



Los carpinteros y ebanistas del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial
Carpinteiros e marceneiros do Mosteiro de San Lorenzo El Real de El Escorial
Carpenters and cabinetmakers of the Monastery of San Lorenzo El Real in El Escorial

Manuel José GARCÍA SANGUINO¹

Resumen: La obra emblemática del rey Felipe II (Valladolid, 21 de mayo de 1527-San Lorenzo de El Escorial, 13 de septiembre de 1598) fue el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (1563-1584). Tan insigne obra contó para su construcción con la colaboración de distintos oficiales: canteros, albañiles, pizarristas y, por supuesto, carpinteros y ebanistas. Muchos fueron los que pusieron sus manos en tan gran obra artística. Los carpinteros se dedicaron a la elaboración de puertas, ventanas, pintura de puertas y ventanas, maderamientos de soleras, armaduras de tejados y chapiteles y construcción de grúas y andamios, utilizando para ello maderas corrientes. Los ebanistas, por su parte, dejaron su impronta en la confección del mobiliario que comprenden las principales estancias del monasterio y de las puertas de marquetería, empleando para su confección las llamadas maderas finas, más duras y consistentes y de gran belleza estética. Los carpinteros y ebanistas se encontraron a las órdenes del Padre Villacastín, obrero mayor del Monasterio, persona enterada de la marcha de las obras, ocupándose de la construcción del edificio, de los horarios de los trabajos, el suministro de los materiales y de toda la tarea administrativa, es decir, el capataz. Trabajaron también a las órdenes del arquitecto mayor Juan de Herrera y del aparejador de carpintería García de Quesada. Además, hay que tener en cuenta las figuras de García de Brizuela, como contador y veedor en la primera fase, y de Gonzalo Ramírez en la segunda, con quienes se firmaron los contratos de obras y se formaron las compañías.

Abstract: The iconic work of Philip II (Valladolid, May 21, 1527-San Lorenzo de El Escorial, September 13, 1598) was the Royal Monastery of St. Lawrence

¹ Doctor en Geografía e Historia, especialidad en *Historia del Arte*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España. E-mail: manueljosegarciasanguino@edu.ucm.es.



de El Escorial (1563-1584). Such a featured work was built in collaboration with various skilled journeymen: stonecutters, masons, slatecutters and, of course, carpenters and cabinetmakers. Many were those who got their hands on such a great artwork. The carpenters were devoted to the development of doors, windows, painting doors and windows, roof trusses and spiers and construction of cranes and scaffolding, using current timber. Cabinetmakers, meanwhile, left their mark on the making of furniture comprising the main rooms of the monastery and marquetry doors, using for making them the so called fine woods, harder, more consistent and of great aesthetic beauty. Carpenters and cabinetmakers worked under the orders of Father Villacastín, the greater worker of the Monastery, a person aware of the progress of the working process, dealing with the construction of the building, work schedules, supplying materials and all administrative task, ie, the foreman. They worked also under the orders of architect Juan de Herrera and carpentry foreman García de Quesada. In addition, we must take into account the figures of García de Brizuela, an accountant and supervisor in the first phase, and Gonzalo Ramirez in the second one, with whom works contracts were signed and companies were formed.

Palabras clave: Manierismo – Carpinteros – Ebanistas – Real Monasterio – El Escorial – Felipe II.

Keywords: Manierism – Carpenters – Cabinetmakers – Royal Monastery – El Escorial – Philip II.

ENVIADO: 02.10.2014

ACEITO: 17.10.2014

I. Introducción

La construcción del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial supone la existencia del único centro de toda España del que se conocen obras y artífices plenamente documentados. Se trató de un trabajo en el cual intervinieron profesionales de la carpintería-ebanistería, con una unidad estilística que comprende un período de veintiún años, que tardó en construirse el Monasterio. Durante esta época todos ellos estuvieron al servicio del Rey, quien quiso que todo el contenido del Monasterio fuera en consonancia con el edificio. El objetivo fundamental en la construcción de la carpintería y del mobiliario fue que ni destacara por el excesivo adorno ni por su demasiado costo.



La documentación existente, conservada en la Real Biblioteca, permite seguir casi paso a paso toda la construcción de la carpintería y de la ebanistería, desde los concursos para la adjudicación de las obras hasta la realización plena de las mismas. Sin embargo, se desconocen los dibujos, pues las trazas no han llegado hasta nuestros días, a las que continuamente se remiten los documentos. Parece ser que muchos de ellos fueron realizados por el arquitecto mayor, Juan de Herrera, y, posiblemente, intervino el aparejador de carpintería García de Quesada², al mismo tiempo que pusieron su rúbrica los principales entalladores del Monasterio.

Los conjuntos ebanísticos de la sillería, la cajonería, las cajas de los órganos, o las librerías de la Real Biblioteca no pueden nunca ser consideradas como obras aisladas; al contrario, son el producto de una misma idea y de un mismo estilo, que marcó toda una época en las principales cortes europeas de la segunda mitad del siglo XVI: el Manierismo. La carpintería y la ebanistería, muy ligadas a la arquitectura y sobre todo al Monasterio, siguieron unas pautas claramente predeterminadas para que fuesen en consonancia con la arquitectura en piedra. Por ello no existió, en la realización de esta enorme empresa canteril, el concepto de derechos de autor o propiedad intelectual, pues copiaron un modelo arquitectónico establecido. Por parte del artista la confección de la obra ofreció para él dos compensaciones: una primordial, la indemnización dineraria; la otra la distinción u honor. Asimismo, hay que destacar la labor en conjunto de todos los profesionales de la carpintería-ebanistería que trabajaron ininterrumpidamente entre los años 1563 y 1595, realizando todas las obras en el taller del Monasterio.

II. La situación social de los carpinteros y ebanistas del Monasterio de San Lorenzo el Real

Durante el siglo XVI se estableció en Europa un debate complejo, en el que pintores, escultores y arquitectos intervinieron, para lograr que sus profesiones fueran reconocidas como artes liberales y no mecánicas. El resto de profesiones que trabajaban en la construcción y ornato de edificios religiosos y civiles fueron considerados artesanos. El artista se halla inmerso en una

² Felipe II creó la figura del aparejador para las obras del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Los tres oficios principales fueron cantería, albañilería y carpintería-ebanistería, para los que se nombró a Lucas de Escalante, Antón Ruiz y García de Quesada respectivamente.



sociedad confesionalmente católica y desarrolla su actividad en un marco territorial.

Resulta obvio indicar aquí que las artes mayores siempre estuvieron mejor reconocidas que las artes menores, dentro de una escala jerárquica preestablecida. La obra de carpintería y ebanistería del Monasterio de San Lorenzo el Real no solo se convirtió en un medio de vida para los profesionales que allí trabajaron, sino también en una reivindicación social de estos artistas, quienes intentaron demostrar todos los elementos intelectuales de su arte, respaldados por arquitectos de la talla de Juan de Herrera o Francisco de Mora, que intervinieron en la realización de algunos diseños.

La agremiación fue un procedimiento habitual en la práctica del ejercicio laboral del arte durante el siglo XVI. Esto quiere decir que había que pasar por varios grados formativos consecutivos: de aprendiz, oficial y maestro. Además, el cliente, en este caso Felipe II, constituyó el soporte fundamental de la vida de los artistas del Monasterio. El sistema gremial supone una organización intermediaria entre el contratante y el contratado, que puso condiciones a ambos.

El esfuerzo que emprendieron los artistas a comienzos del siglo XVI para que sus disciplinas fueran socialmente reconocidas fue un paso decisivo y trascendental para la Historia del Arte. El problema principal es que quedaron desligados determinados oficios, como el de carpintero y ebanista, que guardaban una relación directa con las llamadas tres Artes Mayores (arquitectura, escultura y pintura). Esto provocó una separación en la práctica artística entre las Artes Mayores y las denominadas Artes Menores, que desembocó en una mayor apreciación y valoración de los distintos artífices del Monasterio.

Hay que recordar aquí que, desde la Edad Media, las materias o disciplinas consideradas principales por su consideración superior teórica recibieron el nombre de artes liberales y se agruparon en dos secciones: el *trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y el *quadrivium* (Aritmética, Geometría, Astronomía y Música). Los oficios fueron considerados como algo mecánico, tal vez indigno y propio de una persona inculta, practicadas, así, por el pueblo llano, *popolo minuto*, llamándose artes mecánicas, porque exigían un esfuerzo físico y no intelectual.



No obstante, los principales ebanistas del Monasterio, la mayor parte analfabetos, supieron interpretar las trazas que los arquitectos plasmaban en el papel para la construcción del mobiliario.

III. Organización del gremio de carpinteros

Al parecer, las ciudades de Barcelona y Valencia fueron los dos primeros lugares en los que los carpinteros tomaron parte activa en el gobierno municipal. A partir del siglo XIII estos reinos comenzaron a autorizar las primeras cofradías de carácter religioso-benéfico, cuyos fines primordiales eran de asistencia al cofrade en caso de enfermedad o muerte. Entre los documentos de la Real Biblioteca escurialense no aparece citado ningún artista que hubiese estado enfermo y hubiera sido sustituido por otro. Lo que sí aparece en tales documentos es que, a la muerte de alguno de ellos, cobrarán otros las cantidades que restaban para la finiquitación de las obras.

En 1388 se formó la cofradía de carpinteros de Barcelona bajo la advocación de San Juan Degollado, y en Valencia apareció la de San Lucas como patrón en las primeras ordenanzas. A partir del siglo XVI, cuando se empezó a construir el Monasterio, todas las cofradías de carpinteros se pusieron bajo la advocación de San José y del Santísimo Cristo de la Vida Eterna, cuyas ordenanzas fueron aprobadas el 28 de enero de ese año por el cardenal arzobispo de Toledo, Don Gaspar de Quiroga.

Con la formación de las cofradías como entidades profesionales y de carácter religioso-benéfico, los cofrades comprobaron las enormes ventajas de la asociación, en defensa sobre todo de la protección del trabajo frente al oficio libre. La agrupación de los artesanos, para que las disposiciones municipales dictadas por las autoridades competentes de cada urbe les beneficiara al máximo, evitando así una serie de normas estrictas que regulasen sus derechos y las obligaciones de cada uno de ellos, sirvió para que pudieran elegir representantes tanto para velar por el buen orden de la normativa del trabajo como para hacer oír su voz en las decisiones municipales.

Al transformarse las cofradías en cuerpos profesionales, económicos y técnicos, se constituyeron las juntas en órganos de gobierno, cuyas obligaciones eran la representación del gremio en el consejo municipal y el velar por el cumplimiento de las ordenanzas. Estas juntas estaban constituidas



por un presidente, varios consejeros, y varios examinadores y veedores. El desempeño de los distintos cargos era de carácter anual, obligatorio y sin retribución, no pudiendo ser reelegidos hasta transcurrido un determinado número de años. Los veedores eran los encargados de inspeccionar los trabajos y los exámenes de los agremiados.

En el Monasterio de San Lorenzo el Real la situación gremial fue algo distinta a lo que consta en las ordenanzas de la villa de Madrid. Hay que tener en consideración que esta descomunal obra arquitectónica fue un proyecto personal de Felipe II. Además, el rey residiría durante muchos meses del año en el Monasterio, solucionando personal y directamente todos los problemas que surgían en los destajos entre los distintos profesionales de la madera. Para la buena marcha de las obras, Felipe II jerarquizó el trabajo creando un órgano de gobierno llamado la congregación. En la cúspide de la pirámide jerárquica se situó el mismo Rey, seguido por el obrero mayor, representado en la figura del P. Villacastín, y por el arquitecto Juan de Herrera.

A continuación figuraba la congregación, que fue algo así como una especie de cofradía en la que todos los profesionales se integraban y tenían representación a través de los aparejadores de cantería, albañilería y carpintería. Sus representantes fueron respectivamente Lucas de Escalante, Antón Ruiz y García de Quesada.

Los maestros de carpintería, secundados por sus oficiales, ocupaban el siguiente estamento de esta escala jerárquica. Estos profesionales tenían a su cargo a un gran contingente de operarios, que eran quienes finalmente ejecutaban los encargos de carpintería y ebanistería. El estamento inferior estaba constituido por los aprendices, quienes empezaban a trabajar con un maestro por medio de un contrato. Los aprendices pasaban por un período de aprendizaje y realizaban labores o actividades secundarias, tales como desbastar bloques de madera, afilar la herramienta y tener todos los materiales y útiles necesarios para trabajar.

El aprendiz también tenía que aprobar las pruebas pertinentes, como así aparece estipulado en las ordenanzas municipales, para poder expedirle el certificado o licencia que le acreditaba para poder ejercer el oficio en calidad de maestro. Esta carta de examen era el apreciado documento mediante el cual el profesional de la madera podía gozar de derechos, es decir, abrir taller y

poder contratar oficiales y aprendices. El documento era necesario para evitar abusos y contar con un aval que le acreditara como profesional de la madera. De esta forma se evita el intrusismo en la profesión, máxime cuando el proyecto en cuestión era de la importancia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Los primeros interesados en llevar estas cuestiones a la práctica fueron los propios profesionales de la madera, pues no querían que su arte fuese desacreditado.

A los oficiales les estaba prohibido comprar madera y trabajar en una obra en la que antes hubiera sido contratado otro oficial, hasta que este hubiera cobrado y terminado lo que contrató. El título de maestro hasta el siglo XV no representaba otra cosa que la autoridad de los años y la práctica continuada de la profesión. Posteriormente, los maestros tendrían que pasar otro examen para obtener reconocimiento por parte del contratante. Muy pronto comienza a figurar en las ordenanzas la prohibición de poder ejercer el oficio sin haber pasado previamente dicho examen.

Los opositores que querían examinarse para obtener el título de maestro debían pagar unas tasas por derecho de examen. Estas tasas consistían en unos reales para misas y cera. Las condiciones para acceder al examen dependían de haber empleado un número de años determinado de aprendizaje y oficialía. Además, no se permitía examinarse de varios oficios al mismo tiempo, estando reglamentados los diferentes exámenes para cada especialidad.

En Madrid, los diferentes oficios estaban muy delimitados. Así, se prohibía incluso el examen de entallador a los maestros carpinteros, y se obligaba a los carpinteros a examinarse de carpintería y de puertaventaneros, si querían trabajar en estos. Este punto estaba en abierta contradicción con las ordenanzas del siglo XVI, pues los examinados de un nivel superior podían trabajar en obras de niveles inferiores. La condición fundamental para poder examinarse de entallador era ser buen dibujante. En cuanto a la fabricación de muebles se dictaron una serie de disposiciones: así, en Madrid se prohibió expresamente tallar haya, roble o pino sin ser del oficio. En esta época se dictaron ordenanzas en algunas otras ciudades, como Valencia, que sirvieron de ejemplo para las demás, si bien es cierto que en el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial no se siguieron al pie de la letra. Estas ordenanzas eran:

- “Ningún maestro puede tomar obra sin ser examinado en la ciudad en la que resida”.
- “Ningún maestro puede tomar obra empezada por otro bajo severas multas”.
- “Ningún maestro puede tomar aprendiz sin conocimiento del maestro anterior y pasado el tiempo contratado”.

Además, tras el fallecimiento de un ebanista, entallador, oficial o maestro de carpintería, se inventariaban, tasaban y pasaban a posterior almoneda todos sus bienes. En cuanto a los inventarios reales, solían ser ebanistas reales los que tasaban, como es el caso de Diego de Xaques Villarte, quien a lo largo de la construcción del Monasterio fue nombrado tasador de casi todas las obras de ebanistería que se iban realizando y, a la muerte de Felipe II, se encarga de los bufetes de caoba, y escritorios de ébano y marfil de su inventario.

En la época de los Austrias, cuando se construyó el Monasterio, los oficios se agruparon en corporaciones, tal y como había sucedido durante la Edad Media con los llamados gremios. Su función era, sobre todo, la defensa de la protección del trabajo frente al oficio libre. Los artesanos decidieron agruparse para que las disposiciones municipales, dictadas por las autoridades competentes, les beneficiaran al máximo. Emitían una serie de normas estrictas que regulaban los derechos y las obligaciones de sus componentes, con una determinada jerarquización y teniendo representantes tanto para velar por el buen orden de la normativa del trabajo, como para hacer oír su voz en las decisiones municipales.

Tales normas comprendían desde la compra de la madera hasta la obligatoriedad de haber pasado por un determinado número de años de aprendizaje. En muchos casos era exhaustiva desde el punto de vista técnico, pues no permitía la menor innovación, llegando casi a la producción en serie. Todo ello, junto con las ideas liberalizadoras propias del ilustrado siglo XVIII, fue un motivo más de su desaparición.

Esta estratificación laboral también existía dentro de cada oficio, pues cada artífice se especializaba en una determinada rama. La corporación de los carpinteros comprendió: escultores e imagineros, ensambladores, entalladores, torneros, carpinteros propiamente dichos y fusteros. Estos grupos constituyeron una auténtica institución basada en el trabajo en común de la

madera. Cada uno ejercía la actividad en la que era especialista, aunque este no fuese su único oficio, pues las ordenanzas establecían la posibilidad de practicar dos o tres si se era “ábil, experto y suficiente”, y siempre que se hubiese aprobado las correspondientes pruebas.

Parece conveniente definir aquí con brevedad cada uno de estos oficios para poder ejercer mejor la valoración que tuvieron en el siglo XVI:

El carpintero es quien tiene por oficio labrar y trabajar la madera. La lista de carpinteros que intervinieron en el Monasterio es larguísima, por lo que quizá baste citar aquí entre otros a los flamencos Oliver Sinoc y Gutierre de la Espina y, a los españoles, Juan Manzano, Pedro de Zamora, Pero Alonso, Juan de Vetisolo y Juan de la Laguna como las figuras más representativas.

Por su parte, el entallador tiene la función de tallar, esculpir o grabar figuras en madera u otros materiales. Rafael de León y el italiano Jusepe Flecha, fueron los principales entalladores del Monasterio.

Desde el punto de vista artístico, la escultura es el arte de someter la materia, en este caso la madera, a la forma, con el fin de encarnar, imitando originariamente a los seres vivientes, las realidades del espíritu y del sentimiento. La sillería del coro de la basílica carece de un programa iconográfico preciso, pero en la iglesia de prestado o iglesia vieja parece ser que fue Martín de Gamboa quien realizó el relieve de *San Lorenzo*, patrón de esta Real Fábrica escurialense para uno de los sitiales que se encuentran a los lados de la silla prioral. El otro relieve, el de *San Jerónimo*, fue tallado por otro ebanista del Monasterio, pero se desconoce su nombre.

El escultor se convierte en un inventor, pues obtiene el producto de su imaginación. También procedían con dibujos previos y bocetos. El desbastado de los escultores es tarea que queda en manos de los oficiales, lo mismo que la extracción de la madera. En la obra de carpintería y ebanistería del Monasterio es escasa la escultura en madera. Así, además de las dos piezas anteriormente señaladas, destacan las cajas de los órganos y las librerías. En relación con el escultor está el ensamblador, cuya función es la de encajar la obra en la arquitectura del edificio. El oficio de ensamblador produjo durante la segunda mitad del siglo XVIII gran competencia entre los oficios de carpintería, el

escultor y el mismo arquitecto a la hora de hacer encajar los retablos en esa arquitectura del edificio.

El fustero se especializa en hacer fustes en madera u otros materiales. En los documentos de la Real Biblioteca escurialense no aparece estrictamente citada esta palabra, pero hay que decir que, en la realización de las librerías para la biblioteca, los fustes fueron ejecutados, entre otros artífices, por ebanistas de la talla de Jusepe Flecha, Martín de Gamboa o Pedro Mayor, y con tal finura y maestría que llegaron a convertirse en verdaderos especialistas.

El imaginero es el artista que practica la talla o pintura de efigies sagradas. Los dos relieves, de muy notable factura, anteriormente citados, que hay en la sillería de la iglesia vieja son imágenes labradas por ebanistas.

Por su parte el puertaventanero es el carpintero que, exclusivamente, se especializa en hacer puertas y ventanas.

El tornero es la persona que da forma a una pieza labrándola o redondeándola. Hay multitud de ejemplos en el mobiliario del Monasterio.

La similitud de todos estos oficios es patente y por ello se agruparon en la corporación de los carpinteros, aunque cada uno se especializara en una determinada manera de trabajar la madera. De todos estos oficios, que aquí he nombrado, quizás el de escultor sea el que más se relaciona con el arte en un sentido estricto y por su mayor capacidad teórica. Sobre todo, teniendo en cuenta que realiza imágenes religiosas.

Hay tres oficios que aparecen con características casi comunes: escultor, imaginero y entallador. El escultor, que realiza relieves y estatuas de bulto. Era imaginero si lo que producía eran imágenes religiosas, y además entallador, que, según la definición en el siglo XVI de Covarrubias, era el artífice que fabricaba “figuras de relieve entero o medio”³. La palabra entallador se aplicó, así pues, ordinariamente a aquel oficio que cubría de relieves ornamentales los retablos o ciertas partes de la arquitectura, como frisos, pilastras y capiteles, por lo que solía trabajar junto al arquitecto tracista. Por tanto, el ensamblador “ensamblaba muebles”, es decir, los fabrica y une las distintas piezas que lo

³ COVARRUBIAS, S. de, “*Tesoro de la lengua castellana*”. Madrid, 1611.

componen, desde retablos, sillerías, facistoles, etc. El escultor realizaba generalmente imágenes de bulto⁴. Por último, debo citar otra subespecialidad de la carpintería que es la de ebanista⁵ y que no aparece englosando la lista de oficios en la corporación de la carpintería en el siglo XVI. El ebanista es aquel que practica la ebanistería, que es el trabajo artesanal de carpintería consistente en la realización de muebles de calidad y labores de marquetería. En el siglo XVI este término designaba el chapado de muebles hechos en madera de ébano. El ebanista trabaja, por lo tanto, “maderas finas”. Se denominaban así a las maderas duras, resistentes y bellas empleadas en la fabricación de muebles, sillerías y otros trabajos delicados de carpintería. El ebanista maneja la gubia, y su trabajo se dedica especialmente al cálculo y medida; es decir, valoran el elemento intelectual de la operación.

Los artistas Flecha y Gamboa fueron al mismo tiempo ensambladores, entalladores y, también, ebanistas. Estas dos últimas acepciones son casi sinónimas, aunque no fuese así en la concepción del siglo XVI. En los documentos de pago, Flecha aparece tanto como maestro entallador, escultor e incluso carpintero. Martín de Gamboa siempre se muestra como entallador y como oficial de ensamblaje y carpintería⁶.

Esta especialización en el arte de la madera fue algo corriente durante el siglo XVI y un ejemplo muy significativo lo tenemos en la realización de las cajas de los órganos. La carpintería de los dos órganos grandes de la basílica y del pequeño del coro, correspondió a Conrado de Hazel y Enrique de Coten, mientras que el dorado y la pintura fueron la labor de otros artistas. Esto supuso que se contrataran a un mayor número de profesionales especializados y, en consecuencia, se dignificó el arte.

⁴ AGULLÓ, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores del siglo XVII*. Valladolid, 1978. En la introducción define cada uno de los oficios artísticos.

⁵ Aunque la ebanistería es una subespecialidad de la carpintería, he utilizado los términos carpintería y ebanistería conjuntamente en el artículo para formar la palabra compuesta carpintería-ebanistería, y referirme a los trabajos de una y otra especialidad que aparecen y que se distinguen en el Real Monasterio escorialense.

⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Considera a Flecha escultor y ensamblador (T. III, p. 136) y a Gamboa escultor (T. III, p. 160). En los libros parroquiales de la Villa de El Escorial, aparecen como ensambladores. Ver la lista de los años 1585-1586, para Flecha, y 1583-1585, para Gamboa.

Una de las peculiaridades en la segunda mitad del siglo XVI, y que va a servir de precedente para la llamada época barroca, fue la ruptura con el concepto de abarcar la práctica de todas las artes, que tuvieron los artistas del Renacimiento.

La figura del arquitecto está totalmente representada en Juan de Herrera. El arquitecto, con ayuda de los diseños y de las trazas, también imaginó idealmente los dibujos arquitectónicos de obras realizadas en “maderas finas” que componen el mobiliario repartido por distintas estancias del Monasterio.

Al mismo tiempo, precisó puntualmente la disposición de todos los elementos. Los diseños, que desgraciadamente no han llegado hasta nuestros días, excepto los bocetos para los relicarios realizados por Juan de Herrera y Francisco de Mora, fueron fundamentales y contuvieron las indicaciones de alzados, plantas, secciones, materiales, etc. Estos dibujos o diseños, que hábilmente salieron de la mano de los arquitectos, se trasladaron al aparejador de carpintería García de Quesada, quien, actuando de intermediario y coordinador, lo ponía en conocimiento de los maestros y oficiales. Los operarios eran quienes finalmente ejecutaban las directrices dadas. Por tanto, la idea era dirigida por los arquitectos Juan de Herrera (arquitecto mayor) y de su ayudante Francisco de Mora, pero la materialidad corrió a cargo de los oficiales y operantes.

Juan de Herrera poseyó una preparación cultural que le permitió transmitir las ideas sobre el papel, los proyectos, que ejecutaban los operarios. Parece ser que su biblioteca estaba formada por 650 libros en distintos idiomas, y con un diccionario para su traducción. Por su parte, Francisco de Mora fue un humanista en cuya biblioteca había 378 libros de diversa índole. El deterioro físico de Herrera llevó a su ayudante y discípulo a cumplir un papel decisivo, cuando se le encargó el diseño, esto es la traza, de los relicarios para que hiciesen el trabajo los carpinteros Jerónimo Hernández, Hernán Sánchez y Antonio de Recas.

La mayor parte de los carpinteros fueron analfabetos, pero algunos se formaron con la lectura de tratados para poder comprender e interpretar la arquitectura. La formación de los artífices del Monasterio, a través de la tratadística de la época, sirvió de aprendizaje y de foco creador para toda la periferia. Ya en 1633, cuarenta y nueve años después de la terminación de las



obras del Monasterio, se publicó en Sevilla el *Breve Compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, de Diego López de Arenas, una obra eminentemente técnica⁷. Los tratados más relevantes se fueron publicando al tiempo que se construía el Monasterio de San Lorenzo el Real, algunos de ellos serían *De Architectura* de Vitrubio Polión, *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti o los estudios de Sebastián Serlio. La publicación anterior, ya en 1526, en Toledo *Medidas del Romano*, de Diego de Sagredo, fue un libro fundamental para este siglo, teniendo en cuenta que por primera vez aparecen deslindadas las artes liberales de las mecánicas.

Las actividades realizadas por el obrero mayor, el P. Villacastín, y por el aparejador de carpintería, García de Quesada, propiciaron que Juan de Herrera pudiera dedicarse en profundidad a la elaboración de proyectos, siempre contando con las opiniones de los entalladores, ebanistas y maestros de carpintería, pues la dirección a pie de obra fue una tarea que gastaba el tiempo en labores la mayoría de las veces menudas, aunque técnicamente nada desdeñables, pero, en este caso concreto, podían ser confiadas al aparejador. El P. Villacastín minuciosamente se ocupó de la construcción del edificio, de los horarios de los trabajos, del suministro de los materiales y de toda la tarea administrativa. Fue la persona enterada de la marcha de las obras, el capataz.

El proyecto es un invento y esta fue la tarea principal de Herrera. Proyectar un edificio es pensar creativamente y, por tanto, un acto liberal. El aparejador García de Quesada, al igual que los maestros encargados de cantería y de albañilería, Lucas de Escalante y Antón Ruiz respectivamente, desempeñaba la tarea ejecutiva, esto es, la materialización del proyecto, del encargo. Es por ello por lo que Herrera y García de Quesada tuvieron un vínculo muy estrecho entre sí en la ejecución de los distintos trabajos. Además, Herrera era tracista y para la elaboración de trazas parece ser necesaria la consulta de libros. En el siglo XVI abundaron los tratados, que especialmente versaron sobre arquitectura. El arquitecto Juan de Herrera contó con una importante biblioteca, que incluía los principales tratados de arquitectura. Él mismo fomentó la traducción y publicación de los principales textos italianos del Renacimiento.

⁷ Existe edición facsímil, en la colección Juan de Herrera dirigida por Luis Cervera Vera. Valencia, Albatros, 1982.



Los carpinteros Juan Manzano, Pero Alonso, Oliver Sinoc, Juan Serrano, etc., supieron interpretar los dibujos de los arquitectos formándose a pie de obra.

IV. La contratación de las obras de carpintería-ebanistería

La ejecución de una obra supone la expedición de un contrato, que queda recogido por medio de un documento notarial. Felipe II creó la congregación, como el órgano directorio para encargar los destajos de los distintos oficios que intervinieron en el Monasterio. Los documentos sobre la construcción del Monasterio, que se conservan en la Real Biblioteca escorialense, son muy copiosos y están escritos de manera prolija. Esto hace pensar en el gran poder que tuvo la congregación sobre los contratantes para exigirles siempre el máximo de sus posibilidades. Además, supone conocer con detalle a los autores de las distintas piezas de carpintería y ebanistería, que encierra tan insigne obra arquitectónica.

El encargo de una obra arquitectónica suponía un serio compromiso social. El entendimiento o contrato verbal carecía de todo valor. Todo se escribía y se describía en los documentos, entre los contratantes y los contratistas, para que no surgiera el mínimo problema durante la ejecución de los trabajos, por lo que nada se improvisaba.

Una práctica común durante el siglo XVI fue la de celebrar concursos para la adjudicación de las obras. La mayor parte de las obras de carpintería y ebanistería del Monasterio se contrataron directamente con aquellos artífices con buena trayectoria profesional. Hay que tener en cuenta que muchos artífices se formaron directamente en la Real Fábrica, trabajando a pie de obra. Estos artífices, con el paso del tiempo, se especializaron en la labra de soleras, cubiertas para tejados, chapiteles, puertas, ventanas, maderamientos, mobiliario, etc.

En los documentos figura el artista como protagonista principal para la contratación de la obra ante el notario. En determinadas ocasiones también aparecen dos, incluso tres, artistas para la contratación del destajo. Además, se requiere la presentación de testigos en calidad de deudores y fiadores. Esto quiere decir que, en caso de incumplimiento y siendo el maestro insolvente, los fiadores habían de responder o con su trabajo o con su propio dinero.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)

On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

El contratante contrae un doble riesgo: el compromiso en el tiempo de ejecución de las obras y la inversión del dinero. Así la congregación contaba como fianza con la figura del fiador, de modo que, si el contratante no terminaba las obras, este debería responder ante el organismo competente. En los contratos de carpintería-ebanistería generalmente actuaban dos fiadores, aunque a veces solamente uno. En algunas ocasiones los fiadores eran de otros oficios.

La adjudicación de una obra se efectuaba con el empleo de diversos sistemas: de forma directa, por medio de una subasta o por destajo. La contratación directa solía realizarse cuando el cliente tenía confianza en el artista, generalmente porque poseía información detallada de su trayectoria profesional, lo cual suponía un aval de garantía para encargarle la ejecución de los trabajos. Es el procedimiento más rápido y frecuente. Para la expedición del contrato era precisa la comparecencia del artista con sus fiadores y la del cliente, en presencia siempre del notario, y el compromiso mútuo.

La contratación por subasta supone, por lo general, la realización de una empresa de gran volumen económico. Se hace necesaria la comparecencia de distintos ofertantes. Hay que partir de una traza y de unas condiciones previas, que se encargan a un maestro, a quien se paga por tal misión. Seguidamente se procedía a la publicidad de la convocatoria, colocándose edictos en las ciudades para informar a quienes pudiese interesar la subasta. Aunque no se sabe con certeza, este procedimiento no parece ser el que se llevó a cabo en el Monasterio de San Lorenzo el Real, puesto que no aparece mencionado por los cronistas ni tampoco en la documentación del archivo de la biblioteca escurialense; además se contaba con suficientes oficiales carpinteros y oficiales ebanistas de reconocida valía.

Sin embargo, sí tenemos constancia de la puja como método para la adjudicación de las distintas obras, tal y como aparece en los documentos, por lo que se pudo habilitar una sala en el edificio para la publicación de los distintos destajos de carpintería y ebanistería.

Por último, cabe señalar que el destajo fue el procedimiento más habitual en el siglo XVI español. Este sistema también fue el más empleado para la contratación de las obras del Monasterio. Pero, como bien señala Martín González, gracias a ello, “se llevó el Monasterio de San Lorenzo el Real un



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)

On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

lucido plantel de empresas, que, trabajando a porfía y con gran independencia, cada uno en su sector, pudieron rápidamente culminar la obra”.⁸

En el destajo se contó siempre con la actividad del obrero mayor y del aparejador de carpintería, que velaba por el cumplimiento de las condiciones y el logro más adecuado de las obras. El comitente tenía acceso directo a la realización del trabajo, sirviéndose para ello de los maestros que inspeccionaban la marcha de las obras. Además, obtiene con el contrato una garantía suprema: la inspección final. Hay que decir sobre el plazo de ejecución que, en los documentos conservados en la Real Biblioteca, no figura la fecha de finalización de los encargos a excepción de uno, en el que se especifica que tiene que estar hecha toda la obra para la festividad de San Miguel.⁹

Anteriormente ya he aludido a los contratos de compañía. Hay que tener en cuenta que la colaboración entre el escultor y el entallador fue trascendental para la ejecución de los trabajos, formando un binomio inseparable, independiente, pero perfectamente compenetrado. Esta modalidad de los trabajos en colaboración también se dio entre los maestros de carpintería. Son, pues, compromisos concertados por dos o más artistas pertenecientes al mismo gremio para compartir cualquier obra concertada por los asociados. Este tipo de modalidad fue una práctica muy utilizada por los oficiales de cantería, albañilería y carpintería en las obras del Monasterio. Los carpinteros y ebanistas se asociaron en multitud de ocasiones para poder emprender encargos de enormes dimensiones. Este hecho facilitó el trabajo en grupo para la buena marcha de las obras.

El cliente, Felipe II, tenía que precaverse contra las alteraciones económicas del concierto. Uno de los grandes riesgos era la introducción de mejoras o demasías. Las retribuciones se fijaban en la firma del contrato. En cuanto a los pagos se hacían por plazos, a modo de libranzas, que se iban entregando periódicamente durante un determinado tiempo. Se establecieron tres plazos:

⁸ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1984, p. 42.

⁹ PORTABALES, A., *Maestros Mayores*. p. 260; Documento en el que figura el contrato y condiciones para la sillería del coro de la Iglesia Vieja. A.V.E. Carpeta 5, fol. 8 v. Publicado por Luciano Rubio, *El Monasterio del Escorial, sus arquitectos y sus artífices*. La ciudad de Dios, 1950, núm. 162, p. 544.



el primero nada más firmarse la escritura, para que el maestro o los maestros, cuando entre ellos formaban compañía, pudieran adquirir los materiales necesarios. El siguiente plazo se efectuaba una vez examinada la obra por los peritos, la tasación. Sobre esto hay que decir que, una vez terminadas las obras, se requería la presencia de tasadores que valoraban el trabajo hecho. Cuando los carpinteros y ebanistas no estaban de acuerdo con la tasación, la congregación formulaba su propuesta y, una vez tenida en cuenta, se recurría a terceras personas: el alcalde de la Villa mediaba en el conflicto, o el obrero mayor, tras las consultas hechas a Felipe II, daba una solución.

La última fase, la que cierra la operación, es la del finiquito o cancelación. La obra tenía que ser nuevamente examinada por los peritos, nombrándose a uno que representaba a cada parte de los firmantes del contrato. El artista, o la compañía que había sido contratada, podía o podían dar su conformidad con el precio final. La otra forma de señalar el precio fue la tasación final, operación que engendró diversidad de discrepancias. Solía entregarse una cantidad a cuenta, quedando pendiente el resto de conformidad con la tasación final.

Este tipo de tasación fue el preferido por los carpinteros y ebanistas del Monasterio, pues intervenían de una parte tasadores amigos, es decir, gente del gremio aunque no lo fueran otros. En cualquier caso, las condiciones para establecer un precio no eran las mismas que las de la congregación, pues el esfuerzo y el valor creativo de la obra valorada no eran justamente recompensados. Los contratos del Monasterio solían establecer el valor en ducados, reales o maravedís (también llamadas monedas de Vellón). Esto se hizo en función de la disponibilidad dineraria de la corte de Felipe II.

Las tasaciones que solían efectuarse por entalladores, escultores o ensambladores, separaban la parte de talla de la propiamente de ensamblaje. Siempre se nombraron como tasadores a los maestros más relevantes de los distintos oficios, aunque también intervinieron en las tasaciones el P. Villacastín y García de Quesada, entre otros. Así, en el Monasterio todas las obras que se hicieron fueron vistas por unos tasadores nombrados uno por la congregación de obras y otro por los propios ebanistas. Rafael de León y Juan Bautista Monegro solían hacerlo por la parte de los entalladores, y Diego de Xaques Villarte, primero, y Martín de Gamboa, más tarde, por la parte real. Aunque en otras muchas obras intervinieron otros profesionales de la madera.



V. El taller, los materiales y los artistas

El taller es el crisol del arte. Allí se forman los artistas, pero, asimismo, con frecuencia viven en él y en él trabajan. Es, pues, lugar de formación y de producción. No se tienen noticias de la existencia de talleres de ebanistería establecidos en España durante el siglo XVI. En el más amplio sentido de la palabra taller, con una organización y un número relativamente abundante de artesanos, se da en el Monasterio de San Lorenzo el Real. En el resto de España no se conocen talleres con entidad propia ni, menos aún, los nombres de sus componentes.

Por tanto, no existió un taller en el sentido estricto de la palabra, pero sí hubo un taller de carpintería (como lugar de aprendizaje) en el Monasterio de San Lorenzo el Real, en el cual se formaron muchos aprendices, saliendo del mismo como oficiales, unos, y maestros de carpintería, otros. Las obras se realizaron en obradores habilitados en el propio Monasterio. Un ejemplo lo tenemos en la utilización del claustro principal para labrar toda la sillería del coro, tal y como aparece en los documentos.

En la realización de los grandes conjuntos ebanísticos, como la sillería del coro de la basílica, las cajas de los órganos, y las librerías del coro, las distintas piezas eran almacenadas en esos mismos lugares y, una vez se iban completando los muebles, se pasaba a su montaje. Los oficiales y peones, bajo las órdenes de los maestros de carpintería, trazaban la superficie de los tablones para cortar, unir y fijar las distintas piezas, formando los hermosos conjuntos que hoy podemos contemplar. Para los trabajos de carpintería de puertas, ventanas, cimbras, chapiteles, cerchas o estructuras para tejados se procedía de la misma manera. La madera tuvo un carácter individual, esto es autónomo o independiente, y, al mismo tiempo, colectivo, pues sirvió de apoyo a lo canteril.

El taller del Monasterio fue un medio colectivo, pues son una excepción los que trabajaron aisladamente. Por muy personal que un maestro fuera, requirió el apoyo de colaboradores en la tarea preparatoria. Felipe II fue consciente de que el taller suponía una colaboración conjunta, pues el objetivo era uno: la edificación del Monasterio. Pero en determinados encargos, como los conjuntos ebanísticos, introdujo la exigencia que en la ejecución se viera la mano del artista. En la sillería para la iglesia vieja, encargada para celebrar

provisionalmente las misas, contaron con un gran número de operarios, que recibían las instrucciones oportunas para su construcción. En cambio, los relieves de San Jerónimo y de San Lorenzo para dicha sillería se encargaron directamente a los ebanistas Rafael de León y Martín de Gamboa respectivamente.

Este sistema de exigir al maestro que realizara personalmente lo que fuera más importante en el campo de la obra es un procedimiento que dio comienzo con el Renacimiento. Se parte de una concepción artesanal, para orientarse hacia el triunfo de lo personal. Se obligaba a que estos encargos se hiciesen por propia mano y sin la participación de otros discípulos. Esto es muy característico en el arte de la pintura.

En cuanto a los materiales, para la construcción del Monasterio se utilizaron los recursos naturales más próximos a él con el fin de economizar costes y por el entorno natural que lo condiciona. El lugar geográfico en el que se construyó el Monasterio facilitó la explotación de los recursos naturales del entorno: granito y pino. La piedra de granito se extrajo de las canteras de la sierra de Guadarrama y la madera de pino de los montes más cercanos. Sobre este particular contamos con la descripción, exhaustiva y siempre detallada, del P. Sigüenza: “Los pinares de Cuenca, Balsaín de Segovia, Quejigal de Ávila y de las Navas, estaban siempre sonando, con los golpes de las hachas con que derribaban y labraban pinos altísimos, y con el ruido de los serradores, que lo hacían trozos, tozas y tablas”.¹⁰

Determinadas salas del Monasterio, que fueron habilitadas para ello, sirvieron para almacenar los materiales, que se iban trayendo desde el interior de la Península y desde los puertos españoles. Francisco de Alaejos, maderero, vecino de la Villa de Quintanar de la Sierra, cortó pinos de El Espinar (Segovia) para el Monasterio. Los primeros documentos que hablan sobre los materiales utilizados en el Monasterio pertenecen a 1568. Estos manuscritos fueron publicados por Portabales.¹¹

En ellos se hace mención a la corta masiva de pinos en los bosques de Valsaín, de lo que se encargaron Gaspar de Vega y García de Quesada, calculando en

¹⁰ SIGÜENZA, fray José de, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*. Madrid, 1881. Libro I. Discurso XI, p. 128.

¹¹ A.G.S., O. y B. Escorial. Leg. 1. Citado por Portabales, *Artífices*, p. 32.

qué lunas sería más apropiada la tala. Otro centro proveedor importante en ese momento se localiza en los almacenes que en Aranjuez se tenían para las obras del palacio.

El aparejador García de Quesada se encargó de elegir los rollos de pino de Sierra Molina, más apropiados para las puertas y ventanas del Monasterio, y de marcarlos. Fueron un total de trescientos cincuenta machones y doscientas tres vigas, las que se debían llevar a San Lorenzo sin aserrar¹². Según los documentos publicados por Gregorio de Andrés, continuaron cortándose maderas de pino en Mata Bermeja, cerca de El Espinar, en las Navas del Marqués, en el Tiemblo y en Cuelgamuros.¹³

El nogal se cortó en gran cantidad en Pinilla de la Sierra, pero la mayoría se trajo de los bosques de Ayllón¹⁴ y de Pedraza¹⁵, así como de Piedrahita¹⁶. Enormes cantidades de álamos se cortaron en tierras segovianas, en Marzoleja y Marugán¹⁷ y en los más cercanos de Colmenar del Arroyo¹⁸, y más tarde se consiguieron partidas de Maqueda¹⁹ y en la variedad de álamo negro de Buzalabrajos, también en Toledo.²⁰

En menor cantidad se trajeron al Monasterio álamos, fresnos y robles procedentes del real Manzanares. De esta zona madrileña se sacaron grandes cantidades de roble de Navacerrada, Becerril de la Sierra y Cercedilla²¹. Muchas de las maderas que se trajeron al Monasterio se pudrieron. Este fue uno de los motivos por los que se decidió traerlas de las Indias, consideradas duras e incorruptibles. Así es como llegaron grandes partidas de caoba, ácana, cedro, terebinto y ébano.

¹² A.G.S. O. y B. (Archivo General de Simancas. Obras y Bosques). Escorial. Leg. 6. Citado por Portabales en *Artífices*, p. 104.

¹³ ANDRÉS, Gregorio de., *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existente en el archivo de su Real Biblioteca*, anejo a la revista *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1.972 (2). p. 33.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 61-65-69-70-78 y 81.

¹⁵ *Ibidem*, p. 142.

¹⁶ *Ibidem*, p. 77 y 234.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 11-92-122-144-147-157-165.

¹⁸ *Ibidem*, p. 140.

¹⁹ *Ibidem*, p. 225.

²⁰ *Ibidem*, p. 226.

²¹ *Ibidem*, pp. 10 y 172.

Todas estas maderas se enviaron desde las Indias al puerto de Sevilla y para su traída al Monasterio se extendieron contratos a los carreteros ante los escribanos del Monasterio, en los que se especificaba el número de carretas y las jornadas que debían emplear para su acarreo. Una vez más, contamos con la información que nos brinda el primer historiador de Felipe II, el P. Sigüenza: “La multitud de carretería, carretas y bueyes, era también de consideración, por la puntualidad en que acudían á sus horas concertadas...”²²

Juan de Ibáñez, Bartolomé Ramos, Pedro de Casarrubias, Francisco Hernández, Juan de Alejo, Antonio Monzolo y Francisco Montero, entre otros muchos, fueron carreteros al servicio de la Real Fábrica escurialense. En determinados momentos de la construcción del mobiliario principal, ocurrieron percances que imposibilitaron la correcta marcha de ejecución de estos encargos.

Uno de esos casos fue con los armarios de la librería, a causa de la pérdida de los galeones que la transportaban, produciendo una gran demora. Se intentó solucionar la situación mediante la compra del material en otros puertos, como Lisboa, pero los exorbitantes precios de transporte desde allí hasta el Monasterio hicieron dar marcha atrás a la operación, teniendo que ir personalmente Martín de Gamboa, el entallador encargado de la obra, a Sevilla a buscar el material necesario, consiguiendo acabar el trabajo. La madera llegada al Monasterio era cortada en los lugares de origen o sólo desbastada, encargándose de la labor los aserraderos dispuestos en torno a la fábrica. Asimismo, se creó una red de comunicaciones para poder trasladar los materiales desde el lugar de explotación hasta la Real Fábrica.

Por último, hay que señalar aquí la gran cantidad de artífices, carpinteros y ebanistas que fueron contratados para trabajar en tan insigne proyecto. El taller de carpintería que efectuó todas las obras de construcción del Monasterio y sus anejos desde 1570 a 1600 estuvo formado por más de noventa hombres, los cuales, salvo alguna excepción, residieron allí durante todos estos años. Este gran contingente de oficiales y peones, que durante estos años trabajaron en la Real Fábrica escurialense, deslumbró

²² SIGÜENZA, fray José de, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*. Madrid, 1881. Libro I. Discurso XI, p. 127.

extraordinariamente a personalidades tan importantes como el P. Sigüenza, quien elogió la labor de estos hombres:

No sé si era más admirable y de más nueva y alegre vista la de esta casa cuando se iba edificando, que ahora cual la vemos perfecta y acabada. Aquel bullicio y aquel ruido; aquella variedad de gentes y voces tan varias; la diferencia de artes, oficios y ejercicios, envueltos todos en una prisa y diligencia extraña, y en aquella al apreocer confusa muchedumbre, aunque en la verdad admirablemente avenida y concertada, causaba como un pasmo y admiración á cuantos de nuevo lo veían y aún á los que despaciolo estaban considerando.²³

La importancia que Felipe II concedió a este oficio hizo que, tras la creación de la Academia del Diseño de Florencia, fundada por Vasari en 1562, sembrara el germen de lo que sería posteriormente la Academia de Matemáticas escurialense. El papel de las matemáticas en el Renacimiento español fue fundamental, teniendo en cuenta que los conjuntos ebanísticos del Monasterio están tratados como verdaderas arquitecturas en madera, en los que se han aplicado las matemáticas para su realización.

De todos los profesionales de la madera, veintidós se dedicaron a obras de mobiliario y el resto a carpintería de armar. Los componentes del taller se agrupan en cuatro categorías: entalladores (Antón Beuger, Gilles Boullon, Enrique de Coten, Martín de Gamboa, Rafael de León y Francisco Verdugo); ensambladores y maestros de carpintería (Juan de Aguirre, Pero Alonso, Gregorio del Castillo, Antonio de Cervantes, Gutierre de la Espina, Antón Germán, Hernán Gómez, Juan González, José Hernández, Hortuño de Hocañiz, José Isla, Andrés de León, Juan Manzano, Pedro Mayor, Pedro Mola, Juan Muñoz, Juan de Ocaña, Marcos de Ocaña, Juan Ramos, Antonio de Recas, Alonso Rodríguez, Hernán Sánchez, Juan Serrano, Oliver Sinoc, Diego de Valmaseda, Juan de Valmaseda y Pedro Zamora); tasadores (Martín de Gamboa, Diego Xaques Villarte y el escultor Juan Bautista Monegro).

Para la correcta ejecución de los distintos destajos de carpintería-ebanistería, dado que la mayor parte de los destajos fueron de enormes dimensiones, se ordenó la formación de compañías. Las compañías estuvieron formadas por los siguientes artistas:

²³ SIGÜENZA, fray José de, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*. Madrid, 1881. Libro I. Discurso XI, p. 124.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1 (2014/2)*
On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

En obras de carpintería: Pedro Alonso, Pedro de Zamora y Andrés de León; Oliver Sinoc y Gutierre de la Espina; Diego de Valmaseda y Juan Manzano; Pedro de Zamora y Juan de Valmaseda; Pedro de Zamora y Pero Alonso; Antonio de Cervantes y Alonso Sánchez; Juan Ramos y Antonio de Cervantes; Juan de Ocaña y Juan de Torollo; Juan de la Laguna y Juan de Vetsolo; Julián Martínez y Juan de la Laguna; Juan Rojo y Pedro Flores; Alonso Rodríguez y Juan Rodríguez.

En obras de ebanistería: Rafael de León y Juan Serrano; Antón Germán y Pedro Mayor, José Flecha, Antonio Beuger y Juan Serrano; Martín de Gamboa y José de Isla; Hernán Sánchez y Juan Muñoz.

Para la tasación de las obras de carpintería-ebanistería se contó con Martín de Gamboa, Diego de Xaques Villarte y el escultor Juan Bautista Monegro, del lado de los carpinteros y ebanistas, y de otros miembros de la congregación.

Bajo la dirección de Juan de Herrera, como arquitecto mayor, fray Antonio de Villacastín como obrero mayor, el aparejador de carpintería García de Quesada, y García de Brizuela como contador y veedor en la primera fase, y Gonzalo Ramírez en la segunda, se firmaron los contratos y se formaron las compañías.

La dedicación de todos estos profesionales fue prácticamente exclusiva. Los carpinteros que llegaron a esta Real Fábrica en sus comienzos fueron falleciendo a lo largo de los años en que se construyó el Monasterio. Hay otros artistas a quienes se les pierde la pista una vez que abandonaron este Real Sitio.

A pesar de que el taller de carpintería del Monasterio poseyó un carácter gremial, pues la característica esencial de la corporación de los carpinteros fue fijar y perpetuar una tradición técnica, se estaba constituyendo la estructura de la educación artística. La importante edificación, en la que trabajaban los componentes del taller y el tinte científico con que estaban tratando determinados conjuntos ebanísticos, impulsado fundamentalmente por la formación humanista de Juan de Herrera, determinó la apreciación de los dignatarios de la iglesia y personalidades más relevantes de la Corte de considerar a estos artífices como escultores.



Durante un primer momento los encargos se contrataron a artistas flamencos como a Oliver Sinoc, Gutierre de la Espina, Enrique de Coten o Diego de Xaques Villarte, quien contó con el favor del Rey como hombre de confianza especializado en la madera. La primacía artística pasó, posteriormente, a manos de los maestros italianos y españoles. A partir de los años 70 en el arte de la madera, se empezó a contar con los servicios de otros profesionales que dejaron su impronta en el Monasterio. Los representantes más destacados fueron los italianos José Flecha y Pedro Mola, y los españoles Pero Alonso, Antonio de Cervantes, Antón Germán, Juan de la Laguna, Rafael de León, Andrés de León, Julián Martínez, Juan Manzano, Pedro Mayor, Juan de Ocaña, Marcos de Ocaña, Pedro de Ragama, Juan Ramos, Antonio de Recas, Julián Rodríguez y sus hijos Alonso y Juan Rodríguez, Juan de Vetisolo y Pedro de Zamora, entre otros muchos.

Entre todos estos artífices, venidos de distintas procedencias para trabajar en la Real Fábrica escurialense, destacan las siguientes figuras:

El aparejador de carpintería García de Quesada, cuya amplia trayectoria profesional en la obra escurialense le permitió adquirir una gran experiencia desempeñando un papel esencial en la contratación de los carpinteros y los destajos. En 1576, junto con los otros dos aparejadores, Lucas de Escalante y Antón Ruiz, de cantería y albañilería respectivamente, tuvo un aumento de salario²⁴.

Pero Alonso, oficial de carpintería, se dedicó a los maderamientos de soleras. Antonio de Cervantes se ocupó de la carpintería de armar del Monasterio. Juan de la Laguna se convirtió, a finales de la década de los años 70, en uno de los carpinteros más importantes del Monasterio, especializado en la construcción de grúas y andamios. Andrés de León, maestro de carpintería, se especializó en los maderamientos de solados, tejados y chapiteles de varias dependencias del Monasterio. Julián Martínez, maestro de carpintería, muy vinculado a Juan de la Laguna, con quien formó compañía en varias ocasiones, realizó con él maderamientos, cimbras, tijeras y desarmar grúas.

²⁴A.B.S.L.E. (Archivo Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), V-14; VI-4; Vi-16; VI-35; VI-38; VII-17; VIII-13; VIII-26; IX-3; IX-25; X-10; XI-1; XI-16; XI-30; XI-39; XII-1; XII-6; XII-18; XII-25; XIII-1; XIII-14; XIV-14; XIV-16; XIV-35.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1* (2014/2)

On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

Juan de Ocaña y Marcos de Ocaña se dedicaron a hacer obra menuda para las distintas estancias. Pedro de Ragama y Juan Ramos fueron carpinteros especializados en hacer grúas. Antonio de Recas, maestro de carpintería, intervino en las últimas obras que se realizaron en el Monasterio y en los edificios colindantes. Al final de su vida obtuvo el título de casero del Cuarto Real de Palacio.

Antonio Beuger, entallador y escultor flamenco, trabajó en 1565 en las obras reales de Aranjuez²⁵. Fue hermano y discípulo de Martín Beuger²⁶. En 1581 realizó, junto con Flecha y Serrano, la obra de la sillería que fue su trabajo más importante y significativo de su etapa escurialense.

Gilles Boullon, entallador de procedencia flamenca, empezó trabajando en las obras de El Pardo haciendo estantes y ventanas. En 1564 aparece viviendo en Madrid en las Casillas de Mendoza, en lo que sería la Casa del Tesoro, junto con otros artistas, como Sánchez Coello, Juan Bautista de Toledo, Becerra y Bergamasco, y con otros personajes de la Corte, como Estanislao el enano del Rey²⁷. Boullon se especializó en hacer marcos para cuadros, pues, cuando se produjeron los primeros envíos para el Monasterio, Felipe II le ordenó se encargara de dirigir su restauración, mantenimiento y colocación. Enrique de Coten fue otro memorable artífice que vino a trabajar a España con el grupo de artistas provenientes de Flandes. Su principal obra fueron las cajas para los órganos.

José Flecha, escultor y entallador italiano, fue uno de los artistas más fecundos e importantes que pasaron por la Real Fábrica escurialense. Su nombre fue Giuseppe di Luciano Fracchia, ciudadano de Savona (Italia). La única noticia de su estancia en Italia se refiere a la construcción de una caja de órgano para San Francesco al Castelletto en Génova. Se desconoce con exactitud la fecha de su llegada a España, pero parece que pudo venir con el grupo de artistas genoveses reunido por el Bergamasco a finales de la década de los 60. Felipe II lo recibió por su criado el 21 de mayo de 1575 “atendiendo a su habilidad

²⁵ A.G.P. (Archivo General de Palacio). Registros. Vol. III, fol. III.

²⁶ El 20 de septiembre de 1570, por cédula real, es nombrado escultor con veinte ducados al mes. A.G.S. O. y B. Leg. 2, fol. 175.

²⁷ ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *La Casa del Tesoro*. Velázquez y las obras reales. Varía Velazqueña. Madrid, 1960, T. I, p. 650.

en cosas de escultura y hacer moldes de madera para que nos haya de servir y sirva en todo lo que fuere mandado y se le ordenase por Juan de Herrera, nuestro criado, a quien a de acudir a tomar las ordenes de las ordenes de las obras y modelos que conviniere hacer”.

Estuvo casado con Gerónima Capella, quien a su muerte contrajo segundas nupcias con Bartolomé Carducho. Entre sus obras más importantes hay que destacar la sillería del coro, el facistol y una caja de órgano pequeña para el coro. El 15 de agosto de 1591 muere Flecha. Fue enterrado en la *iglesia parroquial de San Bernabé*, sita en la Villa de El Escorial. Nicolás Granello, Martín de Gamboa y Francisco de Viana fueron nombrados albaceas de Flecha²⁸. La partida de defunción fue publicada en 1930 por Niño Azcona²⁹.

Martín de Gamboa, ensamblador, estuvo muy bien considerado por la congregación y se especializó fundamentalmente en la labra de mobiliario. Su obra más destacable fue en 1589 la labra de la mitad de los asientos de la librería principal, en la que intervinieron junto a él Pedro Mayor y Antón Germán. También realizó un túmulo para las honras funerarias de los reyes y el retablo de la *iglesia de San Bernabé*. El 9 de febrero de 1600 solicitó una licencia para retirarse a su casa de Vizcaya³⁰.

Rafael de León fue uno de los artífices más destacados y destacables del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Fue escultor y entallador. Parece ser que fue natural de Lyon (Francia), vecindado en Toledo, y perteneció al círculo de Villoldo, Velasco y Monegro, con quien tuvo una estrecha relación. Rafael de León se unió a Luis de Villoldo en el obrador toledano de este último (1572-1593). Posteriormente Villoldo se casó con Ana Rafaela, hija de Rafael de León. Su actividad se extiende desde 1553 a 1594 aproximadamente.

Su primera obra documentada fue una obligación para hacer un cirio pascual para la Hermandad de Mancebos del Santísimo Sacramento de Ciempozuelos en 1553. Tras una serie de retablos efectuados entre 1555 y 1558 en las parroquias de Quismondo, Santa Justa y San Vicente de Toledo, no se tienen

²⁸A.B.S.L.E. XI-46; XII-2. s.f.; XII-7; XII-8.

²⁹ NIÑO AZCONA, L., *Felipe II y los artistas de El Escorial hasta el año 1600*. Madrid, Revista Eclesiástica, 1930, p. 45.

³⁰A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1.829.

noticias suyas hasta 1561-1565, fechas en las que aparece realizando su más importante obra conservada: la sillería y facistol del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias, hoy en la catedral de Murcia, obra que se creyó terminada en 1569³¹.

Esta sillería, de gran belleza iconográfica, fue llevada a la catedral de Murcia, pero se destruyó en un incendio ocurrido el día 2 de febrero de 1854. Sobre su construcción existe una interesante leyenda perfectamente narrada en una poesía. Cuenta que el escultor Rafael de León, casado con una sevillana llamada Doña Elvira, trabajaba en su taller, cuando unas miradas cambiadas entre ella y un apuesto mancebo, discípulo del artista, hicieronle concebir sospechas respecto a la fidelidad de su esposa que, una vez confirmadas, le pusieron fuera de sí dando muerte a su discípulo.

Huyó el escultor de Toledo y fue a parar al Monasterio de Valdeiglesias, donde su abad le dio asilo. Una vez que pasó algún tiempo, la penitencia, el trabajo y la oración, dieron a León la tranquilidad deseada, e hizo relación de su historia al abad, y para dejar un testimonio de gratitud al convento, pidió lo necesario para hacer la sillería y dio comienzo a su labor que le ocupó por espacio de algunos años. Faltaba poco por terminar la obra, tan solo la sillería abacial, cuando el abad le dijo que su esposa hallábase en Toledo y fue a verla. Regresó nuevamente a Toledo y al enterarse de que había una epidemia que asolaba la ciudad, acudió a socorrerla. Según la narración poética de D. Francisco Valverde:

Lo que allí pasó se ignora
más según se cuenta ahora,
se comentó de mil modos
con cierta malicia, el hecho,
que dos pobres apestados,
fraile y mujer abrazados,
se murieron en un lecho.
Y en la ciudad toledana
nadie en ellos supo ver
si al escultor del taller

³¹ En un primer momento, los historiadores habían fechado en 1571 la realización de la sillería de San Martín de Valdeiglesias. Pero tras la aparición, en la documentación de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, del contrato para la labra de la sillería de la iglesia vieja o de prestado en 1569 se considera de distinta fecha.

si a la bella Sevillana³².

Su ausencia de Toledo no fue muy duradera, pues en 1567 contrató la sillería del convento de la Concepción Francisca con el entallador portugués Alonso Pérez, apareciendo como fiadores Luis de Velasco y Hernando de Ávila³³.

Rafael de León realizó otras obras, que son de obligada mención, como el retablo de *San Pedro* de Las Ventas con Peña Aguilera de 1573, la sillería del convento de *Santa Clara* de Madrid en 1580, las esculturas de *San Andrés de Cubas*, el trono para la *Virgen de los Desamparados*, el retablo para la parroquia de *San Nicolás*, el retablo para la *parroquia de Villamanta* con Juan Bautista Monegro en 1582³⁴ y su actuación como tasador en la catedral de Toledo en 1586. Otras obras de gran importancia fueron la ejecución de la *ermita de la Sangre*, encargado con anterioridad a otro toledano, Pedro Martínez de Castañeda, el de la *iglesia de Valdemorillo* en 1589³⁵, y su aparición como fiador de Toribio González, junto con Antonio Serrano, para un retablo de *San Juan de los Reyes*³⁶. En diciembre de este año cobra con Luis de Villoldo ocho ducados, por ver las figuras y capiteles que se hicieron en las arcas de la *Puerta del Perdón*³⁷, y en 1594 aparece como fiador de Luis de Velasco, además de Villoldo, para el retablo de la *parroquia de San Gil* en Torrijos³⁸.

Fue un artista muy reconocido en su tiempo, como así lo demuestran la sillería de Valdeiglesias, considerada de gran calidad, y otras ejecuciones de indudable importancia, como la sillería para las Descalzas Reales³⁹, obra que, aunque no

³² QUINTERO ATAURI, P., “*Sillas de coro*”. Publicaciones de la Real Academia Hispanoamericana de ciencias y artes. 2ª edición. Cádiz, Editorial Voluntad, 1928, p. 116.

³³ CRUZ ARIAS Y FRANCO MATA, “*Nuevos documentos sobre el escultor y entallador Rafael de León*”. Anales toledanos, 1983, pp. 108-110. MARÍAS, F., “*Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*”. A.E.A, 1981, p. 323.

³⁴ El 24 de septiembre de 1584 Juan Bautista Monegro, desde El Escorial, traspasa su parte al escultor toledano Sebastián Fernández. MARÍAS, F., “*Arquitectura del Renacimiento en Toledo*”, II, Madrid, 1985, p. 14.

³⁵ ANDRÉS, Gregorio de., “*La construcción de la iglesia de Valdemorillo y el Castillo de Villaviciosa de Odón según las trazas de Bartolomé de Elorriaga*”. A. Ins. Est. Madrid, 1976, XIII, p. 63.

³⁶ MARÍAS, F., “*Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*”. A.E.A, 1981, p. 175.

³⁷ MARÍAS, F., “*Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*”. A.E.A, 1981, p. 335.

³⁸ PÉREZ SEDANO. “*Datos documentales para la historia del arte Español*”. Archivo de la catedral de Toledo. Madrid, 1914, t. II, p. 243.

³⁹ QUINTANA, M., “*El taller toledano de Rafael de León*”. 1992.

está documentada, aparece citada en el contrato de su siguiente encargo, que fue la sillería para la iglesia vieja o de prestado en 1569. Se piensa que, de los dos relieves conservados, el de *San Jerónimo* fue labrado por Rafael de León.

En 1592 Martín de Gamboa se encargó de trasladar la sillería desde el coro a la parte baja, añadiendo lo que faltaba y haciendo un medio relieve de *San Lorenzo*⁴⁰, llevando el panel de *San Jerónimo* a otra silla del cuerpo principal, que es lo que se puede contemplar en la actualidad. Sus posteriores trabajos en el Monasterio quedaron limitados a obras menudas: mesas, bancos, ciriales y facistoles. Por último, hay que citar que en 1579, fecha en la que vuelve al Monasterio de San Lorenzo el Real, se presentó a un proyecto de gran envergadura, como fue la sillería del coro de la basílica⁴¹.

Según una nota en las cuentas del mes de junio, a principios de este año Rafael de León hizo un modelo de silla que trajo desde Toledo al Monasterio. Como muchos otros artistas anteriores Rafael de León acudió a las demandas de la gran empresa escurialense. Sus sueños quedaron truncados, pues el modelo del toledano no obtuvo el beneplácito de Felipe II, quien prefirió el proyecto de Flecha. Seguramente fue debido a que el estilo de Rafael de León era exuberante para el depurado gusto del Rey. A pesar de ello fue muy estimado como escultor y tallista. Prueba de ello es que fue llamado en 1583, ya en marcha la obra bajo la dirección de Flecha, para actuar como tasador de la misma “de la parte de su majestad”, es decir, nombrado por la congregación del Monasterio, recibiendo veinticuatro ducados por el viaje de ida y vuelta a Toledo⁴².

Diego de Xaques Villarte fue uno de los hombres de confianza del Rey en todo lo relativo a la madera. Fue quien acompaña a Flecha a Badajoz a presentar los modelos para la sillería del Monasterio. Su labor comprende también la realización de rejas para la basílica, y trabajó en la custodia a las órdenes del escultor y orfebre italiano Jacome da Trezzo, así como la labra de varios muebles para el guardajoyas. Con Juan González se encargó de los relicarios de la basílica del Monasterio. Su actividad como tasador también fue importante como ya he comentado, pues con Esteban Jordán tasó el retablo que Martín de Gamboa había hecho para la *iglesia de San Bernabé* en la Villa de

⁴⁰ A.B.S.L.E. XII-10. Pagos de Domingo de Mendiola.

⁴¹ A.G.S. C. y S. (Archivo General de Simancas Casas y Sitios Reales). Leg. 259, fol. 492.

⁴² A.B.S.L.E. VI-35, 1579. Data de cosas extraordinarias.



El Escorial. A la muerte de Felipe II es nombrado tasador del mobiliario del monarca.

En los dos últimos diez años del siglo XVI destacó la labor de Martín de Gamboa al servicio de la corona. Sus obras aparecen en el ámbito del Monasterio, donde apareció como sucesor de José Flecha, pero con salario anual hasta su muerte.

Asimismo, quiero citar la intervención de ebanistas alemanes que, aunque no trabajaron directamente en el Monasterio, intervinieron en la confección de las puertas de marquetería existentes en el palacio de los Austrias. Las investigaciones llevadas a cabo por algunos historiadores del arte atribuyen al entallador alemán Bartolomé Weisshaupt su autoría. Parece ser que este ebanista estuvo muy vinculado a Felipe II, quien le encargó escritorios y mesas de marquetería, que él trajo personalmente. También trabajó para los Függer, y a través de estos para los más importantes personajes del momento. Wendel Dietrich fue otro entallador que colaboró en la confección de las puertas de marquetería del Monasterio. Un tal Jeremías Weisshaupt, probablemente hijo de Bartolomé, vino a España en 1586 seguramente para asentar estas puertas o para construir las otras tres.

Por último, quisiera destacar la labor realizada en la pintura de puertas, ventanas y marcos de Alonso de Herrera y Rodrigo de Holanda para la carpintería de San Lorenzo el Real⁴³.

Fuentes

- A.B.S.L.E. (Archivo Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).
A.G.P. (Archivo General de Palacio).
AGULLÓ, M., *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores del siglo XVII*. Valladolid, 1978. En la introducción define cada uno de los oficios artísticos.
ANDRÉS, Gregorio de, *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existente en el archivo de su Real Biblioteca*, anejo a la revista *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1972 (2).
ANDRÉS, Gregorio de, *La construcción de la iglesia de Valdemorillo y el Castillo de Villaviciosa de Odón según las trazas de Bartolomé de Elorriaga*. A. Ins. Est. Madrid, 1976, XIII, p. 63.

⁴³ A.B.S.L.E. XII-23. Fol. 13v.; XII-25; XII-26, fol. 27v.; XII-29.



José María SALVADOR GONZÁLEZ (org.). *Mirabilia Ars 1 (2014/2)*
On issues of Art and Aesthetics
Sobre cuestiones de Arte y Estética
Questões de Arte e Estética

Jun-Dez 2014/ISSN 1676-5818

- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Considera a Flecha escultor y ensamblador (T. III, p. 136) y a Gamboa escultor (T. III, p. 160).
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid, 1611.
- CRUZ ARIAS Y FRANCO MATA, *Nuevos documentos sobre el escultor y entallador Rafael de León*. Anales toledanos, 1983, pp. 108-110.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *La Casa del Tesoro*. Velázquez y las obras reales. Varía Velazqueña. Madrid, 1960, T. I, p. 650.
- MARÍAS, F., *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. A.E.A, 1981, págs. 175, 323 y 335.
- MARÍAS, F., *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, II, Madrid, C.S.I.C., 1985, p. 14.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1984, p. 42.
- NIÑO AZCONA, L., *Felipe II y los artistas de El Escorial hasta el año 1600*. Madrid, Revista Eclesiástica, 1930, p. 45.
- PÉREZ SEDANO, F. *Datos documentales para la historia del arte Español*. Archivo de la catedral de Toledo. Madrid, 1914, t. II, p. 243.
- PORTABALES PICHEL, A., *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*. Madrid, Gráfica literaria, 1945, págs. 32 y 104.
- PORTABALES PICHEL, A., *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*. Madrid, Imprenta Rollán, 1952.
- QUINTERO ATAURI, P., *Sillas de coro*. Publicaciones de la Real Academia Hispanoamericana de ciencias y artes. 2ª edición. Cádiz, Editorial Voluntad, 1928, p. 116.
- RODRÍGUEZ QUINTANA, M. I., *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo*. Toledo, 1991
- RUBIO, L. *El Monasterio del Escorial, sus arquitectos y sus artífices*. La ciudad de Dios, 1950, núm. 162, p. 544.
- SIGÜENZA, fray José de, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial*. Madrid, 1881. Libro I. Discurso XI, págs. 124, 127 y 128.

Bibliografía

- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros (dir.). *Las Relaciones en la Historia de la Europa Medieval*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2006.