

**Bibliografía crítica de la escultura
de El Escorial**

La primera conclusión que se obtiene después de analizar los estudios sobre la escultura del Monasterio de El Escorial es la desproporción que existe con respecto a la amplísima bibliografía relativa a los numerosos problemas del monumento construido por Felipe II. Aunque es evidente que la escultura no tuvo en el Monasterio el protagonismo de otras artes como los ciclos de pintura, y a pesar de que su presencia es limitada y concentrada en determinados espacios, las obras de esta especialidad son lo suficientemente importantes para que hubiesen sido objeto de mayor atención debido a la incidencia de ciertas obras en el significado del monumento. Obras como los Reyes de la fachada de la Basílica constituyen la referencia imprescindible para la comprensión de una de las ideas claves del Monasterio. Y lo mismo cabe decir de los grupos de los enterramientos reales, con las familias de Carlos V y Felipe II, que expresan de forma explícita una de las razones que movieron a Felipe II a construir el Monasterio como edificio destinado a albergar el panteón real. A pesar de esto, muchas de las obras dedicadas al estudio del monasterio en su conjunto omiten o tratan someramente el papel desempeñado por la escultura en El Escorial. Un ejemplo de esto lo constituye la obra de KUBLER, G.: *La obra de El Escorial*. Madrid. Alianza Editorial, 1983. Y lo mismo cabe decir del libro reciente de BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II)*. Madrid. Editorial Alpuerto s.a. 1994, en el que, con independencia del estudio de la polémica surgida por la idea de la colocación de las estatuas de los Reyes en la fachada de la Basílica, apenas si se tiene en cuenta la escultura, omitiéndose el estudio de aspectos fundamentales como los sepulcros reales a pesar del papel del Panteón Regio en el Monasterio y a que, como reconoce este autor "El origen del Monasterio está en ser tumba del Emperador Carlos V y panteón dinástico".

En realidad, esta valoración ha sido en parte consecuencia de la establecida por las fuentes que han transmitido el legado de una apreciación que ha permanecido desde esta época hasta nuestros días. Sin embargo, es preciso plantear con rigor el problema de por qué se produjo esta intencionada limitación de la escultura y a qué obedecía, utilizando, incluso la valoración de que ha sido objeto a través de los grabados, aspecto sobre la que debe consultarse el estudio de SANTIAGO, E.; MAGARIÑOS, J.M.; ANDRÉS, G., y FONTANELLA, G.: "El Escorial, historia de una imagen" en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1985, págs. 221-366. Pues no se trata solamente de una preferencia u opción del gusto de Felipe II, sino de un problema de coherencia con un ideario religioso y político que afectó a todos los aspectos artísticos del Monasterio. A este respecto también debe atenderse al problema del emplazamiento de la escultura arquitectónica del monasterio y a los otros dos conjuntos en los que aparece una serie escultórica de relevancia: el retablo y los grupos de los enterramientos reales.

La escultura del Monasterio de El Escorial se ofrece en tres facetas principales: Como una escultura arquitectónica, realizada en piedra, integrada en determinados espacios privilegiados del edificio: Patio de los Reyes y Patio de los Evangelistas. Como escultura que forma parte de un programa iconográfico e ideológico del Monasterio, como el retablo o los grupos a ambos lados de éste en la Basílica, con piezas realizadas en bronce. Y como escultura que tiene un carácter independiente, presente en el Monasterio desde antiguo, como el Cristo de Cellini y diversas piezas de las colecciones.

El Monasterio de El Escorial es un edificio en el que se aprecia, junto a escasos elementos escultóricos, un uso restrictivo de los órdenes. Lo cual hace que su empleo en determinados puntos privilegiados alcance una especial significación. Órdenes y escultura son dos elementos inseparables en la arquitectura del Monasterio como parte de un complejo figurativo común. En la fachada principal, con la escultura de San Lorenzo, en la fachada de la Basílica con las estatuas de los Reyes, en el retablo y enterramientos reales, y las esculturas del templete del Patio de los Evangelistas, realizadas para una fuente cuyo simbolismo plantea una dimensión similar a la de la representación del Paraíso del claustro del convento de Santa Cruz de Coimbra, según apuntó KUBLER, G.: "The Claustral Fons Vitae in Spain and Portugal" en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Vol. I. Madrid 1956, págs. 291-95; publicado, después en

Traza y Baza, N.º 2 (1972). Problema sobre el que debe consultarse también el artículo de SEBASTIÁN, S.: "La versión iconográfica del paraíso en el Patio de los Evangelistas", *Fragmentos 4-5* (1985) 64-73. En El Escorial el uso de los órdenes tiene una relación con la iconografía y con la escultura. Las esculturas se hallan situadas en determinados puntos y siempre en relación con la presencia de órdenes arquitectónicos, pero formando parte de un conjunto iconográfico, decorativo de alto valor significativo que, en el caso de la Basílica, ha sido objeto recientemente de un estudio concreto por parte de R. MULCAHY, "A la mayor Gloria de Dios y El Rey". *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid. Patrimonio Nacional, 1992. En algún caso, el empleo del dórico-toscano, según ha apuntado VON DER OSTEN SACKEN, E.: *El Escorial, estudio iconológico*. Bilbao. Xarait Ediciones 1984, "...especialmente en la monumental entrada principal de la fachada occidental, no sólo hace referencia al santo titular, sino que a la vez simboliza el poder y la dignidad, el espíritu combativo y la fuerza del fundador".

Igualmente la limitación en el empleo de escultura a los únicos espacios en que es imprescindible deriva de una tendencia a la supresión de lo gratuito y de lo superfluo para evitar el abuso y el mal uso de la imagen. Mantener el valor de la imagen y suprimir su uso abusivo. Pues "la normativa del Concilio se tomó no para reconducir el arte cristiano en los límites de la decencia o de la ortodoxia, sino para responder a la acusación de idolatría lanzada por los protestantes contra los católicos", según ha señalado FRANCASTEL, P.: "La Contrarreforme et les Arts en Italie a la Fin du XVIeme siècle", en *La réalité figurative*. París. Editions Gonthier 1965, págs. 339-389, pág. 341, publicado originariamente en *Etudes italiennes*, 1941-48. Aspecto decisivo para comprender la medida en el uso de imágenes escultóricas en el Monasterio y no en relación, como planteó Francastel erróneamente, con idea de austeridad que el creyó ver en el Monasterio. Ni tampoco puede ser entendido como un problema equivalente a la reacción frente a la arquitectura ornamentada de lo que K. Justi llamó "estilo desornamentado" ("Philipp II als Kunstfreund" en K. JUSTI, *Miscelaneen*. Vol. II, págs. 136). Se trata de un nuevo planteamiento acerca del empleo de las imágenes y de un ajuste de su función a través del cual se ordenan los principios en que se sostiene el argumento ideológico que se desarrolla en el edificio, al igual que los órdenes regulan la arquitectura. Pues, en este sentido, como notó hace tiempo WEISE, G.,

"Der Escorial als künstlerischer Ausdruck der Zeit Philipps II un der Gegenreformation", *Spanische Forschungen der Göres-Gesellschaft*. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens V. Munster 1935; también "L'Escuriale como típica espressione artistica del tempo di Filippo II e del periodo della Controriforma", en *Il Rinascimento e la sua ereditá*. Nápoles. Liguori Editore 1969 págs. 599-628, en el ornato, decoración y artes figurativas del Monasterio, se siguieron los principios del concilio de Trento de una forma rigurosa. Pero es este un problema que desborda los límites de esta ponencia y que nos llevaría a revisar las tesis de MALE, E., *L'Art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*. París. 1932, del llamado estilo trentino y su proyección en el monasterio planteado por CAMÓN AZNAR, J., "El estilo trentino", *Revista de Ideas Estéticas* (1945) 429-442; CAMÓN AZNAR, J., "El estilo trentino y El Escorial", *Aulas* 63, 6 (1963) 12-15 y , en general, a la repercusión del Concilio en el arte español a través de estudios como los de SARAVIA, C., "Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVI (1960) 129-1430, y CAÑEDO ARGÜELLES, C.: *Arte y teoría. La Contrarreforma y España*. Oviedo 1982.

En un artículo sobre el *Cristo* de Benvenuto Cellini, LÓPEZ GAJATE, J., "Escultura escorialense fundacional: el Cristo de Cellini", en *Estudios en el IV centenario de la Terminación del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (13 de septiembre de 1584)*. Ediciones escorialenses 1984, págs. 468-502, ha notado cómo la escultura de El Escorial es esencialmente una escultura monumental que, a excepción de las esculturas del Patio de los Evangelistas realizadas por Monegro, resulta "inaccesible para la contemplación correcta". Y a esto, según el autor citado, se debe la indiferencia que generalmente ha suscitado la escultura del Monasterio. Sin embargo, este distanciamiento puede ser un defecto para una mentalidad contemporánea, pero no para los fines que se proponía el fundador para quien este distanciamiento formaba parte de la solemnidad que debía presidir la obra.

Lógicamente la bibliografía relativa al Monasterio de El Escorial ha estado determinada por la complejidad histórica y artística del Monasterio, por la amplitud de sus realizaciones artísticas, la pluralidad significativa del conjunto, las oscilaciones del gusto en relación con el clasicismo, las controversias establecidas

por las connotaciones político-culturales que el modelo escorialense ha suscitado en la modernidad y, también, por la dispersión y diversidad de los estudios de un monumento de tal envergadura y amplitud. Pero, sobre todo, ha sido la consecuencia de los distintos planteamientos metodológicos de la Historia del Arte, desde los diversos criterios de referencia y descripción de las fuentes, la publicación de noticias y documentos –aspecto este todavía pendiente– a los estudios formales, sociológicos, iconológicos y de mecenazgo.

Por otra parte, las referencias a la escultura han sido obligadas en todas aquellas obras dedicadas a El Escorial, apareciendo en los textos más antiguos dedicados al Monasterio. Debido a la trascendencia de éste, son abundantes las noticias que se hallan en aquellas obras dedicadas al Monasterio en su conjunto, desde la referencia concreta de la obra clásica e impagable de SIGÜENZA, F.J. de, *Historia de la Orden de San Jerónimo, libro tercero y cuarto: La Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Resal. Las partes del edificio del Monasterio de San Lorenzo*. Madrid 1605. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, II, 2.^a ed. Madrid 1909; *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid, Apostolado de la Prensa, 1927.; *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid 1963, a aquellas en las que realiza una alusión puramente topográfica de las distintas obras en el conjunto del Monasterio como la de Cassiano del Pozzo publicada por HARRIS, E., y ANDRÉS, G., "Descripción del Escorial por Cassiano del Pozzo (1626)". *Archivo Español de Arte*, 179 (1972) 1-33, o descripciones como las de ALMELA, J. A. (ed. 1962), "Descripción de la Octava Maravilla del Mundo..." (Manuscrito 1594), Ed. Gregorio de Andrés. *Documentos para la Historia del Monasterio de El Escorial*, 6 (1962) 598.; SANTOS, F. de, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid 1657; Fray A. XIMENEZ, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid 1764. Y también las noticias obligadas en las voces correspondientes a los artistas que realizaron las esculturas de El Escorial, como Juan Bautista Monegro, o los Leoni en la clásica obra de CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid 1800, 6 vols.; y las referencias al Cristo de Cellini en su autobiografía (CELLINI, BENVENUTO: *La vita. I trattati. I discorsi. Introduzione e note di Pietrio Scarpellini*. Roma, Gherardo Casini Editore, 1967; *La vida de Benvenuto, hijo del maestro Juan Cellini, Florentino, escrita*

por el mismo en Florencia. Barcelona. Editorial Planeta 1963. De todas ellas, la que aporta un cúmulo más importante de noticias y descripciones es la del padre Sigüenza, que describe y analiza con detalle las esculturas del Patio de los Reyes y las inscripciones de los pedestales, dando la noticia de que se pusieron por recomendación de Arias Montano, así como de las esculturas del retablo mayor y de los enterramientos reales, aportando datos que continúan siendo esenciales

Como consecuencia del IV centenario, en la amplia bibliografía publicada en números monográficos de revistas y catálogos, sólo cabe resaltar la publicación de tres trabajos que se ocuparon de la escultura en concreto. En este sentido un trabajo pionero fue el de GÓMEZ MORENO, M. E., "La escultura religiosa y funeraria en El Escorial", en *El Escorial*. Madrid. Patrimonio Nacional, 1963, en el que la escultura era estudiada como una unidad con argumento en el conjunto del Monasterio, pues el anterior artículo de CABELLO LAPIEDRA, J. M., "Escultura escurialense", *Revista Española de Arte*, T. III-IV (1934-35) 66, sólo tenía interés como documento gráfico del estado y situación de la escultura en un momento concreto de su historia. Con posterioridad, otros dos trabajos, publicados con motivo del centenario de la conclusión de las obras, han planteado, desde enfoques diferentes, el estudio de la escultura en el Monasterio. Me refiero a los de PORTELA SANDOVAL, F., "La escultura en el Monasterio de El Escorial", *Fragmentos*, 4-5 (1985) 97-114, y RUIZ ALCÓN, M. T., "La escultura en el Escorial", en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Las colecciones del rey. Pintura y Escultura*. Madrid. Patrimonio Nacional, 1986, págs. 49-61. En su artículo, Portela Sandoval –a quien también se debe otro artículo de contenido análogo, PORTELA SANDOVAL, F. J., "La escultura en el Monasterio de El Escorial", *Anuario Jurídico Escurialense*, XVII-XVIII (1985-86) 533-550– resalta los valores iconográficos de la escultura subrayando, incluso para la escultura funeraria, su carácter religioso, acorde con la idea fundacional del edificio, siguiendo un itinerario marcado por un punto de vista significativo que se inicia por la escultura: de San Lorenzo de la fachada principal, pasando al patio de los Reyes, retablo, enterramientos reales, así como otras obras como las esculturas del templete de los Evangelistas y el *Cristo* de Cellini hasta llegar al Panteón de Infantes. En su artículo, de extensión más limitada, María Teresa Ruiz Alcón hace un estudio de los principales conjuntos: Retablo, figuras de los Reyes de la fachada de la Basílica, y Patio de los Evan-

gelistas, enumerando el proceso de ejecución, los maestros y colaboradores que intervienen en la realización de las esculturas. Y, también, de los cinco crucifijos escorialenses de Pompeo Leoni, Cellini, Bernini, Pietro Tacca y Domenico Guidi, de los que se había ocupado TORMO, E., "Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial, obra de Pompeyo Leoni, Pietro Taca, Lorenzo Benini y Domenico Gaudi". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T. I (1925) 117. (Véase también, MAYORGA, R., "Los crucifijos del real Monasterio de El Escorial", en *La ciudad de Dios*, 93 (1913) 176-187.

En la bibliografía sobre la escultura de El Escorial resulta evidente el hecho de que muchas de las obras que han sido objeto de estudio lo han sido por el hecho de formar parte del catálogo de la obra de determinados artistas, como, por ejemplo, los Leoni. Lo cual ha dado lugar a que hayan sido objeto de estudio en monografías como las dedicadas a estos artistas, y cito tres muy espaciadas en el tiempo como la aún válida de PLON, E., *Les maitres italiens au service de la Maison d'Autriche Leon Leoni sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni de Philippe II*. París 1887, y la de PROSKE, B. G., *Pompeyo Leoni: work in marble and alabaster in relation to spanish sculture*. Nueva York. The Hispanic Society of America 1956, la obra de WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*. Oxford 1981, o el estudio de POPE-HENESSY, J., *Cellini*. Londres 1985. A este respecto, son numerosas las aportaciones que se han publicado y que han enriquecido el conocimiento de la labor de los artistas que trabajaron en El Escorial, tales como los estudios de GARCÍA REY, V., "Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XXXIX (1931) 109-125 y 183-189; T. XL (1932) 22-38 y 236-244; T. XLI (1933) 140, 152 y 204-224; T. XLII (1934) 202-233; T. XLIII (1935) 211-237. T. XLIV (1935) 214-236; PÁRAMO, A., "El escultor y arquitecto Juan Bautista Monegro", *Toledo*, 259 (1928) 1967-1968; VEGUE, A., y GOLDONI, A., "Una carta de Jacopo da Trezzo y dos de Pompeo Leoni", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, T. II (1926) 156-160, ZARCO CUEVAS, J., "Testamento de Pompeyo Leoni, escultor de Carlos V y de Felipe II, otorgado en Madrid a 8 de octubre de 1608", *Revista Española de arte*, T. I-II (1932-1933) 63-76. En relación con los estudios acerca de los escultores que trabajan en El Escorial, se ha publicado recientemente el estudio de VICENTE GARCÍA, A., *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San*

Lorenzo de El Escorial. Madrid. Patrimonio Nacional, 1990, en el que se analiza, con revisión y aportación documental, la figura de este artista en el que recayó la *escultura arquitectónica* del Monasterio, como el San Lorenzo y el escudo del pórtico de la fachada, los seis Reyes del Antiguo Testamento de la fachada de la Basílica y los cuatro Evangelistas del templete del Patio de los Evangelistas, subrayando la idea de que es precisamente a las esculturas del Patio de los Reyes a las que se debe la idea de El Escorial como templo de Salomón. "Ya que prácticamente todo el resto de decoraciones pictóricas que se refieren a este tema son posteriores a la muerte de Felipe II". Al mismo tiempo en su libro, Asunción de Vicente, perfila a Monegro como hombre culto y polifacético, que, además de escultor, era arquitecto, inventor de objetos mecánicos e investigador de antigüedades, crítico de la teoría artística de su tiempo y pintor y decorador especializado en piedras semipreciosas. Lo cual nos explica que, como señala esta autora, Monegro fuera "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"

También recientemente, desde una perspectiva diferente, se ha estudiado la relación de Felipe II con los artistas y el mecenazgo del soberano en el libro de F. CHECA, *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid. Editorial Nerea, 1992 (en las págs. 301 y ss.), si bien el principal de este aspecto de su estudio se centra en Juan de Herrera.

También ocupan un papel de cierta importancia, junto a las noticias de obras contenidas en las monografías relativas a los artistas a que hemos hecho mención, los estudios dedicados a analizar obras realizadas por ellos para el Monasterio de El Escorial. Así por ejemplo, sobre el retablo es imprescindible el estudio de BABELON, J., *Jacome da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les Arts à la Cour de Philippe II*. Burdeos 1922, en el que dio a conocer la documentación del retablo mayor, luego ampliada por GARCÍA DE WATTENBERG, E., "La obra de bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo de El Escorial", *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, T. XII (1945) 127-145, y las aportaciones relativas al Tabernáculo de BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, A., "Nuevos datos sobre Jacome Trezzo y el tabernáculo de El Escorial", *Boletín del Seminario de arte y Arqueología*, T. 8 (1941-42) 288-297; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.,

"Sobre la intervención de León Leoni en el retablo de El Escorial", *Boletín del Seminario Arte y Arqueología*, T. 18 (1951-1952) 126 y ss. Para el conocimiento de la tipología del retablo es fundamental el estudio de MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Estructura tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial", en *Real Monasterio Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV centenario de la terminación de las obras*. Madrid. Departamento de Arte "Diego Velázquez", 1987, págs. 203-220, que concreta la preocupación del autor por el análisis estructural del retablo español, manifestada en su trabajo, MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Tipología del retablo español del Renacimiento", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. T. 30 (1964) 5-66, y continuada recientemente en su libro *El retablo barroco en España*. Madrid. Ediciones Alpuerto, S.A., 1993. Retablo, que según nota Portela Sandoval en su estudio citado, resulta "... desde el punto de vista de las proporciones, es prácticamente igual a al doble menos uno del número ϕ (phi), exponente de la "divina proporción" formulada por Luca Paccioli".

Con todo, la revisión y exploración documental a fondo no está todavía concluida, quedando muchos aspectos que investigar. De ahí que, junto a los estudios orientados a desarrollar aspectos interpretativos, sean aportaciones importantes otros basado en la investigación documental. Es el caso de aportaciones documentales recientes como la de CANO DE GARDOQUI, J. L., "Datos salariales para las biografías de los escultores de la Corte de Felipe II", *Boletín del Instituto y Museo "Camón Aznar"*, vol. XLIII (1991) 5-27., en el que se perfilan aspectos documentales importantes para conocer la condición de los artistas, el ritmo de las obras y su costó en el Monasterio. O los inventarios publicados por ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de, "Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existente en el archivo de su Real Biblioteca", *Archivo Español de Arte, anejo, 1972-77*. Junto a las aportaciones documentales deben mencionarse también otros estudios dedicados a aspectos relacionados con la escultura. En este sentido, la presencia de la heráldica en relación con la escultura se repite en varias obras. A este respecto, destacaremos el estudio de la heráldica escurialense llevado a cabo por CUADRA, L. de, y ESCRIVÁ DE ROMANI, "La heráldica en el Monasterio del Escorial", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXI (1963) 129-150.

En diversos estudios recientes se ha planteado otro aspecto importante, el de Felipe II coleccionista de escultura, el cual, aunque conocido, no había sido estudiado en consonancia con su importancia, debido al protagonismo casi exclusivo conferido a las colecciones de pintura del Rey. Desde los trabajos en los que se publicaban documentos o inventarios, como el de ZARCO CUEVAS, J., "Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas donados por el rey Felipe II al Monasterio de El Escorial", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. XCVII (1930) 117 y ss., se ha pasado recientemente a acometer el estudio del problema de las colecciones como actividad del Rey en la que se reflejan sus gustos y preferencias en materia escultórica. Con Felipe II triunfa una idea moderna del coleccionismo que sólo se hallaba en ciernes en los esfuerzos de sus predecesores. En este coleccionismo la escultura juega un papel importante que ha de ponerse en paralelo con el importante aumento de la nómina de escultores al servicio de las obras reales que tiene lugar durante su reinado. Se trata de un fenómeno que ha sido subrayado por el profesor Martín González al destacar la importancia de El Escorial, como centro promotor de obras de escultura. En este sentido, el *Cristo* de Cellini fue una de las piezas más apreciadas donada a Felipe II en 1576 por Fernando de Medici y acerca de cuya donación sigue siendo fundamental la mencionada obra de E. Plon.

El papel de Felipe II como coleccionista de escultura ha sido apuntado por BROWN, J., "Felipe II coleccionista de pintura y escultura", en *Las colecciones del Rey*, IV Centenario de El Escorial. Madrid 1987, págs.19-31. Algunos trabajos inmediatamente anteriores, dedicados al estudio del coleccionismo en España, solamente hacen referencia al *Cristo* de Cellini, MORAN, J.M., y CHECA, F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1985. Felipe II en sus colecciones tuvo, como ha apuntado Jonathan Brown en su estudio citado, "un número de esculturas antiguas mayor que el que normalmente se le atribuye, la mayoría de ellas adquiridas por lotes más que como unidades independientes". En 1561 el cardenal Montepulciano regaló al Rey doce mármoles de emperadores romanos y una copia de *El Niño de la espina*. Posteriormente, el papa Pío V le hizo un obsequio parecido. Otros lotes procedían de Antonio Agustín y de don Diego Hurtado de Mendoza, piezas que, en cierto modo, como nota Brown son ahora imposibles de rastrear para valorar los criterios del rey en materia de coleccionismo de es-

cultura. Lo cual tuvo que ser más intenso de lo que se piensa a raíz de la importancia que asume en relación con su propia imagen y la de su familia en los grupos escultóricos funerarios.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., en un libro reciente, *El escultor en palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*. Madrid. 1991, ha estudiado nuevos aspectos relativos a las aficiones coleccionistas de escultura de Felipe II. El 2 de noviembre de 1578 Felipe II daba una cédula en El Escorial ordenando la venta de los bienes que quedaban tras la muerte del príncipe don Carlos. Felipe II se reservó algunas piezas escultóricas, bustos de mármol, "antiguallas" de mármol y bronce, medallas, juegos de ajedrez, figuras de marfil y nácar y piezas de orfebrería religiosa y profana. Lo más importante era una serie de bustos que se menciona como una colección de los doce emperadores, probablemente realizados por Bonanome, de moda en el Renacimiento para reforzar la autoridad de los reyes, príncipes y señores: "Hácese cargo (a Juan Estebáñez de Lobón, 1 de enero de 1565) de XIII retratos de bulto, de mármol, hasta los hombros, con sus peanas de mármol, los XII de los doce Emperadores desde Julio César hasta Domiciano, y los otros dos del Emperador Don Carlos Quinto, de gloriosa memoria, y del Rey Don Phelippe el Segundo, que el dicho escultor recibió de Joan Batista Bonanome, escultor de su Majestad, de quien su alteza los mandó comprar". Con anterioridad, según nota Martín González, Felipe II recibía el regalo de una serie de bustos de los doce emperadores romanos donada por el Cardenal Giovanni Ricci de Montepulciano que ha sido estudiada en un artículo de DESWARTE-ROSA, S., "Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes", *Revue de l'Art*, 88 (1990) 52-63.

En este sentido, en el ámbito de los palacios españoles, los bustos de emperadores romanos, como ha señalado el mencionado autor, cumplían una doble finalidad de recreamiento de un ideal clásico propio del Renacimiento y como refuerzo de la autoridad del soberano basado en el prestigio del poder imperial de la Antigüedad. Entre las antiguallas, obras imitando piezas clásicas, había algunos bustos como los que se mencionan de Julio César, Escipion, Pompeyo, Bruto, además de otras piezas, un niño, una anciana supuesta madre de Julio César y esculturas de bronce, Octaviano, una figura desnuda, Hércules. Anteón y una mujer desnuda con un delfín a los pies

Esta faceta de coleccionista ha de ponerse en relación con las donaciones que hizo Felipe II a El Escorial y que conocemos por el mencionado estudio de ZARCO CUEVAS, J. ("Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas..."). Entre ellas figura como obra principal el *Cristo* de Cellini, que en el inventario citado se describe como "Un Christo natural de mármol blanco, que tiene dos varas y quarta de alto, puesto en una cruz de piedra negra, con las manos y pies enclavados, con diadema en la cabeça y debaxo de los pies un letrero que dice: Benvenuto Cellinus, cives florentinus, faciebat 1562; el qual dicho Christo y cruz ynbio a Su Majestad el Duque de Florencia y ha de servir en la pieça que se hiciere Capitulo en el dicho Monasterio". La historia y peripecias de la pieza han sido estudiadas por POPE-HENESSY, J., *Benvenuto Cellini*. París Hazan, 1985, págs, 253 y ss., mientras que la historia del traslado a Madrid fue descrita por PLON, E., *Benvenuto Cellini: orfèvre, médailleur et sculpteur*. París 1893. Sobre esta escultura, que describe Cellini en su mencionada autobiografía, con motivo de IV centenario de la conclusión de las obras del Monasterio, LÓPEZ GAJATE, J., publicó un estudio "Escultura escorialense fundacional: el Cristo de Cellini", en *Estudios en el IV centenario de la Terminación del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* (13 de septiembre de 1584). Ediciones Escorialenses, 1984, págs. 450-502. LÓPEZ GAJATE traza la historia de la pieza, de sus pasos y traslados y de la llegada al Monasterio de El Escorial, tomando como base las *Memorias* de Fray Antonio de Villacastin y la obra del padre Sigüenza, recorriendo la historia de sus vicisitudes posteriores, como la rotura sufrida en 1963. Algunas otras obras de escultura del Monasterio se han relacionado, a título de hipótesis, con una posible donación de Felipe II. Me refiero a los cuatro medallones de pórfido que se hallan en la pared sobre los testeros de las Salas capitulares, obras atribuidas a Juan Bautista Monegro y que PORTELA SANDOVAL, F., en su trabajo citado, supone, por el contrario, "que son obra italiana, tal vez algún regalo realizado al monarca, lo que explica que el monje jerónimo [el padre Sigüenza] no hubiera registrado el nombre del autor, cosa increíble en el supuesto de que hubieran sido realizados por Monegro, cuyo estilo, en modo alguno, se advierte en los cuatro relieves". Y lo mismo ha sucedido con una talla de mármol de *San Juan Bautista*, conservada en la Sala del Tesoro contigua a la Sala Capitular, firmada por "Nicolaus" y creída de Nicolás de Vergara hasta que SALAS, X. de: "San Juan Bautista, obra de Nicolás del Arca", *Reales Sitios*, 13 (1967) 22-24, la

atribuyese correctamente a la última época del escultor Nicolás del Arca, fallecido en 1494.

Todos los estudios sobre la escultura del Monasterio de El Escorial hacen referencia a las conexiones y carácter cortesano de dichas realizaciones. En el mencionado estudio del profesor MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor en palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, se plantea el análisis de la escultura desde un enfoque opuesto. No se trata de calificar de cortesana a la escultura de El Escorial, sino de desglosarla del Monasterio para integrarla en el discurso del arte cortesano relativo al período de los Austrias. Concretamente del reinado de Felipe II analiza los artistas que trabajaron para él, como el italiano Jacome da Trezzo, a quien se pagaban el 15 de diciembre de 1563, "por una piedra que llaman hagata, en que su alteza mandó hazer el retrato de la Sereníssima Reina Doña Ysabela". En su libro, Martín González ha aportado nuevas noticias acerca de escultores que trabajaron para Felipe II en los Reales Sitios, de las obras de escultura escorialense y del carácter cortesano de la escultura de El Escorial debido a su condición de "ser un templo de corte".

Los criterios metodológicos seguidos en algunas obras de conjunto explican que no se haya tratado la escultura de El Escorial como un fenómeno decisivo para comprender la significación del monasterio. Así, en aquellas obras en las que se ha seguido un orden cronológico y estilístico, tratando las obras dentro del marco general de artistas y escuelas, la escultura de El Escorial aparece como parte de un engranaje historiográfico distinto inmerso en la visión de conjunto de la escultura española del siglo XVI. Es el caso de la obra de AZCÁRATE, J.M. de, "Escultura del siglo XVI", en *Ars Hispaniae*, Vol. XIII. Madrid. Plus Ultra, 1958, en la que el estudio de la escultura de El Escorial se plantea como desarrollo lógico de un arte cortesano, concretamente, según su acepción, de una "escuela cortesana" centrada en la actividad de los Leoni o como parte de la actividad que un escultor, como Juan Bautista Monegro, realizó ocasionalmente al servicio del Rey. Igualmente GARCÍA GAÍNZA, C., "Escultura", en *Historia del arte Hispánico. III. El Renacimiento*. Madrid. Editorial Alhambra, 1980, págs. 154 y ss, define la escultura como *Escuela Cortesana* con la que se relaciona Toledo a través de Juan Bautista Monegro. Este planteamiento lo encontramos también en la obra de CAMÓN AZNAR, J., "La escultura y la rejería españolas del siglo XVI", *Summa Artis*, vol. XVIII, Madrid. Espasa Calpe, 1961, si bien desarrollando una

acepción estilística imbricada en el Monasterio al plantear la existencia de un *clasicismo escurialense* asentado en la idea de que El Escorial no fue solamente una renovación arquitectónica, pues "Análoga significación purista y reguladora de las formas plásticas a través de un clasicismo manierista, tuvo la escultura que allí se albergó por imposición de Felipe II".

Y en alguna obra en la que se estudian conjuntamente la pintura y la escultura como la de CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Madrid 1983, la escultura escurialense se estudia también en relación con el retrato cortesano, con la imagen del rey y de la familia real, creada tanto en el campo de la pintura como en las esculturas debidas a los Leoni. Pero, al tiempo, se produce, como algo específicamente cortesano, "La formulación plástica del ideal religioso de la Corte". Surge, así, junto con la pintura, el desarrollo de la escultura "como formulación plástica del ideal religioso de la corte" en consonancia con determinados aspectos formales desarrollados por el edificio y obedeciendo a una misma significación. Es, también, el caso del retablo, "... la culminación de un recorrido físico que es, a la vez, una peregrinación espiritual", según F. Checa, cuyas esculturas con los Cuatro Padres de la Iglesia en el primer cuerpo, los Cuatro Evangelistas en el segundo, San Andrés, Santiago, San Pedro, San Pablo y el Calvario en el remate comportan una significación unida a otro de los componentes decisivos de la basílica como las custodias.

Este mismo sentimiento religioso cortesano tienen las estatuas de los Reyes de Israel del Patio de los Reyes, Exequias, David, Salomón, Josías, Manasés y Josafat, realizadas en granito, con manos de mármol y coronas y cetros de bronce dorado, que no figuraban en el proyecto original y cuya colocación sólo se decidió al final de las obras. De una forma habitual la escultura, y en El Escorial más que en ningún sitio, ha cumplido unas funciones muy distintas de las del simple ornato. Uno de los casos más sobresalientes lo constituyen las esculturas del Patio de los Reyes, realizadas por el consejo de Arias Montano, bibliotecario de El Escorial desde 1576, en sustitución de los obeliscos con bolas proyectados por Herrera, a las que se debe la creación de la idea y el mito de El Escorial como Nuevo Templo de Salomón, aspecto estudiado desde un punto de vista histórico y formal, junto al específico de los problemas escultóricos, en su mencionado estudio por DE VICENTE GARCÍA, A., *La escultura de Juan Bautista Monegro...* Acerca de las peripecias de la idea del templo de Salomón y la intervención de Arias Montano

en el mencionado conjunto se ha ocupado últimamente en su estudio citado BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La Octava Maravilla del Mundo* (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II), quien insiste en la idea de que la concepción de El Escorial como Nuevo Templo de Salomón fue algo añadido al proyecto inicial. Sin afectar a la estructura arquitectónica, las esculturas incorporadas a la fachada de la Basílica desempeñaron un papel fundamental como instrumento transformador del significado general de la obra. Según Bustamante, "la equiparación en ideas y comportamiento del Escorial y las fábricas divinas veterotestamentarias, que Benito Arias Montano veía en el proyecto de Felipe II, que se recoge en la Historia de fray José de Sigüenza, que el Rey Prudente aceptó, quedando todo ello plasmado en los seis Reyes de la fachada de la Basílica, fue un significado nuevo, añadido a los preexistentes con los que se conformó el edificio. Este último, además, no necesitó, ni podía, alterar la estructura arquitectónica; su presencia se hace patente y explícita a través de la escultura, lo que resultaba novedoso en la fábrica. Por ello esta nueva idea cupiera entenderla como una máscara, la primera, con que el Escorial irá cubriéndose hasta nuestros días". En relación con el problema de su significación, en su estudio sobre el Monasterio VON DER OSTEN SACKEN, C., *El Escorial, estudio iconológico*. Bilbao. Xarait Ediciones, 1984, ha planteando la idea de que las figuras de los reyes, además de convertir el Monasterio en un nuevo Templo de Salomón, introdujeron una exaltación por analogía de la misma figura de Felipe II: "La función que aquellos reyes desempeñaban —nos dice la citada autora— para la religión de Yahvé con el templo de Jerusalén como centro de acción quiere desempeñarla él para el catolicismo con El Escorial como centro de acción". Lo cual confirma la idea apuntada con anterioridad por NIETO ALCAIDE, V., y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid. Ediciones Istmo 1981, de que en el Patio de los Reyes se concentra, a través de la escultura, uno de los espacios de "mayor densidad significativa". De esta forma, en palabras de A. Bustamante: "Hecha la fábrica y la propuesta en una época perturbada y violentísima en el campo religioso, y que en España adquiriría unos furibundos visos antijudíos, alentados por la candente e implacable persecución del Santo Oficio contra todo lo hebraico, o que pudiera tener contacto con ello, San Lorenzo el real, enmascarado con los seis Reyes judíos, se fue deslizado por la pendiente, que acabó convirtiéndolo en un nuevo Templo de Salomón"

Ahora bien, fue la basílica, de la que ya hemos comentado las esculturas de su fachada, donde se produjo la mayor concentración de elementos figurativos del Monasterio que han sido objeto de análisis de en la obra de MULCAHY, R., "A la mayor Gloria de Dios y el Rey". *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid. Patrimonio Nacional, 1992, libro en el que se estudian conjuntamente los componentes de pintura y escultura que conforman la "decoración" de la Basílica del Monasterio. En él se dedican, como es lógico, diversos capítulos al estudio de la escultura del retablo mayor, y los Leoni, su taller y métodos de trabajo, y los monumentos funerarios. Mulcahy, frente a la aceptación tradicional de que la escultura del retablo corresponde a León Leoni, a excepción del grupo del Calvario, obra que, sin duda, es de Pompeo, defiende que la colaboración de Pompeo ha sido subestimada, debiendo considerarse también el nombre del escultor flamenco Adraen de Vries, o Adrián de Frías en su versión hispanizada. Mulcahy, a través de las cartas escritas desde Milán por Pompeo al secretario de las obras del rey Juan de Ybarra, entre 1582-1589, conservadas en el Archivo de Simancas, en la *Sección Casa y Sitios Reales*, apunta nuevas hipótesis sobre la ejecución del retablo. En la realización del retablo la influencia de Pompeo, al realizar los modelos que fueron aprobados, fue notable y las mencionadas cartas ponen de relieve que tuvo una importante intervención en las figuras de *Santiago*, *San Andrés* y los evangelistas *San Juan* y *San Mateo*, teniendo como ayudante en todas, menos en el *San Mateo*, al escultor flamenco Adriaen de Vries. Queda, no obstante, el problema de saber la participación de Pompeo, que realizó los modelos a escala reducida, en la realización de los definitivos a su escala natural.

De Vries, formado en el taller Juan de Bolonia, había trabajado para el emperador Rodolfo II. Antes le hallamos en Milán, entre 1586 y 1588, trabajando para el retablo de El Escorial. Mulcahy supone que su participación en *San Juan Evangelista*, *Santiago* y *San Andrés* debió de ser considerable. Por el análisis estilístico *San Agustín*, *San Ambrosio* y *San Gregorio* se atribuyen a Leone Leoni. *San Jerónimo*, a Pompeo. De los Evangelistas *San Lucas* es el único con las características de Leone. *San Juan Evangelista*, *Santiago* y *San Andrés* son las figuras en las que Adriaen de Vries trabajó entre 1586 y 1588, con la excepción del *águila de San Juan* hecha por Pompeo. *El Calvario*, *San Pedro*, *San Pablo* y los Evangelistas *San Mateo* y *Marcos* son obra de Pompeo

Respecto al significado de las esculturas del retablo VON DER OSTEN SACKEN, C., en su estudio citado ha subrayado su vinculación con las ideas políticas de Felipe II. *San Pedro y San Pablo* se veneran tradicionalmente como los "príncipes de los apóstoles"; por su parte, *Santiago el Mayor*, asume aquí el papel de referencia al patrón de España y *San Andrés* el de la Orden del Toisón, cuyo gran maestre es Felipe II, lo cual explica que se les haya representado también en el tabernáculo, de espaldas a la iglesia y orientados a la parte profana, el palacio del rey .

Pero junto al desarrollo de obras en las que se hace explícita una forma de proyectar la idea religiosa de un arte cortesano, este mismo sentimiento tuvo su proyección en la escultura funeraria como imagen del sentimiento áulico de la muerte: "... un nuevo sentido en el que la imagen del soberano, al contacto con la Divinidad y la muerte, alcanza unos caracteres máximos de distanciamiento y frialdad" , según apunta F. Checa en su obra citada. .

La escultura funeraria de El Escorial es la consecuencia lógica de uno de los fines para los que fue construido el Monasterio: el de servir de Panteón Regio en el que confluye, por un lado, el desarrollo de un arte áulico y cortesano y, por otro, la expresión de unas formas de religiosidad. Los grupos escultóricos son acaso los más representativos de esta idea de arte áulico, del arte "prudente", en la acepción de Portela Sandoval y de la proyección de la escultura cortesana, desarrollada en relación con el retrato, en el contexto sagrado de la Basílica. De ahí, la trascendencia de la escultura para desvelar el alcance y significación del Monasterio. En este sentido, en un artículo AZCÁRATE, J. M., "Los enterramientos reales de El Escorial", *Goya* 56-57 (1963) 130-139, tras denunciar el olvido de que habían sido objeto, señalaba como "son estos grupos los signos más visibles de la razón de la propia erección del monumento y lo único que actualmente nos puede acercar de una manera clara a una reconstrucción del carácter pristino de este presbiterio". Los enterramientos fueron la razón de ser del Monasterio y los elementos que explican su magnificencia. En su artículo mencionado Azcárate resaltó como la idea principal del monasterio fue la de panteón, y la incógnita que supone que, a pesar de que desde 1573 había dado comienzo el traslado de los cuerpos reales, hasta 1591 no decidió Felipe II la ejecución de los enterramientos, en cuya traza debió intervenir Herrera, comenzando su realización Leoni en 1592. En su estudio, Azcárate, que señala precedentes españoles para la disposición de los grupos a ambos lados del presbiterio —que también

apunta Mulcahy, señalando que ninguno de estos precedentes fue realizado en bronce— apunta cómo esta disposición solamente se explica confiriendo a la cabecera el carácter de Panteón, de una capilla funeraria real, con acceso limitado. También, según Mulcahy la vidriera de Santa Gúdula, con representaciones del emperador y su mujer, realizada según cartones de Bernard van Orley en 1537, es un claro precedente. Vidriera que vio Felipe II, quien mandó realizar para la Capilla del Santísimo Sacramento la suya propia que ejecutó Jean Hack según dibujos de Michel Coxie y por la que se le hacían pagos en 1550. Fue destruida en las revueltas iconoclastas de 1579-86. Recientemente la actitud de las figuras en oración, que tiene una larga tradición española, ha sido considerado por C. von der Osten Sacken como una expresión escultórica de "la adoración perpetua", adoración de la Eucaristía que en la Contrarreforma, adquiere una importancia y significación especiales. Es una profesión de fe, en una idea típica de la Contrarreforma en la que la oración por los muertos y la "oración perpetua" se entrecruzan, apareciendo como una continuidad del tema de *La adoración de los pastores* y *La Adoración de los Reyes* del retablo, junto al tabernáculo. Al tiempo, a través de los grupos funerarios y de su significación "La función de sepulcro de la iglesia se pone de manifiesto a través de los monumentos funerarios". Por otra parte, como señala esta autora, los grupos funerarios son una exaltación y un homenaje a la dinastía de los Habsburgos, a la institución monárquica y a la realeza por la gracia de Dios. A la vez, la "exhibición del poder sobre los hombres y de la humilde impotencia ante Dios está escenificada de la manera más refinada posible, en tanto que existe la conciencia simultánea del ser elegido y de su estado de gracia". Lo cual, en nuestra opinión, no excluye la expresión de una concepción teocrática puesta de manifiesto por la disposición de los grupos a altura elevada al nivel del tabernáculo. y, como apunta Osten, "muy por encima de los hombres". Con todo son muchos los aspectos que faltan por analizar de estos grupos funerarios, en relación con la imagen teocrática del poder, con su papel figurativo en el contexto de la basílica y con la consideración de espacio sagrado y de Capilla Real del presbítero de la basílica.

En relación con estos grupos funerarios, se ha señalado, desde un punto de vista escultórico, el contraste de su magnificencia con la reducción escultórica de los sepulcros del Panteón, aspecto que, en el estudio del Panteón del profesor MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "El Panteón de El Escorial", en *Goya*, 56-57 (1963) 14-147. (Véase

también MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El Panteón de San Lorenzo del escorial", *Archivo Español de Arte*, 127 (1959) 199-213. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El escorial", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, (1960) 271-286), puede explicar la inmediatamente posterior decadencia de la escultura funeraria española.

Escultura que tuvo en El Escorial, durante el siglo XIX, un intento de recuperación con el Panteón de Infantes, iniciado por Isabel II, quien aprobó en 1862 los diseños del proyecto que no se concluiría hasta 1888 tras una interrupción entre 1868 y 1877. Desde un punto de vista bibliográfico, ha sido uno de los conjuntos escultóricos de El Escorial más olvidado, con independencia del estudio de L. y G. de B. MORENO, *Panteones de Reyes y de Infantes en el Real Monasterio de El Escorial*. Madrid 1909, hasta las aportaciones de PARDO CANALIS, E., *Escultores del siglo XIX*. Madrid. Instituto Diego Velázquez, 1951 y el estudio, con aportación documental importante, de MELENDRERAS GIMENO, J.L., "El Panteón de Infantes del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", *Reales Sitios*, 88 (1986) 37-44.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- ALMELA, J. A. (ed. 1962), "Descripción de la Octava Maravilla del Mundo..." (Manuscrito 1594), en *Documentos para la Historia del Monasterio de El Escorial*. Madrid 1962, pp. 5-98.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid 1800, 6 vols.
- CELLINI, B., *La vita. I trattati. I discorsi*. Introduzione e note di Pietro Scarpellini. Roma, Gherardo Casini Editore, 1967. *La vida de Benvenuto, hijo del maestro Juan Cellini, Florentino, escrita por el mismo en Florencia*. Barcelona 1963, Editorial Planeta.
- PONZ, A., *Viaje a España*. Madrid 1788. Viuda Ibarra, Vol. II. De. Facsímil, Madrid 1972, Ediciones Atlas.
- POZZO, C. DEL.; HARRIS, E., y ANDRÉS, G. de., "Descripción del Escorial por (1626)." *Archivo Español de Arte*, 179 (1972) 1-33.
- SANTOS, F. de, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid 1657. Ed. Facsímil, Madrid 1984.
- SIGÜENZA, F. J. DE., *Historia de la Orden de San Jerónimo*, libro tercero y cuarto: *La Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. Las*

- partes del edificio del Monasterio de San Lorenzo*. Madrid 1605. N.B.A.E. II, 2.^a ed. Madrid. 1909; *Fundación del Monasterio de El Escorial por Felipe II*, Madrid 1927, Apostolado de la Prensa. *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid 1963
- VILLACASTÍN, A. de (ed. 1916), *Memorias*, en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid 1916. Nueva ed. 1985.
- XIMÉNEZ, FRAY A., *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid 1764. Ed. Facsímil, Madrid 1984.

ESTUDIOS

- ALONSO, M. DEL N. "Juan de Arfe y Pompeo Leoni", en *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, T. 7 (1940-41) 171 y ss.
- ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de., "Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del monasterio del Escorial existente en el archivo de su Real Biblioteca", en *Archivo Español de Arte*, anejo, 1972-77.
- AZCÁRATE, J. M. de, "Escultura del siglo XVI", en *Ars Hispaniae*, Madrid 1958, t. XIII.
- AZCÁRATE, J. M. de, "Los enterramientos reales de El Escorial", *Goya* 56-57 (1963) 130-139.
- BABELON, E., *El tabernáculo de El Escorial por Jacome Trezzo*. París 1891.
- BABELON, J., *Jacome da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les Arts à la Cour de Philippe II*. Burdeos 1922.
- BANGO TORVISO, I. G., "Iconografía de San Lorenzo", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid 1985, Ministerio de Cultura, pp. 367-419.
- BROWN, J. "Felipe II coleccionista de pintura y escultura", en *Las colecciones del Rey*, IV Centenario de El Escorial. Madrid 1987, pp. 19-31.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La Octava Maravilla del Mundo* (Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II). Madrid 1994, Editorial Alpuerto, S.A.
- CABELLO LAPIEDRA, J. M., "Escultura escorialense", *Revista Española de Arte*, III-IV (1934-35) 66.
- CAMÓN AZNAR, J., "El estilo Trentino", *Revista de Ideas Estéticas*, III (1945) 429-442.
- CAMÓN AZNAR, J., "El estilo trentino y El Escorial". *Aulas* 63, 6 (1963) 12-15
- CAMÓN AZNAR, J., "La escultura y la rejería españolas del siglo XVI", *Summa Artis*, Madrid 1961, t. XVIII.
- CAÑEDO ARGÜELLES, C., *Arte y teoría. La Contrarreforma y España*. Oviedo 1982
- CHECA, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España 1450-1600*. Madrid 1983.

- CHECA, F., *Felipe II mecenas de las artes*. Editorial Nerea. Madrid 1992. El Escorial 1563-1963. IV Centenario, Madrid 1963, Patrimonio Nacional. 2 vols.
- CUADRA Y ESCRIVÁ DE ROMANI, L. de, "La heráldica en el Monasterio del Escorial", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXI (1963) 129-150.
- DESWARTE-ROSA, S., "Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d'oeuvres d'art et envoi d'artistes", *Revue de l'Art*, 88 (1990) 52-63.
- FRANCASTEL, P., "La Contrarreforme et les Arts en Italie a la Fin du XVIème siècle", en *La réalité figurative*. París 1965, Editions Gonthier, pp. 339-389.
- GARCÍA GAÍNZA, C., "Escultura", en *Historia del arte Hispánico III. El Renacimiento*. Madrid 1980. Editorial Alhambra.
- GARCÍA DE WATTENBERG, E., "La obra de bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo de El Escorial". *Boletín Seminario de Arte y Arqueología*, 12 (1946) 127 y ss.
- GARCÍA REY, V., "Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIX (1931) 109-125 y 183-189; XL (1932) 22-38 y 236-244; XLI (1933) 140, 152; y 204-224; XLII (1934) 202-233; XLIII (1935) 211-237; XLIV (1935) 214-236.
- GÓMEZ MORENO, M. E., "La escultura religiosa y funeraria en El Escorial", en *El Escorial*. Madrid 1963. Patrimonio Nacional.
- KUBLER, G., *La obra de El Escorial*. Madrid 1983. Alianza Editorial.
- LÓPEZ GAJATE, J., "Escultura escorialense fundacional: el Cristo de Cellini", en *Estudios en el IV centenario de la Terminación del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (13 de septiembre de 1584)*, 1984, Ediciones escorialenses, pp. 450-502
- MALE, E., *L'Art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVIème, du XVIIe et XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*. París 1932.
- MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*. Madrid 1989. Taurus.
- MARTÍN GONZÁLEZ. J. J., "Una nota documental a la obra de los Leoni". *Archivo Español de Arte*, 23 (1950) 257.
- MARTÍN GONZÁLEZ. J. J., "Sobre la intervencion de León Leoni en el retablo de El Escorial", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 18 (1951-1952) 126 y ss.
- MARTÍN GONZÁLEZ. J. J., "El Panteón de San Lorenzo del Escorial", *Archivo Español de Arte*, 127 (1959) 199-213.
- MARTÍN GONZÁLEZ. J. J., "Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (1960) 271-286.
- MARTÍN GONZÁLEZ. J. J., "El Panteón de El Escorial", en *Goya*, 56-57 (1963) 14-147.

- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Tipología del retablo español del Renacimiento", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 30 (1964) 5-66.
- 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 el IV centenario de la terminación de las obras*. Departamento de Arte "Diego Velázquez", Madrid 1987, pp. 203-220.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor en palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*. Madrid 1991. Gredos.
- MAYORGA, R., "Los crucifijos del Real Monasterio de El Escorial" en *La Ciudad de Dios*, 93 (1913) 176-189.
- MELENDERAS GIMENO, J. L., "El Panteón de Infantes del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", *Reales Sitios*, 88 (1986) 37-44.
- MORENO, L., y G. DE B., *Panteones de Reyes y de Infantes en el Real Monasterio de El Escorial*. Madrid 1909.
- MULCAHY, R., "A la mayor Gloria de Dios y el Rey". *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid 1992, Patrimonio Nacional.
- NIETO ALCAIDE, V., y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid 1981, Ediciones Istmo.
- OSTEN SACKEN, C. VON DER, *El Escorial. Estudio iconológico*. Madrid 1984, Xarait Ediciones.
- PÁRAMO, A., "El escultor y arquitecto Juan Bautista Monegro". Toledo, (1928) 1967-1968.
- PARDO CANALIS, E., *Escultores del siglo XIX*. Madrid 1951. Instituto Diego Velázquez.
- PLON, E.: *Les maitres italiens au service de la Maison d'Autriche Leon Leoni sculpteur de Charles V et Pompeo Leoni de Philippe II*. París 1887.
- PLON, E., *Benvenuto Cellini: orfèvre, médailleur et sculpteur*. París 1893.
- POPE-HENESSY, J., *Benvenuto Cellini*. París 1985. Hazan.
- PORTABALES, A. *Los verdaderos artífices de El Escorial, y el estilo indebidamente llamado herreriano*. Madrid 1945.
- PORTELA SANDOVAL, F., "La escultura en el Monasterio de El Escorial", *Fragmentos*, 4-5 (1985) 97-114.
- PORTELA SANDOVAL, J. F., "La escultura en el Monasterio de El Escorial", *Anuario Jurídico Escorialense*, XVII-XVIII (1985-86) 533-550.
- PROSKE, B. G., *Pompeyo Leoni: work in marble and alabaster in relation to spanish sculpture*. Nueva York 1956, The Hispanic Society of America.
- RUIZ ALCÓN, M. T., "La escultura en el Escorial", en *IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Las colecciones del rey. Pintura y Escultura*. Madrid 1986, Patrimonio Nacional, pp. 49-61.
- SALAS, X. de, "San Juan Bautista, obra de Nicolás del Arca", *Reales Sitios*, 13 (1967) 22-24.

- SALTILLO, MARQUÉS DE, "La herencia de Pompeyo Leoni", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 42 (1934) 95-121.
- SANTIAGO, E.; MAGARIÑOS, J. M.; ANDRÉS, G., y FONTANELLA, L., "El Escorial, historia de una imagen", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Madrid 1985, Ministerio de Cultura, pp. 221-366.
- SARAVIA, C., "Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXVI (1960) 129-140
- TORMO, E.: *Las grandes series icónicas de los reyes de España*. Madrid 1917.
- TORMO, E., "Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial, obra de Pompeyo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Domenico Gaudi", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925) 117.
- VÁZQUEZ MARTÍNEZ, A., "Nuevos datos sobre Jacome Trezzo y el tabernáculo de El Escorial", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 8 (1941-42) 288-297.
- VEGUE y GOLDONI, A., "Una carta de Jacopo da Trezzo y dos de Pompeo Leoni", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1926) 156-160.
- VICENTE GARCÍA, A. de, *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid 1990, Patrimonio Nacional.
- WEISE, G., "Der Escorial als künstlerischer Ausdruck der Zeit Philipps II und der Gegenreformation", *Spanische Forschungen der Göres-Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, V. Munster 1935; también publicado como "L'Escuriale como tipica espressione artistica del tempo di Filippo II e del periodo della Controriforma", en *Il Rinascimento e la sua eredità*. Nápoles 1969, Liguori Editore, pp. 599-628.
- WITTKOWER, R., *Gian Lorenzo Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*. Oxford 1981.
- ZARCO CUEVAS, J., "Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas... donados por el Rey Felipe II al Monasterio de El Escorial", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XCVII (1930) 117.
- ZARCO CUEVAS, J., "Testamento de Pompeyo Leoni, escultor de Carlos V y de Felipe II, otorgado en Madrid a 8 de octubre de 1608", en *Revista Española de Arte*, I-II (1932-1933) 63-76.
- ZARCO DEL VALLE, M. R., *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Madrid 1870.

Víctor NIETO ALCAIDE
UNED
Madrid