

Cristos del Monasterio de El Escorial en bronce, madera, mármol y marfil

Jerónimo PAREDES GONZÁLEZ, OSA
Real Monasterio de El Escorial

- I. Introducción.**
- II. Cristo de Pompeo Leoni.**
- III. Cristo de Tarlán i Ribot.**
- IV. Cristo de la Buena Muerte.**
- V. Cristo de Benvenuto Cellini.**
- VI. Cristo de San Antonio María Claret.**
- VII. Cristo de altar.**
- VIII. Cristos de marfil.**

I. INTRODUCCION

A pesar de la escasa calidad de la obra plástica escorialense, y de la que sólo se librarían las esculturas de Pompeo Leoni o el “*crucifijo*” de Benvenuto Cellini regalado a Felipe II, resulta tentador el estudio de la imagen religiosa en el Monasterio como formulación plástica del ideal religioso de la corte. La sobriedad de esta imagen está perfectamente de acuerdo con el sentido general del desornamentado edificio; de esta manera, pintura y escultura adquieren una especial relevancia, y su interpretación en clave iconográfica resulta imprescindible a la hora de comprender el sentido total del monumento.

Como casi siempre, es el P. Sigüenza quien nos proporciona los elementos más seguros a la hora de entender los problemas del Monasterio, y en el prólogo de su crónica no duda en compararlo con el Arca de Noé, con el Tabernáculo de Moisés e incluso el Templo de Salomón¹.

Pero la imagen general del gran altar es la de una obra de clasicismo severo a lo que contribuyen, no sólo la arquitectura herreriana, sino las esculturas de bronce de León y Pompeo Leoni. La calidad y el color del bronce, unido a la policromía de los mármoles del altar, le proporcionan este carácter grandioso, reposado y clasicista y que sirve de marco al elemento significativo esencial de la Basílica:

LAS CUSTODIAS.

De esta manera se culminaba un recorrido fundamental hacia la Redención, y que, en la zona del altar mayor, tenía dos momentos fundamentales: uno de carácter grandioso y clasicista -*La Crucifixión* de Leoni, que corona el retablo- y el otro de carácter íntimo y dogmático -*La Custodia* de J. da Trezzo-.

II. CRISTO DE POMPEO LEONI

Felipe II no tuvo que pensar mucho en la elección de los artistas en la técnica del bronce. Su padre el Emperador se lo dio hecho. Leo Leoni tenía

¹ SIGÜENZA, Fr. José de., *Fundación del Monasterio de el Escorial*, Ed. Aguilar, Madrid 1963, p. 6.

fama de ser el mejor medallista, en 1544, Carlos V, conocedor y admirador de su pericia, le encomienda la realización de una medalla de la emperatriz Isabel.

Con motivo de su abdicación en 1556, el escultor acude a Bruselas acompañado de su hijo Pompeo y con todas las esculturas de los Austrias, que el Emperador quiere traer a España junto con su autor. Pero una rara enfermedad impide a Leo el viaje y es su hijo Pompeo el que se desplaza a España con todas las obras de su padre y en el año 1557 es nombrado escultor de Felipe II. Pompeo Leoni se instaló en una amplia casa en la calle San Francisco, cerca de las Niñas de la Doctrina y allí guardó y custodió las esculturas de “bulto redondo” de Carlos V y su familia.

En 1560, Felipe II decide que sea Pompeo el escultor del retablo mayor de la Basílica de El Escorial y de los enterramientos (cenotafios). El retablo se hace según las trazas de Juan de Herrera que lo concibió de acuerdo con el esquema tradicional español, de calles divididas en franjas horizontales y con un calvario en el remate superior. Los materiales elegidos serían jaspes y bronce, por lo que se requería la presencia de un escultor y de un experto entallador capaz de ensamblar perfectamente mármoles y bronce.

El contrato con la magna obra no tuvo lugar sino hasta 1579, y sus firmantes fueron Pompeo Leoni, Jacome da Trezzo y Juan Bautista Comane. Según el contrato las esculturas debían de ser policromadas, aunque más tarde el rey las prefirió doradas para dar mayor sentido de lo grandioso y sublime a obra tan singular.

Desde este año -1579-, los tres maestros dedican toda su actividad y esfuerzo a El Escorial. Pompeo comienza su trabajo: son un total de quince esculturas: los cuatro grandes Padres de la Iglesia occidental: San Ambrosio, San Gregorio, San Agustín y San Jerónimo. Los cuatro evangelistas: San Marcos, San Lucas, San Mateo y San Juan. En el último piso: San Andrés (patrono del Toisón de Oro) y Santiago (patrono de España) y coronando el retablo: el calvario, flanqueado por las figuras de San Pedro y San Pablo.

En 1584, Pompeo ha realizado ya, en barro y tela, la figura del Cristo, según los modelos hechos por él en Madrid, pero recibe una orden del rey que le manda aumentar el tamaño del crucifijo, de lo cual acusa recibo Pompeo en marzo de 1585, haciendo constar que ha de deshacer lo hecho y volver a empezar y que el tiempo apremia.

El proyecto herreriano del Calvario, era un sector organizado por un frente en el centro con dos columnas de orden compuesto sobre basamentos,

el correspondiente entablamento y un frontón triangular; dentro un marco adintelado que cobija al Crucificado, la Virgen y San Juan. A un lado y al otro de este cuerpo van sendos aletones sobre basamentos, que rematan en sus extremos con las estatuas sobre pedestales de San Pedro y San Pablo. Cuando el Cristo aumentó de tamaño, hubo que reajustar la composición, adelantando el grupo y sacándolo fuera del marco, incluso hubo de romper el frontón por su base, y la cruz invadió el tímpano.

El aumento del tamaño del Cristo y la colocación en el mismo plano de las estatuas de S. Pedro y S. Pablo, daban la sensación de que la Virgen y San Juan quedaban empequeñecidos. Desde Madrid se escribió a Pompeo, diciendo que el Calvario se dispondría sobre un basamento igual que el de los apóstoles y así se alcanzaría una isocefalia considerada muy conveniente. Leoni rechazó semejante propuesta y su juicio fue tenido en cuenta. Como base de la cruz ideó colocar una especie de montículo con una calavera y unos huesos.

La distancia desde la que se contempla estas figuras impiden apreciar su grandiosidad, su maestría y su belleza. Pompeo fue un extraordinario escultor que perteneció al grupo manierista seguidores de Miguel Ángel, pero conservando el sentido de la elegancia donatelliana. El Crucifijo es de una belleza incomparable, difícil de apreciar por la distancia, y la cabeza del Cristo muerto posee serenidad, grandeza y sobrehumano poder. La enorme cruz, de acuerdo con la primitiva idea, debería ser de bronce, pero Felipe II la prefirió de madera de “árbol del paraíso”. Proviene dicha cruz de la quilla de un barco, el “Cinco Llagas”, que se encontraba en Lisboa después de rendir viaje desde América. La quilla se trasladó a Madrid y su madera se utilizó para hacer la cruz y el ataúd del rey².

Las esculturas se funden en Milán, donde reside Leo Leoni y es quien realiza los modelos y con sus ayudantes las va fundiendo pero son rematadas y doradas en Madrid. No se regateó el oro en esta obra, por lo que los dorados parecen piezas macizas del precioso metal. En agosto de 1588 iniciaban una peligrosísima travesía las imágenes de San Andrés, San Pedro, San Pablo y el Crucifijo. La colocación en el altar fue presenciado por Felipe II y su corte.

III. CALVARIO

En el ante-coro, por la parte del Colegio Alfonso XII, se encuentra un crucificado de madera policromada, que es parte de un Calvario, que antes estuvo en la Iglesia Vieja o de “Prestado” y utilizado, hace muchos años, en

² SIGÜENZA, Fr. José de., o.c., p. 189.

las procesiones de Semana Santa³ y posteriormente presidió la capilla del seminario del Monasterio. Es un Cristo ya muerto y con la llaga en el costado, su estudio anatómico es interesante, el tratamiento del cuerpo es muy detallado aunque un poco rígido, destacando el modo forzado de disponer los pies. Comparado con las figuras de la Virgen y San Juan es un poco flojo.

Según el profesor Portela Sandoval⁴, el autor es el escultor barcelonés Domingo Talarn i Ribot (1812-1901), nacido y muerto en Barcelona, cuya larga vida le permitió evolucionar desde el tardío clasicismo inspirado en su maestro Campeny, adentrándose en los caminos del romanticismo, hasta llegar al realismo. Se dedicó principalmente a la escultura religiosa, de la que es significativo ejemplo su Calvario (Catedral de Barcelona, capilla del Santísimo), -copia de ella es la que presentamos-, además de destacar como belenista. Discípulo suyo fue Querol.

IV. CRISTO DE LA BUENA MUERTE

Es una obra española del siglo XVII. Se encuentra en una pequeña capilla situada en la correspondiente de la virgen del Patrocinio. El P. Quevedo dice: “*Al lado de esta capilla (la del Patrocinio), y en el extremo de la pequeña nave que se forma bajo los tránsitos, hay otro altar con un Crucifijo del tamaño natural con el título de la Buena Muerte, de buena escultura, ejecutado en pasta*”.⁵ Se muestra en actitud expirante, con los ojos abiertos y mirando hacia lo alto, como si estuviera hablando con el Padre. Los cabellos son de pelo natural, como ocurre en otras imágenes hispánicas de la época y cubre su desnudez con un faldellín de tela porque es de talla de completa anatomía.

V. CRISTO DE BENVENUTO CELLINI

Poco o nada podemos decir nuevo de ésta escultura de Cristo Crucificado realizada por Cellini tras la publicación por el P. Juan López Gajate, OSA, de una monografía sobre el autor y su obra: “*El Cristo Blanco de Cellini*”, publicado por éste Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Lo más que hemos podido hacer es un brevísimo resumen.

³ CABELLO LAPIEDRA, J.M., “Escultura Escorialense”, *Revista Española de arte*, III-IV (1934-35) 75-77.

⁴ PORTELA SANDOVAL, F.J., “Varia sculptorica escorialensia”, *La Escultura en el Monasterio de El Escorial*. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial 1994, p. 248.

⁵ QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1854, p. 280.

El origen del Crucifijo se remonta al año 1539. Cuando estaba preso en el Castillo de Sant' Angelo, tuvo Cellini una visión, tanto le impresionó ésta, que decidió esculpir en mármol a tamaño natural la figura de Cristo que había visto. Habitualmente Cellini preparaba los modelos y ayudante Antonio Lorencini ejecutaba el trabajo. Pero ésta era una obra muy especial para él, y decide abordarla solo. En 1555, habla del Cristo en sus memorias con motivo de los trabajos preparatorios de su tumba en Sta. María Novella, pero ante la negativa de los frailes de colgarlo sin permiso del Comité de Obras, Cellini decidió cambiar de idea y ofreció el Cristo a la Iglesia de la Nunziata, con la condición de poner allí su sepultura. La última referencia que da Cellini del Cristo en sus memorias, en 1562, es con motivo de la visita que le hicieron los Duques de Médicis a su taller. El Gran Duque Cosme I y su esposa, Eleanora de Toledo, se entusiasmaron con la obra y se la compraron. En 1566 es llevado al Palacio Pitti, pero a la muerte de Duque en 1574, todavía seguía empaquetado en su estuche de madera. En 1576 Francesco de Médicis, hijo y sucesor de Cosme, se lo regalaba a Felipe II.

El Cristo está fechado en 1562. En el siguiente año, 1563, se clausura el Concilio de Trento. En la sesión XV se define un capítulo sobre el arte sacro: "De Sacris Imaginibus". La sesión trentina pone coto a las licencias dentro de los templos y dice que las imágenes que sean capaces de mover a la piedad, penitencia y justificación; hay que evitar los desnudos, que hay que reservarlos para personas de baja condición y a los dioses de la gentilidad.

No es frecuente en la historia del arte sacro encontrar Cristos desnudos; los primeros aparecen en el siglo VI. Razones sociológicas se imponen a las históricas: sólo los malhechores morían desnudos. Esto creaba cierta repugnancia a los neófitos, por eso se evitó la representación.

El Cristo llega a El Escorial el 11 de noviembre de 1576 y no se lleva un año trabajando en la Basílica por lo que es difícil prever un lugar definitivo. Tanto es así que, a los tres meses de su llegada se cree que será destinado para la pieza del Capítulo (Salas Capitulares), ya que su Majestad manda colocarlo en el hueco de la puerta del Capítulo: "*Púsose en el Capítulo en el hueco de la puerta, hasta que su Majestad otra cosa mande*"⁶.

La próxima noticia sobre el Cristo, dentro del Monasterio, nos la suministra fray Juan de San Jerónimo: "*En 2 días del mes de agosto de 86 (1586) se*

⁶ "Memorias de fray Antonio de Villacastín", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, t. I., Editadas por Julián Zarco cuevas, Madrid 1916, t. I, p. 19.

*acabó de losar las gradas de la iglesia; y en este día se puso del crucifijo de mármol blanco en la capilla detrás del coro por mandato de S.M. y se adornó de paños de brocado, y se puso altar para decir misas... ”*⁷.

La mirada del espectador recorre la escultura y se detiene, clavada, en la cabeza. Allí se encuentra esa cabellera de estructurados mechones, distribuidos armónicamente, con simetría que realza el carácter estético del rostro. Los ojos, donde los artistas extreman su expresividad, están casi cerrados por los suaves velos de los párpados, que recuerdan la técnica griega de los paños mojados. Sólo la comisura de los labios entreabiertos y la cabeza inclinada nos recuerdan la tragedia de la muerte. Talla la cabeza de forma que consigue efectos de claroscuro por medio de la labra a trépano en los párpados y la comisura de los labios. Aplica la misma técnica en los mechones de los cabellos, barba y surcos de la cabeza que parten de una línea central, que cae sobre la nariz, y que por medio del taladro han conseguido dar al espectador la sensación de cabellos húmedos.

En el Cristo, no hay rastro de dolor alguno., hay que asomarse al ventanal de su boca entreabierta para apreciar la agonía interior. No se aprecia ni un músculo en tensión, son músculos relajados, sin contracción. Las manos taladradas por los clavos no hay repugnancia ni síntoma de dolor. Los dedos, recatadamente recogidos, tienden a acariciar el hiriente clavo.

En el trascoro permaneció el Cristo hasta la devastadora guerra de la Independencia, donde la imagen fue desmontada y preparada para ser llevada a Francia: *“El precioso crucifijo de Benvenuto, mutilado los brazos por el infame Quillet y metido en un cajón, yacía tirado en la portería (sala de la Trinidad), gracias a que ningún carro se atrevió a cargarlo por su enorme peso”*⁸.

El P. Miguel Cerezal en 1908, transcribe un documento, al parecer del P. José Malagón (jerónimo), titulado: *“Diario de lo ocurrido en el Real Sitio del Escorial durante la invasión francesa”*⁹, en el que narra la gozosa fecha del 19 de marzo de 1814 en el que el Cellini fue subido al altar del trascoro: *“En la tarde de ese día se subió el Cristo de mármol al Trascoro por la ventana de en medio que sale al Patio de Reyes: estaba...en la pieza de la Trinidad, tendido en medio de ella...Le faltaban los brazos, que se hallaron en Madrid y los unió Manuel Idiondo, cantero vizcaíno”*.

⁷ “Memorias de Fray Juan de San Jerónimo”, en *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España por Miguel Salvá y Pedro Sáinz de Baranda*, Madrid 1845, t. VII, p. 401.

⁸ QUEVEDO, J., *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 1849. Edición facsímil de 1964, Patrimonio Nacional, p. 221.

⁹ CEREZAL, M., en *La Ciudad de Dios*, 76 (1908) 55-107.

Pero no paran aquí los males que tuvo que pasar éste Cristo. En 1963 se celebraba el IV centenario de la colocación de la primera piedra del Monasterio. En los días 23,24 y 25 de julio actuaba la *Compañía titular del Teatro Español* con la representación de “El gran teatro del mundo”, auto sacramental de Calderón de la Barca. El acto tenía lugar en el Patio de Reyes. En un momento dado debía aparecer un ángel por el balcón central, donde se encontraba el Cristo de Cellini. Se procedió a poner un fondo, cubriendo el Cristo. En esta operación un obrero golpeó involuntariamente con un listón el brazo derecho del Cristo que se rompió en varios trozos (el brazo y la mano).

El 10 de febrero de 1965 es bajado el Cristo de Cellini del Trascoro y es llevado a la Iglesia Vieja. Un vez incorporado el brazo (restaurado por Andrés Crespí), se inicia, el 15 de febrero, su instalación en la capilla de Santa Úrsula.

En el año 1984, se habían oído rumores de un posible traslado del Cristo y fueron ciertos. Se había escogido la capilla existente a los pies de la nave del Evangelio. La idea fue aceptada como buena por parte de la Comunidad Agustiniense y fue puesta en marcha el 25 de abril de 1985. Se tomaron todas las medidas y precauciones necesarias y se hubo de acudir al auxilio de una grúa, tal era su peso.

La entronización del *Cristo blanco* de Cellini en la capilla de “la Consolación” (antes de los Doctores) fue un gran logro para la contemplación y goce estético, debido, en gran parte a la proximidad y la iluminación. Restaba la restauración. La guerra de la Independencia primero, y el accidente de 1963, después, tenían la culpa. Ambas incorporaciones de los brazos no fueron un primor, dejaron huellas patentes del pillaje o desgracia. Salvadas todas las dificultades, el Cristo estuvo, durante casi un año, en tratamiento intensivo. El trabajo fue encargado al restaurador D. Alejandro Chamorro Salillas.

El acierto de la restauración de los brazos, la iluminación que ahora tiene y otros detalles de interés hacen de la capilla y de su Cristo un lugar de obligada visita.

VI. CRISTO DEL P. CLARET

Según cuenta la tradición o la leyenda, se trata de uno de los Crucificados que hablaron a San Antonio María Claret, arzobispo de Cuba y confesor de Isabel II, que durante los años 1859 y 1868 estuvo al frente del Monasterio de el Escorial tras la desamortización de Mendizabal. Este Cristo es muy poco conocido debido a que, desde que Carlos II se lo regaló al prior P. Francisco de los Santos,

ha estado siempre en zona de clausura y por lo tanto poco visible al gran público. En la actualidad se encuentra en la habitación del obispo, en el claustro principal alto.

De su autor poco o casi nada se sabía hasta que se descubrió una Magdalena que en un principio se creía desaparecida y que es casi idéntica a la que hay en el Monasterio. Había sido realizada por Raggi para un Calvario encargado por el cardenal Flavio Chigi (1631-1693) y que ahora se encuentra en la capilla Palatina del Palazzo Pitti, regalo que hizo el cardenal a Cosme III en 1692. Este detalle fue descubierto por Alessandro Angelini estudiando en testamento del cardenal Chigi.

Antonio Raggi (1598-1680) nace en la región de Como, en Vico Morcote, llega muy joven a Roma y se unió al taller de Algardi y en 1647 trabaja contratado por Bernini y llegará a ser el discípulo más próximo a Bernini. Trabaja con él durante treinta años y al mismo tiempo es autónomo, realiza durante este tiempo el relieve “*Muerte de Santa Cecilia*” (1660-1667) en la iglesia de Santa Agnese en la Piazza Navona o el “*Bautismo de Cristo*” en el altar mayor de la iglesia de S. Giovanni dei Fiorentini (1665). Realiza decoraciones en estuco en la zona más alta de la nave y el crucero del I Gesù, trabaja también en la iglesia de San Andrés del Valle.

El estilo individual de Raggi es evidente en las proporciones extremadamente alargadas de las figuras, su delicada forma y elegantes movimientos, así como la caída de las ropas que nos revelan un temperamento nervioso e inquieto, sin descartar la dulzura y ternura de sentimientos muy característico en Raggi por influencia de Bernini.

Como ya anotábamos al principio, es un regalo de Carlos II al prior del Monasterio, P. Francisco de los Santos, y muy probablemente fuese traído a España por el embajador don Gaspar de Haro y Guzman, VII marqués de Carpio, voraz coleccionista de obras de arte. Este Crucificado con la Magdalena, estuvo primero en la celda prioral alta delante de una pared que mira al norte, sobre una mesa de nogal, posteriormente pasó a la capilla privada del Prior, actual celda del Obispo, quizá fuese en este lugar donde tuvo esa revelación el P. Claret.

VII. CRISTO DE ALTAR

Poco podemos decir de éste Crucificado, de bronce dorado a fuego, de principios del siglo XIX y realizado en los talleres reales de Madrid. Consta de un pié triangular con tres patas de garras de león, a modo de pilastras; en la cara frontal: un león, y en las otras dos sendos mochuelos. Sobre la base y

abrazados en el astil, dos figuras de ángeles. La figura de Cristo es de tres clavos y por la parte de la espalda aparece una serpiente que puede simbolizar dos cosas: o bien significa el estandarte que Dios mandó poner a Moisés para librar de la muerte a los israelitas cuando eran picados por una serpiente y que significa a Cristo elevado en la cruz o bien, la serpiente, símbolo del pecado, huye ante la derrota de la que ha sido objeto por parte de Cristo crucificado. La cruz es de ébano, en su base dos figuritas de ángeles con el paño de la verónica.

VIII. CRISTOS DE MARFIL

a) Este primer Cristo es conocido como el de la habitación de la Infanta Isabel-Clara-Eugenia. Es un bello crucificado de marfil sobre una cruz de ébano. Es un Cristo vivo, con la cabeza hacia lo alto y la boca entreabierta. El pelo trabajado finamente se dispone en ondas hacia atrás. Es correcto en facciones, con bigote y barba en rizos. El paño pureza está bien plegado y sujeto al cuerpo con una cuerda y un nudo. La pierna derecha está flexionada en tanto que la izquierda aparece rígida y como si se sirviera de apoyo al cuerpo para arquearse hacia adelante. Los brazos están trabajados en fragmentos separados, las vetas del marfil han sido aprovechadas para asemejar detalles de la anatomía. Se conserva todo ello dentro de un pequeño armario de madera con el fondo de terciopelo que se abre en medio.

Durante mucho tiempo, mientras estuvo en la habitación de la Infanta, tuvo una cartela que decía: “Alonso Cano / 1601-1667. Talla de marfil”, y como obra del granadino ha sido considerada aunque es más correcto estimarlo como una obra italiana del último cuarto del siglo XVI, dadas las afinidades con el Crucificado que pintara Miguel Ángel para Vittoria Colonna. La posición forzada, los tensos músculos de las ingles, la inmediatez del gesto conseguido por la posición escorzada de la cabeza, se reproducen más o menos blandamente en este Cristo de El Escorial.

De otra parte, desde antiguo viene siendo identificado con el crucifijo legado a la Infanta Isabel-Clara-Eugenia por Felipe II, quien lo conservaba en el Alcázar madrileño tras haber sido reglado por el papa Pío V.

El crucificado fue instalado en la Sacristía del Panteón de Reyes, misión de la que estaba encargado Velázquez. Las posteriores reformas acometidas en éste lugar para adaptarlo a pudridero real obligarían a retirarlo de allí y pasarlo al emplazamiento de la habitación de la Infanta. Hace ya unos años que ha sido trasladado al palacio de los Borbones en las habitaciones de maderas finas.

b) Otro de los Cristos de marfil y colocado en una cruz de ébano. Procede del Palacio Real de Madrid y aunque, durante algún tiempo, se ha creído ser del escultor sevillano Juan Martínez Montañés, no hay razones suficientes que lo avalen. De tres clavos y con el paño pureza anudado con cuerdas en el lado izquierdo, echa la cabeza hacia atrás y mantiene la boca y los ojos abiertos. Es fechable en el siglo XVII, obra clasicista y pudiera ser obra de algún taller italiano. En la actualidad se encuentra en el Oratorio de la Reina, del palacio de los Borbones.



1. Cristo de Cellini.



2. Cristo de las melenas.



3. Cristo del Altar Mayor