

V. EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL EN LA POESÍA DE FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA

IGNACIO GARCÍA AGUILAR
Universidad de Córdoba

El erudito Sainz de Robles, editor de la *Fundación del Monasterio de El Escorial*, narra en su prólogo al libro una historia popular que conoció desde niño, revelada a él por un tal padre Ramón Serra y repetida como verdad incuestionable en el pequeño municipio de Guadarrama. Según parece, Felipe II contaba que quienes «vienen a visitar esta maravilla del mundo que es el Monasterio de El Escorial, no ven lo principal que hay en ella si no ven a fray José de Sigüenza», y apostillaba que «según lo que merece, durará más su fama que el mismo edificio, aunque este tiene tantas circunstancias de perpetuidad y firmeza» (1963: IX).

Es difícil saber hasta qué punto el relato pueda ser fidedigno o apócrifo, aunque había sobrevivido como realidad inalterada en el curso de los siglos. Sí resulta evidente que el vaticinio regio no se cumplió, puesto que el renombre de la arquitectura culminada por Juan de Herrera sobrepujo con mucho a la memoria póstuma de fray José.

Sea como fuere, las palabras del monarca —reales o atribuidas— dejan muy claro que Sigüenza era parte indelible del edificio promovido por la mano regia. Que la voz de Felipe II defina su propia obra como «maravilla del mundo» colmada de «circunstancias de perpetuidad y firmeza» parece lógico, considerando la gran cantidad de energía y recursos que invirtió en el proyecto. Más llamativo nos parece que relacione fama y virtud seguntinas con las excelencias del monasterio, pues implica un altísimo grado de identificación entre el fraile jerónimo y el edificio. Exactamente lo mismo que ocurre con el propio

Felipe II. Sin duda, ambas figuras hicieron mucho por la creación de esta arquitectura y por su permanencia en la memoria: el rey impulsando y patrocinando la obra en el plano material; fray José promocionándola a través de su *Historia* de la fundación del monasterio y propagando todas sus excelencias y virtudes, inmortalizándola así en el plano simbólico.

Harto conocida es la ingente y ardua tarea historiográfica del autor de las tres primeras partes de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1595, 1600, 1605), en cuya tercera entrega se incluye todo lo referente a la imponente obra. En sus páginas explica los pormenores de su edificación, describe sus detalles arquitectónicos, la variedad y riqueza de las obras artísticas allí atesoradas, así como muchas anécdotas de la vida cotidiana intramuros, protagonizada por el mismo que escribe, por sus compañeros de orden y, como no podía ser de otro modo, por el monarca y sus hijos. Se trata de un texto con altísimo valor documental que ha sido muy fatigado por los historiadores del período y por los interesados en todo lo que se movía en torno a El Escorial. Los nutridos estudios acometidos permiten tener a día de hoy una imagen bastante completa de lo que significó la obra historiográfica de fray José y lo que supuso en su época El Escorial en los ámbitos político, histórico, arquitectónico y, no se olvide, también en lo ideológico, pues como señala muy atinadamente Gómez Canseco (1993: 36), este edificio fue «una reproducción en miniatura de la España teológica del xvi y de sus polémicas religiosas».

Pero El Escorial no solo fue descrito de acuerdo con estas dimensiones en la prosa seguntina, sino que también funcionó como una poderosa imagen simbólica y de poder en algunos de sus versos, al menos de una pequeña y acotada veta poética: la que fray José escribió por y para el ámbito «doméstico» del contexto escurialense. Este venero textual, mucho más desatendido¹, nos permitirá reflexionar, mediante tres análisis de sus sonetos, sobre varias formas de descripción y proyección de esta majestuosa arquitectura en el plano discursivo: en tanto que imagen paradigmática de las gestas reales y su perpetuación en el tiempo, como arquitectura de poder que proyecta una concreta razón de estado y como espacio simbólico de intercambio de favores y deberes.

¹ Como tantos de sus contemporáneos, fray José se dedicó al ejercicio de la poesía durante toda su vida. Sin embargo, su actividad como poeta no ha sido prácticamente estudiada —con excepciones como las de Rubio González (1973, 1976, 1977) y García Aguilar (2011, 2014a)—, ya que esta faceta quedó ensombrecida por el desinterés del autor en la difusión de sus poemas, por la mayor calidad e importancia de su prosa y, fundamentalmente, por el inalcanzable listón establecido por los más grandes autores áureos del momento. No obstante, sus versos tienen interés en el marco del presente monográfico debido a que El Escorial, en tanto que edificio, funciona como marco discursivo y pragmático de varios de sus poemas.

Buena parte de lo que adelantamos se percibe en el soneto seguntino re-dactado, como reza su título, con ocasión de la festividad del Corpus Christi celebrado en San Lorenzo de El Escorial en 1586²:

Andando la procesión de Corpus Christi en San Lorenzo, el rey don Felipe con sus dos hijos, príncipe y infanta. Soneto del padre fray José

Cual esta grande y bella arquitectura
del universo y fábrica mundana,
que aquella diestra mano soberana
plantó con tanto ingenio y hermosura,
envuelta en triste manto y sombra oscura
quedara sin Apolo y sin Diana,
privando del loor y gloria ufana
que rinde a su hacedor su propia hechura;
ansín a tus hazañas, rey de gloria,
también las tuyas, visodíos del suelo,
cubiertas fueran ya con sombra tanta;
si el uno de su amor tan gran memoria
no nos diera y el otro tal consuelo
con un príncipe sol y luna infanta (*Poesía castellana*, p. 189).

El poema, escrito a propósito del Corpus, bien podría entenderse como una de tantas composiciones de circunstancias que inundaban cualquier hecho festivo de la Edad Moderna sin otro propósito que el conmemorativo o descriptivo. No obstante, y sin negar la mayor, los versos reseñados pueden analizarse desde una perspectiva más rica atendiendo a las cuestiones mencionadas antes sobre los sentidos y proyecciones de la arquitectura escorialense.

Es bien sabido que después de Trento, la fiesta del Corpus Christi se celebraba con solemnes procesiones en las iglesias y monasterios de todo el ámbito hispánico. Y si esto era así hasta en la más humilde capilla, cómo no sería en San Lorenzo de El Escorial, el mayor centro religioso de la Corona y lugar predilecto del rey para disfrutar de un día tan señalado. Muy elocuentes al respecto son las numerosas descripciones volcadas por el propio fray José en las páginas de su *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*. Valgan como botón de muestra las líneas que dedica al Corpus de 1583:

[Felipe II] confesó y comulgó el día de Pascua de Resurrección y ganó un jubileo plenísimo que había enviado el Papa Gregorio XIII, y pasada la fiesta se tornó luego a Madrid, porque en estas venidas a menudo no pretendía más de cobrar aliento y espíritu y ofrecerse a Dios para que le alumbrase en el gobierno de tantos reinos. Con esta misma consideración tornó aquí [El Escorial] para las fiestas del Ascen-

² Para la discusión de la cronología, véase García Aguilar (2014: 189).

sión, Pentecostés y Corpus Christi, y celebrábalas con muchos actos de devoción y oración, ocupándose algún ratillo después de comer y, para entretenimiento, en ver la fábrica y las trazas o salir por el convento. Y acabadas estas fiestas se tornó luego a los primeros de julio [de 1583] a Madrid, como quien volvía de *vacaciones santas* (*Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 612).

Se ha escogido este párrafo de entre todas las menciones que se hacen al Corpus en la tercera parte de la *Historia* seguntina porque trasluce con fina elocuencia cómo festejaba y vivía el monarca esta fiesta en El Escorial, hasta el extremo de que fuesen para él unas auténticas «vacaciones santas», de las que no era ajeno, como veremos, fray José de Sigüenza.

Aunque debe tenerse muy en cuenta lo que suponía el Corpus en esta época y en este espacio, conviene considerar que el poema no está escrito para dar cuenta de la circunstancia real, histórica y extraliteraria que propicia la creación de los versos, sino que más bien se articula como marco discursivo ideal en el que parangonar la excelsitud del monasterio con la perdurabilidad del linaje regio, teniendo la celebración eucarística como telón de fondo.

El soneto se construye como una reflexión categórica acerca de la inevitable «sombra oscura» de aniquilación que ejerce el tiempo sobre cualquier factura humana y también sobre la propia obra divina, cuyo efecto destructor únicamente puede sortearse a través de la memoria, que reside no tanto en las obras como en los hijos: el linaje. Para ello recurre fray José a un texto que se estructura como una oración comparativa de igualdad («cual... ansín»), perfectamente articulada en dos partes. Desde el comienzo de los cuartetos se introduce el cuantificador comparativo «cual» y los tercetos se abren paso mediante el nexa «ansín», que presenta al segundo término de la equiparación: las hazañas tanto de Dios como del rey Felipe. Pero este segundo término es matizado en el último terceto con la condicional «si el uno [...] y el otro», lo que ofrece una vía de esperanza a la inmutable ley universal sobre el efecto desolador del paso del tiempo.

Conforme a lo expuesto, se inicia la comparación señalando los dos términos puestos en liza: el conjunto de todo lo creado en el orbe celeste o «arquitectura del universo», debida a Dios, y la concreta edificación o «fábrica mundana» del monasterio escorialense, ejemplo máximo del poder regio, ya que es la «diestra mano soberana» de Felipe II quien «plantó con tanto ingenio y hermosura» la imponente figura de piedra que se alza sobre el perfil de Guadarrama. El empleo del déictico «esta» con que se abre el poema, justo después del cuantificador comparativo «cual», antecede a la descripción de una y otra («grande y bella»), poniendo ante los ojos del lector ambas realidades de manera clara, efectiva y directa. Presentadas en un mismo plano de igualdad las dos creaciones, se expresa el juicio inmutable sobre el fin último de ambas, que se verán irremediabilmente envueltas en «triste manto y sombra oscura» cuando

desaparezca la luz del sol y de la luna, los dos astros que iluminan perpetuamente el día y la noche, que son expresados discursivamente con las metáforas astrológico-mitológicas de «Apolo» y «Diana», las cuales se retomarán para la conclusión del poema.

Por tanto, «ansín» como la creación terrena de Dios y del monarca hispánico serán relegadas a la oscuridad del tiempo, «también» las «hazañas» divinas del «rey de gloria» y las gestas humanas del «visodiós del suelo» se verán abocadas a la misma suerte, que no es otra sino quedar «cubiertas [...] ya con sombra tanta». Pero existe una posible vía de escape a esta verdad absoluta, marcada por la condicional que introduce el último terceto: «si el uno [...] y el otro». Entonces, la salvación de las hazañas divinas estriba, singularmente, en el «amor» de Dios, cuya «gran memoria» se expresa de manera manifiesta el día del Corpus Christi, exaltación máxima del misterio eucarístico. Por parte del monarca, proyección de lo divino en la tierra o «visodiós del suelo», el alivio tranquilizador o «consuelo» se procura por la perpetuación del linaje, garantizado por sus dos hijos, «príncipe sol y luna infanta»; esto es, el futuro Felipe III e Isabel Clara Eugenia, respectivamente.

Sigüenza interpreta y fija con su testimonio poético la profunda importancia política e ideológica del Corpus Christi de 1586 (García Aguilar, 2014: 189), recién finalizadas las obras de la basílica. El poema se articula como elogio de la institución monárquica y de su divina inspiración, pues además de los paralelos entre las creaciones y hazañas de Dios y Felipe II, este último es manifiestamente definido como «visodiós del suelo». Pero sobre todo, el soneto supone un encomio exaltador de la perduración de la línea sucesoria, cifrada en los ya mencionados «príncipe sol» y «luna infanta».

Además de recuperar en el verso conclusivo las metáforas previas de «Apolo» y «Diana», equiparables a la acción creadora de Dios, la caracterización alude a la referencia bíblica de Isaías 30, 26, en virtud de la cual el «sol» (Felipe) y la «luna» (Isabel) se alzan como símbolos de prosperidad inmarcesible. No será ocioso recordar ahora que el mismo fray José, en su *Historia del Rey de los Reyes*, había explicado la eterna pervivencia del linaje del rey David señalando la importancia de estas imágenes astrológicas cuando habla de la eternidad del gobierno insuflado por la gracia divina:

Todo esto representa agora el ángel a la Virgen después de haber dicho que la dará la silla de David, su padre, que también reinará en la casa de Jacob para siempre [...] Y este bien de tan florido reino en los fines, aunque por de fuera tan trabajoso, no tendrá fin ni raya; sus cotos y sus mojones serán la eternidad, no se medirá con la duración de los siglos que corren, sino, después de todos ellos, comenzará él como de nuevo para nunca tener fin [...] Dicho lo tenía esto Dios por su Profeta a su reino de Jacob: *Non occidet ultra sol tuus et luna tua non minuetur: quia erit tibi Dominus in lucem sempiternam, et Deus tuus in gloriam tuam*. Piensan algunos

que los reinos y imperios y toda la demás gloria que estiman los hombres cuelga de las influencias de los planetas, estrellas, sol, luna; como crecen y menguan, salen y se ponen y se eclipsan, persuádense que estos mismos accidentes arrojan en los cuerpos inferiores. Sea, dice Dios, esto lo que fuere, hagan o no hagan, de una cosa está cierto tú, reino mío de Jacob, que cuando reinare este rey y este ungido, que yo pondré en ti, ninguna parte serán todos los astros para hacer en él mudanza; que ni se pondrá tu sol ni menguará tu luna, porque el mismo rey tuyo será tu luz firme constante, sin variación y entonces se acabarán los días de tu lloro y tus lágrimas, porque los frutos y cosechas de sus tiempos serán paz, gozo, júbilo inefable, porque no se pone el sol, ni crece ni mengua la luna (*Historia del Rey de los Reyes*, pp. 375-376).

Conforme a lo expuesto, el soneto de Sigüenza convierte a los infantes en luceros perpetuos que alumbrarán las gestas de Felipe II: pasado el tiempo, serán ellos los «Apolo» y «Diana» que iluminarán por siempre las hazañas del padre; del mismo modo que Jesucristo en la Eucaristía, como recuerda la celebración del Corpus, revivifica el amor inextinguible de Dios.

Se puede asumir que un poema como este funcionaría con gran efectividad entre sus potenciales lectores (u oidores) del cenáculo escorialense. En pocos sitios como allí se tendría presente la vital importancia de la perpetuación monárquica, considerando las pesarasas y complejas circunstancias en que se desarrolló la concepción, crianza y prematura defunción de una parte de la descendencia regia. Como se ha indicado, en el soneto se establece una clara analogía entre Felipe III y el astro rey, que conectaba con las referencias mitológicas y bíblicas asociadas a Apolo e Isaías; pero a ello se une la conexión con un símbolo tan definitorio de la Casa de Austria como el sol (Mínguez, 2001).

La exaltación del poder monárquico y del linaje regio, amparado por la plena legitimación divina, alcanza un acomodo poético óptimo cuando se acude al espacio discursivo de la celebración del Corpus Christi en un lugar tan cargado de simbolismo como el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En un contexto de esta índole, y a través de sus hijos respectivos, Dios recuerda su presencia omnipotente y eterna, en tanto que el rey —como institución monárquica— afirma plenipotenciarmente que trascenderá los efectos destructivos de cualquier sombra que se cierna sobre su linaje.

El segundo soneto al que prestaremos atención también se ubica discursivamente en el contexto de una celebración del Corpus Christi. A diferencia del anterior, este se articula como un diálogo en donde la voz poética de Felipe II ofrece a su hijo y heredero las claves y consejos para el ejercicio del gobierno óptimo. Y todo ello en un Escorial festivo que se regocija celebrando la grandeza del Santísimo Sacramento, según se refiere en el título:

Soneto en diálogo entre el rey don Felipe y su hijo, andando la procesión el día del Corpus en su casa de San Lorenzo

«Esta es, amado hijo, lección viva».

«Padre y señor, ¿en ella qué se aprende?».

«Un perfecto reinar, si bien se entiende».

«¿Y puede ser que yo tal bien perciba?».

«Con su muerte este rey su reino aviva».

«¿Y quién le mata?». «Solo el que le ofende».

«¿Y qué hace de ese tal?». «Su bien pretende».

«¿Quién tal le fuerza?». «Su bondad nativa».

«Eso no es ser señor, mas ser sujeto».

«Antes así sujeta el orbe todo».

«Pues ¿qué recibe de ellos?» «De ellos, nada».

«Y él, ¿qué les da?». «Manjar y ser perfecto».

«Pues ¿quién podrá imitar tan alto modo?»

«El rey cuya alma a Dios fuere ajustada» (*Poesía castellana*, p. 191).

Dijimos antes que la exaltación eucarística era muy grata al monarca, tanto que se esforzaba denodadamente por vivirla cada año junto al edificio que tanto estimaba, para vivir sus particulares «vacaciones sacras». Pero esto no era únicamente una cuestión piadosa, sino también dinástica y de poder: además de la exaltación del linaje del soneto anterior, recuérdese que los Habsburgo expresan desde sus comienzos una importante devoción por la Eucaristía (Paredes González, 2003), hasta el punto de que convirtieron el episodio del devoto respeto del conde Rodolfo a la sagrada forma en un hito fundamental de su linaje. Como ya se indicó, el padre José de Sigüenza recoge varias noticias de estas celebraciones en su *Historia* (1605). Sin embargo, después de revisar las diferentes menciones, únicamente en un caso hemos localizado que se refiera una celebración del Corpus en la que se describa la coincidencia del padre y el hijo en la procesión devota. Se trata de la conmemorada el 21 de junio de 1590, que resultó particularmente importante porque ese verano sirvió para inaugurar el claustro del monasterio, que acababa de finalizarse. Son muy elocuentes al respecto las palabras que vuelca Sigüenza en la *Tercera parte de la Historia*:

se hizo la primera procesión por el claustro principal, que estaba ya de todo punto acabado de pintar al fresco y al olio y solado. Pareció hermosamente: llevó el rey una vara del palio y el príncipe otra; don Cristóbal de Mora, que ya se señalaba mucho su privanza, otra. Regocijaron los niños del seminario la fiesta con una danza artificiosa y de espíritu. Mandó el rey que ninguno se mezclase en la procesión con los religiosos, sino que o fuesen delante o se quedasen a la postre de todos, y así se hizo, tan amigo fue siempre de poner las cosas sagradas y de religión en su lugar (*Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 634).

Aunque es imposible asegurar con total certeza que el poema fuera redactado con motivo del Corpus de 1590, todos los indicios apuntan en esa dirección. No parece descabellado pensar que fray José redactara su soneto como digno homenaje para la inauguración del nuevo claustro escurialense, con la procesión del Corpus como telón de fondo. Máxime si se considera que de ser así la imagen dibujaría al monarca del presente caminando junto al monarca del futuro para rendir el debido respeto al rey vivificado de todos los tiempos; y todo ello en compañía de una figura como la de Cristóbal de Moura. El asunto no es baladí, pues Moura daba muestras evidentes de descollar en la política de su tiempo, como sugiere el propio Sigüenza en el texto de su *Historia* (1605), lo que podría influir en el tono de la pieza o incluso condicionar la elección temática de la misma. Además de ser el destinatario del primer soneto cortesano redactado por Góngora, Cristóbal de Moura (1538-1613) fue uno de los cinco miembros del Consejo de Portugal durante el reinado de Felipe II, se mantuvo como sumiller de Corps con Felipe III y alcanzó el virreinato de Portugal cuando el ya anciano Sigüenza redactaba el último volumen de su *Historia*.

Atendiendo a las condiciones del momento, descritas en la *Historia* de 1605 y recreadas previamente en el marco poético del soneto seguntino de 1590, la circunstancia festiva alcanza valores que superan el sentido de la celebración específica. Y lo mismo vale decir del espacio en el que todo ello tiene lugar, ya que la arquitectura escurialense y la educación del príncipe se manifiestan como asuntos colindantes: al fin y a la postre, la práctica totalidad de lo que alberga (y simboliza) la edificación se pone al servicio de la exaltación del rey y de la monarquía divina. A ello se suma que El Escorial constituía en sí mismo una efecacísima herramienta para la instrucción del perfecto príncipe cristiano, pues las pinturas, frescos y esculturas que hacían del edificio un auténtico museo-palacio-monasterio proyectaban insistentemente una idea esencial: la continuación del linaje regio y el agradecimiento a la providencia divina.

Así las cosas, la referencia a la festividad del Corpus funciona como un perfecto marco discursivo para el mensaje que propaga el soneto, dado que en el ambiente escurialense la exaltación del Santísimo Sacramento ligaba perfectamente los dos planos expuestos en el poema: el gobierno del Imperio humano bajo la inspiración de lo divino; lo cual se plasmaba materialmente mediante la arquitectura de El Escorial y espiritualmente en la celebración del Corpus Cristi. Conforme a ello, este segundo soneto recurre a los deícticos con la misma efectividad que el primero para dejar claro, también desde el comienzo, que «Esta es, amado hijo, lección viva». La atención sobre el sentido del dogma eucarístico, en estrecha alianza con la visualización del monasterio y todo lo que ello significaba, funciona persuasivamente como una suerte de miniaturizada instrucción de príncipes o *Speculum Principum*, todo ello favorecido por la estructura dialógica de los versos.

La conversación entre el bisoño príncipe y el experimentado monarca va derivando hacia una conclusión inequívoca: el rey debe subordinar su acción de gobierno a la ética cristiana, de modo que siendo él virtuoso haría igualmente virtuosos a sus súbditos. La defensa de esta línea de pensamiento se resume y sintetiza en el verso conclusivo, en donde se define sin ambages quién será capaz de imitar esa recta manera de proceder: «el rey cuya alma a Dios fuere ajustada». Como explica Pascual Chenel (2013: 60),

el culto, devoción y defensa eucarística es una obligación dinástica que se hereda, se transmite de generación en generación como parte de la identidad del linaje de tal manera que es precisamente esto lo que sanciona, autoriza y legitima a cada sucesivo monarca en el ejercicio y aplicación del poder. De ahí la trascendental importancia de la sucesión.

La lección del monarca, por tanto, apunta hacia una realidad que es vocación y obligación regia, tanto que incluso será rubricada en el testamento de alguno de sus sucesores como emblema del linaje, caso de Felipe IV:

Mando y encargo a todos los sucesores de esta Corona que, por quanto en reconocimiento y obsequio de la suprema veneración que todo fiel christiano debe tener al soberano misterio de el Santísimo Sacramento, y yo en especial, por la más estrecha y singular que le reconozco y toda mi augustísima Casa de Austria; dispuse que para merecer mayor favor suio y consuelo mío, se colocase en la Real Capilla de Palacio, se continúe para siempre, como yo lo fío y espero de mis sucesores (*Testamento de Felipe IV*, cláusula 9).

Los dos sonetos estudiados hasta el momento alcanzarían su mayor efectividad pragmática, como es lógico, en el contexto originario de su escritura y recepción, por cuanto que estaban concebidos para difundirse en los cenáculos más cercanos al monarca, en donde se aunaban de manera natural la doble dimensión religiosa y política que define a las composiciones. Pero si se trata de conjugar monarquía, poder, religión y espacio escurialense, ningún poema seguntino lo consigue con tanta efectividad como el soneto ecfrástico que redactó el jerónimo sobre el motivo de la Virgen de la Leche, a partir de una pintura que colgaba de uno de los muros de El Escorial:

Soneto a la Virgen o a su imagen pintada que da la teta al hijo

Fuente divina que el licor precioso
distilas en su origen y venero,
cordera madre virgen que al cordero
divino das el pecho caudaloso;
rinde el tributo al rey menestero
de tu socorro, al único heredero

del Padre eterno, de quien tú primero
recebiste caudal tan milagroso;
y en ti se esquite cuanto el mundo debe
a su criador, y suba a tanto punto
que el siervo a su señor en deuda eche:
con tu favor a tanto ya se atreve,
pues excede en valor al orbe junto,
puesta en labios de Dios, tu dulce leche
(*Poesía castellana*, p. 196).

Es muy conocido el interés del monarca y su familia por la pintura, lo que explica que se acumularan en El Escorial cientos de lienzos, de cuyo estudio se deduce que la sensibilidad estética de su propietario se inclinaba hacia las escuelas italiana y flamenca; lo cual tiene todo el sentido, si se considera el influjo que en la formación de su gusto pictórico debieron de ejercer las colecciones pictóricas de María de Hungría y Carlos V. Como explica Bassegoda (2002: 18-19), «parece claro que Felipe II supo apreciar la pintura», añadiendo que «su intensa relación juvenil con Tiziano es un hecho ya demostrado que no admite contradicción posible». A ello se suman «sus constantes intervenciones en los programas decorativos del Escorial, contratando a los mejores pintores italianos y españoles de su tiempo». Cuestión más complicada es saber si el monarca acumulaba por placer o tenía un verdadero criterio de colección, pues «tener gusto, afición y criterio acerca de la pintura no supone necesariamente ser coleccionista» (Bassegoda, 2002: 19).

Pero sea como fuere, estas circunstancias explican que dentro de El Escorial se arracimaran ejemplos palpables de la mejor pintura de los siglos xv y xvi, en consonancia con las nociones de espiritualidad y devoción implantadas por los antecesores regios. Varias de las más representativas obras de El Bosco (v. g. *La Adoración de los Magos*, *El carro de heno*, *La mesa de los pecados capitales* o *El jardín de las delicias*) pendían de las estancias del edificio al lado de pinturas como las de Roger van der Weyden, Robert Campin, Joachim Patinir, Gérard David, Jan Gossaert, El Greco o Durero.

No será ocioso recordar que las sesiones del Concilio de Trento habían establecido que las imágenes tenían que ubicarse en los sitios más adecuados para el culto; y para el caso concreto de las pinturas sobre Jesucristo, la Virgen y los protagonistas del santoral se estipulaba que su lugar óptimo era aquel en donde se les pudiese tributar la veneración y el respeto debidos.

Los versos seguntinos se manuscibieron dentro de los muros escurialenses, sin lugar a dudas, puesto que el soneto es una éfrasis que toma como punto de partida uno de los cuadros que adornaban esta arquitectura que, desde el punto de vista funcional, era «basílica, panteón, convento, seminario, colegio, biblioteca y palacio», además de «museo» (Bassegoda, 2003: 11).

No es fácil arriesgar a ciencia cierta la identificación del cuadro, por varios factores. En primer lugar, porque la colección escurialense ha sufrido muchísimos vaivenes a lo largo del tiempo. Sin salir del período más cercano a fray José, debió de ser muy otra de la que conoció Sigüenza tras la donación de Felipe IV y la remodelación llevada a cabo por Velázquez. A fin de cuentas, la organización de imágenes que vio y describió fray José forma parte de un «orden museográfico ya desaparecido» (Bassegoda, 2003: 14).

Con todo, hay noticias o fuentes que pueden servirnos para hacernos una idea aproximada del lugar que ocupaba el lienzo y, a partir de ahí, hilvanar alguna hipótesis interpretativa, pues no puede entenderse el soneto sin la imagen que lo suscita y dota de significado.

El erudito Villalba Muñoz (1916: 259) señalaba al margen de la descripción del manuscrito catalográfica del soneto que se trataba del «cuadro de la escuela de van Dyck, que está en la Sacristía de el R. Monasterio de El Escorial». Así aparecía también en el *Catálogo* (1837) de Fernando Álvarez, pues cuando se describe la sacristía se indica que «En el nicho» hay un cuadro de «Nuestra Señora dando el pecho al niño, escuela de Vandyk». No obstante, se había indicado con antelación que el listado era una actualización de cuadros producida después de los movimientos ocurridos en 1837:

Embellecían a esta pieza muchos cuadros al olio de célebres pintores que ahora han menguado de mucho en importancia por haberse trasladado el año 1837 26 originales de los mejores al Museo de Madrid, sustituidos hoy con otros de menor estimación por este orden (*Descripción del monasterio y palacio de San Lorenzo*, p. 93).

Por tanto, el cuadro que allí se conservó fue sustitución de uno previo, que bien podría versar sobre el mismo motivo, de manera que el de la escuela de Van Dyck habría sustituido a otra iconografía de la Virgen de la Leche que estuviese en la sacristía.

Sin embargo, no es este el único cuadro de la Virgen dando el pecho al niño que había en el monasterio, pues en algún momento de su dilatada historia como almacén —más o menos organizado— de pinturas y arte de todo tipo, El Escorial acogió asimismo una pintura de *La Virgen de la Leche* de Bernard van Orley, que se encuentra actualmente en el Museo del Prado (Sala 057A) y que llegó allí desde el Oratorio de la enfermería del monasterio, donde se encontraba a la altura de 1839³. Allí compartía espacio y visualidad con otras pinturas como el *Paisaje de san Jerónimo* de Joachim Patinir (Sala 055A) o *La Anunciación* salida del Taller de Flémalle (Sala 058).

³ En otro lugar, siguiendo el juicio de Villalba Muñoz (1916: 259), identificamos este óleo con el descrito por fray José en su poema (García Aguilar, 2017), aunque a día de hoy no estamos tan persuadidos de poder asegurar la misma atribución.

Y todavía se pueden rastrear otras imágenes de esta iconografía de la Madre alimentando al Niño lactante si se acude, por ejemplo, al catálogo de Andrés Jiménez, quien en su descripción de los altares de los capítulos se regocija describiendo el motivo:

Junto al otro florero, corresponde al lado derecho otro cuadro del mismo tamaño, original de Rubens o Rubenes, que dicen otros. Es también de Nuestra Señora con el Niño, San José y Santa Ana, todo de mucha alegría. Está Nuestra Señora sentada, el Niño en pie y desnudo, sobre sus rodillas, tan galán, tan hermoso y risueño y con tanta ternera que arrebató el alma. La manecita derecha tiene sobre el pecho purísimo de su madre, que le tiene descubierto y parece le está diciendo: *Pulchiora sunt ubera tuo vino etc.* y con el otro bracito la abraza (*Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, pp. 87-88).

La dificultad estriba en que las pinturas se movieron mucho, de modo que cuanto más nos acerquemos a la contemporaneidad de fray José más cerca estaremos de atinar. En este sentido, puede resultar también útil la primera edición⁴ de la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo del Escorial* (1657) del padre Francisco de los Santos, pues en su descripción de las pinturas del altar, se encuentra «una imagen de Nuestra Señora con el Niño al pecho, de Guido Boloñés» (*Descripción breve*, fol. 46v).

Así las cosas, sacristía o altar podrían ser dos lugares en los que disfrutar de estas pinturas. Sin embargo, la fuente seguntina por antonomasia para conocer la configuración pictórica del edificio es la descripción que traza la pluma del erudito jerónimo en su *Historia*. Hasta donde han llegado nuestras averiguaciones, allí únicamente encontramos una mención explícita a un cuadro de la virgen de la leche, localizada en su dibujo de los «cuatro patios o claustros pequeños del convento, con las piezas más pequeñas que hay en ellos»:

Están estos claustros adornados de varias pinturas, porque en todos los encuentros y testeros de paredes a cualquier parte que se camine lleven los religiosos algún objeto que recree la vista y despierte a devoción el alma y no se dé paso ocioso ni se derrame vanamente el pensamiento. En una parte se ve una *imagen de Nuestra Señora con el mismo Dios* en los brazos, una vez dormido, otra *despierto colgado de sus pechos*, y otras recién nacido; acullá está san Jerónimo desnudo, dándose con un guijarro en los pechos, que con el vivo sentimiento que muestra parece faltan las centellas del amor de alma; aquí se ven los Magos llegar a adorar al rey nacido y le ofrecen dones misteriosos [...] y otros cien recuerdos de los tesoros de nuestras almas, donde vamos leyendo con los ojos y con el corazón lo que debemos a Dios,

⁴ Fue luego reeditado en 1667, 1681 y 1698, con indicación de los cambios de ubicación de los cuadros.

lo que ha hecho por los hombres; y todo no basta para despertar ni nuestro sueño ni nuestra tibieza (*Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, p. 709).

El fragmento contiene dos informaciones de interés para el asunto que nos ocupa. En primer lugar, claro está, la alusión a la citada pintura —«imagen de Nuestra Señora con el mismo Dios [...] despierto colgado de sus pechos»—. El cuadro, además, se describe como parte de un conglomerado iconográfico en donde la Virgen de la Leche convive y dialoga con otras figuraciones religiosas, entre las que destaca llamativamente la penitencia de san Jerónimo. Pero unida a esta cuestión pictórica debe señalarse, asimismo, una cuestión hermenéutica o interpretativa, puesto que fray José explica las razones de este despliegue pictórico, que tiene como misión principal estimular la reflexión continua entre todos los viandantes del monasterio escurialense, que no serían pocos.

Si como explica Sigüenza el torrente de visualidad pictórica desplegado por los muros del monasterio perseguía conseguir que se «recree la vista» y «no se dé paso ocioso ni se derrame vanamente el pensamiento», debe asumirse que cualquier tesela del inmenso mosaico pictórico que era esta pinacoteca se convertía *per se* en un objeto susceptible de ser visto e interpretado con la máxima atención y sumo cuidado. En caso de que la écfrasis se realizara a partir del cuadro situado en el claustro, el principal destinatario de la construcción de sentido poético o reinterpretación ecfrástica serían los religiosos, de manera genérica. No obstante, por la cercanía con el monarca y sus hijos, fácilmente se lo podría haber también transmitido a ellos.

Resulta imposible, al menos por ahora, identificar con exactitud el cuadro que sirvió de referente a fray José, aunque cabe pensar que debió ser un lienzo de enjundia y estar situado en un lugar de importancia. Pero la imposibilidad de ubicarlo con exactitud dentro del monasterio no impide analizar y explicar el sentido de la écfrasis, que se realiza a partir de un motivo muy conocido: la Virgen de la Leche.

Debe recordarse que esta iconografía tiene gran simbolismo en la cristiandad y que, enraizado hondamente en la Edad Media, perdura en proceso de secularización (Miles, 2008) hasta manifestaciones artísticas contemporáneas, presentando asimismo interesantes hibridaciones con otras figuras como las de María Magdalena. Junto con todo ello, no hay que olvidar que la leche comporta también un alto sentido simbólico en el proceso de aprendizaje de la doctrina cristiana. Valga recordar a este propósito las consideraciones vertidas por el propio fray José en la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, cuando establece las diferencias entre la «leche» y el «manjar sólido» siguiendo a I Corintios 3, 1-2:

Y a esto también acude cuando dice a los corintios y a otros que les deba leche de doctrina como a niños, y no manjar fuerte y sólido, sinificando dos partes de dotri-

na y ciencia que se platican en la Iglesia y escritura santa. Una que se llama 'leche' y otra 'pan y manjar fuerte'; aquella para los pequeños, principiantes, imperfectos; y esta para los varones y perfectos; lenguaje que ellos solos, como el Apóstol dice, le entienden, lo que también repite otra vez a los Corintios (p. 649).

Otros lugares de la Sagrada Escritura se detienen en el particular —v. g. Hebreos 5, 12-13—, distinguiendo, como hace Sigüenza, entre «leche» y «manjar sólido» («lacte opus sit, non solido cibo»). El primero de estos alimentos y más fácilmente digerible —leche— sería el óptimo para los niños que se inician en la doctrina, en tanto que el segundo, para el que se requiere mayor masticación, estaría destinado a los «perfectos». Se trata de un motivo grato a fray José y que puede encontrarse en otros lugares de su extensa obra. Así, por ejemplo, cuando explica la vida de fray Jaime Colomer, se detiene a glosar la excelente educación que le dispensó su tío Saboya, señalando entonces que «con la *leche* de tan santo maestro y tío se crió fray Jaime» (*Tercera parte de la Historia*, p. 337). El asunto podría parecer baladí o anecdótico, de no ser porque se encuentra también en pasajes de verdadera enjundia, como la descripción de la primera misa celebrada en la basílica del Real Monasterio de El Escorial el 10 de agosto de 1586, cuyo sermón inaugural corrió a cargo del propio Sigüenza. En la descripción de un evento de tanta importancia y trascendencia expone fray José que Felipe II adoptó una actitud de lo más humilde, declinando sentarse en la silla del Prior u otra de especial ostentación. En lugar de eso, optó por apartarse «en el rincón de la mano derecha en una silla, que por hacerse allí ángulo es algo más ancha que las otras, y en ellas se pusieron padre e hijo, mandándole al Prior que no se mudase de su silla». De esa manera humilde y no de otra asistieron siempre a misa el monarca y sus hijos, según parece. A propósito de lo cual apostilla el fraile jerónimo que el primogénito, «su hijo Felipe III, el Rey nuestro, que hoy vive, pues no ha querido jamás otro asiento sino el mismo que le enseñó la piedad de tal padre; tanto importa la *primera leche* para las cosas de religión» (*Tercera parte de la Historia*, p. 620).

A tenor de lo visto, se comprueba que la leche, dentro del imaginario seguntino y también en el contexto de unas determinadas convenciones epocales, no solo era entendida como alimento para el cuerpo, sino muy singularmente como manjar para el alma y medio de maduración para el intelecto. En paralelo, se percibiría como signo de una formación correcta y adecuada a cada individuo. En virtud de todo ello, se puede asumir que quien ofrece leche —como la Virgen Madre— insufla alimento al cuerpo, pero también al entendimiento y a la propia alma; además de proporcionar consejo para conducirse en el itinerario vital y sabiduría para afrontar todo tipo de retos y decisiones.

Conforme a lo expuesto, es evidente que el poema puede interpretarse en su literalidad como una descripción encomiástica de la Virgen, por todo lo que

procura a su hijo. Sin embargo, a poco que se atiende mínimamente a esta literalidad, resulta llamativo el empleo de un léxico que dentro de El Escorial debía remitir indudablemente a un horizonte más terreno. Así ocurre, por ejemplo, en los versos 5-6: «rinde el tributo al rey menesteroso / de tu socorro, al único heredero». Es inobjetable que el primogénito divino, en los brazos de la Virgen, era un monarca que requería de asistencia, lo que encaja perfectamente con el nacimiento de Cristo. Pero no es menos cierto que esos versos vendrían como anillo al dedo para definir también a Felipe III: único heredero, después de amplias dificultades para asegurar la línea sucesoria, y necesitado, como todo monarca, del debido apoyo para ejercer su tarea. No será necesario recordar que Sigüenza fue consejero de Felipe II y aspiraría a serlo, asimismo, del siguiente monarca. Su cercanía con el rey y sus hijos se puede apreciar en muchos pasajes, pero valdrá aducir uno solo de 1589 que ilustra bien la relación estrecha que mantenían.

Subíase allí [relicario] desde su aposento el rey, unas veces solo, otras acompañado de sus hijos. Estando allí me pedía algunas y aun muchas veces (tenía yo entonces a mi cargo aquellos santos tesoros) que le mostrase tal o tal reliquia. Cuando la tomaba en mis manos, antes que me pudiese prevenir de algún tafetán o lienzo, se inclinaba el piísimo rey, y quitado su sombrero o gorra, la besaba con boca y con ojos en mis propias manos, que por ser algunas pequeñas era fuerza besármelas también mil veces. Y creo que con esto quería de un camino hacer dos obras santas, mostrando no estimar en menos las manos donde se consagra Iesu Christo que aquellos huesos, fundas un tiempo de almas que fueron aquí templo del Espíritu Santo. Tras él, imitándolo sus hijos, hacían lo mismo, donde muchas veces vía confundida mi poca devoción y tibieza, y aprendía en cuánto se ha de estimar lo uno y lo otro. Esto pasábamos a nuestras solas y en secreto en aquella santa cuadra (*Tercera parte de la Historia*, p. 636).

Como Sigüenza era el encargado de las reliquias, cuando el rey quería contemplar y besar alguna de estas lo hacía con tal fruición que en no pocas ocasiones besaba las propias manos del jerónimo, igual que hacían sus hijos a imitación del padre. ¿Se puede pensar en una estampa de mayor cercanía y complicidad entre Sigüenza, el monarca y sus hijos? La imagen no está muy alejada de la que se utiliza para concluir el soneto: «puesta en labios de Dios, tu dulce leche».

Teniendo esto en cuenta y volviendo al poema, resulta llamativo que la leche puesta a disposición del «rey menesteroso» le obligue a estar en deuda con quien le alimenta: «que *el siervo* a su *señor* en deuda eche». Pero si quien le nutre es la Virgen María, ¿por qué el poema alude a un ‘criado’ o ‘servidor’ y no a una ‘sierva’ o ‘doncella’?

Podría tratarse de una cuestión genérica o un desliz menor, pero más allá de eso, parece que el soneto alcanza una conclusión clara: quien comparte la leche que alberga en su pecho —sea esta nutricional o espiritual e intelectual—

merece una recompensa. Y parece que esta leche, en el contexto de El Escorial, no provendría tanto de la *Galactotrofusa* como del venero de sabiduría de un jerónimo que sirve de consejero, guía, acompañante, sermoneador y hasta dispensario de reliquias.

El soneto, apelando a una de las pinturas del edificio, obliga a interpretar los versos en íntimo diálogo con los sentidos de la arquitectura en que funciona. De ese modo, en la elucidación del poema se conjuga arte pictórico, técnica ecfrástica, paráfrasis interesada y, por qué no decirlo, un cierto afán de autoproyección por parte de fray José (García Aguilar, 2017). Resemantizada la pintura de acuerdo con las pautas seguntinas, la visión del cuadro habría de funcionar como eficaz herramienta nemotécnica de la obligada generosidad del rey hacia quien lo alimentan. Si el cuadro evocado estuvo en la sacristía o en un espacio más cercano al monarca, el mensaje iría directo hacia él. Si la pintura en cuestión se ubicaba en los claustros, donde los religiosos debían pasearse con la máxima atención en las pinturas, sería un efectivo recordatorio del lugar preeminente ocupado por fray José en el microuniverso de relaciones de poder que constituía este edificio, siendo un puntal y apoyo para el monarca, motivo por el que se le debía la merecida gratitud. Una y otra lectura son perfectamente posibles y hasta compatibles.

Con respecto a la primera, téngase en cuenta que, de acuerdo con Bassegoda (2002: 29), la propia publicación de la *Historia* en 1605 es «un intento por llamar la atención del joven Felipe III y de su valido el duque de Lerma respecto de los deberes dinásticos de mecenazgo en relación al monasterio». Cabe preguntarse, naturalmente, si una pieza como esta serviría a un propósito similar, como recordatorio poético-visual hacia el monarca.

Por otro lado, convendrá recordar que Felipe II estuvo haciendo generosas e ininterrumpidas entregas durante varios años para decorar el edificio. Una de estas entregas —datada el 31 de julio de 1586, día de san Ignacio— coincide prácticamente en el tiempo con la estabilización de fray José en El Escorial y con la cronología del primer soneto estudiado. En lo relativo a pintura, se cuentan en esa donación 61 lienzos, además de 34 tablas representando a la Virgen con el Niño, cuya finalidad es clara y se explicita en la documentación conservada: «son para las celdas de los religiosos de este dicho monasterio» (*apud* Bassegoda, 2002: 25).

Si cada jerónimo adornaba su celda con una imagen de la Virgen con el Niño, por graciosa donación del monarca, seguramente no serían impermeables a una interpretación *pro domo sua* como la del soneto en cuestión. Convendrá recordar que los jerónimos escorialenses habían puesto en la picota al propio fray José en el proceso inquisitorial que le orquestaron, debido a la envidia que les suscitaba la importante cuota de poder que este alcanzaba en el monasterio por su estrecha relación con el monarca (Andrés, 1975; García Aguilar, 2017

y 2018). ¿Sería el poema una forma de recordar cuál era el lugar de cada uno —familia real, consejero jerónimos y demás religiosos— dentro de El Escorial?

Sea como fuere, en los tres poemas seleccionados, El Escorial adopta sentidos que probablemente desbordan nuestras posibilidades de comprensión última, pues son piezas escritas en un lugar donde funcionaban múltiples referentes significativos y complicidades que se nos escapan. Con todo, parece que en el primer soneto El Escorial es signo de las gestas reales que no se olvidarán nunca y símbolo de la eterna perduración del linaje regio.

En el segundo poema, la obra erigida por la Corona se convierte en marco de una conversación ficticia entre el monarca y su futuro sucesor, funcionando como arquitectura de poder en un contexto marcado por la política; algo que seguramente sabrían interpretar sus lectores como una miniatura programática de la razón de estado que regía las decisiones de Felipe II y que habría de proseguir su heredero.

Por último, en el tercer poema, El Escorial no aparece como referencia explícita, pero es un elemento implícito fundamental para entender el sentido con que se escribe esta ékfrasis. De hecho, supone una clave interpretativa que necesariamente deberían manejar los lectores selectos de estos versos, ya que en esta pieza la arquitectura de la sacristía, claustro u otro lugar de señalada importancia, permite reinterpretar el cuadro como recordatorio a los religiosos del *statu quo* intramuros o del agradecimiento que el monarca debe a quien le alimenta intelectual y moralmente, si no de ambas cosas.

Fray José vivió en El Escorial y se movió allí como pez en el agua, logrando convertirse en prior de una de las sedes de poder más importante del imperio hispánico. Sin duda entendió bien los entresijos y el funcionamiento de esa arquitectura de poder, que instrumentalizó *pro domo sua* en el espacio de sus versos; pues de ellos se sirvió para reinterpretar los espacios y las vivencias acaecidas en el seno de esta arquitectura imponente en aras de crear un relato inmortalizador del edificio y su dinastía fundante, pero también de sí mismo como fiel y necesario servidor de los reyes.