi, fueron condenados como elementos sospechosos de lascivia por los mismos catedráticos de Salamanca y Alcalá, para los que se había decorado la librería principal. Veintiseis de ellos participaron en un libro, que se publicó en 1632 en Madrid, con el fin de atacar toda forma de desnudos: «Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas sobre el abuso de las figuras y pinturas lascivas y deshonestas; en que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas»<sup>32</sup>.

Al lado de estas causas relacionadas con el contenido, hay también problemas técnicos, que nos explican por qué los trabajos de Tibaldi no tuvieron continuidad en España. Sus obras principales como pintor fueron hechas al fresco y su fama estaba basada en un conocimiento perfecto de las reglas de la perspectiva y la utilización de los escorzos. Pero las pinturas en paredes y techos no tuvieron mucha difusión en el siglo XVII español; en lugar de esto, dominaban las pinturas al óleo. Como consecuencia de un efecto histórico, Tibaldi tuvo la mala suerte de que sus últimas obras no encontraron un público adecuado para propagarlas.

Sin embargo, sus pinturas me parecen una pieza de unión importante entre Manierismo y Barroco. Pero su influencia se tiene que buscar en Italia, donde Ilario Mazzolari dio a conocer las obras españolas de Tibaldi con la traducción de la «Historia» de Sigüenza en 1648<sup>33</sup>.

A causa de la brevedad del espacio de que dispongo, tengo que pasar por alto la figura de Zuccaro. Sin embargo me parece útil terminar con algunas observaciones comparativas

30. Algo de esto se encuentra en mi resumen para el VII C.E.H.A., Actas Mesa I, Murcia 1988, p. 245-247.

31. SIGÜENZA (como anotación 6) 289.

32. Jacinto OCTAVIO PICÓN, *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1902.

33. D. Ilario MAZZOLARI, *Le reali grandezza dell'Escoriale di Spagna*, Bologna 1647.

con su obra, porque nuestros pintores tienen algo más en común que su nueva valoración por las investigaciones recientes.

Un punto esencial, pero hasta ahora poco valorado, son sus dificultades para integrarse en una situación cultural diferente a la de su país. En Italia eran personas de gran fama y con una posición social muy elevada. En cambio, en España encontraron colegas que todavía tenían el papel de artesanos y que no accedieron al círculo de las Artes liberales antes de la mitad del siglo XVII<sup>34</sup>. Aun cuando posiblemente no tuvieron conocimiento de las correcciones hechas a sus obras, se puede imaginar su extrañeza por el riguroso control del rey y el empleo de un pintor como Juan Gómez, cuya principal función era la de corregir.

El conflicto de Federico Zuccaro con el rey tuvo su origen en sus interpretaciones personales de los contenidos cristianos. En la actitud de este italiano, que después de su vuelta a Roma fundó la Accademia di S. Luca, se puede ver el nuevo tipo de artista, consciente de su valor, que va a dominar los siglos siguientes. Ese papel social explica, como ha observado Pérez Sánchez, su influencia en los pintores españoles del siglo XVII.

En cambio, Pellegrino Tibaldi tuvo la suerte de que, a su llegada, Felipe II ya estaba prevenido por sus malas experiencias anteriores. Si Rosemarie Mulcahy funda una parte de las diferencias entre Zuccaro y el rey en el hecho de que el último no estaba presente en los momentos decisivos para examinar el trabajo de su artista, por lo que se refiere a Tibaldi, el monarca invirtió mucho tiempo en controlar cada fase de su obra. Además, me parece que Tibaldi estaba más integrado en el proyecto global. Por esto se pueden exponer dos causas: en primer lugar, desde su estancia en Milán ya conocía las condiciones de trabajo artístico bajo reinado español y, en segundo lugar, su conexión con Miguel Ángel le recomendó a los eruditos escorialenses como Arias Montano y Sigüenza. Su cooperación con los autores del programa le facilitó una mayor seguridad, a pesar de que sus posibilidades de influir en el contenido iconográfico de sus pinturas fueron mínimas.

Sin embargo, su mérito artístico supera el de los epígonos de Miguel Ángel. Si desde el famoso artículo de René Taylor se discute en primer lugar la iconografía de sus pinturas al fresco, no significa que un día no siga una nueva valoración de su contribución estilística<sup>35</sup>. En este caso tendríamos que considerar que, aparte de las pinturas en el Sagrario, hablamos sobre una base dudosa a causa de la colaboración de ayudantes y las posteriores y desafortunadas restauraciones.

Así su no-recepción en el siglo XVII español dice poco sobre el valor de su obra, más bien nos informa sobre las esperanzas y fracasos de los últimos años del reinado de Felipe II. Al fin y al cabo, en este contexto veo también justificado el juicio de Justi mencionado al principio de este trabajo.

---

33. Julián GALLEGO, *El pintor de artesano a artista*. Universidad de Granada 1976.

35. René TAYLOR, «Architecture and Magic: Considerations on the idea of the Escorial», en: *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, 2 tomos, New York 1967, tomo 1, 81-109.