

Las estatuas de bronce del Escorial.

Datos para su historia (V)

Agustín Bustamante García*
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

El retablo mayor y los entierros de San Lorenzo el Real del Escorial son una de las mayores empresas artísticas del siglo XVI europeo. Juan de Herrera los diseñó y Pompeo Leoni hizo las esculturas. Se buscaron a los mejores artistas europeos de España, Italia y Flandes para trabajar en ello. El resultado final fue una obra maestra.

SUMMARY

The building of the altar-piece and the tombs of San Lorenzo el Real del Escorial was one of the major artistic enterprise of the XVIth Century in Europe. Juan de Herrera designed it, and Pompeo Leoni did the sculptures. The best European artists were found in Spain, Italy and Flandes to perform it. The final result was a masterpiece.

La capilla mayor de la Basílica es la estructura más rica y compleja de San Lorenzo el Real del Escorial. Fray José de Sigüenza se sentía incapaz de expresar con la pluma lo que veían sus ojos¹. Allí se funden riqueza y arte sin parangón en España. La capilla arranca de la concepción funeraria generatriz del Monasterio, y se encuentra encima del Panteón. Se da una adecuación perfecta entre la idea del Rey Prudente y la cristalización arquitectónica, definida por Juan Bautista de Toledo y corregida y llevada a la práctica por Juan de Herrera². Además en la capilla mayor se produce la unión entre la realeza y la divinidad. Hecho de tal calibre sólo podía expresarse de la forma más extraordinaria. Y así se hizo.

La arquitectura con el ornato de los jaspes, la escultura del retablo y los entierros y la pintura del altar mayor, sagrario o trasaltar y de la bóveda forman un todo unitario dirigido a un mismo fin: la honra a la divinidad y la piedad de los difuntos.

No sabemos quien o quienes concibieron el programa iconográfico de la capilla mayor. Estaba elaborado en 1579, pues las quince estatuas de bronce del retablo, enumeradas en el contrato, son las que están hechas. Nos consta sólo un cambio, que afectó a la pintura: la Encarnación se sustituyó por la Natividad. Curiosamente en el retablo se dejó a un lado la vida de San Lorenzo; sólo interesaba el martirio, recogido en el cuadro central, e imprescindible porque el Monasterio está bajo su advocación. La escultura y la pintura transmiten explícitamente un mensaje redentor, intercesor y de salvación, acorde con el carácter mortuorio de la fundación.

La redención se manifiesta en las pinturas de la Natividad, momento en que Dios viene a habitar entre los hombres; la Epifanía, o reconocimiento del Niño como Dios por los humanos; la Flagelación y el Camino del Calvario, situaciones atroces del suplicio de Dios-Hombre, y, finalmente, la Crucifixión de bronce del remate, que es la muerte de Dios por los hombres y culmina-



Fig. 1. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. Grupo.

ción del ciclo redentor. La salvación se expresa en los lienzos de la Resurrección, o triunfo sobre la muerte; la Pentecostés, o la venida del Paráclito; la Asunción, y la Coronación de la Virgen de la bóveda, que es el triunfo de María, madre del género humano. En este mismo esquema se sitúan las doce figuras de bronce de Apóstoles, Evangelistas y Doctores de la Iglesia Latina. Ellos transmiten y explican la palabra de Dios y son la Iglesia, dentro de la cual puede encontrarse la salvación, fuera de ella es imposible. San Pedro y San Pablo, en cuanto símbolos máximos del apostolado y de la Iglesia; Santiago por ser patrón de España y San Andrés por serlo de la orden del Toisón de Oro y ambos protectores de los tercios y demás ejércitos españoles; los cuatro Evangelistas en cuanto transmisores directos de la buena nueva, y los cuatro Doctores de la Iglesia Latina por ser los grandes exégetas de la palabra de Dios. En cuanto a la intercesión, queda expresada por el protagonismo de María, que culmina como Reina de los Cielos coronada por la Trinidad, y por todos los santos que se hallan en el altar, incluido San Lorenzo. Nos encontramos ante una de las mejores expresiones del decoro. No sería extraño que todo ello hubiese nacido de la mente de Felipe II³.



Fig. 2. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. El Emperador.

Pero el retablo era una estructura muchísimo más compleja, que además de expresarse en escultura y pintura, también lo hace como máquina arquitectónica, en la cual se recoge uno de los deseos más queridos de Carlos V: hacer un sagrario riquísimo. Este punto acarreeó que la custodia fuese uno de sus elementos conformadores. El Emperador quería rendir culto a la eucaristía, su hijo Felipe II continuó en esa línea, y conseguirá convertir el tabernáculo en la clave del altar mayor y punto de referencia de la Basílica. Finalmente, vinculados al retablo mayor se disponen los cenotafios, unidos a él por concepción y escala.

Quien diseñó el retablo mayor fue Juan de Herrera, y las primeras trazas están dentro de los proyectos de la Basílica. En 1578 se debió hacer la traza definitiva, contratada el 10 de enero de 1579. El alzado sería como el recogido en el Octavo Diseño, y debía haber secciones similares a la reflejada en el Quinto Diseño. La estructura es de 93 pies (26,04 m) de alto y 49 de ancho (13,72 m), según Sigüenza, y según el Octavo Diseño, 96,6 × 47,3 pies (27 × 13,24 m), ciñéndose rigurosamente al marco arquitectónico. Su desarrollo en altura se amolda al orden de la Basílica. En definitiva, es una



Fig. 3. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. La Emperatriz Isabel, Leonor de Francia y María de Hungría.



Fig. 4. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Carlos V. La Emperatriz María.

estructura arquitectónica dentro de otra estructura arquitectónica.

El retablo es una máquina plana. “La materia toda, ya digo, es de finísimos jaspes, metal y bronce dorado a fuego, cosa de mucha costa”. Con estos materiales se distancia la obra escurialense de los restantes retablos hechos en España, algunos de los cuales eran de piedra, pero ninguno de tales calidades. Toda la estructura se apoya sobre un basamento, con dos puertas a los lados, en los ejes de las calles laterales, por las que se accede al sagrario. Este banco es de la misma altura de los frentes de los oratorios reales, acentuándose así la unidad del testero y laterales del presbiterio. Sobre el podio se desarrolla el retablo, exástilo, de tres calles, mayor la central, y dos entrecalles extremas divididas en hornacinas, tres pisos y remate, articulados por la superposición de órdenes dórico, jónico, corintio y compuesto. Sigüenza dice que “la forma es de todos los géneros de la buena arquitectura, excepto el orden toscano, que no venía aquí a propósito”.

Los dos primeros pisos alcanzan la altura del capitel del orden dórico de la Basílica, cubriendo por completo la superficie mural. A causa del entablamento y del

potentísimo vuelo de la cornisa, el retablo se contrae y el piso corintio carece de las entrecalles extremas, y en su lugar se disponen pirámides con bolas y las figuras de Santiago el Mayor al lado del Evangelio, y San Andrés en el opuesto. El remate continúa el proceso de contracción. Las tres calles inferiores se han reducido a una, la central, de orden compuesto y coronada por un frontón triangular, donde se coloca el Calvario. Para amortiguar la ruptura, Herrera dispone pequeños aletones, y en los extremos, a plomo con las columnas corintias, sendos pedestales donde posan San Pedro y San Pablo.

La máquina escurialense nace de una mente arquitectónica, que la concibe como un frente de templo clásico, donde la plástica de los elementos estructurales es predominante, acentuada por la riqueza sin par de los materiales y por el espacio que así se conforma. Herrera insiste mucho en que “las columnas son todas en isla con sus pilastras detrás dellas de jaspe verde y colorado, y las columnas todas son de jaspes colorados que tiran a leonado, los capiteles y vasas son de metal dorado al fuego, los triglifos y dentículos y modillones que ay en este dicho retablo, son otrosí de metal dorado, las meto-

pas son de diversos jaspes finísimos: los quadramentos de los pedestales son por el consiguiente de finísimos jaspes de varios colores. De suerte que todo este retablo es compuesto de solo diversidades de jaspes, y de metal labrado y dorado”.

La unidad generada por los órdenes es completa. En ese espacio definido y articulado se disponen las pinturas y las estatuas. Aquí se ha impuesto definitivamente la arquitectura sobre las restantes artes figurativas, que quedan supeditadas a ésta; además en El Escorial Juan de Herrera supera la noción de estructuras aditivas, de episodios yuxtapuestos, que todavía se mantenía en los altares más progresivos de entonces, cuales eran el retablo mayor de la Catedral de Astorga, el de la iglesia de Santa María de la Mediavilla de Medina de Rioseco, o el desaparecido de las Descalzas Reales de Madrid, todos proyectados por Gaspar Becerra, y que revolucionaron por completo la escultura y la ensambladura españolas de mediados del siglo XVI⁴.

El proyecto herreriano, con el triunfo absoluto y explícito de los órdenes y supresión de toda decoración, que no sea la abstracta arquitectónica, con la concepción del retablo como una arquitectura que cobija y dispone la escultura y la pintura, entierra todo lo anterior y sienta la base del retablo clasicista, nacido en la Corte, y que tendrá una repercusión inmediata en el foco vallisoletano a través del proyecto del mismo Juan de Herrera para el retablo mayor de la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, solicitado por Doña Magdalena de Ulloa, y que contrató el escultor palentino Juan de Torrecilla el 15 de febrero de 1579, un mes después del gran contrato escorialense⁵.

El uso del lenguaje clásico en el retablo es de una pureza cristalina, y de ello era bien consciente fray José de Sigüenza, cuando escribe: “Las basas y capiteles de éstas y todas las columnas de los demás órdenes, porque lo digamos de una vez, son de bronce dorado a fuego y con todo aquel primor y labores que sufren y usaron los antiguos, sin que en cosa rompa el buen orden”.

En efecto, ya de por sí es una cita clásica hacer las basas, capiteles y otros miembros de metal y el resto de material pétreo. Las basas del orden dórico, por ejemplo, son áticas, riquísimas, similares a una recogida por Serlio (Libro IV, f.º LXIIIv, Toledo, 1552), que se encuentra en Roma. Los capiteles, tanto de las columnas, como de las pilastras, son piezas magistrales de orden dórico, lección que prosigue en el entablamento con el arquitrabe, las gómulas, el friso con sus triglifos y metopas y la cornisa. Exactamente lo mismo cabe decir del orden jónico, con su basa jónica depuradísima, su capitel de volutas perfectas, y el entablamento con el arquitrabe de tres listeles, el friso pulvinado, la banda de denticulos y la cornisa. Idénticas expresiones merecen los órdenes corintio y compuesto⁶.



Fig. 5. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II.

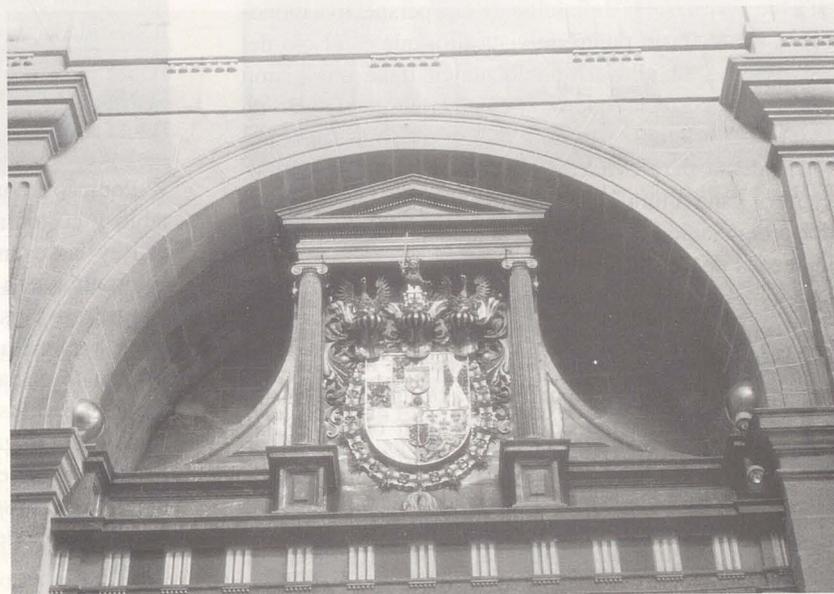
El marco arquitectónico acoge el repertorio figurativo de pintura y escultura, formado por ocho lienzos y quince estatuas. En el primer piso, de orden dórico, en sus hornacinas, se colocan los cuatro Doctores de la Iglesia Latina. En el lado del Evangelio, abajo, San Agustín; encima, San Jerónimo. En la Epístola, en el mismo orden, San Ambrosio y San Gregorio. Todas ellas tienen un zócalo pequeño, donde van grabados sus nombres en capitales romanas, y una altura de seis pies (168 cm), como dice Sigüenza: “son del natural”. Las cuatro figuras se ciñen perfectamente al marco arquitectónico en el que se encuentran, pero, como apreció Sigüenza hablando de San Jerónimo, “la falta que tiene es que no se goza, porque como está en el nicho más alto del lado derecho, la sombra del arquitrabe impide no se vea bien toda la figura, aunque por ser los nichos de jaspe verde sale bien el oro en ellos”. El apelativo que siempre se les ha dado a estos bultos, ha sido el de “figuras vaciadas de bronce y doradas a fuego, de admirable labor”⁷.

En el segundo piso, de orden jónico, en idéntica forma que en el inferior, se disponen los cuatro Evangelistas: San Lucas, San Juan, San Marcos y San Mateo. Estas figuras son de siete pies (196 cm), “algo mayores que las otras y que el natural; la labor de igual cuidado, aun-

Fig. 6. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Frente del cenotafio.



Fig. 7. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Detalle.



que las ropas no están tan labradas ni detenidas como las de los doctores, porque fuera cosa perdida, pues no se habían de gozar, ni la naturaleza de la ropa común permite lo que piden las casullas, las capas y las tias de los prelados vestidos de pontifical”⁸. Estas figuras ya no caben en sus nichos, y tienen que adelantarse con respecto a su espacio, dándose así una clara disfunción entre las estatuas y su marco arquitectónico.

En el orden corintio, que es el tercer piso, disminuye el número de imágenes por la desaparición de los intercolumnios, debida a su situación en el entablamento de la Basílica. En los vértices, a plomo con las columnas extremas, se disponen sendas pirámides de jaspe ver-

de con bolas; y entre ellas y las columnas corintias, se colocan dos grandes figuras de bronce: “Santiago, nuestro patrón de España, de la mano derecha, y de la otra San Andrés, de la misma forma de las de abajo, aunque mayores que los evangelistas, porque tienen siete pies y medio (210 cm), y no se si más”. Pero a fray José de Sigüenza no le agradaba nada la colocación de las mismas, y prosigue de esta guisa: “No parece que tienen lugar muy decente, sino que están allí como por demás, por faltar el nicho que les da la autoridad, ni tampoco pudieron estar en los pedestales postreros donde están las pirámides porque pareciera se habían hecho para

sustentar el vuelo de la cornija de la iglesia, que les diera en las cabezas”⁹.

En el coronamiento del retablo, de orden compuesto, van cinco grandes figuras “de nueve pies y más de alto” (266 cm); en los extremos, sobre pedestales, San Pedro al lado del Evangelio, y San Pablo al de la Epístola, y en el centro Cristo crucificado, la Virgen y San Juan, “joyas preciosísimas, figuras de gran arte y valentía, y que de su manera se han visto pocas por la gran dificultad que tienen en dorarse piezas tan grandes. Son todas estas estatuas de León Leoni y de su hijo Pompeyo Leoni, entrambos artífices de mucho nombre”¹⁰.

Juan de Herrera y Pompeo Leoni concibieron sus partes correspondientes del retablo mayor de la Basílica escorialense desde los presupuestos clásicos enunciados por Vitruvio. Cuando el uno trazó la arquitectura y el otro modeló la escultura, tuvieron muy presente el juicio del ojo, es decir, la necesidad de la corrección óptica en función de la distancia del espectador, y del lugar en que se encuentra con respecto a la luz. La corrección se hace a partir de la definición de una perspectiva monofocal, es decir, un punto de vista fijo, que es el ojo del espectador. Por ello el retablo mayor tiene una visión principal y correcta, que es la captada desde el suelo de la nave. Desde allí, a medida que se asciende, el tamaño aumenta para evitar el efecto visual de distorsión. Herrera gana altura introduciendo los pedestales a partir del orden jónico, Leoni aumentando la estatura de las imágenes de seis a nueve pies y medio.

Ambos emplean un recurso, que era prácticamente una constante en toda la retabística española de ese siglo, y continuó siéndolo en el siguiente. Fray José de Sigüenza, cuya simpatía por Herrera brilla por su ausencia, aprovecha el tema de la corrección óptica de las estatuas para criticar el proyecto y mostrar sus debilidades, precisamente porque lo está viendo desde el coro, si bien llega a más, y en su pesimismo esencial, achaca todo a la naturaleza humana, imperfecta desde el pecado original: “aunque ésto pareció ser necesario hacerlo así por la disminución de la vista, miradas desde abajo o desde la mesa del altar; mas como de ordinario no se ven sino desde el coro o desde el medio cuerpo de la iglesia, queda la composición muy fea, porque disminuyen poco menos las bajas que las altas y parece que el retablo está al revés, lo de arriba abajo. No hay cosa, por mucho que se mire, que no tenga algún no sé qué; tan de su cosecha tiene el hombre el error después de aquel yerro viejo”¹¹. Pero el asunto no es tan sólo una postura de Sigüenza, sino un elemento de discusión en aquella época; pues de la década de los noventa es la crítica acervada del Greco a este sistema de corrección óptica enunciado por Vitruvio, y a la manipulación modular por la distancia y el lugar¹².

Las figuras del retablo mayor parten del tamaño natural, hasta alcanzar dimensiones mayores que la humana. Tanto la envergadura, como el uso del material, bronce dorado a fuego, cuadra con las nociones del momento de resaltar lo sagrado, a través del lenguaje clásico. Y así, desde la tradición pliniana, revitalizada por Pomponio Gaurico, se cargan de significado los tamaños de las estatuas. Antonio Agustín ya lo escribe en 1587¹³ y en la misma senda va fray José de Sigüenza¹⁴.

Pero la recuperación de la Antigüedad no se detiene sólo ahí, el decoro es esencial. Don Felipe de Guevara escribía hacia 1560: “Si los Gentiles tuvieron en sus ignorancias y falsedades cuidado del decoro y decencia tanto como vemos, quanta más razón sería que nosotros los Christianos lo tuviésemos en aquella parte de Pintura y Escultura que toca a las imágenes santas, y que nos representan nuestros intercesores, que allí en el Cielo con Dios tenemos. Debían aquellos, a quien este cargo en la República les toca, mirar mucho a quien y como encargan hacer las imágenes de Santos y Santas, para que se pintasen y esculpiesen con el decoro, decencia y honestidad, gravedad y santidad que conviene, y como el asunto merece”¹⁵. Sigüenza sigue rigurosamente este sendero; pero es que en las estatuas de bronce del Escorial el principio de decoro y decencia está llevado a rajatabla, lo mismo que ocurrió con la pintura¹⁶.

Pompeo Leoni modeló las veintisiete figuras del retablo y custodia antes de partir hacia Milán, para que el Rey las examinase y diera su parecer. Cumplía así el escultor con una de las cláusulas del contrato, al tiempo que satisfacía la exigencia del comitente, de controlar personalmente cada paso dado en este particular del ornato de la Basílica. Cuando León Leoni empezó a trabajar en los modelos de los Doctores de la Iglesia, antes de la llegada de Pompeo a Milán, Jácome Trezzo teme que el escultor haga un dios gentil y no un santo, es decir, busque tan sólo la creación de una obra de arte, y se olvide de la función esencial que es lo religioso.

Este fin lo pretendió a toda costa Pompeo. En su correspondencia con Juan de Ibarra habla constantemente del carácter devoto de sus figuras, cuando no dice que son muy católicas. A Felipe II le satisfizo plenamente la obra, siendo la escultura del retablo mayor la cara opuesta de la pintura, con la que nunca se llegó a sentir plenamente a gusto. Fray José de Sigüenza las encuentra extraordinarias en arte y en devoción, y así, describe a San Jerónimo “con su capelo y león, y un crucifijo de lo mismo en la mano, que es una devotísima pieza”.

Las quince figuras grandes del retablo mayor son todas de Pompeo Leoni, pues él las imaginó, dibujó e hizo los modelos en pequeño, que aprobó el Rey Prudente. Pero el trabajo en bronce no es lo mismo que pin-

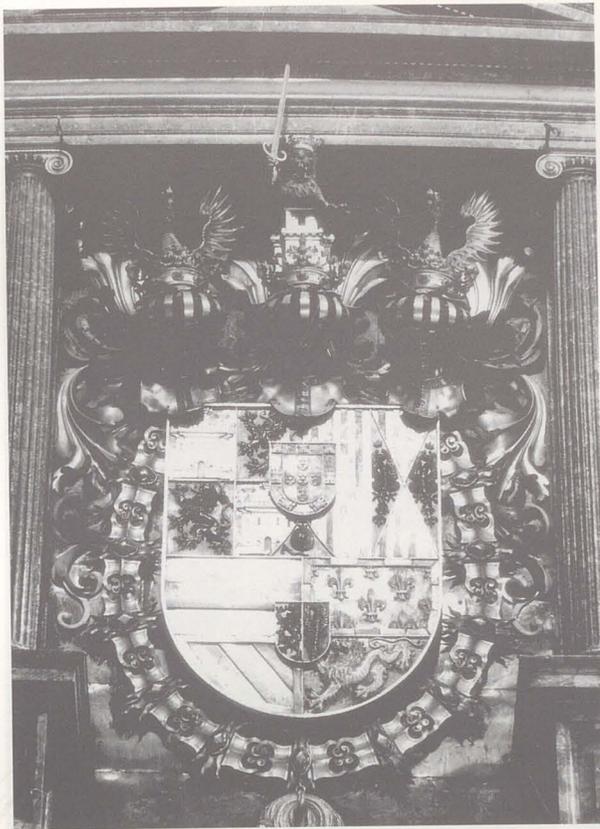


Fig. 8. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Escudo de armas.

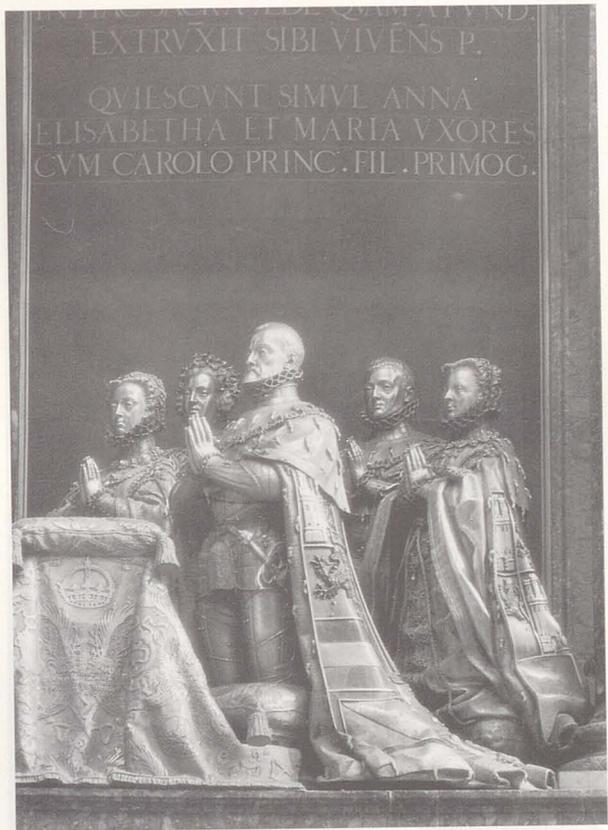


Fig. 9. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Grupo.

tar un cuadro, la intervención de colaboradores es importantísima, y mucho más en una obra de las dimensiones de la escurialense, sin duda alguna la empresa mayor de todo el siglo. Gracias a la documentación y al estudio de las piezas, Rosemarie Mulcahy ha establecido tres grupos fundamentales de intervención: el primero sería el de León Leoni, que hizo San Agustín, San Ambrosio, San Gregorio y San Lucas; el segundo correspondería a Adrián de Vries, al cual pertenecen San Juan Evangelista, Santiago y San Andrés; el tercero es el de Pompeo en persona, al cual asigna el águila de San Juan Evangelista, San Jerónimo, San Mateo, San Marcos, San Pedro, San Pablo, la Virgen, San Juan y el Crucifijo¹⁷.

Las quince estatuas se caracterizan por la rigurosa severidad de su conformación, disposición y gestos. No tienen nada superfluo, ni que distraiga. Tienden a ser volúmenes cerrados, de movimientos parsimoniosos, como San Lucas y San Mateo, y contenidos, como San Ambrosio, San Pedro y San Pablo. El único que rompe esta tónica es San Andrés, con su acentuado *contrapposto*. El gesto, muy medido, amortigua el efecto expansivo del sentimiento, como lo refleja la majestuosa bendición de San Gregorio, un *imperator* que arenga a lo católico, o el penitencial San Jerónimo, el perplejo San Marcos, o

los insuperables María y San Juan del Calvario, que están expresando idéntico dolor de dos maneras opuestas. La languidez del ensimismamiento está presente en San Agustín, con la mirada baja perdida en sus reflexiones, o en San Juan Evangelista, cuya cabeza melancólica dirige la vista hacia la lejanía, o Santiago, meditando sobre el texto que lee.

Todas ellas están vestidas, y los complejos plegados y las diversas vestiduras no ocultan el movimiento de los cuerpos, ciñéndose a sus basculaciones de cintura y forma de poner las piernas, en un movimiento que va de dentro hacia afuera. Las manos y cabezas son las piezas maestras de todas, si bien el cuidado en los detalles de ropas y atributos alcanza una perfección extrema. Sólo está desnudo el crucificado. Cristo está muerto y su anatomía, poderosísima, domina todo el retablo, siendo la pieza maestra del mismo, y sin ninguna duda la mejor estatua del Monasterio de San Lorenzo el Real.

En el eje principal del retablo, en el centro del piso dórico, sobre el basamento, se encuentra la custodia, enmarcada por el único arco que existe en esta gran máquina. Es el alma de todo el retablo mayor, el punto nodal del presbiterio y el lugar más espectacular de todo el Monasterio. La custodia es la parte externa del sagra-

rio, es decir, el rostro de la compleja estructura que acoge al sacramento.

Esta pieza de jaspes y bronce, está concebida como un templete de dieciseis pies de alto y siete y medio de ancho (448 x 210 cm), circular, de ocho columnas de orden corintio, con riquísimas basas bronceíneas de doble escocia y capiteles del mismo metal, con un entablamento fantástico, policromado por embutidos y con molduraje y recuadrados de bronce. El templete está abierto por uno de sus ejes, mientras que el perpendicular está cerrado, y en los diagonales se disponen recuadros placados y cuatro hornacinas, en cada una e las cuales van las figuras de San Pedro, San Pablo, San Andrés y Santiago. La zona abierta tiene puertas de cristal de roca transparente, purísimo, coronadas con un frontón triangular y rematadas con un óculo también de cristal.

Internamente se articula con molduraciones y recuadros, cual un edificio en miniatura, coronándose con su cúpula con tambor, ciega, sus gajos y la linterna. En la clave de la media naranja, "en un rico florón de oro está asentado un precioso topacio del tamaño de un puño de hombre". Al exterior la cúpula presenta en la zona del tambor, sobre los ejes de las columnas, otros tantos basamentos, sobre los que descansan ocho figuras de apóstoles; a continuación la media naranja de una sola pieza y el cupulín rematado por una bola donde se sitúa el Salvador triunfante. Así pues, la custodia tiene un programa iconográfico formado por el apostolado completo más Cristo resucitado, habiendo sido sustituido Judas Iscariote por San Pablo.

Hay por tanto, trece estatuitas en la custodia, y veintiocho en el total del retablo mayor, una más de las que cita Pompeo Leoni en su finiquito. Esa figura de más es el Cristo triunfante o resucitado que corona la custodia. Estuvo allí desde el principio, pues Sigüenza lo cita en su descripción¹⁸, pero no aparece ni en el Octavo, ni en el Nono, ni en el Décimo diseños de Juan de Herrera, mientras que sí se recogen las otras estatuas¹⁹. Es un enigma que no hemos logrado descifrar.

A igual que las estatuas grandes, estas pequeñas son también de Pompeo Leoni, de bronce dorado a fuego, de concepción muy severa, sin nada superfluo, de movimientos contenidos, que se expresan en la postura, los gestos y el traslucir del cuerpo a través de los plegados y vestes, donde Leoni muestra una vez más su calidad impresionante en el tratamiento de los planos y en los efectos de claroscuro, alcanzando la mayor virtud en las cabezas veladas de San Pablo y San Felipe. Las manos y cabezas son excelentísimas, y las posturas todas gallardas. Tan sólo es abierta y dinámica la figura del Salvador, con la cruz y la banderola, símbolo del triunfo sobre la muerte. Resulta asombrosa la capacidad inventiva de Pompeo, para concebir veintiocho figuras diferentes,



Fig. 10. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II. Felipe II.

recurriendo solamente a tipos y gestos, siguiendo una línea distinta y en nada vinculada a Miguel Ángel y su herencia tipológica y expresiva, triunfante en aquellos años, tanto en escultura, como en pintura.

Fray José de Sigüenza, uno de los clásicos de nuestra lengua, y pluma de las mejor cortadas de nuestro siglo XVI, se siente impotente de transmitir en prosa tanta hermosura: "Esta es la forma y fábrica, dicha así como he podido, groseramente". Para él, "lo que, en suma, podemos decir de este sagrario y custodia es que no se ha visto hombre que no afirme es la más rica, bien entendida y labrada piedra que se ha visto en muchos siglos, y alaban al Señor porque quiso tener entre nosotros (gente desterrada y miserable) un aposento de las cosas que él crió que tenga apariencia que es suyo". Concluye sus discurso con: "La invención y arquitectura es de Juan de Herrera; la labor y manos es de aquel excelentísimo escultor y lapidario Jacobo de Trezo, que, para vencer la dureza de tantos y tan varios y hermosos jaspes y piedras, inventó con singular ingenio tornos, ruedas, sierras y cien otras herramientas jamás vistas que, puestas en las manos de hombres toscos y vulgares y de esos peones ordinarios, les hizo hacer con ellas efectos admirables. Tardose en esta fábrica siete años, y



Fig. 11. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II, Ana de Austria, María de Portugal y el Príncipe Carlos.

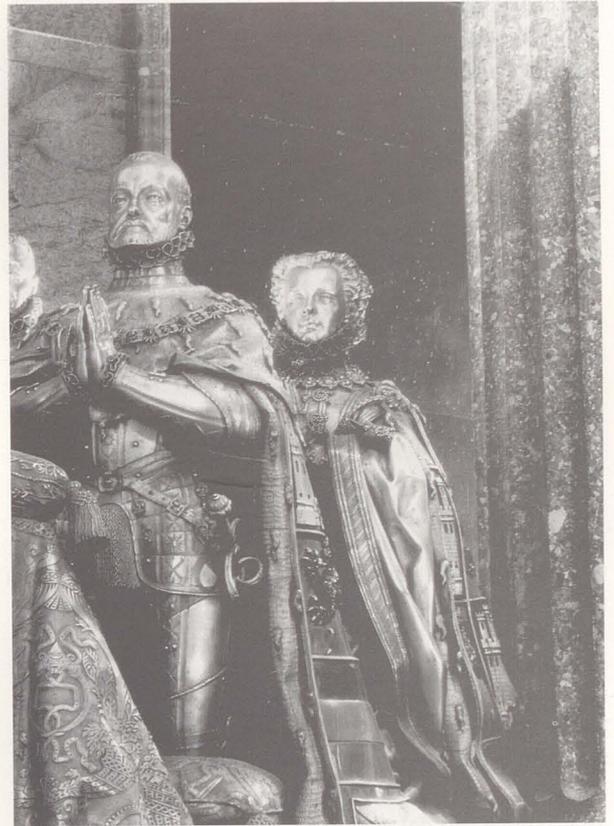


Fig. 12. Monasterio del Escorial. Basílica. Sepulcro de Felipe II, Isabel de Valois.

si se hiciera con otro menor ingenio que el de este hombre, no se acabara en veinte, y no me alargo"²⁰.

Dentro de este tabernáculo venía la llamada custodia menor, destruida por los franceses durante la Guerra de la Independencia. Juan de Herrera trazó su planta y alzado exterior en el Undécimo Diseño, recogiendo también en el Nono Diseño el alzado externo dentro del alzado general del tabernáculo, y en el Décimo Diseño el alzado interno. Almela y Sigüenza describen ambas custodias con sumo detenimiento, destacando que la primera sea de orden corintio y dórico la segunda, simbolizando el primero la Virgen, y el segundo Cristo²¹. Dentro de la custodia pequeña, también obra de Jácome Trezzo, se hallaba el famoso vaso de ágata también ejecutado por el milanés, visible su perfil en el Undécimo Diseño, hoy perdido, y en el cual se depositaba el santísimo sacramento.

En cada uno de los tabernáculos iban sendas inscripciones eucarísticas, elaboradas por el Doctor Benito Arias Montano, y en ambas aparecen España, Felipe II y Jácome Trezzo²². Colofón de todo ello, es que el mismo Trezzo hizo unas medallas con la efigie del Rey Prudente, que se colocaron dentro de la custodia. De este

modo, en el *sancta sanctorum* del Monasterio, en el mismo tabernáculo, se juntaban Dios y la Majestad Católica de Felipe II.

Pero este cúmulo de perfecciones arquitectónica, figurativa y de materiales se concluye con la espectacularidad de la luz y el color. La custodia y el piso inferior del retablo, como bien lo reflejan el Primero, Segundo y Quinto diseños, ocultan en la parte de atrás, a modo de trasaltar, un habitáculo rectangular, abovedado, con escaleras y una ventana a levante. Se accede allí por dos puertas situadas en el banco del retablo. Herrera y fray José de Sigüenza denominan a esta dependencia sagrario y el segundo la califica como la Gloria. En efecto, es el sagrario, ya que ahí se manipulaba el copón de ágata con las hostias consagradas. Este pequeño espacio con sus escalinatas se adorna de jaspes; las paredes y la bóveda tienen pinturas al fresco de Pellegrino Tibaldi, alusivas a la eucaristía: la cena del cordero pascual; la recogida del maná; la ofrenda de Abrahán a Melquisedech; el ángel dando el pan subcinericio a Elías, y en el techo el arco iris con los serafines²³. Martín González habla de camarín y transparente, y lo considera "del todo novedoso"²⁴.

La luz está manipulada. La ventana, o transparente, es el vértice del eje principal de la Basílica; ilumina el sagrario, atraviesa el vano frontero y cruza, por los lugares abiertos, la custodia grande y la pequeña, siendo el único foco de luz del testero de la capilla mayor, acarreado con ello el resalte de esa zona con respecto al resto del retablo, cuya oscuridad deslucen la gran máquina, y es motivo de crítica por parte de Sigüenza²⁵. Nos hallamos ante la consecuencia más espectacular de una luz dirigida.

Pero a ello se suma la manipulación de la misma conjugando colores, que son los litúrgicos, “verde, azul, blanco y colorado, conforme a la fiesta de la Iglesia”. El resultado es incomparable: “y como pasa el sol por la vidriera, y de allí por el velo, toman sus rayos el mismo color, y queda toda la pieza y la custodia bañada de aquella luz, que hace unas vistas de admirable efecto, y sin duda se eriza el cabello de temor y reverencia viéndose allí dentro cuando a las mañanas, echado el velo de seda colorada, queda todo como un carbunco encendido”²⁶.

Remató el programa eucarístico Benito Arias Montano, que estuvo en San Lorenzo del Escorial desde enero de 1585 a abril de 1586. El dio las inscripciones, que labró Jácome Trezzo en las custodias, y no sería extraño que su mente fuera la que elaborase el programa veterotestamentario del sagrario y trasaltar, que pintó Pellegrino Tibaldi nada más llegar a la fábrica en agosto de 1586, y fue la primera cosa que hizo, “dio con ella grande gusto al Rey, nuestro fundador, que la labró de su mano y con cuidado por ser la muestra”²⁷.

Felipe II cumplía así la voluntad de su padre, expresada en el Codicilo de Yuste, de hacer un sagrario rico allí donde estuviese sepultado. Y en verdad que lo hizo con largueza. Los contemporáneos juzgaron la custodia como algo maravilloso. Jácome Trezzo, con su lenguaje directo, se lo dice de forma rotunda al Rey: “En tanta estima era S.C.R.M. apreso los griegos y a los romanos los excelentes artífices y en tanto se tenían los mismos artistas, que quando hazían algunas estatuas, si de mármol como de metal o pintura, no le querían poner precio pareciéndole que ningún dinero era bastante con esmerne tanta cantidad en muchas partes.

Quanto más se debe tener esta custodia que es sola y si no fuese la nueva invención de estos ingenios y artificios hechos a propósito por esta obra, no bastara hazella toda la hazienda del mundo, dove Vuestra Majestad se puede apreciar de tener esta tal rara joya, porque su valor es tanto, que no se puede poner precio”²⁸. Pero, además, este artista, considerado por sus contemporáneos una figura extraordinaria, que se codea con Sebastiano del Piombo o Valerio Vicentino²⁹, era consciente no sólo de la rareza y excepcionalidad de la custodia hecha por él, sino también de ser su obra maestra, como

se refleja en el retrato que se hizo, y que se encontraba en las colecciones de Felipe II³⁰.

Si el retablo mayor era la fama y la inmortalidad para Jácome Trezzo y Pompeo Leoni, y ambos firmaron la obra, el primero en las custodias y el segundo en el San Juan del Calvario, la empresa escultórica abarcaba también los grandes cenotafios de los laterales del presbiterio. Juan de Herrera representó en el Quinto Diseño los entierros sin las figuras, aunque posteriormente, en la vista perspectiva de toda la capilla mayor, aparecen ya los bultos sepulcrales. La estructura de estos grandes sepulcros parietales es un imponente frente arquitectónico dentro de sendos arcos conformadores del tramo de la capilla mayor.

Los entierros van encima de los oratorios regios, los cuales son de la altura del banco del retablo, y están hechos de los mismos materiales de jaspes, generando así la unidad de todo el conjunto. Los grandes frentes dóricos de los cenotafios del Emperador y de su hijo se hallan al mismo nivel que el piso dórico del retablo, y alcanzan idéntica altura. Son estructuras iguales en orden y dimensiones. Representan un frente adintelado, en cuyos extremos se disponen medias pilastras y en el centro una pareja de columnas exentas. Tienen basas áticas, como las del retablo, y los capiteles dóricos y el entablamento presentan la misma factura. Estas tribunas de los grupos sepulcrales, a las que no hay acceso, tienen la misma profundidad que los oratorios verdaderos inferiores. Los muros se articulan en tres tramos con pilastras dóricas, y se cubren con un techo plano de tres enormes casetones y ornato de grecas. Todo va chapado de jaspes, y ocupa la mitad superior de cada uno de los cenotafios cinco inscripciones latinas en capitales romanas³¹.

Cada enterramiento tiene un copete de orden jónico con columnas, que apoyan sobre un basamento similar al del retablo, coronado por el entablamento y un frontón triangular. A sus lados van aletones y medias bolas en las esquinas. En el remate del sepulcro de la Epístola van las armas de Felipe II, y en el del Evangelio las de Carlos V, ambas de extraordinaria factura y riqueza.

Cada cenotafio es un espacio auténtico de cincuenta y tres pies de altura (14,84 m), veintiocho de ancho (7,84 m) y diez de profundidad (2,80 m). Cada columna tiene una altura de diecisiete pies de alto (4,76 m). En medio de cada intercolumnio están los correspondientes grupos sepulcrales de Carlos V y Felipe II. Son diez figuras de bronce dorado a fuego, un poco mayores que el natural, puestas todas de rodillas, en oración perpetua, delante de un sitial, y mirando en dirección al tabernáculo, en adoración perpetua al Santísimo Sacramento. Sigüenza, que muchas veces dijo misa en el altar mayor de la Basílica, escribe hablando del grupo de Carlos V: “Todas de tal suerte juntas en este espacio de en

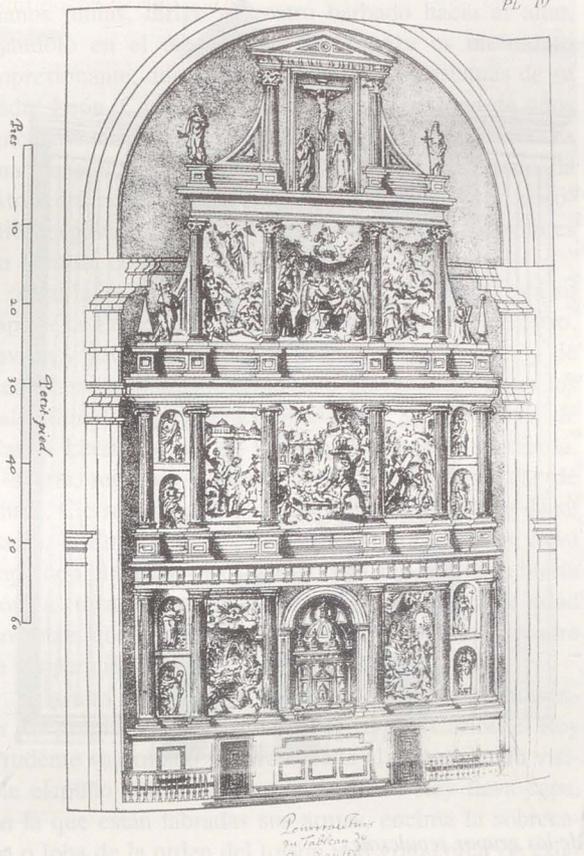


Fig. 13. Monasterio del Escorial. Basílica. Dibujo de Jehan Lhermite del retablo mayor a partir del Octavo Diseño de Juan de Herrera.

medio, que sin impedirse, ven el Sacramento y la cruz que está sobre la grada del altar mayor, y quien se pone allí ve muy claro los rostros de todos cinco". Exactamente lo mismo puede decirse del de Felipe II. En definitiva, los dos grupos se disponen de tal forma, que se cumple nuevamente la voluntad del Emperador Carlos V, expresada en el codicilo de Yuste³². Pero Felipe II siguió hasta aquí los deseos paternos, a partir de este punto el Rey Prudente impuso sus criterios.

Para dar forma a la idea de persona en perpetua adoración expresada en el codicilo imperial, no quedó más remedio que optar por un sepulcro con figuras orantes, iconografía ya conocida en España desde el siglo XV, mas no usada por ninguna de las casas reales españolas, que siempre recurrieron a los yacentes³³. Quizá por ello se busca el origen de los grandes cenotafios escorialenses fuera de España. E. Bertaux vinculó los grupos españoles con la tumba de Maximiliano I en Innsbruck³⁴. Posteriormente, E. Panofsky afirma, que las figuras arrodilladas de la tumba de Francisco I y su familia en el panteón de Saint Denis, se repetirán después por Pompeo Leoni en las tumbas de Carlos V y Feli-

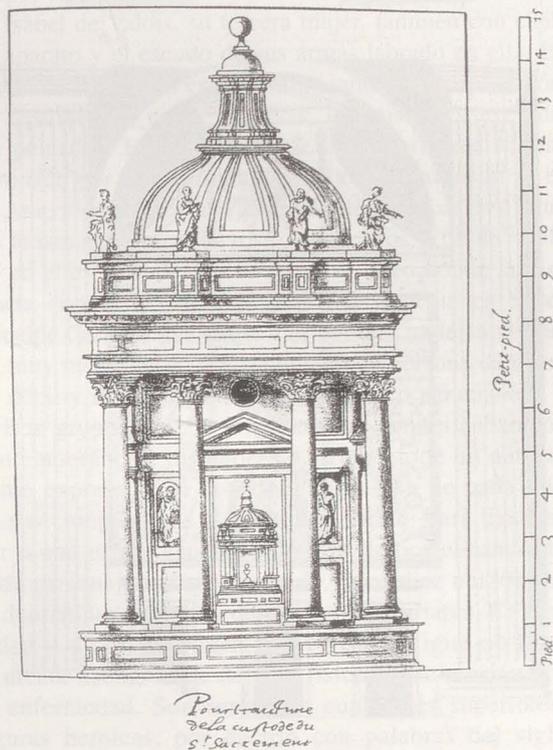


Fig. 14. Monasterio del Escorial. Basílica. Dibujo de Jehan Lhermite del tabernáculo del retablo mayor a partir del Nono Diseño de Juan de Herrera.

pe II en El Escorial³⁵. A. Cloulas mantiene lo dicho por Panofsky, pero admite modificaciones por parte de Leoni en el proyecto escorialense³⁶. Más recientemente se ha buscado el punto de inspiración de los cenotafios en las vidrieras de la capilla del Sacramento de la iglesia de Santa Gúdula de Bruselas³⁷.

Es curioso constatar, que todas las referencias hechas por los estudiosos de este siglo no coincidan con los datos documentales, que hablan de tumbas italianas, ensalzando especialmente dos: la de Julio II, en Roma, de Miguel Ángel; y la del Marqués de Mariñano, en Milán, de León Leoni. La elección de un sepulcro parietal se reforzaba con esos ejemplos italianos de similar formato. Ello implica algo clave: los entierros del Escorial son unas estructuras concebidas y elaboradas en España, que arranca de una tradición aparecida en estas tierras desde finales del siglo XV, y respaldada por el gusto italiano de tumbas en la pared. En San Lorenzo del Escorial se llega al resultado más impresionante de la estatuaria fúnebre española, es una de las crestas de nuestro Renacimiento, pero también un vértice de la tradición clásica europea.

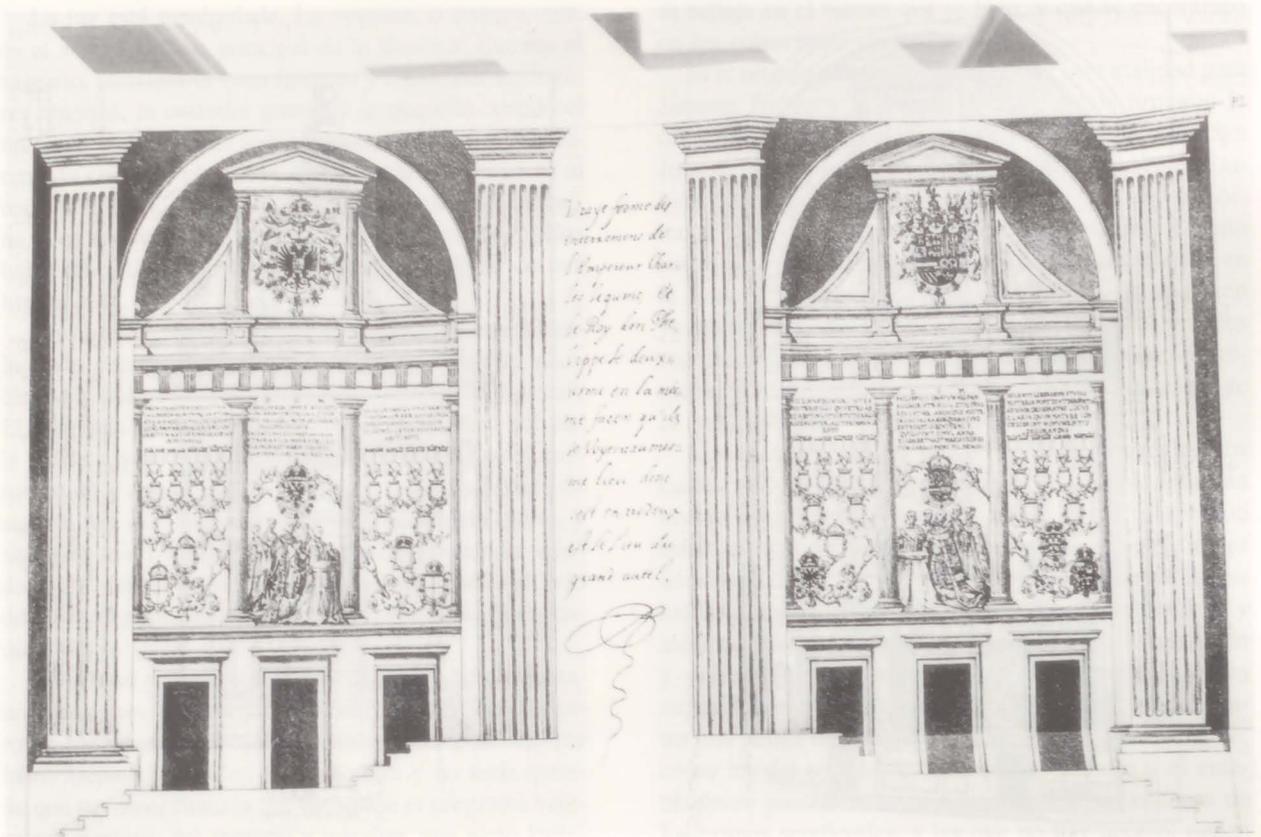


Fig. 15. Monasterio del Escorial. Basílica. Dibujo de Jehan Lhermite de los grupos sepulcrales.

El proceso que culminó en obras tan depuradas fue largo y laborioso. Siempre se pensó en dos conjuntos funerarios numerosos, auténticos grupos familiares. Cuando se elaboró el del Emperador, se barajaron hasta siete personas. Ignoramos si se pensó desde un principio, que ambos grupos tuviesen el mismo número de individuos, ni tampoco sabemos, cuando quedó definitivamente establecido, que cada conjunto fuese de cinco personas. Acaso se llegó a este número por la familia de Felipe II, formada por sus tres mujeres y el Príncipe Carlos, heredero al trono malogrado. Quizá ello obligó a introducir en el grupo del Emperador a la Emperatriz María, hija de Carlos y hermana de Felipe II, que no se enterró allí sino en las Descalzas Reales de Madrid, fundación de su hermana Juana. Estos entierros múltiples de familia son algo completamente nuevo en España y sin parangón.

En principio las estatuas iban a ser de mármoles de diversos colores, en línea con el sepulcro de Doña Juana en las Descalzas Reales madrileñas. Pero en 1592 el Rey Prudente había decidido ya hacer los cenotafios de bronce dorado a fuego, es decir, iguales que las estatuas del retablo mayor, con lo que el emparejamiento de ambos sectores es completo. Desconocemos las razones de este cambio, pero el carácter de perennidad y de vín-

culo con lo divino que tiene este metal, no debió ser ajeno a la decisión del Monarca Católico de cambiar de material.

Todas las efigies iban a ser orantes, y el César y Felipe II tendrían delante de sí un sitial cubierto con rico paño de brocado, sus correspondientes almohadones, y una corona, cetro y libro sobre el mismo. Así aparece en un dibujo de la figura de Felipe II conservado en el Museo de los Uffizi de Florencia, y que Angulo atribuye a Pompeo Leoni³⁸. La idea se mantuvo, pero se suprimieron todos los aditamentos, y el sitial quedó libre, siendo el frente de cada grupo. Está trabajado con un virtuosismo admirable, adquiriendo el bronce la sensibilidad y textura de los paños bordados, su pesantez en las caídas y plegados, y su blandura en los cojines mullidos.

Los diez componentes de sendos conjuntos van de etiqueta. Carlos va armado, con espada al cinto a la izquierda. Lleva capa larga de aparato, representando en ella con piedras incrustadas, a modo de bordado riquísimo, el águila bicéfala; en los bordes tiene una cenefa con virtudes y santos, encima la capilla primorosamente labrada, y en el cuello la cadena de eslabones de la que pende el toisón de oro. Las capas son desmontables y se pueden doblar. El César va descubierto, con las

manos juntas, dirige su rostro barbado hacia el altar, fijándolo en el tabernáculo. Su cabeza es un retrato impresionante, que Pompeo extrae de las estatuas de su padre León. Carlos aparece como una persona de unos cincuenta años, posterior a la campaña de Alemania. Es una persona mayor, pero fuerte, de rostro muy firme, de estructura cuadrada, surcado de arrugas, pero en absoluto desgastado, irradia energía y serenidad. No sólo es un hombre concreto, es el Emperador.

A su lado, a la izquierda, en idéntica postura, está su esposa la Emperatriz Isabel. Va destocada, y su rostro, severo y juvenil, sacado de las obras de Tiziano y de León Leoni, contrasta y adquiere mayor brillo entre los valetudinarios de sus acompañantes, las hermanas de Carlos Leonor, reina de Francia, detrás a su izquierda, y María, reina de Hungría, cubiertas con las tocas de viuda. Cierra el grupo, dispuesta en oración detrás de su padre, la Emperatriz María; lo mismo que Carlos, lleva capa con el águila bicéfala, y como sus tías va cubierta con las tocas de viuda y mostrando un rostro de edad proveya, que contrasta con la juventud del de su madre la Emperatriz Isabel.

El grupo de Felipe II, parejo al de su padre, presenta sus propias características. A igual que Carlos, el Rey Prudente va armado y lleva espada al cinto, siendo visible el puño con amplios gavilanes. El Rey lleva capa, en la que están labradas sus armas, encima la sobrecapa o loba de la orden del toison y el gran collar de eslabones con el vellocino. Orante y con la cabeza descubierta, igual que el Emperador, Felipe II también mira hacia el altar, y concretamente al tabernáculo. Es una persona anciana, de rostro barbado y apenas sin cabellera, de facciones finas pero muy enérgicas. Pompeo tiene en la retina el rostro de su mecenas y patrón, y sabe reflejar sus rasgos fisiognómicos, pero también la autoridad del Monarca Católico, cuya impasible presencia descomponía al más templado de los embajadores, al aristócrata más pagado de sí mismo o al obispo más ensoberbecido.

El Rey es el único anciano de un grupo juvenil, comuesto, a su derecha, por la reina Ana, su cuarta esposa; detrás, a la derecha, la princesa María de Portugal,

su primera mujer, y el príncipe Carlos, el otro varón del grupo, también armado y descubierto. Detrás de Felipe va Isabel de Valois, su tercera mujer, también con capa de aparato y el escudo de sus armas labrado en ella. El atavío de las damas es riquísimo, tanto en complicación de vestimentas, como en joyas. Lo mismo ocurre con los peinados. Espectacular es el de la princesa María, coronado por una guirnalda de flores, y exquisito es el de Ana, recogido en una redcilla de oro. Las tres figuras femeninas tienen los rostros retocados, a fin de resaltar en ellos la belleza y la apostura, pero donde la distancia con la realidad se hace más patente es en el príncipe Carlos, cuya efigie mortuoria es un lejano retrato, muy mejorado e idealizado, de una persona de cuerpo débil y rasgos físicos y morales poco agraciados.

Los grupos orantes o, como los denominaban los contemporáneos, los entierros, arrancan de un naturalismo expresado en la individualización de cada uno de sus componentes a través del retrato, para trascender a una esfera superior, significada por el rango de cada personaje allí representado, y los diez unidos por el denominador común de los lazos familiares. La dignidad y el decoro exigen, que en estas efigies no haya el menor asomo ni de defecto físico, ni de erosión por la enfermedad. Son seres con cualidades superiores, figuras heroicas, por decirlo con palabras del siglo XVI. Esta idea se corrobora por estar hechas en bronce dorado a fuego, y tener un tamaño mayor que el natural.

Colocadas en el mismo plano del piso primero del retablo, midiéndose con la misma escala, materiales y color, los entierros entran en el mundo de lo sagrado, del cual comparten al poseer la categoría regia por la gracia de Dios. Y así la unidad de toda la capilla mayor queda definitivamente sellada. Manera tan perfecta de expresar estas ideas a través de la plástica, dio lugar a que los grupos sepulcrales de Carlos V y Felipe II fuesen las últimas estatuas de los reyes de España. Ninguno de sus sucesores pretendió emular o superar lo llevado a cabo por el Rey Prudente. Al tiempo que se alcanzó la más aquilatada expresión de enterramientos regios, el género llegó a su fin en España.

NOTAS

* Véanse la primera, segunda, tercera y cuarta partes de este trabajo en los vols. V, 1993, pp. 41-57; VI, 1994, pp. 159-177; VII-VIII, 1995-1996, pp. 69-86, y IX-X, 1997-1998, pp. 153-168 del *Anuario*.

¹ Aparte de las múltiples referencias que hace a lo largo de su obra a la capilla mayor y su ornato, fray José de SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*. Dirigida al Rey nuestro Señor. Don Philippe III. Por Fray Joseph de Siguenza, de la misma Orden. Madrid. En la Imprenta Real. Año MDCV. Por comodidad para el lector, citamos a partir del fragmento de la misma *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1963, pp. 337-352, dedica el discurso XIV a describirla y analizarla con su pluma excelentísima, siendo sus juicios los más agudos que hasta ahora se han escrito sobre la capilla mayor y su alhajamiento. Es de justicia reconocer, que Sigüenza es el mejor crítico que ha tenido nunca el Monasterio del Escorial en sus cuatrocientos años de existencia. Quien primero describió el retablo mayor y todo el

- Monasterio escurialense fue Juan de Herrera en las Estampas y en el *Sumario* que las explica. Describen también la capilla mayor, el retablo y los cenotafios el Doctor Almela en 1594, G. DE ANDRÉS, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. VI. Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y santa casa de San Lorenzo, el Real, monasterio de frailes jerónimos y colegio de los mismos y seminario de letras humanas y sepultura de reyes y casa de recogimiento y descanso después de los trabajos del gobierno, fabricada por el muy alto y poderoso rey y señor nuestro Don Felipe de Austria, segundo de este nombre. Compuesto por el Doctor Juan Alonso de Almela, médico, natural y vecino de Murcia, dirigido a la Real Magestad del Rey Don Felipe*, Madrid, 1962, pp. 31-37, diciendo, “el cual retablo es, sin duda ninguna, el mejor del mundo”; y J. LHERMITE, *Les passetemps*, II, Ginebra, 1971, pp. 26-33, que lo hace en 1597, y dibuja los cenotafios y el Octavo y Nono diseños herrerianos.
- 2 A. BUSTAMANTE GARCÍA, “El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, IV, 1992, pp. 163-169.
 - 3 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 338-342. C. VON DER OSTEN SACKEN, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, 1984, pp. 56-60.
 - 4 E. TORMO Y MONZÓ, “Gaspar Becerra”, *B.S.E.E.*, 1912-1913. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Precisiones sobre Gaspar Becerra”, *A.E.A.*, 1968-1969, pp. 327-356. E. GARCÍA CHICO, *Documentos para el Estudio del Arte en Castilla. II. Escultores*, Valladolid, 1941, pp. 43 y ss. ÍDEM, *La Ciudad de los Almirantes. Su historia y su tesoro artístico*, Valladolid, 1945, pp. 39-48. ÍDEM, *Los templos riosecanos*, Valladolid, 1955, 2.ª ed. aumentada, pp. 12-15. ÍDEM, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. I. Medina de Rioseco*, Valladolid, 1960, 2.ª edición aumentada con notas y documentos, pp. 46-52 y 60-70. A. BUSTAMANTE GARCÍA y F. MARÍAS, *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional de Madrid. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, pp. 5-6.
 - 5 E. GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. II. Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1959, pp. 130-132 y 158-161. En la escritura se especifica de forma rotunda que el retablo se hará “conforme a la traza que para ello esta dada de mano de Juan de Herrera arquitecto de su magestad que yra firmada de su señoría y del dicho Juan de Torrecilla y de my el presente escribano”.
 - 6 M. E. GÓMEZ MORENO, “La escultura religiosa y funeraria en El Escorial”, *El Escorial, 1563-1963*, II, Madrid, 1963, pp. 495-506. Acaso el mejor exponente de la falta de entendimiento del arte de la época de Felipe II. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *B.S.E.A.A.*, XXX, 1964, pp. 9 y 32-33. ÍDEM, “Estructura y tipología del retablo mayor del Monasterio de El Escorial”, *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987, pp. 203-220. ÍDEM, *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993, pp. 29-32. F. PORTELA SANDOVAL, “La escultura en el Monasterio de El Escorial”, *Fragmentos*, 4-5, 1985, pp. 102-106. Con inexactitudes, como decir que el tabernáculo “fue íntegramente ejecutado por Jácome da Trezzo entre 1579 y 1581, momento en que fue tasado por el escultor Monegro y por el aparejador Diego de Alcántara”. M. ESTELLA MARCOS, “El retablo mayor de la Basílica”, *La escultura en el Monasterio del Escorial*, Actas del Simposium, San Lorenzo del Escorial, 1/4-IX-1994, pp. 105-139.
 - 7 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 339 y 341.
 - 8 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 340 y 341.
 - 9 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 341.
 - 10 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 341.
 - 11 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 341.
 - 12 F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco. (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, 1981, pp. 116-121.
 - 13 A. AGUSTÍN, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*. Ex bibliotheca Ant. Agustini Archiepiscopi Tarraconen. Con licencia del Superior. En Tarragona por Felipe Mey, 1587, ed. facsímil, Madrid, 1987. “A.—Yo entiendo por colosso una estatua grande como un gigante... y he oydo que los antiguos hazian las estatuas de los hombres como ellos eran, y las de los heroes como son Achilles y Hector y Eneas un tercio mayores, y las de los dioses doblado mayores”.
 - 14 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 11. “Los gentiles tenían tanto primor en hacer sus memorias y estatuas, que las de los hombres ordinarios las hacían ordinarias y a la medida de los mismos hombres. Las de los Héroes, como ellos decían, medio dioses, cuales eran Aquiles, Eneas, Ajax, Turno y otros, un tercio mayor que las primeras, y las de sus dioses vanos mucho mayores, y de gran exceso, donde vinieron aquellos colosos de tan descomunales grandezas, que hubo algunos de más de cien pies en alto”.
 - 15 F. DE GUEVARA, *Comentarios de la Pintura*, que escribió Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz, que ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca Portector de las nobles Artes. Madrid MDCCLXXXVIII. Por Geronimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía. Se hallará á la rústica y en papel en casa de la Viuda de Ibarra, calle de la Gorguera. pag. 233. Hay una reproducción de la edición de Ponz con pórtico y revisión de Rafael Benet, Barcelona, 1948.
 - 16 A. BUSTAMANTE GARCÍA, “Espejo de hazañas: la Historia en El Escorial de Felipe II”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pp. 197-206. ÍDEM, “Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial”, *Academia*, 74, 1992, pp. 165-198.
 - 17 R. MULCAHY, “A mayor gloria de Dios y el Rey”: *la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1992, p. 184.
 - 18 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 345. “Sobre la cúpula se levanta otra linterna pequeña con su cupulilla, y encima la figura de nuestro Salvador, como la de sus apóstoles”.
 - 19 J. DE HERRERA, *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorenzo el Real del Escurial*, Madrid, 1589, pp. 29v-32v. “Lleua encima del Podio, que esta sobre la cornija. 8. figuras de Apostoles, y otros quatro lleua en quatro nichios todos de escultura, y dorados al fuego”.
 - 20 J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 345. JUAN DE HERRERA, *Sumario*, pp. 30-30v., escribe: “Lo que en summa se puede dezir en alabança deste sagrario, es, que es juzgado de quantos lo veen, por una de las mas raras pieças, que se han hecho en el mundo de fabrica. Labrose con industria del excelente scultor y lapidario Iacome de Trezzo, que para tornear y sacar las pieças, que en esta Custodia van con la forma que auian de tener, inuento grandes diuersidades de machinas nunca vistas, y con la industria e ingenios dichos se acabo en menos de. 7. años. Es de notar que todos estos jaspes finos, de que es hecho este sagrario y la Custodia, que se encierra dentro del, son hallados en España”.
 - 21 G. DE ANDRÉS, *Documentos*, VI, pp. 34-36. J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 346-347.

22. J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 345 y 347, recoge ambas inscripciones. La del tabernáculo dice IESVCHRISTO SACERDOTI AC VICTIMAE PHILIPPVS II. REX. D. OPVS. IACOBI TRECI MEDIOLANENS. TOTVM HISPANO. E LAPIDE. La que estaba en la desaparecida custodia pequeña rezaba así: HVMANAE SALVTIS EFICACI PIGNORI. ASSERVANDO PHILIPPVS II, REX. D. EX VARIA IASPIDI HISPANIC. TRICII OPVS.
23. Quien primero describe la estancia es JUAN DE HERRERA, *Sumario*, p. 7v. El Doctor Juan Alonso de Almela también lo hace, aunque muy sucintamente, G. DE ANDRÉS, *Documentos*, VI, p. 37, lo mismo que JEHAN LHERMITE, *Le Passetemps*, II, pp. 26-31, especialmente pp. 30-31, al tiempo que dibujó el Octavo y Nono diseños herrerianos. Pero la descripción más completa, precisa y cuidada es la de fray José DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 342-344.
24. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Estructura y tipología*, p. 218.
25. J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 338-339. "El retablo es una valentísima y admirable fábrica, de mucho más valor y estima que apariencia; los jaspes, desde lejos, no lucen mucho, mas llegándose cerca descubren bien lo que es, obra real y del ánimo de Felipe II", p. 342. "Vese también aquí, en este retablo, cuan importante es la buena luz, pues con ser las columnas tan grandes y redondas, los cornijamientos de tanto vuelo, las estatuas tan crecidas, tan hermosas y tan bien doradas, todo sale poco, y desde la puerta de la iglesia y desde el coro no parece tiene relieve ninguno, sino pegado con la pared; llegándose a la mesa y plaza primera de las gradas del altar, pone admiración su grandeza, riqueza, majestad, primor, y si la luz le ayudara, fuera una de las más reales y soberbias fábricas de retablo que se hubieran visto en la Iglesia de Dios. Así quedan muy disculpados los pintores si aquí no han parecido mejor y de más fuerza sus obras".
26. J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 343.
27. J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 344. J. ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial [1575-1613]*, Madrid, 1932, pp. 233-236. R. MULCAHY, *A la mayor gloria*, pp. 125-141. A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Madrid, 1994, pp. 636-642.
28. "Memorial autógrafo de Jácome de Trezo al Rey, sobre el pago del importe de la obra de la custodia del retablo de San Lorenzo", *R.A.B.M.*, 1875, p. 85.
29. A. AGUSTÍN, *Diálogos*, pp. 329-330. "A.—Ya he dicho muchas vezes a vuestra merced como todas estas medallas no son de mano de frai Sebastian del Plomo, ni de Valerio Vicentino, ni de Iacomo de Trezzo, que vuestra merced conoce.
C.—Quienes son essos que vuestra merced alaba?
A.—Los mas ecelentes maestros que en nuestros tiempos se han visto. y el frai Sebastian allende del cargo que tenia de los plomos de las bulas en tiempo del Papa Paulo III era singular en pintura. Del Valerio se hallan muchas tablas de plomo y de otros metales de diuersas historias de deuocion, y de algunas cosas profanas; y hai algunas medallas fingidas por el que no pueden ser mas lindas.
C.—Tiene Vuestra Señoria algunas medallas o tablas suyas?
A.—Bien topara vuestra merced con ellas, y le contentaran. Del tercero que he nombrado daran mas razon a vuestra merced los que han estado en la corte y han visto los milagros que haze labrando retratos de diamentes, y otros entalles y debuxos marauillosos".
30. J. BABELON, *Jacopo da Trezzo et la construction de L'Escurial. Essai sur les arts à la Cour de Philippe II. 1519-1589*, Burdeos-París, 1922, p. 75. En los inventarios de Felipe II se encuentra la siguiente mención: "Un retrato de medio cuerpo, al ollio sobre lienço de Jacovo de Treço con ropa verde y mangas moradas puesta la mano derecha sobre la custodia y en la izquierda una cornucopia de flores con una graja picando en ellas. Tiene de alto bara y media, y de ancho bara y ochava. Tasado en ducientos reales".
31. J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, pp. 348-352, recoge las inscripciones epigráficas y las traduce. El historiador jerónimo no las copia de los enterramientos, pues hay variantes entre lo epigrafiado y el texto impreso. C. VON DER OSTEN SACKEN, *El Escorial*, pp. 70-71.
32. J. DE SIGÜENZA, *Fundación...*, p. 349. Cfr. también A. BUSTAMANTE GARCÍA, "Las estatuas de bronce de El Escorial. Datos para su historia (I)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V, 1993, p. 43, nota 12. ÍDEM, "Las tumbas reales del Escorial", en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, 1998, pp. 55-78.
33. J. M. DE AZCÁRATE, "Los enterramientos reales en El Escorial", *Goya*, 56-57, 1963, pp. 130-139. C. VON DER OSTEN SACKEN, *El Escorial*, pp. 65-73. Es un estudio magistral, acaso lo mejor de ese maravilloso libro. Denomina a estos sepulcros 'en adoración perpetua'. M. J. REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987, con multitud de citas sobre el particular.
34. E. BERTAUX *La Renaissance en Espagne et Portugal, en Histoire de l'Art de André Michel*, V, 2, París, 1913, p. 811.
35. E. PANOFSKY, *Tomb sculpture*, Londres, 1964, p. 80.
36. A. CLOULAS, "La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance. Le mécénat royal", *Gazette des Beaux-Arts*, septiembre, 1991, pp. 71-75.
37. R. MULCAHY, *A la mayor gloria*, pp. 194-197.
38. D. ANGULO IÑIGUEZ, "Dibujos españoles en el Museo de los Uffizi. (Frutos de un viaje)", *A.E.A.A.*, 9, 1927, pp. 341-345.

