



La escultura en el Monasterio de El Escorial

Por Francisco José Portela Sandoval

La celebración del cuarto centenario del fallecimiento de Felipe II supone una excelente oportunidad para poner de manifiesto la importancia que la escultura tiene en el ornato de la "octava maravilla", si bien ha permanecido bastante olvidada en comparación con la atención prestada a la arquitectura y a las colecciones pictóricas que en ella se albergan.

En los estudios realizados, entre otros, por María Elena Gómez-Moreno y por nosotros mismos¹, es posible apreciar, de una parte, que la escultura escorialense ofrece un marcado acento religioso a tono con la idea fundacional del edificio, aunque sorprende la casi total ausencia de imágenes alegóricas de la Monarquía. De otro lado, se advierte que la Corte de Felipe II se decantó en sus gustos estéticos hacia el clasicismo de raigambre italiana porque, con su idealismo y elegancia, resultaba el lenguaje más acorde no sólo con las exigencias de creación de la imagen regia, sino también con los postulados de claridad y majestuosidad preconizados por el concilio de Trento para las imágenes religiosas.

Como recordábamos hace algún tiempo², el padre jerónimo Andrés Ximénez indicaba en la célebre *Descripción del Real Monasterio*, que redactó en 1764, que en el edificio había 15 esculturas de piedra, 58 de bronce dorado a fuego y 50 de varios materiales, cantidad que en modo alguno resulta escasa si se contempla de manera aislada, pero que se torna insignificante cuando se contrasta, por ejemplo, con la referencia de que existían 154 historias pintadas al fresco y más de mil seiscientos pinturas al óleo! De ello cabe deducir con facilidad que la escultura no ha conocido en El Escorial el mismo desarrollo en cantidad y calidad que la pintura, si bien hay piezas que encierran suficiente valía artística como para ser más tenidas en consideración.

Aun cuando no es tarea fácil resumir en breves páginas la colección escultórica que atesora el Monasterio laurentino y que, como consecuencia de la investigación que venimos realizando desde hace varios años, hemos totalizado por el momento en más de ciento cincuenta piezas, no es imposible trazar, al menos, una reseña de las obras más significativas.

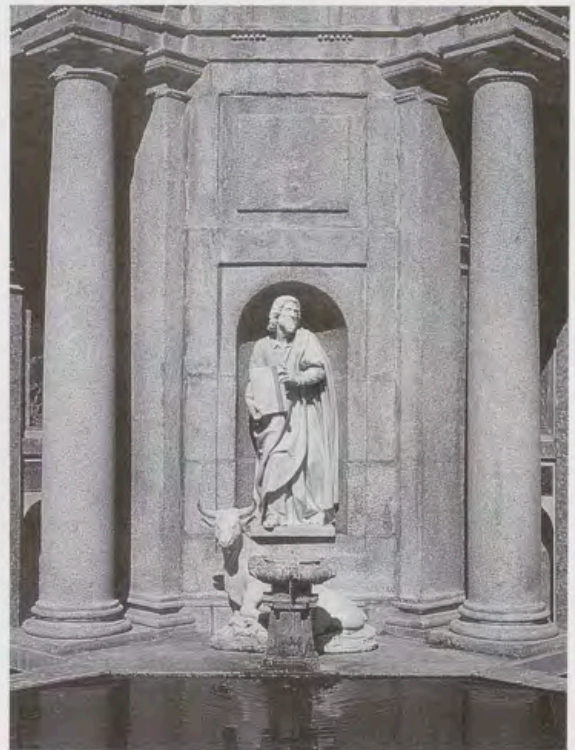
Así, el viajero que contempla la monumental fachada principal del edificio apenas repara en la sencilla hornacina que se encuentra en el centro de la misma y en la que se aloja una imagen de San Lorenzo, de "quince pies de alto" en afirmación del padre Sigüenza, o sea de poco más de cuatro metros de altura, que fue realizada en 1582 por Juan Bautista Monegro (h. 1541-1621) sobre un bloque de granito de la cercana cantera de La Alberquilla, pero con la cabeza, manos y pies tallados en mármol blanco. Y bajo ella, un escudo con las armas reales, hecho en mármol por el mismo artista, siendo ambas las únicas figuras que decoran el austero exterior del monumento³.

Al entrar en el Patio de Reyes, la mirada se siente atraída por las seis colosales imágenes de los Reyes de Judá, igualmente trabajadas en granito y mármol y portadoras de ricos adornos de bronce, que el mismo Monegro emplazó en 1580 en su alto lugar, en vez de los obeliscos rematados con esferas que Juan de Herrera

Cenotafio
de Felipe II.
1597-1600.
Pompeo Leoni.



Calvario del
retablo mayor,
por los Leoni.



San Lucas.
Monegro.
Patio de los
Evangelistas.

había proyectado inicialmente, contribuyendo con aquellas a configurar El Escorial como un nuevo Templo de Salomón. Como ya precisara el padre Sigüenza en el Discurso XXII de su historia de la obra escurialense, cuyos textos todavía mantienen vigencia, a pesar del olvido en que son tenidos por algunos historiadores de la magna obra filipinense, David y Salomón se encuentran en el centro flanqueados por sendas parejas

San Jerónimo.
Leone y
Pompeo Leoni.
Retablo mayor.



integradas, a la izquierda, por Ezequías y Josafat y, en el lado opuesto, por Josías y Manasés, todos ellos alzados sobre esbeltos pedestales en los que aparecen unas inscripciones redactadas en 1660 por el padre Santos, en sustitución de las más amplias pero nunca realizadas, que había elaborado el mismo Sigüenza.

La intervención de Juan Bautista Monegro en El Escorial se extendió también al ornato del bien proporcionado templete de aire bramantesco que centra el Patio de los Evangelistas. Allí, en las hornacinas de las cuatro esquinas alojó otras tantas estatuas de los autores de los evangelios, trabajadas entre 1589 y 1593 en blanco mármol genovés, dando así cumplida realidad a la iconografía propuesta por el padre Sigüenza, frente a quienes defendían la colocación de las Virtudes Cardinales o de los Padres de la Iglesia y hasta de cuatro fuentes que simbolizasen los ríos del Paraíso, haciendo del templete una auténtica "fons vitae". Bien trabajadas en las telas y con cuidado tratamiento en los rostros, que ya apuntan algo del naturalismo que dominaría la escultura de los primeros momentos del siglo XVII, su calidad es muy superior a la de las cuatro representaciones del

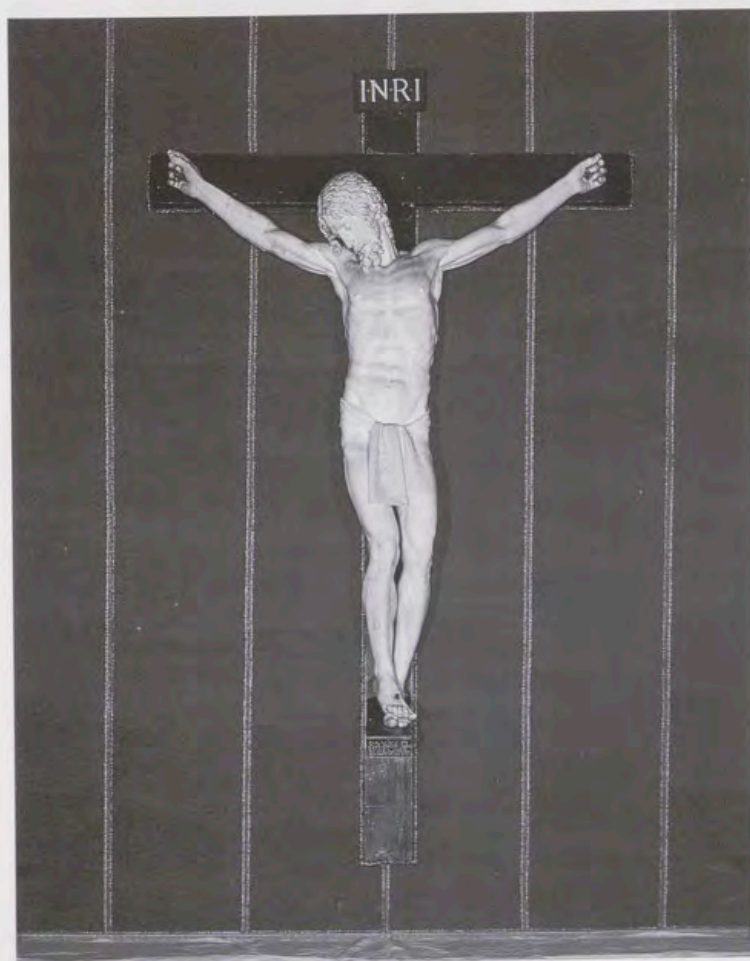
Tetramorfos que les acompañan y que cuesta trabajo adscribir a la mano del mismo escultor afinado en Toledo.

Mayor celebridad que las creaciones del artista español tuvieron desde antiguo las excelentes figuras fundidas en bronce por Leone Leoni (1509-1590) y su hijo Pompeo Leoni (h. 1533-1608), artistas que, como es sabido, prestaron servicio, sucesivamente, al emperador Carlos y a su hijo Felipe II⁴. A ambos artistas toscanos correspondió la hechura del grandioso retablo mayor de la Basílica, en tanto que fue obra exclusiva de Pompeo la ejecución de los grupos orantes que decoran el presbiterio. Ambas creaciones constituyen la más clara manifestación de las intenciones del Rey Prudente a la hora de edificar el Monasterio: su función de iglesia y panteón de la Casa de Habsburgo.

El 10 de enero de 1579 Pompeo Leoni, en unión de Juan Bautista Comane y de Jacopo da Trezzo, concertó la hechura del gran retablo mayor de la Basílica, que seguiría la traza clasicista suministrada por Herrera, y en el que se alojarían diferentes imágenes de bronce dorado a fuego, cuya fundición sería realizada por padre e hijo en el taller familiar de Milán. Por su parte, Comane se encargaría de



David, de Monegro. Patio de Reyes.



Cristo crucificado, de Benvenuto Cellini. Real Basílica.

la obra de mármol para la arquitectura del retablo, en tanto que Trezzo -más conocido en España como Jacometrezzo- se ocuparía de la hechura de la custodia de jaspe, que iría además ornada con doce figuras de apóstoles y una del Salvador hechas por los Leoni. Pero los cuatro años inicialmente fijados en el contrato tuvieron que ser ampliados a más de diez, dado que hasta el 6 de septiembre de 1590 no fue subido al ático el grandioso Crucificado del Calvario de remate, que fue la última imagen en ser colocada, si bien todavía en los años siguientes hubo de llevar a cabo diversos retoques, por lo que hasta 1592 no se acabó de pagar al escultor la obra realizada a plena satisfacción del Monarca.

Además de los adornos arquitectónicos fundidos en bronce dorado, los Leoni se encargaron de hacer los modelos para las figuras de los cuatro Padres de la Iglesia, destinados al primer cuerpo del retablo; los cuatro Evangelistas para el segundo; Santiago y San Andrés en el tercero, el primero como patrón de España y el segundo como protector de la Casa de Borgoña; y los santos Pedro y Pablo que flanquean en el ático el grupo central, compuesto por la Virgen y San Juan acompañando al Crucificado, que, sin duda alguna, es una de las mejores interpretaciones que de tal tema iconográfico se hicieron en el Renacimiento.

Todas las figuras responden a la estética plena de idealización que dominó en el ambiente cortesano escurialense y muestran una profunda idealización en los rostros y actitudes, a la vez que una exquisita corrección en el tratamiento de anatomías y ropajes, a pesar de sus gigantescas dimensiones, que oscilan desde los dos metros de altura de las situadas en el primer cuerpo hasta los tres que superan las del ático, habida cuenta de la considerable distancia a que serían contempladas por los fieles, lo que, sin embargo, no movió a los artistas a desatender en modo alguno el detalle tanto

en los rostros como en los ropajes.

Prácticamente acabada la hechura del retablo, Felipe II encargó a Pompeo Leoni en 1591 la realización de los dos grupos funerarios destinados a ocupar los laterales de la capilla mayor, cuyo marco arquitectónico se integra a la perfección con el retablo, hasta el punto de componer un claro ejemplo del modelo que Martín González denominó "retablo-sepulcro". Como ya apreció Azcárate Ristori con su habitual acierto ⁴, ambos cenotafios constituyen sin duda una de las más claras demostraciones de los ideales artísticos del arte "prudente" de la época de Felipe II, con su aspecto de distanciamiento, tanto en ubicación como en altura, respecto de los demás cortesanos que accedían al templo, y con la mirada fija en el altar como ajenos al mundo terrenal.

Si bien ya desde 1583 hay alusiones documentales a los "entierros de al lado del retablo" y hasta incluso en 1560 se había contemplado la posibilidad de que el propio Miguel Ángel pudiera realizar un modelo para la tumba de Carlos I, no deja de resultar sorprendente que, conocida la gran preocupación del Soberano por la vida eter-

na, los enterramientos reales no se hubiesen efectuado con anterioridad a 1591, fecha en que se contrató la hechura con Pompeo Leoni. Recibido el encargo, y ahora en su taller instalado en las casas madrileñas que fueran de Jacometrezo, Pompeo se aprestó al trabajo, iniciando la tarea por las figuras que habrían de constituir el grupo imperial, que sería emplazado en el lado del Evangelio de la capilla mayor como lugar de preeminencia. A partir de entonces, y contando con la colaboración de Milán Vimercado, Baltasar Mariano, Antonio de Morales, Juan Pablo Cambiago, de su propio hijo Miguel Ángel y, entre otros, del mismísimo Juan de Arfe, Pompeo fue poco a poco fundiendo las diez figuras orantes y los dos ricos reclinatorios.

Consta que las estatuas de la familia imperial quedaron colocadas en 1597, mientras se dice que las de Felipe II y sus familiares no lo habrían sido hasta 1600, dos años después del fallecimiento del Rey, que tanto había deseado contemplar en vida el efecto final del conjunto, lo que obligaría en 1598 a situar de modo provisional unas figuras de yeso pintadas y doradas por Nicolás Granello, Fabricio Castello y



Cristo crucificado, de Pietro Tacca. Altar de la Sacristía.

Juan Gómez. No obstante, de una reclamación formulada por Pompeo Leoni ante Felipe III puede deducirse que el artista completó el grupo tres meses antes de la muerte del Monarca, con lo que se hizo acreedor al incentivo ofrecido por Felipe II de siete mil ducados que añadir a los cincuenta ducados mensuales que venía percibiendo a raíz de la hechura de las imágenes del retablo mayor.



Cristo crucificado, de Bernini. Capilla Real. Colegio.



Cristo crucificado. Domenico Guidi.



Ángel de bronce,
de Juan Simón.
Salas Capitulares.

Las figuras orantes de cada grupo están colocadas, según precisa el padre Sigüenza, de modo que no se estorben para ver "el Sacramento y la cruz que está sobre la grada del altar mayor y quien se pone allí ve muy claro los rostros de todos cinco", unos rostros que, al igual que los repetidos por los retratistas coetáneos como Sánchez Coello o Pantoja de la Cruz, revelan un marcado idealismo, aunado con un acentuado hieratismo casi ceremo-

nial, como si en realidad los miembros de las familias reales estuvieran asistiendo a una ceremonia religiosa que se celebrara en el altar mayor. De otra parte, el mismo escritor jerónimo precisa que el bronceo manto del Emperador -al igual que el que luce su hijo, ambos dorados y ricamente ornados, respectivamente, con una gran águila bicéfala, trabajada en mármol negro de Mérida, y con el escudo real realizado a base de piedras duras



San Lorenzo.
Antecoro.

de diferentes colores- "se puede quitar y poco menos plegar y poner en un arca", indicación la primera que alude a que fue fundido por separado, en tanto que la segunda pudiera ser una alusión metafórica a su gran semejanza con la realidad.

Si las creaciones escultóricas de los Leoni y de Monegro son numerosas en el recinto escurialense, no por aislados tienen menor valor artístico los Cristos crucificados realizados por los italianos Benvenuto Cellini (1500-1571) y Pietro Tacca (1577-1640). Al primero corresponde el bellissimo e idealizado crucifijo de mármol que desde antiguo presidía la capilla del trascoro y que ahora luce en una de la Basílica. La imagen, cuya anatomía está trabajada por completo al desnudo, aunque se muestre velada por un ligero paño de tela, es de tamaño natural (1,80 m.) y está sujeta a una cruz de mármol negro, lo que produce un agradable efecto de bicromía que además hace resaltar el cuerpo. Labrada por el escultor toscano con especial primor, porque estaba destinada a su propio sepulcro, fue luego adquirida por el duque de Toscana y regalada en 1576 al Rey español como pieza de gran estima, en razón de que había



San Miguel
Arcángel, por
Luís Roldán, "La
Roldana", 1692.

sido realizada en un solo bloque de mármol, lo que hoy parece no ser cierto, pues ya antes de que sufriera la rapiña francesa, los brazos habían sido objeto de restauración⁶.

De una gran calidad artística es también el Crucificado debido a la mano de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), que es el gran desconocido de la mole escurialense. Conservado desde el siglo XVII en la capilla del Colegio, que es lugar de difícil acceso al público, sería deseable su emplazamiento en algún otro espacio de la Basílica a fin de que pudiera ser contemplado más cómodamente y así integrara en un sólo ámbito, junto a los de Cellini y los Leoni, una de las mejores trilogías de crucificados que pudiera imaginarse.

De tamaño menor del natural (1,40 m.), según Baldinucci fue encargado por Felipe IV para presidir el altar del Panteón de Reyes, aunque también se ha supuesto regalo del papa Inocencio X a doña Mariana de Austria con ocasión de su matrimonio regio; pero, admirado el Soberano por su belleza y corrección anatómica, decidió colocarlo en lugar más visitado que el Panteón, disponiendo que su función fuese desempeñada por una nueva imagen encargada al florentino Domenico Guidi (1625-1701), que fundió en Roma un pequeño (1,25 m.) y bronceo crucificado de cuatro clavos.

Cierra la espléndida serie de crucificados el realizado por el también florentino Pietro Tacca (1577-1640), que representó a Cristo ya muerto en la imagen inicialmente destinada al Panteón, en donde, después de haber estado algunos años, no encontró ubicación definitiva, sin duda por su gran tamaño (1,90 m.), pasando a presidir desde 1684 el testero de la Sacristía tras la reforma acometida por Carlos II, aunque es lástima que permanezca oculto casi todo el año por el magnífico lienzo de Claudio Coello. Flanquean la imagen dos ángeles de extendidas alas que recuerdan los modelados por Juan Antonio Ceroni en torno a



Virgen con el Niño. Relieve de pórfido. Salas Capitulares.

Diptico gótico de marfil, con relieves de la vida de Cristo. Palacio de los Borbones.



1624 para las paredes del Panteón de Reyes.

Por lo indicado, la escultura directamente relacionada con el Monasterio escurialense corresponde a los siglos XVI y XVII. Pero, en otros lugares del edificio se conservan diferentes tallas de singular interés, que fueron llegando al mismo por distintos conductos. Así, los atriles de bronce que se conservan en las Salas Capitulares, que fueron fundidos en 1571 por el flamenco Juan Simón con las formas alegóricas de un ángel y un águila; un

San Jerónimo y una Epifanía ejecutados a fines del siglo XVII por el fraile Eugenio Gutiérrez de Torices, que se especializó en pequeñas escenas o "escaparates"; y un dinámico y barroco San Miguel Arcángel, tallado en madera policromada por Luisa Roldán, "la Roldana", en 1692, cuando desempeñaba el cargo de escultora de Cámara de Carlos II.

Mayor interés presenta un sorprendente San Lorenzo, que, al parecer, fue remitido desde Roma posiblemente por el duque de Sesa a Felipe II, quien destinó la figura marmórea a la iglesia, en cuyo antecoro ocupa una hornacina situada en el lateral derecho, en donde muestra una postura propia de la escultura imperial romana, por lo que se ha pensado que fue una obra clásica retocada para convertirla en representación del santo titular del Monasterio, ataviado con dalmática y portador de una simbólica parrilla de bronce.

Párrafo aparte merecen los cuatro relieves de pórfido que decoran las Salas Capitulares y que aparecen reseñados en el "Libro de entregas" correspondiente al periodo 1584-1586, momento en que eran considerados como piezas de extraordinaria importancia, tanto por la extrema dureza del material como por su calidad de talla. En la Sala Capitul Vicarial se encuentran dos relieves que muestran el rostro de Cristo, mirando a la izquierda y con el perfil sobre una pieza de mármol blanco, y la Virgen con el Niño en brazos, asentada sobre jaspe verde; por su parte, en la Sala Capitul Prioral se muestran los dos relieves restantes, que representan otro busto de Cristo, en este caso mirando a la derecha y asentado el perfil sobre jaspe azul, y otra imagen de María con el Hijo en brazos, sobre un cuadro de jaspe blanco. A la vista de las características estilísticas, estimamos que son obras renacentistas procedentes de un taller florentino posterior a Donatello. Un San Juan Bautista cincelado en alabastro por el boloñés Niccolò dell'Arca a finales del

siglo XV. También italiana es la pequeña figura de San Juan Bautista, primorosa creación cincelada en alabastro por el boloñés Niccolo dell'Arca a finales del siglo XV.

No faltan otras representaciones escultóricas de diferentes épocas y estilos. Así, una arqueta románica trabajada en hueso, posiblemente obra de un taller castellano del siglo XI, con relieves policromados en los que se muestran toscas figuras; un díptico gótico de marfil procedente del taller de París, con relieves de la vida de Cristo; una imagen de San Lorenzo, tallada en coral por Francesco Alfieri en los talleres sicilianos de Trapani, en los últimos años del siglo XVI; un grupo del Descendimiento, pequeña y preciosista obra alemana de mediados del siglo XVI tallada en marfil; la sillería coral de la Iglesia Vieja, ejecutada a fines del siglo XVI por Rafael de León, y reformada y ampliada entre 1591 y 1592 por Martín de Gamboa, sin olvidar el denominado Santo Cristo del Templo, del siglo XVII; la Virgen del Patrocinio, talla vallisoletana de la misma centuria; o el Calvario procesional, del catalán Domingo Talarn, de finales del siglo XIX, así como varias piezas de marfil de pequeño formato que se conservan en la zona destinada a Palacio de los Borbones.

Por último, aunque ello constituya un broche de no excesiva calidad, es obligado hacer mención de las obras que configuran el ornato del Panteón de Infantes, que fue construido entre 1861 y 1888. Entre sus diversas esculturas, clara muestra del gusto de la España isabelina y de la Restauración, destacan los ocho heraldos o reyes de armas que flanquean el acceso a los diferentes ámbitos y que fueron modelados por el aragonés Ponciano Ponzano (1815-1877), aunque su realización en material definitivo correspondió al genovés Jacoppo Baratta, de igual manera que la figura yacente de don Juan de Austria, situada sobre un seudorenacentista enterramiento,



Descendimiento de marfil. Palacio de los Borbones.

fue cincelada por Giuseppe Galleotti siguiendo la traza suministrada por Ponzano. Por suerte para el lugar, la figura orante que el artista aragonés realizó de la infanta doña Luisa Carlota de Borbón, hija de los reyes de las Dos Sicilias, supone una nota de calidad en tan insulso conjunto, nada acorde con el espíritu artístico del cenobio escurialense, claro ejemplo de la España contrarreformista de hace cuatrocientos años.

Sepulcro de don Juan de Austria. Panteón de Infantes.



Mas, para dejar buen sabor de boca, conviene recordar que en el patio de la antigua casa de la Compañía (hoy, Real Colegio "María Cristina") se alza la espléndida Fuente de las Águilas, que tuvo inicial destino en el centro del parterre de Felipe II en la Casa de Campo madrileña, y que luego pasó a los Jardines del Campo del Moro, hasta que, en los últimos años de la pasada centuria, fue regalada por la Reina Regente a la comunidad agustiniana con ocasión de establecerse el centro de estudios. Realizada en mármol por el italiano Juan Bautista Sormano en torno a 1565, consta de tres tazas superpuestas y sostenidas por figuras de tritones, niños y atlantes, y, aunque ha perdido el pilón octogonal de la base y el remate con el águila bicéfala, que contribuían a darle un peculiar aspecto, no por eso deja de ser una pieza de sumo interés para conocer mejor los gustos artísticos del fundador del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

NOTAS

¹ Para un estado de la cuestión, véase V.M. Nieto Alcaide, *Bibliografía crítica de la escultura de El Escorial*, en VV. AA., *La Escultura en el Monasterio de El Escorial*, San Lorenzo de El Escorial, 1994, pp. 289-311.

² *Varia sculptorica escurialensis*, en *Op. cit.*, pp. 217 y ss.

³ Sobre la intervención de Monegro, véase el libro de A. de Vicente García, *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1990.

⁴ Además de los clásicos libros de Eugène Plon (*Leon Leoni et Pompeo Leoni...*, París 1857, y *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche...*, París 1887), resulta muy útil el más reciente trabajo de R. Mulcahy, *A la mayor gloria de Dios y el Rey. La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992.

⁵ Azcárate Ristori, José María, *Los enterramientos reales de El Escorial*, en *Revista Goya* n° 56-57, 1965, pp. 150-159.

⁶ Véase el documentado libro de Juan López Gajate, *El Cristo Blanco de Cellini*, San Lorenzo de El Escorial, 1995.