

Juan Bautista Monegro y la escultura escurialense

- I. Introducción.**
- II. San Lorenzo y el escudo del pórtico.**
- III. Los siete Reyes del Antiguo Testamento.**
- IV. Los cuatro Evangelistas.**
- V. Diversorio para la sacristía.**



I. INTRODUCCIÓN

La obra de Juan Bautista Monegro en el Monasterio de El Escorial no es sólo importante por ser uno de los elementos más característicos de la iconografía del edificio, sino que es además el mejor conjunto que este gran artista realizó a lo largo de su carrera como escultor. En su faceta como arquitecto, Monegro fue amigo y seguidor de Juan de Herrera; quizá por esta doble razón supo entender el sentido arquitectónico del grandioso edificio que es el Monasterio.

Puede ser que el mayor mérito de las esculturas de Monegro consista en compenetrarse de tal modo con la arquitectura que casi se puede decir que pasan por completo inadvertidas

No son muchos los datos personales que poseemos sobre Monegro. Su lugar y fecha de nacimiento no están nada claros. La mayoría de los autores que han escrito sobre su vida nos dicen que nació en la ciudad de Toledo, pero V. García Rey ¹, en sus estudios sobre este artista, afirma (aportando documentación) que Monegro era natural de la villa del mismo nombre, pueblo de la hermandad de Campoo de Yuso, en la provincia de Santander.

Este dato nos lo aporta el mismo Monegro al hacerlo constar en una información mandada efectuar ante el Alcalde de Toledo el 25 de agosto de 1611, a petición de Juan Bautista Antonelli, "El Mozo", ingeniero de Su Majestad, para probar que hacía ocho años que se casó y veló en Toledo con Toribia Gonzales del Rive-ro. En este documento Juan Bautista afirma ser "natural de Monegro en la montaña" ².

1. GARCÍA REY, V., "Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto", en B.S.E.E., 39 (1931) 143.

2. GARCÍA REY, V., *Juan Bautista*, o. c., 43 (1935) 221. El comandante García Rey no nos dice nunca la procedencia de los documentos.

Por otra parte, tenemos el testimonio contradictorio del propio Monegro, que en su primer testamento se dice natural de Toledo. A la vista de estos datos, ambas teorías pueden ser consideradas como verosímiles, aunque no existe afirmación concluyente a favor de ninguna de ellas.

Tampoco sabemos la fecha exacta de su nacimiento, aunque se puede calcular entre los años 1545-50, que es aproximadamente la que señala él en unos documentos protocolarios en los que dice ser compadre del pintor Luis de Villoldo. En estos documentos manifiesta tener 58 años. Según esto, nació en 1550.

En cambio, en una información hecha el 3 de enero de 1615 por Alonso de Mazuelas, Monegro declaró ante el escribano Juan de Sorria ser de edad de más de 68 años³, lo que nos permite situar la fecha de su nacimiento entre 1545 o 46.

Por otra parte, Fernando Marías⁴ afirma que nació hacia 1541.

Monegro tuvo tres hermanos: Francisco Monegro, que murió siendo capellán de la Capilla de los Reyes Nuevos; Isabel Martínez, que vivía en Guadix, y Luis de Carvajal, pintor de Su Majestad.

Casi todos sus biógrafos hablan de un supuesto viaje a Italia que por el momento no ha podido ser documentado. Fernando Marías⁵ nos da como razones para esta teoría su conocimiento del italiano, aunque yo pienso que el conocimiento de este idioma se debía a su contacto con artistas de este país, como los Leoni (de los que además aprendería las formas italianas).

Es además extraño que el P. Sigüenza, que fue su amigo, no mencionara nada sobre este particular.

En todo caso, admitiendo su estancia en este país, ésta tuvo que ser anterior a 1568, ya que en 1569 comienza a trabajar en la Puerta de la Presentación de la Catedral de Toledo, y quizá esta estancia sea la que explique su temprana fama y el italianismo de sus primeras obras, ya que éstas las comienza con apenas veinte años.

En 1572, y quizá por el supuesto crédito adquirido en Italia, Monegro fue llamado a El Escorial, donde llega en el mes de agosto de

3. GARCÍA REY, V., *Juan Bautista*, o. c., 39 (1931) 109 y ss.

4. MARÍAS, F., "Juan Bautista Monegro, su biblioteca y De Divina proporcione", en B.A.B.A.S.F. (Madrid), 53 (1981).

5. IDEM, *Ibid.*

este año, pero no sabemos si llamado por Felipe II o por su amigo Juan de Herrera.

Hacia 1575 le encontramos otra vez en Toledo, donde permanece trabajando hasta 1580 en que vuelve a El Escorial, esta vez llamado por el Rey para realizar las figuras de los Seis Reyes del Antiguo Testamento y la de San Lorenzo. Permanece en el Real Sitio hasta 1583. En este año vuelve a Toledo, donde prosigue su labor como escultor, aunque entremezclándola ahora con la de arquitecto. En esta ciudad permanece hasta 1589, en que vuelve a ser llamado a El Escorial para la realización de las figuras de los Evangelistas, aunque éstas serán hechas en Toledo.

En 1597 le fueron encargadas por el Rey las obras del Alcázar Real, siendo honrado de esta manera por el buen concepto que habían merecido sus trabajos en El Escorial. A partir de este nombramiento, Monegro hace de Toledo el centro de sus trabajos artísticos, dedicándose mayormente a la arquitectura.

Cuando en 1606 muere Nicolás de Vergara el Joven, fue Monegro quien le sucedió en las obras de la catedral, siendo nombrado maestro mayor y escultor. Cuando se hizo cargo de este puesto tan importante, Monegro era ya un hombre mayor, pero esto no fue impedimento para que fuera a llevar a cabo una de las obras más importantes de toda su carrera: la Capilla del Sagrario y Ochavo de la Santa Iglesia.

Monegro muere en la ciudad de Toledo el 16 febrero de 1621. No tuvo descendencia, pero lo que sí sabemos es que el matrimonio gozaba de alguna fortuna que quizá había aportado doña Catalina Salcedo, su mujer, al matrimonio.

En cuanto a su personalidad artística, será el P. Sigüenza el que nos indique la importancia de este artista al decir de él que fue un "excelente artífice de quien hiciera más caso la antigüedad, y aún España, si fuera italiano o venido de Grecia"⁶.

Quizá cuando nos encontramos con un personaje tan polifacético como Monegro (hay que tener en cuenta que además de escultor y arquitecto fue inventor de ingenios mecánicos, investigador de antigüedades, crítico de la teoría artística de su tiempo, pintor y decorador especializado en piedras semipreciosas), lo primero que nos preguntamos es ¿cuál de las disciplinas tuvo más importancia para él?

6. SIGÜENZA, J. de, *La Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1963, p. 214

Durante la primera mitad de su vida fue quizá la escultura a la que prestó mayor atención y a la que se dedicó con mayor profundidad, quedando después ésta relegada a segundo plano, casi coincidiendo con el cambio de siglo, pasando a partir de este momento a dedicarse a la arquitectura y el diseño.

Como escultor, podemos afirmar que fue uno de los introductores del clasicismo figurativo durante el último tercio del siglo XVI. Poseía un exquisito sentido clásico de la proporción y de lo decorativo. En algunas ocasiones dejaba entrever ciertos atisbos del Manierismo imperante, pero sus obras, aunque no muy ricas en detalles, tampoco están faltas de ellos.

La mayor parte de su obra escultórica está formada por grandes retablos y esculturas de materiales duros; los primeros siguen una línea común muy clasicista y en su mayoría decorados con esculturas alternadas con pinturas.

En el campo de la arquitectura, está claro que su gran maestro, además de amigo, fue Juan de Herrera. Siguió fielmente su estilo, sobre todo en el diseño arquitectónico de los retablos, y así se convirtió, junto con Gómez de Mora, en uno de sus pocos y más fieles continuadores.

En cuanto a la escultura, tuvo, sobre todo en su juventud toledana, numerosos modelos en los que inspirarse como Vignola, Gregorio Pardo o Berruguete, pero pronto se apartó de la dirección de este gran escultor manierista (del que estudiaría la profunda anatomía que encierran sus obras, el ropaje y el sentimiento) para convertirse en un clásico. Fue esta faceta de Monegro la que pesó más en Felipe II cuando le encargó los trabajos de El Escorial. Será en este Real Sitio donde Monegro recibiría una influencia clásica italiana mucho mayor que la que había recibido de escultores como Becerra o Vázquez, al crecer a la sombra de Pompeyo Leoni, desarrollando al máximo su ya incipiente estilo clasicista.

En este período tan lleno de influencias, no podemos olvidarnos de uno de los más grandes escultores italianos de la época: Miguel Ángel. Hay que tener en cuenta que su arte trasciende las fronteras y sus formas llegan también a España. Quizá por esta influencia, o quizá simplemente por coincidencia, Monegro realiza sus *Reyes de Judá* bajo las mismas pautas seguidas por Miguel Ángel en el Capitolio para conseguir efectos de grandiosidad.

Por otra parte, ha sido muy discutida, aunque por algunos aceptada, no siendo éste mi caso, la influencia que recibió de El Greco.

La opinión de Monegro era solicitada en lo referente a las tasaciones en el Monasterio según consta en los documentos sobre la construcción del mismo ⁷.

Quizá, el mejor premio a su labor fuera el reconocimiento que de ella hizo Felipe II favoreciéndole con 100 ducados de renta por vida, que fueron prorrogados por su hijo Felipe III.

II. SAN LORENZO Y EL ESCUDO DEL PÓRTICO

La obra escultórica de Monegro para el Monasterio de El Escorial le ocupó durante unos diez años de su vida, aunque por supuesto no estuvo dedicado a ella exclusivamente.

Cronológicamente, *San Lorenzo en el pórtico* no es la primera obra que realizó Monegro para el Monasterio, pero he creído más oportuno comenzar el estudio de las esculturas siguiendo su esquema de colocación en dicho edificio.

La magnífica estatua de San Lorenzo realizada por Monegro para el pórtico del Monasterio está labrada en piedra berroqueña, excepto la cabeza, pies y manos que son de mármol blanco.

La piedra berroqueña (granito) fue extraída de una cantera llamada de La Alberquilla, según consta en el documento relativo al contrato de obra. De esta misma cantera se extrajo la piedra para los reyes de la portada de la iglesia.

El santo aparece en un desahogado nicho vestido con la dalmática de diácono. Su mano derecha se apoya sobre una parrilla de bronce dorado a fuego que según J. Noguera Camoccia ⁸ pesa 35 kg. La parrilla puede medir unos 3 metros.

En su mano izquierda lleva un libro. La figura mide 15 pies de alto, es decir, unos 4,18 metros.

7. Estos documentos se encuentran en la Biblioteca del Monasterio con las signaturas: 1584, IX, 10; 1586, XI, 19; y en el Archivo de Simancas. Escorial, leg.2, 1581.

8. NOGUERA CAMOCCIA, J., *Escorial a la vista*, Madrid 1904, p. 12

La razón por la cual Felipe II quiso dedicar su obra arquitectónica a San Lorenzo no es (como se ha querido ver en muchas ocasiones) la de reparar mal o daño alguno ocasionado, sino la de corresponder agradecido a la benevolencia del Santo por haberse complacido en proporcionarle la primera victoria en la Batalla de San Quintín el día de su fiesta, el 10 de agosto.

De esta forma, al decidirse que el Monasterio estaría dedicado al mártir español, era imprescindible que su figura presidiera la entrada al recinto, y así, por contrato firmado en 1582, Monegro se comprometía a labrar dicha figura.

Según nos cuenta fray Juan de San Gerónimo⁹, que fue contemporáneo del artista, "en 21 de março de 83 día del bienaventurado Sant Benito abad, se puso la figura del Sant Lorencio en la puerta principal del pórtico sobre la librería donde agora está". Sigue contando fray Juan¹⁰ que "costó la figura de Sant Lorencio, 1900 ducados".

Al hacerse el contrato de la obra se especifica que esta ha de hacerse a tasación, lo cual se sostuvo ya que el 31 de marzo de 1583 se le pagó a Juan de Anchieta 120 ducados por dicho trabajo. Esta tasación se hizo juntamente con otra persona (no especificada) nombrada por el mismo Monegro y ascendió a 2.600 ducados. Hay que tener en cuenta que esta cifra es la cantidad total que resulta de la tasación de la estatua de San Lorenzo y del escudo de armas reales, ya que el contrato era conjunto.

Monegro representa al santo como un hombre joven. Aunque las fuentes históricas omiten toda referencia a la edad de San Lorenzo, como "joven" nos los presentan los Santos Padres y las Actas bolandinas. Lorenzo fue nombrado primero de los siete diáconos que servían en la Iglesia de Roma. Los monumentos antiguos representan a los diáconos con estola y túnica, después con el colombario¹¹ y la

9. SAN GERÓNIMO, 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. VII, p. 361.

10. IDEM, *Ibid.*, p. 391.

11. Parece haber sido el primer vestido de los diáconos en la Iglesia romana; de tal modo les era peculiar que más tarde fue llamado levitonarium, es decir, propio de los levitas. Era una especie de túnica estrecha que se prolongaba hasta los talones, sin mangas, o cuyas mangas llegaban hasta el codo únicamente. Era de lino, a veces estaba adornado por delante con las bandas de púrpura llamadas clavi y abajo con adornos en forma de pequeños discos que los antiguos llamaban calli-culae.

dalmática, en el cuidado de utensilios y vasos sagrados. Se le representaba asimismo con el Libro de los Evangelios, porque su oficio era llevarlo y leerlo en las ceremonias del culto.

Es así exactamente, con todos estos atributos, como le representa Monegro, además de añadir la parrilla del martirio.

La dalmática que realiza el escultor para el santo es muy hermosa. No tendría nada de extraño que Monegro se inspirase en alguna pieza del taller de bordados que por estos años funcionaba en el Monasterio recibiendo el nombre de Taller escurialense. El esquema decorativo seguido para la decoración de la dalmática es el corriente en el siglo XVI a base de roleos y de imitaciones de hojarasca.

Estilísticamente, la estatua de San Lorenzo es muy bella y elegante. Su rostro parece severo, así como su postura, lo que nos indica que estamos en pleno período clasicista y que no hace ningún caso de las ideas manieristas que ahora también imperan.

Los plegados de la vestimenta son suaves y estudiados, y de alguna forma se puede adivinar la postura en que se encontraría su cuerpo. Sus manos son de una belleza y perfección admirables.

El escudo de armas reales se encuentra situado bajo la figura de San Lorenzo y como dice el P. Sigüenza: "... en el orden más alto... esculpidas de buen relieve en la misma piedra, humildes y modestas, que parece las puso allí de mala gana su dueño, y así no hay otras en pared ni puerta ninguna de toda la casa si no es en los entierros y sepulcros reales"¹².

Felipe II siguió utilizando el escudo genuino español: de forma rectangular y redondeado por la parte inferior. Conservó en él los cuarteles de Carlos I (los mismos de los Reyes Católicos, más los aportados por Felipe el Hermoso), a los que agregó, a partir de 1581, las armas de Portugal. Suprimió el águila imperial y no usó de las columnas de Hércules ni de las aspas de Borgoña con eslabón y vellón colgante, con que gustaba adornar sus armas el emperador, y substituyó la corona imperial por la real. Está adornado con el collar del Toisón de Oro.

Es de destacar en el escudo de Felipe II, que fue, el primer español que cerró la corona con diademas de perlas, adoptando una de elegante factura, de clara influencia alemana, de cuatro diademas,

12 . SIGÜENZA, J. de, *La Fundación*, o.c., p. 205.

no rebajadas en el centro, sino casi en perfecto arco, muy parecida a la de los archiduques de Austria. Esta corona permaneció hasta Carlos II.

Estas reales armas de Felipe II campean sobre la fachada principal del Monasterio, señalando que este edificio es patrimonio o fundación real, no indicando nunca que a este Real Sitio de San Lorenzo deban atribuirse dichas armas como escudo.

Por otra parte, el Rey –o el arquitecto– colocó también en la fachada principal, a ambos lados de la ventana central, dos parrillas, símbolos del Santo titular. Pero estas parrillas no pueden tomarse como armas, sino que son meros símbolos indicativos de la advocación bajo cuya tutela espiritual se coloca el templo.

Una vez decidido que escudo poner, en 1582 fue encargada su realización a Monegro como consta en el contrato de obra. Este debía realizarlo en piedra de La Alberquilla, al igual que la figura de San Lorenzo.

Fray Juan de San Gerónimo no nos dice nada acerca de la fecha exacta de la colocación del escudo, por lo que podemos intuir que se haría poco más o menos a la vez que la figura de San Lorenzo, es decir, en Marzo de 1583. Lo que sí nos indica fray Juan es que el escudo costó 700 ducados.

III. LOS SEIS REYES DEL ANTIGUO TESTAMENTO

Los Seis Reyes fueron la primera gran obra que se le encargó a Juan Bautista Monegro para el Real Sitio.

Las seis figuras que representan a otros tantos reyes del Antiguo Testamento pertenecientes a la Tribu de Judá, están situadas en el patio principal del Monasterio, al que dan nombre como Patio de los Reyes. Este patio da acceso a la basílica y a él se llega desde el pórtico principal del edificio y atravesando un zaguán que cruza desde la parte del convento a la del colegio, a las cuales pertenecen las fachadas laterales de este patio.

Estas estatuas no rompen la unidad arquitectónica, ya que están diseñadas de forma que se adaptan perfectamente a ella, y aunque no es corriente ver este tipo de decoración en portadas, su ausencia provocaría una cierta sensación de pesadez y frialdad en el conjunto.

Esta sensación de frialdad la podemos notar en el diseño que Juan de Herrera hizo para la fachada. Las diferencias que presenta este diseño con la fachada construida son: Herrera colocó en el coronamiento unas grandes pirámides rematadas con bolas, las cuales fueron sustituidas por las estatuas de los reyes. El arquitecto diseñó unos círculos inscritos en unos recuadros sobre los balcones, que desaparecieron al construirse la fachada, al igual que se añadió otra bola en el frontón que no estaba en el plano.

Esta solución propuesta por Juan de Herrera no debió ser muy del agrado de Su Majestad, que optó por el consejo dado por Benito Arias Montano¹³, que fue el ponente de la actual decoración.

El P. Sigüenza, al decir que "... estas seis figuras son seis Reyes del Viejo Testamento, de la tribu de Judá y familia de David; los más píos de aquella genealogía, y que tuvieron alguna parte en aquel templo famoso que Dios quiso se le hiciese en aquel pueblo..."¹⁴, deja en el aire cuál es la auténtica razón de la colocación de estas figuras en la fachada de la iglesia.

Tanto los textos bíblicos como el P. Sigüenza nos hablan de la importante participación de cada uno de estos reyes en la construcción o restauración del Templo de Salomón.

Casi toda la bibliografía sobre la vida de Felipe II y sobre el Monasterio hace referencia al primero como "el nuevo Salomón" y al edificio como "el nuevo templo salomónico".

Por otra parte, la idea de un príncipe constructor de templos dedicados a la divinidad es algo que en la España de entonces está relacionado con el concepto contrarreformista de la religión.

La imagen de Felipe II como "el nuevo Salomón", constructor del templo, es decir, de El Escorial, viene también planteada por la cultura propagandística de la época que nos apunta la relación entre Felipe II y su padre, Carlos V, como la de David y Salomón.

No se conoce con exactitud cuando empezaron a utilizarse estos términos o quienes lo hicieron, aunque podemos ver que ya en las primeras descripciones de El Escorial, como la que en 1594 hiciera

13 . Benito Arias Montano fue un polígrafo español cultivador de la teología, literatura, filosofía, filología, ciencias naturales, historia y derecho. Nació en Frengal de la Sierra (Extremadura) en 1527 y murió en Sevilla en 1598.

14 . SIGÜENZA, J. de, *La Fundación*, o. c., p. 213.

Juan de Almela o en las Memorias de fray Juan de San Gerónimo, aparecen estos términos.

El P. Sigüenza hace continuas referencias al templo salomónico al describir el de El Escorial. Ideas parecidas encontramos en la Historia de Fray Jerónimo de Sepúlveda y en la descripción de Fray Francisco de los Santos o en la de Fray Andrés Ximénez en 1776.

Felipe II poseía el título de "Rey de Jerusalén" y el sobrenombre de "Rey Sabio" o "Rey Prudente", y es debido a estos dos apelativos por lo que se identifica con Salomón.

Pero, para saber si realmente el Monasterio de El Escorial fue construido a semejanza del Templo de Salomón, nos tenemos que fijar en las reconstrucciones que sobre éste se hicieron sobre todo en el siglo XVI. Llama la atención, que las obras más sobresalientes sobre este tema corresponden a autores españoles como Héctor Pinto (1598), Francisco de Ribera (1593) o Sebastián Barradas (1605). Pero las obras más importantes aparecen en torno a Felipe II.

La primera de éstas corresponde a Benito Arias Montano; el tomo octavo de su "Biblia políglota", el llamado Apparatus, escrito por él, contiene la reconstrucción del templo.

La segunda obra y más influyente corresponde a los jesuitas Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado. Tras la muerte de Prado, Villalpando, financiado por Felipe II, editará los tres tomos de la obra.

Su reconstrucción se refiere únicamente a la visión del templo descrita por Ezequiel, ya que intenta demostrar que el templo contemplado en la visión y el realizado por Salomón eran idénticos. Para Villalpando el significado simbólico es mucho más importante que la cuestión de su existencia histórico-material.

Opuesta a la obra de Villalpando está la reconstrucción del templo de Benito Arias Montano. Este se fijará en las descripciones que sobre el Templo de Salomón aparecen en la Biblia. Lo considera como una obra histórico-arquitectónica y nunca como una visión dada por Ezequiel; así reconstruye el templo con ayuda de los datos bíblicos. Sus plantas y sus vistas coinciden hasta el menor detalle con la descripción que el P. Sigüenza hace del Templo Salomónico "Terrenal" cuando lo compara con El Escorial.

Juan de Herrera tenía en su biblioteca el tratado sobre el Templo de Salomón referente a la reconstrucción de Villalpando.

Observando esta reconstrucción, podemos ver que la triple división del templo en *Dornus Domini*, *Domus Regia* y *Domus Sacerdotum*, coincide con la división de El Escorial en Iglesia, Palacio y Convento. Por otra parte, comparando el esquema arquitectónico de Villalpando y el del Monasterio, aparecen ciertas similitudes, dando la impresión de que ambos esquemas se deban en su base a los mismos ideales.

Pero a pesar de todo lo expuesto, son las estatuas de los Reyes de Judá en la fachada de la iglesia la prueba más clara de la identificación ideológica con el Templo de Salomón.

La idea de las estatuas fue de Benito Arias Montano, quien a partir de 1576 estuvo en El Escorial como bibliotecario.

No es posible establecer la fecha en la que aconsejó a Felipe II sobre la colocación de estas figuras, pero se supone que tuvo que ser a mediados de los años setenta, dado que en 1584 estaban ya colocadas. Estos años son también la época en la que Villalpando terminó su obra.

Por otro lado, estas seis estatuas, además de formar parte de la poca decoración escultórica del edificio, están colocadas en la entrada principal de la iglesia, y únicamente a partir de aquí, bajo las estatuas reales, podemos acceder al convento, al colegio y al palacio.

Estas estatuas forman, además, el centro simétrico del conjunto arquitectónico, ya que están colocadas en el cruce de dos diagonales.

Por todas estas razones, hay que considerar que dichas figuras tienen un significado especial. Este lo podemos encontrar en la decisión de Felipe II de aceptar el cambio de los obeliscos de la fachada de la iglesia (símbolo de "gloria del príncipe") por las estatuas de los reyes, ya que con ellas el Rey daba a entender que él era descendiente de aquellos reyes como constructor de un nuevo templo de Salomón.

La realización de estas magníficas esculturas le fue encargada a Juan Bautista Monegro según consta en el contrato fechado el 21 de diciembre de 1580. En éste se dice que ha de acabarlas en el plazo de dos años y que ha de realizar su trabajo en la misma villa de El Escorial.

En dicho contrato se especifica que "... a de tener cada una quince pies de alto por más o menos...", lo cual se cumplió, ya que el P. Si-

güenza nos dice que "... tiene cada una de estas figuras con el zócalo donde planta más de diecisiete pies de alto..." ¹⁵ (unos 4,75 metros).

Al igual que la figura de San Lorenzo, las seis figuras de los reyes fueron realizadas en piedra berroqueña extraída de la cantera llamada de La Alberquilla, según se especifica en el contrato de obra. Según la tradición, las siete figuras fueron sacadas de un mismo bloque de piedra.

Las cabezas, puntas de los pies y manos se hicieron de mármol blanco.

Como se indica en el contrato de la obra, las seis figuras "... se han de poner sobre los pedestales que vienen sobre la cornisa...". En ellos es donde se encuentran las inscripciones referentes a la relación de cada uno de estos reyes con la construcción del templo de Jerusalén.

Según cuenta el P. Francisco de los Santos ¹⁶, las actuales inscripciones se pusieron en 1660.

Fue Benito Arias Montano el primero que compuso las inscripciones que debían ponerse en los pedestales, pero éstas se perdieron.

Felipe II encargó la realización de unas nuevas al P. Sigüenza, lo cual hizo, pero que no se pusieron porque eran excesivamente largas.

Tras todos estos problemas, Felipe IV, después de mucha insistencia por parte de los jerónimos, ordenó al P. Francisco de los Santos que las redactara. Estas inscripciones son las que actualmente podemos ver en los pedestales. Se hicieron sobre losas de mármol blanco a las que se pusieron unas letras de gran tamaño de bronce dado de negro, al igual que el nombre de cada uno de los reyes.

Pasemos ahora al estudio de los atributos que, junto con las inscripciones de los pedestales, completan la alegoría a la personalidad de cada uno de los reyes. Estos objetos, además, ayudan a crear algo de movimiento en las estatuas, ya que sin ellos hubiesen resultado demasiado estáticas.

Para las descripciones de los reyes utilizaré el orden de izquierda a derecha según el punto de vista del espectador, por considerarlo

15. IDEM, *Ibíd.*, p. 213.

16. SANTOS, F. de los, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial...*, Madrid 1698, f. 12v.

más cómodo, claro y ordenado, pero no es éste ni el cronológico ni el de preferencia que se le dio, siendo este último el siguiente: David, Salomón, Ezequías, Josías, Josafat y Manasés.

Vamos ahora con la descripción de los atributos:

JOSAFAT: Tiene en su mano izquierda un hacha o segur de cortar leña, realizada en bronce dorado a fuego. Pesa dos arrobas. Con ella quiere representar la orden de destruir todos los bosques en los que el pueblo adoraba a los falsos dioses. A sus pies tiene unos panes y un cordero, con lo que se indica que reinició el culto mediante sacrificios en el templo.

EZEQUÍAS: Sujeta con su mano izquierda una naveta ¹⁷.

Aunque la mayoría de los autores que han tratado este tema indican que esta pieza es de bronce, el P. Sigüenza ¹⁸ y el P. Santos ¹⁹ nos dicen que la naveta es de oro.

Siendo el P. Sigüenza un hombre tan metódico en sus descripciones, nos hace pensar que efectivamente existe alguna diferencia en cuanto al material de este atributo y el de los restantes. Creo casi imposible que dicha pieza fuera de oro macizo, ya que su peso es de ocho arrobas (unos 92 kg.); pero lo que sí es factible es que llevase un baño de este metal precioso. Para apoyar esta teoría diré que es el único atributo del que se indica su precio: 300 ducados ²⁰. Teniendo en cuenta que el precio total de todos los atributos (incluida la naveta) fue de 1.000 ducados ²¹, esta pieza fue, sin duda, la más cara de todas ellas.

Por otra parte, la naveta era un objeto que formaba parte del culto, y dado que en las iglesias todas estas piezas suelen ser de oro o plata, no es de extrañar que se quisiera hacer a semejanza de aquéllas.

A sus pies, y como escondiéndose entre su manto, tiene el rey un macho cabrío.

17 . Utensilio empleado en las ceremonias de culto católico para poner incienso en el incensario. Data del siglo XIII y tuvo en un principio forma de navecilla, de donde le vino el nombre.

18 . SIGÜENZA, J. de, *La Fundación*, o. c., p. 215.

19 . SANTOS, F. de los, *Descripción*, o. c., f. 11v.

20 . SAN GERÓNIMO, J. de, *Libro de memorias*, o. c., p. 391.

21 . QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comúnmente del Escorial*, Madrid 1849, p. 269.

Estos dos atributos mencionados significan la restauración del altar y de los sacrificios que se realizaron durante su reinado, así como la celebración de la Pascua (y con ello la restauración del culto) como se puede leer en la inscripción.

DAVID: Apoya su mano izquierda en un arpa de bronce dorado a fuego. Esta pieza pesa 14 arrobas y 15 libras (unos 168 kg.). Con ella se quiere indicar que fue un hombre dedicado a la música, actividad que compaginó con la de guerrero, la cual se representa mediante la empuñadura de un grandísimo alfanje ²² que se deja ver entre los pliegues del manto. Esta empuñadura es también de bronce dorado y pesa cinco arrobas menos una libra (unos 57 kg.).

Este tipo de sable, de uso corriente por la realeza en Oriente, es utilizado en Occidente como adorno en las grandes ceremonias reales. En este caso pudo ser puesto con esta intención, o quizá para indicar el origen oriental del personaje.

Aun siendo el rey David el más importante de todos los reyes de Israel, por ser él quien recibió del mismo Dios las trazas del templo y dejado, además, la mayor suma de oro y plata que jamás se haya sabido que alcanzase otro rey, no comenzó ni construyó nada del dicho templo, ya que el Señor se lo impidió por su condición de guerrero.

Aparece girado hacia el rey Salomón, su hijo, como para darle la orden de construcción del templo.

SALOMÓN: Sujeta con su mano izquierda un libro realizado en la misma piedra que la estatua. Este libro, que recuerda a los ejemplares que de la época de Felipe II podemos encontrar en la Biblioteca del Monasterio, nos muestra al rey como hombre sabio que fue.

JOSÍAS: Tiene en su mano derecha un rollo de pergamino realizado en bronce dorado. Pesa dos arrobas (unos 23 kg.). Este rollo representa el volumen del Deuteronomio que se encontró en su tiempo cuando se estaba reparando el templo.

El rey sujeta la Ley de Dios con la mano derecha (en lugar del cetro real como el resto de las figuras) para indicar que los reyes santos tiene que usar más ésta que el cetro y la fuerza del Imperio.

22 . ALFANJE: Especie de sable ancho y curvo usado por los orientales.

MANASES: Sujeta con su mano izquierda un compás y una escuadra, también de bronce, indicando de esta forma la restauración que hizo en el templo retirando todos los ídolos que él mismo había puesto. Reparó y amplió también los muros de la Ciudad Santa.

Hizo todas estas cosas tras el arrepentimiento que le produjo el período de cautividad a que fue sometido, el cual nos viene indicado por una gruesa cadena y unas ropas (supuestamente de cautivo) que podemos ver a sus pies y realizadas en la misma piedra.

Supongo que los artífices de las piezas realizadas en bronce serán los mismos que realizaron los cetros y coronas, pero en ninguno de los documentos consultados consta este dato.

Pasemos ahora al estudio de los atributos que los reyes llevan por su condición de tales, es decir, los cetros y las coronas.

Teniendo en cuenta que Monegro no contaba entre sus actividades la de trabajar el bronce, cabe plantearse la cuestión de quién o quienes fueron los artífices de estos atributos.

En cuanto a las coronas se refiere, lo primero que debemos señalar es que éstas son de lilas, como corresponde a los monarcas del Antiguo Testamento. El P. Sigüenza nos dice: "... Tienen en las cabezas unas ricas coronas de metal doradas a fuego... Pesan algunas más de tres arrobas, y otras más de cuatro, porque son de diversos maestros..."²³.

Basándonos en esta diversificación de autores citada por el P. Sigüenza, vemos que existen dos modelos de coronas diferentes (cuatro de un tipo y dos de otro) y que ocurre algo similar con los cetros (iguales tres a tres).

De los contratos de ejecución de estas piezas sólo he encontrado el que asigna a Gregorio de Salazar, escultor y vecino de Alcalá de Henares, la ejecución de dos coronas. Por otra parte, fray Julián Zarco Cuevas²⁴ nos dice que los cetros, coronas e insignias fueron labradas por el escultor Sebastián Fernández. La autoría del primero está bastante clara por el contrato de obra antes mencionado. Por otra parte, y según consta en otros documentos referentes a la construcción del Monasterio, Gregorio de Salazar fue contratado en 1585 por

23 . SIGÜENZA, J. de, *La Fundación*, o. c., p. 214.

24 . ZARCO CUEVAS, J., *El Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial y la Casita del Príncipe*, p. 23.

la fábrica para la realización de otros trabajos además de dichas coronas.

No está, sin embargo, tan clara la participación de Sebastián Fernández en esta obra.

Sabemos, por documentos análogos a los mencionados, que este escultor realizó algún trabajo para la fábrica en 1588.

Partiendo de la base de que estos dos artistas fueron los artífices de las coronas, cetros e insignias, y teniendo como base el contrato de obra fechado en 1584 y firmado por Gregorio de Salazar, en el que se obliga a la realización de dos coronas, se puede suponer que éstas sean las que corresponden a los reyes David y Josías, ya que son de idéntica factura, adjudicando la realización de las otras cuatro a Sebastián Fernández por la misma razón.

Esta diferenciación de autor y obra no me es posible hacerla con los cetros e insignias, ya que nada se menciona de ellos en el contrato de obra.

De los cetros el P. Sigüenza nos dice que pesan doce arrobas los seis, es decir, unos 23 kg. cada uno.

Las coronas, al igual que los cetros, siguen los modelos tradicionales del siglo XVI para este tipo de atributos. Llama la atención la minuciosidad y detallismo del labrado, ya que son unas piezas realizadas para ser vistas desde lejos.

Según el P. San Gerónimo ²⁵, cada corona costó 400 ducados y cada cetro, 200 ducados.

Los ropajes que lucen las seis figuras recuerdan más a los reyes de la Edad Media que a los de la Antigüedad. Combinan el manto real y el hábito sacerdotal según pertenezcan a la clase de "rex" o de "sacerdos". Estos mantos caen libres sobre los hombros sin ningún tipo de broche o botonadura, exceptuando el del rey Josafat, que se sujeta en su hombro izquierdo por un gran broche.

Los bordes de cada uno de los mantos llevan una pequeña decoración a modo de galón, que es prácticamente imperceptible desde abajo.

Estos mantos se pliegan con naturalidad y muy reposadamente, remarcando de esta forma el sentido macizo de los volúmenes.

25 . SAN GERÓNIMO, J. de, *Libro de memorias*, o. c., p. 391.

Monegro realizó las seis estatuas siguiendo las medidas y proporciones que le eran exigidos no sólo por el contrato, sino por la grandiosidad del lugar al que eran destinadas. Además, este gran tamaño de alguna forma indicaba a su vez la grandeza de los personajes y su importancia no sólo en su época, sino también el contexto general del Real Monasterio.

Por otra parte, con esta grandiosidad, Monegro sigue la nueva tendencia romanista que se impone en el manierismo de finales del siglo XVI.

Pero el escultor no se dejó influir ni por el tamaño ni por el lugar donde se asientan, realizando unas figuras trabajadas hasta el último detalle. Así vemos que las partes más alejadas del punto de vista del espectador, como son las cabezas, son quizá las más y mejor trabajadas; incluso si nos acercamos a los rostros podemos ver en ellos la minuciosidad y naturalidad en la talla del cabello y barbas, la perfecta proporción en el estudio de las diferentes partes de la cara y lo que más llama la atención: la expresividad.

Todos ellos hacen gala de una magnífica serenidad clásica.

Otros detalles dignos de ser resaltados por su excelente ejecución son las manos. Monegro realiza un minucioso estudio de los músculos según la postura que adopta cada una de ellas, pudiendo incluso verse las venas que las cruzan.

En contraposición a todos estos magníficos detalles, llama la atención la representación del cordero a los pies del rey Josafat y del carnero del rey Ezequías, pues nos muestran dos esculturas de bastante peor calidad, pareciendo haber sido realizadas casi con desgana. Podemos incluso pensar que no fueron ejecutadas por él, sino por alguno de sus ayudantes.

El 8 de agosto de 1584, las seis figuras de los reyes de Judá ya estaban colocadas en la fachada de la iglesia. Aunque en el contrato de obra para la realización de las seis figuras se especifica que el costo de éstas debe hacerse a tasación en el archivo de documentos sobre la construcción del Monasterio no consta este documento, por lo que, para su valoración, he de basarme en lo que al respecto dicen los principales historiadores del Real Sitio.

Las cifras que en ellos encontramos no son coincidentes. El P. San Gerónimo dice que Monegro recibió 12.000 ducados sólo por la mano de obra.

El P. Ximénez afirma que las estatuas costaron 10.945 ducados, entrando en esta cifra el coste de las coronas, insignias, los andamios y los gastos de subirlas.

Por otro lado, el P. Quevedo nos dice que el precio total de las figuras incluyendo coronas, cetros e insignias fue de 17.800 ducados.

Como hemos visto anteriormente, según se cita en los contratos de obra, tanto de los seis Reyes de Judá como de la figura de San Lorenzo, estas figuras se extrajeron de una cantera llamada de La Alberquilla, así denominada, según parece, porque existía allí una alberca pequeña. Esta cantera estaba situada cercana al pueblo de Perales.

Según nos dice el P. San Gerónimo ²⁶ como historiador más antiguo, las siete figuras fueron extraídas de un mismo bloque de piedra.

El P. Sigüenza ²⁷ añade que "fue necesario para traer estas piedras hacer carros fortísimos y que los tirasen de una en una cuarenta pares de bueyes; ponía admiración ver menear tan grandes peñas".

La tradición dice que en el bloque de donde se extrajo la piedra se dejó grabada la siguiente inscripción:

Seis reyes y un santo
salieron de este canto
y aún quedó para otro tanto.

Por último, en cuanto al estado de conservación de las estatuas, diré que éstas han sufrido muy poca variación a lo largo de los siglos.

El daño mayor fue el sufrido por la cabeza del rey Josías, que se puso nueva en 1856 por haber sido destrozada por un rayo la primitiva. Esta restauración pudo ser debida a Francisco Elías Vallejo.

IV. LOS CUATRO EVANGELISTAS

Los cuatro Evangelistas del Claustro del mismo nombre son, entre todas las obras que Monegro realizó en el Real Monasterio, la menos visitada.

26 . IDEM, *Ibíd.*, p. 391.

27 . SIGÜENZA, J. de, *La Fundación*, o. c., p. 213.

La cuatro figuras de los Evangelistas con sus respectivas insignias están situadas en un templete diseñado por Juan de Herrera. Otto Schubert²⁸ dice de este claustro que quizá sea el mayor del mundo; pero puede que lo que más resalte y le llame la atención sea la importancia estética del patio con respecto al resto del Monasterio.

El proyecto de decoración de este templete fue propuesto por el P. Sigüenza tras varias opciones presentadas al Rey; tras la aprobación real el proyecto también pasaría por Juan de Herrera para ser supervisado.

Era lógico que la ejecución de estas estatuas le fuera encargada al escultor que había realizado el resto de la poca decoración escultórica del Monasterio, y así, Monegro, por contrato firmado en 1589, se comprometía a realizar dicha obra.

Según consta en el ya referido documento, se concertó "... que labrara de piedra de mármol y de las demás que se le ordenare quatro figuras de los evangelistas con sus ynsignias...".

El P. Sigüenza²⁹ nos dice que el mármol fue traído de Génova. En cuanto al mármol de las insignias, es muy posible que fuera extraído de otra cantera ya que su aspecto es completamente diferente al de las figuras.

La iconografía seguida por el artista es la tradicional; se representa a cada Evangelista con su correspondiente símbolo del Tetramorfo, es decir, el águila para San Juan, el toro para San Lucas, el león para San Marcos y el ángel para San Mateo.

Parece ser que el proyecto del P. Sigüenza incluía que cada Evangelista y su símbolo se correspondiesen y mirasen; sólo la figura de San Mateo cumple esta condición.

Una nota común a las cuatro figuras son los libros que sujetan en sus manos. Estos libros aparecen abiertos y en sus planas hay escritos pasajes de su propio Evangelio

Los textos aparecen en el idioma en que originariamente los escribieron, y traducidos al latín. El contenido de los mismos se refiere en todos ellos al Bautismo.

28 . SCHUBERT, O., *El Barroco en España*, Madrid 1924, p. 62.

29 . SIGÜENZA, J. de, *La Fundación*, p. 247.

Estos libros están realizados a semejanza de los ejemplares de su época. Sus textos, pese al paso de los años, siguen siendo perfectamente legibles.

Volviendo a las figuras de los Evangelistas, y en lo que atañe a su realización, diremos, según consta en las condiciones del contrato de obra, que dichas figuras fueron labradas en el Alcázar de la ciudad de Toledo. El acarreo de las piedras a esta ciudad corrió por cuenta de Su Majestad.

A mi juicio, la razón de que estas figuras se realizasen en la ciudad de Toledo es que, siendo Monegro maestro mayor de las obras del Alcázar Real en aquel momento, el Rey estaría interesado en mantener al escultor en dicho puesto. Por lo tanto, ejecutándose las imágenes en Toledo, el escultor podía realizar los dos trabajos sin detenerse a ninguno.

El documento de pago por el aparejo de dichas figuras desde la ciudad de Toledo está fechado en 21 de mayo de 1593, unos días después de la colocación de las figuras que según fray Juan de San Gerónimo se colocaron el 15 de mayo.

Como se especifica en el contrato, la obra debía ser realizada a tasación. Esta se llevó a cabo un mes más tarde de colocarse las figuras en el claustro y corrió a cargo de Pedro de Arbulo y Esteban Jordán. Lo que no se indica en dicho documento es la cantidad en la que tasaron la obra de Monegro. Sin embargo, esta cantidad aparece en una Real Cédula en favor del escultor, fechada el 18 de agosto de 1593. La cantidad referida en este documento es de 7.300 ducados. Este es el valor de tasación, no estando clara la cantidad que realmente percibió Monegro.

De las figuras de los cuatro Evangelistas me aventuraría a decir que en algunos aspectos superan a las figuras de los reyes del Antiguo Testamento. En ellas podemos ver cómo el artista evoluciona en su búsqueda del estudio del natural. No utiliza los artificios manieristas, pero éstos de alguna forma se hacen patentes en su obra como intentando salir al exterior. La actitud más clásica y reposada es la de San Marcos, mientras que la más rebuscada e idealizada es la de San Juan.

La expresión de San Lucas es más de mal humor que de severidad, mientras que San Mateo es el que, a mi parecer, menos llama la atención.

Pero, quizá, lo que más resalte en estas figuras sean sus cabezas y manos. Las primeras, realizadas para ser vistas de cerca, son de gran realismo y belleza.

Serrano Fatigati ³⁰ afirma que la cabeza de San Mateo no quedó terminada y sería producto de una restauración. Para tal afirmación se basa en que es la única que no está tan patinada como las demás, que su dibujo se diferencia del de las demás y que la disposición sobre el cuello es diferente. Aunque no existe documento alguno que nos indique si esta afirmación es verdadera, a mi juicio no puede descartarse, ya que a simple vista esta cabeza es diferente a las demás.

En cuanto a los cuatro seres del Tetramorfos, las cuatro esculturas desmerecen completamente de la labor de Juan Bautista Monegro en sus Evangelistas. Quizá por ser obra de menor importancia, el escultor dejó su ejecución a uno de sus colaboradores, no llegando éste en ningún momento a igualar las factura del maestro. El dibujo de estos seres recuerda en parte al de los Tetramorfos de los códices y esculturas medievales que debió ver su autor en la magnífica colección de manuscritos del Monasterio. Hoy en día esta similitud puede ser apreciada en sólo tres de las cuatro figuras, ya que después de la restauración sufrida algunos detalles de la figura del toro de San Lucas se apartan no sólo del estilo de las demás figuras, sino también de la estética escultórica de finales del siglo XVI.

V. DIVERSORIO PARA LA SACRISTÍA

Esta obra tiene más que nada interés desde el punto de vista de completar el estudio del trabajo de Monegro en el Monasterio de El Escorial, pero menos desde el punto de vista artístico, ya que de ella sólo tenemos meras reseñas documentales.

El diversorio, que, según los documentos de la época, es la primera obra que Monegro realizó para el Monasterio, plantea el problema inicial de saber exactamente lo que era. Por supuesto, esta pieza no se conserva hoy en el Monasterio, ni nadie ha tenido noticias suyas, aunque según el P. Teodoro Alonso Turienzo, bibliotecario en el Real Sitio, pudiera quedar alguna figura suelta en los almacenes del Monasterio.

30. SERRANO FATIGATI, E., "Escultura en Madrid desde mediados del XVI hasta nuestros días", en B.S.E.E., 17 (1909) 160.

Sabemos, según nos dice V. García Rey ³¹, que era un adorno destinado para la Sacristía del Monasterio.

Monegro se comprometió a ejecutar esta obra ante fray Lorenzo de Monserrat, por escritura de obligación de 19 de mayo de 1572.

Siguiendo las descripciones documentales y partiendo de la definición que encontré en el "Diccionario de Autoridades", en la que se afirma que "San Gerónimo dice que el diversorio donde Cristo Nuestro Señor nació, era una cueva labrada en una peña", supongo que la obra de Monegro sería una pieza de madera a modo de casita. Las características de ésta vienen dadas en una de las descripciones documentales: "... un cuerpo cuadrado de cinco cuartas por cada frente...", es decir, de unos 0,97 metros de alto por lo mismo de ancho; "... puesto de buena arquitectura...", lo que indica que debe ser hecho a la manera clásica e imperante por estos años. Para esta construcción da una serie de detalles como los pilastrones adornados de pilastras corintias, molduras, gradas, arquitrabe, etc. Para su decoración dice que "... a de tener cuatro encasamentos y donde han de ir cuatro historias de bustos, de figuras redondas..." "... Dichas historias han de ser de Nacimiento de Cristo y Circuncisión y Adoración de los Reyes y Presentación, y estas figuras han de ir con sus tornillos para que se puedan quitar y poner, y con el ornato de la figura y ángeles y demás cosas convenientes al dicho ornato de las historias..." ³².

Los nichos tendrían la posibilidad de ser cubiertos mediante cortinas de forma que el diversorio, además de cumplir una misión ornamental, presentara a lo largo del año, corriendo y descorriendo estas cortinas, una escena en concordancia con el tiempo litúrgico correspondiente.

Buscando alguna obra escultórica con la que poder comparar esta obra de Monegro para darnos alguna idea de lo que fue, sólo he encontrado un dispositivo rotativo con seis lados situado en el retablo central de la Cartuja de Miraflores, obra de Gil de Siloé. En este dispositivo sólo una escena es visible y ésta es cambiada periódicamente según el tiempo litúrgico que corresponda.

Aunque la idea de una pieza con escenas cambiantes coincidiera, sólo una de las escenas representadas, la *Natividad*, figura en los dos

31. GARCÍA REY, V., "Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto", en B.S.E.E., 39 (1931) 109 y ss.

32. VICENTE GARCÍA, A. de, *La escultura de Juan Bautista de Monegro en el Real Monasterio de S:n Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1990.

dispositivos. Esto me hace suponer que, aunque la idea sea la misma, el de la Cartuja estaría diseñado para su utilización durante todo el año litúrgico, mientras que el de El Escorial limitaría su función al período navideño.

Para completar los escasos datos obtenidos sobre esta pieza, sólo queda decir que Monegro debía acabar la obra para Pascua y se le dieron por ella 230 ducados. El trabajo fue terminado por el artista y pagado por el Monasterio, otorgándose "por contento y entregado a su voluntad" por escritura de 7 de agosto.

Asunción DE VICENTE Y GARCÍA
Madrid