

Interacción: arquitectura y escultura en El Escorial

- I. Introducción.**
- II. San Lorenzo en la fachada del Monasterio.**
- III. Las estatuas de la fachada de la iglesia.**
- IV. Los Evangelistas del claustro principal.**
- V. El retablo mayor de la basílica.**
- VI. Los sepulcros reales.**
- VII. La escultura en "Las Estampas" del Monasterio.**
- VIII. Arquitectura y Escultura en Juan de Arfe.**
- IX. Conclusiones.**



I. INTRODUCCIÓN

El Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial constituye una de las más colosales empresas arquitectónicas de todos los tiempos, hecha por iniciativa de Felipe II. La grandiosidad es sin duda lo que mejor le define. Existe un motivo desencadenante: la victoria sobre las tropas francesas en San Quintín (10 de agosto de 1557), pero una inversión en dinero y medios materiales tan considerable exige la participación de otros móviles que justificaran la empresa. Pero hay una circunstancia fundamental: la significación de San Lorenzo como patrono, por haber acontecido el triunfo el día de la festividad de este santo.

Felipe II puso en marcha un proyecto arquitectónico mediante trazas meticulosamente discutidas y aprobadas. Pero debe saberse que la arquitectura busca la compañía de la imagen, pues es el medio artístico con que establece contacto afectivo, religioso y político.

Las trazas abrieron camino. Se empezó la edificación, pero la cuestión que planteamos es saber en qué momento la imagen escultórica se introdujo en el proyecto. Hay relaciones entre la arquitectura y la imagen, pero la escultórica, en forma de estatua. Aunque hay prelación de la arquitectura, se produce posteriormente un diálogo con la escultura, una interacción. En suma, ¿en qué momento, con qué medios, bajo qué medida irrumpió la estatuaria en el monasterio? Esta investigación se ciñe a la época en que se edificó el monasterio. Se analizará la aparición de la escultura en el exterior y en el interior. Al término formularemos algunos juicios.

II. SAN LORENZO EN LA FACHADA DEL MONASTERIO

La escultura de San Lorenzo se destinó a la fachada principal del monasterio. Dicha fachada sufrió numerosas mudanzas en el

proyecto; el resultado final fue la consecuencia de ubicar la Biblioteca en esta parte del edificio. En efecto, el tramo central de la fachada ofrece el ventanaje de la misma. Como señala Bustamante ¹, en 10 de octubre de 1574 redactó Pedro de Tolosa las condiciones con arreglo a esta nueva traza, adjudicándose la obra en tres destajos. El 20 de noviembre de 1574 se concedió a Mateo de Elorriaga un destajo, resultando significativo que ejerciera de fiador suyo el escultor Juan Bautista Monegro. El contrato de la escultura de San Lorenzo se firmó con Monegro en 1582, pero el escultor había contratado antes las estatuas de los Reyes de Judá de la fachada de la iglesia ². Quedaba obligado a realizar el escudo de armas de Su Majestad y la estatua de San Lorenzo. Se escogió la piedra granítica de la cantera de Alberquilla, que Asunción de Vicente ha localizado en el lugar conocido por Prado de los Reyes. Las fotografías muestran los cortes que dejaron los canteros en las paredes graníticas.

No hay duda de que se escogió esta cantera por la excelente calidad de su granito. Pero como este material no permite labores finas, la cabeza, las manos y los pies se hicieron de mármol. Además, la parrilla se fabricó con bronce dorado a fuego. Aparece el santo con aspecto juvenil; viste dalmática de diácono y ostenta el libro de los Evangelios. Todo se supedita a la contemplación frontal. Pese a la distancia, el escultor no ha escatimado detalles. Así se aprecia en el adorno de la dalmática, que semeja una labor de bordado. Cuelga el cordón, con su gran borla; del brazo pende el manípulo. Mide la estatua algo más de cuatro metros. La figura ocupa el nicho central del cuerpo superior; debajo se dispone el escudo. Presenta corona imperial, sin duda como recuerdo de los dominios de Carlos V. Se envuelve con el Toisón; en el campo se distribuyen las armas de Castilla y León, Aragón, Sicilia, Portugal, Borgoña y Brabante.

Sobre la elección de Juan Bautista Monegro tuvo que pesar el crédito de que gozaba en Toledo, capital tan relacionada con el foco cortesano. Había ejecutado obras de mármol para la catedral toledana y se había encargado asimismo de la escultura de los reta-

1. BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La Octava Maravilla del mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Editorial Alpuerto, Madrid 1994.

2. VICENTE Y GARCÍA, A. de, *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid 1990.

blos de El Greco para el monasterio de Santo Domingo el Antiguo. En la Corte poseían noticia de los escultores acreditados en otras localidades. Lo prueba el hecho de que para tasar la estatua de San Lorenzo se reclamara la presencia de Juan de Anchieta. Consta que por la tasación y el viaje de ida y vuelta percibió ciento veinte ducados³. Se le menciona como "escultor vecino de Pamplona nombrado de parte de Su Majestad". Por su parte, Juan Bautista Monegro designó a Domingo de Bériz, vecindado en Burgos⁴.

Osten Sacken precisa el significado emblemático de la obra de Juan Bautista Monegro⁵. Dedicado el monasterio del Escorial a San Lorenzo, de figurar algún elemento estatuario en la fachada principal, tenía que corresponder a este santo. Debido a la victoria de San Quintín o a que se diera un carácter expiatorio al templo, de una forma o de otra la estatua de San Lorenzo estaba destinada a presidir la edificación. Se decidió por colocar la imagen en el exterior, con lo cual la primera referencia a que era un edificio religioso se obtenía a la llegada a la fachada principal. Pero a la imagen se añade el escudo de la Monarquía, situado debajo, en señal de sumisión al poder divino. El propio título del monasterio lo resume: San Lorenzo "el Real". Por otro lado, se enfatizó la condición de mártir, de conformidad con los postulados de la Contrarreforma, colocando dobles parrillas al lado de la ventana situada sobre la portada.

El cambio de estilo en El Escorial impuso la depuración ornamental. La arquitectura gobernaba la totalidad, eliminando ornamentos. Sólo permaneció la ornamentación de bolas y pirámides. No se otorgó más figuración que la estatua de San Lorenzo. Es fachada templaria como demuestra el cuerpo central. Por eso en ella cabe la estatua. Pero la crítica habla a menudo de soledad de la imagen, perdida en la enorme superficie. Empero, creo que debe invertirse este juicio: la magnitud de la fachada potencia por contraste la significación de la estatua. Fue una pleitesía para la figura de San Lorenzo, que desde su alto nicho gobierna la explanada. Ya fue recurso clásico embutir el mármol en un bloque de granito. Y si la figura se destinaba al exterior, fue un acierto emplear bronce dorado a fuego en lugar de hierro.

3 . VICENTE Y GARCÍA, A. de, *La Escultura*, o.c., p. 135.

4 . BUSTAMANTE, A., *La Octava*, o.c., p. 680.

5 . OSTEN SACKEN, C. VON DER, *El Escorial. Estudio iconológico*, Xarait Ediciones, Madrid 1984.

III. LAS ESTATUAS DE LA FACHADA DE LA IGLESIA

Después de un largo itinerario para obtener un modelo definitivo de iglesia, Felipe II ordenó por cédula de 11 de mayo de 1574 iniciar la construcción de la basílica⁶. La empresa se dividió en diez destajos para acelerar el trabajo.

Se conservan varios diseños de la basílica, algunos de la autoría de Juan de Herrera. Interesa especialmente el diseño de la fachada principal. Iñiguez Almech considera que es de Juan de Herrera el croquis acotado de la fachada, que expresa el pensamiento antes de abordar la colocación de las estatuas⁷. El cuerpo principal ofrece un orden exástilo dórico toscano. En el superior se colocan en la vertical de las columnas grandes pirámides coronadas por bolas. Esta era la idea de cómo aparecería en el proyecto básico la fachada de la iglesia, sin escultura por tanto. Pero la aparición de las estatuas fue consecuencia de una modificación del concepto del propio monasterio. Comenzó a relacionarse con el Templo de Salomón. La relación aparece en los escritos del padre Sigüenza, pero interesa saber cuando brotó este concepto, añadido sobre la marcha. Bustamante considera que la nueva concepción de la fachada se produce a partir de 1577⁸. Esta relación entre el monasterio y el Templo de Salomón ha sido especialmente analizada por Osten Sacken debido a su alcance simbólico⁹.

Los escritores sobre El Escorial (entre ellos fray Juan de San Jerónimo, Juan Alonso de Almela y el padre Sigüenza) describen a Felipe II como "el Nuevo Salomón", y asimismo el monasterio era el "Nuevo Templo de Salomón". Estas identificaciones llegaron a convertirse en lugar común. Pero además son escritores españoles los que se ocupan de estas cuestiones. Tal es el caso de los padres jesuitas Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado, en una publicación realizada en Roma entre 1596 y 1604. Pero ha sido el padre Sigüenza el que ha intuido la primacía de Benito Arias

6. KUBLER, G., *La obra del Escorial*. Alianza Editorial. Madrid 1983.

7. IÑIGUEZ ALMECH, F., *Las trazas del monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1965. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Figura 26,

8. BUSTAMANTE, A., *La Octava*, o.c., p. 637

9. OSTEN SACKEN, C. VON DER, *El Escorial*, o.c. p. 119. Pero la autora aclara que esta relación ya había sido advertida por TAYLOR, R., "Considerations on the Idea of the Escorial", *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, Nueva York 1967, pp. 81-109.

Montano, bibliotecario del monasterio, en dar entrada a los Reyes de Judá en la fachada, como señalan sus palabras: "El doctísimo Arias Montano fue el inventor y por cuyo consejo se pusieron las estatuas de estos Reyes". Al par que se relacionaba el monasterio con el Templo de Salomón, se parangonaba a Felipe II con los Reyes de Judá, que se encargaron de su construcción. No hay duda de que el Rey-Sacerdote que era Felipe II tuvo que aprobar la idea. Era un Rey Mecenas¹⁰ y no podía desaprovechar una idea que iba en su prestigio. El Templo de Salomón había sido tradicionalmente la vara de medir para los edificios cristianos. Justiniano, al concluir la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla, exclamó lleno de jactancia: "Salomón, te he vencido". Felipe II le habría igualado al menos en El Escorial. El protagonismo de Arias Montano en la defensa de las imágenes de los Reyes se formuló en la exégesis del Antiguo Testamento y en la publicación en 1572 de una obra referente al Templo de Salomón. Si este rey hebreo fue quien mandara construir el Templo, otros de la tribu de Judá, de la Casa de David y por tanto antepasados de Cristo, estaban de una manera u otra involucrados en la edificación del templo. Esto conducía a enlazar a la casa real española con el hebraísmo a través del Antiguo Testamento. Por otro lado, los reyes españoles enlazan con la mitología griega, como descendientes de Hércules. Las seis figuras de Reyes de Judá, invención de Arias Montano, habrían de presidir la basílica. Eran reyes en el doble sentido político y religioso, pero es lo mismo que significaba Felipe II. Pero en el Rey se quería depositar lo que entrañaba toda la Monarquía austriaca.

La escultura se incorporaba a la arquitectura. Una serie de seis estatuas de reyes se dispondría en el basamento del segundo cuerpo, ejerciendo con ello la presidencia de la fachada y dando lugar al nombre de Patio de los Reyes. El contrato para hacer las estatuas se puso en manos de Juan Bautista Monegro¹¹. La escritura se firmó en El Escorial el 21 de diciembre de 1580. La fianza del escultor la formalizaron dos maestros cántabros: Nicolás de Ribero, vecino del Valle de Aras, y Lope de Redondo, "vecino de Bárcena, que es en la Merindad de Trasmiera". Quedaba obligado Monegro a realizar las seis esculturas con piedra (granito) de Alberquilla, con una altura de quince pies. Para llevar a efecto su obra, habría de instalar un

10. CHECA CREMADES, F., *Felipe II. Mecenas de las Artes*, Ediciones Nerea, Madrid 1992.

11. VICENTE Y GARCÍA, A. de la, *La Escultura*, o.c., p. 136. BUSTAMANTE, A., *La Octava*, o.c., p. 678.

taller en El Escorial. Se desbastarían los bloques en la misma cantera.

Asunción de Vicente describe puntualmente las estatuas. Están realizadas en granito, pero las cabezas, las manos y los pies son de mármol blanco. Llevan además los atributos (coronas, cetros y emblemas) de bronce dorado a fuego. Están documentadas dos coronas a cargo de Gregorio de Salazar¹². También sabemos que los cetros, insignias y otras coronas fueron realizados por el escultor Sebastián Fernández. En todo caso los modelos de estos atributos fueron obra de Monegro.

En cuanto al tamaño, se optó por el colosalismo. La obligación era hacer figuras de quince pies (unos 4,20 ms.), pero la medida se aproxima a los cinco metros. Téngase presente el aumento que representa la corona.

El 27 de abril de 1584 se preveía la colocación de las estatuas y a tal efecto se contrató el andamio con los carpinteros Juan de la Laguna y Julián Martínez¹³. Se especifica la razón: "para subir las figuras de los Reyes que ha hecho y va acabando Juan Bautista Monegro, escultor". El transporte de los bloques y la subida de las estatuas son operaciones minuciosamente descritas por fray Juan de San Jerónimo¹⁴. Precisa que para el acarreo de cada uno de los bloques se necesitaron cuarenta pares de bueyes. El diseño del andamio y la maquinaria para la subida correspondieron a Juan de Minjares, aparejador de cantería del monasterio. Constituyó un auténtico espectáculo el ver subir las estatuas. Señala Fray Juan que el aparejador diseñó "un ingenio y con tal contrapeso, que subió al rey Manasés dentro de una hora estando presente el Rey nuestro señor". Fija en una hora el tiempo de esta operación. El miércoles primero de agosto se procedió a colocar al rey Josafat, empleando media hora. Y el tres de agosto de 1584 ascendieron al rey David, acortándose el tiempo de la subida: un cuarto de hora. Insiste nuevamente fray Juan de San Jerónimo: "hallóse Su Majestad al presente con las personas reales al poner destes Reyes". Esta insistencia viene a pregonar que Felipe II estuvo interesadísimo en el cambio de la fachada y elección de las estatuas de reyes. Fue testi-

12. VICENTE Y GARCÍA, A., *La escultura*, o.c., p. 137.

13. IDEM, *Ibíd.*, o.c., p. 139

14. SAN JERÓNIMO, J. DE, "Libro de memorias deste Monasterio de Sant Lorenzo el Real", en *Colección de Documentos inéditos para la historia de España*, Madrid 1845, T. 7.

go presencial de la colocación. No cabe reconocer mayor interés por la estatuaria.

Los seis reyes fueron seleccionados por su vinculación al Templo de Salomón. El nombre colocado en el plinto y las inscripciones latinas del basamento permiten la identificación de los Reyes. El Libro de los Reyes recuerda los episodios esenciales de la vida de estos monarcas bíblicos. Como señala Osten Sacken ¹⁵, los reyes dejaron una estela de prudencia, sabiduría, temor de Dios y servicio a su causa, manifestado en la construcción y mantenimiento del Templo, como casa del Todopoderoso. La referencia al papel del Escorial y al rey que desde allí gobernaba el mundo resulta patente.

Las seis esculturas se disponen formando una banda decorativa independiente de la arquitectura. Se exhiben sobre elevados basamentos para que destaquen y enfatizen la verticalidad. Destacan sobre el muro ciego, interrumpiendo las molduras. La única correspondencia que mantienen es con las columnas, a las que sirven de coronación.

Osten Sacken explica la colocación, historia y significado de cada escultura. Esta descripción ha sido completada por Asunción de Vicente. Como es sabido, la parte del Evangelio tiene jerarquía superior a la de la Epístola. El puesto de honor, en el centro y lado del Evangelio, está ocupado por David. Muestra el cetro en la mano izquierda y retiene con la derecha el arpa, instrumento indicador de su afición predilecta. Asunción de Vicente da a conocer el peso del arpa: cerca de 170 kilos. No hay duda de que estos instrumentos fueron dotados de la máxima significación. Fue David quien suministrara el modelo del Templo a su hijo Salomón. Y en efecto, éste se halla al otro lado mirándole. Muestra la juventud en su rostro y la riqueza en su vestido. Encarna el oropel de la realeza. El manto regio se ajusta con cadenetas sobre el pecho. Sujeta con la mano izquierda el libro, indicio de la sabiduría.

Las otras cuatro figuras se emparejan, dado que se colocan sobre las columnas. De esta manera adoptan la actitud de escoltar a los dos grandes reyes. Miran levemente hacia el centro, precisamente para mantener la tensión jerárquica. Su colocación no guarda relación con la cronología de sus reinados, lo que revela que lo importante fue situar en el centro a David y Salomón.

15 . OSTEN SACKEN, C. VON DER, *El Escorial*, o.c., p. 132.

Josafat tiene una segur de bronce en la mano, lo que alude a su misión de destruir los bosques de los pueblos idólatras. Muestra en la mano izquierda una naveta de bronce dorado, que imita las de uso litúrgico en el templo cristiano. La restauración de las funciones del templo es lo que le ocupó y a eso se deberá la presencia de la naveta. Josías sujeta con la derecha un rollo, que será el texto del Deuteronomio, que se halló en las reparaciones del Templo. Manasés pasó por un periodo de impiedad. Arrepentido, engrandeció el Templo, lo que se simboliza por la escuadra y el compás que porta en su mano izquierda. Viste suntuoso manto, sujeto con cadenas sobre el pecho.

Monegro siguió un modelo para componer las estatuas. Aunque están envueltas por el ropaje, se establece una diferencia entre túnica y manto. La categoría de rey se obtiene con el uso de manto, corona y cetro. El estilo con que se manifiestan las estatuas es el del clasicismo romanista. Se percibe el contraposto en la disposición de piernas y brazos. El rostro mira hacia el centro para intensificar la simetría. David, Ezequías y Josafat muestran el cetro en la derecha; Salomón y Manasés también, al otro lado, pero no así Josías. Monegro se esforzó en diversificar las actitudes de los brazos. Privó la esbeltez en las figuras de Josafat, Ezequías, David y Josías. Por el contrario, las estatuas de Salomón y Manasés son anchas por la significación que se ha otorgado a su manto.

Las estatuas están labradas en bloques enterizos de granito, salvo los elementos añadidos en mármol. El peso se aproxima a los 6.000 kilogramos. Con sus casi cinco metros de altura, sobrepasan las dimensiones mayores de la estatuaria española y pertenecen por ello al mundo de los gigantes. Los escritores del Renacimiento al estudiar la estatuaria clásica no dejaban de mostrar su admiración por los "colosos de la Antigüedad". El espectador aparece sorprendido por este impacto. Estas estatuas se adueñan del patio; son el inevitable punto de atracción de la mirada. La categoría regia está obtenida con énfasis. Los atributos fueron realizados por especialistas del bronce, que recibió además el dorado a fuego. Constituyen la antesala de la iglesia, pero los personajes entonan una jerarquía civil asistida por la ayuda divina. Es el sentido que Felipe II concedía a su condición de gobernante.

Pero volvamos a la génesis de esta fachada. Estas estatuas no son sino el sucedáneo de las pirámides diseñadas por Juan de Herrera. Las proyectó sobre elevados pedestales. Lo que sería tema

arquitectónico mudó hacia el territorio de la estatuaria. Y si la pirámide es la antecesora de la estatua, la esfera concluyó en forma de cabeza. Así intercambiaron su lenguaje la arquitectura y la escultura.

IV. LOS EVANGELISTAS DEL CLAUSTRO PRINCIPAL

Agustín Bustamante ha interpretado con agudeza el significado del Templete y las estatuas de los Evangelistas en este claustro ¹⁶. La documentación y la descripción pormenorizada de las estatuas nos permite conocer con precisión este conjunto gracias a las investigaciones de Asunción de Vicente ¹⁷.

Debe partirse de la grandeza del claustro principal, verdadera joya trazada por Juan Bautista de Toledo. Concluido este claustro en 1579, era el momento de decidir respecto al templete que se proyectó en el centro. Según Bustamante, se discutió arduamente, pero al fin decidió el Rey aprobando el proyecto elaborado por el padre Sigüenza. El claustro tenía en el subsuelo una red de recogida de aguas pluviales que debían ser aprovechadas. Por otra parte, el destino del patio era de jardín, con sus cuatro estanques en los cuadros. De la conversación con el padre Sigüenza se deduce que Felipe II deseaba colocar en el centro una fuente monumental. Y así ocurrió, pues se levantó un gigantesco templete de forma ochavada, para la colocación de las fuentes. Naturalmente, el proyecto en su aspecto formal se debía a Juan de Herrera. Todavía se discutió en presencia del modelo de madera del templete, realizado por Juan Serrano y Jusepe Flecha. Finalmente, en 1586 se concertó la ejecución del templete. En 1589 estaba concluido el templete, también llamado Fuente del Claustro. Hasta entonces se hablaba de arquitectura. Pero enseguida se puso en juego el ornato escultórico que pudiera otorgar simbolismo a este espacio. Bustamante hace intervenir a dos personajes. Por un lado, se hallaba Arias Montano, victorioso en la fachada de la iglesia, donde gracias a su programa se colocaron los Reyes del Viejo Testamento. Por parte del padre Sigüenza se ofrecieron otras personificaciones, como las Estaciones, las Virtudes, los Doctores de la Iglesia, etc. Aventuró el paralelismo entre el claustro y el Paraíso Terrenal, y a esto se referirían

16 . BUSTAMANTE, A., *La Octava*, o.c., pp. 647 y 684.

17 . VICENTE Y GARCÍA, A. de, *La escultura*, o.c., pp. 102 y 145.

las fuentes orientadas por los puntos cardinales. Y naturalmente se habló asimismo de los Evangelistas, que es la opción que aprobó Felipe II. El padre Sigüenza incluso proponía que sobre las figuras de los Evangelistas, encima de la cúpula, estuviera la estatua de Cristo, pero el Rey no aprobó la colocación de esta figura. El Nuevo Testamento se impuso en este claustro, como el Viejo en la fachada de la iglesia.

El 18 de mayo de 1589 Monegro firmó el contrato de las estatuas de los Evangelistas. Quedaba obligado a realizar las figuras junto con sus atributos en el taller del Alcázar de Toledo, donde ejercía el cargo de maestro mayor. Pero habría de desplazarse al monasterio del Escorial para colocarlas. El contrato se efectuaría a tasación por dos maestros. Hay una partida de 21 de mayo de 1592 relativa al envío de las esculturas, constando incluso el embalaje de diez cajas de madera, caños de latón, elementos de soldadura para instalación de las figuras. Asimismo se conoce el nombramiento de los dos tasadores, uno Pedro Arbulo, que vivía en Briones (La Rioja), y Esteban Jordán, vecino de Valladolid. Se les pagó en función del tiempo invertido. La cuenta se cierra el 20 de junio de 1593. No hay duda de que se designaron dos buenos tasadores, lo que prueba el conocimiento que había en la Corte de la escultura de la Meseta Norte. No debe olvidarse que para tasar la escultura del San Lorenzo se hizo venir de Pamplona a Juan de Anchieta. Pedro Arbulo de Marguete fue seguramente discípulo de Gaspar Becerra. Realizó una fructífera labor en La Rioja, con obra en San Asensio, Santo Domingo de la Calzada y Briones. En cuanto a Esteban Jordán, fue el máximo heredero del estilo de Gaspar Becerra, tan ligado a la Corte de Felipe II, de quien finalmente sería nombrado escultor. En suma, no solamente fue bien elegido el escultor de las figuras de mármol, sino que asimismo se buscaron los maestros más adecuados para la tasación. Por otro lado, fue un acierto designar a maestros con residencia en localidades distantes (Valladolid y Briones).

Comentario especial merece la elección del mármol. Mientras que en el San Lorenzo y en las esculturas de los Reyes de la fachada de la iglesia, el mármol se limitaba a cabeza, manos y pies, en los Evangelistas se empleó solamente este material. No hay duda de que con ello se daba entrada a la utilización del mármol en exclusividad. Es más, el padre Sigüenza indica que el mármol procedía de Génova, lo que querrá indicar que era de Carrara, exportado por este puerto, como era habitual.

El mármol alcanzó el máximo prestigio en Grecia y Roma. Las obras de mármol gozaron de fama durante la Edad Media. Con este material se hicieron las más relevantes esculturas italianas del Renacimiento. No hay duda de que la elección del mármol, de tan elevado precio y difícil talla, comportaba una distinción social. En la escultura española, regida por la madera policromada, el mármol fue empleado en las tumbas de familias prestigiosas¹⁸. En El Escorial las esculturas de los Evangelistas eran destinadas a un emplazamiento cercano al contemplador, por lo que de esta manera se podía contar con la seguridad de su aprecio. Mientras el granito se destinaba a zonas alejadas de la vista, el mármol quedaba justificado por la cercanía de las figuras.

Son esculturas del tamaño natural, como exigía la proximidad. En el contrato se habla de seis pies. Asunción de Vicente publica las medidas, que se sitúan entre 1,70 y 1,75 m. La condición de ser evangelista se acredita por la presencia del libro abierto, viéndose frontalmente las dos hojas, de suerte que se pueden leer los textos puntuales en latín, griego, hebreo y siríaco. El libro se ofrece ostensiblemente. Un medio culto como El Escorial no podía dejar en simple decoración literaria el contenido del libro; al contrario, da exacta información. Es más, los dedos de la mano sujetan con firmeza el libro, como si se tratara de un tesoro. Las manos se tallan en todo su volumen, siguiendo la mejor escuela miguelangelesca. Son manos delicadas y fuertes a la vez. Por otro lado, toda la estatua es de único bloque, conforme a la práctica italiana del Renacimiento. La talla es profunda, con dominio del claroscuro. La mano derecha de San Juan sostiene el manto y forma una honda concavidad. Las vestiduras son largas, asomando las puntas de los pies. Los cabellos forman bucles de talla honda, con ayuda del trépano. Se presiente la escultura de Bernini. Los demás Evangelistas muestran cabellos y barbas formando una masa compacta, con los agujeros proporcionados por el trépano. En San Lucas se advierte que Monegro evoca el rostro del Laoconte, tan lastimera es su mirada. San Juan levanta la vista atendiendo a la inspiración del Altísimo. Los demás miran a lo lejos, evitando el frontalismo.

Las esculturas se acomodan a los nichos de granito, pero fue un acierto colocar las figuras simbólicas fuera, con lo que se duplica la estatuaria. Son figuras enormemente expresivas. El

18. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El Escultor en el Siglo de Oro*, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1985, p. 37.

león de San Marcos tiene fiera aspereza; su pelo está tallado a la manera de la cabeza de San Juan. Con naturalismo aparece acostado el toro de San Lucas. El águila de San Juan se halla expectante. Magnífico es el ángel que se sitúa junto a San Mateo. Hay diálogo entre las dos figuras. Al pie de cada grupo se halla una fuente. El agua que sale por el surtidor alimenta el estanque respectivo. Por la bondad de la talla, la unidad formal, la concepción emblemática, estos grupos de Evangelistas son una cumbre de la escultura española del siglo XVI.

V. EL RETABLO MAYOR DE LA BASÍLICA

A medida que avanzaba la construcción de la iglesia y eran conocidas sus definitivas dimensiones, Juan de Herrera proyectó el retablo mayor. Habría de ser el telón de fondo de todas las miradas. Siguiendo sin duda las directrices del Monarca, se optó en el retablo por la suntuosidad¹⁹. Hay nutrida documentación respecto a la confección de esta obra²⁰. La disposición arquitectónica fue incumbencia de Juan de Herrera, como arquitecto del Rey y responsable principal de toda la edificación del monasterio. El contrato se firmó el 3 de enero de 1579. La obra quedaba a cargo de Jacome da Trezzo, Juan Bautista Comane, en lo que hace a la arquitectura y tabernáculo, y de Pompeyo Leoni con respecto a la escultura. Era un contrato global para arquitectura y escultura. La pintura de los lienzos fue contratada enteramente aparte y fue objeto de numerosos cambios. El retablo se proyectó en mármol. De esta labor se encargó Juan Bautista Comane, pero su pronto fallecimiento dejaría toda esta labor al cuidado de Jacome da Trezzo, responsable al principio sólo del lujoso tabernáculo.

Pompeyo Leoni tomaba para sí la ejecución de la estatuaria, capiteles y molduras de la arquitectura, todo en bronce. No existía en España taller especializado en esta técnica, por lo que hubo que acudir al taller de los Leoni, radicado en Milán. Leone Leoni hizo parte de la escultura.

19. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial", en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Departamento de Arte "Diego Velázquez", Madrid 1987, pp. 203-220.

20. BABELON, J., *Jacome da Trezzo et la construction de l'Escurial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II*, Burdeos 1922.

Debe señalarse esta contratación en forma de conjunto de arquitectura y escultura, lo que acredita una interacción entre ambas. Si para la arquitectura el mármol de colores sería el básico, en las esculturas campearía el bronce, pero dorado a fuego, con lo que las figuras por su brillo obtendrían excelente visibilidad. Esta operación del dorado a fuego se reservó para Madrid, ya que durante el viaje la superficie estaba expuesta a desperfectos, que harían necesario un retoque final en España.

La elección del bronce para la estatuaria revela que Felipe II pensaba en una obra de máxima duración. Buscaba la suntuosidad y la permanencia. Toda la tradición de Grecia y Roma era convocada para la obra de este retablo. Ahora bien, la técnica del bronce era tan difícil, que Felipe II sólo optó por ella cuando tuvo seguridad de contar con los Leoni, que estaban a su servicio. Leone Leoni residía en Milán, pero su hijo Pompeyo estaba establecido en España. De la pericia de ambos quedaba la constancia de encargos tan excelentes como el grupo de Carlos V dominando el Furor. Los Leoni hacían la estatuaria, pero asimismo el dorado a fuego, operación asimismo muy compleja. La superficie se cubría con oro molido de veinticuatro quilates, adherido con azogue. Después se bruñía, hasta lograr la apariencia de oro. Y ésta es una de las novedades del simbolismo. La basílica escorialense encarna la idea del Templo de Salomón, pero en éste no cabían estatuas. Estas se incorporan al Templo de Salomón de Felipe II. Son estatuas que refulgen como soles; el dorado hace a las imágenes sublimes y heroicas. El oro transporta los sentidos. Anonadan estas enormes estatuas doradas, que resultan además bien visibles, aun en los días entoldados. Las esculturas se ven mucho mejor que los lienzos.

El programa escultórico es amplio ²¹. Aunque los retablos mayores de la catedral de Astorga, por Gaspar Becerra, y del convento de Santa Clara de Briviesca llevan algunas estatuas de tamaño natural, en el retablo del Escorial son mayores que el natural y de bronce dorado. En el primer cuerpo se acomodan las estatuas de San Agustín, San Jerónimo, San Gregorio y San Ambrosio, los Doctores Máximos. Miden dos metros. El que sean mayores que el natu-

21 . GÓMEZ-MORENO, M. E., "La escultura religiosa y funeraria en El Escorial", en *El Escorial. IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Edición del Patrimonio Nacional, Madrid 1964, vol. II, pp. 491-520. PORTELA SANDOVAL, F.J., "La escultura en el Monasterio de El Escorial", en *Anuario Jurídico Escorialense*, XVII-XVIII (1985-1986) 533-550.

ral se explica porque han de ser contempladas a gran distancia, como todo el retablo. En el segundo cuerpo se disponen los cuatro Evangelistas. Aumenta el tamaño a 2,30 metros. En los extremos del tercer cuerpo se sitúan los Apóstoles Santiago y San Andrés. El ático cuenta con cinco figuras. En el centro se halla el Crucifijo, con la Virgen y San Juan a los lados; en los extremos están San Pedro y San Pablo. Suman quince estatuas, todas de tamaño superior al natural, alcanzando los tres metros las de la parte superior. Sin duda, el aumento de tamaño fue impuesto por Juan de Herrera, siguiendo las recomendaciones de Vitrubio de aumentar el tamaño de las figuras colocadas en lugar elevado, para compensar la disminución producida por la distancia y el ser contempladas bajo arco visual cada vez más reducido. Pero esta corrección se exageró, de manera que lo que la vista percibe realmente en el retablo es que las esculturas de arriba son ostensiblemente mayores.

Pero hay que añadir las estatuillas que hay en el tabernáculo. En los intercolumnios se sitúan San Pedro, San Pablo, Santiago y San Andrés. Los otros ocho Apóstoles se colocan en torno de la cúpula. Son figuras de bronce dorado a fuego, hechas a la cera perdida y que miden veintiocho centímetros.

Las esculturas están virtuosamente elaboradas, con sus vestiduras y atributos. Pero el recuento puede acrecerse con los símbolos hechos aparte, como el águila de San Juan y el ángel de San Mateo.

Respecto al programa iconográfico, son de apreciar las consideraciones de Osten Sacken. Santiago es distinguido con situarse en el retablo mayor por ser el patrón de España; al otro lado se halla San Andrés, por razón de ser el patrón de la orden del Toisón de Oro, de la que era maestro el rey Felipe II.

Sin duda, en este retablo la pintura recibió importante atención: ocho lienzos. Pero está clara la misión de la escultura y de la pintura. Un papel descriptivo se asigna a los lienzos, porque permiten referir detalles al pormenor. En cambio, la estatua se elige para la personificación singular. En este sentido llama la atención que se haya prescindido de una estatua en la parte central del retablo. Por el contrario se acudió a una pintura. En rigor ya había una estatua en la fachada principal del monasterio. En vez de repetir el motivo de la estatua, se escogió la escenificación del martirio del Santo. Esto reclamaba una descripción y por tanto una pintura. Una estatua sola en el centro del retablo hubiera creado una falta de armo-

nía. El retablo es un compendio de euritmia, entre arquitectura, escultura y pintura.

Con todo, hay que decir que el retablo descuella por la potencia, tamaño y esplendor de las estatuas. Mientras que las pinturas son obra de pintores meramente discretos, la escultura es creación de excepcional valía de los Leoni. Nunca el bronce dorado a fuego subió a un retablo con tal magnificencia. Y en esta elección y en el puro gozar de las estatuas debe exaltarse la participación de Felipe II, como rey que vigiló toda la obra del monasterio. Vale la pena leer lo que escribe fray Juan de San Jerónimo a propósito de la colocación de las estatuas. El tres de septiembre se subió la figura de San Pedro, “estando Su Majestad y Altezas presentes”. Cuando se colocaba el Calvario y demás esculturas del ático, “subió Su Majestad y Altezas allá algunas veces para dar su parecer y decir su gusto en el asiento destas figuras que son hermosísimas y de mucho valor, arte y grandeza”. Es decir, Felipe II estuvo subido al andamio, dando su opinión acerca de cómo debían ser colocadas las estatuas. A tanto llegó su amor por la escultura. Y esto se verificó en presencia de Pompeo Leoni.

VI. LOS SEPULCROS REALES

La finalidad del Escorial como panteón real, aunque estuvo contemplada desde el principio, tardó en convertirse en obra definitiva. Un primer proyecto de panteón se previó en el subsuelo de la iglesia. En el testamento que redactó Carlos V en Yuste el 9 de septiembre de 1558, dejaba el lugar del enterramiento al cuidado de Felipe II, indicando incluso cómo deseaba que fuera el sepulcro. En el centro del altar estaría el Santísimo Sacramento expuesto, y a los lados los sepulcros del Emperador y de la Emperatriz, “que estemos de rodillas, con las cabezas descubiertas, los pies descalzos, cubiertos los cuerpos con sendas sábanas del mismo relieve, con las manos juntas”²². La lectura de la historia sobre el monasterio escrita por el padre Sigüenza, ha permitido a D. Pedro Martín Gómez perfilar cómo fuera el primer enterramiento. Se previó un espacio abovedado central con los sarcófagos en su perímetro, a la manera de las catacumbas. Se sabe además que en 1560 hizo Leone Leoni

22. MARTÍN GÓMEZ, P., *La casa perpetua del Rey de España o las tumbas reales de El Escorial*, Colección Coliseo Real, Madrid 1987, pp. 73 y 143.

petición a Miguel Ángel de un proyecto de tumba. Esta propuesta se elevó a Felipe II, pero se ignora lo que el monarca pensara, aunque en todo caso demuestra que era uno de los temas que más interesaba respecto a los fines del monasterio.

Uno de los aspectos era el desdoblamiento del panteón o lugar de los restos y el del sepulcro o cenotafio, que tenía que estar en el cuerpo de la iglesia. Pero ¿donde? La idea primera era que las figuras funerarias ocuparan el centro de la iglesia, como en la Cartuja de Miraflores, o en Santo Tomás de Ávila. Y así se estaba pensando en 1567²³. Pero el 16 de septiembre de 1578 ya expresa el monarca que los sepulcros habían de ser de pared.

No se ha encontrado el contrato para la ejecución de las estatuas funerarias, pero al firmarse el del retablo mayor el 3 de enero de 1579 ya se menciona que en éste se incluían los sepulcros. Esto quiere decir que de su escultura se encargaban los Leoni. Pero se vaciló acerca del material. El mármol fue el elegido primeramente, como dio a entender Pompeo Leoni en una carta que desde Milán escribió a Juan de Ibarra, secretario de Felipe II. Las figuras serían de mármol blanco y los reclinatorios de jaspe negro, imitando terciopelo de luto²⁴.

Pero al fin se optó por el bronce dorado. Las condiciones se especifican en escrito de 3 de mayo de 1597²⁵. Tendría que hacer Pompeo Leoni diez estatuas y dos sitiales. Declara en esta fecha el escultor que ya tenía hecho el grupo de Carlos V; las otras cinco figuras del conjunto de Felipe II "las hará sin alzar mano dellas".

Leone Leoni falleció en 1590. Su hijo Pompeo estableció un taller en Madrid para modelar en cera y yeso, fundir en bronce, repasar y finalmente dorar a fuego las estatuas. Esto representa un éxito sin precedentes: montar en España la difícilísima tecnología del bronce. Ver a los artistas trabajar era muestra del interés de los clientes por las artes. Felipe II acudió al taller de Pompeo Leoni para examinar de cerca el manipulado del bronce. En esta factoría se integraron los italianos Milán Vilmercato y Baltasar Mariano y

23 . IÑIGUEZ ALMECH, F., *Los Trazos*, o.c., p. 78. Escribe Felipe II: "Llevad allí (El Escorial) al Conde de Chinchón y mirad vos y él si habrá algo desto que pudiera servir para los sepulcros de San Lorenzo, teniendo atención a que han de ser en la pared y no en medio y dirémos lo que os pareciere".

24 . OSTEN SACKEN, C. VON DER, *El Escorial*, o.c., p. 69.

25 . PLON, E., *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, Librairie Plon, París 1987, p. 419.

el español Juan de Arfe y Villafañe. En el dorado a fuego intervino asimismo Martín Pardo. En las tareas de mármol y piedras duras colaboraron Jacome da Trezzo, Giovanni Paolo Cambiaso y Julio Miseroni. Felipe II pudo ver montado en la iglesia del Escorial el grupo de Carlos V plenamente acabado y el suyo sólo a falta de repasar y dorar.

Se trata de conjuntos funerarios familiares. La adopción de la tipología orante era consecuencia de una tradición ya impuesta en España. Respecto a la presencia de otras figuras acompañando al difunto hay asimismo antecedentes. En cuanto al grupo familiar, normalmente se trata de un matrimonio. Hay asimismo grupos de varias figuras, como el sepulcro de Don Gutierre de Vargas Carvajal en la capilla del Obispo de Madrid, realizado por Francisco Giralte. Pero lo que es notoriamente nuevo es la presencia de una familia entera. Desde hace tiempo se ha señalado que pudo influir el grandioso mausoleo del Emperador Maximiliano I en Innsbruck. Aunque el proyecto no se concluyó conforme al proyecto imperial, lo que se realizó fue instalado en esta iglesia de Corte a partir de 1561, donde pudo ser visto por Pompeyo Leoni. El Rey, que se informaba exhaustivamente, tuvo que tener conocimiento de este conjunto funerario. En el centro se halla la figura del Emperador, de rodillas, escoltada por los miembros de la familia, situados de pie entre las columnas del templo. Se trata de un magno conjunto de figuras de tamaño natural, de bronce. Pero aunque este conjunto incidiera en el proyecto del Escorial, el resultado no puede ser más dispar. Felipe II ordenó realizar un enterramiento cristiano, en alabanza de la familia real. El conjunto alemán está imbuido de un espíritu militar. Con todo su pertrecho bélico, los caballeros montan la guardia ante el Emperador.

Las figuras se ordenaron en grupos familiares, encabezados por Carlos V y Felipe II. Para la familia de Don Carlos se reservó el lado del Evangelio, como emplazamiento de honor. Pero además la actitud es reverencial. Están orando de rodillas, dirigiendo la vista al retablo mayor. En éste, como se ha indicado, destaca el Tabernáculo, dispuesto para la exposición de la Sagrada Forma. Osten Sacken concluye que hay una relación entre el sepulcro y el tabernáculo, por lo que encarna la "adoración perpetua del Santísimo Sacramento"²⁶. En esto sí que el Rey fue fiel al mandato de Carlos V

26 . OSTEN SACKEN, C. VON DER, *El Escorial*, o.c., p. 65.

en la disposición de su sepulcro, con las estatuas de rodillas ante la custodia del altar mayor.

Pero la segunda intención era terrenal: se trataba de recordar que constituía una familia completa, con vínculos en Francia, Portugal y Alemania. La intencionalidad política es manifiesta. A eso hay que sumar los letreros y los escudos. Venía ser por tanto el enterramiento de una monarquía estable, que gobernaba con eficacia y esplendor, amparada por la ayuda divina.

Y esta suntuosidad nunca ha sido superada. La condición de retrato se alía con la dignificación regia. La conexión con las esculturas del retablo mayor se establece además por el empleo del dorado a fuego. El oro ha sido siempre el medio material que expresa supremacía y religiosidad. Y a falta de oro, el dorado, sobre todo cuando se aplica sobre bronce y con el más esmerado bruñido. En el arte bizantino los fondos dorados transportan la realidad al empíreo, a la desmaterialización. Con el dorado, los sepulcros se identifican con las estatuas del retablo, participando de su dignidad.

La actitud está unguada de religiosidad. Pero hay una particular relevancia de la suntuosidad en vestidos y joyas. La escultura está tratada con el carácter de joya. La elevación social llega a la cúspide. Nunca la moda ha estado tan comprometida por el afán de sobresalir. Así se advierte en los mantos, el atuendo militar y en el fuerte grosor de las labores. Cuesta trabajo imaginar el esfuerzo de los personajes por desenvolverse arrastrando tan pesados vestidos.

Carlos V está efigiado como militar y como Emperador. Quien acudiera a Mühlberg puede descubrir su condición de general, con un arnés extraído de alguna de las armaduras que se guardan en la Real Armería de Madrid. Las piezas se articulan con argollas y pletinas propias de esta indumentaria de acero. Del cinturón cuelga la pletina que sostiene la espada. El collar del Toisón cruza sobre el pecho. La armadura militar recibe encima el manto imperial. Se añade por tanto la condición de Emperador. Una prominente cenefa contiene figuras de Apóstoles, como si se tratara de la dalmática de un sacerdote. El águila imperial, cuajada de esmaltes, se cierne sobre la espalda. Pero el interior del manto deja ver la piel de armiño, que arguye la condición real. Todo resulta de prominente grosor. No se olvide que en estas labores participó Juan de Arfe, quien se intitulaba “escultor de oro y plata”.

La Emperatriz tiene el cabello adornado con pedrería. Viste saya riquísimamente bordada. Sobre su espalda descansa el manto imperial, adornado con colas de armiño. Detrás se hallan tres reinas. María, emperatriz de Alemania y hermana de Carlos V, viste toca y saya de viuda, pero se envuelve con manto imperial. En éste luce el águila propia del imperio alemán. También como viuda se muestra María, reina de Hungría y hermana de Carlos V. Lleva asimismo manto real, sujeto con dos suntuosos broches. A su lado se halla Doña Leonor, viuda de Francisco I de Francia. Es la hermana de Carlos V, a quien acompañó al monasterio de Yuste. Viste toca de viuda, pero ostenta manto real, con armiños, grueso cordón y dos grandes broches. No se puede olvidar el sitial, común para Carlos V y la Emperatriz. Se decora con grueso brocado de oro y atributos heráldicos, como la corona imperial y las columnas de Hércules.

La misma suntuosidad cabe apreciar en el grupo de Felipe II, constituido por otras cinco figuras. Lleva el monarca arnés completo, que cubre pecho, brazos, muslos y piernas, colgando espada de lujosísima empuñadura. El manto añade la condición de rey. Se adorna con colas de armiño y en la cenefa lucen motivos heráldicos realzados con esmaltes. Cruza el pecho el collar del Toisón. Junto a Felipe II se encuentra su cuarta esposa Ana de Austria. Su cabello está sujeto con cofia de redecilla adornada con perlas. Una saya entera reviste el cuerpo; está suntuosamente bordada. Un monumental collar envuelve el cuello, enriquecido con piedras engastadas. Luce anillos en los dedos. Sobre la saya lleva el manto regio, con colas de armiño. Detrás se sitúa Isabel de Valois, tercera esposa del monarca. Viste saya entera y se adorna con gran collar. Se cubre con manto, adornado con las armas reales de esmalte. Al otro extremo se dispone María de Portugal, primera mujer del rey. El tocado ofrece flores de joyería. Viste saya entera. Lleva joyel sobre el pecho; dos anillos luce en las manos. Se cubre con manto real, adornado con colas de armiño y piedras engastadas. Es una exposición de joyería. A su lado se halla el Príncipe Don Juan. La idea es incorporar un heredero de la Corona, como muestra de que la dinastía estaba garantizada en su continuidad. Pero aunque no llegó a reinar, lo que desearía dejar patente el Rey es su derecho al trono. Al exaltar al Príncipe, procuraba disipar las sospechas que se hacían recaer sobre su persona. El Príncipe está ataviado como si fuera rey. Se ciñe con arnés completo. Sobre él lleva el manto de colas de armiño y collar del Toisón.

La estructura de los sepulcros corre parejas con el retablo mayor; no cabe mayor armonía. Plintos, capiteles y triglifos son de bronce dorado a fuego. Campea en la parte alta el monumental escudo de la monarquía. En el fondo se divisan los letreros en caracteres romanos y en latín. Arquitectura, figura y epigrafía marchan al unísono, como en Roma. El proceso que se siguió fue el mismo de todo el monasterio. Primero las trazas generales arquitectónicas, las de la iglesia. Juan de Herrera diseñó la estructura tripartita de los sepulcros, formando una tribuna abierta para los grupos funerarios. Se procuró colocar las estatuas de Carlos V y de Felipe II, de manera que se vieran al enfilar la vista el presbiterio. El visitante tiene la impresión de que están permanentemente orando. Aunque lo primeramente diseñado sería la arquitectura del sepulcro, no hay duda de que en esta idea estaría ya comprendido el grupo funerario. La riqueza de los materiales —mármol y bronce dorado a fuego— armoniza con el retablo mayor.

VII. LA ESCULTURA EN "LAS ESTAMPAS" DEL MONASTERIO

Una magnífica publicación de Cervera Vera nos permite conocer la importancia de *Las Estampas*²⁷. Juan de Herrera había llevado la dirección de la obra del Escorial minuciosamente, diseñando todo género de trazas generales y particulares. A él se debe la idea de publicar una serie de grabados de gran tamaño, que ofrecieran las perspectivas y secciones principales del monasterio, juntamente con una guía que intituló "Sumario", para que se conociera lo que el monasterio representaba. Este conocimiento revertía en gloria de Felipe II y del arquitecto que lo había diseñado y realizado.

Con un pensamiento claro de lo que maquinaba, se dirigió en 1583 a la Cámara de Castilla suplicando se le permitiera imprimir y vender las Estampas del Monasterio. A tal efecto se encargaría personalmente de hacer los dibujos correspondientes y de buscar el grabador y los estampadores, todo por su cuenta. Juan de Herrera, de esta suerte, optaba por la condición de editor. Felipe II aceptó su propuesta, autorizándole la impresión y venta de las Estampas por un período de quince años. Obtuvo asimismo autorización para

27. CERVERA VERA, L., *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Editorial Tecnos, Madrid 1954. Estudio con la reproducción de las Estampas y del Sumario.

vender las Estampas en América. Localizó en Roma al grabador flamenco Pierre Perret, convenciéndole para que viniera a Madrid a abrir las planchas en casa del propio arquitecto. Pierre Perret comenzó su trabajo en 1584. Francisco de Mora, en calidad de ayudante de Juan de Herrera, colaboró en la serie de dibujos. La estampación se verificó en Madrid, por los italianos Francisco Testa y Jerónimo Gaeta. En 1589 se concluyó la estampación. Como había previsto Juan de Herrera siguió la impresión de la guía o Sumario, que se ofreció en edición de bolsillo, describiéndose los grabados con referencia a números y letras, lo que hacía la explicación muy precisa. La edición del Sumario se hizo en Madrid, en 1589, en los talleres de la viuda de Alonso Gómez.

Interesa traer a capítulo las Estampas porque Juan de Herrera incluyó la estatuaría en los diseños. En la escala exacta se aprecia la relación arquitectura-escultura. El diseño séptimo muestra la imagen de San Lorenzo y el escudo de la fachada principal de poniente; y en el fondo se divisa el patio de los Reyes, con las seis figuras colosales. El diseño tercero ofrece en visión frontal la fachada de la iglesia. Las sombras arrojadas de las estatuas de los Reyes acentúan su volumen. En el quinto diseño, que es una sección longitudinal, se puede contemplar uno de los Reyes de dicha fachada.

No aparecen los Evangelistas del claustro principal porque no hay alzado o perspectiva de esta parte. Pero en el primer diseño aparece marcado el templete, haciéndose referencia a las estatuas de esta manera". Un edificio a manera de Templo... a los cuatro ángulos tiene cuatro nichos, adonde están algunas figuras, por donde sale agua, que cae en cuatro estanquillos... hechos de mármol, con sus gradas alrededor, otrosí de mármol fino".

El retablo mereció la mayor consideración en las Estampas. Ya aparece dibujado en el cuarto diseño, que es una sección transversal al nivel del crucero. El diseño octavo es una vista general detalladísima del retablo, con todos los elementos de arquitectura, escultura y pintura. El retablo recoge puntualmente las proporciones, pues no en balde el proyecto del retablo y el diseño del grabado eran de Juan de Herrera. La diferencia de tamaño entre las esculturas de los Doctores y las del ático son notorias, como corresponde a la realidad que ya hemos comentado.

El tabernáculo está muy bien expresado en las Estampas. En el noveno diseño se aprecian las esculturas de los Apóstoles en los

intercolumnios y las otras ocho rodeando la cúpula. Cuatro hay delante y otras cuatro detrás del tabernáculo. En el texto del Sumario se indica: "Lleva encima del podio que está sobre la cornisa ocho figuras de Apóstoles y otras cuatro lleva en cuatro nichos, todos de escultura y dorados al fuego". En el décimo diseño aparecen dos Apóstoles en torno de la cúpula.

El quinto diseño refleja la disposición arquitectónica de los sepulcros, pero no figuran los grupos funerarios porque en esta fecha no estaban colocados. Ahora bien, como ha señalado Cervera Vera²⁸, acabada la impresión de las Estampas, Juan de Herrera realizó un nuevo dibujo, con la perspectiva de la capilla mayor. Se trata de un añadido a la serie, pero no se imprimió ni figura en el Sumario. Pero Pierre Perret pasó a plancha de buril este diseño de Herrera. La plancha está firmada por Perret y fechada en 1598. En este momento ya se había instalado el grupo de Carlos V y se procedía a montar el de Felipe II. Por esta razón tiene el mayor interés esta plancha, pues en ella Juan de Herrera incluyó los grupos funerarios, si bien sólo se ven las figuras de los reyes. La propia leyenda del grabado es muy expresiva: "Perspectiva principal de la capilla mayor, retablo y Entierros del Monasterio de San Lorenzo el Real".

VIII. ARQUITECTURA Y ESCULTURA EN JUAN DE ARFE

Esta relación entre los programas de la arquitectura y la escultura se explica racionalmente en una obra cimera de la bibliografía del siglo XVI: *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*²⁹. El texto se debe a Juan de Arfe y Villafañe, quien en la citada obra se declara "natural de León, Escultor de Oro y Plata". Su vinculación a la obra del Monasterio está acreditada al lado de Pompeyo Leoni en los sepulcros de bronce. Adviértase que menciona a la escultura en primer término. Su planteamiento es pues el de los elementos que unen la arquitectura y la escultura, sobre la base de las medidas, pero con un alcance superior. La obra escapa a

28 . IDEM, *Ibíd.*, p. 80.

29 . ARPHE Y VILLAFANE, J., *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*, Imprenta Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla 1585. Ediciones facsimil. Ministerio de Educación y Ciencia (libros I y II), 1974; (libros III y IV), 1978. Estudio introductorio de Antonio Bonet Correa. De este último puede verse la obra *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Forma, Madrid 1993, pp. 37-104. Hay edición facsímil por Albatros Ediciones, Valencia 1979. La serie está dirigida por Luis Cervera Vera.

toda consideración vindicatoria en la competencia de las artes a la búsqueda de la superioridad. Hay en su obra una intencionalidad objetiva, ya que la mirada se proyecta con el fondo del Escorial. Por esta razón esta obra será examinada como medio que dé sentido al razonamiento que hemos hecho a propósito de la escultura en el monasterio.

Como señala Bonet, se trata de un libro escrito por un humanista, como lo demuestra el autorretrato grabado. Se efigia en formato ovalado y de perfil, cubierto con sombrero troncocónico, con aire de intelectual. Escribió esta obra para la formación de escultores y con intención didáctica. El libro alcanzó enorme éxito, como atestiguan las ediciones que llegaron hasta el siglo XIX. Es obra que figura en todas las bibliotecas acreditadas.

Declara que "verdaderamente la Escultura y la Arquitectura son una perfección de todas las artes"; y enfatiza esta valoración con estas palabras: "de todas las artes que florecieron entre griegos y romanos, las que más llegaron a su punto fueron la Escultura y la Arquitectura". El objetivo que perseguía era el estudio de las proporciones, como elemento de unión de las dos artes. Todos los cuerpos y entre ellos el del hombre, están calculadamente medidos. Los numerosos grabados, hechos por el propio Juan de Arfe, llevan medidas. Para el hombre la medida es básica, como ya señala Alberto Durero. Pero también repara en la modificación de las proporciones auspiciada por Gaspar Becerra y Alonso Berruguete. Singular relevancia en la consideración de las proporciones adquieren los escorzos. Los propios diseños están elaborados con intencionalidad tridimensional. Esgrime a Vitrubio como justificación de sus teorías. No es concebible un arquitecto –dice– sin que conozca "la Geometría, el Dibujo y la Escultura". Como ya hicieran los griegos, importa medir el cuerpo humano, pues de estas medidas se nutre la arquitectura "para hacer los miembros della como son las columnas, arquitraves, frisos y cornisas, que juntas hacen un cuerpo medido". Para Juan de Arfe son inseparables la arquitectura y la medida.

Juan de Arfe escribe su libro empleando sus conocimientos de escultor. Sabe que la escultura se une a la arquitectura, de suerte que entre el continente y el contenido existe íntima relación. Por su condición de platero, conoce la estructura de las obras destinadas al culto: custodias, cálices, cruces, navetas, etc. Estas obras tienen una estructura arquitectónica, son susceptibles de someterse a un cor-

pus de medidas y por tal razón los diseños que hace Arfe aportan la forma real y las medidas. Es la mejor demostración de que la medida trataba conjuntamente a la arquitectura y la escultura, como indican los diseños que ofrece el autor. Y lo pregona Juan de Arfe con estas palabras incluidas en el título primero del Capítulo IV: "Aunque la arquitectura estaba en los edificios y templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se había seguido enteramente hasta que Antonio de Arfe, mi padre, la comenzó a usar en la custodia de Galicia".

El único edificio que menciona Juan de Arfe es el monasterio del Escorial. Es sobre todo sintomático que mencione este edificio para cimentar sus teorías respecto a la escultura. La alusión al Escorial es evidentemente intencionada. Por eso afirma que en el "Templo de San Lorenzo el Real que hoy se edifica cerca de la villa de Escorial, se acabó de poner en su punto el arte de arquitectura por Juan Bautista, natural de Toledo". Habla de éste como autor de la traza, pero precisa que a su muerte ocupó su puesto "Juan de Herrera, montañés, en quien se halló un ingenio tan pronto y singular... que comenzó a proseguir y levantar toda esta fábrica con gran prosperidad". Y meditando sobre El Escorial, razona acerca de lo que sea la arquitectura: "proporción y armonía... y porque la proporción es la principal del propósito que seguimos, así será la primera en todas las órdenes de adelante, comenzando por el cuerpo de la columna toscana"...

Juan de Arfe pregona su admiración por Juan de Herrera. Pero cuando escribe estas páginas ya está vinculado al monasterio por ser escultor del equipo de Pompeyo Leoni. De esta suerte, el monasterio expresa el entendimiento entre arquitectura y cultura.

IX. CONCLUSIONES

1.^a A partir de la traza universal la edificación del monasterio se fue realizando mediante trazas parciales de detalle. Ya en éstas tuvo acceso la estatuaría. La escultura contribuyó a la definición de las fachadas principales del monasterio y de la iglesia, del claustro principal, del retablo mayor y de los enterramientos reales. La proporción y la tridimensionalidad constituyeron la base de este entendimiento entre arquitectura y escultura.

2.^a La escultura rompe en el monasterio la noción de desnudez. Si en la fachada del monasterio la escultura de San Lorenzo destaca por contraste con la inmensidad de la superficie, las estatuas de los Reyes de Judá se imponen por todo lo contrario: la densidad. Las esculturas forman una faja que eleva su condición a la categoría de gigantes.-

3.^a Crece la importancia de la escultura por razón de los materiales: mármol y bronce. Las de los Evangelistas son de bloque único de mármol. Las estatuas del retablo y de los sepulcros son de bronce dorado a fuego, con toda la apariencia de ser de oro.

4.^a El rey Felipe II fue el responsable de todos los programas artísticos. Si se le ha reconocido como Mecenas, esta consideración comprende la escultura. Mal se entendería la presencia tan significativa de la escultura en el monasterio sin haber mediado su interés. Un Rey que asciende al andamio para dar instrucciones de cómo debían colocarse las estatuas ofrece el máximo testimonio de admiración por la estatuaria.

Juan José MARTÍN GONZÁLEZ
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando