

Tres Cristos de bronce en el Escorial: Tacca, Bernini y Guidi

Luz María del AMO HORGA
Universidad San Pablo-CEU
Madrid

I. Introducción.

II. El Panteón de Reyes.

III. Los tres Cristos de bronce del siglo XVII del Escorial.

3.1. Cristo de Pietro Tacca (1577-1640).

3.1.1. El camarín de la Sagrada Forma.

3.2. Cristo de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

3.2.1. La capilla del Colegio Alfonso XII.

3.3. Cristo de Domenico Guidi (1625-1701).

3.3.1. El altar del Panteón.

IV. Conclusión.

V. Bibliografía.

I. INTRODUCCIÓN

Es un placer incorporar de nuevo mi modesta aportación a este decimoctavo Simposium de gran carácter científico y artístico, sobre el tema tan interesante como bello de los Crucificados. Por la falta de espacio y tiempo no he podido desarrollar más el tema, indagar más en la investigación de fuentes, e incluso ampliarlo al cuarto crucificado en bronce del retablo de la basílica esculpido por Leoni. Por último y antes de empezar la exposición, quiero agradecer esta posibilidad que se me brinda, de acercarme a esta parcela artística, al Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, y al Padre Javier Campos en particular.

En cuanto a las obras religiosas del siglo XVII de procedencia italiana conservadas en la diócesis madrileña, el Monasterio de El Escorial atesora algunas de las más interesantes, entre las que figura el Cristo de bronce realizado por Pietro Tacca (1577–1640) en su taller florentino algo antes de 1635 con destino al Panteón de Reyes, pero que fue luego instalado en la Sacristía, donde hoy se encuentra oculto tras el conocido lienzo de Claudio Coello alusivo a la adoración de la Sagrada Forma por Carlos II.

Mayor interés presenta el crucificado de bronce dorado que se debe a Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) y que al parecer fue traído desde Italia para sustituir al de Tacca para el Panteón Real, pero como al monarca le resultó demasiado hermoso para lugar tan reservado, optó por buscarle otro emplazamiento, se ubicó en la capilla del colegio, y actualmente se encuentra en la celda prioral, formando parte del museo y al alcance de todas las visitas.

Además el Escorial conserva un tercer crucificado barroco de procedencia italiana, cuya factura se debe a Domenico Guidi (1625–1701), quien lo fundió en Roma por encargo del rey Felipe IV, que lo destinó en 1659 a presidir el altar del Panteón de Reyes, donde hoy muestra su dorada y broncea anatomía, que responde al tipo iconográfico de Cristo de cuatro clavos¹.

¹ PORTELA SANDOVAL, F. J. *Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid 1500 – 1750*. Separata de *Cuadernos de Historia y Arte* (Madrid), nº 4 (1986) 58-62. Centenario de la Diócesis de Madrid – Alcalá.

En la comunicación voy a introducir en cada Cristo literalmente la descripción que hizo José de Quevedo en 1854, dándole también la importancia de fuente directa del siglo XIX, conservando su ortografía y forma. Dado que los tres crucificados se pensaron para el mismo emplazamiento, he considerado oportuno introducir en el texto un pequeño estudio sobre el Panteón, a modo de introducción y complemento al estudio de los Cristos.

II. EL PANTEÓN DE REYES

Tomando datos originales, elegidos de fuentes directas, podemos decir que el panteón es una pieza ochavada de 36 pies de diámetro por 38 de alto. El orden de su arquitectura es compuesto, y su material, jaspes de Tortosa y mármoles de Toledo, adornados con bronce dorados que le dan mucha riqueza y majestad. El pavimento tiene en medio un gran florón de mármoles y jaspes de diversos colores, del que salen fajas en dirección de las pilastras y entrepilastras de la fábrica, formando como una estrella. Desde la planta, y siguiendo todas las líneas de su circunferencia, se levanta un zócalo de 2 pies de alto con una faja de 1 pie que corre por sus dos extremos. En el espacio intermedio se van haciendo recuadros en jaspes muy variados, guarnecidos de marcos de bronce imitando hojas de laurel de medio relieve. Sobre este pedestal, y á distancias iguales en todo el circuito, se elevan hasta la altura de 151 pies, 16 pilastras de jaspe estriadas y de orden corintio, con basas y capiteles de bronce. Su ancho es de 20 pulgadas, y entre cada 12 y sus traspilastras, que son de mármol, queda un recuadro de la misma materia, de 1 pie de ancho, ceñido por una moldura de bronce.

Sobre las pilastras carga el arquitrabe con filetes y dentellones de metal dorado; sigue el friso, que tiene sobrepuesto un vistoso follaje de bronce, terminando á los 22 pies en la cornisa, sostenida por canecillos del mismo metal. Desde esta arranca la cúpula, que se eleva 16 pies, y sobre la cornisa se forman ocho lunetos de 6 pies de alto por todo el ancho de los intercolumnios, cuyos arcos son de jaspe, y sus huecos de mármol negro de Vizcaya, con molduras de bronce. Los dos de la parte de Oriente sirven de ventanas, que reciben luz del patio de los Mascarones; al lado opuesto hay otra que da al panteón de Infantes, y otra entre estas, con la que se comunica la habitación Real; y todos los capitalizados con adornos de bronce. Perpendiculares a las pilastras de abajo salen otras tantas fajas de jaspe, resaltados y adornados sus claros, que son de mármol, con follaje de bronce, y suben compartiendo toda la cúpula hasta unirse en la clave, que es un anillo de jaspe de 18 pies de circunferencia.

Como hemos dicho anteriormente, haciendo un recorrido por el Panteón de Reyes, nos encontramos en primer lugar con la puerta de acceso, en la

que aparecen dos figuras femeninas de bronce dorado que fueron realizadas en Italia a mediados del siglo XVII. Se sabe que en 1653, el rey Felipe IV remitió a El Escorial las figuras que habían venido de Italia hasta Valencia y “que han salido tanto buenas”, quedando colocadas en su sitio en septiembre del mismo año, con lo que vinieron a suponer prácticamente el punto final al ornato del Panteón, que, ya acabado, fue consagrado en 1654.

Ocupado el espacio central por un bello escudo de bronce dorado y policromado con las armas reales, la figura de la derecha representa a la naturaleza humana desfallecida, con la cabeza inclinada de la que parece va a caerse la corona real y con la mano izquierda apenas sujetando el cetro, bajo el que aparece una tarjeta en la que se lee “Natura occidit”; al otro lado se encuentra la figura simbólica de la Esperanza sujetando con la mano izquierda un flamero y con la diestra otra tarjeta que dice “Spes exaltat”. Se trata de dos figuras de buena técnica e idealizada factura, que, sin embargo, resultan un tanto grandes para el espacio que ocupan, lo que afea un tanto su aspecto; pero en su descargo cabe recordar que ya en el momento de su colocación hubo algunos problemas porque resultaban ser algo mayores de lo previsto, según escribía el prior de la comunidad jerónima en carta dirigida el 17 de agosto de 1653 a Felipe IV.

También en el Panteón de Reyes, hay que destacar la existencia de ocho apliques de bronce dorado con forma de ángeles portadores de hachones encendidos. Su ejecución se debió a artistas milaneses, barajándose los nombres de Clemente Censore según López Serrano y Martínez y de Juan Antonio Ceroni según la mayoría de los investigadores que parecen seguir la noticia dada por Lázaro Díaz del Valle y la posterior afirmación de Rotondo, quien precisa que el artista milanés vino a hacerlos llamado por Felipe IV. Por su parte, Martín González indica que está documentada la intervención en 1623 de Ceroni, el mismo que hizo la decoración escultórica de la fachada del convento salmantino de San Esteban, en la elaboración de modelos y en la ejecución de los ángeles lampadarios, en cuya realización trabajaron también otros italianos bajo la dirección de Crescenzi. El mismo Martín González había indicado años antes que en la indicada fecha se le habían abonado a Ceroni varias partidas por la ejecución de unos modelos en cera de los ángeles y por haber moldeado otros en yeso, constandingo en 1624 otras partidas por el fundido de las piezas en bronce; curiosamente, las alas de las ocho figurillas se hicieron de plancha de cobre y por lo tanto huecas, para ahorrar material y gasto según se desprende de un pago efectuado al mismo artista y a sus oficiales en 1624, a razón de doscientos reales cada par. El vaciado correspondió al también italiano Juan de Mónaco como se desprende de unos abonos realizados entre 1622 y

1624; años después, en 1628, se llevan a cabo otros pagos de los que se desprende que a Juan Bautista Berenchi se entregaron cuarenta ducados por cada uno de los ocho candeleros que portan los putti. Al parecer, las figuras no fueron realizadas bien y por entero, sino a base de piezas, lo que fue muy criticado a Crescenzi como responsable de los trabajos decorativos del Panteón.

Las ocho figuras son diferentes entre sí y por lo tanto fueron ejecutadas según modelos propios para cada una, aunque todas tengan extraordinario parecido y muy semejantes dimensiones (72 x 53 x 40 cm.) De cuerpo rollizo, un ligero velo atenúa su desnudez, en tanto que hacen graciosos gestos con los brazos para sostener los candeleros.

El altar, junto con las urnas, era la gran pieza mobiliar de todo el Panteón, ya que dicho recinto era una capilla. Felipe II pensaba colocar uno a levante, acorde con la orientación canónica, pero al no concluirse el proyecto, no se hizo nada. Con Felipe III se siguió en la misma idea, pero al replantear Juan Bautista Crescenzi todo el proyecto del Panteón, cambió el altar de sitio, y lo situó al norte, frente a la puerta, y formando con ésta los dos vértices del eje principal de la circunferencia. Pero a la muerte de este rey, nada se había hecho de esta pieza. En 1624 Crescenzi fundió dos columnas de bronce para el retablo, en cuatro trozos, que salieron mal, quedaron arrumbadas y se paró el proyecto. Ello quiere decir, que en ese año el italiano ya había dado las trazas y se iniciaba su ejecución, pero falló en el intento. Tras este fracaso, se inicia un retablo de bronce y se cambió por otro similar al del retablo mayor y los cenotafios de la Basílica, y así, en 1628 se llevaron desde Madrid al Escorial «dos columnas de mármol de Italia para el altar». Además se hicieron unas basas y capiteles corintios de bronce. Pero todo se paró y la obra quedó inconclusa y defectuosa.

Lo que se deduce de todos estos datos, es que Juan Bautista Crescenzi proyectó el altar del Panteón, que en origen era de bronce y posteriormente se cambió por mármol. Seguramente el que hoy existe recoge en rasgos generales, el diseño del italiano, es decir, un arco de triunfo sobre dos columnas con su correspondiente entablamento y frontón de remate, todo hecho en materiales nobilísimos, acordes con los del resto de la rotonda.

A partir de 1646 comenzó la ejecución del ara con su frontal como la del retablo propiamente dicho. Desde 1648 consta que en El Escorial estaba el crucifijo, que iba a ser la imagen del altar. El 21 de junio escribía el Prior al Rey: «No se dora nada ahora. porque aun no ha llegado el socorro de los

4000 ducados que V. M. mandó dar; dícenme que vendrán presto: al punto se irá continuando, y lo primero que se tomará entre manos será el santo Cristo que, por ser pieza tan grande, es la más dificultosa de todas, y nos da mucho cuidado para que salga perfectamente dorada; espero en Dios que lo salga». Al poco llegaron los recursos arbitrados y en la segunda mitad de ese año se comenzó el dorado de la escultura, interviniendo en ella Pedro de Huete, Andrés Ortela y Sebastián de Gavilanes, el 20 de enero de 1650 Juan Bautista Chapui cobraba por la tarja que vació para el título de la cruz.

En 1646 se pagaba a Juan Delgado, para que fuese a los Montes de Toledo a buscar columnas a propósito para el altar. Este dato indica, que las columnas de mármol de Italia no debían estar en El Escorial, pero también revela que las trazas se han cambiado. En efecto en una carta sin fecha de fray Nicolás de Madrid a Felipe IV, que data Iñiguez poco antes de junio de 1648, dice: «El altar, Señor esta sin adorno, como advertió vuestra Magd. y la razón es porque se mudó la traza primera que hizo Juan Bautista Crescencio». Al Prior le agradaba la traza del italiano, que debió cambiarse por otra acaso de Alonso Carbonel y sugiere volver a ella: “Hoy es fácil ejecutarla en la misma conformidad, porque están vaciados los bronce, de las basas y capiteles corintios con todo su adorno y sólo faltan las columnas y arquitrabe y sirviéndose vuestra Magd. de mandar se envíen unas de jaspe muy hermoso que están en el *Retiro*, que son las que se están labrando para la obra que vuestra Magd. ha Mandado hacer en su real palacio, saldrá perfectamente a cabo el altar. Vuestra Magd. dispondrá en todo lo que más convenga a su real servicio”.

El 21 de junio de 1648 se ha trabajado «en reparar las basas y capiteles de las columnas que han de servir al altar», es decir, se han puesto a punto las piezas hechas por Juan Bautista Crescenzi. Este dato confirma que se ha rechazado la traza seca que atribuimos a Carbonel y se vuelve a la idea de Crescenzi, tanto en riqueza, como en tamaño y modulación. En efecto, a partir de los parámetros del italiano Alonso Carbonel, que era escultor y arquitecto, dio nuevas trazas del retablo, comenzando el trabajo el 15 de octubre de 1648. Cristóbal y Felipe de Pedraza trabajan los bronce del frontal y el 23 de noviembre del año siguiente se sumó a ellos Bernardo de Pedraza, el cual hizo la historia en él representada del Santo Entierro por mil quinientos reales. En agosto de 1649 también trabaja en ello Francisco Maduro. El 22 de febrero de 1649 el Prior informaba que «el frontal de bronce para el altar se va haciendo y está muy adelantado, y entiendo saldrá a gusto de V. M.».

El 1 de abril de 1649 se trajeron del Buen Retiro dos columnas grandes de jaspe verde de Génova, con las que se armó el retablo. La sugerencia del

Prior había sido oída. El 12 de mayo de 1649 Bartolomé Zumbigo se ponía al frente de las obras de mármol y jaspes y el 18 de mayo iniciaba su tarea; durante los meses de junio y julio el cantero Bartolomé Medrano deshizo el viejo altar inconcluso y el hueco lo rozaron Sebastián y Claudio Andrés, Antonio Chambo y Diego y Bartolomé de León para disponer el nuevo. Tanta actividad la refleja fray Nicolás en su correspondencia del 18 de agosto de ese año: «En el altar se va trabajando ahora. y terso por sin duda ha de salir muy a gusto de V. M., Y que ha de dar gran lustre a una obra tan insigne».

El 15 de enero de 1650 había una actividad frenética en esta pieza, «trabajan en los jaspes del altar diecisiete oficiales y, ocho en vaciar y reparar los broncees necesarios para él, y, éstos se ocupan en dorar algunos días. El frontal está ya muy adelante y entiendo ha de quedar del gusto de V. M.». En mayo y junio Pedro García repara y lima las molduras del altar. El 20 de octubre el carpintero Antonio de Lara colocaba el andamio para asentarlos, la obra de jaspe se acabó en noviembre de 1650 y en febrero de 1651 Bernardo de Pedraza hizo la tarja del remate, por la que cobró cuatrocientos cincuenta reales en diciembre de ese año. La obra estaba hecha. El 11 de junio de 1652 se estaba haciendo la peana del altar y el rey habla de la lámpara que vendrá de Italia “presto”².

Para terminar con el panteón y no extenderme más de la cuenta, solo añadir que en la parte baja del mismo altar del Panteón de Reyes se encuentra un frontal de bronce dorado en el que se desarrolla la escena del Santo Entierro en relieve, que está inspirada en el mismo tema interpretado por Tiziano para El Escorial en dos ocasiones. Don Antonio Rotondo es el primero que indica que sus autores fueron los legos fray Eugenio de la Cruz y fray Juan de la Concepción, monjes del Monasterio y practicantes del oficio de platería antes de entrar en religión, siendo asimismo autores de un trono y un frontal para la Virgen del Patrocinio. Sin embargo, una reciente aportación de Bustamante permite precisar que el autor del relieve fue Bernardo de Pedraza, quien cobró por ella mil quinientos reales en 1649. La escena está enmarcada por una cenefa que, según Navarro Franco, reproduce los mismos adornos de bronce que decoran la cornisa del Panteón, cuya traza se atribuye a Crescenzi. Pero el hecho de que el relieve central se encuentre rodeado de una compleja ornamentación de rocallas hace pensar en alguna modificación del siglo XVIII o tal vez posterior, de la que no hay constancia documental³.

² BUSTAMANTE GARCÍA, A., “El Panteón de El Escorial. Papeletas para su historia”, en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), IV (1992) 204- 205.

³ PORTELA SANDOVAL, F. J. “Varia Sculptorica Escorialensia”, en *La escultura en el Monasterio del Escorial*. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial 1994, pp. 224 – 227.

III. LOS TRES CRISTOS DE BRONCE DEL SIGLO XVII EN EL ESCORIAL

3.1. *Cristo de Pietro Tacca (1577-1640)*

En la Sacristía, y presidiendo el altar de la Sagrada Forma, se encuentra una de las joyas escultóricas del Monasterio: el Crucificado de Pietro Tacca, del que consta que ya estaba en El Escorial desde septiembre de 1648, momento en el que fue dorado. Obra de bronce, la figura de Cristo, que es de tamaño algo mayor del natural (190 x 178 x 96 cm.), presenta una factura muy clasicista propia del escultor florentino (1577-1640), que, siguiendo la estética de su maestro Juan de Bolonia, la realizaría en su taller italiano pensando que sería colocada en el altar del Panteón de Reyes.

El Cristo de El Escorial de Pedro Tacca, lo documenta Giovanni Baglione, en su libro editado en Roma el año 1642, dedicado al Cardenal Girolamo Colonna y titulado “Vite de Pittori, Sculttori, et Architetti dal Pontificato de Gregorio XIII (1572), sino a tutto quello di Urbano VIII (1642)”, y lo menciona en la vida de Crescenci, el primer arquitecto y principal del Panteón de Reyes de El Escorial y dice de él :”abajo, frente a la escalera, está el altar y encima un crucifijo de fundición por Pietro Tacca de Carrara”. Pero, citándose las otras obras de bronce, plata, etc., y sus autores, se añade que la obra total estaba inacabada por muerte de Felipe III, y que nunca se habían colocado los bronce en sus lugares

Como puede observarse, no es posible fijar la fecha de su ejecución, ya que, si bien se dice que el crucificado llegó a España antes de 1635, año de la muerte de Crescenzi, no faltan quienes apuntan que pudiera haber sido encargado ya antes de 1621 en vida de Felipe III, muy posiblemente durante el viaje del propio Crescenzi a Italia en 1619. Aunque el destino inicial de la imagen era el Panteón de Reyes, parece que no pudo ser destinada definitivamente a dicho recinto porque era muy grande y no se ajustaba bien a las dimensiones de la hornacina que se había construido, lo que provocó un posterior trasiego de crucifijos y, consiguientemente, una serie de confusiones hasta que Tormo puso las cosas en su sitio. Al parecer, pues, estuvo colocado un tiempo en el altar del Panteón, posiblemente desde 1650 y hasta 1654 o 1655, siendo el que aparece reproducido en el grabado de Pedro de Villafranca que se incluyó en la *Descripción* del padre Santos en 1654 (no publicada hasta 1657), pero, según este mismo autor, al traer otro crucificado que quedaba mejor ajustado, el rey dispuso que pasara a la Sacristía y se hiciese un retablo para alojarlo, de madera tallada y dorada, encontrándose la figura en su sitio de la Sacristía ya en 1657, si bien pudo haber sido colocada en noviembre o diciembre de 1659, según

aportaciones de Agustín Bustamante; más tarde, en 1684 Carlos II decidiría decorar suntuosamente el recinto como luego se comentará. Por cierto, que, en un principio, la imagen no estaba dorada y fue necesario dorarla en el segundo semestre de 1648, suponiendo nosotros que se haría tal modificación cromática para que armonizase mejor con los dorados adornos del Panteón.

Estilísticamente, el Cristo de Tacca es totalmente semejante al que, también de bronce, se conserva en el sepulcro Rinucci de la catedral de Pisa, resultando diferente sólo porque este último es algo más pequeño. Desde el punto de vista iconográfico, responde al tipo de Crucificado de tres clavos y aparece muerto, con la cabeza caída hacia el hombro derecho y contrapuesta con la línea del cuerpo que se proyecta hacia la izquierda. La cabeza se ciñe con una corona postiza que no formaba parte del bloque escultórico ya que se le colocó más tarde. El tratamiento anatómico es muy correcto, con los músculos bien trabajados y simulada la sangre que sale del costado por siete pequeños adornos en relieve; sin apenas interrumpir la suave y esbelta anatomía, el pequeño paño de pureza que se ciñe a las caderas con amplio nudo en el lado derecho demuestra un gran dominio técnico, realzando el arqueamiento de las caderas hacia la izquierda, lo que marca más al perfil curvilíneo de la figura, cuyas piernas aparecen levemente flexionadas.

El Crucificado está unido a una cruz de madera (260 x 148 cm.) sobre la que se encuentra una cartela con las letras INRI, también de bronce dorado, pero recortada de manera más barroca. En relación con estos dos detalles, María Elena Gómez-Moreno ha supuesto que la imagen vendría sin cruz y que tanto ésta como la cartela se harían en España, lo que justificaría el carácter hispano de su estilo. Sin embargo, no hay que olvidar que el crucifijo de la catedral de Pisa también presenta una cartela de contornos muy movidos.

Es una figura de extraordinaria calidad a la que no puede ponerse más peros que la gran dificultad que existe para su contemplación por el público, ya que permanece oculto por el gran lienzo de Claudio Coello, que sólo descende el 29 de septiembre (San Miguel) para permitir la veneración de la Sagrada Forma, pudiendo ser admirado el resto del año tan sólo por su parte posterior desde el pequeño oratorio, y por supuesto con permiso.

El Crucificado de Tacca se encuentra alojado en el retablo o altar de la Sacristía y acompañado por dos ángeles de bronce dorado que, con las alas extendidas y en actitudes perfectamente contrapuestas, parecen volar a los pies del Cristo. Tormo ha supuesto que formaran parte del lote de piezas encargadas por Crescenzi a escultores milaneses con destino al Panteón de Reyes, coincidiendo en ello casi todos los investigadores. Ciertamente, las dos figuras nos recuerdan

más a los modelados por el italiano Ceroni hacia 1624 para las paredes del Panteón que a las obras de Tacca.

Me parece interesante para entender el Cristo y el recinto en el que se encuentra, transcribir una de las fuentes directas, la de José de Quevedo en su “Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comúnmente del Escorial”.

3.1.1. El camarín de la Sagrada Forma

“La caja riquísima que dije en el capítulo anterior se había entregado al Nuncio, tal vez le pareció no era bastante para cumplir la voluntad expresa del Sumo Pontífice; y luego que estuvo convertida en tabernáculo, quiso que por el pronto se colocase en altar separado, señalando el que había entonces en el testero de la sacristía. Era este de madera perfectamente tallado y dorado; en el centro había un magnífico Crucifijo de bronce dorado, poco menos del natural, que antes había servido en el altar del panteón. Debajo de él estaba colocado el famoso cuadro de Rafael, conocido con el nombre de la *Perla*. En lugar de esta última imagen se puso en un magnífico escaparate de tersos cristales el nuevo tabernáculo; se adornó el altar con todo el lujo posible; y en lugar del frontaltar de bronce que tenía, que es el que hoy se ve colocado en el mismo sitio, mandó el Rey nacer uno que correspondiese á la riqueza y labor de la caja. Era todo de plata, con los adornos afiligranados de oro, plata y pedrería, cubierto todo con una red, también de plata, en la que se leía en letras del mismo metal la inscripción siguiente:

CAROLUS II. HISPAN. REX CATHO.
AUSTRIACA SUORUM PIETATE
PRIMUS AUT NULLI SECUNDOS
AUR. ARG. LAP. QUE PRAECI. ORN.
SANCTAE FORMAE CONSEGRAT. MIRABILITER.
INALTERATIS SPECIEBUS PERMANENTI
OBTULIT, ANNO, DÑI. MDCLXXXIV.

Que traducida á nuestro castellano dice así: *Carlos II, rey Católico de España, el mas señalado, ó al menos no inferior en piedad á ninguno de sus sucesores de la casa de Austria, ofreció á la Santa Forma consagrada, y que permanece milagrosamente sin alteración de sus especies, este altar y tabernáculo, adornado de oro, plata y piedras preciosas, en el año del Señor de 1684.*

Luego que estuvo preparado el altar, el 19 de octubre de 1680, en presencia del Rey, de la Real familia y de los grandes de su corte y cámara, se hizo la traslación solemne, y quedó la santa Forma en la sacristía.

Después de esta traslación pareció al Rey que convendría erigir allí un altar que correspondiese en lo posible á la divinidad del objeto que en él se veneraba, y á la grandeza y majestad de la sacristía y del edificio, y que al mismo tiempo armonizase con la riqueza y hermosura del templo que en él se había colocado. En consecuencia dio sus órdenes al efecto, y en el año 1684 se comenzó el bellissimo altar que ahora ocupa todo el frente de la sacristía, y cuyos detalles y pormenores daré en la descripción. El diseño y ejecución se encargaron á Don José del Olmo, maestro mayor de las obras reales, bajo cuya dirección se concluyó con el primor y solidez que hoy se ve en la parte de cantería; y de los adornos de bronce fue el encargado Don Francisco Filipini, italiano, que era ayuda de furriera y relojero del Real palacio.

Para que nada faltase á la belleza y perfección de esta capilla, se encargó el desempeño del cuadro que cubre todo el claro del altar, y que sirve de cortina para reservar tan ricos objetos, al célebre pintor de cámara Claudio Coello. Representó en él la función regia que se hizo para la traslación de la santa Forma con tal propiedad y gusto, con tanta fuerza de verdad y colorido, con tanta corrección y valentía de dibujo, que puede llamarse sin exageración el milagro de la pintura; el último cuadro de la buena época; el primero entre los objetos de tan bella y distinguida arte. El mismo tiempo tardó este famoso artista en pintar su cuadro que duró la fábrica del altar, esto es, seis años; y se dice, que impaciente Carlos II al ver la detención con que pintaba y lo poco que adelantaba el cuadro, le dijo: *Si yo hubiera encargado el cuadro á Jordan, ya hubiera pintado una docena.* Coello, lleno de confianza en su obra, le contestó: *No lo dudo, Señor, pero el mío valdrá por todos los de Jordan.* En efecto, no se equivocaba; ¡tanta conciencia y seguridad tenia de sus conocimientos en el arte.

La sacristía y el nuevo altar, además de la rica custodia de que ya hemos hablado, estaba adornado con un lujo sin igual. En él y en las credencias inmediatas lucían las ricas alhajas que Carlos II había hecho labrar en Sicilia, -que componían un servicio completo de altar, á saber: cruces, cálices, hostiarios, vinajeras, platos, bandejas, sacras, misales, atriles, candeleras y ramilletes, todo de plata sobredorada con adornos de filigrana y sembrado de piedras preciosas, y todo duplicado, que solo esto formaba un tesoro inmenso.

Entrando por la puerta de la derecha del altar se halla una pieza de 10 pies de ancha, 32 de larga y 21 de alta. Recibe la luz de Oriente por dos ventanas una sobre otra; y en la segunda hay un antepecho de mármol con balaustres de bronce solo de adorno. Las paredes, el pavimento y la bóveda están vestidos de mármoles y jaspes de diferentes colores. Las paredes tienen pilastras resaltadas sobre sus pedestales, y en los planos de los intercolumnios, florones ó estrellas embutidas con mucho primor. La bóveda está compartida con ángulos y aristas en

correspondencia con las labores del pavimento; y en este, frente al altar, hay un lindo florón que corresponde con otro de bronce que está encima como cerrando la bóveda. De este último pende una araña también de bronce, que viene á quedar en medio del trasparente, que por esta parte es mucho mayor por la fuga del arco. A las ventanas de Oriente corresponden en la parte opuesta, en lo bajo una puerta de igual labor y forma que la de entrada, y encima una tribunilla de 8 pies cuadrados, cubierta como todo lo demás de mármol y jaspe. Tiene delante un antepecho de mármol pardo, sostenido por cuatro pilastras de lo mismo, y balaustres de bronce con unos jarroncitos por términos. En el testero de esta tribuna hay un nicho de 4 pies de ancho por 6 de alto, que remata en una concha. Ahora hay cruzadas delante de él dos banderas, que tradicionalmente se dice ser tomadas en la rota de San Quintín.

Por la puerta de la izquierda del altar se pasa á otras dos piezas en el piso bajo y otras dos en el alto, rodeadas de cajonería y escaparates para guardar ornamentos, conocidas comúnmente con el nombre de salas de los *Capillos*⁴.

3.2. *Cristo de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)*

Como ya hemos comentado, y aunque seamos reiterativos, para el Panteón se destinó un Crucifijo encargado a Bernini. Baldinucci en la biografía sobre Bernini afirma que este maestro realizó “a solicitud de Felipe IV un gran Crucifijo de bronce, que se colocó en la capilla del sepulcro de los reyes”.

El Padre Francisco de los Santos, en su Historia de El Escorial (1657), menciona el crucifijo en el Panteón. Wittkower, que acepta plenamente la autoría de Bernini, estima que pudo ser hecho poco antes de 1655. Recuerda este autor que el Cristo es la única obra que el escultor posee en España, por estimar como falsas las otras obras que se le atribuyen. Es un cuerpo elegante, de modelado suave; el rostro ofrece un intenso dramatismo, el paño de pureza aparece con pliegues movidos, dispuesto en forma de cruz. Mide 140 centímetros.

El maravilloso Crucifijo de Bernini estuvo poco tiempo en el Panteón. Los candelabros daban una luz quebrada, que encendía a intervalos la suave anatomía del Crucificado: demasiada belleza para gozarse con restricciones. Era preciso sacarlo del Panteón. El rey, tan informado de estos negocios tuvo que decidir, pero seguramente se tuvo en cuenta la opinión de Velazquez,

⁴ QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1854, pp. 161-165.

que conocía la fama de Bernini. Tormo lo ha identificado como Domenico Guidi, que se sospecha que era hijo del arquitecto Antonio Guidi, amigo de Tacca. Y este Crucifijo de Guidi es el que se halla en el altar del Panteón. Para evitar riesgos de colocación en cuanto al tamaño, se encargó más pequeño que los demás (125 centímetros). Ofrece un modelo macizo⁵.

El Crucificado de Gian Lorenzo Bernini, unido a una cruz de madera pintada de negro, se encuentra actualmente, en la celda prioral baja. Fundido en bronce y patinado en plateado con un barniz superior que le daba aspecto de dorado, pero nunca dorado a fuego como se creía, la imagen (164 x 120 x 22 cm.; la cruz: 228 x 170 cm.) presenta a Cristo ya muerto, con la cabeza caída hacia el hombro derecho y sin corona de espinas, mostrando herido el costado por la lanzada y sujeto al madero con tres clavos; el tratamiento anatómico es de gran corrección pero muy suave y con un hermoso rostro altamente idealizado, denotando mayor serenidad y nobleza que el realizado por Bernini para el palacio Pallavicini de Roma, que es algo más pequeño que éste, pero de actitud más vital; el paño de pureza supone la nota más barroca de la pieza con su movimiento y gusto por el claroscuro en los plegados y la forma de hacer el nudo, contrarrestando un tanto el menor quiebro de cintura y más reducida flexión de rodillas que los de Tacca y Guidi, como ya advirtiera Tormo. También hay que estar de acuerdo con la observación de Gómez-Moreno de que el cuerpo es algo tenso para estar muerto. La cartela con el INRI, de bronce dorado a fuego, presenta una ornamentación muy barroca a base de moldura de rizos y conchas, muy diferente a los habituales por entonces en España. La figura de Cristo, que se encontraba bastante sucia y con el barniz oxidado, fue sometida a una minuciosa restauración en 1993.

Según indican Filippo Baldinucci y Domenico Bernini, esta imagen fue realizada para el altar del Panteón de Reyes por encargo del rey Felipe IV. Pero el mismo Baldinucci comenta que la pieza había sido entregada por el papa Inocencio X a la reina doña Mariana de Austria al pasar por Milán el 4 de agosto de 1649 camino de España para contraer matrimonio con el soberano español. Ambas afirmaciones de Baldinucci parecen contradictorias por cuanto, si la figura era un regalo papal, difícilmente podría haber sido encargada previamente por el monarca. Más tarde, otro biógrafo del artista, Stanislao Frascetti, completa la información diciendo que Bernini hizo un crucificado por encargo del Papa, quien lo regaló en una caja muy rica a doña Mariana de Austria, advirtiendo que normalmente se dice que fue encargo directo del soberano español. Tormo opinaba que Bernini había hecho un Cristo para El

⁵ MARTÍN GONZALEZ, J. J., *El escultor en palacio. Viaje a través de la escultura de los Austrias*, Gredos Madrid 1991, pp. 192-197.

Vaticano por encargo de Urbano VIII y que esa sería la imagen que Inocencio X regalaría al rey. A su vez, Gómez-Moreno estima que no está clara la identificación hecha por Frascchetti entre el Crucificado escurialense y el “corpo santo” regalado al rey por Inocencio X, estimando que este último sería simplemente una reliquia. Por su parte, Wittkower, que comenta la obra inclinándose por suponerla encargo real, precisa que una réplica de esta imagen pudiera ser la mencionada en un inventario de Luis XIV en 1684. Asimismo conviene recordar que la figura tiene mucho parecido con alguno de los crucificados conservados en la Basílica Vaticana que fueron realizados por Ercole Ferrata siguiendo diseños del maestro napolitano.

Baldinucci en su libro sobre Bernini, y también al pie de la letra en la obra grande y postuma “Notizie de Professori del disegno da Cimabue in qua”, Florencia 1728, al reproducir algo extractada la vida de Bernini, y dijo finalmente en la lista de las obras de escultura y arquitectura de Bernini, al final de su biografía: “Statue di metallo... Crocifisso grande quanto il naturale, per láltare della capella Reale de Philippo IV. Madrid”.

Dos años hacía tan sólo que había muerto Bernini cuando sale a la luz el libro de su vida escrito por Baldinucci. Al fin de su obra incluye este autor una lista de los trabajos que el maestro hizo con destino a la Corte de los Papas, y de las que, como encargo de otros reyes y magnates, se conservan en distintos países europeos. Este libro de Baldinucci ha sido básico para todo estudio sobre Bernini, y sus líneas generales han sido seguidas por historiadores posteriores. España aparece mencionada en esta relación de Baldinucci tan sólo una vez, al citar el crucifijo de bronce que la reina Doña Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, recibió al pasar por Italia cuando venía de su patria a España.

Sabemos que Felipe IV hizo por entonces donación de un collar de oro al artista. Sabemos también que el propio Bernini trazó el proyecto para el monumento que al mismo Felipe IV había de erigirse en la basílica de Santa María la Mayor, de Roma, cuyos apuntes se conservan en la colección de dibujos de la Biblioteca Chígiana y en la Galería de los Uffici, de Florencia. Sobre ellos se hizo la obra, después de muerto el maestro, por su discípulo Girolamo Lucentí.

Estas son las relaciones con España que los biógrafos de Bernini nos dan a conocer. Y la única obra del artista registrada en las colecciones españolas, es el mencionado Crucifijo. Sin embargo, repasando las largas listas de inventarios, tasaciones y testamentarías de los Reyes Austrias y Borbones existentes en el Archivo de palacio, averiguamos que fueron varias las piezas trabajadas de su mano o salidas de su taller que adornaron las salas del viejo Alcázar y del Palacio del Buen Retiro, las que pasaron después a decorar las nuevas piezas

del palacio construido por los Borbones. En estos inventarios no era frecuente hacer constar el nombre del artista al lado de la obra de arte. Sin embargo, son varias las veces en las que se acompaña a la obra el nombre de Bernini como autor, dato que demuestra en cierto modo una excepcional estimación de la pieza.

Cuando Velazquez marchó por segunda vez a Italia con el propósito de adquirir obras antiguas y de famosos artistas italianos, sabemos que entabló relaciones con Bernini, que lazos de amistad unieron a ambos artistas, y hasta pudiera ser que nuestro pintor retratara al famoso escultor y arquitecto, que también pintaba.

En las noticias documentales de la basílica Vaticana, la actividad artística de Bernini era demasiado pública y su propia vida demasiado famosa y comentada en Roma y en el mundo para que se les escapara a biógrafos como su amigo y admirador Baldinucci y el propio hijo del escultor, Domenico Bernini, un crucifijo de bronce de gran tamaño. Y como nadie ha visto nunca otro que el del Escorial, ni citaban otro Crucifijo suyo, ni siquiera en mármol, se da por conjetura que el encargado para el Vaticano por el Papa Barberini, Urbano VIII, al comienzo de su pontificado de gran mecenas (sobre todo gran mecenas de Bernini) y nunca citado, es el mismo que el de su sucesor y antagonista e hispanófilo el Papa Panphili-Doria, Inocencio X (el Papa de Velázquez), que destinó para la nueva Reina de España, segunda esposa de su muy favorecedor amigo Felipe IV. Por eso, por la «distracción» de destino de la obra, se daría a correr la noticia medianamente inexacta del encargo del propio Felipe IV. El Papa, hacía regalo barato y de sonora esplendidez, nada menos que «un Crucifijo de tamaño natural de Lorenzo Bernini, en bronce dorado», y de paso mataba otro de los recuerdos del Papa Barberini. Y todavía más, regalaba un Bernini que probablemente había gustado poco en Roma, aun a los admiradores de Bernini más ciegos e incondicionales. Si en el encargo también había intervenido el Cardenal Pallavicino, ya es más difícil de saber y si, en suma, no ha habido nunca más que un solo Crucifijo grande en bronce de Bernini, que es el del Escorial. También el del Cardenal Pallavicino debió de ser una repetición en bronce, en pequeño del primer modelo y como éste se ha perdido, en definitiva no hay otro crucifijo de Bernini que el del Escorial⁶.

Sufrió la imagen las consecuencias de la invasión napoleónica y estuvo a punto de ser trasladada a la vecina Francia por la influencia de Federico Quillet, un caballero francés conocedor de las Bellas Artes, y sobre todo de la buena fe de los monjes, pues fingiéndose turista con la publicación de un folleto llamado *Napoleón sin máscara*, sorprendió a los hijos de San Jerónimo haciendo inventario

⁶ TORMO Y MONZO, E. “Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), I (1925) 140-142.

y relación de cuanto veía en su libro de memorias. Apenas la invasión napoleónica fue un hecho se presentó con una Real Orden por la que se le confería el encargo de trasladar a Madrid todos los objetos preciosos que existían en el Escorial. Descubierta su jugo, apeló a medios violentos y de destrucción para conseguir su objeto, dando lugar a deterioros que se causaron en no pocas obras de arte y valor del famoso Monasterio.

Lo que está fuera de duda es que, una vez llegada la imagen a El Escorial en torno a 1649, fue instalada en el altar del Panteón, en donde permanecería entre 1654 y 1659. Allí la menciona el P. Santos en 1657, apareciendo ya ubicada en el Colegio en las ediciones de su libro en 1681 y 1698. Efectivamente, cuenta el mismo P. Santos que no se dejó en el Panteón por ser pequeña para allí - Tormo cree que debería decir “grande”-, disponiendo el rey que se le hiciese un retablo en el Oratorio del Noviciado o capilla del Colegio, en donde sustituyó a un lienzo de Tibaldi. Y en su lugar fue colocado en el Panteón el Cristo de Domenico Guidi, que es el que hoy preside el altar. Pero también cabe suponer que su singular calidad y belleza produjo tal admiración que se pensó en situar la creación de Bernini en un lugar de más fácil contemplación, ya que el Panteón era lugar de visita reservada.

En relación con el traslado del Cristo de Bernini a la Capilla del Colegio, el P. Ximénez, que precisa que la figura tiene “cinco pies de alto”, describe el retablo situado en el testero de frente a la silla del Rector, diciendo que es un retablo de “cinco varas y media de alto con su zócalo, columnas, arquitrabe, friso y coronación de mucha curiosidad y en el frontispicio un florón de grande bizarría, todo dorado; con molduras, filetes, hojas y otros ornamentos de vistosa composición”. Fórmase en medio de este retablo un nicho o capilla cuadrada en que está colocada una imagen de “Christo Nuestro Señor crucificado, de preciosísima hechura”. Expoliada por los franceses, el 19 de marzo de 1814 fue trasladada de nuevo a su sitio desde la sala de la Trinidad. La imagen posiblemente se mantendría en este retablo hasta que, con la llegada de los agustinos en el siglo XIX, se rehizo la capilla. Pero, lamentablemente, con esta escultura viene ocurriendo ahora aquello que, al parecer, el rey Felipe IV quería evitar: que no pudiese ser contemplada su belleza; y ello se debe a que el acceso a la capilla colegial no es fácil, por lo que era deseable su traslado, ya solicitado por Tormo en 1925, pudiendo encontrársela un digno emplazamiento en la Basílica al igual que lo está el Crucificado de Cellini. El 22 de Junio de 2007 se traslada de la capilla del colegio a la celda prioral baja, que forma parte de la visita del monasterio, ya está al alcance de todos.

Al igual que ya incorporé en el primer estudio sobre el crucificado de Tacca, voy a transcribir lo que comenta Quevedo sobre el Cristo de Bernini.

3.2.1. La capilla del Colegio Alfonso XII

“En este mismo piso, por una puerta que hay en el ángulo de Mediodía y Norte, se entra á una capilla donde los monjes colejiales rezaban el Oficio divino. Enfrente de esta puerta hay otra que sale al antecoro del convento. El pavimento es de piedra berroqueña, la bóveda está dividida en dos mitades por un arco que da vuelta sobre sus pilastras, resaltadas de las paredes, que están lucidas de blanco como también la bóveda, y recibe toda la luz de un balcón con antepecho de hierro, que da al patio de los Reyes. Tiene esta capilla 28 pies de ancho, y se extiende por 67 de Norte á Mediodía. En el testero de esta parte hay colocado un altar de talla dorado, y en él un Crucifijo de bronce, obra de Lorenzo Bernini, y que en lo antiguo estuvo colocado en el altar del Panteón. Alrededor de las paredes hay unos bancos con respaldares, y frente al altar una silla, labrado todo en nogal y pino de Cuenca, y en las paredes están colocadas las pinturas siguientes.

Dos cuadros grandes que se hicieron para la iglesia principal: el uno representa el martirio de San Lorenzo, por Luqueto; el otro el de San Mauricio y compañeros mártires, por el Greco; dos tablas prolongadas puestas al lado del altar, que son la Anunciación y el Nacimiento, de manera flamenca; otro de 3 Taras de ancho por doble alto, la degollación de Santiago, por el Mudo; Cristo crucificado en medio de dos ladrones, y una multitud de figuras pequeñas al pie, por Ribalta; un San Gerónimo penitente, por Jordan; la Virgen sentada con el Niño en pie sobre sus rodillas y San Juan al lado, de escuela florentina; Santa Inés en el martirio del fuego, en tabla; San Gerónimo azotado por un ángel, por Diego Polo, imitando á Ticiano; una Magdalena, por el mismo; una copia de la gloria, de Ticiano, por el P. Santos”⁷.

3.3. *Cristo de Domenico Guidi (1625-1701)*

En cuanto al Crucificado que hoy preside, por fin tras tantos cambios, el altar del Panteón de Reyes, aunque Ponz lo atribuyó equivocadamente a Tacca, no hay duda de que se trata del realizado en Roma por Domenico Guidi, que pasó a ser la imagen definitiva del lugar tras sucesiva colocación de las realizadas por Tacca y Bernini. Al parecer, según Palomino, fue el duque de Terranova, embajador español en Roma entre 1654 y 1657, quien encargó allí la imagen cumpliendo los deseos de Felipe IV; y, una vez llegada a España a mediados de 1659 y contemplada por el rey en el mes de noviembre de ese mismo año en la Sala Ochavada del Alcázar madrileño, su instalación en

⁷ QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1854, pp. 341-342.

El Escorial fue acometida por Velázquez en 1660, precisamente el mismo año de su fallecimiento, en cumplimiento de sus funciones cortesanas. Según el mismo escritor, fue realizado por el carrarés Domenico Guidi (1625-1701), sobrino de Giuliano Finelli y, tal vez, hijo del arquitecto Antonio Guidi, que había estado en España. La noticia del autor del “Parnaso Español” se documenta con un escrito de Felipe IV fechado el 28 de julio de 1659 que, dado a conocer por Morán y Rudolf en 1992, indica que por orden del marqués de Terranova se remitía desde tierras italianas “una caja en que viene un Santo Xto”. Es muy probable que el encargo se hubiera hecho inicialmente a Giuliano Finelli, discípulo de Alessandro Algardi, pero el fallecimiento de éste en 1657 motivaría que el encargo pasara a su sobrino, quien le había ayudado en las obras de escultura que había acometido en la capilla del Tesoro en la catedral de Nápoles y que más tarde sería bastante estimado en la Ciudad Eterna.

El Cristo de El Escorial del sobrino de Giuliano Finelli, lo documenta Palomino en su vida de Velazquez, que se titula “en que se trata de la imagen del Santo Christo del Pantheon, ...”, con el párrafo siguiente: “El año de 1659, llegó a España la imagen del Christo Crucificado de bronce, y dorado, que se mandó hacer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova, para la capilla Real del Panteón, entierro de los Catholicos Monaschas de España. Fue su artífice un sobrino de Juan Fineli (alievo o discípulo de Algardi), que siendo mozo, mostró en esta obra más de lo que se esperaba. Traxeronlo a palacio por el mes de Noviembre, y fue visto por su magestad en la Pieza Ochavada, y luego mandó a Diego Velazquez, diesse orden de llevarlo a San Lorenzo el Real, y que feusse también alla, para ver la forma que se avía de tener para su colocación; hizolo como su magestad lo mandaba”.

Palomino fue redactando su libro durante muchos años, publicándose la 2ª y al parecer la 3ª parte en 1724, pero sabido es, que aparte de haber llegado el pintor – escritor a Madrid en 1675, y ser pintor de la Real Casa desde 1686 (con Coello) y “del Rey” en 1688, y en algún modo ayudante de Jordán en las inmensas creaciones de las bóvedas del Escorial por los años de 1692 y siguientes, todavía merece más fe el testimonio suyo respecto a la vida de Velázquez, un resumen concentrado de la biografía que de Velázquez escribió su personal discípulo Alfaro.

Con unas dimensiones de 125 x 100 x 30 cm. aproximadamente (los “cinco pies de alto” que menciona el P. Ximénez), y realizado en bronce dorado adosado a una cruz de mármol negro de Vizcaya, el Cristo aparece muerto y su anatomía presenta un modelado académico que María Elena Gómez-Moreno ha calificado de tardíamente manierista. La cabeza, con corona de espinas y de serenas facciones, cae hacia la derecha, constituyendo la única nota que

rompe la verticalidad de la figura, cuyas piernas resultan, según Tormo, más flexionadas que las de los crucificados de Tacca y Bernini, pero en cambio “la factura es algo más apelmazada y menos original y personal” en palabras de la misma historiadora. Sí, es cierto que las piernas dan la sensación de ser algo cortas, pero ello puede ser debido a que el paño de pureza llega a ocultar buena parte del muslo izquierdo, colgando algo más bajo por la parte posterior. Iconográficamente, responde al tipo de Cristo de cuatro clavos, tan propugnado por Pacheco, al igual que la presentación del rótulo de la parte superior de la cruz, en bronce dorado, en tres lenguas, aspectos ambos que podrían ser debidos a la posible intervención de Velázquez en el encargo. No obstante, Jennifer Montagu estima que este crucificado es una variante reducida del Cristo en la cruz que, según Bellori, realizara Algardi por encargo de Agostino Franzone para la capilla familiar en la iglesia de los santos Victorio y Carlos en Génova, en la fundición de varias de cuyas esculturas habría intervenido, al parecer, el propio Guidi; con ello carecería de fundamento la suposición de Tormo acerca de la intervención velazqueña en el tipo iconográfico.

El Padre Ximenez dice: “Crucifijo del Panteón: es este Crucifijo de bronce dorado, de cinco pies de alto, y de excelente hechura: hizose en Roma de orden del Señor Felipe Quarto. Fue su artífice un sobrino de Juan Fineli, discípulo del Algardi; y vino a colocarlo Don Diego Velazquez. La cruz es de mármol negro de Vizcaya: el título de bronce dorado, expresado en las tres lenguas en que se puso en la muerte de Christo, y todo tan ajustado, grave y devoto, que está moviendo al culto y rendimiento de todos cuantos entran allí”.

Para ayudar a Juan Fineli en la fundición de un trabajo que le habían encargado para la Catedral de Nápoles, llevó de Roma a varios fundidores escultores, de los cuales se sabe (por Passeri), el nombre de solo dos, el viejísimo Gregorio de Rossie, que apenas pudo ya hacer nada , y al muy joven sobrino carnal Domenico Guidi, del que se dice que fue despues un artista muy estimado en Roma. En esta noticia se basa Tormo para creer que fue este Guidi el autor de uno de los tres Cristos de El escorial, el cual sería o no hijo del arquitecto Antonio Guidi, cuñado de Pietro Tacca que estuvo en Madrid en 1616, y si lo era sería sobrino, como de Fineli, o sobrino segundo quizá de propio Tacca. Porque si es posible que Tacca fuera tío de Tomasso Guidi, sobrino de Fineli, lo que era imposible es lo contrario, que Tacca, nacido en 1577, escultor ya muy conocido en 1610, fuera el sobrino de Fineli, nacido en 1602 y fallecido en 1657. Lo que basta para dejar sin valor ninguno la tesis de Ponz, en la que se basó el error corriente de los tres Cristos⁸.

⁸ TORMO Y MONZO, E. “Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), I (1925) 121-122 y 130-133.

Para finalizar, tomamos la versión de Quevedo, como en los otros dos casos, para informar sobre el Crucificado de Guido basándonos en la fuente directa.

3.3.1. El altar del Panteón

“Su misma mesa sirve de pedestal á dos columnas de jaspe verde de Génova, con basas y capiteles de bronce, que se elevan hasta los 11 pies. Sobre estas descansa el arquitrabe, friso y cornisa del mismo mármol, con filetes, follajes y canes de bronce, rematando en un frontispicio en arco, que queda abierto en medio para dar lugar á un tarjetón de bronce, en que está escrito en letras negras: *Resurrectio nostra*. En el intercolumnio sobre dos pilastras da la vuelta un arco, y dentro de él se hace una caja cuadrada toda de pórfido, en que está colocado en una cruz de mármol negro de Vizcaya un devoto Crucifijo de bronce, de 5 pies de alto, clavado con cuatro clavos, obra de Pedro Tacca de Carrara, y colocado por el famoso pintor Don Diego de Velázquez.

La mesa de altar tiene cerca de 4 pies de altura; es también de mármol negro, y está toda ceñida por una moldura de bronce dorado de 1 pie de ancha, de cuya materia es también el frontaltar, que es calado, y tiene en el centro un bajorrelieve que representa el entierro del Salvador, labrado por Fr. Eugenio de la Cruz y Fr. Juan de la Concepción, legos de esta casa. Toda la fábrica de esta capilla está colocada en el hueco del ochavo, de manera que no interrumpe sus líneas”⁹.

IV. CONCLUSIÓN

“El Cristo del Panteón (Guidi) es el menos interesante y menos significativo, obra de un excelente trabajador de escultura, no de un verdadero artista. El del colegio (Bernini), es desde luego inconfundiblemente de Bernini, ya gran artista y cúspide del barroquismo: no solo es perfecta la maestría, la facilidad de la concepción, la dignidad y aun la relativa novedad del tipo de la cabeza, sino también la turgencia de las bellas rotundidades de aquel modelado, cuya positiva sabiduría anatómica se hace estudio de dejar envuelta en gracia de modulación creadora, las muy otras características del Cristo de la sacristía (Tacca). Bernini es trágico ante la Majestad del Redentor muerto, era y es algo inidóneo, fuera el asunto de su predilección y de su inspiración.

⁹ QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1854, pp. 299-300.

Aunque quizá el Cristo de Tacca es la maravilla de gracia en el modelado, cual no la alcanzó igual el rococó un siglo después, figura alargada, tendida de miembros, melódicas, prolongadas líneas de contorno, con dulzura suprema de respetuosa concepción, admirable por la tersa morbidez de aquel divino cuerpo muerto, delicadamente viril, blando, virgíneo, inocente hostia de sacrificio inmaculado.

De los sendos cuerpos desnudos; en las cabezas, es más nuestro, más el Jesús español, el de la sacristía, además el de inspiración más devota. En los paños de pureza, hay estudio delicadísimo, en el de la sacristía, clasicismo, finura y demasiado anudamiento, preocupado de hacerlo a la vez pequeño y cumplido, lleno de bellezas y sin ocultar apenas nada, solo lo preciso de las delicadísimas bellezas del modelado; hay en cambio en el lienzo del Bernini nota feliz del desembarazo magistral y valiente espontaneidad¹⁰.

Esta conclusión escrita por Tormo en el siglo pasado, nos resume artísticamente los tres Crucificados de una forma bastante crítica, pero no nos podemos olvidar que cualquiera de los tres son obras maestras avaladas por una maestría artística y por una antigüedad que les confieren una riqueza absoluta de belleza y perfección.

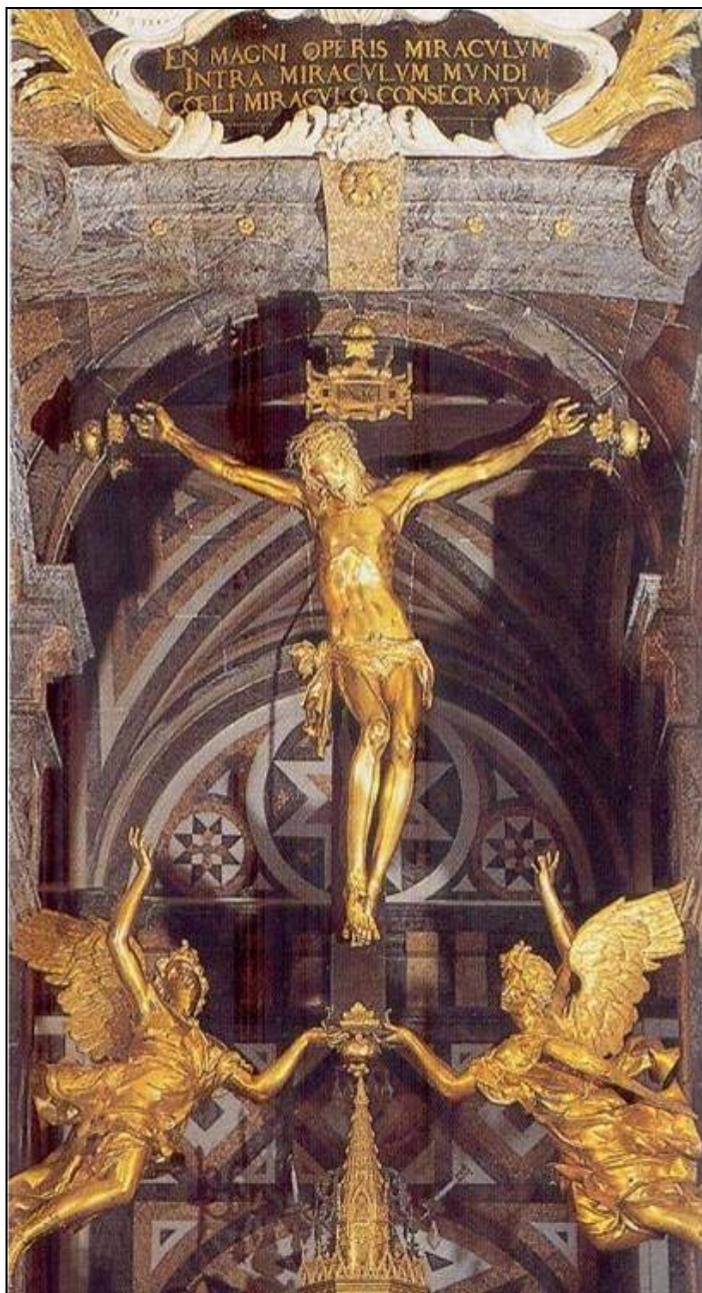
Para terminar, solo añadir la satisfacción que me ha producido trabajar con estos tres ejemplos que guarda el Escorial. Aunque todavía uno de ellos sea de difícil acceso, privando a los espectadores de esta maravilla escultórica, espero que ya que se ha solucionado el problema de la vista del Cristo de Bernini, al bajarlo a las dependencias museísticas, con el tiempo se acabe solucionando la restricción de la visita del Cristo de la sacristía. Quizá algo utópico, pero no imposible.

V. BIBLIOGRAFÍA

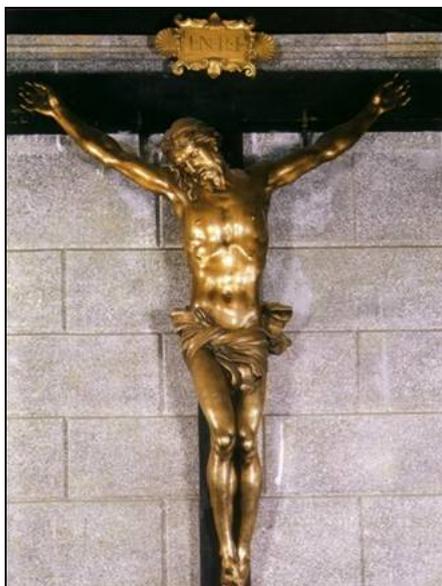
- BUSTAMENTE GARCÍA, A., “El Panteón de El Escorial. Papeletas para su historia”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), IV (1992).
- CABELLO LAPIEDRA, L. M., “Escultura Escorialense”, en *Revista Española de Arte*, III/1 (1934).

¹⁰ TORMO Y MONZÓ, E. “Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), I (1925) 141-145.

- FERNÁNDEZ PEREYRA, T., “Cristos de Madrid”, en *Anales de Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXIII.
- GÓMEZ MORENO, M. E., *Escultura del siglo XVII*. Ars Hispanie, Madrid, vol. XVI.
- GÓMEZ MORENO, M. E., “El Cristo de San Plácido”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid), XXIV (1916).
- HERNÁNDEZ PERERA, J., “El Cristo de marfil llevado por Velázquez al Panteón de el Escorial”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid), 129 (1960).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El Panteón de San Lorenzo de El Escorial*. Archivo Español de Arte. Nº 125 – 128. Tomo XXXII. Madrid, 1959.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El escultor en palacio. Viaje a través de las escultura de los Austrias*, Gredos, Madrid 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura Barroca en España. 1600 – 1700*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid 1983.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.; HERNÁNDEZ DÍAZ, J., y PITA ANDRADE, J. M., *La escultura y arquitectura española en el siglo XVII*. Summa Artis, vol. XXVI, Madrid 1983.
- NIÑO, F., “Bernini en Madrid”, en *Archivo Español de Arte* (Madrid) XVII (1945).
- PORTELA SANDOVAL, F. J., “Panorama actual de la escultura religiosa en Madrid 1500 – 1750”. Separata de *Cuadernos de historia y arte* (Madrid), nº 4 (1986). Centenario de la Diócesis Madrid – Alcalá.
- PORTELA SANDOVAL, F. J., “Varia Sculptorica escorialensia”, en *La escultura en el Monasterio del Escorial*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo del Escorial 1994.
- QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo llamado comúnmente del Escorial*. Imprenta, fundición y Librería de don Eusebio Aguado, Madrid 1854.
- TORMO Y MONZÓ, E., “Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial”, en *Archivo español de Arte y Arqueología* (Madrid), I (1925).



1. Sacristía, Cristo de Pietro Tacca.



2. Salas Capitulares (hasta hace poco, capilla del Colegio Alfonso XII), Cristo de G. Lorenzo Bernini.



3. Panteón de Reyes, Cristo de Domenico Guidi.