

LA IDEA DEL REY PRUDENTE

*Prudente fundador; bien empleaste
la prudencia tan grande que tuviste;
pues eterna hacer tu Casa supiste
con la Casa perpetua que fundaste.*

(F. de Morata, 1664)

Escribía Baltasar Porreño, en sus conocidos *Dichos y hechos del rey Don Felipe II* (1632), que el monarca había edificado un templo en El Escorial «que puesto al lado de las siete maravillas del mundo, es una de ellas y merece el primer lugar». Es decir, desde muy pronto, la magna obra escurialense rivalizó con las grandes arquitecturas de la Antigüedad como la Octava maravilla, pues ése era el número de orden que le correspondería, a pesar de los deseos del citado autor. Otros, más intransigentes, como el padre Francisco de los Santos en su *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo* (1657), no dudaba en atajar calificando la obra de Felipe II como *Opus miraculum orbis y única maravilla del mundo*, descartando así a todas las demás. Ello quiere decir que, a juicio de los contemporáneos y generaciones siguientes, había que retroceder en la historia hasta encontrar en las Pirámides de Egipto o en los Jardines colgantes de Babilonia, algo que pudiera compararse con la asombrosa grandeza del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Éste es el sentimiento que expresa uno de los más importantes biógrafos de la magna fundación filipina, el padre Sigüenza, autor de la *Historia de la Orden de San Gerónimo* (1605) y testigo en primera línea de

todo cuanto aconteció en los días mismos de su construcción, por lo que utilizaremos con frecuencia su testimonio en estas páginas: «Pretendo, pues, ahora, en el postrero libro de esta historia, mostrar la verdad y prueba de esto, dando cumplida noticia de la ilustre fábrica del monasterio de San Lorenzo el Real, que, sin agraviar a ninguna, osaré decir que es de las más bien entendidas y consideradas que se han visto en muchos siglos y que podemos cotejarla con las más preciosas de las antiguas, y tan semejante con ellas, que parecen parto de una misma idea. En grandeza y majestad excede a cuantas ahora conocemos...».

Ahora bien, aquella extraordinaria obra tuvo un artífice principal que fue el rey Felipe II, quien hábilmente supo llevar a buen término y en corto espacio de tiempo la colosal fábrica del conjunto monástico de El Escorial. De este modo su nombre vendría a sumarse al de aquellos reyes y emperadores que, como Salomón o Justiniano, dejaron memoria en la historia por sus empresas edilicias de carácter religioso, en las que no sólo actuaron como regios mecenas sino que asumieron personalmente el sagrado destino de sus arquitecturas. La figura del *Rex-Sacerdos* pone, en efecto, en relación estos y otros nombres, en los que se identifica la acción de gobierno temporal con el

servicio a la causa del Dios Todopoderoso. De este modo, y dentro de una curiosa rivalidad a través de la historia, si son ciertas las palabras de Justiniano en la consagración de Santa Sofía de Constantinopla, cuando al contemplar tan extraordinario espacio bajo la cúpula dijo «Salomón, te he vencido», refiriéndose con ello al templo de Jerusalén, bien pudo pasar algo análogo por el ánimo de Felipe II cuando se colocó la última piedra del monasterio, el 13 de septiembre de 1584.

Habían transcurrido veintiún años desde que comenzaran las obras, y aún faltaban por terminar algunas zonas tan importantes como el Panteón Real, pero el conjunto estaba terminado y podía cumplir los distintos objetivos que el rey se había propuesto alcanzar tras una larga meditación sobre los fines mismos de la fundación. Éstos se recogen puntualmente en la Carta de Fundación del monasterio de El Escorial y su conocimiento resulta insoslayable, al menos en sus rasgos más significativos, para medir mejor lo ambicioso y preciso del proyecto del Rey Prudente.

En efecto, una de las claves para la comprensión de El Escorial reside en la Carta Fundacional, firmada el 22 de abril de 1567, donde se da forma definitiva a la voluntad real que, por otra parte, ya se había puesto de manifiesto con anterioridad respecto a que «en reconocimiento de la victoria que Nuestro Señor fue servido darme el día de Sant Laurencio el año 1557, tengo determinado de edificar y dotar un monasterio, donde se le hagan continuas gracias por ella, y sacrificios y oraciones por las ánimas del Emperador y Emperatriz, mis señores padres, que hayan santa gloria, y la mía». Esto es lo que escribía el rey, en 1561, adelantando así sus intenciones al general de la orden jerónima, a la que entregaría el futuro monasterio.

Iniciadas ya las obras, se redactó la mencionada Carta Fundacional, en la que después de invocar a la Santísima Trinidad y a la Virgen María, y de mencionar los títulos del monarca, según fórmula protocolaria, dice textualmente: «En agradecimiento por los muchos y grandes beneficios que Nos hemos recibido y recibimos diariamente de Nuestro Señor y porque él

Nos ha guiado en Nuestras acciones en su santo servicio y ha conservado Nuestros imperios en su santa fe y en la religión por él instaurada... siendo conscientes de cuánto agrada a Dios y de cuán apropiada señal de agradecimiento por los beneficios obtenidos es el de construir iglesias y monasterios donde se alabe y glorifique su santo nombre y donde se conserve y se avive su santa fe con la enseñanza y el ejemplo de los monjes como siervos de Dios; para que se rece ante Dios Nuestro Señor por Nos, Nuestros antepasados y sucesores reales, por la salvación de Nuestras almas... sabiendo y apreciando que el emperador y el rey, Nuestro padre y señor, tras cedernos sus reinos, Nos encargó... según su última voluntad ocuparnos de su última morada y de la emperatriz Nuestra madre y señora, y siendo conscientes de la conveniencia de dar una sepultura muy digna a sus cadáveres y de que se les hagan ofrendas perpetuamente y de que se celebre su memoria; y porque Nos hemos decidido ser enterrados en el mismo lugar que ellos... Por estas consideraciones Nos fundamos y construimos el monasterio de San Lorenzo el Real en el pueblo Escorial de la diócesis de Toledo, que Nos fundamos y construimos en honor y nombre del bienaventurado San Lorenzo por la especial veneración que Nos guardamos por este santo glorioso y en recuerdo de los favores y victorias que Nos comenzamos a obtener de Dios el día de su festividad. Lo entregamos a la orden de San Jerónimo por el profundo amor y devoción que Nos, al igual que el Emperador y rey, Nuestro Señor, le dispensamos. Nos hemos decidido, además, fundar un colegio en el que se enseñen las ciencias del espíritu y la santa teología, y un seminario donde se eduque a los niños y se les enseñe la fe cristiana, las buenas costumbres y a llevar una vida piadosa, así como un hospital, de acuerdo con las disposiciones que acompaña este escrito...».

Dichas disposiciones detallan aspectos varios que iremos desgranando a lo largo de estas páginas y que reafirman el carácter de la fundación a la que Felipe II vuelve en posteriores ocasiones, en el deseo de mejorar la idea inicial. Así, en una serie de Cédulas Reales

pero sobre todo en su testamento (1594), el monarca, como el artista que busca de modo constante la perfección de su obra, introduce variantes en la organización del monasterio, en especial en lo correspondiente a las funciones litúrgicas, conducentes todas a acallar un personal escrupuloso que fluctúa entre el temor de Dios y el respeto a la muerte como tránsito ineludible hacia la vida eterna. Ello se deja ver en el codicilo testamentario de 1598 cuando, unos días antes de su fallecimiento y después de haber dispuesto para el caso la celebración de más de sesenta mil misas, añade que «Dos monjes rezarán ininterrumpidamente ante el santísimo sacramento del altar por el alma del fundador...».

Si bien ello es elocuente de la finalidad última del monasterio, conviene resumir los demás objetivos que hacían posible aquélla. De un lado hay que subrayar cómo en la Carta Fundacional se muestra el monarca como elegido y protegido por Dios en un círculo de intercambios protección divina-defensa de la religión, tal y como cabía esperar del católico rey en el espíritu de Trento. En segundo término, prolongando la secular costumbre medieval de fundar y dotar un monasterio, Felipe II confía en que la regla de una orden monástica, en este caso la jerónima, tan vinculada a su padre en el retiro de Yuste, para asegurar la alabanza a Dios y la conservación de la fe.

En tercer lugar hay que señalar que esta iniciativa era interesada pues Felipe II, como antaño hicieron los monarcas de Castilla o Aragón en fundaciones como las de los monasterios cistercienses de las Huelgas de Burgos o de Poblet, entre otros muchos, buscaba sobre todo un ámbito adecuado para convertirlo en Panteón Real. En este aspecto el monarca recuerda en la Carta Fundacional el postrer deseo de su padre, el emperador Carlos V, de dar digna sepultura a sus mortales restos junto con los de la emperatriz Isabel de Portugal, expresando al tiempo la personal decisión de ser enterrado en el mismo lugar.

Mas no se trataba sólo de un espacio físico, sino de asegurarle a éste la asistencia religiosa y el culto sostenido que una orden monástica regular ofrecía con

mayor garantía que la iglesia secular, dando paso así a la característica fórmula templo-panteón-comunidad religiosa. En esta línea es muy elocuente leer en las cláusulas adicionales de la Carta Fundacional que «Para que se cumpla el culto divino y otros santos deberes tiene que haber en El Escorial siempre cien monjes, de los cuales al menos 70 serán sacerdotes...».

Éste es el núcleo en torno al cual giran las demás cuestiones, algunas puramente simbólicas como la dedicación del monasterio a San Lorenzo, en recuerdo del día en que se produjo el primer éxito militar notable de su reinado, la famosa batalla de San Quintín (10-VIII-1557), y otras sencillamente complementarias. Entre éstas consideraríamos la fundación del Colegio, Seminario y Hospital. Los dos primeros, bien integrados físicamente en el monasterio, mientras que el Hospital o, mejor, enfermería con la Galería de Convalecientes, acabarían por formar en realidad un anejo. El Hospital propiamente dicho se levantaría en el pueblo, luego villa, de El Escorial, la cual pasaría a depender del monasterio. Mientras durasen las obras de éste, tanto el Colegio como el Seminario se llevarían a la abadía de Santa María de Párraces, en la provincia de Segovia, que también sería anexionada al monasterio.

Nada se ha indicado del palacio del rey en el monasterio pues nada se dice de él en las intenciones generales de la Carta Fundacional, dando por supuesto que el monarca tendría un espacio propio a juzgar por lo que recoge una de las cláusulas adicionales: «labramos en el dicho Monasterio un cuarto y aposento en que Nos y los Reyes... podamos estar y aposentarnos». Ello representa un ejemplo más que, como bien señalara en su día Fernando Chueca, responde igualmente a la vieja y entrañable costumbre de nuestros monarcas de tener cuartos propios o palacios en los monasterios que ocupaban con regularidad en retiros, lutos y descansos. Para ello no sólo contaba con el inmediato ejemplo de su padre en el monasterio de Yuste, donde Carlos V vivió sus últimos años en recogido silencio y religiosa compañía, sino que los mismos Reyes Católicos tenían en el monasterio dominico de San-

to Tomás de Ávila, un verdadero palacio en torno al claustro grande llamado por esta razón de los Reyes. Otro tanto cabría decir de la derribada Hospedería Real del también jerónimo monasterio de Guadalupe, del palacio de los Trastamara en la cartuja del Paular, de los palacios reales en los monasterios cistercienses de Poblet y Santes Creus, etc. Ahora bien, en ningún caso como en Yuste y El Escorial, las habitaciones privadas del rey llegaron a estar tan cerca del Sancta Sanctorum en una proximidad tal que pudiera parecer irrespetuosa. Nunca un papa, obispo, abad, prior u hombre de iglesia en general había osado plantear semejante familiaridad, por muy respetuosa y grave que ésta fuera como es el caso. Produce una honda impresión pensar en Felipe II utilizando estas habitaciones, alcoba y oratorio, teniendo al alcance de la vista el altar mayor de la iglesia, como guardián y piadoso vigilante

de la ortodoxia, donde la muerte sorprendió al rey-monje, cumpliéndose de este modo, con toda seguridad, su más íntimo deseo.

Así describía fray José de Sigüenza el óbito real al que asistió: «Durmió en el Señor el gran Felipe II, hijo del Emperador Carlos V, en la misma casa y templo de San Lorenzo que había edificado y casi encima de su misma sepultura, a las cinco de la mañana, cuando el alba rompía por el Oriente, trayendo el sol la luz del domingo, día de luz y del Señor de la luz; y estando cantando la misa del alba los niños del Seminario, la postrera que se dijo por su vida y la primera de su muerte, a 13 de septiembre, en las octavas de la Natividad de Nuestra Señora, Vigilia de la Exaltación de la Cruz, el año 1598. En el mismo día que catorce años antes había puesto la postrera piedra de todo el cuadro y fábrica de esta casa...».

UN PAISAJE PARA EL MONASTERIO

Sobre el paisaje del Escorial, el Monasterio es solamente la piedra máxima que destaca entre las moles circundantes por la mayor fijeza y pulimento de sus aristas...

(J. Ortega y Gasset, 1915)

Una vez apuntadas las que parecen íntimas razones de la fundación del monasterio, debemos decir algo sobre la elección del lugar. Para ello hay que señalar previamente el hecho de que Felipe II fijó la Corte en Madrid, en 1561, recayendo sobre esta modesta villa el rango de capitalidad que, en muy pocos años, le haría crecer de modo desmesurado, tanto en población como en superficie. Dice Sigüenza que «contentóle —al rey— sobre todo la villa y comarca de Madrid, por ser el cielo más benigno y más abierto, y porque es como el medio y el centro de España, donde con más comodidad pueden acudir de todas partes los negociantes de sus Reinos y proveer desde allí a todos ellos». Lo cierto es que la personal elección de Madrid en detrimento de Toledo, Valladolid o de otra ciudad ya cincelada y probada por la historia, resta como una de tantas incógnitas sin fácil respuesta, que los contemporáneos justificaron siempre con el argumento geométrico de la oportunidad del centro.

Si el rey iba a residir en Madrid, para lo cual dispuso nuevas obras en el antiguo Alcázar hasta convertirlo de modo definitivo en real Palacio, lo lógico era que el proyecto de monasterio *que traía en su pecho* (Sigüenza) estuviera a una prudente distancia de la villa. Por ello acabó descartando el sitio del monasterio de San Jerónimo de Guisando, en la actual provincia de Ávila, donde ya había pasado algunos retiros el monarca, pues además de la aspereza del lugar «se le hacía

la distancia de allí a Madrid larga, porque quería tener más a la mano y familiar el oratorio de su retraimiento» (Sigüenza). Así mismo y por diferentes razones se fueron desechando otros lugares como Aranjuez y la zona del Real de Manzanares, hasta que las personas comisionadas para ello, entre las que se viene afirmando que se encontraban filósofos, médicos y arquitectos, pusieron los ojos en una zona de la sierra que une y separa Madrid, Segovia y Ávila. Se trasladó el rey para apreciar por sí mismo el lugar señalado en la ladera sur de la sierra de Guadarrama, a los pies de Abantos, encontrando muy acertada la elección. Todo ello sucedía en el propio año de 1561, es decir, la capitalidad de Madrid y la búsqueda de un lugar para el monasterio corrieron parejas en el ánimo real.

Quienes parece que jugaron un papel principal en la fijación del lugar fueron los monjes jerónimos, pues varias cartas del rey así lo dejan entender y, muy especialmente, cuando deseando «tomar resolución en lo del sitio», cita el monarca en el pueblo de Guadarrama, el día 30 de noviembre de 1561, a fray Juan de Colmenar, vicario del monasterio de Guisando, al prior de Zamora fray Juan de Huete, para que con su secretario Pedro de Hoyo y otros religiosos y oficiales, entre los que estaría el arquitecto Juan Bautista de Toledo, viesan conjuntamente «el sitio donde nos ha parecido que se debe edificar dicho monasterio».

La elección del lugar encontró muchos detractores, entre los que destaca por más crítico el autor anónimo

nimo de una *Sátira contra el Sitio de El Escorial*, contemporánea de la obra, en la que se dice que es «Tierra descortés, ese pueblo del Escorial, pueblo sin comedimiento, montaña desgraciada, sitio sin afabilidad, adonde, sacando el edificio y las cosas santas y sagradas de aquel monasterio, todo lo demás es aborrecible, todo abominable. Allí la tierra no tiene tierra, sino peñas; el cielo no tiene horizonte, pues todo el septentrión y poniente y parte del mediodía la altura de las sierras no sólo encubre parte del hemisferio, pero también impide los mejores y más saludables vientos... Las aguas son crudas, los vientos penetrantes, el frío insufrible, el calor intolerable, las carnes flacas, los pescados podridos, los frutos desabridos, la verdura talluda, las flores sin olor, las mujeres sin color...».

A la intencionada y áspera prosa del autor de esta sátira, de más largo alcance que lo aquí recogido y a la que no le falta razón en algunos aspectos, cabe contraponer la más amable visión del poema anónimo que con variantes recogen autores como fray Juan de San Jerónimo o Luis Cabrera de Córdoba. Este último, cronista del reinado de Felipe II, lo incluye en su *Historia Laurentina* (1581) del siguiente modo:

*Yace en el alto monte Carpetano
en la falda que cae al medio día,
límite del gran reino toledano,
en un puesto que Dios favorecía,
con grandes arboledas, muy lozano,
y fuentes que la tierra producía,
de todos los del orbe el más dichoso,
pues tiene un edificio tan famoso.*

La justificación de la elección venía apoyada por las ventajas del sitio, esto es, las siete leguas que le separaban de Madrid, la altura que le garantizaba una temperatura suave en el verano, la posibilidad de orientar el monasterio a mediodía para hacer frente al frío del invierno al tiempo que la montaña protege su parte posterior, abundancia y calidad de las aguas y, sobre todo, «grande copia de hermosa piedra cárdena, mezclada de una honesta blancura, de buen grano, con

unas máculas pardas y negras...» (Sigüenza), esto es, el granito a flor de tierra que aseguraría con poco costo la provisión del material de construcción básico, siendo esta piedra la que acabaría definiendo el monasterio en su paisaje, más allá del arte de los arquitectos y de la mano de los canteros. Con razón escribía Ortega y Gasset en su *Meditación del Escorial*: «La piedra edificada burla las intenciones del constructor y, obedeciendo a un instinto más poderoso, va a confundirse con las canteras maternas». En esta visión del monasterio como un accidente más del paisaje resulta coincidir, en parte, con el padre Sigüenza cuando éste afirma que la pétrea arquitectura del monasterio «no parece sino que toda la gran fábrica es de una pieza y cavada en una peña», lo cual le permitía, a su vez, introducir un erudito símil con la ciudad que Deinócrates le propuso hacer a Alejandro Magno.

El propio Ortega dejaría muy sentidas líneas pintando literariamente el paisaje escurialense, aquel que tuvo a la vista al escribir sus *Meditaciones del Quijote* (1914), cuando dice: «El Monasterio de El Escorial se levanta sobre un collado. La ladera meridional de este collado descende bajo la cobertura de un bosque, que es a un tiempo robleado y fresneda. El sitio se llama “La Herrería”. La cárdena mole ejemplar del edificio modifica, según la estación, su carácter merced a este manto de espesura tendido a sus plantas, que es en invierno cobrizo, áureo en otoño y de un verde oscuro en estío. La primavera pasa por aquí rauda, instantánea y excesiva —como una imagen erótica por el alma acerada de un cenobiarca. Los árboles se cubren rápidamente de frondas opulentas de un verde claro y nuevo; el suelo desaparece bajo una hierba de esmeralda que, a su vez, se viste un día con el amarillo de las margaritas, otro con el morado de los cantuesos...».

Frente a este lirismo cromático —para Ortega el monasterio de El Escorial era *nuestra gran piedra lírica*— quienes fijaron el lugar actuaron como verdaderos científicos a la usanza clásica, siguiendo incluso los consejos de Vitruvio acerca de la elección de lugares saludables para *edificar una ciudad*. En esta

constante emulación con la Antigüedad, el doctor Almela, en su manuscrita *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo* (1594), dice acerca del sitio del monasterio: «El lugar está situado, según las reglas de la buena cosmografía, en el centro del quinto clima, donde también se encuentra, y casi en la misma latitud, Roma, la capital del mundo. Si los cosmógrafos de la Antigüedad tuvieran que definir hoy el quinto clima, dirían que es la zona de la latitud en la que están situados Roma y San Lorenzo» de El Escorial.

No menos importante resultaba ser, a la hora de la elección del lugar que hoy ocupa el monasterio, la abundancia de pinares relativamente próximos como los de Valsaín (Segovia), Quexigal y Navaluenga (Ávila), además de los más apartados de Cuenca, que proporcionaron toda la madera necesaria en la construcción, pues los pinares que hoy vemos sobre el monasterio son modernos. Se tuvo también muy en cuenta la posibilidad de proveerse *in situ* de otros materiales absolutamente necesarios para la obra, y en ese aspecto Pedro de Hoyo escribía contento al rey acerca de la abundancia de cal y arena en las inmediaciones del lugar escogido. Igualmente contaba el sitio con dos grandes dehesas, la Herrería y la Fresneda. La primera, lindando con el cerramiento de la huerta del monasterio, con buena arboleda, sería de gran provecho por la leña y caza que podría proporcionar, y observada desde el convento «parece una mata de albahaca en el verano, que es de gran alivio de la soledad y de la vista» (Sigüenza).

La segunda dehesa, la Fresneda, cuyo nombre indica la especie arbórea dominante, está íntimamente ligada al monasterio a pesar de su mayor distancia con respecto a la Herrería, pues desde allí se vivió y vigiló, en parte, el proceso constructivo de San Lorenzo. En efecto, en la Fresneda se levantó una casa del rey, de empinadas y flamencas cubiertas, que habitó Felipe II, y a su vera se construyó una pequeña organización monástica en torno a un claustro, en cuyas celdas se alojaron los jerónimos, todo ello mostrando la inteligencia de su arquitecto Gaspar de Vega. Una modesta iglesia, bellos jardines, fuentes, estanques con

agua llegada del río Aulencia, cenadores, etc., completaban el conjunto de la Fresneda haciendo de ella un verdadero Real Sitio, todo de una belleza y frescor que su actual estado desmerece.

Entre la Herrería y la Fresneda se encuentra el pequeño pueblo de El Escorial del que Juan de Mariana, en *Del Rey y de la Institución real*, decía que «lejos de ser elegantes las primeras casas de esta aldea estaban rudas y toscamente trabajadas, cosa nada extraña cuando sabemos cuán incuriosos son en edificar los labradores, que atienden mucho a la utilidad y poco al ornato». Pese a su modestia era el núcleo habitado más numeroso de este paisaje despoblado al que el proyecto real le proporcionó una vida que de otro modo se habría extinguido, al igual que sucedió con otros lugares inmediatos como Monasterio y Campillo, adquiridos por Felipe II, obligando a sus vecinos *a poblar en otra parte* y convirtiendo aquellos dos concejos en dehesas y bosques.

El Escorial conoció pronto toda una serie de privilegios y exenciones, convirtiéndose en villa con su «horca, cuchillo, cárcel y cepo, y todas las otras insignias de jurisdicción», como dice la carta de privilegio y merced otorgada por Felipe II (1565), dejando así de pertenecer a la Comunidad y Tierra de Segovia, al tiempo que en el orden eclesiástico desvinculaba a su parroquia del Arzobispado de Toledo, según gracia concedida por sendas bulas papales de Gregorio XIII (1585) y Sixto V (1586). A partir de esta fecha El Escorial pasaría a depender en lo temporal y espiritual del prior del monasterio de San Lorenzo, el cual gozaba de todo tipo de competencias en la jurisdicción de este nuevo señorío eclesiástico generosamente dotado por el rey y sus sucesores.

Poco a poco El Escorial fue renovando su aspecto y arquitectura, llegando tan sólo a tener un carácter monumental la parroquia de San Bernabé (1594), obra de Francisco de Mora, discípulo de Juan de Herrera. La población, de entre unos ochenta y cien vecinos, no creció como pudiera esperarse a raíz de las obras pues una Real Cédula dada en Madrid en 1563 prohibía avocindarse en El Escorial, haciendo mención

expresa de los *laborantes en el Monasterio*. Con ello se pretendía asegurar el retiro, soledad y silencio del conjunto monástico que sólo en el siglo XVIII vería levantar otras sabias restricciones y cautelas tomadas por Felipe II en su día, tales como la prohibición de construir en las inmediaciones del conjunto monástico.

Sin embargo, bajo la dinastía borbónica, y en especial durante el reinado de Carlos III, el monasterio acogió con especial asiduidad al monarca que prolongó con gusto durante el otoño las temporadas de caza en El Escorial. De este modo el monasterio perdió parte de la gravedad y silencio exigidos por el Rey Prudente dado que la Corte seguía al monarca en estas jornadas. La necesidad de alojamiento en estas fechas hizo que Carlos III, de acuerdo con la comunidad jerónima, dictase una Disposición (1767) con su correspondiente «reglamento al que se deberán sujetar las personas que quieran construir allí casas». Entre las exigencias impuestas figura la de no poder utilizarse dichas casas fuera de la jornada o estancia real, quedando el resto del año vacías. Sin embargo éste fue el principio del fin del monasterio como *desierto* monástico, ya que se formó un núcleo urbano que no dejaría de aumentar, llegando a nuestros días en un proceso creciente que no parece tener límites, con lo que ello supone de transformación radical del paisaje en torno al monasterio que Felipe II no reconocería. De este modo, el viejo Escorial o Escorial de Abajo ha visto formarse a la vera del monasterio el nuevo San Lorenzo de El Escorial o Escorial de Arriba, en una dualidad urbana que ha alterado muy negativamente los alrededores inmediatos y menos próximos de la fundación filipina.

A cambio han ganado verdor las montañas que a modo de circo rodean el monasterio y sus aledaños, pues en otro tiempo fueron escarpadas laderas peladas que desde finales del pasado siglo se visten pinos y abetos. Todas aquellas forman las estribaciones de la sierra de Guadarrama donde sobresale por su altura dominante el Risco de Abantos. Desde allí podemos ver el paso de la Cañada Leonesa por el cercano puerto de Malagón; más allá, a nuestra derecha, las Machotas y a sus pies la peña con la Silla de Felipe II, desde la que el rey podía ver la marcha de las obras; abajo, el monasterio, tal y como lo recogió Rubens en el paisaje escurialense que hoy se conserva en Salisbury, después de haber pertenecido a la real colección de Carlos I de Inglaterra. Al frente, en dirección a Madrid, el verde llano de la Fresneda, Campillo y Monasterio, y así, sucesivamente, podríamos recorrer estos lugares que configuran el inmediato y lejano paisaje del monasterio de El Escorial, salpicado de viejas ermitas, cañadas y veredas, dehesas encerradas en sus límites de piedra, arroyos y veneros que aseguran el frescor del pasto o alimentan los depósitos de agua del monasterio, peñotas y lanchas de granito en las que llegaron a poner las manos los canteros y luego abandonadas como las del prado de la Alberquilla, en fin, fresnos, encinas y robledales que manchan aquí y allá el horizonte, sin olvidar los olorosos y densos jarales como el que cubría la superficie sobre la que se iba a levantar el monasterio. «Dime el paisaje en que vives y te diré quién eres», decía Ortega en *Pedagogía del paisaje*, y si éste llega a configurar la mitad del alma ya conocemos algo más de aquel Rey Prudente, que prefirió éste a otros horizontes con los que compartir su espíritu.

HOMBRES, TRAZAS Y MODELOS

Porque habemos encomendado a Juan Bautista de Toledo, nuestro arquitecto, la obra de él para que la prosiga y acabe, conforme a la traza y modelo que está haciendo...

(Felipe II, 1562)

Una vez elegido el sitio era necesario hallar los artífices que supieran interpretar el sueño de Felipe II, mediante una solución arquitectónica en la que tuvieran cabida tantos matices. Al parecer, todo esto Felipe II lo tuvo en consideración desde muy temprano, pues en el verano de aquel significativo año de 1561, esto es, el año de la capitalidad de Madrid y de la elección del lugar para el monasterio, el monarca nombra a Juan Bautista de Toledo, que había llegado de Roma, donde estaba trabajando en el equipo de Miguel Ángel en la obra de San Pedro del Vaticano, para que «ahora y de aquí adelante, para en toda vuestra vida, seáis nuestro Arquitecto y como tal nos hayáis de servir y sirváis en hacer las trazas y los modelos que os mandáremos y en todas nuestras obras, edificios y otras cosas dependientes del dicho oficio de Arquitecto». Estas breves líneas tienen una importancia grande en nuestra historia de la arquitectura pues es la primera vez que se nombra a un arquitecto del rey, con el carácter de exclusividad que deja ver la Real Cédula, al tiempo que define el principal cometido de su *oficio de Arquitecto*, esto es, hacer los *modelos* (maquetas) y *trazas* (dibujos) de los proyectos reales.

Juan Bautista de Toledo llevaba ya algún tiempo en España, donde residía desde que Felipe II le llamara en 1559, haciendo obras diversas para el rey en Aranjuez y otros sitios reales. La aceptación y categoría que supone el nombramiento citado, orillaba de momento al importante grupo de arquitectos activos en Es-

paña, algunos muy próximos al monarca, como Gaspar de Vega, olvidando a otros también vinculados a obras reales como el anciano Covarrubias y Villalpando, desconociendo al formidable grupo andaluz de los Siloe, Vandelvira, Hernán Ruiz, etc., sin hacer caso tampoco del núcleo salmantino en torno a Rodrigo Gil de Hontañón quien, sin embargo, será consultado más adelante por Felipe II.

Tendemos a interpretar en esto que el rey deseó vincular su fundación a una imagen arquitectónica inédita entre nosotros y, en cierta medida, desarraigada, alejada de aquella hermosa arquitectura que se había hecho a sí misma sobre una tradición propia a lo largo de los primeros sesenta años del siglo XVI. El deseo de una nueva arquitectura que pudiera traducir la voluntad de un estilo de Corte, oficial, majestuoso, distante, al tiempo que universal, debió de atravesar una y otra vez el calculador pensamiento de Felipe II que en esto, como en otras muchas cosas, actuó sin ceder al azar el menor detalle. Para ello buscó el intérprete de la regia fundación en un arquitecto español, sí, pero formado y curtido en Italia al calor de una obra, la de San Pedro del Vaticano, con la que en cierto modo iba a rivalizar la de San Lorenzo de El Escorial como bastión de la fe católica. Qué duda cabe que la arquitectura romana tridentina tenía más posibilidades de universalidad e intemporalidad, a las que siempre aspiró la obra de Felipe II, que nuestro renacimiento español. Algo así

como el latín respecto al castellano. Nadie mejor que Juan Bautista de Toledo para tender este puente entre España e Italia.

Este arquitecto fue, en efecto, el portador del influjo italiano en la arquitectura española a través de El Escorial, actuando el monasterio de filtro en el que posaron y reposaron tantas y tantas ideas que irían fructificando en años siguientes, más allá del inmediato paisaje del Guadarrama. En este aspecto cobra su mayor alcance la feliz expresión de Chueca cuando define El Escorial como *pedra profética*. El padre Sigüenza nos dejó un elogioso retrato de Juan Bautista de Toledo, a quien describe como un ejemplo del arquitecto humanista: «hombre de alto juicio en la Arquitectura, digno de que le igualemos con Bramante... hombre de muchas partes, escultor, y que entendía bien el dibujo; sabía lengua latina y griega, tenía mucha noticia de Filosofía y Matemáticas; hallábanse, en fin, en él muchas de las partes que Vitruvio, príncipe de los arquitectos, quiere que tengan los que han de ejercitar la arquitectura y llamarse maestros de ella».

Su pronto fallecimiento en 1567 le impidió, no obstante, llevar la obra hasta el final, si bien el proyecto básico, la que venimos en llamar *traza universal* se debe a él. Sobre ésta se producirían modificaciones sustanciales en las que intervendrían otros arquitectos, como luego se dirá, y muy especialmente Juan de Herrera, pero, repetimos, la idea fundamental del edificio y su repartimiento es patrimonio de Juan Bautista de Toledo. La imagen de acabada perfección que hoy ofrece el monasterio oculta, sin embargo, la costosa elaboración del proyecto definitivo que no estuvo exento de problemas, unas veces debidos al carácter y trato nada fáciles de Juan Bautista de Toledo, otras por las exigencias funcionales de los monjes jerónimos; en ocasiones por la voluntad real cuando, por ejemplo, manda que en lugar de cincuenta fueran cien los jerónimos que debían formar la comunidad del monasterio, etc.

Todo ello produjo retrasos y continuos contrastes de parecer sobre las trazas y modelos que Juan Bautista de Toledo iba elaborando, debido también al an-

helo del monarca por lograr una obra perfecta. Así, en busca de una seguridad absoluta, el rey solicitó consejo a propios y extraños, sometiendo a juicio de otros arquitectos y corporaciones las soluciones de Juan Bautista de Toledo. Es muy conocido el crítico y descalificador informe emitido por el arquitecto italiano Francesco Paciotto, en 1562, sobre la iglesia del monasterio incluida en mencionada traza universal de Juan Bautista de Toledo. Más tarde, en 1564, Rodrigo Gil de Hontañón firma un informe sobre aspectos varios de la obra, en la que la iglesia sigue recibiendo una atención y preocupación preferentes: «Hemos visto la traza y también los pilares de la Iglesia en la misma traza y después de visto, decimos que las paredes tienen suficientes gruesos..., según las alturas y tamaños del edificio...». En el año 1566 el rey vuelve a solicitar de su real arquitecto un nuevo proyecto para la iglesia mientras que pide a Gaspar de Vega una revisión de las trazas de Juan Bautista de Toledo. Al año siguiente, en 1567, y coincidiendo con la muerte de Toledo, se envió a la florentina Accademia dell'Arte del Disegno una colección de trazas de la iglesia del monasterio para que manifestase su opinión sobre las mismas. La respuesta tardó mucho en llegar, aportando nuevas ideas y dibujos que algunos autores relacionan con los arquitectos italianos Vignola, Galeazzo Alessi e incluso Palladio. Pero estas trazas e ideas italianas llegaron a España en 1573, cuando la obra iba ya muy avanzada y el propio Felipe II escribió de su mano: «Ya son venidas las trazas que se esperaban de Italia para esa iglesia, y no creo que habrá mucho que tomar de ellas».

Es decir, el proyecto de Juan Bautista de Toledo estuvo sometido a una fortísima fiscalización en la que intervinieron también los propios monjes jerónimos, más preocupados por la utilidad funcional de la traza que sobre los aspectos estéticos y formales de la misma. Son varias las cartas que lo evidencian, siendo muy ilustrativa, para la historia de la arquitectura de las órdenes monásticas, la que escribe el prior Juan de Huete al secretario del rey, Pedro de Hoyo, en 1564, remitiéndole «las trazas como... vinieron porque por no

borrallas no puse nada en ellas, sino púselo en el memorial... y es que aunque Juan Bautista sea gran oficial como es y si supiese él sólo lo que todos los artífices Romanos supieron, no podrá alcanzar las particulares cosas que en un monasterio son necesarias...; me parece, y a Juan Bautista se lo he dicho algunas veces, que habría sido cosa muy acertada que... diese una vuelta y viese cinco o seis monasterios de nuestra orden... porque cada orden tiene su manera de vivir y son muy diferentes y así lo son en la orden de sus edificios...». La búsqueda de este ajuste entre las necesidades concretas de un monasterio jerónimo y la más abstracta propuesta de un proyecto de monasterio en términos ideales hecha por Toledo fue, en efecto, motivo de muchas controversias que el rey hubo de temprar para conducir la obra a buen término. Ello obligó a constantes traslados de las trazas de Madrid a El Escorial, a la Fresneda o a donde se encontrara el rey para que éste las viera y viceversa; para que también diesen su opinión los priores que tanta responsabilidad tuvieron en todo el proceso; para que las revisara de nuevo el propio arquitecto; para anotar en las mismas trazas las modificaciones pertinentes; para contestar las preguntas de los memoriales del rey, en fin, trazas que pasaron por las manos del secretario real para remitirlas o de los aparejadores para llevarlas de un lado a otro, trazas de las que se hacía *trasuntos* para incorporar algunos cambios, etc., todo lo cual obligó a tener una casa de trazas o cuarto de trazas tanto en la Fresneda, como en El Escorial y desde luego en el Alcázar madrileño, donde estaba el que podríamos llamar el taller de arquitectura de Juan Bautista de Toledo.

Sirva como muestra de este ir y venir de los dibujos una carta, escogida entre muchas, del prior fray Juan Huete desde El Escorial (27-VII-1564), dirigida al real secretario en Madrid, para que éste se la hiciera llegar, a su vez, al monarca, en la que se menciona este continuo viajar y corregir de las trazas: «No he podido enviar antes las trazas que V. m. envió... y la respuesta del memorial, porque había dado a Tolosa la traza que de allá vino para que sacase de ella un tra-

sunto y él se fue... y no dejó la traza que de allá vino, ahora van las dos trazas en respuesta del memorial, y la traza que de allá vino, se va como vino sin repartir en ella nada porque ni vino con títulos de ninguna cosa lo que es, ni aún acabada de tirar» (dibujar o delinear). Una nota manuscrita de Felipe II sobre la carta añade: «Aunque en el memorial que han enviado no satisfacen a todo lo que se les pregunta, me quedan para verlos más despacio con las trazas». En todo este trasiego es fácil imaginar que se fue modificando el proyecto inicial, lo cual le hace decir a Sigüenza en un momento determinado que si bien la planta primera trazada por Juan Bautista de Toledo *hace poca diferencia de la de ahora*, en cambio *la montea* (el alzado del edificio) *se trocó mucho*.

Además de la obra dibujada, además de todas estas trazas, en su práctica totalidad hoy perdidas después del incendio del Alcázar en 1734 y de posteriores vicisitudes y ventas, Juan Bautista de Toledo formó varios modelos totales y parciales de la obra, de tal modo que se pudiera apreciar el conjunto del monasterio en tres dimensiones. Sabemos que el arquitecto estaba especialmente familiarizado con este sistema de representación, a raíz de su estancia y trabajo en Italia, y de alguna manera debió de sorprender aquí, pese a ser hábito muy común y documentado durante todo nuestro renacimiento, el hecho de labrar maquetas de los edificios, como fórmula más expresiva del proyecto que la propia traza. El hecho es que Sigüenza pondera los modelos de Juan Bautista de Toledo, extendiéndose en la utilidad de éstos «pues allí se enmiendan los yerros, sin daño que después o no tendrían remedio o serían muy costosos, y allí se perfecciona con mayor certeza lo que no estaba tan cabal».

Cabrera comenta que Juan Bautista mostró el monasterio «en modelo de toda la obra de madera, para que junta se viese mejor, y en su figura y compartimiento se enmendase lo que ello mismo mostrase ser necesario, procurando su mejora, por ser difícil acertar de la primera intención y disposición tantas cosas». En efecto, sobre este y otros modelos se hicieron también cambios con la ventaja sobre la traza bidimen-

sional de hacerse más inmediata y fácil su comprensión, en un constante ejercicio de prueba y cambio. Así, Juan Bautista, pocos meses antes de su fallecimiento, preparó otro modelo distinto para la escalera principal del claustro que ejecutó Jerónimo Gili (1567), «Juan Bautista trajo ya el modelo de la escalera, yo se lo he hecho llevar al Monasterio...», escribe Felipe II. Tras la muerte del arquitecto, al poco tiempo se estudian otras soluciones para esta escalera viendo varios modelos entre los que se encontraba el preparado por el italiano Juan Bautista Castello, *el Bergamasco*. Así otros muchos modelos se irían sumando después, según avanzara la obra, como el de la iglesia en el que trabajó durante al menos dos años (1573-1575) el entallador Martín de Aciaga, y cuyas dimensiones debían ser considerables frente a *la forma barto pequeña* del mencionado modelo general de Juan Bautista (Sigüenza), pues la base en la que se asentaba medía 280×176 centímetros y fueron necesarias unas carretas para trasladarlo desmontado desde Madrid, donde se ejecutó, hasta El Escorial.

Modelos para las cubiertas del monasterio, modelos para la sillería del coro ejecutados por el fino artista Jusepe Flecha, modelos «para otras cien cosas... como para algunos ingenios y máquinas» (Sigüenza) empleadas en la construcción de El Escorial, nos hablan de su importancia y nos hacen lamentar aún más su pérdida, especialmente la de los principales que, guardados en los desvanes del monasterio, desaparecieron, al parecer, en el triste incendio del siglo xvii.

Habiendo fallecido Juan Bautista de Toledo (1567) en un momento crítico para la construcción, hubo de pensar el rey en un sucesor que no sería otro que Juan de Herrera, vinculado a la obra desde que, en 1563, fuera nombrado con Juan de Valencia, ayudante de Toledo para lo concerniente a los dibujos. El posterior ingenio mostrado por Juan de Herrera para resolver cuestiones prácticas y de ingeniería, como cuestiones relacionadas con las máquinas y grúas, o asuntos concernientes a la mayor economía y mejor organización de la obra, le hizo acreedor de la confianza del rey para dirigir las obras y hacer las nuevas trazas necesarias,

hasta convertirse de hecho en el maestro mayor de la obra. Sobre él ha recaído la mayor fama, eclipsando un tanto la de Juan Bautista de Toledo, por cuanto que fue Juan de Herrera el hombre que verdaderamente condujo la obra a su actual estado, después de diecisiete años de trabajo sostenido al frente de aquella complejísima máquina arquitectónica. Juan de Arfe se refiere a ello cuando dice que Herrera, «tomando el modelo que de Juan Bautista había quedado, comenzó a proseguir y levantar toda esta fábrica con gran prosperidad, añadiendo cosas al servicio de los moradores necesarias que no pueden percibirse hasta que la necesidad las enseña. Así le va dando fin con innumerable gente por él gobernada y regida».

La rica personalidad y amplia formación de Herrera la resumió bien su contemporáneo fray Juan de San Jerónimo, en sus manuscritas *Memorias*, cuando se refiere a él como *arquitecto, matemático e ingeniero*. No obstante, la medida de su talento así como de su infinita curiosidad científica, se encuentra en la relación de libros, manuscritos e instrumentos matemáticos que llegó a reunir en su gabinete de estudio, cuyo inventario ha llegado hasta nosotros. Su papel en el monasterio, a partir de la traza universal de Juan Bautista de Toledo que corrige, aumenta y reforma, queda reflejado, a su vez, en las conocidas octavas que le dedica Juan de Arfe:

*Este fue Juan de Herrera, trasmerano,
que prosigue, poniéndolo en efecto,
enmendando continuo y añadiendo,
según la necesidad le va pidiendo.*

Esta dedicación al monasterio resulta más asombrosa cuando sabemos que la hizo compatible con otros muchos encargos reales (Aranjuez, Toledo, Simancas, Granada, Lisboa, Segovia, Sevilla, etc.) y no exclusivamente arquitectónicos, pues desde 1579 asumió el cargo de aposentador mayor de palacio, esto es, el mismo nombramiento con el que, años más tarde, Felipe IV recompensaría al gran pintor Diego Velázquez.

Ello fue posible gracias a la disciplina y método que Herrera supo inyectar en las obras, especialmente a partir de la conocida *Instrucción* real de 1572 que regulaba el general gobierno de la fábrica escurialense. Allí se nombra superintendente, administrador y responsable del gobierno de la obra y fábrica al prior del monasterio, ahora fray Hernando de Ciudad Real, quien con un grupo de jerónimos ya ocupaban desde 1571 la parte acabada del convento. Entre sus principales cometidos estaba el de tener siempre en su poder «una copia sacada en limpio de todas las dichas trazas» del monasterio. Se señala igualmente la asistencia del contador y veedor reales quienes con el prior formaban la llamada Congregación; se fija en cuatro el número de aparejadores, dos de cantería, uno de carpintería y otro de albañilería, señalando las obligaciones de cada uno, y así, sucesivamente, se va estableciendo un completísimo organigrama que no dejó cabo suelto y permitió una sostenida inercia y orden de obra: horarios de trabajo, salarios, jornales, destajos, pagos, materiales, vigilancia, carretería, abastecimiento, etc. Entre los aspectos a destacar del nuevo reglamento se encuentra la repetida presencia de un nombre propio, el único que se menciona a lo largo de la *Instrucción*, el del hermano lego fray Antonio de Villacastín: «y cuando se tratare de cosas tocantes al edificio... harán llamar para que se halle presente a Fr. Antonio de Villacastín, y oirán su parecer sobre ello». Villacastín representaba, sin duda alguna, los ojos del rey en la obra y era tal la estima y confianza depositada por Felipe II en este hermano, de pocas palabras pero de mucho talento natural, que Sigüenza llega a decir de él que el monarca «ninguna cosa quiso que hiciese el arquitecto Juan de Herrera que no la comunicase con fray Antonio primero, y si no le contentaba, tampoco le asentaba al Rey».

Además de Villacastín, verdadero *obrero mayor*, otros muchos hombres estuvieron vinculados muy directamente al proceso proyectivo y constructivo de San Lorenzo, de tal manera que podrían recordarse, entre otros, los nombres de los aparejadores de cantería Pedro de Tolosa, Lucas de Escalante y Juan de Minjares, todos ellos de enorme importancia dentro y fuera de El Escorial, como protagonistas y en parte difusores de la arquitectura herreriana más allá del paisaje del Guadarrama. Sería imposible, y no es ahora nuestro cometido, reflejar la nómina de cuantos contribuyeron a la construcción del real monasterio desde sus distintos oficios y grados, pero es fácil imaginar que tamaña obra fue el resultado de un colectivo esfuerzo que aquí se adivina muy importante, el *esfuerzo sin nombre* del que habla Ortega y Gasset.

Finalmente, y como contrapartida a la pérdida de las trazas y modelos de El Escorial, el grabado nos ha permitido conocer parte de lo que debió de ser aquel conjunto, a través de las planchas que abrió el grabador flamenco Pierre Perret con los diseños de Juan de Herrera. Esta serie de grabados sobre los dibujos originales, de cuya edición consiguió Juan de Herrera para sí los derechos en exclusiva, es la más cabal representación del monasterio, habiéndose publicado en Madrid, en 1589, bajo el título de *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de san Lorenzo el Real del Escorial*. La serie comprende once diseños con la planta, alzados y secciones (*ortographias*) y una perspectiva (*scenographia*) que sugiere uno de los modelos mencionados, recogiendo entre todos los aspectos más importantes del conjunto, en los que también se incluyen el retablo mayor de la iglesia, el sagrario y la custodia. Estos grabados, acompañados de breves textos, difundieron por el mundo la imagen de El Escorial permitiendo intuir la belleza de las trazas originales aquí magistralmente resumidas.

EL PULSO DE LA OBRA

A 23 de abril de 1563, le pareció a Juan Bautista de Toledo que ya era tiempo de comenzar la fábrica y asentar la primera piedra...

(Fray José de Sigüenza, 1604)

Una vez elegido el sitio, y al tiempo que se perfilaba la traza, se iniciaron los preparativos más elementales para poder comenzar las obras. Todo esto ocupó los primeros meses de 1562, en los que se organizó el embrión de la que sería futura comunidad jerónima de San Lorenzo, compuesta ahora tan sólo por el prior, un vicario y seis frailes, de los que uno sería cocinero, otro procurador y el tercero jardinero. Para ellos se compró una casa con huerto, en El Escorial, la cual habrían de arreglar para sí y los mozos a su servicio. Al propio tiempo se pone en evidencia la necesidad de nombrar a dos personas para que actuaran una como contador y veedor, y la otra como pagador, *porque parece que sería bien dar dueño al negocio*. La adquisición de dos arcas para una determinada cantidad de dinero cada una y la compra de unos rebaños de cabras y carneros para el aprovisionamiento de carne y leche, cierran una primera serie de medidas elementales.

De igual forma, en la explanada en la que se levantará San Lorenzo, donde se quitaría *toda la piedra que está dentro del cuadro del monasterio*, se manda hacer acopio de materiales y herramientas; se estima la compra de carros, yuntas de bueyes y mulas; se canaliza y conduce el agua para recogerla en un depósito; se prevé la construcción de *seis cabañas donde pueda recogerse la gente de trabajo*; se construirán cuatro hornos para la cal y otros cuatro para cocer los ladrillos *de la forma que dirá el Sr. Juan*

Bautista; se ve también la necesidad de hacer *un taller grande donde se pueda labrar bajo cubierta* la obra de cantería; en fin, toda una segunda serie de precauciones que permitieran iniciar la obra del monasterio.

Eliminadas las jaras y piedras, el sitio recibió varias visitas señaladas, entre ellas la del rey, al volver de un retiro de Semana Santa en el monasterio jerónimo de Guisando, acompañado por personas como el marqués de Cortes y el conde de Chinchón, ambos muy relacionados con el proceso constructivo desde el que se viene interpretando como «consejo de arquitectura», del que también formaría parte el secretario real tantas veces mencionado, don Pedro de Hoyo. Con la presencia de Felipe II, que imaginamos preocupado pero inmensamente esperanzado en la consecución de su empeño, se hizo la tira de cuerdas y se clavaron las primeras estacas para el replanteo del monasterio, todo bajo la atenta dirección de Juan Bautista de Toledo. Los nobles allí presentes, el duque de Feria y el príncipe de Eboli, abrieron luego las primeras zanjas, azada en mano, para iniciar la obra de cimentación que llevaría el resto del año y buena parte de los siguientes, pues «manda Su Majestad que luego se abran las zanjas para los cimientos de la parte que deja ordenada y señalado que se fabrique lo primero; y después se irán abriendo de mano en mano como más convinieren». Es decir, Felipe II está inquieto por ver emerger la obra por alguna parte e, impaciente, ordena que se haga *de la mayor prisa que se*

pudiere. Poco a poco y al calor de la futura obra, fueron llegando a El Escorial en busca de trabajo oficiales de cantería, albañilería y carpintería, así como un importante número de peones. Ello coincidió con la llegada del que sería obrero mayor, fray Antonio de Villacastín. Finalmente, el paso por Madrid del arquitecto italiano Paccioto, donde pudo ver la traza del monasterio al tiempo que el rey le pedía otra para la iglesia, cerraría el panorama de los aspectos más notables relacionados con las obras en aquel primer año de 1562, año fundamentalmente de preparación del terreno.

En el siguiente, 1563, se pueden registrar hechos tan importantes como es la vinculación de Herrera a la obra de El Escorial y la llegada del prior fray Juan de Huete que, como los jerónimos que le siguieron en el cargo, tuvo una importancia decisiva en el transcurso y orientación de las obras. Más significativa es la colocación de la primera piedra del monasterio, el 23 de abril de 1563, *en el cimiento del refectorio debajo de la silla del prior*, según recoge fray Juan de San Jerónimo. El mismo nos dice que allí no se encontraba el rey ni el prior sino el vicario fray Juan de Colmenar, el propio fray Juan de San Jerónimo y fray Antonio de Villacastín, con algunos monjes más. Entre los que cabría llamar facultativos estuvieron presentes Juan Bautista de Toledo, desde luego, y sus dos aparejadores, esto es, Pedro de Tolosa, que lo era de cantería y con quien el arquitecto tendría frecuentes enfrentamientos, y Gregorio Robles, que era aparejador de albañilería. Allí estaban también Andrés de Almaguer, que era contador y veedor, así «muchos oficiales de la obra y algunos criados de Su Majestad, entre los cuales fueron Juan de Paz, pagador de dicha obra; Juan de Soto, alguacil; Pedro de Llaneras, escribano; Pedro Ramos, mayoral de los bueyes, y Pedro Sánchez, sobrestante, y otros muchos» (Fray Juan de San Jerónimo). Entre los testigos de aquella sencilla ceremonia, con clara ausencia de notables, estuvo Juan de Herrera que, como ayudante de Juan Bautista de Toledo, se incorporaba a la obra. A él se debe, al parecer, la redacción de las inscripciones que se pusieron sobre las caras de aquel primer sillar, en las que con

el año y el nombre del rey se incluye el del arquitecto Juan Bautista de Toledo. Distinto carácter y solemnidad tuvo la colocación de la primera piedra de la iglesia, el 20 de agosto del mismo año de 1563, a cuya ceremonia asistió el rey, el prior, fray Bernardo de Fresneda que era obispo de Cuenca y confesor del monarca, el duque de Alba, el marqués de las Navas, etc., además del arquitecto y otras gentes de la obra.

Aquella primera piedra de la iglesia se colocó entre el altar de San Jerónimo y el paso de la iglesia a la sacristía, es decir, en el lado sur del conjunto del monasterio. Éste iría creciendo en años sucesivos desde el costado meridional hacia el lado norte, para completar primero la zona del convento, después la iglesia y el palacio privado del rey detrás de ésta, para finalmente acometer la obra del Colegio y de la zona de Palacio. No obstante, aún faltaría mucho para ello, pues las trazas siguen sin estar definidas, hay problemas en la administración y dirección de las obras que harán necesaria una primera *Instrucción* real en este año de 1563, y la obra de cimentación resulta muy lenta.

Esta lentitud contrasta con la actitud impaciente del rey, que quiere ver aflorar el edificio, produciéndose en la documentación un vivo contraste entre la necesidad de *abondar* para hacer la cimentación necesaria y el anhelo del rey por *fabricar*, esto es, construir, levantar la obra. Ello hace que el balance anual de los años siguientes hasta el fallecimiento de Juan Bautista de Toledo en 1567, arroje un desigual perfil de la obra, pues la fachada sur y sus inmediatas vueltas, lo único *fabricado* hasta entonces, ofrece paños de fachada de desigual altura, mientras en otras zonas no se han hecho siquiera las zanjas de cimentación. En todo ello hay que ver, como se dijo más arriba al referirnos a las trazas, cambios de criterio frecuentes y enfrentamientos en el seno de la obra. Así, el prior se dirigía al monarca (1564) haciéndole ver defectos *indignos* en la obra, unos de carácter material y otros de criterio. Lo más sobresaliente es la censura sobre el número de celdas que, a su juicio, era muy escaso, de tal forma «que muchas casas de nuestra orden y aun de las que no son muy principales le harán ventaja»,

al tiempo que le parece que los claustros de la zona conventual «son tan pequeña cosa que no son nada».

Estas y otras cuestiones tuvieron una repercusión fundamental en el curso de las obras, pues a causa de ellas se llamó a arquitectos como Rodrigo Gil de Hontañón y Hernán González de Lara para que revisasen la obra hecha; el monarca duplicó el número de aposentos para los monjes —que de cincuenta pasarían a ser cien—; Juan Bautista se vio obligado a modificar el proyecto inicial, motivo por el que se tuvo que destruir parte de la obra ya ejecutada en la torre llamada de la Botica o Enfermería, etc. El nuevo proyecto presentado por Juan Bautista de Toledo, sin variar la planta, *se trocó mucho* en los alzados, pues al dotar de cincuenta aposentos más para los monjes, el resto de los espacios comunes también hubo de aumentar proporcionalmente, desde el refectorio, hasta la capacidad de las cocinas o de las necesarias. Al mismo tiempo unos cambios motivaron otros, de tal forma que desaparecieron del proyecto dos torres en la cabecera de la iglesia y otras dos en la mitad de las fachadas norte y sur, a la vez que se les daba mayor altura a las dos torres de la actual fachada principal. De este modo se podrían ir señalando las diferencias entre el primer proyecto y éste, que sería el definitivo en su concepción general, pues siempre se estaría mejorando la traza universal primera. Por este motivo, la obra perdía pulso, aunque se ocupara a los laborantes en preparar materiales y seguir abriendo zanjas, al tiempo que seguían llegando otros colaboradores a El Escorial para atender otros aspectos que hubieran requerido tener la obra terminada, como son los iluminadores de los libros de coro. Ello es buena prueba de que Felipe II, adelantándose mentalmente al proceso mismo de la obra, tenía la certeza de su culminación en un plazo razonable para el que había que tenerlo todo dispuesto.

Al año siguiente, 1565, falleció el prior Huete, sucediéndole en el cargo fray Juan de Colmenar. Las obras continuaron sin más problemas que los habituales en una construcción de esta envergadura o los administrativos sobre pagos y tasaciones, o bien los derivados de enfermedades y ausencias de los máximos responsables. Sobre esto último ya había advertido

Huete al rey que «gran falta es en una tan gran obra que el maestro ni los aparejadores no estén residentes en ella, porque estando sus mujeres y casas en otra parte, de necesidad han de acudir muchas veces a ellas como lo hacen y han hecho hasta ahora, que con tantico de indisposición luego se van a sus casas». Más seria fue la enfermedad que terminaría con la vida de Juan Bautista, el cual falleció el 19 de mayo de 1567, al mes de haber enviado a El Escorial las últimas trazas y modelos. Dice Arfe que Toledo murió al «tiempo que se comenzaba a subir las monteas de este famoso edificio y que causó su muerte mucha tristeza y confusión, por la desconfianza que se tenía de hallar otro hombre tal».

Aquel hombre sería Herrera, como queda dicho, quien no sólo resolvió muchos problemas de todo tipo sino que fue capaz de imprimir un ritmo de obra extraordinario, lo cual, sin duda, contentaba al monarca. A ello contribuyeron las *Instrucciones* de 1569 pero muy especialmente la citada de 1572 y la *Nueva Instrucción* de 1575; la utilización de máquinas e ingenios proyectados por Herrera, que hizo decir al prior Julián de Tricio: «Es de doler que tan tarde se hayan comenzado a usar, porque según la demostración no puede dejar de ahorrarse muchos peones y gastos y abreviarse tiempo»; la contratación de las obras a destajo y no a jornal; la distribución de la obra a ejecutar entre varios equipos o destajos a tasación, como finalmente se hizo en la iglesia; la nueva organización del trabajo en las canteras, llevando la sillería prácticamente acabada a la obra: «Su Magestad se resolvió a que las piedras viniesen medio labradas de la cantera, y se siguiese el orden del Arquitecto, porque... se ahorraba en la carretería»; etc. No debemos olvidar además, su máxima responsabilidad en el hecho de proporcionar todas las trazas de lo mucho que había por hacer y definir: fachada principal, Biblioteca, iglesia, Colegio, Palacio...

Conservamos un dibujo y un texto que expresan, mejor que ningún otro testimonio, el tono casi épico que llegó a alcanzar el acelerado ritmo de la obra bajo Juan de Herrera. En efecto, el movimiento y energía desarrollados por hombres, bestias y máquinas durante la construcción llevó a Sigüenza a decir que no sabía

«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». Hay en estas palabras una cierta añoranza de aquel singular esfuerzo y entendimiento que hicieron de la misma obra un excepcional espectáculo. El dibujo en cuestión, al que dedicamos en otro lugar un detenido análisis, pertenece a lord Salisbury y se viene atribuyendo con argumentos distintos a Castello, Granello, Juan de Herrera y Rodrigo de Holanda. Al margen de su autoría, que relega de momento al dibujo a un inquietante anonimato, lo verdaderamente interesante es que, habiéndose hecho sobre un modelo en madera de los hoy perdidos, ofrece una extraordinaria perspectiva en la que se muestra la parte del convento terminada, el palacio privado del rey en primer término también concluido, la iglesia en obra y aún por definir la parte del Colegio y Palacio. Ahora bien, siendo esto lo esencial no lo es menos todo lo que de circunstancial se recoge en él, pues el autor pone énfasis en aquellos aspectos que entre ingenio y esfuerzo permitieron hacer realidad el sueño de Felipe II, es decir, en el pulso de la obra, cuando ésta se llevaba *a toda furia*, hacia 1576, según testimonio contemporáneo. Fue entonces cuando se incorporan hombres nuevos a la obra, como el aparejador de cantería Juan de Minjares, que sustituye a los anteriores, pues, al parecer, se identificaba mejor *con la orden de edificar* de Herrera, lo cual agilizaría aún más todo el proceso constructivo desde este cargo absolutamente fundamental.

Nadie como Luis Cabrera de Córdoba, en su *Historia de Felipe II* (1619), para resumir aquel nuevo impulso: «Eran muchas, diversas y altísimas las máquinas que levantaban el edificio, de grúas, cabrillas, contrapesos, agujas con que crecía con aumento espantoso, porque los maestros, oficiales y peonaje parecía que trabajaban en amigable contención y porfía para dar remate y perfección a sus partidas, más que para su ganancia, pretendiendo ser cada uno el primero en ayudar a otro con acordado bullicio, variedad de gentes, lenguas, voces, sin encontrarse, embarazarse en la prisa y diligencia extraña en la confusa muchedumbre, concer-

tada en tal avenencia en mandar, obedecer, obrar como si fueran todos uno, o sólo el que lo hacía todo. Era maravillosa la providencia, presteza, puntualidad, abundancia de la provisión de la infinidad de materiales para tantas diferencias de obras primas y gruesas, que si se derramaran cubrieran una gran campaña y admirara la grandeza de cada cosa, y en montón afirmara la vista ser bastante para fundar una ciudad. Los sacadores y desbastadores de piedra llenaban los campos partiendo riscos notables en trozos de tal tamaño, que muchas con dificultad carreteaban cuarenta y cinco pares de bueyes encuartados, cuya multitud, y de mulas y machos era grandísima, y de consideración su puntualidad en el servicio y horas asignadas...».

No menor interés encierra la procedencia de los materiales que allí se dieron cita, llegados de los más diversos lugares y cromáticamente descrita por Cabrera de Córdoba: «Los laborantes y proveedores repartidos por Europa y América no era la menor. En la sierra de Bernardos sacaban la pizarra; en el Burgo de Osma y Espeja, jaspes colorados; en la ribera del Genil, junto a Granada, los verdes; en Aracena y otras partes, los negros, sanguíneos y de otros varios y hermosos colores; en Filabres, mármol blanco; en Extremoz y en las Navas, de buena leche, pardo y gateado... En los pinares de Cuenca, Valsaín, Quejigal y las Navas siempre resonaban las segures con que derribaban y labraban pinos altísimos, y el ruido de las sierras con que los hendían. En las Indias se cortaba el ébano, cedro, ácana, caoba, guayacán, granadillo; en los montes de Toledo y Cuenca, cornicabra; en los Pirineos, el box; en la Alcarria, los nogales...».

Mas no sólo eran materiales de aquí y de allá, sino que muchos talleres trabajaron lejos de El Escorial, labrando y enviando posteriormente la obra ejecutada desde los lugares de origen: «En Toledo se labraban figuras de mármol; en Milán de bronce, y en Madrid, para el retablo y entierros, y las basas y capiteles, y la preciosa custodia y relicario; en Aragón, las rejas principales de bronce; en Guadalajara, Ávila y Vizcaya, de hierro; en Flandes candelabros de bronce, grandes, medianos y menores, y de extrañas hechuras...».

Poco a poco se fue completando la obra pese a algunos contratiempos como la huelga o motín de los canteros y el incendio de la torre de la Botica o de la Enfermería, torre sobre la que parecía haberse cebado la mala suerte (1577). Efectivamente, fray Juan de San Jerónimo describe de modo muy expresivo aquella serie de contratiempos que se dieron cita en esta área: «Es de saber que en esta torre de la botica, desde que comenzaron los fundamentos de ella, hasta este día, han acaecido muchas desgracias; la primera fue el primer reñir del padre fray Antonio, el obrero, con los oficiales; la primera riña de Juan Bautista, arquitecto mayor de su majestad, con Pedro de Tolosa, su aparejador; el primer hierro que se había hecho en toda la obra; la primera grúa que se quebró; el primer destajero que murió; el fuego del cielo que en ella cayó y el caer del andamio...».

En años sucesivos se contrata el retablo (1579), que debía hacerse *todo por trazas de Herrera*, y la escultura de la iglesia; en 1581 se puede decir que el Palacio estaba terminado y al año siguiente se remata la cúpula del templo. El grueso de la obra se daría por finalizado, según refiere su obrero mayor, fray Antonio de Villacastín: «En 13 días del mes de septiembre de 1584 se asentó la postrera piedra deste edificio de San Lorenzo el Real, que fue (en) una cornisa a la parte del pórtico a la mano izquierda como entramos por el patio del pórtico; en la cual se hizo una + negra en el papo de paloma y en el sobrelecho de ella se hizo una caja a donde se puso escrito en pergamino, el día, y año, los Evangelios con otras cosas santas y quién era Rey y Papa, y prior de esta casa y otras cosas de memorias...».

El patio del pórtico no es otro que el patio de los Reyes, que antecede a la iglesia y todavía puede verse dicha piedra, con el papo de paloma que corresponde al perfil del can bajo el alero, en cuya cubierta renovada un juego de pizarra perfila la cruz que permite la identificación de esta *última* piedra. Sin embargo, no es menos cierto que aún quedaba mucho por hacer y muchas piedras que poner. Por ejemplo, faltaba el Templete del Patio de los Evangelistas, que no se contrató hasta 1586; sólo en 1593 se colocaron las esta-

tuas de los Evangelistas en la fachada de la iglesia; hasta 1598-1600 no se pusieron, a los lados del presbiterio de la iglesia, los grupos orantes de Carlos V y Felipe II..., Juan de Herrera había muerto en 1597 y Felipe II le acompañaría un año más tarde.

Los restos del monarca se colocaron en la cripta bajo el altar mayor, pero también aquí faltaba mucho por hacer, en espera de su definitiva imagen. Ésta sería ya empresa del reinado de Felipe IV, correspondiendo el proyecto y obra al italiano Juan Bautista Crescenzi (1617-1635), con la intervención también de los españoles fray Nicolás de Madrid, Alonso Carbonell y Bartolomé de Zumbigo (1654), de modo que entre todos soslayaron la serie importante de dificultades técnicas que esta intervención planteaba. El resultado final, tal y como hoy lo vemos, tuvo también su elogiosa crónica que debemos esta vez a fray Francisco de los Santos, quien nos dejó una *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo* (1657), no tan breve y con multitud de datos de gran interés de lo que él llamó corona del monasterio, es decir, la Capilla Real del Panteón.

Además de alguna obra, como la ejecutada en la sacristía, nada notable ni de nuevo se haría en el interior del monasterio hasta el siglo XVIII, cuando Juan de Villanueva en el reinado de Carlos IV, recibió el encargo de reformar la entrada de la zona del Palacio, en la fachada norte, e hizo la gran escalera del propio Palacio (1793), tal y como hoy puede verse. Más adelante se dirá algo del resto de las obras de Villanueva en San Lorenzo; también nos referiremos a los edificios de la Lonja y a otros aspectos que quedaron fuera del *quadro*.

En síntesis, tamaña obra exigió, en efecto, un esfuerzo que resume de este modo fray Antonio de Villacastín, en carta remitida a Lhermite, sobre lo ejecutado hasta 1600: «Gastóse en este tiempo en la dicha fábrica seis millones y medio (de ducados) por la muchedumbre de oficiales y peones y carretas que anduvieron en ella, unos años más y otros menos, por ser el edificio grande y suntuoso y pulidamente labrado, según la traza de los edificios romanos, en que hubo años que andaban 1.500 oficiales cada día de ordinario y otros tantos peones, y 300 carros de bueyes y mulas...».

DESCRIPCIÓN DEL «QUADRO»

*Divídese este todo en tres partes principales,
que llenan lo interior del Quadro, de tan admirable
grandeza, que cada una dellas bastára para ilustrar
la más poderosa Monarquía....*

(Fray Francisco de los Santos, 1657)

Aquellas tres partes del que se llamó siempre cuadro, haciendo así referencia a la superficie rectangular, de 740 pies por 570 (207×161 metros), sobre la que se levantaría el conjunto monástico, se perciben bien desde la fachada principal, a poniente, donde las tres entradas anuncian su tripartita disposición. Cabe, por tanto, señalar tres ejes de los que el central correspondería al Patio de los Reyes, iglesia y Casa del Rey o palacio privado del monarca; el segundo, al mediodía, incluye el monasterio propiamente dicho; y el tercero, en la parte septentrional, pertenece al Colegio y Palacio. El auxilio de una planta nos permitirá además conocer con mayor exactitud la distribución general del monasterio, cuya geométrica disposición se vincula a la vieja tradición de espacios articulados en torno a patios. Esta imagen final en forma de parrilla no es, por otra parte, sino el resultado tanto de la larga experiencia monástica medieval como de la racionalidad impuesta por modernos edificios civiles en la línea de los conocidos hospitales de la época de los Reyes Católicos.

Pese al rígido control a que fue sometida la obra y contra la idea preconcebida de que en el monasterio todo es igual y perfecto, como consecuencia del respeto absoluto a lo que podríamos llamar simétrica disposición y constante equilibrio formal, ello es sólo aparente, de tal modo que existen muchos elementos que de forma imperceptible transgreden la norma. Esto hace que el edificio no resulte monótono por el equi-

librio alcanzado, entre unidad y variedad, y por su incabada perfección, de cuyo espíritu han participado siempre las grandes obras, los grandes artistas, diferenciando así entre el mero ejercicio de la perfección mecánica y la obra de regular apariencia pero con ocultas máculas. Paul Valéry ya escribió sobre el secreto atractivo de la confidencial imperfección. Decimos esto porque un detenido recorrido por el monasterio, desde sus fachadas hasta el Sancta Sanctorum, nos revelaría esta constante y a veces enigmática belleza de lo discontinuo que hace aún más fascinante la obra, todo ello como humano resultado de un proyecto vivido con alma de artista.

Nada de todo esto se aprecia a distancia, donde la ordenación de los volúmenes nos ofrece una organización modélica, con cuatro torres en los ángulos, de modo que la idea del *cuadro* queda también explícita en el alzado. Dominando todo el conjunto se eleva el cuerpo de la iglesia con su formidable cúpula a la que acompañan a distancia las dos torres campanario. Crujías que, en ángulo recto, se encuentran unas con otras dando lugar a patios mayores y menores; disciplinadas cubiertas de pizarra con gran pendiente al modo flamenco; chapiteles sobre las torres angulares; remates también empizarrados sobre los distribuidores del Convento y del Colegio; la mayor altura de la cubierta de la escalera principal en el Patio de los Evangelistas y el gran desarrollo de la crujía de la Biblioteca sobre la fachada principal, prestan al conjunto,

a vista de pájaro, una impecable armonía como cortesana expresión de la unidad y energía propias del carácter disciplinado de aquel monarca absoluto.

Más luego, desde las fachadas hasta la descompensada distribución de las chimeneas sobre las cubiertas, mostraría lo atentos que debemos estar ante tantos matices, refinadamente incorporados, para no caer en el apresurado tópico de considerar al monasterio de San Lorenzo como aquellos detractores del pasado siglo que escribieron sobre su monotonía. «No puedo menos que juzgar al Escorial —escribía Teófilo Gautier en su *Viaje por España* (1840)— como el monumento más abrumador y más triste que puedan soñar... Nada más monótono que la vista de esta masa de seis o siete pisos, sin molduras, sin pilasstras, sin columnas, con sus ventanitas achatadas que parecen agujeros de colmena...» Otros muchos hombres, historiadores, críticos de arte, escritores o comunes viajeros participaron de aquella despectiva interpretación que Carl Justi se encargó de propagar, a través del conocido texto que acompañaba la excelente guía de *Espagne et Portugal* de Baedeker que, en su edición francesa (Leipzig, 1908), entre otras cosas dice: «Se impuso al conjunto un dibujo geométrico riguroso y, en la ejecución, un estilo del que sus contemporáneos exaltaron la noble sencillez y sus admiradores la majestad, pero al que no se le reconoce hoy sino una repulsiva aridez».

Estos y otros puntos de vista, que en casos como Gautier y Justi pertenecen a credos estéticos muy diversos, sin mencionar ahora lo que porcentualmente y como tópico gravita sobre El Escorial procedente de la sombra de la leyenda negra, forman parte, diríamos que inevitable, de la visión e interpretación del monasterio a lo largo de la historia. Estas consideraciones suelen arruinar por adelantado nuestra propia visión de la obra y espíritu filipino, por lo que resulta muy saludable leer también a otros autores pertenecientes no ya a los especializados campos del historiador o del artista, sino al más sensible del poeta, del filósofo, que escudriña los secretos rincones del alma y de las cosas y que, como Unamuno, valoraron jus-

tamente aquella piedra angular de nuestra historia y de nuestra arquitectura que otros rechazaron.

Haciéndose eco Unamuno de este apriorismo con el que se suele mirar El Escorial, al que según él todo español debería visitar al menos una vez en la vida, como si se tratara de la Meca para los musulmanes, escribe en *Andanzas y visiones españolas*: «Apenas hay quien se llegue a visitar El Escorial con ánimo desprevenido y sereno, a recibir la impresión de una obra de arte, a gozar con el goce más refinado y raro cual es la contemplación del desnudo arquitectónico. Casi todos los que a ver El Escorial se llegan, van con anteojeras, con prejuicios políticos o religiosos, ya en un sentido ya en el contrario; van, más que como peregrinos del arte, como progresistas o como tradicionalistas, como católicos o como librepensadores. Van a buscar la sombra de Felipe II, mal conocido también y peor comprendido, y si no se la encuentran, se la fingen». Más adelante insiste sobre la belleza de su desornamentado estilo: «Nada hay como gustar el encanto del desnudo arquitectónico... Al llegar a El Escorial desde esta plateresca y en gran medida churrigueresca Salamanca, la mayor parte de cuyos edificios no pecan, ciertamente, por su sencillez y severidad, sino que están recargados de follaje, mi vista descansaba en las líneas puras y severísimas del Monasterio de El Escorial, en aquella imponente masa; todo proporción y todo grandeza sin afanosidad».

Veamos, pues, como peregrinos del arte, los aspectos más significativos del monasterio partiendo de sus cuatro y desiguales fachadas, esto es, la principal a poniente, con los tres ejes mencionados; la del mediodía, sobre el Jardín de los Frailes, con todo el ventanaje de las celdas; la oriental, presidida por la cabecera plana de la iglesia, a cuyos pies se halla el modesto palacio de Felipe II; y, finalmente, la del lado norte, con las dos entradas al Palacio y un acceso al Colegio. Las torres se conocen con el nombre de la Botica o Enfermería y del Prior; flanqueando ambas la fachada sur, mientras que las que guarnecen el lado septentrional reciben, también de izquierda a derecha, los nombres de Torre de las Damas y Torre Norte o del Cierzo.

Las cuatro fachadas del monasterio son, efectivamente, diferentes entre sí, dejando ver el distinto número y ritmo de huecos en función de su orientación y uso. Por ello la más porosa resulta ser la de los Frailes, al sur, y la más opaca la del Norte. La fachada sur, con el elevado número de ventanas que solean las celdas, y la oriental, son las que más recuerdan el espíritu de Juan Bautista mientras que las otras dos revelan la mano de Herrera. De estas últimas interesa subrayar la triple entrada y el mayor énfasis puesto, lógicamente, en resaltar el eje principal, con una potente composición de órdenes superpuestos, dórico y jónico, que articulan la mayor altura de este cuerpo central obligado por la presencia de la Biblioteca. Ésta se tiende como un puente entre el Convento y el Colegio, como todo un símbolo en el que se dan la mano la fe y el saber, al tiempo que nos recuerda la importancia de las bibliotecas o librerías en la composición general de los edificios monásticos durante la Edad Media. Las Universidades y Colegios Mayores de nuestro renacimiento (Salamanca, Alcalá de Henares, Santa Cruz de Valladolid, etc.) también habían dispuesto la ubicación de sus librerías en la crujía de la fachada principal, sobre la puerta de ingreso, con un cierto orgullo propio del humanismo.

Al traspasar la entrada principal y el zaguán por debajo de la Biblioteca se llega al Patio de los Reyes, así llamado por aquella serie de monarcas del Antiguo Testamento que coronan el pórtico de entrada a la iglesia, mas dada la importancia del templo y su indisoluble vinculación con la modesta Casa del Rey, en el testero de la iglesia, le dedicaremos el próximo epígrafe. De este modo no queda sino retornar y observar, desde este sencillo patio que en el proyecto inicial de Juan Bautista llegó a ser porticado en sus costados, el cuerpo de ventanas que iluminan desde este lado la formidable pieza de la Biblioteca, obra por entero de Juan de Herrera y una de las últimas en definirse e incorporarse al proyecto final.

La participación de Herrera no se redujo sólo a la arquitectura de la Biblioteca, a su definición espacial y al estudio del máximo aprovechamiento de la

luz natural, sino también a la adecuación interior de su sala principal con el cuerpo de armarios-estantería que encierran una excepcional colección bibliográfica. En este doble sentido, como contenedor y como contenido, la Biblioteca de San Lorenzo compite y rivaliza con las otras tres librerías más significativas del siglo XVI, es decir, la Vaticana de Roma, la Laurenciana de Florencia y la Marciana de Venecia. La Biblioteca escurialense, verdadera joya del más refinado gusto renacentista, ocupa en su pieza principal una sala de más de cincuenta metros de largo por nueve de ancho, cubierta por una bóveda de cañón con lunetos que alcanza una altura de diez metros. Tiene luces abiertas a la Lonja, en la fachada principal del monasterio, y al Patio de los Reyes, mirando hacia la iglesia. Entre dichos huecos, Herrera diseñó unos armarios con estanterías para los libros que cuidadosamente fue colocando, de modo ordenado y con su correspondiente signatura, el tantas veces mencionado fray José de Sigüenza, a quien le habían antecedido en el cargo de bibliotecario el también citado fray Juan de San Jerónimo y Arias Montano. A Sigüenza parece deberse el programa iconográfico que en los muros, bóveda y testeros pintaron al fresco Pellegrino Tibaldi y Bartolomé Carducho, siguiendo el carácter y espíritu de las pinturas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. No obstante, nos consta que el propio arquitecto Juan de Herrera intervino en este programa de doble significado, el oculto y el aparente, a juzgar, entre otras cosas, por las anotaciones firmadas de su mano sobre un dibujo de Tibaldi que corresponde al tramo de la bóveda de la Biblioteca en que se representa la *Gramática*, conservado hoy en el Museo Británico. Sigüenza llega a escribir en un paisaje de su historia del monasterio que el significado de algunas de estas pinturas «era símbolo de otro mayor secreto».

Las representaciones de la Teología, en el testero que corresponde al Convento, y de la Filosofía, sobre la entrada que comunica con el Colegio, polarizan la abigarrada serie de emblemas, historias y personajes que nutren de erudita, y en ocasiones oculta, significación de esta gran pieza bajo la mirada, siempre atenta,

de las siete Artes Liberales (Gramática, Retórica, Dialéctica, Aritmética, Música, Geometría y Astrología) pintadas en lo alto de la bóveda, sin olvidar las series de escenas pintadas en las partes altas de los muros, sobre las estanterías, donde Taylor encontraba herméticos contenidos en escenas tales como las de *Los Sacerdotes Egipcios* o *Los Gimnosifistas*, entre otros. El pintor Pellegrino Tibaldi dio por concluida su labor en 1591, cuando ya habían terminado los también italianos Garnello y Castello, autores de los bellísimos paños decorativos de grutescos.

La fina obra de ebanistería de las estanterías, de un sobrio orden dórico romano del que tanto gustaba Herrera, fue ejecutada por Jusepe Flecha, a quien lo veremos de nuevo en la obra de la sillería del coro, ayudado por Gamboa y Serrano. Sus maderas, textura y color son, en sí, de una belleza difícilmente superable, describiéndolas Sigüenza de este modo: «La materia y manera de que están hechos estos estantes es toda preciosa; la más ordinaria, nogal; las demás, traídas de las Indias, caoba de dos suertes, que llaman macho y hembra, de color de brasil, algo menos encendido. Ácana de color castaño oscuro, algo más noble y encendido, digamos como de sangre cubierta. Ébano, cedro, naranjo, terebinto...».

En el centro de la sala, sobre el bello suelo mármoleo, se disponen varias mesas, también de mármol, jaspe y bronce, de la época del Rey Prudente, a las que luego Felipe IV añadió dos soberbios veladores de pórvido que con la esfera armilar construida en Florencia (1585) contribuyen a fijar esta *espina* de la Biblioteca. Siendo mucho el espacio de que se dispone en esta sala para los libros impresos, hubo que habilitar otra algo menor encima de la principal, llevando los manuscritos en el siglo XIX a una zona contigua del convento, la antigua ropería, cuyas luces también dan al mismo Patio de los Reyes. Resulta imposible ponderar y referir la historia de la formación de esta Biblioteca, uno de los mayores depósitos del conocimiento que el hombre llegó a alcanzar en el siglo XVI, donde junto a manuscritos griegos, latinos, hebreos, árabes, turcos, persas, armenios, chinos, italianos, alemanes,

etc., se encuentran las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio, el Códice Emilianense, el Libro de Horas de Isabel la Católica, el Corán de Muley Zidán, la Biblia en hebreo de Arias Montano, la biblioteca completa de don Diego Hurtado de Mendoza, una colección extraordinaria de incunables como la *Civitas Dei*, de San Agustín (Roma, 1468), etc.

En todo ello, además de la voluntad real, hay que considerar la serie de asesores con que contó en este terreno Felipe II, siendo el grupo humanista formado por Honorato Juan, Páez de Castro, Antonio Agustín, Ambrosio de Morales y, muy especialmente, Benito Arias Montano —bibliotecario entre San Jerónimo y Sigüenza—, los más directamente vinculados a la búsqueda y adquisición de libros, códices y demás tesoros bibliográficos, por todo el mundo conocido, allí *donde hay rastro antiguo de haber habido libros*, según decía fray Jerónimo Román. Los primeros libros, llegados a El Escorial en 1565, no alcanzaban el medio centenar, pero al cabo de tres años ya pasaban del millar, y en el recuento que se hizo en 1576 sumaban los fondos de la Biblioteca un total de algo más de cuatro mil quinientos volúmenes. El número de volúmenes y el interés de la Biblioteca fueron creciendo durante el resto del siglo XVI y parte del XVII, hasta reunir varias decenas de miles de manuscritos e impresos, colección que sufrió un primer golpe importante con el incendio del monasterio en 1671. La Biblioteca laurentina contó, además, con un verdadero *scriptorium* en el que se hicieron miles de copias manuscritas, se iluminaron textos, fundamentalmente litúrgicos, y se encuadernaron obras de muy diferente carácter.

El conjunto del monasterio de El Escorial encierra, como no podía ser menos, una *domus sacerdotum*, esto es, una casa para los hombres dedicados a Dios, para los monjes propiamente dichos, garantía de continuidad y permanencia del proyecto filipino. En cierto modo esta zona conventual representa una tercera parte del total del cuadro, la más meridional. Tiene, como se ha dicho, un acceso propio por la fachada principal, sin embargo, paradójicamente, esta entrada da paso, principalmente, a los servicios de las

cocinas, almacenes y cantinas, mientras que el acceso noble a la parte monástica se realizaba desde la portería o sala de los secretos, que se abre en el nártex o vestíbulo de la iglesia, bajo la torre sur de su fachada. Una vez dentro se llega a «una cuadra grande que sirve de recibo o parlatorio» con asientos de nogal para los visitantes. Es en realidad una sala de espera desde la que se accede al gran claustro o Patio de los Evangelistas y al claustro chico o de la portería. Este último no es sino uno de los cuatro claustillos que se abren entre los brazos de la cruz griega, compuesta por las cuatro grandes piezas de la antigua ropería, cocina, refectorio y caja de *necesarias*, todas ellas en torno al nudo que a modo de elevadísima linterna sobresale en altura por encima de las cubiertas de aquéllas para asegurar la luz a esta suerte de distribuidor.

A su vez, dicha cruz está inscrita en un cuadrado que aloja las celdas de los monjes en el lado sur; piezas diversas en el costado que corresponde a la crujía de la fachada principal como la Botica, que da nombre a la torre de este ángulo y al claustillo inmediato, el refectorio de enfermos y, piezas de administración que justifican el nombre del claustro chico de la procuraduría; hospedería, más piezas de procuraduría y celdas en el lado norte; y, finalmente, en su costado oriental la ancha crujía que incluye el mencionado parlatorio, la gran escalera abierta al claustro grande y la primitiva capilla o iglesia de prestado que sirvió para el culto en tanto se terminaba la iglesia del monasterio, estando allí enterrados los restos de Felipe II y sus padres hasta la conclusión del Panteón Real en el siglo xvii. Dichos patios o claustillos, de tres alturas de arcos, a los que se abren en los pisos altos los dormitorios de novicios, llevan en su centro una fuente, al igual que la que hemos llamado gran linterna a modo de distribuidor, todo ello de un sobrio y contenido estilo, muy de acuerdo con la austeridad de la orden.

Por el contrario, el claustro grande o procesional, conocido como Patio de los Evangelistas por las cuatro esculturas que les representan en el templete central, labradas por el escultor Juan Bautista Monegro, es una obra primorosa de rica arquitectura a la italia-

na, donde el arquitecto Juan Bautista de Toledo nos dejó una obra maestra digna de estar en Roma mirando cara a cara a lo mejor de su tiempo. Un orden dórico romano en la planta baja y otro jónico en la alta le prestan un tono de monumental clasicismo absolutamente extraordinario. Más tarde, proyectó Juan de Herrera, en el centro, el conocido templete con cúpula, en un ejercicio de romanismo que mira al arte de Bramante en la línea de San Pietro in Montorio. Dicho templete, que sin duda es herencia de la tradición monástica, que en la orden jerónima llegó a tener un buen antecedente en el claustro grande de Guadalupe, se convierte en el centro del trazado de su geométrico jardín, distribuido todo él en una retícula con cuadros de flores que sirvieron para la casa de Dios y para la casa del Rey. Cuatro estanques para el riego, a los pies de los Evangelistas e incorporados a la retícula general, completaban este *paraíso* cantado por Sigüenza quien, también aquí, dice ser inspirador de la solución final del patio.

Además de la bella arquitectura del Patio de los Evangelistas, hay que considerar tanto la decoración pictórica de sus corredores como la existencia de piezas principales cuales son la Sacristía, la celda del prior en el ángulo de la torre, las Salas Capitulares y la excepcional escalera. Las pinturas del claustro bajo se deben fundamentalmente al ya citado Pellegrino Tibaldi, quien desarrolló aquí un amplio programa iconográfico en torno a varios ciclos dedicados, principalmente, a la vidas de la Virgen y de Jesús. La visión pictórica y el modo de abordar estas pinturas ejecutadas al fresco, ciñéndose a los paños que en el muro repiten el medio punto de los arcos del patio, corresponden a un claro manierismo contrarreformista y miguelangelesco. No obstante, Tibaldi, a quien en su patria le llamaron el «Miguel Ángel reformado», inspirándose en grabados de distinta procedencia, estuvo más afortunado en los bellos fondos arquitectónicos y paisajísticos de las escenas que en la figuración misma de sus personajes. La tonalidad fría del color se adecua bien al carácter del conjunto claustral, destacando siempre los azules, verdes y amarillos. En es-

tos frescos, varias veces retocados y restaurados, intervinieron también el italiano Romolo Cincinnato y los españoles Luis de Carvajal y Miguel Barroso, quienes, con el propio Tibaldi, pintaron igualmente al óleo sobre tabla las llamadas *estaciones*, esto es, los trípticos que se hallan al final y comienzo de cada crujía, sirviendo de fondo visual a los monjes en el solemne recorrido procesional del claustro. El florentino Cincinnato sería el encargado de pintar el *Martirio de San Mauricio* para sustituir al conocido lienzo que con el mismo tema había pintado el Greco para Felipe II, pero que el monarca rechazó. La versión de Cincinnato en la iglesia y la del Greco en las colecciones escurialenses, nos permiten juzgar hoy la distinta excelencia de ambas obras.

Desde el claustro se puede acceder a la iglesia por la puerta de las Procesiones, en el lado norte, en recuerdo del uso extensivo que desde el templo se hacía de este ámbito claustral en las llamadas fiestas mayores, así como también se llega a la antesacristía y, a su través, a la gran Sacristía que, un tanto alejada de la iglesia por el obligado desplazamiento que le impuso la presencia de las habitaciones reales inmediatas al presbiterio, se halla en un lugar poco común en la arquitectura monástica como es este costado oriental del claustro. La Sacristía es una amplia sala de unos treinta metros de largo, cuya bóveda fue pintada al fresco por los artistas genoveses ya mencionados Niccolò Granello y Frabizio Castello, hijo e hijastro respectivamente del Bergamasco, quienes trabajaron en esta parte del monasterio hacia 1583-1584. Su estilo es esencialmente decorativo, a base de temas de *candelieri*, casetones, puntas de diamante, esmeraldas y rubíes, cenefas y grutescos, principalmente, con el que dieron un rico y vistoso aspecto a esta pieza. Una larga cajonería para las ropas litúrgicas recorre su costado occidental, frente a las ventanas, al tiempo que desde el testero preside la sala un excelente retablo ejecutado en los años de Carlos II, con una superior pintura debida a Claudio Coello, en la que se representa al rey don Carlos II en acto de adoración de la Sagrada Forma. Ésta era una vieja reliquia profanada y recupera-

da por Felipe II que luego Carlos II trajo hasta aquí. Con este motivo se hizo este retablo, con bronce de Francesco Filipini y siguiendo, según parece, proyecto de José del Olmo. Este conocido lienzo, en el que aparecen retratados desde el monarca y nobleza (duques de Alba, Pastrana, Medinaceli...) hasta los monjes jerónimos (fray Francisco de los Santos...) y aun el propio pintor, refleja también cual espejo la estancia de la Sacristía con un efecto de luz y perspectiva aérea absolutamente magistrales. Además, esta pintura sirve de telón que se alza para dejar a la vista la reliquia misma, completando así el barroquismo de la concepción de esta obra que se acompaña con un excelente *Cristo* en bronce dorado de Pietro Tacca, además de contar con un pequeño y bellissimo camarín posterior. Una inscripción sobre el retablo resume bien esta singular obra: «He aquí el Milagro de una obra grande, consagrada, dentro de la Maravilla del Mundo, al Milagro del Cielo».

En un estilo muy semejante al de la Sacristía, pintaron Granello y Castello las bóvedas de las llamadas Salas Capitulares (1585), con la ayuda del también italiano Francesco da Urbino, las cuales ocupan la crujía meridional del Patio de los Evangelistas. A ellas se accede desde un zaguán o distribuidor común que deja a la derecha la sala vicarial y a la izquierda la sala prioral. Esta última se comunica con la celda baja del prior situada en la zona baja de la torre que lleva su nombre. En los muros de la Sacristía y de las Salas Capitulares puede verse una excelente colección de pintura cuyos obras y maestros (Van der Weyden, El Greco, Ribera, etc.) resulta imposible reseñar aquí, pero que son el resultado del mecenazgo pictórico ejercido por los monarcas españoles a través de la historia.

Finalmente, en el lado oriental del Patio de los Evangelistas, entre la iglesia de prestado y el locutorio, se abre la colosal escalera principal, que viene atribuyéndose desde el padre Sigüenza a un proyecto del Bergamasco, luego modificado y desarrollado por Juan de Herrera. En ella culmina la rica tradición de escaleras españolas renacentistas, en esta versión de escalera imperial que inicia su arranque con un solo tiro

para desdoblarse en dos a partir de una meseta intermedia. El tono es siempre monumental sin olvidar los aspectos funcionales tales como el de hacer compatible las dos únicas alturas del Patio de los Evangelistas con los tres pisos que, en cambio, tiene la zona conventual de los claustrillos comentados. Por ello, a lo largo del recorrido ascendente de esta magnífica escalera, es posible acceder a aquellos tres niveles distintos por medio de discretas puertas que comunican esta zona con la conventual, quedando así de manifiesto el cambio de escala producido entre una y otra parte del Convento, una más solemne y monumental, más recogida y doméstica la otra.

La gran escalera tiene un desarrollo en altura excepcional, tanto que cuenta con una cubierta propia que la distingue en el juego general de cubiertas del monasterio. Ello se debe a la gran bóveda esquifada que, en el siglo xvii llegó a pintar el napolitano Luca Giordano, excelente autor de frescos, llamado a España por el rey Carlos II para completar la decoración pictórica que había quedado sin concluir desde los días de Felipe II. El pintor realizó una obra extraordinaria en el no menos extraordinario plazo de siete meses, de tal manera que en la primavera de 1693 se daba por terminada la obra y el autor se disponía a seguir trabajando en las pinturas de la iglesia. En la escalera hizo Lucas Jordán un ejercicio de aquel virtuosismo intuitivo que le caracterizaba, con una técnica de pincelada suelta y rápida —se le conocía en sus días como *Luca fa presto*— de gran efecto, desarrollando como tema principal la *Exaltación de la Monarquía Católica de España*, donde, desde la Trinidad hasta los retratos de Carlos II y su familia, incluye un sin fin de santos, virtudes, alegorías y ángeles músicos, todo en un movido concierto barroco de nubes y grupos que sobrevuelan el gran vacío de la escalera, a la que sin duda le presta una luz y color que el frío granito agradece. A modo de alto friso pintó también Jordán una batalla de San Quintín y una larga escena representando la construcción del monasterio. Todo este colorido y movimiento contrastan muy vivamente con el más pausado estilo descrito de Tibaldi y de Luca Cambia-

so, en los paños que llegaron a pintar en la escalera con distintos temas evangélicos.

Por último, queda por referir aquel *tercio* del conjunto que corresponde al Colegio y Palacio, en la zona norte del monasterio, cuyo uso y función se alejan de la más recoleta del cenobio. El Colegio tiene dos entradas, una mayor por la fachada principal haciendo *pendant* con la del Convento, y otra de servicio en la fachada norte. La disposición del Colegio responde a la del Convento en cuanto a que está formado por dos crujías que se cortan en su centro, dando lugar a una cruz de brazos iguales con cuatro patios entre éstos y sus respectivas fuentes. Sin embargo, difiere de aquél en la menor regularidad de su distribución final, pues desaparece, por ejemplo, uno de los cuatro patios ocupados aquí por varias dependencias de las cocinas. Como en el Convento, hay un distribuidor central en el que se abren cada uno de los cuatro brazos ocupados en planta baja por la cocina, al norte; refectorio de los colegiales, al este; al sur el paseadero cubierto —hoy convertido en salón de actos—; y al oeste, despensa, calefacción y caja de *necesarias*. El patio más septentrional se llama del Seminario por tener inmediatos el refectorio del mismo y el aula de Gramática, formando ángulo a partir de la Torre Norte, mientras que los otros dos patios son del Colegio, a un lado y otro del paseadero con doble altura, desdichadamente hoy cegados sus vanos, con lo que se ha perdido una de las secuencias espaciales más sugerentes de todo el monasterio. Una pintura sobre lienzo, del siglo xviii, cubre el techo plano de este parainfo que Sigüenza llamaba «lonja del Colegio» por su carácter abierto. En el lado sur del cuadro que encierra esta disposición cruciforme, y tomando sus luces del Patio de los Reyes, se encuentran las aulas de Teología y Artes. Cabe destacar, igualmente, en el piso alto de la crujía norte, el dormitorio del Seminario, que no es sino una sala corrida en contraste con las celdas individuales de los monjes.

La zona del Palacio ocupa el cuartel nordeste del monasterio, donde se vuelve a romper la simetría observada hasta ahora. Equivale en esta parte al Patio de

los Evangelistas, si bien la necesidad de diferentes funciones y usos quebró la equilibrada geometría del plano. Así, la nueva división dio lugar a un patio grande, el del Palacio, y dos pequeños en torno a los cuales se situaron los oficios de boca y las cocinas. Éstas son las que los visitantes pueden ver hoy tras entrar en el monasterio por la puerta principal de la fachada norte. El Patio Real, que recoge en dos aljibes bajo su suelo el agua llovediza, muestra unas fachadas interiores propias de un palacio, con una solución porticada en la planta baja y un piso noble con balcones, en la principal. Toda esta zona fue la que en el siglo XVIII, durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, se modificó con obra y decoración nuevas, alterando el sobrio carácter que le diera Felipe II. El ala norte del patio se había previsto para alojar a los embajadores, apareciendo en los diseños de Herrera como aposentos de los Caballeros, mientras que la crujía de levante, entre la Torre de las Damas y el cuerpo de la iglesia, se reservaba para aposentos reales conocidos globalmente como Cuarto de la Reina, relegando las piezas privadas del rey al núcleo levantado en torno al Patio de los Mascarones, detrás de la cabecera del templo.

Aquellas reformas, que en poco o nada se acusan al exterior, muestran el talento de su arquitecto, Juan de Villanueva, quien desde 1781 proyectó y dirigió las obras que se realizaron en el monasterio, aprendiendo la magistral lección de Herrera con la que llegó a sintonizar con enorme respeto y originalidad. Así surgieron la nueva entrada que permitía el acceso directo al Patio Real, por la que ahora se llama Puerta de Cocheros, y la inmediata escalera principal, de más cómodo acceso que la antigua y retirada de Herrera. La planta noble del Palacio reúne hoy toda una serie de piezas, salones, gabinetes, dormitorios, retretes, cámaras, saletas, oratorio, etc. del más exquisito gusto dieciochesco e incluso romántico, en el que tapices, pinturas, mobiliario, relojes, techos, lámparas y demás, ponen de manifiesto todo un gusto cortesano de rico y alegre colorido, cuyo significado está en el polo opuesto de cuanto representó el monasterio para el Rey Prudente. El arte alegre y desenfadado de los ta-

pices sobre cartones de Goya o Bayeu puede dar una idea de cuanto decimos.

Hay, finalmente, una gran pieza abierta a este Patio Real en la planta principal del lado sur, conocida como Sala de Batallas pero nombrada por Herrera como Galería Real Privada. Consiste en una larguísima sala, la más importante con la que cuenta el conjunto del monasterio, cubierta con bóveda de cañón, cuya finalidad desconocemos si bien cabe la posibilidad de que estuviera destinada a sala de alto protocolo. No obstante sus accesos dejan lugar a muchas dudas en su inequívoca interpretación. Se ha venido llamando Sala o Galería de las Batallas por la representación pictórica de varios episodios de la Batalla de la Higuera (1431), de la Batalla de San Quintín, así como de otras gestas navales, tanto en el largo muro de cincuenta y cinco metros de longitud, como en los testeros de la galería y entrepaños de balcones, que prepararon y pintaron, entre 1585 y 1589, el grupo de genoveses formado por Niccolò Granello, Lazzaro Tavarone, Fabrizio Castello y Orazio Cambiaso. El estilo narrativo empleado, con gran número de detalles sobre armamento, máquinas, barcos, indumentaria, ejércitos en formación, arneses, carros, etc., y la escala utilizada, emparentan estas pinturas con el arte preciosista de los miniaturistas. Este mismo equipo de pintores había decorado la blanca bóveda de esta galería, entre 1584 y 1585, ejecutando una vez más con extraordinaria y refinada limpieza los motivos de grutescos en un frágil estilo casi pompeyano, subrayando perímetros y delimitando campos con finas bandas de intenso azul y verde oliva.

Se ha dejado para el final la mención de la Casa del Rey, el que llamaríamos palacio privado, sin acceso desde el exterior, recóndito, apenas aparente desde fuera, como si su verdadero palacio fuera el monasterio mismo, en el que el monarca tan sólo ocupaba la primera celda, la más privilegiada, la más próxima al altar. Esto es lo que sucede en realidad, en una extraña situación de modestia personal impropia en un monarca cuyo mundo entero temía por su poder en la tierra. Desde el comienzo, la traza universal de Juan

Bautista de Toledo había previsto la situación de los aposentos privados del rey en la posición que hoy ocupan, abrazando el testero de la iglesia, en dos plantas y dispuestos en torno al llamado Patio de los Mascarones. Jehan Lhermite describió (1597) de este modo los aposentos de Felipe II: «Están sus cuartos situados detrás del altar mayor... con un aposento abajo y otro arriba —*para el verano e invierno respectivamente*— se entra en ellos desde el patio principal del palacio por una pequeña puerta... que desemboca en un largo corredor, lleno de vueltas y algo oscuro. La primera cámara es el lugar en el que esperan los que van y los que vienen; la segunda está destinada a las audiencias ordinarias y la tercera es una excelente sala de estar, donde Su Majestad gustaba de pasear con sus hijos a la puesta de sol... La cuarta estancia es aquella en la que Su Majestad hace habitualmente las comidas, y en sus paredes cuelgan por todas partes excelentes jardines en perspectiva, así como de plantas, hierbas y flores de las Indias... y más allá se entra en el dormitorio de Su Majestad...». Estas son las estancias que el rey ocuparía definitivamente desde 1586, en las que se pone de manifiesto que su modesta casa era un lugar de aisla-

miento personal, casi lo que cartujos y jerónimos denominaban *desierto* en el sentido de silenciosa y buscada soledad, con el acompañamiento de la naturaleza que desde sus habitaciones podía disfrutar, como desde un secreto *belvedere*. En la descripción de Lhermite, además de la mención a la puesta de sol, se dice que el rey se sentaba en una silla articulada «para contemplar el hermoso paisaje» desde sus habitaciones.

Cuando no miraba hacia fuera se recogía en su oratorio abierto hacia el presbiterio de la iglesia, al modo de lo que ya Carlos V había hecho en el monasterio de Yuste, de tal forma que, además del altar, podía ver aquí el cenotafio de sus padres enfrente, en «el lado bueno», esto es, en el del Evangelio, pero ello nos lleva a la iglesia a la que dedicamos el siguiente capítulo. Antes añadiremos que estas habitaciones privadas del rey, mirando a levante y al sur, tienen su correspondencia en otra serie de piezas de análoga distribución, en el lado norte, que serían de la reina si bien se llamaron de Isabel Clara Eugenia, por haberlas ocupado esta infanta. Éstas cuentan también con un oratorio privado desde el que puede verse igualmente el presbiterio de la iglesia.

LA IGLESIA, NUEVO TEMPLO DE SALOMÓN

*Templo que parece imitación de aquel que fundó
el sabio Rey Salomón en la santa ciudad de
Jerusalén, y con razón podemos contarle
a este [El Escorial] por el otro milagro del mundo.*

(Diego Pérez de Mesa, 1590)

Desde muy pronto se introdujo en el proceso interpretativo del El Escorial, el símil entre la obra del monasterio y la del bíblico Templo de Jerusalén, forzando así la obligada comparación entre ambos reyes, el sabio Salomón y el prudente Felipe. Si se tiene en cuenta, además, que entre los títulos de nuestro rey se encontraba el de serlo también de Jerusalén, resulta fácil extraer las mismas conclusiones que los cronistas contemporáneos de la fundación y los que a estos siguieron, interpretando El Escorial como un nuevo templo salomónico y al rey Felipe como un *Salomón Segundo*, en expresión final de un conocido soneto de Góngora. Este punto de vista fue divulgándose desde las primeras menciones en fray Jerónimo de Sepúlveda, Diego Pérez de Mesa, Juan Alonso de Almela, etc., hasta la obra que ha supuesto la más honda reflexión sobre el templo de Salomón, las conocidas *Explanations et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, de los jesuitas Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado, publicadas en Roma (1596-1604).

Esta obra y la reconstrucción del templo de Salomón hecha por Arias Montano en la *Políglota Real* (1572), fueron conocidas por Felipe II y Herrera, formando con el proyecto del monasterio escurialense un triángulo dentro del que se ha ido tejiendo, a lo largo de la historia, un discurso teórico de importante calado sobre la forma, medidas y proporción del templo perfecto, pues no en vano obedecía a una di-

vina inspiración. En este debate se enfrentaron las eruditas interpretaciones literales de los textos bíblicos hechas por Benito Arias Montano, sobre cómo habría sido realmente el templo de Salomón, con la más libre e ideal versión de Villalpando a partir de la visión del profeta Ezequiel, en la que, tan forzada como interesadamente, se hace coincidir la verdad revelada con el credo vitruviano.

Si se tiene en cuenta que Felipe II costeó la edición de las obras de Arias Montano y Villalpando; que Villalpando fue discípulo de Herrera y éste probable inductor de la obra de aquél; que el gran hebraísta Benito Arias Montano fue persona muy ligada a Felipe II y al monasterio, bien como su bibliotecario, bien como inspirador de algunos programas iconográficos, como pudiera ser el de los Reyes de Judá en la fachada de la iglesia; que una y otra obra incorporan, además del texto teórico-descriptivo, unas interesantísimas láminas grabadas con plantas, secciones y alzados del templo de Salomón, etc., puede entenderse como muy probable que se haya producido un transvase de ideas entre aquellos modelos del templo ideal y perfecto y el planteamiento general del monasterio escurialense, y viceversa. Ello no quiere decir que haya que hacer depender unos de otros sino que se convierten en telón de fondo conceptual de la empresa de Felipe II en El Escorial. Aclaremos, igualmente, que entre El Escorial y el Templo de Salomón en las versiones mencionadas, no hay tanto un parentesco formal como una comu-

nión de ideas en las que Dios, el Rey y la Arquitectura forman una trilogía plena de resonancias político-religiosas. Esto puede resumirse bien en aquella triple distribución del conjunto del templo salomónico en el que había una *domus sacerdotum*, la *domus regia* y, finalmente, la *domus Domini* o casa del Señor; esto es, el templo propiamente dicho que junto con la del rey y de los sacerdotes guarda, ciertamente, analogías con la distribución de El Escorial. La posibilidad de establecer también paralelismos entre los significados de uno y otro conjunto fue alimentando el alcance salomónico de la obra escurialense, de la que nos resta como última pieza del *quadro*, pero primera por su significación, el templo propiamente dicho.

La fachada de la iglesia del monasterio es la primera que nos invita a pensar en este significado salomónico cuando, después de admirar su noble arquitectura flanqueada por dos torres y de ponderar el sobrio orden dórico romano de su pórtico, vemos seis monumentales figuras —labradas por el ya citado Juan Bautista Monegro— que representa a varios reyes de Judá, de las que ocupan el centro David y Salomón, en cuyos respectivos pedestales se puede leer: *Operis exemplar a Domino recepit* (Recibió del Señor el modelo del Templo) y *Templum Domino aedificatum dedicavit* (Dedicó al Señor el Templo edificado). A estos acompañan Ezequías, Josías, Josafat y Manasés, completando aquel programa propuesto por Arias Montano.

En esta crujía de la fachada, que ya se dijo que actuaba de distribuidor pues a derecha e izquierda se encuentran los accesos al Convento y Colegio, se hallan dos inscripciones sobre un mármol negro que, después de recordar a Felipe II como rey de todas las Españas, de las dos Sicilias y de Jerusalén, recoge la fecha del comienzo del templo en 1563, la primera celebración de los oficios divinos «en la vigilia de San Lorenzo del año 1586», y el deseo del monarca «lleno de piedad y devoción» de que «fuese consagrada con el crisma santo por mano de Camilo Cayetano, Patriarca de Alejandría, Nuncio apostólico, el día 30 de agosto de 1595. Es decir, después de David, Salomón y demás Reyes de Judá la mención del rey Felipe II en el

pórtico no deja duda sobre lo que tiene El Escorial de bíblica emulación. Con propiedad puede llamarse Patio de los Reyes al que antecede a la iglesia.

Ello supone, por otra parte, un claro aviso sobre el carácter real del templo como categoría distinta del simplemente monástico, catedralicio o parroquial. Es, sí, la *domus Domini* pero también tiene una condición palatina en estrecha e inseparable alianza que la hace distinta. Aquí reside su secreto, en esta doble condición que permite al rey vivir junto al altar y asistir al rezo de las horas desde el fondo del coro sin dejar de ser rey, donde la liturgia religiosa tiene un componente de cortesana etiqueta, donde cada espacio del templo considera la distinta condición de las personas, todo bajo la supervisión de un prior pero también de un rey, del Rex-Sacerdos que se comentó más arriba.

La iglesia, al margen de significados, magnitudes y excelencias artísticas, es principalmente un extraordinario proyecto de arquitectura que raya en la perfección. Su planta y alzados interiores manifiestan una madurez tal, que hacen de Herrera un arquitecto excepcional, dando por bueno lo que de Juan Bautista de Toledo pudiera tomar. Los volúmenes, la distribución general, los recorridos y conexión con las demás dependencias del monasterio en sus distintos niveles, la organización del coro en alto a los pies de la iglesia, la medida elevación del presbiterio, la solución del orden gigante para articular interiormente los alzados de muros y pilares, la sostenida proporción de todos los elementos arquitectónicos, el modo de incorporar en ésta los altares, órganos y demás elementos necesarios en la liturgia, los ejes visuales, la luz, la acústica del templo y otros mil aspectos, hacen de éste una de las páginas más sobresalientes de la historia de la arquitectura.

El proyecto en sí es de ascendencia romana, en un ejercicio de composición que hay que insertar en la búsqueda de aquella planta que, conservando la esencia de la tradición, incorpora valores nuevos propios de la visión renacentista del templo ideal. Así, surge una planta que inicialmente es centralizada, compuesta de una cruz griega inscrita en un cuadrado y sobre cuyo crucero se alza una cúpula, pero que recibe el

añadido de una capilla mayor en la cabecera y de un coro a los pies, ya fuera de aquel cuadro regular. Ello permite mantener la organización simétrica sobre el eje principal, pero no ya en el segundo eje transversal. Hay en este templo, finalmente, constantes recuerdos de lo que fue el proceso del proyecto entre Bramante y Miguel Ángel de San Pedro del Vaticano en Roma, con cuya arquitectura y significado contrarreformista se establece una callada emulación.

Además de esta bella arquitectura, cuyo desnudo granito y sobrio ornato producen una impresión difícil de olvidar, donde encontramos la primera gran cúpula renacentista con su tambor, media naranja y linterna que se hace en nuestro país, la iglesia fue alhajada de un modo privilegiadamente singular con el retablo mayor, un sagrario, los enterramientos reales, los altares comunes y de reliquias, la sillería del coro y una rica serie de frescos en las bóvedas, además de los órganos y otros muchos elementos imposibles de recoger aquí como puedan ser las ropas litúrgicas, los vasos sagrados, la excepcional colección de relicarios, los cantorales, etc., que suponen una añadida y generosa dotación por parte del rey para hacer más solemne y rico todo cuanto se relacione con el culto a los santos, veneración de las reliquias, el canto de las horas, la liturgia de la misa, en fin todo aquello que en el espíritu de Trento cabría esperar de aquel rey «lleno de piedad y devoción» que nos anuncia la inscripción del pórtico de la iglesia.

El retablo mayor cubre todo el fondo de la iglesia, formando un conjunto arquitectónico, escultórico y pictórico absolutamente excepcional que no tiene parangón en el arte europeo de su tiempo. Tan sólo la pintura de Miguel Ángel que decora el fondo de la Capilla Sixtina, puede, con otros medios expresivos y conceptuales, compararse con esta obra debida al talento de Juan de Herrera. En ambos casos se ha concebido el testero del ámbito religioso como una formidable máquina, de humano soporte en el caso de Miguel Ángel y de sólida arquitectura en el de Juan de Herrera. En efecto, en el retablo de la iglesia de El Escorial ha primado una rigurosa y jerárquica división

de calles y cuerpos que recuerdan la tradicional composición de los retablos españoles, si bien sometida a una pureza formal y a un estudio de proporciones que le hacen aparecer como una obra perfecta, calculada, aunque no fría. En él se acumulan experiencias anteriores al tiempo que señala el final renacentista del retablo que no conocerá cambios notables hasta la experiencia de José Benito Churriguera en San Esteban de Salamanca. Una superposición de órdenes que van desde el dórico romano hasta el corintio, todo en bellísimos jaspes rojos y verdes con dorados toque en basas, capiteles y triglifos, sirve de marco a una serie de lienzos y esculturas, debidas todas a manos italianas, como italiano es también Jacopo da Trezzo, el autor del bello tabernáculo en el cuerpo bajo del retablo.

El contrato para su construcción se firmó en enero de 1579 y las últimas esculturas se colocaban en septiembre de 1590, es decir, poco más de diez años en los que arquitecto, escultores, pintores, canteros y doradores contribuyeron a poner en pie el formidable retablo que, prolongando su arquitectura, se vería acompañado por los enterramientos reales inmediatos. En el retablo, en función del templo todo, juega un papel principal el tabernáculo, pues no sólo se encuentra en su interior la custodia, cuyo templete original se llevaron los franceses en 1808, sino que allí se produce un original efecto de luz divina pero real, merced al hueco abierto en el altar —no visible desde el interior de la iglesia— que le permite captar la luz procedente del Patio de los Mascarones. Se trata, en definitiva, de un efecto de contraluz que después explotarían como recurso teatral los camarines y transparentes barrocos del mundo hispánico, si bien aquí está resuelto todavía con un exquisito comedimiento lejos aún de la teatralidad que alcanzarán en los siglos xvii y xviii. Siendo en El Escorial artificio parece, sin embargo, natural. Muchos de los visitantes del monasterio, deslumbrados por los aspectos materiales, por la belleza real de sus imágenes, por los golpes de fuerte luz artificial que *iluminan* el retablo, regresan sin haber visto lo que Felipe II contemplaba desde sus habitaciones o lo que desde el coro veía antaño la co-

munidad jerónima, esto es, la arquitectura en sus luces y sombras propias, con todos aquellos efectos que como el que comentamos no se deben a la casualidad sino que están contemplados desde los días mismos del proyecto.

Esta medida vía de luz, antes de herir la cara posterior de la custodia realzando con un halo su presencia, atraviesa el llamado camarín o sagrario, esto es, un reducido espacio situado detrás del altar que permite, desde el presbiterio y por las dos puertas abiertas en el basamento del retablo, acceder a las escaleras que suben hasta la altura de la custodia. Unas pinturas al fresco debidas a Tibaldi representan escenas varias del Antiguo Testamento que anticipan el espiritual alimento de la Eucaristía, tales como *El maná* o *El Cordero Pascual*. Todo, bajo un arco iris que ocupa con su angélico acompañamiento la estrecha bóveda que cubre el camarín. Las pinturas de Tibaldi, las primeras que hizo en El Escorial al llegar desde Italia, agradaron tanto a Felipe II que éste le encargó las de la Biblioteca y claustro del Patio de los Evangelistas ya mencionadas.

A un lado y otro del tabernáculo que labró en Madrid Jacopo da Trezzo con la ayuda de Juan Bautista Comane, obra de mármol arquitectura pero realizada como si se tratara de la obra de un orfebre dado el primor de su ejecución, se hallan dos pinturas también de Tibaldi con dos *Adoraciones*, la de los Pastores y la de los Reyes Magos, en el mismo nivel en que se hallan los grupos orantes de Carlos V y Felipe II, en actitud igualmente de perpetua adoración. Ésta es una cuestión importante porque el programa que se desarrolla en el presbiterio de la iglesia de El Escorial va más allá de un simple espacio ocupado por un mobiliario litúrgico. Por el contrario, todo está interrelacionado: el altar con los grupos funerarios, éstos con el panteón bajo el altar, aquél con las habitaciones de Felipe II, etc. Por ello, un correcto entendimiento no puede ser la suma de aisladas unidades. Aún haría Tibaldi un tercer lienzo para el altar mayor, el del titular del monasterio, el *Martirio de San Lorenzo* que, de nuevo, pone en evidencia su vena miguelangelesca. El resto de las pinturas con escenas de la *Pasión y Resu-*

rrección de Cristo, Pentecostes y La Asunción de María (1587) se deben a los pinceles de Federico Zuccaro, que dejó aquí una obra correcta pero sin emoción.

El retablo mayor basa gran parte de su fuerza y riqueza en el acompañamiento escultórico que se debe principalmente a Pompeo Leoni, quien hizo los modelos reducidos de todas las esculturas para que el rey viera la intención del escultor y les diera su aprobación, antes de fundir en bronce la obra definitiva en Milán. De esta ciudad italiana, donde Leone y Pompeo Leoni tenían su activo taller, se transportaron las esculturas hasta Génova para embarcarlas con destino a Cartagena, desde donde se trasladaron, finalmente, hasta El Escorial. Esta operación del transporte era en sí altamente delicada y nos habla de la dimensión que en este aspecto tiene también la obra del monasterio escorialense y que no podemos perder de vista para valorar de continuo el esfuerzo y las dificultades que de todo tipo hubo que vencer.

En total son quince grandes esculturas en bronce dorado que se reparten, formando grupos o parejas, de abajo a arriba del siguiente modo: los cuatro *Padres de la Iglesia*; los cuatro *Evangelistas*, *Santiago el Mayor* y *San Andrés*; *San Pedro* y *San Pablo*; y finalmente, coronando el conjunto con la característica *espina* o remate central del retablo, la escena de *Cristo en la cruz* entre la Virgen María y San Juan, conservándose en los Uffizi de Florencia unos dibujos a la sanguina de mano de Pompeo Leoni para estas dos últimas esculturas. Se trata de un conjunto absolutamente magistral, de puro arte italiano, de indecible corrección, noble en su expresión y actitudes, en el que pronto se decubre la callada intención de Felipe II al elegir, junto con sus consejeros y secretarios, aquel estilo tan alejado de la tradición escultórica de los talleres españoles, donde la madera policromada expresó lo más sinceramente castizo de nuestro arte pero de muy difícil enlace con el proyecto global de El Escorial. Las esculturas van creciendo de tamaño según la altura en que se encuentran dentro del retablo, de tal manera que las más altas son también las más grandes para evitar el efecto contrario.

El mismo Pompeo Leoni recibió el encargo de los grupos de los entierros, esto es, los de Carlos V y Felipe II seguidos de algunos de sus familiares que, a un lado y otro del presbiterio, flanquean el retablo en perpetua oración, cada uno bajo su particular y espectacular escudo de armas. La arquitectura que los contiene parece emanar de la del retablo, el mismo estilo, los mismos materiales y colores. También sus esculturas en bronce dorado parecen pertenecer al mismo mundo, hay algo de búsqueda identificación entre santos y reyes: «Santos y reyes son los que en esta iglesia reposan, o, por mejor decir, todos santos y todos reyes. Porque el santo reina con Dios y el rey, que le sirve en su oficio, santo es». Esto escribía Antonio Gra- cían, secretario privado de Felipe II, sobre aquel deseo de participar en lo divino desde la realeza del poder, ayundándonos a interpretar correctamente tan compleja situación. No hay palabras que puedan evocar cuánta belleza, cuánta emoción contenida, cuánta majestad encierran estos entierros que, paradójicamente, nos muestran en vida a sus personajes, en aquella devota postura de rodillas pero sin que por ello pierdan nobleza ni compostura las figuras del emperador ni del rey. Si bien en este retrato vivo de difuntos, contamos con una larga tradición en la escultura funeraria española, nunca como aquí había tenido la ocasión de incorporarse a una atmósfera preparada como ésta para el Oficio de Difuntos. Este presbiterio, así concebido, convierte, como bien señaló Osten Sacken, la iglesia monástica en una monumental capilla funeraria, relegando la proyectada iglesia subterránea en mero Panteón Real, tal y como se definió finalmente en el siglo XVII.

Los grupos funerarios, labrados en Madrid, se alzan sobre tres puertas de paso a las habitaciones del rey y salida hacia la Sacristía (lado de la Epístola, bajo Felipe II y su familia) y a las de la reina (lado del Evangelio, bajo el grupo de Carlos V y su familia). Las primeras esculturas terminadas fueron las de Carlos V y la emperatriz Isabel de Portugal, la hija de ambos, María, y las dos hermanas del emperador, Leonor de Francia y María de Hungría. Este grupo aún pudo contem-

plarlo Felipe II desde sus habitaciones, en sus últimos días, pues se terminaron de asentar en aquel «lado bueno», esto es, en el del Evangelio, en el mismo año de 1598 en que fallece el monarca. El grupo de Felipe II, acompañado por las reinas Ana, Isabel y María de Portugal, esta última primera esposa del rey y madre del infante don Carlos, que cierra el conjunto, no se colocaría hasta el año 1600. Entre los aspectos que han llamado siempre la atención más poderosamente se cuenta el de los silencios espaciales que preceden y siguen a estos callados entierros, donde no parece haberse borrado por el paso del tiempo el peso grave de la presencia del rey y de su padre el emperador. Unas significativas inscripciones sobre negro mármol hacen cargarse aún más la atmósfera y se llega a sentir el escalofrío de aquel envite que traducido del latín indica que ese espacio vacío delante del emperador y del rey quedaba reservado para «Si alguno de los descendientes de Carlos V sobrepujara las glorias de sus hazañas, ocupe este lugar primero, los demás absténganse con reverencia», mientras que en el lado de la Epístola se dice que «Este lugar que aquí queda vacío lo guardó quien lo dejó de su grado para el que de sus descendientes fuere mejor en virtud; de otra suerte ninguno lo ocupe». En ambos casos el espacio vacío posterior se reservaba para otros descendientes al pagar «la deuda natural de la muerte». Ninguno superó ni osó colocarse delante ni detrás de ambos entierros.

Sabemos que estos llamados entierros no son sino cenotafios que personifican a quienes verdaderamente están enterrados en el llamado Panteón Real, bajo el alto presbiterio. Ésta es una de las últimas obras, según se dijo más arriba, y cuenta con una complicada historia que muy bien resume la inscripción que encontramos al iniciar el descenso por la escalera a la que conduce un paso en el trayecto entre el altar y la Sacristía. La traducción del latín dice: «A Dios Omnipotente y Grande. Lugar sagrado dedicado por los Austrias a los despojos mortales de los Reyes Católicos, que aguardan el día ansiado bajo el altar mayor, del Restaurador de la vida. Carlos V, el más esclarecido de los Césares, deseó este lugar de reposo postrero

para sí y para los de su estirpe; Felipe II, el más prudente de los Reyes, lo eligió; Felipe III, príncipe hondamente piadoso, dio comienzo a las obras; Felipe IV, grande por su clemencia, constancia y religiosidad, lo agrandó, hermoseó y terminó el año del Señor de 1654».

En la reconsideración del proyecto de Herrera intervino Juan Gómez de Mora, a la que después se sumó Juan Bautista Crescenzi para lo relativo a la ornamentación, sin omitir la actuación de fray Nicolás de Madrid, Alonso Carbonell y Bartolomé de Zumbigo, ya citada más arriba, a quienes debemos su actual aspecto, en especial en lo que concierne a la puerta de entrada al Panteón, a la escalera, pavimento y altar. En toda esta larga operación, la que fue pensada como capilla o iglesia funeraria terminó siendo panteón, o mejor, como dice su cronista fray Francisco de los Santos, Capilla Real del Panteón. Él nos dejó una cumplida descripción no sólo de su arquitectura, incluyendo interesantes grabados de su planta y alzados, sino del solemne traslado de los restos mortales de los monarcas a su definitiva morada. Su planta es ochavada, de unos diez metros de diagonal, con una magnífica arquitectura apilastrada de orden corintio que sirve para separar los lados que encierran los nichos con las urnas de reyes, en el lado del Evangelio, y reinas, en el lado de la Epístola, de la Casa de Austria y luego de los Borbones. Ricos mármoles de Toledo y jaspes de Tortosa, con continuos toques de bronce dorado, dan al conjunto un aspecto de gran riqueza que no estorba con lo que el monasterio había sido hasta allí.

Muchos fueron los problemas que retrasaron esta parte de la obra que, por otra lado, suponía uno de los objetivos recogidos en la Carta de Fundación del monasterio. Problemas de aguas subterráneas, de iluminación, de cambio de criterio sobre la forma y función de este ámbito, etc., condicionaron su terminación. Otros ámbitos inmediatos, de compleja pero muy interesante organización y destino como los llamados pudrideros, alargan esta subterránea historia que en el caso del Panteón de Infantes llega a ocupar el piso inferior de la Sacristía, Torre del Prior y Aulas Capitulares. Bajo estas últimas piezas, se fue acomodando,

en efecto, el llamado Panteón de Infantes, desde el reinado de Isabel II (1862) hasta el de Alfonso XIII (1886), según proyecto de José Segundo de Lema y Luis de Landecheo, «para honrar el augusto parentesco y descendencia de los Reyes, e inhumar los restos de las Reinas consortes que mueren sin hijos Príncipes, y de los Príncipes e Infantes». Allí se encuentran en un frío e insólito ambiente de blancos mármoles de Carrara, Florencia, Bardiglio y Cuenca, una serie larga de enterramientos de miembros de la familia real, muchos de ellos debidos a modelos suministrados por Ponciano Ponzano y labrados en Italia por Jacopo Baratta en Carrara. Otros, como el de don Juan de Austria, el vencedor de Lepanto, salieron de las manos y cincel del también italiano Giuseppe Galleoti, continuando así aquella vocación italiana que tiene la obra toda de El Escorial a lo largo de su historia.

La arquitectura de la iglesia de El Escorial, además de dar cobijo en su presbiterio al altar mayor, cuenta con cuarenta retablos más, cada uno con su correspondiente mesa de altar que servían para la celebración diaria de los padres jerónimos, todo ello pensado y preparado también para aquel elevado número de misas que a la muerte del fundador se obligaba a rezar y cantar la comunidad. Su reparto nos lleva a todo el perímetro del templo y a los gruesos pilares donde encuentran un discreto acomodo en una serie de hornacinas. Interesa decir que cada uno de estos retablos llevan parejas de santos en los que intervinieron los Juan Navarrete «El Mudo», Alonso Sánchez Coello, Luis de Carvajal y Diego de Urbina, cada uno con su personalidad, desde el trazo valiente y monumental de Navarrete hasta el preciosismo de Sánchez Coello. En esta serie de retablos que conocemos como los *retablos comunes* hay también participación italiana con escenas más amplias como las ejecutadas por Luca Cambiaso, Tibaldi y Cincinnato, siendo estos retablos de mayor tamaño por ocupar un espacio más amplio en las capillas laterales de la iglesia. Para uno de ellos pintó el Greco su célebre *San Mauricio* que, sin embargo, se vería reemplazado por el que sobre el mismo tema se colocaría finalmente en su lugar, debido

a los pinceles de Romolo Cincinnato. Los dos retablos mayores de toda la serie se encuentran en los testeros de las naves laterales y se conocen con el nombre de los altares de las reliquias por contener una importante colección de ellas, una vez abiertas sus puertas. Es decir, se comporta como un tríptico cuya parte fija alberga en estantes reliquias múltiples con su auténtica, mientras que las puertas están pintadas por dentro y por fuera con los temas de la *Anunciación* (nave norte) y de *San Jerónimo penitente* (nave sur), siendo ambas las primeras obras que pintó Federico Zuccaro en el monasterio (1586).

Toda esta ingente labor pictórica que se había iniciado en 1576, siguiendo un concienzudo programa iconográfico de ortodoxa inspiración católica, apostólica y romana que justificaría la elección de todos y cada uno de los santos representados, corre en paralelo con la decoración de las bóvedas. En efecto, a nombres ya mencionados varias veces como el de Luca Cambiaso se debe la *Coronación de la Virgen* (1584-1585), quien por el mismo tiempo pintaba también, con la participación de Cincinnato, la *Gloria* de la bóveda sobre el coro, así como la parte alta de sus muros. Más allá de su interés iconográfico, que es grande ciertamente, como pintura no pueden competir, sin embargo, con la genial participación posterior de Lucas Jordán, en el resto de las bóvedas de la iglesia que permanecían en blanco desde el siglo XVI. En ellas, una vez más, se acusa aquel talento libre y enérgico que tuvo el pintor napolitano de expresión veneciana, quien, en la misma línea de aéreas y movidas composiciones arracimadas, de masas de color y luz volantes, ya comentadas en la escalera principal del Patio de los Evangelistas, volvió a dejar aquí una muestra verdaderamente excepcional de su maestría, coincidiendo con los años finales del siglo XVII.

En el tramo de los pies de la iglesia ya se dijo que se encontraba el coro en alto, como en los viejos monasterios españoles, sobre una llamativa solución de cantería, la célebre bóveda plana que igualmente era resultado de la acumulada sabiduría constructiva de nuestros canteros. El hecho es que aquel coro cuenta

con una magnífica sillería de ciento veintiocho asientos, dispuestos en un coro alto y otro bajo, «donde grave y religiosamente los monjes están de día y de noche, ya cantando, ya en oración mental, sin que haya instante en que no se vean ocupadas» (F. de los Santos). La sillería fue diseñada también por Herrera, en un orden corintio de un rigor estrictamente arquitectónico sin dar entrada a los tradicionales respaldos de talla figurativa, y ejecutada por Giuseppe Flecha, quien utilizó nobles maderas como la caoba, ácana, terebinto, cedro y boj, principalmente, las mismas con las que se hizo el soberbio facistol en el centro del coro. Los cantorales que allí se colocaban tenían su propia librería en los dos antecoros inmediatos, cuya bóvedas también pintó Jordán, donde se colocaban los doscientos dieciséis libros que componían esta extraordinaria colección que permitía «cantar las divinas alabanzas en el coro... a imitación de los nobles espíritus angélicos» (F. de los Santos). Tan sólo faltaba el apoyo de los órganos que llegaron a ser ocho, con gran variedad de registros y voces, de modo que «alegran y llenan mucho» el templo (F. de los Santos). De ellos, cuatro eran realejos y los otros cuatro de gran caja, dos colocados en los costados del propio coro y otros dos en los testeros de los brazos del crucero, en cuya construcción (1578-1586) intervino el organero Gilles Brevost y sus hijos, de tal modo que se aseguraba el carácter envolvente de la música con un sinfín de matices. El conocimiento de la iglesia de El Escorial sólo en su arquitectura, sin el añadido de sus voces ni el sonido completo de todos sus órganos, manejados hoy desde una única consola, es como la contemplación de un bello violín cuyo sonido se desconoce. No sabemos de otro instrumento más poderoso, sutil y afinado que el templo escurialense. No conocemos otro caso en el que la Música y la Arquitectura se deban tanto mutuamente. La liturgia puede llegar aquí a cotas de belleza verdaderamente sublimes y también ello se forjó en la mente de su fundador, quien llegó a gustar en sus días finales de este primer peldaño hacia la eternidad. «No es posible hacer más en la tierra», escribía fray Ginés de Sepúlveda refiriéndose a los servicios litúrgicos de la iglesia de El Escorial.

LA OBRA EXTERIOR

*Amigo, oiga usted ahora algunas otras cosillas
adyacentes a esta gran mole, y sea lo primero
el pedazo de fábrica llamado la Compañía, por
acompañar, según dicen, a la fábrica principal...*

(Antonio Ponz, 1787)

Hay, en efecto, otras muchas obras que acompañan de inmediato a esa gran *mole* que emerge sobre el mencionado *quadro*. Todo lo que allí se incluye tiene un alto significado y obedece al estricto cumplimiento de lo que el monarca deseaba alcanzar en esta versión terrenal de la Jerusalén celeste. Todo allí desempeña una función en relación con los conceptos básicos de divinidad, iglesia católica y culto ejemplar, de los que la monarquía de Felipe II se convierte en generosa pero al tiempo interesada defensora. Todo lo demás debía de quedar excluido del recinto señalado, ocupando otras dependencias y edificios inmediatos. Así fueron surgiendo, desde el siglo XVI hasta el XVIII, las construcciones que configuran la escuadra de las fachadas norte y de poniente, la llamada Lonja, mientras que los lados sur y de levante del monasterio siguen mirando libremente a los jardines y huerta inmediatos.

En esta etapa constructiva final de los aledaños del monasterio, la dirección de obra e incluso la traza misma fue pasando a manos de Francisco de Mora, «por la falta de salud con que está Juan de Herrera», de tal manera que desde diciembre de 1593 fue Mora el responsable de todo cuanto allí se hizo, siguiendo naturalmente los criterios de Herrera con cuyo estilo estaba familiarizado desde que, en 1579, entrara a su servicio como ayudante. Mora tuvo una intervención decisiva en la parte de los jardines y huerta, sin duda ya concebidos por Herrera a juzgar por la perspecti-

va del Séptimo Diseño, donde se ve el tratamiento pensado por Herrera para los alrededores inmediatos del monasterio, si bien algunos aspectos sufrirían modificaciones. Sabido es que para la construcción de la *mole* fue necesaria una obra de nivelación del terreno que obligó a suplir con una plataforma en el lado sur y oriental la diferencia de cotas con respecto a las otras dos fachadas. Ello permitió que sobre este cuerpo basamental se trazaran unos geométricos jardines que recibirían los nombres de Jardín de los Frailes — con el cual tituló Manuel Azaña, en 1936, su libro sobre El Escorial—, esto es, el jardín que corre bajo las celdas de la fachada de mediodía, y Jardín del Rey y Jardín de la Reina, para referirse a aquellos que se extienden bajo los aposentos reales, a derecha e izquierda del modesto Palacio tras la cabecera de la iglesia, en una situación de palacio y jardín reservado muy parecida a la que se cumple en el Palacio Real de Aranjuez. Estos jardines privados de los monarcas están separados por discretos cerramientos de pétrea arquitectura para salvaguardar su intimidad, si bien cuentan con puertas de comunicación para recorrerlos completos. Pequeñas hornacinas con asientos, dan a estos recoletos ámbitos, hoy con recortados cuadros de boj y unas sencillas fuentes, una escala amable y atractiva que evidencian el especial interés que para Felipe II tuvo siempre el jardín, desde sus primeras experiencias en el de la Casa de Campo de Madrid hasta estos más retirados de la Corte.

El hecho de ser unos jardines sobre obra de fábrica facilitó la pronta comparación con los jardines pensiles de Babilonia, tal y como los describe fray Francisco de los Santos, quien a continuación detalla la situación en que se encontraban a mediados del siglo XVII: «Están repartidas por el contorno doce fuentes y acompaña a cada una cuatro cuadros de flores, yerbas y plantas diferentes, haciendo artificiosos y bellos lazos y compartimentos, con tanta variedad en los colores que ya los miren desde lo alto de las ventanas, ya al mismo andar de sus calles anchas que los cruzan y distinguen, parecen alfombras finas que tendió la Primavera... En medio de cada pila o fuente, que son cuadradas, está formada una piña de piedra berroqueña de donde, con el peso y fuerza, sale el agua y sube haciendo clarísimos penachos como de cristal. Por las paredes de las rejas de las cantinas [sótanos abovedados], abajo, están hechos unos enrejados o celosías de madera, dadas de verde, en que se ven enlazados y entretejidos rosales, jazmines, mosquetas, naranjos y limones, que ofrecen sus flores y sus frutos sin que lo estorben los fríos favonios y cierzos de la Sierra. Todo el año dura esta belleza, con muy poca diligencia de los que la cultivan; que es grande alivio para el alma, que despierta la consideración y eleva el pensamiento a contemplar la hermosura del cielo, que aquí por todas partes se mira retratada».

La comunicación entre estos hoy sobrios jardines y la cota inferior de la huerta inmediata tiene lugar por un juego de escaleras que se repite seis veces en esta escuadra de los jardines, tal y como cabe ver en la planta general del monasterio, recogida en el Primer Diseño de las *Estampas* de Juan de Herrera. En realidad se trata de dos tiros de descenso en paralelo que se encuentran en una meseta en común para salir con un solo tramo a la huerta por debajo de las llamadas grutas o arcos abiertos en el gran muro de contención. Unos asientos, descansillos intermedios, las bóvedas descendentes y otros detalles hacen de gran interés el recorrido de esta sencilla obra.

La huerta, dentro de una imponente cerca con varias entradas interesantísimas (h.1587), entre las que

destaca la llamada del Bosquecillo situada en la parte más baja de lienzo oriental con claros recuerdos de Serlio, se distribuye de una forma regular en varios cuadros, «con mucha variedad de árboles y hortalizas» (F. de los Santos), cuyo riego estaba asegurado por un formidable estanque en el que tantas veces hemos visto reflejada la fachada del monasterio. Su posición en la parte más alta de la huerta garantizaba la presión y caída del agua, al tiempo que obligaba a trazar unas escaleras con sus antepechos para acceder al paseadero que lo rodea, todo de finísima y original arquitectura, repitiendo por remate la característica bola que tantas veces acompaña sobre balaustradas y coronaciones la obra escorialense. El estanque no sólo proporcionaba agua a la huerta sino pescado a los monjes, siguiendo también en ello una muy vieja costumbre que aseguraba la dieta de abstinencia a la comunidad de religiosos.

Dentro del recinto de la huerta hay un sencillo pero interesante Pozo de Nieve, así como con una original construcción de buena fábrica llamada la Cachicanía (1596), entre vivienda para el hortelano y almacén de aperos, trazada también siguiendo los planos de Francisco de Mora. El porche y su empinada cubierta de pizarra caracterizan esta original y poco común casa de hortelano o capataz, en cuya arquitectura ya se advierte el carácter exclusivamente funcional de la obra.

El compás o Lonja del monasterio se define por varios edificios que delimitan el espacio público del monasterio, que no sólo cortejos y privilegiados huéspedes podían recorrerlo sin romper la clausura del mismo, sino que aquella era zona de paso para las gentes que iban de un lado a otro en esta vertiente de la sierra, franqueando el conjunto monástico por debajo del llamado Pasadizo, por alguno de sus arcos. Ante este hecho, la idea de garantizar el aislamiento del Jardín de los Frailes queda patente cuando Herrera cierra la Lonja por el lado sur con una fachada que, partiendo de la Torre de la Botica, impide tener a la vista el final de dicho jardín. Aquella fachada no es en realidad sino el plano de apoyo de los Corredores de Sol,

esto es, la llamada Galería de Convalecientes, y de la Casa de la Botica, todo lo cual parece ser que venía exigido por la ampliación del número de monjes que dejó pequeñas las dependencias de la enfermería pensadas inicialmente. Hay que entender por ello que nos encontramos ante una ampliación de los servicios del monasterio que, por no romper con la exigente geometría del mismo, introdujo este apéndice durante el transcurso de las obras. Si bien la fachada de esta parte a la Lonja es de una sobriedad extrema en su cerrado paño, la Galería de Convalecientes, en sus dos pisos, es de una alegre y abierta arquitectura. Diríase que incluso es de una arquitectura hasta entonces inédita en el conjunto de El Escorial, dada la orquestada columnata que caprichosamente alterna soluciones arquitrabadas con otras en arco, siguiendo ritmos igualmente particulares y cambiantes que fuerzan los de la columnata jónica alta. El enlace entre la zona de la enfermería del monasterio y estos Corredores de Sol deja mucho que desear, desde el momento en que en la parte alta se efectúa a descubierto por un balcón volado que pone en evidencia lo improvisado de la ampliación.

La arquitectura de la Botica es igualmente de gran sencillez, con un pequeño patio interior, en el que en ocho piezas se repartían «extrañas maneras de destilatorios, nuevos modos de alambiques; unos de metal, otros de vidrio, con que se hacen mil pruebas de la naturaleza, en los mixtos naturales, desentrañando a fuerza del arte y del fuego, sus virtudes y secretos maravillosos» (F. de los Santos), esto es, un verdadero laboratorio químico-farmacéutico.

Es conocida la declaración del padre Sigüenza cuando refiere «que no quiso Filipo que hubiese dentro ni pegado a sus paredes —del monasterio— bestia ni animal de servicio, sino sólo hombres de razón...», por lo que fue necesario emprender obras como la Casa de la Compañía (1590-1597), trazada por Mora. Su conexión con el monasterio se efectúa a través del mencionado Pasadizo, que se desliza por encima de unos arcos, y de la Botica. El edificio de la Compañía se desarrolla en torno a un patio cuyo prin-

cipal acceso es por su lado sur. En sus cuatro crujías se dispusieron un número elevado de piezas de muy distinto carácter que hoy, en su actual destino universitario, resulta difícil de reconocer. Por ello no estará de más recordar que en la parte que mira al monasterio, en la zona oriental de la Compañía, estuvo la Hospedería; en el lado meridional, la enfermería para los niños del Colegio y Seminario, así como la de los huérfanos, criados y pobres; en este mismo lado se incluía un refectorio grande para los criados y otro para pobres y peregrinos, ocupando también el taller de zapatería unas dependencias del piso bajo; en el costado occidental, las habitaciones y dormitorios para los sirvientes del monasterio; y, finalmente, en la zona norte, un molino de agua, el granero de trigo, un almacén de harina, piezas para amasar y hornos. Añadimos la palabra de F. de los Santos cuando comenta que después de «Este claustro grande y de sus cumplimientos, hay otros edificios en más baja forma, donde también hay patios, cobertizos, corrales, caballerizas, herrerías y una tenería de las buenas de España, con otros muchos oficios necesarios en una Casa como esta, grande y puesta en un desierto». A esta zona, hoy muy desmantelada, se accede por una puerta monumental, amplia, que nos recuerda a las vistas en la cerca de la huerta del monasterio.

Si nos atenemos a lo proyectado por Herrera, daríamos entrada ahora a las Casas de Oficios, las llamadas primera y segunda, puesto que la tercera la añadió con buen tino y ejemplar actuación don Juan de Villanueva en el siglo XVIII. Las tres casas miran al monasterio desde el lado septentrional, ofreciendo una imagen complementaria como tal arquitectura civil pues sirvieron «para oficios de boca del servicio real y para aposentos de oficiales de boca», si bien luego se utilizaron también como alojamiento de ministros y «Caballeros Principales de la Cámara». La primera casa la hizo Herrera, la segunda la construyó Mora y la tercera se edificó, por Villanueva, para el Ministro de Estado (1785). Su aspecto es austero y su disposición interesante, pues encontrándose en un escalón del terreno desarrolla mayor altura en la fachada de

la Lonja que en la posterior de muy distinta concepción. Las fachadas principales de granito y las empinadas cubiertas de pizarra rematando sus tres alturas aseguran la relación formal y cromática con el monasterio, mientras que su organización posterior muestra una altura menos sobre la curiosa composición en planta con forma de peine. Entre sus puntas se abren patios con pórticos sencillos, que recuerdan el de la Cachicanía, al tiempo que la segunda Casa de Oficios incorpora una pequeña iglesia que destaca por la altura de la espadaña que remata su sencilla fachada.

Muy distinta resulta ser la tercera Casa de Oficios, en la que Villanueva, respetuoso con la fachada de la Lonja, distribuyó su interior de forma distinta, en torno a dos patios, siendo un prodigio la escalera principal que desarrolla en su interior. El mismo Villanueva sería el encargado de cerrar de modo definitivo la Lonja con la Casa de Infantes, de tal modo que sólo el conocido cuadro de Gabriel Joli, nos permite ver el aspecto del conjunto antes de la inteligente intervención del arquitecto neoclásico. La Casa de Infantes (1770-1776), concebida para alojar el personal al servicio de los infantes don Gabriel, don Antonio y don Francisco Javier, es otra obra maestra de Villanueva en la que respetó de nuevo el carácter herreriano del conjunto, de tal modo que, formando línea con la Casa de la Compañía, sólo el avisado sabe de su pertenencia al siglo XVIII. Por el contrario, en el interior, organizó unas viviendas en torno a patios de luces, conectados a través de largos corredores con dos escaleras en los extremos, que suponen una magistral lección de arquitectura en las que modernidad y respeto a lo existente se equilibran de modo perfecto.

La obra de El Escorial tendría, en efecto, un final brillante con la llegada de Juan de Villanueva, pues no sólo hizo estas obras y las ya comentadas en el interior del *quadro*, sino que a él debemos las Casitas Abajo o del Príncipe y la de Arriba o del Infante, esto es, dos casas de recreo, dos palacetes cortesanos con sus correspondientes jardines para el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, y su hermano el infante don Gabriel. Estas construcciones nos alejan del monasterio física

pero también anímicamente, pues entonces El Escorial pasó de ser lugar de silencioso y contemplativo retiro religioso a convertirse en Real Sitio que comparte con la Corte el ocio y el negocio de la festiva sociedad dieciochesca. En este contexto hay que interpretar estas dos pequeñas joyas arquitectónicas, verdaderos caprichos, que encierran salas y saletas bien amuebladas, de discreto tamaño, concebidas para pasar unas breves jornadas, disfrutando del paisaje, oyendo música o recibiendo amistades y visitas.

Juan de Villanueva nos dejó aquí dos buenas muestras de su talento al conjugar la función que estos edificios debían desempeñar con una imagen arquitectónica que rimara con la del monasterio. La Casita del Príncipe, algo alejada y muy próxima al Escorial de Abajo, conoció una primera etapa constructiva, entre 1771 y 1775, a la que siguió otra en 1781-1785, que ampliaba el núcleo inicial con un ala posterior y sus respectivos jardines. Su fachada principal muestra un pórtico columnado tetrástilo, que sirve de apoyo a un amplio balcón, mientras que de las laterales arrancan unos pasos porticados hacia dos pabellones anejos. El edificio sirve de referencia compositiva tanto a los jardines delanteros en los que intervino el jardinero italiano Luis Lemmi, cuyo telón de fondo es la propia Casita, como a los más dilatados que con motivo de la ampliación se agregaron después y en los que pudo intervenir el propio Villanueva. La salida al jardín por esta parte posterior incluye una neoclásica solución dística *in antis* al final del que sería eje mayor del conjunto. Fuentes, setos de boj, cuadros de flores, frutales y un gran estanque en la cota más alta, todo dentro de un cerramiento con copas y elegantes remates, completan este rincón escorialense, muchas veces olvidado por los visitantes del monasterio.

La sencilla arquitectura de granito de la Casita del Príncipe no deja siquiera sospechar la delicadeza de sus estancias interiores, verdadero muestrario del gusto decorativo dieciochesco, tan interesante como pasajero y caprichoso, en el que se dan la mano formas barrocas y un naciente neoclasicismo. El reducido ta-

maño de sus estancias y la poca altura de sus techos, salvo el zaguán de entrada, da a los interiores un carácter intimista en el que se encadenan los caprichosos salones de porcelanas, bordados, retratos, etc.. Magnífico es el comedor con muebles de estilo Imperio que conviven con lienzos barrocos de Lucas Jordán, al igual que en otro lugar un bello techo pompeyano del boloñés Luis Jappelli cobija una buena colección de pinturas de Corrado Giaquinto.

La Casita de Arriba o del infante don Gabriel es de más sencilla arquitectura, recordando en planta las distribuciones de las villas palladianas. Ocupa una par-

te alta de los terrenos de la Herrería a corta distancia del monasterio. Se encuentra igualmente rodeada de jardines desde los que puede contemplarse a distancia el conjunto de Felipe II así como un amplio paisaje que hace de esta obra un auténtico *belvedere*. Sus interiores son más sencillos aunque cuenta con buenos muebles y techos, en los que se intervino en época de Alfonso XIII, todo debidamente restaurado ahora. La pieza más llamativa es el salón central, con una cúpula de paños calada para dar luz al interior, que proporciona a la cubierta del edificio el gracioso perfil barroco que, en plomo y pizarra, hoy nos ofrece.