

El retablo mayor de la basílica

I. Antecedentes.

- 1.1. *Preliminares.*
- 1.2. *El contrato y sus vicisitudes. La escritura de obligación de 1580.*
- 1.3. *La contratación de oficiales.*

II. La obra.

- 2.1. *La custodia.*
- 2.2. *Las figuras del tabernáculo y del retablo.*
- 2.3. *Estudio estilístico y sus fuentes artísticas.*
- 2.4. *Técnica escultórica.*



I. ANTECEDENTES

1.1. Preliminares

Desde mediados del siglo XVI, los Leoni, León padre y Pompeo hijo, trabajaron para la Corte española. Pompeo se traslada a España en el séquito del Emperador el año de 1556 al cuidado de la monumental serie de retratos reales en bronce y mármol que, obra en su mayoría de León, se ocupa de reparar y retocar, firmando junto a su padre el año de 1564 los realizados en bronce. La actividad en España de Pompeo se desglosa de la de su padre, con el que vuelve a trabajar desde el año de 1579 en el encargo del gran retablo del Escorial, confirmación de su crédito como escultor en nuestras tierras¹.

Felipe II había emprendido la gran obra del Monasterio escurialense unos años antes, 1563, y como se lee en los historiadores de la época, en ella volcaba sus iniciativas artísticas al servicio de las cuales se trabajaba en todos sus vastos dominios. Lógicamente, la iglesia y su decoración constituyeron sus metas más ambiciosas. La construcción arquitectónica a cargo del arquitecto real no se ocupó

1 . PLON, E., *Leon Leoni et Pompeo Leoni*, París 1857. IDEM, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leon Leoni, sculpteur de Charles quint el Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París 1887 (2.ª ed.). BABELON, J., *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts à la cour de Philippe II, 1519-1589*, Bordeaux-París 1922. VENTURI, A., «Scultura del Cinquecento», en *Storia dell'Arte italiana*, Milano 1937, X, III, cap. XV. MEZZATESTA, M., *Imperial themes in the sculpture of Leone Leoni*, Ann. Arbor 1980. SEVERGNINI, S., *Un Leone a Milano. Vite e avventura di Leone Leoni, scultore cesáreo*, Milano 1989. MULCAHY, R., *The decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Cambridge 1994. ESTELLA, M., «Los Leoni, escultores entre Italia y España», en *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*. Catálogo de la exposición del Museo del Prado, Madrid 1994, pp. 29-62.

en un principio de su indispensable altar mayor, aunque desde muy tempranas fechas el Rey se preocupa de los posibles epitafios para la tumba de su padre, el Emperador Carlos V, y en las cartas que sobre el asunto le escriben desde Roma en 1567 se alude a los sepulcros más importantes de la Italia de entonces: el famoso de Julio II en Roma, obra de Miguel Ángel, y el del marqués de Marignano en Milán, obra precisamente de León Leoni, de 1560. Este escultor, por estas fechas, como intuyendo los pensamientos reales, propone su mediación ante Miguel Ángel para que el gran artista se ocupe de dar al menos un diseño para la posible sepultura de Carlos V.

Los proyectos de la iglesia se inician hacia 1567 por orden del Rey, pero en el primer proyecto autógrafo de la Basílica de Juan Bautista de Toledo no se prevén ni el retablo ni los sepulcros, siguiendo a Bustamante en estos preliminares al estudio del retablo, pero parece que Felipe II proyectaba en su mente ambas obras al tiempo, retablo y sepulcros, y a juzgar por sus decisiones, unitariamente.

La carta de Jácome de Trezo de 1569 sobre la búsqueda de jaspes por Juan de Guzmán parece dar a entender que, al menos, el tabernáculo, su obra y eje central del retablo, se proyectaban desde entonces.

En 1572 Juan de Herrera presenta unas trazas para la Basílica y en su segundo proyecto de estas mismas fechas se pergeña en unidad el retablo y los sepulcros, adelantando también la idea del sagrario tras el altar mayor en una nueva traza del año de 1573. Por entonces debió decidirse la forma que se aceptaría definitivamente del ábside con el retablo y los sepulcros ².

Los estudiosos del tema se han planteado la causa de la ausencia de una referencia concreta, en el contrato de sus escultores, a la traza arquitectónica del retablo, sin duda de Juan de Herrera, que está presente a la firma de aquel documento y al que en diversas ocasiones se le requiere para que proporcione los diseños precisos en la sucesiva realización de sus distintos elementos o para que resuelva problemas surgidos en la ejecución de la obra.

Portabales, al decir de Rosemarie Mulcahy, llega incluso a sugerir que la idea era del Rey inspirado en un pequeño retablillo en plata

2. BUSTAMANTE GARCÍA, A., «Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia, I», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, V (1993) 41-57.

del Emperador, a cuya estructura recuerda la del Escorial. Una noticia del Inventario de los bienes de Pompeo Leoni, realizado por segunda vez en 1613 a la muerte de su hijo Miguel Ángel Leoni, podría en principio apoyar esta sugerencia, pues textualmente menciona en su f^o 636 v^o «un rollo yntitulado los prime^{os} dibujos del rrey del Escorial», al que podría referirse una nota en el anterior inventario de 1609, f^o 1374 v^o, sobre «un perfil dibujado del rrey»³.

Se conoce la cultura arquitectónica de Felipe II e incluso su intervención autógrafa en un plano del Real Sitio de Valsaín⁴, pero en cualquier caso es lógico pensar que esta posible intervención real se tradujo a estricto lenguaje arquitectónico por el maestro encargado de las obras reales, en estos años Juan de Herrera, ante el cual el 7 de enero de 1579 se vieron por la Congregación de la Fábrica del monasterio «los designos y traça del retablo del altar mayor del dho monasterio» y las «arquitectura y escultura de los bultos y possitos de los cuerpos reales...» «estando presente Juan de Herrera arquitecto de su Mag. y por orden de su Mag» se encomiendan a Jácome Trezo, Juan Bautista Comane y Pompeo Leoni⁵. No se menciona claramente la intervención de Herrera, pero la redacción de este breve documento lo sugiere, aunque luego en su Memorial de méritos no aludiera a ella, posiblemente porque, como arquitecto real del Monasterio, se consideraba parte de su labor en conjunto.

El Sumario de los diseños y de la fábrica del Escorial mandado imprimir por Herrera con grabados de Perret, cuya venta en exclusiva solicita del rey⁶, apoya lo que aparece claro en el estilo de la obra, remedo en muchos de sus elementos de otras partes del gran edificio.

3. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., pp. 141-142. ESTELLA, M., *Los Leoni*, o. c.; sobre los "Inventarios de los bienes de P. Leoni", pp. 44 y ss., notas 51, 56 y 57. Los documentos localizados en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (APM), el de 1609, Prot. 2662; el de 1613, Prot. n.º 2661. No se recogieron entonces estas dos noticias.

4. MARTÍN GONZÁLEZ, M.^a A., *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid 1992, p. 88, fig. 7.

5. BUSTAMANTE, A., *Las estatuas*, o. c., p. 50, nota 37.

6. PÉREZ PASTOR, C., «Noticias y documentos relativos a la Historia y la Literatura españolas», en *Memorias de la Real Academia* (Madrid), XI, II, n.º 215 (1914). Juan de Herrera solicita al rey el privilegio de vender en exclusiva las estampas del Escorial, que se le concede por quince años; n.º 219, concierto de Herrera con P. Perrete, de 21 de octubre de 1584, para que el flamenco realice las láminas del Escorial por encargo de Herrera.

Estos «designos y traças» presentados a la Congregación quizás se correspondan con el «libro aforrado de pergamino de la planta y monte y perfil del Escorial y fábrica de san Lorenzo del, con su principio en un librito pequeño», citado y tasado en 44 reales en el Inventario de los bienes de Pompeo de 1609, pero más bien debía ser un ejemplar del Sumario mencionado. Sin embargo, «el rollo con cinco traças» con cinco firmas en las cubiertas y entre ellas las de Pompeo Leoni tasado en 100 reales parecen referirse más claramente a éstas del retablo, pues el contrato de la obra que se analizará presenta, además de las firmas de Trezo, Leoni y Comane, las de fray Julián de Tricio y García de Brizuela, y es práctica común de la época acompañar a la escritura de obligación la traza de la obra contratada. Otros documentos inventariados al tiempo, como el «libro de los gastos del retablo de san Lorenzo» apoyan la sugerencia ⁷.

1.2. *El contrato y sus vicisitudes. La escritura de obligación de 1580*

A la presentación de las trazas y diseños del retablo siguió, tres días después, la firma del contrato con sus ejecutores, en fecha de 10 de enero de 1579. Mencionado por todos los autores que se ocuparon de la obra, su transcripción completa por Bustamante ⁸ da a conocer que Trezo, Pompeo Leoni y Comane se obligan con García Brizuela, como representante del rey, a labrar y asentar a su costa de oficiales y gente, la arquitectura, gradas, solado del retablo y depósitos de los cuerpos reales, obra que se hará a tasación. Las condiciones especifican que los elementos arquitectónicos, columnas, arquivadas, etc., se harán de jaspe de Espeja o de donde se les señalare, de las medidas necesarias según «los diseños y moldes» de cada uno de estos elementos. Una de las condiciones, la que preveía que se harían 15 figuras «con los rostros y manos de encarnado», no se cumplió, causando problemas en el acabado de las piezas.

El altar mayor y los colaterales en correspondencia con el retablo se harán de diversos jaspes y «haran la custodia o tabernáculo»

7. ESTELLA, M., *Los Leoni*, o. c., p. 45, notas 56 y 57. No se recogieron entonces todas estas citas que pueden localizarse en los «Inventarios de los bienes de P. Leoni», año 1609, Prot. 2662, ff. 1374, 1375; año 1613, Prot. 2661, f. 680. Cfr. nota 3.

8. BUSTAMANTE, A., *Las estatuas*, o. c., pp. 50-52, nota 39.

de este mismo material según las medidas y forma que aparecen en los diseños.

Otras cláusulas tienen como fin facilitarles la extracción del mármol y jaspe en las canteras, quedando a cargo de la tesorería real el acarreo de la piedra y materiales de la obra, y el resto de labrar y asentarla, a cuenta de los maestros. Se habla del molino para labrar el duro jaspe cuya invención se debe a Trezo y se nombra a Juan de Guzmán para que busque muestras de jaspe cuya selección se encomienda al mismo Trezo. La madera y clavazón de los andamios será a cargo de Su Majestad y se prevé que la obra de metal pueda hacerse «fuera destos reynos» «por la falta de metal y oficiales preparados», siempre que antes se hayan «mostrado aqui primero a su mag. o a quien ordenare los modelos de las actitudes de las dhas figuras en forma pequeña» para que se les pueda «quitar o añadir en lo que tocare a las actitudes» lo que fuese conveniente para que sean «a gusto y contento de su mag.». En las canteras, un sobreestante se ocupará de su administración.

Las condiciones económicas, que a la larga tanto complicaron el proceso de la obra, prevén un adelanto de 20.000 ducados para compra de materiales y primeros gastos, que se les librarán a plazos, una parte en Milán en este mismo año de 1579, y a partir de su liquidación se les atenderá económicamente según los gastos sucesivos de la obra. Se les exige fianzas, condición que también será motivo de graves problemas, pues no les fue fácil encontrar fiadores de esta fuerte cantidad, y los Fornieles, que se obligaron a ello, quebraron al poco tiempo. La obra se tasará al final de los cuatro años previstos en principio para su terminación por personas nombradas por las partes, sobre lo que no se han encontrado referencias posteriores, salvo la liquidación de cuentas de Pompeo en 1592⁹, quizás debido a que, por la quiebra de los Fornieles, se cambia el sistema de pago, a cargo directo de la Corona previa presentación de justificantes.

El Rey prevé una bonificación de 3.000 ducados para cada maestro al terminar la obra en los plazos estipulados, condición que

9. PÉREZ PASTOR, C., *Noticias*, o. c., pp. 211-215: escritura de renuncia y obligación: «me satisfago por todo y cualquier derecho... pretensiones... que tengo... y pueden pertenecer a todo lo que ansi e echo y labrado en la dicha custodia y retablo que son 27 figuras y 132 basas y capiteles y el demás adorno... y doy por libre y quito a su magd. de todo lo que dicho es excepto de la md. y paga que su mag. me ha de hacer por la maestría... en la nueva obra de las figuras de bronce que estoy haciendo para los entierros...», a 30 de agosto de 1592, en Madrid, ante Gaspar Testa.

también determina que serán los maestros los que deban pagar al rey 2.000 ducados si aquéllos no se cumplen.

Los artistas toman la obra «en compañía», por lo que los pagos se les harán a los tres conjuntamente, condición que hubo de variarse a poco de comenzada la obra por ser difícil que coincidieran los tres maestros en la Corte.

En cláusula final se resumen estas condiciones bajo las que se obligan a hacer la obra y firman el contrato Trezo, Comane y Pompeo Leoni ante García Brizuela en nombre de Su Majestad, siendo testigos el Prior del Monasterio Julián de Tricio, Fray Antonio de Villacastín, Juan de Herrera, Juan de Guzmán y un desconocido, Pedro Ramos.

En líneas generales, la obra del retablo se atuvo a lo estipulado salvo los cambios señalados y alguno más, pero en el transcurso de la obra, que por de pronto se alargó en el tiempo más de lo previsto, hubo de atenderse a circunstancias inesperadas que ocasionaron una numerosa documentación complementaria, en casos meramente epistolar.

En 6 de marzo de 1579 Trezo, Pompeo y Comane otorgan poder a sus fiadores Domingo y Vicente Fornieles de Toledo para recibir los 20.000 ducados para los gastos del comienzo de la obra y poco después debieron plantearse la necesidad de ampliar la Compañía para agilizar el sistema de trabajo de sus miembros y atender de forma debida a lo previsto en el contrato de que se hiciera parte de la obra fuera de España ¹⁰.

La escritura de 23 de mayo de 1580, dada a conocer por Babelon y no destacada por los historiadores del tema, es de capital importancia para entender la marcha de la obra del retablo ¹¹. En ella, refiriéndose a la primera escritura de 1579, a la que curiosamente fecha en 3 de enero y no de 10 de enero de la firma del contrato, dice que «dado que alguno de los miembros de la compañía deberá ausentarse» de Madrid, que cada uno se encargue de su propio trabajo y gastos habidos, rindiendo cuentas a tiempo debido y actuando los Fornieles como depositarios del dinero de la compañía. Se especifican los gastos ocasionados por cada uno

10 . A. P. M., Prot. 286, ff. 53-53v y 56-57v.

11 . BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., pp. 294-297, Doc. 23. Archivo General de Simancas (AGS), Obras y Bosques, Escorial, leg. 8: Madrid, 23 de mayo de 1580.

de ellos hasta la fecha y se determina que Trezo se encargue de la custodia que habrá de ser por fuera «de jaspe fino oriental» y de lo demás tocante a los dichos jaspes, Pompeo Leoni de la obra en bronce y Comane de la obra en jaspe y mármol del retablo «conforme a la traza que tiene de S. Mag.», delimitación de trabajo no concretada en el contrato de 1579. En caso de enfermedad de alguno de los miembros le asistirán los otros dos. Por último, se comunica que en esta obra «se ha dado una diez y seyssena parte por una cédula suya al cavallero Leon Leoni vezino de la ciudad de Milán, padre del dicho Pompeo Leoni y otra diez y seyssena parte a Juan Antonio Maroja residente en Granada. Las cuales dichas partes danse así a perdidas como a ganancias». A Trezo se le conceden 200 ducados por la obra de un «ostiario» para Su Majestad, posiblemente el del retablo. La copia de la escritura se conserva en Simancas por precisarse para darla a conocer a Ana Vega, viuda de Juan Bautista Comane, muerto el año de 1582. Es documento incompleto, pues, por ejemplo, no se conoce el escribano ante el cual se otorgó o Babelon omitió detalles en su transcripción que consideró innecesarios.

El aspecto más interesante del documento es la delimitación de funciones y la constancia que proporciona de la participación de León Leoni en la obra del retablo como miembro menor de la Compañía, formalizada ante el escribano y en las mismas condiciones bajo las que se contrata a Marogia, ocupando seguramente en las canteras al servicio de Comane, cuyo estado de salud debía ser ya deficiente por estas fechas.

La contratación de León Leoni echa por tierra las esperanzas de Trezo de que la obra se hiciera en España y el documento tampoco prevé las dificultades que supone el cobrar conjuntamente las libranzas a la Compañía, que se agudizaron con la quiebra de los Fornieles¹².

No fue fácil la solución a los problemas económicos surgidos por esta quiebra que endeuda a la Compañía, por lo que precisarían unos 27.000 ducados para proseguir la obra según documento de

12. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., pp. 297-299, Doc. 24: Trezo expresa concretamente sus deseos en 10 de febrero de 1581. «Parezio a todos que sería más comodidad... "hacer las figuras y obra de metal fuera de España, pero dice que según la carta de León", en quanto a los oficiales ay poca diferenza y... en quanto al metal ay también poca diferenza con dar orden que venga de Laredo por la via de Flandes».

este mismo año 1580¹³. La Corona atiende a su solución permitiendo a sus miembros que cobren por separado y sobre todo, en 15 de mayo de 1581 al liberarles de presentar fianzas decidiendo que se les pague directamente de las arcas reales. El control de los pagos se encomienda a Juan de Valencia, criado de Su Majestad, y a Luis Hurtado, veedor de las obras del Alcázar, concertándose entre ellos a 19 de mayo para aceptar mutuamente las cartas de pago que cada uno otorgue. Aún a finales de este año de 1581 Pompeo Leoni y Jácome Trezo piden al Rey que en el concierto de los Fornieles con sus acreedores se arbitre un medio proporcional para no perder sus derechos ante otros deudores¹⁴.

1.3. *La contratación de oficiales*

A las complicaciones económicas se unen las laborales. La magnitud de la empresa exige cada vez más obreros especializados y su búsqueda y contratación tanto en España como en Italia. La asociación a la Compañía de León Leone y Juan Antonio Marogia preveía estos problemas, atendiendo el primero a la búsqueda en Italia de oficiales expertos en el corte del mármol y jaspe que van llegando a España desde las tempranas fechas de 1579. También este año se ocupa Pompeo de contratar al rejero Tuxaron, vecino de Zaragoza, para que le libere de su obligación respecto a toda la obra de rejería del Altar Mayor, y con Comane y en nombre de Trezo recibe a los oficiales enviados por su padre, Rótula, Pianta o Xarut que firma Garuto, etc., que confirman ante notario en España las condiciones con las que se habían contratado en Milán con León y el maestro Jácomo Guideti. Éste debía pertenecer a su taller, quizás pariente del Domingo Guideti, que trabaja con Marogia en el sepulcro de doña Juana en las Descalzas, obra de Pompeo y de Trezo. También este año intenta la contratación de españoles a pesar de su fracaso en relación con Agustín de Campos¹⁵.

13. BEER, R., «Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivo General de Simancas», en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, 12 Band, 1891 (reimp., Graz 1966); II Theil. Quellen... Doc. 8475.

14. IDEM, *Ibid.*, Doc. 8475. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, pp. 300-302, Doc. 26, 15 de mayo de 1581; pp. 302-304, Doc. 27, 6 de diciembre de 1581. A. P. M. Prot. 571, ff. 236-237, 19 mayo 1581.

15. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., pp. 294-297, Doc. 23, 23 de mayo 1580. PÉREZ PASTOR, C., *Noticias*, o. c.; sus noticias comprobadas en las correspondientes escrituras: APM, Prot. 958, ff. 628-633, sobre Tujarón y el concierto

En todo caso, se sigue trabajando intensamente en la obra de mármol y jaspe. Comane en las canteras, Jácome en su taller y en El Escorial, dedicado más específicamente a la Custodia, de cuya labor decorativa en bronce, basas y capiteles se ocupa Pompeo hasta el año de 1582 en que, terminada esta labor, decide su tantas veces aplazada marcha a Milán mientras que la muerte de Comane en estas fechas ¹⁶ deja en manos de Trezo la dirección de toda la obra en España.

Las relaciones de Trezo con Pompeo en ocasiones debieron deteriorarse, pues, por ejemplo, en una carta de pago del año de 1591 a los herederos de Jácome Trezo, muerto en 1589, se habla de un «remate de cuentas de la Compañía del Retablo de San Lorenzo que hizo Jácome Trezo a favor de Pompeo a 18 de marzo de 1582» ante el escribano de Madrid Diego Martín, documento que no se ha localizado, y en las cartas de Trezo de 1581 y 1582 referentes a la terminación de la Custodia y a lo que se le debe, recuerda al Rey sus servicios durante 32 años y le pide que se le pague su trabajo, renunciando a su parte en la Compañía que se formó en 1579 para la obra del retablo, derechos que cede a la Congregación de San Lorenzo. En ellas también solicita que se atienda a sus ayudantes en esta obra, su sobrino Jácome Trezo el Mozo y Julio Miserone ¹⁷. En realidad, en las cuentas y documentos posteriores, Trezo sigue apareciendo como responsable de la obra, como puede comprobarse en la tasación de la parte realizada por los italianos Marassi, Nibal y

com Pompeo relativo a las rejas del Escorial; Prot., 958, ff. 598-599, sobre Rotula, Pianta y Paçoli, y ff. 603-604v, sobre Xarut o Garuto. En ff. 649-649v, escritura por la que se anula el contrato de aprendizaje con Agustín Campos. IDEM, p. 205, noticia indirecta sobre el sepulcro de doña Juana, en las Descalzas. Acerca del tema puede consultarse, ESTELLA, M., *Los Leoni*, o. c., p. 39, nota 39. MARTÍN ORTEGA, A., *Notas tomadas por... de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, manuscrito con índices, por T. Baratech y C. A. Palomino Tossas, 1990, t. IV, ff. 144-148. ANDRÉS, G. de, *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio de El Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca*, Madrid 1979. CONTI, B., Comunicación presentada en este Simposium. Añade otros muchos datos sobre el contrato de oficiales italianos que vinieron a trabajar en la obra del Escorial.

16 . ANDRÉS, G. de, *Inventario*, o. c., p. 76, Doc. 76. Entre otras noticias, confirma la muerte de Comane por la solicitud de su viuda para que su cuñado continúe en el puesto de su marido.

17 . A. P. M., Prot. 924, ff. 382-383v: carta de pago de P. Leoni para los herederos de Trezo, en 23 de marzo de 1591. BEER, R., *Acten*, o. c., Docs. 8477 y 8478: cartas de Trezzo, de 1581. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., p. 293: carta de Trezo, de 1582.

Orsolino, ocupados con «la orden dórica», en la realizada por Tomás Carlone, Francisco Abril y Pedro Banel y aún en documentos posteriores como en su carta de 1584 sobre la custodia y los frisos jónico y corintio del retablo, actuando bajo esta misma responsabilidad cuando en 1588 recomienda a Marogia y a Pedro Castel, el hermano de Comane, para que se ocupen del entretenimiento del retablo ya terminado en su arquitectura. Son curiosas las referencias a las diversas tasaciones que se hacen en el transcurso de su realización, algunas tan minuciosas como las encomendadas a Juan Bautista Monegro y a Juan de Minjares¹⁸.

El malestar entre ambos maestros, mencionado literalmente en ocasiones como cuando Pompeyo escribe que Trezo es un pesado¹⁹, se detecta también en las disposiciones referentes a su taller antes de su marcha a Milán. Redactadas en documento ante el escribano el 16 de marzo de 1582, víspera de su partida, establece que, terminada su parte de la obra arquitectónica en bronce de la custodia y debiendo ir a Milán para cuidarse de lo que allí se realiza, precisa dejar a alguna persona encargada de su taller y de sus oficiales, Julio Sormano, Juan Ruiz francés, Francisco del Gasto y Domingo Martín, que habían aprendido el oficio en su casa y por ello entienden de la obra. Encomienda este cuidado a Juan de Valencia, el conocido hijastro de Luis de Vega, con experiencia en estas funciones «pues aunque el dho Jacobo es compañero y podría mandar a los dhos oficiales... está tan ocupado... que no podría acudir a lo necesario con la brevedad que requiere la obra». En todo caso, los oficiales vivirán en el taller de Trezo en su ausencia²⁰.

Estos roces no alteraron la marcha de la obra, aunque en casos dieron lugar a amargas quejas sobre todo de Leoni y en casos justificadas, pues Pompeo en Milán acelera el trabajo de los elementos decorativos del retablo, prácticamente labor de su padre y se ocupa ya directamente de la estatuaría del retablo y de la custodia apenas

18. ANDRÉS, G. de, *Inventario*, o. c., p. 21, VIII, en el año 1583; p. 16, año 1584, y p. 23, año 1585: mediciones de Minjares. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., p. 281, Doc. 12; p. 291, Doc. 21; Docs. 30 y 31: tasaciones de Monegro y Alcántara.

19. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., p. 151, nota 1, y p. 155, nota 3: carta de Pompeo, de 16 de noviembre de 1583: «Jacome es tan pesado que asta aquí me muele y cada vez alla mas envenciones; agora sale con dezirme que yo escribo ay que no se de a sus oficiales más del salario ordinario... yo embié a César ques el oficial mejor que tenía en casa...».

20. A. P. M., Prot. 958, ff. 267-269v.

iniciada por León. A partir de ahora, la documentación se refiere en paralelo a la obra en España, a cargo de Trezo en su totalidad desde la muerte de Comane, pues la solicitud del hermano de éste, Pedro Castel, de sustituirle en todos sus derechos y obligaciones, sólo debió ser atendida en parte ²¹, y a la obra en bronce que se realiza en Milán, desde 1583 prácticamente a cargo de Pompeo en solitario, pues según sus propias palabras su padre «hace poco a nada» disgustado por no recibir compensación económica a sus gastos y trabajo ²².

La impaciencia del Rey, que urge a la terminación de la obra a través de sus representantes tanto en España como en Italia, produjo numerosa correspondencia entre los artistas y Juan de Herrera o Juan de Ibarra, el delegado real en aquellos años. En su lectura se puede seguir paso a paso el proceso de la elaboración del retablo y custodia con su complemento escultórico, cuyo conjunto culmina el proceso de decoración de la Basílica.

II. LA OBRA

2.1. *La Custodia*

Desde un principio, la fundación del Monasterio tuvo un destino funerario, y por ello la iglesia se consideró eje central de todo su conjunto. El retablo que la preside se concibió en la línea tradicional española, como una superficie plana compartimentada, organizada según los órdenes clásicos, dórico, jónico, corintio y compuesto, aunque, como dice Babelon, con una consciente «renuncia apasionada» a cualquier elemento decorativo que alterara sus simples líneas constructivas destacadas por las bellas columnas de jaspe rojizo con sus capiteles y basas de bronce dorado, presidido por el tabernáculo o custodia para depósito del Sacramento.

21 . ANDRÉS, G, de, *Inventario*, o. c., p. 20, año 1583: Trezo y Leoni le nombran cooperador en la obra del retablo.

22 . BEER, R., *Acten*, o. c., Doc. 8480, de 23 de diciembre de 1583: dice que Sancho de Padilla no ha visto a su padre que «haze poco a nada desganado de que no se le den los dineros...». Sobre lo mismo, MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., p. 241, nota 72: carta de Pompeo de 11 de noviembre de 1583: «mi padre» “que no me quiere ayudar que él no está obligado a cosa alguna y a gastado su casa y hacienda y de sus amigos...” lo que según Pompeo sería perjudicial para la obra “porque es viejo y desperieza y las cosas que haze son muy afamadas”.

El culto al Santísimo Sacramento se había intensificado en el mundo cristiano desde la herejía albigense. La custodia o templete, símbolo del dogma clave del catolicismo, la Eucaristía, ocupa el lugar preferente en los retablos españoles y su receptáculo va cobrando auge conforme avanza la lucha religiosa contra el protestantismo, agudizada a partir de los años medios del siglo XVI. Los principios de Trento fortifican la doctrina influyendo en la disposición de los templos para su culto, sin olvidar el precedente de las custodias procesionales que, con igual sentido, exhibían el Sacramento del día del Corpus Christi a los fieles practicantes de la devoción de las Cuarenta Horas²³.

Precisamente la primera preocupación de Felipe II en la realización del gran retablo se concreta en la Custodia. Desde el año de 1573 se inician los trámites para adquirir un famoso tabernáculo realizado por Jacomo del Duca. Este escultor siciliano escribe en 1565 a Leonardo Buonarroti, que está trabajando en un tabernáculo de metal grande según el modelo que Miguel Ángel había proyectado para la iglesia romana de Santa Maria degli Angeli «y con objeto de difundir el pensamiento del gran maestro». La noticia llegó a los representantes de Felipe II, que el año citado informan del precio en que podría adquirirse y otras circunstancias, por ser «a propósito para el Monasterio». El Rey se interesa y en 1577 pide más información sobre el tema «porque ya es tiempo de entender en el retablo principal de la iglesia», ordenando se consulte antes con Granvela «si éste official será apropiado para hazer del todo lo que fuere de escultura porque parte del ha de ser de jaspe y parte de metal o si ay otro oficial mejor» «para lo de la Pintura», tema del que no se trata en este trabajo.

El año de 1578 don Juan de Zúñiga contesta al Rey que tiene los dibujos del Tabernáculo y que Duca está dispuesto a venir a España. Añade que es «buen oficial de la escultura y que haría muy bien lo que toca a la del retablo». Ha consultado con Granvela, que dice lo mismo, aunque el Cardenal piensa que son mejores escultores «un Juan de Bolonia que está en Florencia y un Nicolás de Arras

23. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Lectura monográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada», en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada 1979, t. III, pp. 95-112. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Estructura y tipología del Retablo mayor del Monasterio de El Escorial», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid 1987, pp. 203-220. IDEM, *El retablo barroco español*, Madrid 1993.

que está aquí» en Roma. Sorprende un poco que Felipe II no hubiera pensado ni en los Leoni ni en Trezo, escultores a su servicio, y llama la atención el fino sentido artístico de Granvela, que ha detectado el nombre del que luego será el famoso Giambologna. El proyecto que tanta actividad diplomática había despertado no se llevó a cabo y se desestima el mismo año 1578, encargándose la obra a Trezo, Pompeo y Comane quizás por la amistad de Herrera con Trezo. El tabernáculo del Duca se ha identificado con el conservado en el Museo Nacional de Nápoles ²⁴.

La Custodia del Escorial se encomienda a Trezo después de la firma del contrato como aparece en la escritura de obligación de 1580, que también hubo de ocuparse a la muerte de Comane de las labores en jaspé y mármol del retablo. Los Leoni se ocupan de la obra en bronce, comenzando por la de los elementos arquitectónicos complementarios de los que se encarga León en Milán, en tanto que Pompeo en España se dedica en exclusiva a los que llevará la Custodia como confirman sus palabras antes de irse a Milán, «acabada la mor parte y la más importante de los bronce que tocan... a la custodia», labor de la que habla Ibarra al Rey y el propio Trezo que dice que «le he detenido... por cavar las molduras de metal... basas... y otras cosas para la custodia» lo que ha retrasado el viaje ²⁵.

La estructura de la Custodia se concibe como un templete de planta circular con ocho columnas exentas de orden corintio de jaspé rojizo y capiteles y basas en bronce dorado. El edículo presenta ocho vanos, cuatro de ellos cubiertos por cristal alternados con cuatro nichos con las figuras de los apóstoles san Pedro, san Pablo, Santiago y san Andrés. Se cubre por cúpula que en su base presenta ocho salientes sobre los que se yerguen el resto de las figuras del apostolado, con linterna, cupulín y remate con la figura del Salva-

24. BEER, R., *Acten*, o. c., Docs. 8470 a 8473. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., VENTURI, A., *Scultura*, o. c., X, II, pp. 161, fig. 145. VÁZQUEZ MARTÍNEZ, A., «Datos nuevos sobre Jacome Trezzo y el Tabernáculo del Escorial», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (B.S.A.A.), Valladolid (1941-1942) 288-291. BUSTAMANTE, A., *Las estatuas*, o. c., resume el estado de la cuestión y Beer y Venturi completan el tema.

25. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., cfr. nota 11. A.P.M., Prot. 958, cfr. nota 20. ANDRÉS, G. de, *Inventario de documentos del siglo XVI sobre El Escorial en el Archivo del Instituto Valencia de Don Juan*. Separata de la revista *La Ciudad de Dios*, 1982, p. 34, envío 99. BEER, R., *Acten*, o. c., Doc. 8474, de 17 de noviembre de 1584.

dor sobre una pequeña esfera. Dos inscripciones redactadas por Arias Montano especifican que fue encargo de Felipe II, realizado por Trezo con materiales españoles.

En su interior albergaba otra pequeña Custodia desaparecida con la invasión francesa y sustituida por otra más sencilla en tiempos de Fernando VII. Era de estructura similar a la exterior y estaba recubierta de piedras preciosas. Un vaso de estos mismos finos materiales, quizás el hostiario que se menciona en 1580, custodiaba el Sacramento²⁶.

La documentación nos habla de la habilidad de Trezo en el trabajo de estos duros materiales para cuyo tratamiento inventa mil ingenios. Le ayudan en la tarea los Miseroni, Julio y Jerónimo, y su sobrino de su mismo nombre. Sus reclamaciones por los gastos, siempre los gastos, dan idea aproximada de cómo se va llevando adelante esta preciosa joya. El año de 1582 estaba prácticamente terminada salvo las esculturas a cargo de los Leoni en Milán, con las que tuvieron problemas, pues Trezo había achicado sus nichos sin comunicárselo. El artista solicita gratificación especial por su trabajo, solicitud que no se sabe si fue atendida, pero sí se conoce el interés que despertó la obra, que fueron a ver las personas más relevantes de la Corte según se jacta el propio Jácome²⁷.

La estructura de la Custodia del retablo escurialense no tiene precedentes inmediatos en lo español, salvo la importancia progresiva concedida al elemento al avanzar el siglo XVI, como confirma la magnífica del retablo de Astorga, obra de Gaspar Becerra, de hacia 1560. No fue ésta su modelo, no obstante el prestigio de este artista cortesano recién llegado de Roma, pues, como se ha dicho, se pensó en adquirir la del Duca.

26 . La describen todos cuantos se ocuparon del retablo, cfr. nota 1. Sobre la destrucción de la interior y su sustitución, BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., pp. 164-165: menciona la memoria del Archivo de Palacio Real que lo especifica, con algún dato sobre la reparación de algunos de sus elementos arquitectónicos.

27 . BEER, R., *Acten*, doc. 8480: Transcribe la carta de Pompeo en la que se queja de que Trezo no le haya avisado cuando decide achicar los nichos de la custodia. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., p. 170: trata también el tema y añade documentos sobre el problema que ello planteó. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., pp. 171-172, nota 75: aclara la confusión sobre este problema de achicar los nichos de la custodia sin relación con el surgido con las figuras grandes del retablo, concretamente de los Evangelistas, que aumentan su tamaño al estar colocados a mayor altura, en tanto que los órdenes sucesivos del retablo disminuyen sus proporciones en este sentido, al ajustarse a las reglas de la arquitectura clásica.

Su clasicismo y forma estructural recuerdan el famoso Tempietto del Bramante de San Pietro in Montorio de Roma, iglesia financiada en gran parte por España. De hecho, y en la temprana fecha de 1585, el italiano Federico Zúccaro, contratado para la ejecución de las pinturas del retablo, señala este parecido como ha señalado Marías²⁸.

La obra sin duda se conocía en España, pues además la divulgaron los grabados que ilustraban los Libros III y IV de la *Architettura* de Serlio, traducida al español en 1552, obra que aparece mencionada entre otros libros del tema en la Biblioteca de Pompeo Leoni, según el Inventario de sus bienes de 1613²⁹.

Esta joya arquitectónica, tallada con el amor de un orfebre-lapidario, recibe la luz desde la ventana del camarín tras el retablo que, al cubrirse por velos de los distintos colores litúrgicos, inunda el altar de sus variados tonos.

2.2. *Las figuras del tabernáculo y del retablo*

El proceso de la realización de la obra arquitectónica puede seguirse en la documentación sobre su marcha que proporciona noticias sobre la obra en mármol y jaspe controlada desde 1582 por Trezo y a cargo de oficiales expertos en la talla de estos materiales cuyos nombres aparecen reseñados en documentos escorialenses, muchos de ellos similares a los de otros artistas conocidos en España, posiblemente por proceder de los mismos lugares³⁰.

La preciosa biografía de Babelon presenta a Trezo como organizador infatigable y motor principal de la gran empresa a la que atendía con su polifacética personalidad, llevando a buen fin lo que el Rey y su arquitecto real habían programado en las trazas perdidas del retablo.

28. AZCARATE, J. M.^a de, «Escultura del siglo XVI», en *Ars Hispaniae*, Madrid 1958, t. XIII. VENTURI, A., «Architettura del Cinquecento, I», en *Storia dell'Arte italiana*, Milano 1938, 11, I, cap. 2 (reimp. Kraus 1967). MARIAS, F., «Bramante en España». Prólogo a la obra de BRUSCHI, A., *Bramante*, Ed. de Londres, 1973. Madrid 1987, pp. 7-69.

29. SERLIO, S., *Terceiro y Quarto libro de Architectura*, Toledo 1552. Ed., Valencia 1977. ESTELLA, M., «Inventarios», en *Los Leoni*, o. c., año 1613. A.P.M., Prot. 2661, f. 643, «Arquitectura de Sevastiano Serni», identificado con el de Serlio por la similitud de otros muchos libros del tema inventariados al tiempo.

30. Cfr. nota 15.

Al tiempo se termina la Custodia y se reciben más informaciones sobre la obra en bronce de los talleres de Milán, a los que se incorpora Pompeo en abril de 1583, pues desde su llegada a Italia en 1582 se había dedicado a buscar oficiales en Roma y otras ciudades italianas y en adquirir pinturas para el Rey. Ya se había enviado a España gran parte de los elementos decorativos del retablo, pero Trezo aún urgía el envío de lo que faltaba para poder continuar la obra. La incorporación de Pompeo activa la labor prácticamente a su cargo desde este año en el que se refiere a la desgana de su padre³¹.

La obra en mármol y jaspé, con sus capiteles y basas de bronce dorado, es de tal calidad que no se advierte en ella la sequedad que podría producir la ausencia total de otros motivos decorativos. El conjunto incluye los laterales pensados para los entierros que continúan los respectivos órdenes del retablo y cuya disposición recuerda la que utilizará Marogia, el nuevo socio de la Compañía desde 1580, en casi todas sus obras posteriores, como los recientemente documentados sepulcros de los marqueses de Aguilar de Campoo en tierras palentinas³².

Pero, en realidad, lo que preocupa más intensamente estos años es la fundición de las grandes figuras del retablo, proceso laborioso en extremo, que aconsejó se hiciese en Milán en contra del parecer de Trezo, que a la postre se siguió en la obra de los Entierros.

Se tienen menos noticias de los oficiales de este campo aparte de las referentes a Milán Vimercado y a algunos otros. Pompeo dice que ha enviado antes a España a «Zesar», el mejor oficial que tenía en su casa, para concertarse con Hinojal en relación al dorado de las esculturas. Este nombre plantea el problema de su identificación con el César Vila, que se había ocupado del traslado del sepulcro del Inquisidor Valdés hacia 1577, y que parece que es el mismo que se dispone a volver a España con su hermano, Milán y Branvila, en este caso en un segundo viaje³³.

31. BABELON J. *Jacopo da Trezzo*, o. c., Docs. 38 y 39, sobre la desgana de León Leoni a cooperar en la obra, cfr., nota 22.

32. Las noticias sobre Marogia recogidas en ESTELLA, M., «Artistas de los sepulcros de los Marqueses de Aguilar de Campoo y procedencia de los de los condes de Fuensalida, documentados», en *Homenaje al profesor D. Juan José Martín González*, Universidad de Valladolid (prensa).

33. MARTÍ MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid 1901. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., pp. 175 y 207. ESTELLA, M., *Los Leoni*, o. c., p. 39, nota 41.

En realidad, Pompeo parece ser que no ha tenido éxito en la búsqueda de oficiales, pues sólo ha encontrado dos escultores que le esperan en Florencia, quizás uno de ellos el Giovan Ambrogio Ferrari que recuerda Babelon y del que no se tiene ninguna otra referencia, trabajando en las esculturas grandes de san Juan, san Andrés y Santiago³⁴.

Tampoco ha sido fructuoso el viaje de Gaspar del Castillo a Flandes con el mismo fin. Este representante del Rey en la obra de Milán dice que no ha encontrado personal ni en Bruselas, Gante ni Amberes «sino el Jaques Lis, maestro de la Ceca de Amberes, que es la persona que ha hecho los siete planetas de bronce... el qual es viejo y rico y no quiere salir de su casa», lo que parece indicar que no consiguió que fuese a Milán³⁵.

Este escultor, Jongelinck, el autor efectivamente de los Siete Planetas del Palacio Real de Madrid, se había formado precisamente en la acuñación de moneda en el taller milanés de León Leoni y es el segundo nombre flamenco, con el de Juan de Bolonia, en realidad franco-flamenco, evocado por Granvela, que se propone para la obra en bronce del Escorial. Al fin se conseguirá por estas fechas que el flamenco Adrián de Vries se contrate por dos años, en 1586 (según Olleros en 1585), para trabajar en las figuras del gran retablo. Discípulo de Juan de Bolonia, con el que trabajaba en su taller de Florencia, posiblemente se inició en el campo de la fundición con Jongelinck más probablemente que con Dubroeuck. La noticia de la intervención de Vries, el Frías de las fuentes españolas, fue dada a conocer someramente por Babelon; Olleros la confirmó con otros documentos que amplió y estudió Rosemarie Mulcahy. Recientemente, Barbara Conti ha localizado el contrato del artista con los Leoni firmado en Italia³⁶.

Los documentos empiezan a referirse a cada una de las figuras concretas que van saliendo de las hornas para mandarlas a España, facilitando en parte la solución a uno de los problemas planteados por los historiadores, la autoría efectiva de León o Pompeo de cada una de las esculturas de la custodia y del retablo. Plon, en princi-

34 . BEER, R., *Acten*, o. c., Doc. 8479: carta de Pompeo de 1583, narrando sus peripecias en busca de oficiales para la obra, a lo que se refieren otros autores. MULCAHY, R., *Acten*, o. c., pp. 174-175. BABELON, J. *Jacopo da Trezzo*, o. c., p. 101.

35 . BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., Doc. 45: carta de Gaspar del Castillo a Juan de Ibarra, de 9 de noviembre de 1585.

36 . ESTELLA, M., *Los Leoni*, o. c., pp. 54-55, notas 90 y 91.

pio, adjudicó a León la responsabilidad total de su ejecución, pero Babelon, a la vista de nueva documentación, inicia la revisión de esta teoría destacando la labor protagonista de Pompeo. En realidad, por estas fechas en que comienzan a fundirse las grandes figuras del retablo y las menores de la custodia, León Leoni deja prácticamente de intervenir en obra, además de saberse que los modelos en pequeño, aunque algunos en grande como los de las figuras del Calvario, los hizo Pompeo en España para que los viera el Rey antes de ir a Milán y que León sólo participa en la Compañía responsable de esta labor con una dieciseisava parte de participación en el capital. Rosemarie Mulcahy, en esta línea, destaca además la intervención de Vries.

El año de 1582 se dice que se ha empezado el trabajo de las figuras y están formadas «doce en barro y lienço y tres dellas de cera para baciallas», que, aunque correspondieran a las figuras pequeñas de los Apóstoles de la Custodia, no debían de estar tan adelantadas como se dice, por lo que se lee en documentos posteriores ³⁷.

Con la llegada de Pompeo desde junio de 1583 se trabaja «bravamente» y el escultor escribe a Ibarra, que tiene en el taller a más de 60 oficiales, anunciando el envío de lo que queda de los elementos arquitectónicos y el de dos figuras y cuatro apóstoles (1584) de la Custodia. El ritmo de trabajo le agota y está «tan acursada su vida»... que de cansado «cae sin cenar ni poder hablar» porque se queda ronco del ruido de las forjas, que molestan tanto a los vecinos que han querido echarles de la casa. León Leoni también se ocupa de buscar escultores en Venecia, al parecer sin éxito, pues el número de los que trabajan en el taller no responde en realidad a la calidad de buenos oficiales ³⁸.

El año de 1585 se dice que están vaciados otros cuatro apóstoles pequeños, sin el san Pedro que Pompeyo quiere dorar para enviarlo directamente al Rey, a lo que Trezo replica desde Madrid que no pierda el tiempo en dorarlos, pues la labor puede hacerse en España. En 1586 ha llegado a Madrid el san Pedro y están listas para su envío las figuras de san Pablo, san Andrés, Santiago y san Simón,

37. GARCÍA, E., «La obra de bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo el Real del Escorial», en *B.S.A.A.* (1945) 127-145, Doc. III: carta de Sancho de Padilla al rey, en 10 de agosto de 1582.

38. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. VII: carta del conde Pedro Antonio Lunato a Juan de Ibarra, de 23 de junio de 1583; Doc. X: carta de P. Leoni a Juan de Ibarra, en 9 de junio de 1584.

posiblemente las anunciadas en 1583. Menos el san Simón, son las cuatro figuritas que se acoplaron a los nichos de la custodia achicados por Trezo sin avisar, de lo que amargamente se queja Pompeo porque piensa que no van a caber y que el sacarles del círculo del templete haría peligrar su estabilidad, aunque en cualquier caso no está dispuesto a cortarlos por la espalda para que encajen. El problema se solucionó bellamente a juzgar por el estado actual de la custodia, según señaló Pompeo por carta de 1585³⁹.

Por ahora se anuncia el envío de Milán a Génova, en 1587 exactamente, de las figuras pequeñas de san Juan, Santo Tomás, san Felipe y san Simón, que no debió mandarse cuando se dijo, y en 1586 el de san Bartolomé directamente al embajador. Se omiten dos nombres de los apóstoles, san Judas Tadeo y Santiago el Menor y no se menciona la figura del Salvador, que tampoco se contabiliza en las 27 figuras, las 15 del retablo y las de los 12 apóstoles de la custodia, de las cuentas de Pompeo de 1592⁴⁰.

Atendiendo a estos datos, parece poco probable la intervención de León en estas figuras pequeñas, pues, aunque se había anunciado antes el envío de cuatro de los apóstoles, no se termina ninguno de ellos hasta 1586, precisamente de los que se ocupa Pompeo para poderlos acoplar a las nuevas medidas de los nichos, siendo menos probable la intervención de su padre en las que se envían luego. Destaca el interés de Pompeo en la ejecución del san Pedro y del san Bartolomé, bellísimo el primero y de interesante iconografía el segundo, con recuerdos miguelangelescos del Juicio Final en el macabro detalle de la piel de su cuerpo que el santo lleva en la mano.

El anuncio del envío de dos figuras en 1584 se refiere muy probablemente a las de san Agustín y san Gregorio, de las que León

39. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., Doc. 45: carta citada de G. del Castillo a Ibarra, de 9 de noviembre de 1585, y Doc. 17: carta de Trezo a Ibarra, de 15 de enero de 1586, advirtiendo que se diga a Pompeo «que non perda tempo en far dorar los apóstoles chicos que aquí se harán con más brevedad y con menor costa». PLON, E., *Leoni*, o. c., Apéndice VIII, n.º 107, p. 417: carta de Felipe II al duque de Terranova, a 22 de abril de 1586, confirmando la llegada del san Pedro. También cfr. nota 27, y MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., p. 241, nota 75: Pompeo dice que enviará las cuatro figuritas de forma «que cabrán en sus nichos».

40. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. XIV: memoria de las estatuas que partieron de Milán a Génova, 21 de mayo de 1587. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., Doc. 46: carta de G. del Castillo a Ibarra, 7 de febrero de 1586: entrega del san Bartolomé al duque de Terranova. Sobre las cuentas de Pompeo, de 1592, cfr. nota 9.

asegura que están en hornas el año de 1581. Él mismo comunica en 1583 que se ha fundido el san Gregorio y que está listo para su envío el san Agustín⁴¹. En realidad, en 1585 las figuras de los Padres de la Iglesia aún no se han enviado por problemas con la del evangelista Lucas, obra en la que también se ocupa León por estos años. Pompeo hará el san Jerónimo, pues escribe a Ibarra, que se ocupa de su realización con la de la figura de san Marcos, que se mandarán con las otras cuatro, envío que también se retrasa porque desde Madrid se ordena que se comiencen las figuras del remate⁴².

Es decir, que de los Padres de la Iglesia latina se ocupa León Leoni con excepción del san Jerónimo a cargo de Pompeo, lo que en realidad confirma su estudio estilístico.

El san Lucas es el primer evangelista del que habla la documentación proyectado desde 1581 por León. Su estilo lo confirma, aunque en su ejecución intervino positivamente Pompeo por los problemas surgidos con sus ropajes y la armadura de hierro de su modelo, en cuya solución ocupa Pompeo a 15 oficiales⁴³.

Pompeo trabaja en el san Marcos desde 1585, aunque su parecido con el san Lucas indica un posible modelo anterior de León. En 1586 aún aparecía simplemente modelado en barro y revestido de lienzo⁴⁴.

La figura de san Juan Evangelista se encarga a Vries, aunque Babelon también menciona la intervención del desconocido Ferrari,

41. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. X. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., p. 240: año 1581, se dice que «están en hornas» el san Agustín y el san Gregorio. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., Doc. 39: «hase gitato la di San Gregorio», se mandará vía Génova. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., p. 170.

42. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Sobre la intervención de León Leoni en el retablo del Escorial», en *B.S.A.A.* (1951-1952) 126-127: «sono fatti due forme si statue per gettare l'una de Sant Agostino l'altre di San Luca». VEGUE GOLDONI, A., «Una carta de Jacopo da Trezzo y dos de Pompeo Leoni», en *Archivo Español de Arte y Arqueología* (enero-agosto 1926) 4-8: carta de Pompeo, de 28 de junio de 1585. Están hechas las figuras de San Agustín, San Ambrosio y San Gregorio. Se ocupa del San Jerónimo y del San Marcos. No se han enviado las primeras porque desde Madrid le han ordenado que se ocupe de las del remate. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. XII: carta de Pompeo a Ibarra, 1 de agosto de 1585. Prácticamente repite los datos anteriores, pero también habla de los problemas «que ha llevado el Santo Luca en las ropas y hierro y policromía» que ha resuelto ocupando en resolverlos a 15 personas.

43. Cfr. nota 42.

44. Cfr. nota 42. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. XII: relación del estado de la obra de bronce, abril de 1586: «San Juan Evangelista, San Marcos, San Andrés y Santiago están de varro vestidas con sus lienzos».

pero bajo el control de Pompeo, que se ocupa efectivamente de la ejecución del águila que lo acompaña cuando por un ataque de gota sólo puede encargarse de obras que pueda hacer sentado ⁴⁵.

Precisamente ahora modela la finísima figura del ángel que acompaña a san Mateo, terminada antes que la figura del Evangelista aun «de barro y vestida con lienzos» en 1586 ⁴⁶.

Santiago y san Andrés también se hallan en estas condiciones por las mismas fechas y asimismo intervienen en ellas Vries y Ferrari. Esta colaboración no altera la atribución a Leoni de las figuras, aunque estos distinguidos artistas se encargaran de forma más específica que los otros oficiales de su difícil fundición. Como se dirá, Vries en esta época no ha podido aún desarrollar su arte de forma independiente aunque ya contara 30 años. De hecho, Castillo escribe en 1586 que Pompeo ha entregado a Vries «la figura grande de San Andrés para que la empiece y la acabe y así sespera que con la corrección de Pompeo» se acabe. Un pago al flamenco de 1588 certifica, no obstante, su importante intervención en las figuras de san Juan y Santiago ⁴⁷. Este año se anuncia el próximo envío del San Andrés.

Cuando ya están en marcha todas las figuras grandes del retablo, aún en 1585, en Madrid deciden que Pompeo haga antes las del remate, a lo que éste tiene que acceder no sin antes puntualizar que él había comenzado por las de abajo como hacen los buenos oficiales ⁴⁸.

Son, sin duda, las figuras más bellas del retablo y con las que tuvo mayores problemas por su gran tamaño. El san Pedro y el san

45 . Cfr. notas 36 y 44. ESTELLA, M., *Los Leoni*, o. c., recoge bibliografía sobre Adrián de Vries, que trabaja desde 1585 en el San Juan. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c. OLLEROS, J., «Los flamencos en la España del siglo XVI», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, II (1990) 116. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., pp. 168-169; pp. 175-177 y 342, nota 98: carta de Pompeo a Ibarra, de enero de 1586, por la que Pompeo comunica que trabaja en el águila del san Juan y en el ángel del san Mateo, pues son trabajos que puede hacer sentado por estar aquejado de un ataque de gota. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c.; «de varro vestidos con sus lienzos», en 1586, y «está vaciada el águila».

46 . Cfr. notas 44 y 45. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c.: «el ángel del san mateo de todo puncto acavado... que le tiene el libro»; cfr. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., nota 98.

47 . Cfr. nota 45. BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., p. 101. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., pp. 176 y 241-242, notas 87 y 88, y p. 244, nota 119.

48 . Cfr. nota 42. VEGUE, A., *Una carta*, o. c., p. 158: «empeçando como costumbran los buenos oficiales del pie».

Pablo empequeñecían a la Virgen y el san Juan del Calvario, pero éstas no podían hacerse mayores porque chocarían con los brazos de la cruz, problema que se soluciona como tantos otros sin dar idea de la dificultad de su sabia solución ⁴⁹.

La documentación es más abundante sobre el proceso de ejecución de estas figuras llevadas a cabo en su totalidad por Pompeo. Se pensaba terminarlas antes, pero el año de 1586 se habla de que «el San Pablo de nueve pies está acabado de todo puncto y oy se a acabado de hazer la forma sobre ella en la que se ha de meter la armadura de hierro questa hecha y luego se ha de hazer de barro y cera como es costumbre para acavarlo y vaciarlo de bronce», palabras que dan idea exacta del largo proceso de la fundición. La figura presenta, según Plon, la firma de Pompeo en la base ⁵⁰. No se habla más del san Pedro, salvo que en 1585 estaba preparado para vaciar con el san Pablo y que se termina también en 1586 aunque de hecho no se anuncia el envío de ambas hasta 1588, dos años antes de su colocación en el retablo ⁵¹.

Al tiempo, se trabaja en el Crucifijo, la Virgen y el san Juan del Calvario a los que ya se refieren en 1584, pues en realidad fueron las figuras que desde el principio se reservó Pompeo. En una de sus cartas dice que no se ha olvidado de sus medidas «ni de qué suerte su Magestad desea las obras de devoción», lo que apunta el respeto a las normas de piedad y decoro que Felipe II recomienda en las obras religiosas.

También Pompeo se refiere a los modelos que ha dejado en poder de Juan de Valencia para que los enseñe al Rey, sin duda los de madera que se citan en el Inventario de sus bienes. Sobre estas figuras escribe en 1588 «que son las más devotas y artistas» de la obra y asegura que «el Crucifijo va la mejor cosa que se puede hacer» ⁵².

49 . BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., p. 175. VEGUE, A., *Una carta*, o. c. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., p. 172.

50 . GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. XIII, Relación, p. 143. PLON, E., *Leoni*, o. c.

51 . BABELON, J., *Jacopo da Trezzo*, o. c., Doc. 45, carta de 9 de septiembre de 1585. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. XIII, p. 143: «San Pedro» «acavado se empeçará a formar...». El día de la colocación de san Pedro entró un rayo por la ventana que rompió una campana, a lo que el padre Sigüenza dio su interpretación, cfr. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., p. 188 y p.244, nota 119.

52 . MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., p. 169, en 1587: el conde Pedro Lunato dice que el Calvario lo hará Pompeo; p. 240, nota 63, 12 de octubre de 1584, aclara el artista que no olvida sus medidas; p. 244, notas 119 y 120, año 1588.

El san Juan, del que Pompeo destaca su expresión dolorida y del que dice que le ha salido muy bien, y la Virgen, fueron a la postre las últimas que se terminaron, retocándose en Madrid. Se colocaron, sin embargo, antes que el Crucifijo, subido al retablo el último en presencia del Rey y de la Corte el 6 de septiembre de 1590⁵³.

El año de 1592 otorga cumplida carta de pago a la tesorería real de todo cuanto ha hecho en el retablo y la custodia «que son 27 figuras y 132 basas y capiteles y demás adornos» a excepción de las figuras para los Mausoleos Reales⁵⁴.

2.3. *Estudio estilístico y sus fuentes artísticas*

Por los datos documentales que se conocen sobre la marcha de la realización de las esculturas de la custodia y del retablo, se ha visto que las primeras que se ejecutaron fueron las de los Padres de la Iglesia, en los que la intervención de León Leoni fue definitiva, con la excepción de la de san Jerónimo.

Aun teniendo en cuenta la dificultad de diferenciar el trabajo de padre e hijo en una obra cuyos modelos pequeños tuvo que presentar Pompeo para su aprobación y en la que un equipo de diversos especialistas intervenía en su dificultosa ejecución, parece percibirse la mayor grandeza de concepción de León Leoni en, por ejemplo, la magistral figura de san Lucas, en la que, con las de los Padres de la Iglesia, se ocupaba éste. De elegante y serena actitud, bella cabeza con cabellos y barba rizada, se cubre con túnica de escote desbocado y manto que cruza por delante, indumentaria tratada a largos pliegues profundos como los que aparecen en las capas y túnicas de los Padres de la Iglesia de bellísimas cabezas, modelado apurado de los rostros, especialmente el de san Gregorio, y actitudes graves. La tradicional indumentaria con la que se cubren difícilmente en todo caso su estudio estilístico, pero permite apreciar el

GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. XII, 1585: «está el Crucifijo de madera todo entero en muy buen punto».

53 MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., p. 243, nota 118 sobre el san Juan. BEER, R., *Acten*, o. c., Doc. 8481: carta de Pompeo a Felipe II, de 1590, consignando la terminación del san Juan y la Virgen, que se están retocando en Madrid, en el taller de Trezo, muerto en 1589. PLON, E., *Leoni*, o. c., sobre la colocación de las figuras en el retablo.

54. PÉREZ PASTOR, C., *Noticias*, o. c., pp. 211-215: escrituras de Pompeo Leoni: transcribe el documento; cfr. nota 9.

delicado tratamiento del bronce en el detalle, por ejemplo, del brocado de las capas, que recuerda la habilidad del artista como orfebre y medallista.

La fundición del san Jerónimo causó problemas y la narración del hecho por Pompeo, que se muestra satisfecho de su obra, confirma la tradicional atribución del santo a este escultor. Es figura muy realista, en la que la calva cabeza cubierta por el manto, los pequeños ojos y la nariz casi en forma de pico de águila tienen efectos caricaturescos y desentonan un tanto de la belleza serena del resto de las figuras, pero su expresividad es mayor y también más rico y movido el juego de los pliegues de su indumentaria ⁵⁵.

El San Marcos se atribuye generalmente a León Leoni quizás por su indudable parecido con las figuras de este artista del marqués de Marignano en su sepulcro de la catedral de Milán o en la de Ferrante Gonzaga en la plaza de Guastalla. La documentación, no obstante, apunta a Pompeo, que se ocupa de su ejecución con la de san Jerónimo en 1585. Recogido en sí mismo con recuerdos miguelangelescos en su silueta cerrada, presenta una bella cabeza redonda aureolada de rizos suaves y barba ladeada a la derecha, insinuando un brusco gesto de la cabeza a la izquierda. Ceñido de larga túnica de pliegues quebrados de poca profundidad que insinúan levemente las formas, sujeta el manto en el hombro derecho. Su pie izquierdo se apoya en la bella figura del león y la expresiva mano derecha se levanta como siguiendo la lectura. Comparado con el san Lucas, se advierten algunas diferencias en una línea de mayor movimiento ⁵⁶.

El San Mateo con el manto sobre la cabeza es figura de gran calidad, aunque las fuentes documentales se ocupan poco de ella salvo de la realización por Pompeo del fino ángel que sujeta el libro. Se percibe la mano del maestro que evoluciona estilísticamente hacia un mayor realismo de los rasgos y mayor movimiento de la figura insinuado en el juego de los pliegues quebrados de túnica y manto. Quizás es la figura en que aparece más claro un recuerdo de lo flamenco a lo Martín de Vos, artista que pudo influir en la obra escultórica del retablo a través de los grabados que se inspiraron en sus composiciones pictóricas ⁵⁷.

55. MULCAHY, R., *The decoration*, o. c., pp. 177, nota 96.

56. PLON, E., *Leoni*, o. c., y bibliografía nota 1; cfr. notas 42 y 44.

57. Cfr. nota 46.

En estos años se ha contratado a Adrián de Vries, el discípulo flamenco de Giambologna, aunque no es fácil determinar su efectiva intervención en las figuras que le encomendaron: San Juan Evangelista, San Andrés y Santiago. En estos momentos su estilo debía de ajustarse a las normas de Giambologna, pero el mayor adelgazamiento de los rostros, el tratamiento del cabello más alborotado con rizos sobre la frente, los quiebro más pronunciados de los pliegues y la tendencia a una silueta más abierta que se percibe en el San Juan, pudieran ser caracteres de su arte en estos años, más sosegado que el agudo manierismo de sus obras posteriores. El Santiago y el san Andrés desmerecen del conjunto de las figuras quizás por las intervenciones extrañas tanto de Vries como del desconocido Giovan Ambrogio Ferrari y también probablemente por las dificultades de toda fundición. El sinuoso plegar de sus indumentarias difiere del utilizado por León en, por ejemplo, el San Lucas, pero se utiliza en las figuras del remate por Pompeo⁵⁸.

De mayor calidad, las figuras de San Pedro y San Pablo presiden majestuosas el remate del retablo a un lado y otro del calvario. Más aún que las figuras de este grupo dan idea de la sabiduría y finura del arte de Pompeo, que, sin olvidar la lección paterna en la concepción grandiosa de la composición, humaniza sus figuras de un realismo moderado con ciertos recuerdos de lo flamenco⁵⁹.

La figura de la Virgen se cubre por entero con el manto de ricos plegados que abultan la silueta, fruncido sobre la frente a la moda florentina. Su rostro enmarcado por toca presenta expresión adusta de dolor contenido. En la base aparece la firma de Pompeo. La figura de San Juan, que enjuga con el manto sus lágrimas, es una de las que cuida con especial interés. La mayor expresividad de su rostro contrasta en cierto modo con el clasicismo de su silueta vista de tres cuartos⁶⁰.

El Crucifijo, también de anatomía muy clasicista, presenta un bello rostro contraído por el dolor con lejanos recuerdos del Laoconte, otro de los modelos en yeso que se inventarían en el taller de Pompeo⁶¹.

Se ha hablado de las pequeñas figuras de la custodia entre las que destacan la de San Pedro, de bellísima factura, y el San Barto-

58 . Cfr. notas 45 y 47.

59 . Cfr. notas 49, 50 y 51.

60 . Cfr. notas 52 y 53.

61 . Cfr. notas 49, 52 y 53.

lomé, de curiosa iconografía, de las que la documentación da a conocer el especial interés de Pompeo en su realización. El apóstol que lee con los pies cruzados presenta influencia miguelangelesca que pudo llegarle a través de las figuras del coro toledano de Berruguete. El San Pablo difiere algo del conjunto por su plegar de la indumentaria y el modelado de su afilado rostro, en tanto que el San Juan, el san Felipe y el San Simón, muy posibles obras de Pompeo según los documentos, reflejan el mismo fino arte de sus figuras en el retablo⁶².

El arte que muestran las esculturas de los Leoni responde a los caracteres generales de la escultura italiana del Cinquecento. Ambos escultores conocieron a los representantes de la mejor generación de este campo de las Bellas Artes, incluido Miguel Ángel. León lo hizo durante sus estancias en Venecia, Roma, la misma Florencia y las pequeñas cortes principescas a las que le llevó su trabajo, además de lo que aprendió en Milán; Pompeo, que acompañó a su padre desde los años de juventud, por su cuenta marchó a Roma a estudiar, como puede leerse en una carta de su padre quejándose de su ausencia, visión que completaría más tarde cuando el retablo del Escorial esté en marcha.

León mantiene una curiosa comunicación y extraña amistad con Miguel Ángel, aquel «huomo divino» que le embelesa. Consigue que le permita sacar moldes de sus obras, parte de los cuales se inventarían en el taller de Pompeo y, al parecer, le proporciona el diseño para su sepulcro del marqués de Marignano en la catedral de Milán, pero no consigue que la Corte española encargue al gran maestro el proyecto para el Enterramiento del Emperador en el que piensa León cuando aún no se ha puesto en marcha la empresa escorialense⁶³. No obstante, aunque la obra de Miguel Ángel proporcionara a los milaneses actitudes como pueden percibirse en el san Marcos, en la posición de la cabeza del gran San Pablo o en el brazo del Santiago, y algún otro pequeño detalle como la forma de recoger el manto sobre la cabeza la Virgen del Calvario, el suave arte de los Leoni no recuerda demasiado la grandiosa «terribilitá» miguelangelesca. Ya se ha señalado la curiosa posición de las pier-

62 . Cfr. nota 26: sobre el arreglo del tabernáculo en 1824 que no se ocupó al parecer de las esculturillas, y nota 39, sobre el san Pedro, y 40, sobre el san Bartolomé. CAMÓN AZNAR, J., *Alonso Berruguete*, Madrid 1980, la figura de Job, en p. 119. La composición es muy berruguetesca como puede comprobarse más claramente en la figura del retablo de san Benito, p. 65.

63 . Cfr. nota 1.

nas cruzadas en uno de los apóstoles de la custodia, recuerdo miguelangelesco posiblemente filtrado por la obra de Berruguete en Toledo que Pompeo conoció sin duda cuando se le encarga el pedestal de las reliquias de san Eugenio.

En efecto, se percibe mejor en las obras de los milaneses el influjo miguelangelesco filtrado a través de sus seguidores, y si las cálidas figuras de los Leoni no recuerdan demasiado al seco y hercúleo Ammannati, el San Pedro de la catedral de Florencia, obra de Bandinelli (1515), el más depurado intérprete del arte de Miguel Ángel, pudo proporcionar el modelo de la silueta de, por ejemplo, el San Pedro de la custodia. Precisamente la cabeza de este San Pedro y aun más la del San Pedro grande del remate de retablo aparecen relacionadas con la del San Cosme que Angelo Montorsoli realizó para el altar mediceo de San Lorenzo de Florencia por encargo de Miguel Ángel (1533) ⁶⁴. Además de conocerse la relación del Montorsoli con España y que su discípulo Vicencio Casale se aloja en Madrid en casa de doña Mariana Sotomayor, la pretendida mujer de Pompeo, Leon Leoni pudo haber visto su obra florentina y genovesa. El arte sincero del Montorsoli, su realismo vibrante pudo ser asimilado mejor por los Leoni que el clasicismo monumental de otros seguidores del Buonarroti ⁶⁵.

También el arte de León y Pompeo se acompasa mejor al miguelangelismo templado de un Jacopo Sansovino, cuyo elegante clasicismo muy influido por la Antigüedad les proporciona modelos muy afines a su sentir, como la Pax de la Logetta de San Marcos (ca. 1541) que inspira directamente la figura sedente del mismo tema en el sepulcro que hace León en catedral de Milán. El Santiago de la catedral de Florencia (ca. 1520) puede inspirar la actitud y posición de los brazos del San Pedro de la custodia y el plegar de su indumentaria la forma de hacerlo en el San Juan Evangelista es-

64 . ESTELLA, M., «La Venus del Jardín de las Islas de Aranjuez», en *Adán y Eva en Aranjuez*, Madrid 1992, Museo del Prado, pp. 71-88: sobre el Ammannati, VENTURI, A., *Scultura*, o. c., X, I, II y III. POESCHE, J., *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Band 2, Michelangelo und seine Zeit. Aufnahmen Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier, München 1990: Bandinelli, San Pedro de la catedral de Florencia, fig. 173, biografía, pp. 166-178; Montorsoli, San Cosme, figs. 196-197; biografía, pp. 187-194.

65 . MARÍAS, F., y BUSTAMANTE, A., «Album de Fra Giovanni Casale». *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid 1991, pp. 211-217 y 230-236. Otras noticias en ESTELLA, M., *Los Leoni*, o. c., pp. 37, 43-44 y nota 55.

curialense, cuya cabeza presenta lejanos recuerdos del San Juan Bautista sansovinesco de Venecia ⁶⁶.

Plon, primero, y más extensamente Mezzatesta recordaron el influjo que pudo tener en la obra de los Leoni el túmulo imperial de Maximiliano I que se construyó en Innsbruck, decorado con figuras en bronce de tamaño natural, que se detecta efectivamente en las figura femeninas de la serie real de retratos de León Leoni. Tanto éste como Pompeo, que a partir del año 1550 más o menos ayuda a su padre en sus trabajos, pudieron conocer bien el arte que florecía en Flandes y las Cortes alemanas. León acude a la Corte Imperial de Carlos V primero en 1548 en Bruselas, más tarde en Augsburgo y también se sabe que Pompeo visita Innsbruck. El año de 1556, otra vez en Bruselas, León decide la marcha del hijo a España en su lugar, acompañando la serie citada de los retratos reales ⁶⁷.

Esta huella nórdica de Innsbruck se pierde en las figuras del retablo y la custodia, que tampoco presentan demasiado parecido con el arte de, por ejemplo, un Jongelinck, el maestro en el que se piensa para colaborar en la obra del Escorial, y menos con el de Dubroeuck que, sin embargo, a través de su discípulo Juan de Bolonia pudo influir en el arte de Adrián de Vries, el escultor que finalmente se contrata para ayudar en el taller de Milán ⁶⁸. La cabeza de San Lucas, obra tardía en bronce de Giambologna, de 1602, en Or San Michele de Florencia, recuerda la grandiosa concepción de las de San Pedro y San Pablo del remate del retablo escurialense, estilo que Vries pudo reflejar en sus intervenciones de fecha anterior a sus obras en Praga, de un manierismo muy acusado, aunque algunas de ellas, como las figuras de su relieve de Baco y Ariadna (1610), presentan lejano parecido con el perfil del San Juan del Calvario. En realidad, su San Sebastián presenta semejanza con los problemáticos ángeles de la iglesia madrileña de San Ginés, atribuidos a Leoni, pero no recuerda a ninguna de las figuras del Escorial ⁶⁹. La influencia flamenca que aparece difusa en la obra del

66. BOUCHER, B., *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven-London 1991, 2 ts. POESCHE, J., *Die Skulptur*, o. c., reproduce la Pax de Sansovino en la Loggetta del campanille, de Venecia, fig. 148, y la Pax de León Leoni en Milán, fig. 250.

67. PLON, E., *Leoni*, o. c., *Das Grabmal Kaiser Maximilians I in der Innsbrucker Hofkirche*, Wien 1986.

68. Cfr. notas 35 y 36.

69. AVERH, Ch., *Giambologna. The complete sculpture*. Principal photographs by David Finn, Oxford 1987. *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudols II*, 2 ts. Wien, Kunsthistorisches Museum 1988: sobre la obra de

Monasterio, el bello sentir de la expresión, las líneas nítidas de las siluetas, el realismo suave de la composición que repudia las actitudes grandilocuentes, pudo llegar a los Leoni a través de otros medios como el del grabado.

No obstante, el estilo de estos artistas es muy personal e incluso el de Pompeo más específico. León aprende en Venecia y en sus sucesivas estancias en Roma, Florencia o Génova el arte italiano de su época que desarrolla en Milán, con matices de sus experiencias nórdicas, flamencas o alemanas, adiestrando incluso en su taller a algunos de los escultores más prestigiosos de aquellas escuelas, como Jongelinck o Vries.

Pompeo aprende todo ello con su padre y en viajes paralelos en Italia y Europa, desarrollando la primera etapa de su quehacer en España, donde tuvo que conocer al Berruguete de Toledo, que aún vivía; a Becerra, que, después de Astorga, se integra en la Corte y a Giralte, escultor berruguetesco de líneas más clásicas que su maestro en la Capilla del Obispo, cuyo magnífico retablo y sepulcros también debió de admirar Pompeo, que actúa de tasador de la obra de este escultor palentino en El Espinar y al que le compra su propia casa ⁷⁰.

Todo ello se filtra en las obras de los Leoni a través de su depurada técnica perfectamente italiana en sus trabajos en bronce y mármol, inspirándose en casos en detalles que convienen a su idea, como se ha dicho, pero sin condicionar su arte a ninguna escuela o artistas en concreto, lo que en cierto modo ha constituido un obstáculo para su estudio.

También hay que recordar que los grabados, muchos flamencos, divulgaron las obras más famosas del arte italiano y de la Antigüedad, y se concibieron verdaderas series, como las de los Apóstoles de Goltzius, por dibujos de Martín de Vos, artistas a cuyas suaves maneras recuerdan algunas de las figuras del retablo del Escorial ⁷¹. Cuando se firma el contrato del retablo se exige al artista, Pompeo, que presente al Rey los modelos de las figuras para conocer «sus actitudes», que hubo de entregar antes de su partida a Milán, sobre los que ya Trezo aconseja que se hagan en España para «que sean estatuas de Santos y no de Gentiles». Es muy posible que el

Vries, San Sebastián, cat. 65 en I; Baco y Ariadna, II, p. 540. Parecido el primero a los ángeles de San Ginés.

70 . Cfr. nota 1, y AZCÁRATE, J. M.^a, *Escultura*, o. c.

71 . *Hendrick Goltzius, 1558-1617*, Editor Walter Strauss, New York 1977.

escultor acudiera a repertorios de este tipo, que le facilitaban la iconografía y el decoro de la representación que pide Felipe II, muy al día en los talleres de Plantinus, el mejor servidor de grabados de la Casa Real, en íntimo contacto precisamente con Arias Montano, cuya obra, *Humanae Salutis Monumenta*, ilustrada con grabados flamencos, se edita en su casa. Los Leoni, aunque conocieran la mejor técnica escultórica italiana de su época, como todos los artistas de aquellos años, debieron utilizar estampas como inspiración de sus composiciones⁷².

Los grabados eran el medio utilizado para la difusión de conocimientos de todos los campos de las ciencias y las artes e instrumento de propaganda al servicio de la religión o de la política. Cumplieron su misión con una rapidez y eficacia impensables en el siglo XVI y fueron utilizados con ese objeto tanto por los que detentaban el poder como por los eclesiásticos y los científicos.

Su explotación comercial fue uno de los negocios más prósperos de su época como confirma precisamente la casa editora de Plantinus, Architipógrafo de Felipe II, el primer y mejor editor de estampas y libros ilustrados de aquellos años en Flandes⁷³.

Los artistas conocieron por su medio las Antigüedades romanas y los progresos del Renacimiento y lo utilizaron como instrumento precioso para sus composiciones. La Reforma católica los puso a su servicio y fomentó la edición de series de temas religiosos de lo más diverso que incluían las de Apóstoles, Padres de la Iglesia y Evangelistas⁷⁴.

Cuando se decide la obra del retablo, está en marcha desde hacía varios años esta espléndida actividad editorial flamenca y la no

72. Cfr. nota 8: cláusulas del contrato del retablo: modelos y «actitudes» (actitudes o posturas). BABELON, J., *Jacopo da Trezo*, o.c., Doc. 7 y Doc. 25 en el que se repite el deseo de Trezo de que se hagan los modelos en España sin insistir ahora en su carácter devoto, en su escrito de fecha de 11 de febrero de 1581. DESWARTE, S., «le De aetatibus mundi», en *Monumenta et mémoires*, publiées par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 61. Extrait. París 1983, pp. 93-185. Se refiere, entre otras cosas, a la relación de Arias Montano con Plantinus.

73. VOET, L., «The Plantin-Moretus Museum», en *Apollo* (march 1977) 195-202. DESWARTE, S., *le De aetatibus*, o. c., nota 72.

74. BUSER, T., «Jerome Nadal and early Jesuit art in Rom.», en *Art Bulletin* (september 1976) 424-433. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Las 'Imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del Jesuitismo y la Contrarreforma», en *Traza y Basa. Cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*. Universidad de Barcelona (1974) 77-94.

menos brillante italiana al servicio de la Contrarreforma, de la que Felipe II se había erigido en paladín. El propio Trezo, como se ha dicho, insiste en que los modelos del Escorial se hagan en España para que se atengan al sentido racional y devocional que efectivamente preside las representaciones religiosas en la empresa escurialense.

De hecho, los Inventarios de los bienes de Pompeo Leoni dan noticia del interés de los milaneses por este nuevo medio artístico que podría proporcionarles modelos compositivos e iconográficos. En el realizado en 1609, tasadas sus pinturas, dibujos, estampas y libros por Bernardino del Agua y Félix Castelo, se menciona, a continuación del libro de dibujos de Leonardo de Vinci, «un libro de estampas aforrado en becerro león de» 323 hojas y a continuación, otro «libro de estampas» «de Alberto y Lucas» de 49 hojas, la *Anatomía* de Vesalio, con 11 hojas, un libro de estampas de poesías con 17 hojas, otro ejemplar de Durero y Leyden y el libro de la planta, monte y perfil del Escorial. Más adelante se mencionan dos rollos de «estampas del Borromeo», tres estampas flamencas y otro rollo de estampas viejas. En el Inventario de 1613 se aclara que «las poesías» son estampas de la «Fábula de Ovidio» y menciona el Alciato, los *Emblemas* de Sambuco, precisamente editados por Plantino, el *Flos Sanctorum* de Villegas que, en general, era ilustrado; la *Anatomía* de Valverde, que también solía acompañarse de los grabados por dibujos de Becerra, y «un libro yntitulado Dibujos flamencos destampa junto al «libro de estampas de compartimentos» y las «Antiquarum Rome, en estampas» con otros de carácter parecido, destacando ahora una noticia que no dimos en su día sobre «nueve libros pequeñuelos y uno de a quarto de Leonardo de Vinche escritos a mano» que completa la magna colección de obras de Leonardo que poseían los Leoni ⁷⁵.

Es decir, los escultores tenían a mano en su taller, pensamos que no con el mero afán coleccionista que movió a Pompeo, a adquirir toda la colección de dibujos de Leonardo que con Tiziano influyen en el arte de los Leoni, un número apreciable de grabados, muchos de los cuales podrían ser flamencos.

75. Cfr. nota 3. ESTELLA, M., «Inventarios», en *Los Leoni*, o. c. A.P.M., Prot. 2662, año 1609, ff. 1373-1375, y Prot. 2661, año 1613, f. 637v Ovidio, Durero, en su biblioteca; f. 666v Alciato, y f. 639v «Emblemas de çambuco en ytaliano», f. 642 *Flos Sanctorum*, f. 642v Dibujos flamencos..., f. 643 *Anatomía* de Valverde, y en f. 643v la noticia sobre los libros pequeños de Leonardo da Vinci, «escritos a mano».

Revisando las series flamencas grabadas, se ha advertido efectivamente alguna concomitancia con las figuras del retablo no meramente iconográfica. Por ejemplo, el San Juan enjugando sus ojos con el manto se ha visto en grabados del Wierix, aunque bien es verdad que también en una composición del italiano Passeri, pero sobre todo se han advertido recuerdos de la obra de Martín de Vos, el pintor más reproducido por los grabadores flamencos por la facilidad de su dibujo y la espontaneidad de sus composiciones. Concretamente en la serie de Apóstoles y sus martirios realizada por Goltzius años después de la obra del Escorial, pero inspirada en dibujos anteriores de Vos, pueden encontrarse semejanzas como una fina figura del Santo Tomás que recuerda a la del Santiago grande del retablo. Es bastante clara la relación del San Mateo con los dibujos de Vos del Santo, de los tres Arcángeles o el de un San Lucas cubierta la cabeza con el manto a la manera de la figura escorialense ⁷⁶.

Resumiendo, puede decirse que la belleza ideal del arte italiano que tiene mucho de lo veneciano, reflejada en la obra de los Leoni, se atenúa en Pompeo con un sentimiento dolorido y realista que evita los alardes musculosos y los escorzos violentos posiblemente por influencia más flamenca que española, pues en su obra no se observa relación clara con el romanismo de un Becerra o el manierismo berruguetesco.

2.4. *Técnica escultórica*

Pero la técnica escultórica exige algo más que modelos. León dominaba el duro tratamiento del bronce preciso para la realización de las esculturas escorialenses y transmitió a Pompeo sus conocimientos practicados desde su primera actividad en el campo de la medallística y la orfebrería.

En paralelo con su odiado Cellini, con el que la vida de León presenta tantos puntos de contacto, montan sus talleres y en sus

76. MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix, conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert Ier.*, Bruxelles 1974, 4 ts. BARTSCH, «Italian artists of the sixteenth century», *The illustrated...*, New York 1982, vol. 34; 39: Bernardino Passeri: Crucifixión. PUYVELDE, L., van, *La peinture flamande au siècle de Bosch et Brueghel*, Paris 1962. Martín de Vos, pp. 381-384. Decimal Index of the Art of the Low Countries System (D.I.A.L.), La Haya 1968, Rijksbureau von Kunsthistorie Documentatie (Photocards, sin periodicidad): Dibujos de Martín de Vos, Neherlandisches Art Institute. San Mateo, n° inv. k 7656; Tres arcángeles, n° inv. 17320; San Lucas, n° inv. k 13684.

fraguas y hornos tradujeron a monumentales figuras aquella pequeña escultura de sus medallas y joyas. Benvenuto describe el infierno de un taller de fundición y las cartas de León y Pompeo detallan vívidamente este duro trabajo del metal rodeados de humo, fuego y ruidos insoportables, en el taller de Milán que luego Pompeo monta en Madrid para la ejecución de los sepulcros ⁷⁷.

Se ha hablado del proceso previo a la realización de, por ejemplo, el San Pablo, que da idea de esta larga y laboriosa tarea de la fundición en la que el trabajo del escultor se multiplica en la realización de los diferentes modelos que ello exige. De los pequeños a los grandes, de éstos a los definitivos que, realizados en arcilla, «barro» o materia similar, se recubren de cera y se encierran en una nueva forma de arcilla, especial de estuche y matriz de la obra en bronce, que, sometido a grandes temperaturas, se licúa para ocupar el lugar de la cera. A ello sigue el suspense del resultado, al sacarla de las fosas después de su enfriamiento y abrir el molde, a más de la labor final de alisar, pulir y rellenar huecos, especialmente cuidada en las obras del Escorial, como si fuesen «de oro», pues si el dorado se introduce en huecos se oxida y ennegrece, como puntualiza Pompeo al quejarse del cambio que decidió el dorado total de las figuras en lugar de ir en parte policromadas.

El interés de la escultura se centra en el modelo definitivo, pero éste perdería su originalidad si este largo procedimiento no se llevase a cabo con meticulosidad. El resultado final que aparece ante nuestros ojos no refleja este largo tratamiento al que en casos se refieren concretamente, como se ha mencionado respecto a la figura de San Pablo, del que se ha hecho «la forma» y la «armadura de hierro» que la da mayor consistencia, y ha de hacerse luego de barro y cera para vaciarla de bronce. Mariette describió e ilustró con grabados este proceso en la fundición del retrato ecuestre de Luis XV ⁷⁸.

77. POPE-HENNESSY, J., *Cellini*. Principal photographs by David Finn, London 1985. SEVERGNINI, S., *Un Leone a Milano*, o. c. GARCÍA, E., *La obra de bronce*, o. c., Doc. X. Todos los biógrafos mencionan las quejas de León y de Pompeo sobre el duro trabajo del bronce.

78. PADOVANO, A., *The process of sculpture*, New York 1988. *La sculpture. Principes d'analyses scientifique. Methode et vocabulaire*, París 1978, pp. 248 y ss. La technique de la fonte. VEGUE, A., *Una carta*, o. c., carta de Pompeo a Ibarra, de 1585: está «repuliendo» las figuras porque Jacome le ha avisado «que no aya cosa por acabar que allí se estraga con el repaso» y así prepara las piezas «como si fueran de oro como conviene pues se han de dorar»... «van tales que una sortija de oro esmaltada no se haze con más paciencia».

El Inventario de los bienes de Pompeo menciona, en efecto, un número muy crecido de modelos en madera, yeso y cera de una misma pieza que, por sus temas y tamaños, pueden en muchos casos identificarse como los de algunas de las esculturas del retablo escurialense.

Menciona modelos de madera pequeños de Apóstoles, otros del mismo tema de pasta de media vara o de dos pies y otros de cera que parecen corresponder a las figuras de la Custodia.

Conserva cuatro evangelistas de pasta en sus nichos en un aposento especial, que deben corresponderse con las «quatro estatuas de yeso en su tamaño en sus nichos», probablemente los modelos de los del Escorial.

Conserva «una caveça grande de yeso de San Pedro» y otra del mismo material y tamaño del San Pablo, sin duda las de los Príncipes de los Apóstoles del remate del retablo⁷⁹.

Conserva también un Cristo de madera dado de blanco del que textualmente se dice que es el modelo del Escorial, a cuya descripción sigue la de una imagen de madera casi del natural de la Magdalena, de la que también hay modelo de cera, quizás figura no prevista en el contrato e imaginada por Pompeo para el Calvario.

También conserva los modelos grandes de la Virgen y el San Juan del Calvario, mencionados después de la Magdalena, de seis pies y medio de altura. Tiene un modelo «destampa de Xro y N^a Sra^a», un modelo en cera, una cabeza de madera encarnada de la figura de la Virgen y en un arcón se guardan los modelos en cera de estas dos figuras con las cabezas mencionadas de yeso de San Pedro y San Pablo, a las que acompaña otra cabeza grande de yeso de San Juan, un modelo de terciada de cera de Ntra. Sra. y una cabeza grande del Cristo⁸⁰.

Junto a estos posibles modelos directos de las figuras del retablo, se menciona la cabeza del Laoconte, que se ha dicho pudo in-

79. Cfr. nota 3. ESTELLA, M., «Inventarios», en *Los Leoni*, o. c., en el de 1609, f. 1350, modelos de apóstoles; los cuatro evangelistas en un aposento más adentro; en el de 1613, f. 649, los cuatro evangelistas de pasta en el aposento chico; ff. 657 y 658, cabezas de yeso de San Pedro y San Pablo.

80. Cfr. nota 79. Inventarios: es el de 1609, f. 1339, los modelos de madera de las figuras del calvario; en el de 1613, f. 650, dibujo de «Xro y N.^a S.^a» y modelos de cera de las figuras del Calvario; en f. 654 menciona «El Cristo de madera dado de blanco que el modelo del Escorial» y otros modelos de estas figuras.

fluir en la de su Cristo, la figura del Moisés y de varios de sus miembros de Miguel Ángel, casi todas ellas en barro. Los Cristos de madera y bronce que se relacionan en el documento parecen más bien encargos del artista y es curiosa la referencia al «de bronce de un palmo de Micael Ángel con las piernas cruzadas», según la famosa composición del gran maestro⁸¹.

No se hace mención a posibles modelos de los Padres de la Iglesia, ni siquiera al San Jerónimo que realiza Pompeo, lo cual en cierto modo apoya la documentación y el estilo de las figuras atribuidas a cada uno de los dos escultores, padre e hijo.

Se hace ya largo hablar de la iconografía del retablo que responde al conjunto iconológico de todo el Monasterio, como ha estudiado Cornelia Osten Sacken, y se ha destacado en algún comentario anterior. En sí es sencilla y responde al interés didáctico del conjunto. Hay otros aspectos que también interesarían estudiar, como el de su influencia en la escultura española, visible en la obra de sus colaboradores Alonso de Vallejo y Antón de Morales. No es ahora el momento, pues sólo se ha pretendido destacar los trámites de la contratación y la labor de los Leoni respecto a la obra, diferenciando en lo posible el trabajo de padre e hijo, estilística y documentalente. Se ha constatado también que fuentes de su arte son eminentemente italianas, traducidas a su personal y fino hacer que, en Pompeo sobre todo, trasluce influencia flamenca posiblemente apoyada con estampas⁸².

Margarita ESTELLA MARCOS
C.S.I.C.
Madrid

81 . Cfr. nota 79. Inventarios: en el de 1609, f. 1351v, y en el de 1613, f. 657v.

82 . OSTEN SACKEN, C. VON DER, *El Escorial. Estudio iconológico*, Bilbao, 1984. AZCÁRATE, J. M.^a, *Escultura*, o.c.. ESTELLA MARCOS, M., «Los Leoni y la escultura cortesana: Antón Morales, Alonso Vallejo y Antonio Riera», en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid, Departamento de Historia del Arte, II, 1994, I, 389-410.