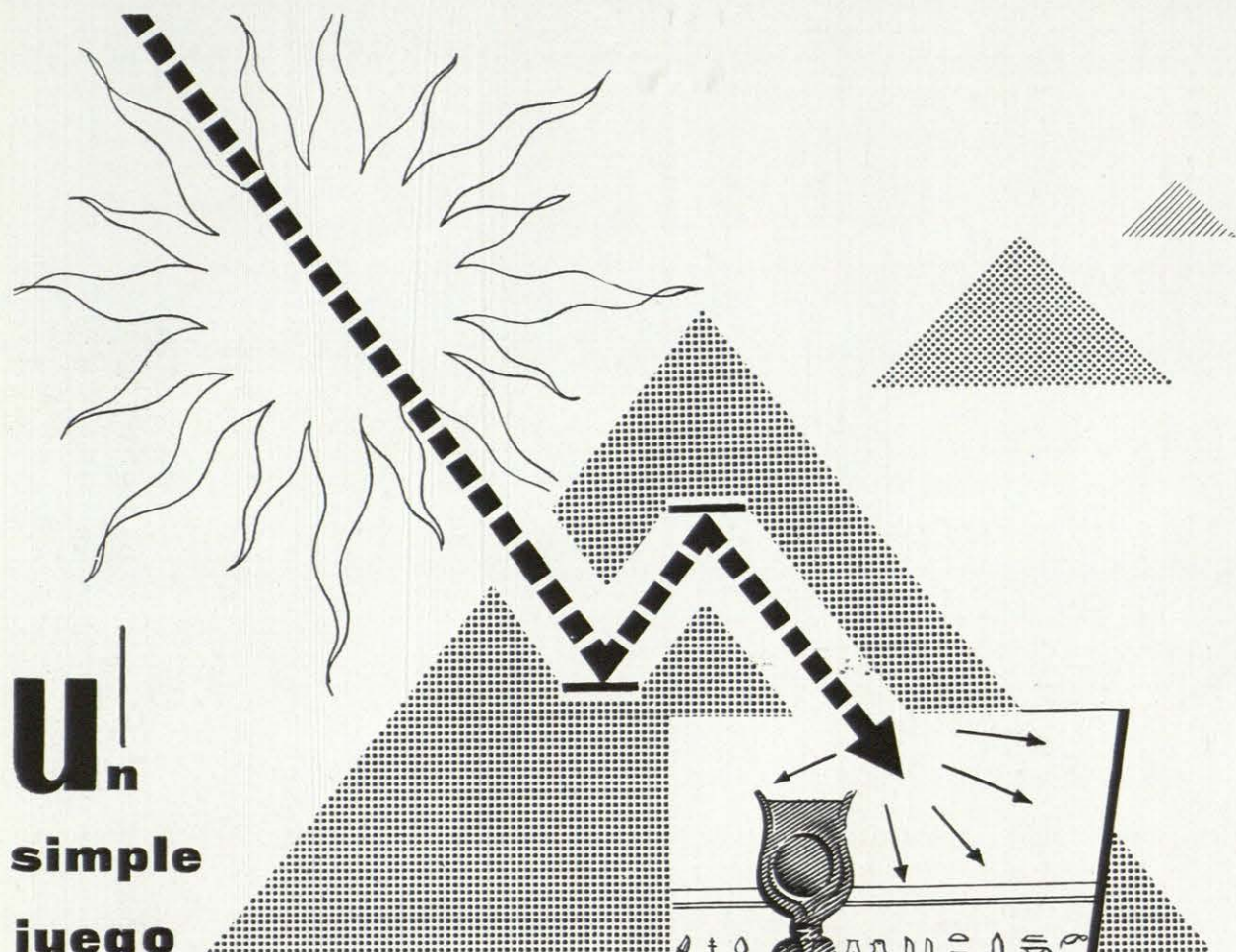


ARQUITECTURA

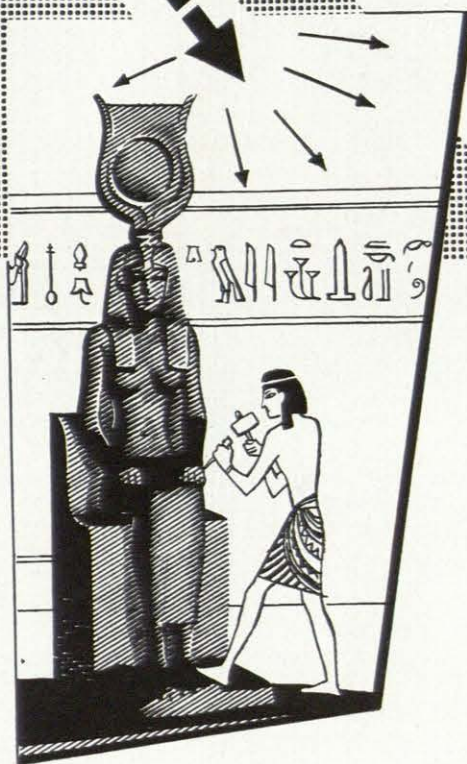
ORGANO DEL COLEGIO OFICIAL
DE ARQUITECTOS DE MADRID





**Un
simple
juego
de espejos**

fué el sistema empleado por los egipcios para hacer llegar la luz, a través de laberintos, hasta el fondo de sus monumentos.



**HAGA SU HOGAR
MAS ALEGRE,
MAS LUMINOSO
con
grandes espejos murales**



LUNA PULIDA CRISTAÑOLA

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ALMACENES DE CRISTAL PLANO

EXIJA LA ETIQUETA DE GARANTIA

Seixbarral

ARQUITECTOS
aparejadores
INGENIEROS



HAN ELEGIDO PARA LA CONSTRUCCION DE SUS ESCUELAS LOS PRODUCTOS

MEF



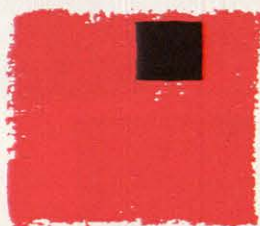
20.000 M²

**DE SUPERFICIE IMPERMEABILIZADA MEF
SE HAN UTILIZADO EN SU CONSTRUCCION**

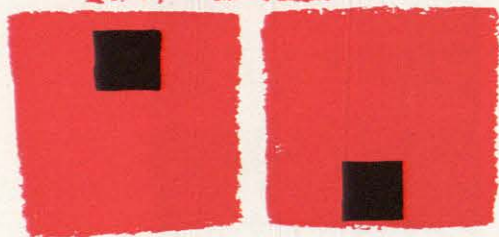


40 años de experiencia y la confianza que nos otorgan nuestros clientes son la mejor garantía de nuestro prestigio

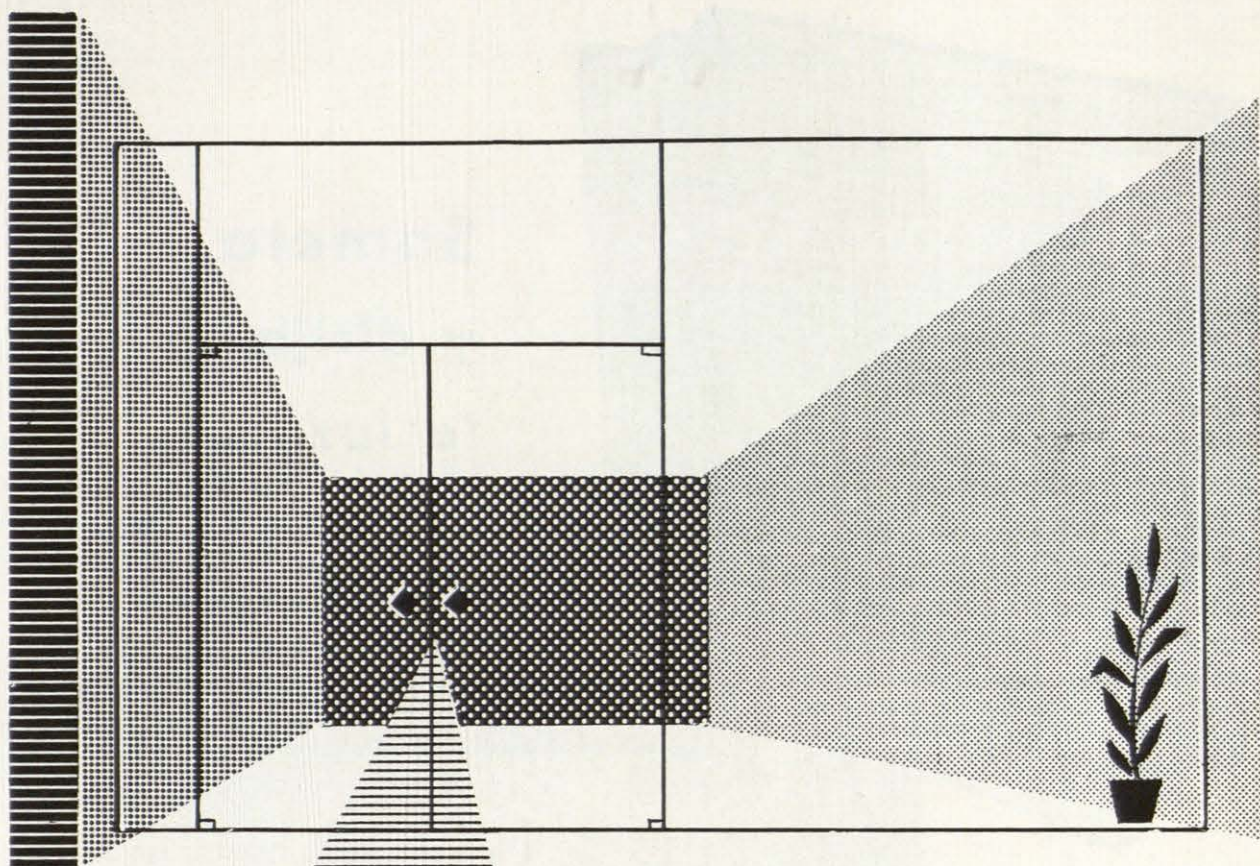
Productos MEF S.L. MALLORCA, 406 - TEL. 245 09 05 - BARCELONA - 13



antenas
colectivas



Directronic Hirschmann



Instalaciones

"SECURIT"

VISION-TOTAL

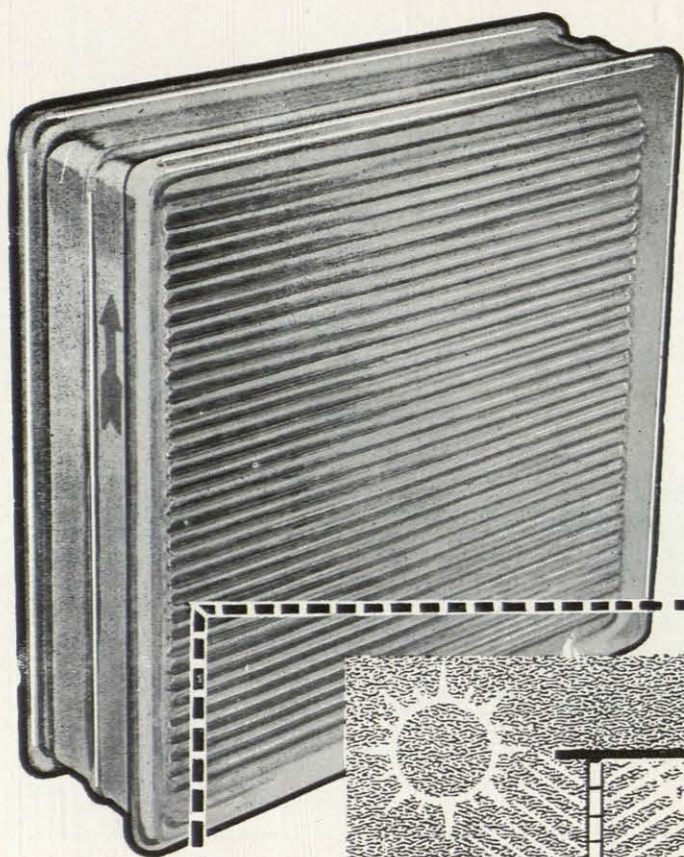
- Luminosas
- Decorativas
- Resistentes

La luz circula y se difunde libremente a su través; son diáfnas y modernas, aumentan la belleza, luminosidad y perspectivas de fachadas, cancelas, instalaciones comerciales, etc.

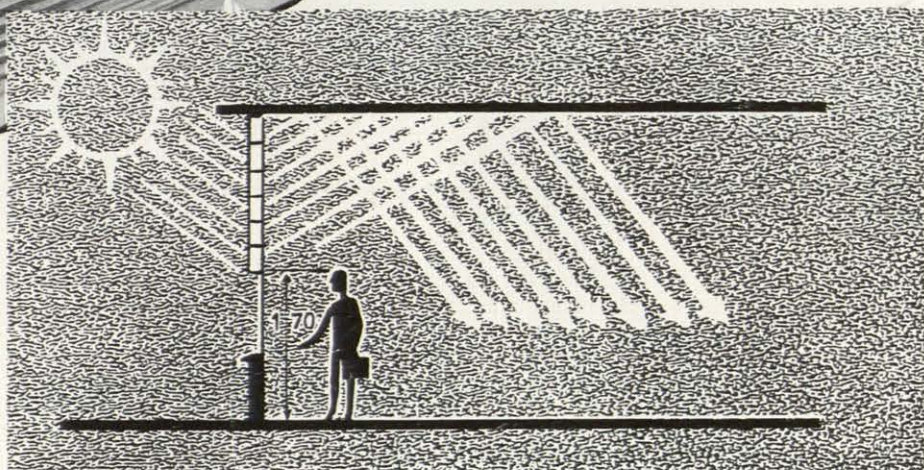
Invitan a entrar!



DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ALMACENES DE CRISTAL PLANO



**Someta
y dirija
la luz** - - - - -



- - - - - **a su voluntad con**

*Es un moldeado
de*
"ESPERANZA"
S. A.

BALDOSAS
"PRIMALIT"
FUNCIONAL

La flecha que cada baldosa lleva en un costado, indica el sentido en que ha de colocarse para que los prismas de sus paredes interiores desvíen los rayos luminosos hacia el techo, que los refleja y difunde por todo el interior del local, siendo, además, un eficaz aislante térmico y acústico.



DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ALMACENES DE CRISTAL PLANO

DOW-UNQUINESA, S.A.

... TIENE ABIERTA UNA PUERTA DE CARA A LA INDUSTRIA DE LA CONSTRUCCION.

SOLICITE DE NUESTRO SERVICIO TECNICO CUALQUIER INFORMACION ULTERIOR SOBRE NUESTROS PRODUCTOS.



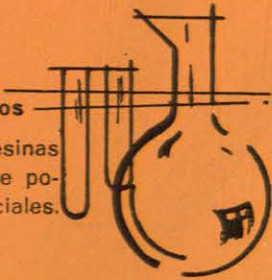
A la Industria del Caucho, pinturas y afines



Bióxido de titanio, anatasa y rutilo - Litopón 30^o/₁₀₀ - Litopón titanado - Oxido de cinc
Oxido cuproso rojo - Oxido cúprico negro - Oxido amarillo de mercurio - Resinas Albert.

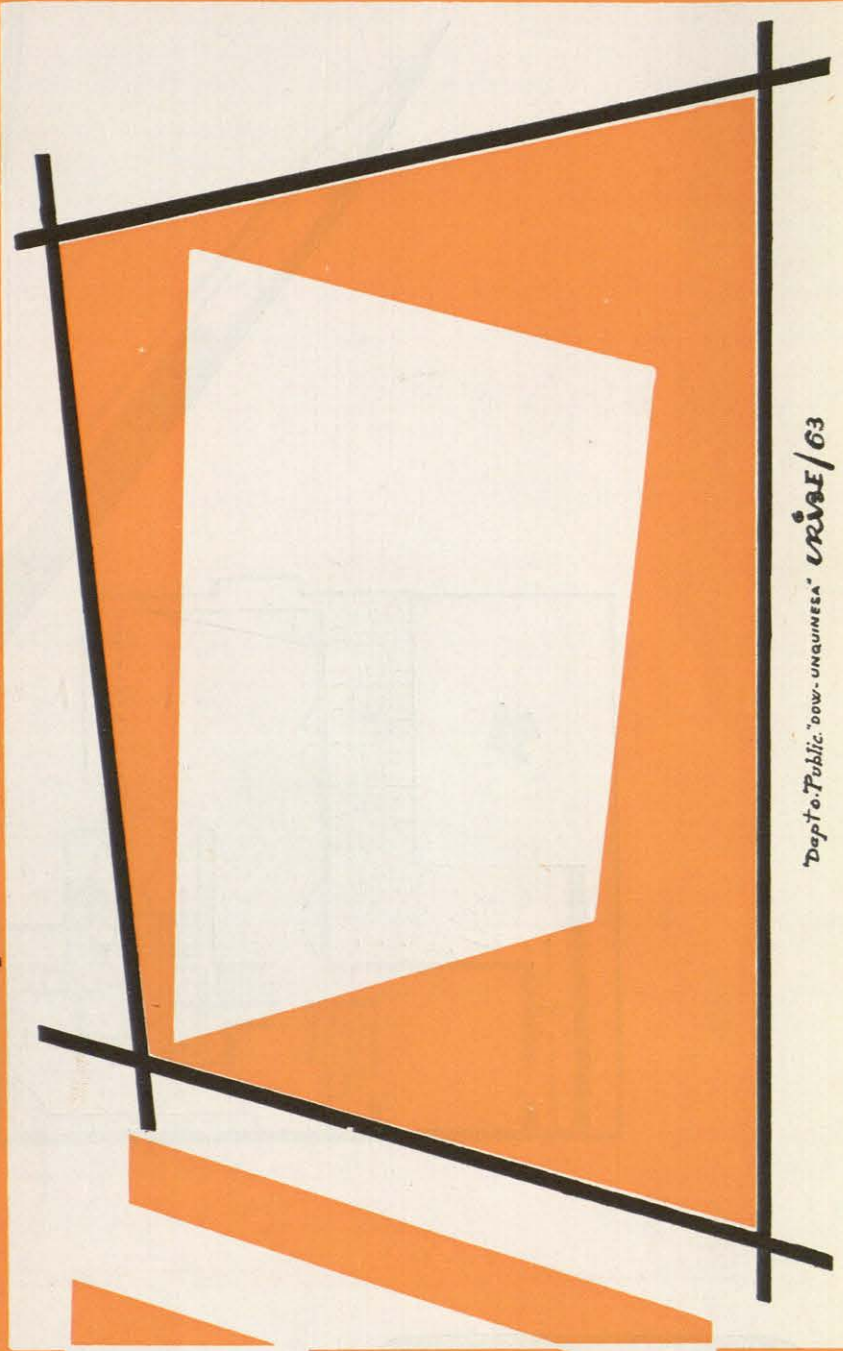
A la Industria de plásticos

Resinas fenoplásticas - Resinas aminoplásticas - Resina de poliestireno - Resinas especiales.



A la Industria de la madera

Colas de urea "Casco H".
Cola cascofén.
Cola cascorez.
Unquisol.



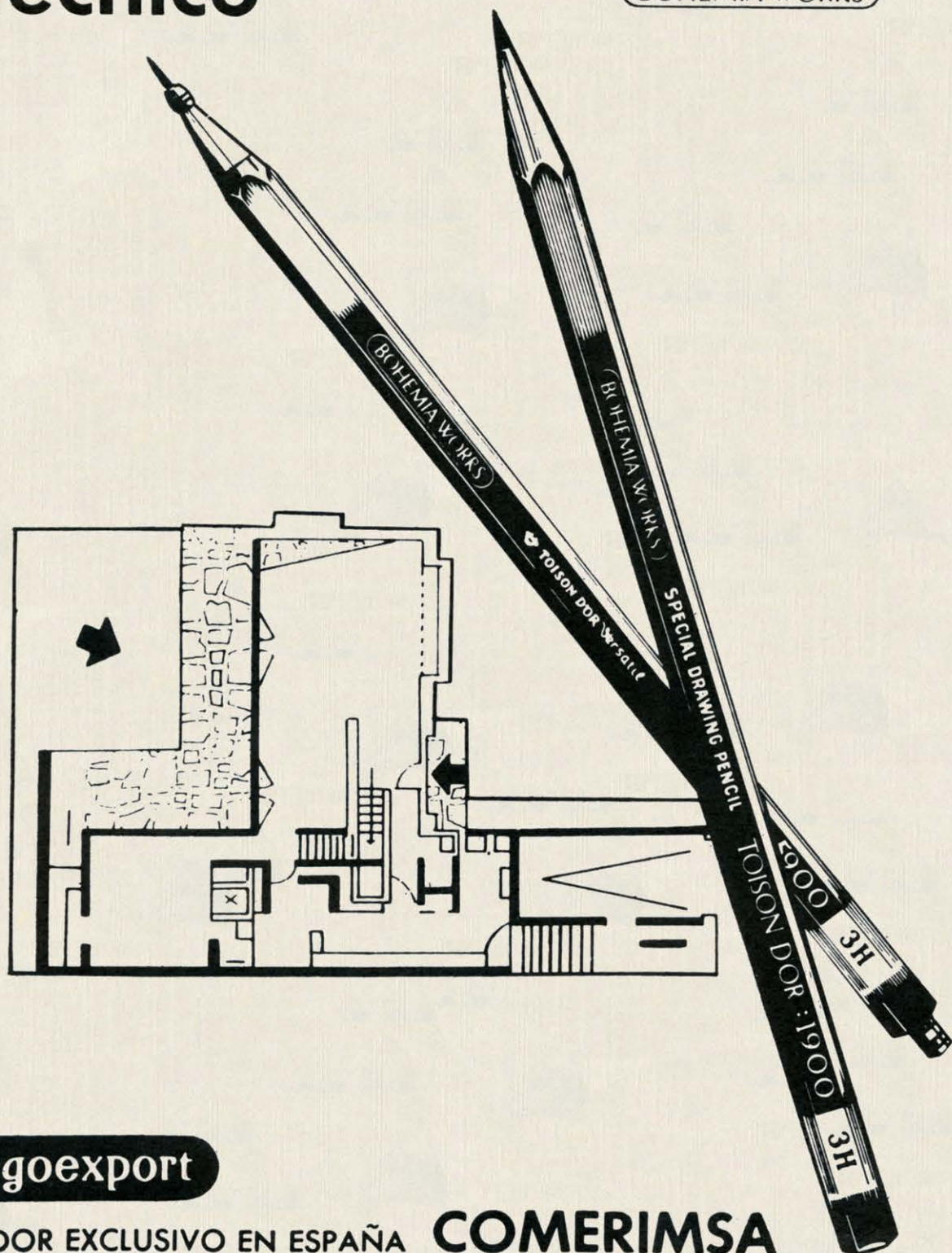
Depto. Public. "DOW-UNQUINESA" URIBE/63



DOW-UNQUINESA

Fábricas en AXPE y BARACALDO (Vizcaya) y MATAPORQUERA (Santander)
Teléfono 27 47 60 - Apartado 502 - Telegramas: DUNQUINESA - BILBAO

el lápiz creado para servir al técnico



 Pragoexport

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO EN ESPAÑA

COMERIMSA

SAGASTA, 11 · TELEFONO 257 09 00 · MADRID-4

DACHAL

IMPERMEABILIZACIONES PARA OBRAS DE EDIFICACION E INGENIERIA

láminas de aluminio-asfalto
láminas de cobre - asfalto
productos bituminosos
productos para juntas

VENTA Y COLOCACION



Palacio de Exposiciones (Barcelona)

CONSTRUCCIONES Y CUBIERTAS, S. A.

paseo de rosales, 22.-madrid

delegaciones: Málaga, Oviedo,
Sevilla, Bilbao.



 **tetracero 42**



ESTRUCTURAS PERFECTAS CON MATERIALES PERFECTOS

Porque **tetracero 42** es el feliz resultado del proceso a que se han sometido barras de acero de calidad especial

- Por cada 1.000 Kgs. de redondo ordinario, ahora solo necesita emplear 570 Kgs. de **tetracero 42** y POR LO TANTO..
- Obtiene una economía del 43 % de hierro
- Una reducción en el coste del 25 al 30 %.
- Una mayor facilidad para verter el hormigon en el encofrado.
- Garantia en todas y cada una de las barras
- Unas líneas más finas.

CARACTERISTICAS MECANICAS

limite elástico..... > 4.200 Kg/cm.² carga de rotura > 5.250 Kg/cm.² alargamiento de rotura... > 10 %

tetracero 42 prototipo de acero de alta resistencia • **tetracero s.a.** - Ayala, 5 - MADRID

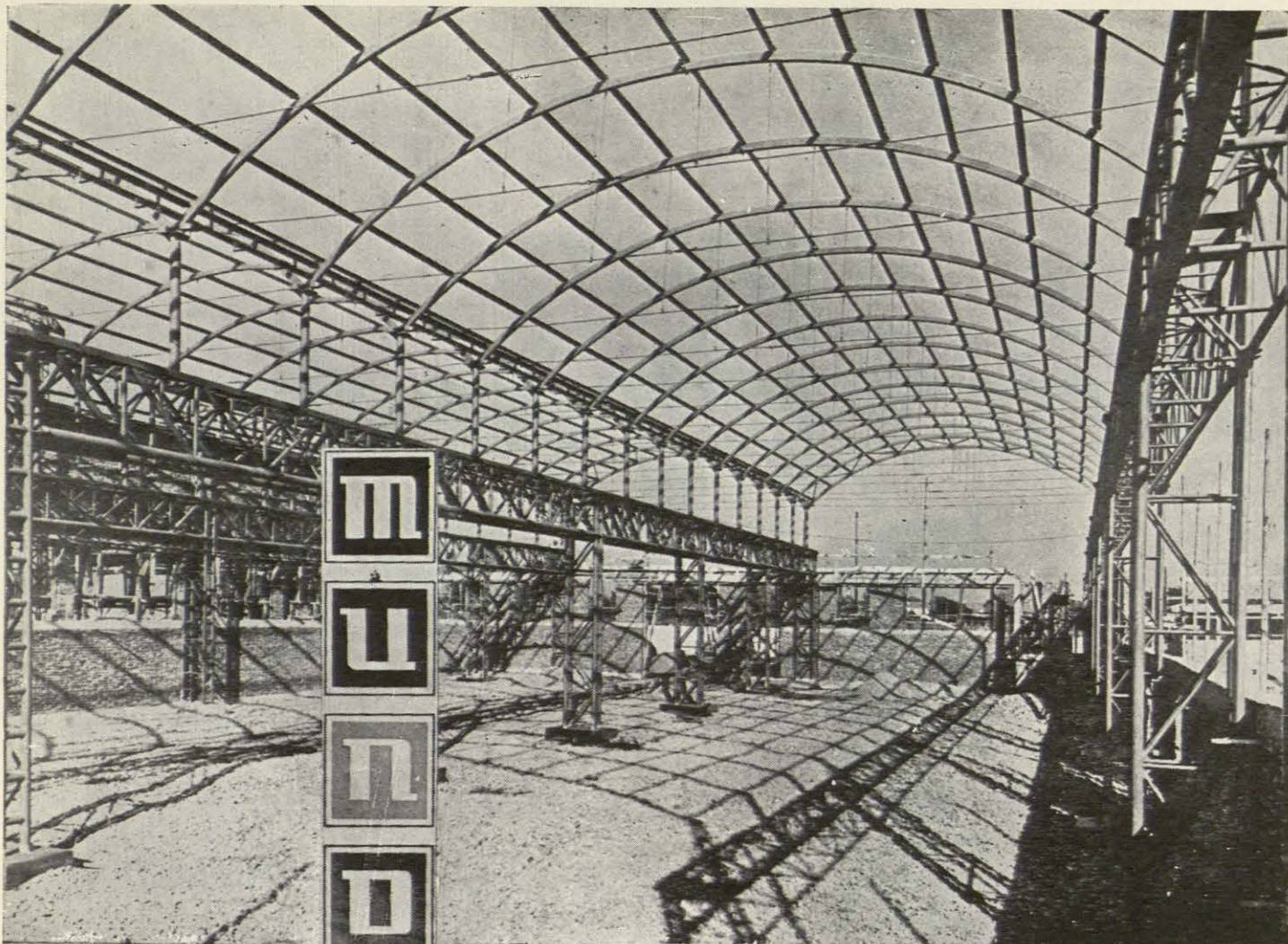


**AISLAMIENTO TERMICO
 ACONDICIONAMIENTO ACUSTICO
 ELEMENTO CONSTRUCTIVO**

**PLACAS
 FORJADOS
 MUROS**

Viroterm, S. a.

FABRICAS EN: MADRID: Españoletto, 23. VITORIA: Castilla, 29. Tel. 1723. GIJON: Av. de la Rep. Argentina, 44. Tel. 41654. MALAGA: Av. del Generalísimo, 16. Tel. 23513. BARCELONA: Vía Layetana, 139. Tel. 253 75 48. SANTA CRUZ DE TENERIFE: Viroterm Canarias, S. A., Pilar, 25.



M
U
N
D
U
S

NAVES CON CUBIERTA EN ARCO Y PUENTE GRUA DE 12 M. DE LUZ

ESTRUCTURAS SOLDADAS

toda clase de obras

- Naves de grandes luces.
 - Barracones, hangares, garajes, almacenes.
 - Cubiertas de campos de deportes
 - Torres eléctricas, de radio y T. V.
 - Puentes, pasarelas, etc.
 - Puentes grua, pórticos
 - Torres y postes de iluminación.
- Reducción de hasta un 50% de peso respecto a los perfiles clásicos
 - Menores gastos de transporte y montaje.

estructuras tubulares **MUNDUS**

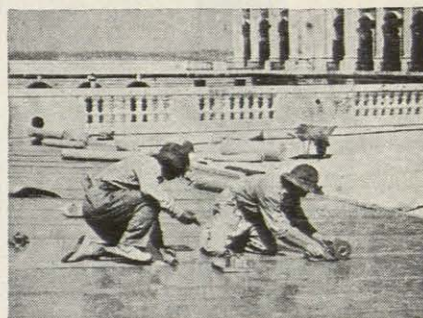
NOVANOL[®] - HALESA

hoja para impermeabilizaciones estancas



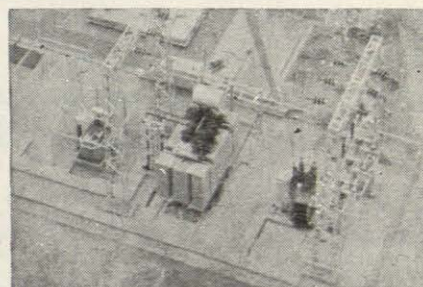
PROPIEDADES La hoja NOVANOL constituye una perfecta impermeabilización de cubiertas debido a su estabilidad a la acción del tiempo, a su elasticidad permanente y a poseer una gran resistencia al impacto y a la rodadura. Las cualidades de la hoja, unidas a una técnica de soldadura idónea desde un punto de vista mecánico y de facilidad de realización, nos permiten obtener un revestimiento impermeable de cubiertas o de compartimentos estancos de absoluta garantía

ENVEJECIMIENTO DE LA HOJA NOVANOL Muestras de NOVANOL soldadas con PG-30 han sido sometidas en el Laboratorio Central de Ensayos de Materiales a una prueba de envejecimiento artificial acelerado de cinco ciclos y con temperatura que oscila entre -21°C y $+60^{\circ}\text{C}$, con periodos de luz del arco eléctrico de carbón y lluvia. Según el expediente n.º 20.382 (20-5-61), no se observó alteración apreciable en ninguna de las muestras ensayadas, en el sentido de que el material no perdió su elasticidad ni se despegaron las zonas soldadas. El NOVANOL es inalterable a la acción de los agentes químicos más usuales



Colocación de NOVANOL en el Palacio Real de Madrid.

RESISTENCIA A LA TRACCION Las muestras envejecidas fueron rotas a la tracción en el Departamento de Plásticos «Juan de la Cierva» (expediente JG/AB - 489 - 5 - 6 - 61) con una resistencia de 165 kg/cm^2 , rompiendo fuera de la zona soldada. Debido a la notable resistencia al impacto y a la rodadura de la hoja NOVANOL, puede aplicarse de forma que permanezca indefinidamente a la intemperie, sin precisar capa de protección mecánica alguna, siempre que no vaya a estar expuesta a un esfuerzo de desgaste mecánico considerable. La resistencia al punzonamiento con carga permanente es de 1.2 kg/mm^2



Central de Guadalén. Cubierta impermeabilizada con NOVANOL.

COLOCACION Sobre la superficie de aplicación se extienden las hojas acaballadas 5 cms. y pegadas con PG 30 y sobre el empalme se adhiere un cubrejuntas de NOVANOL

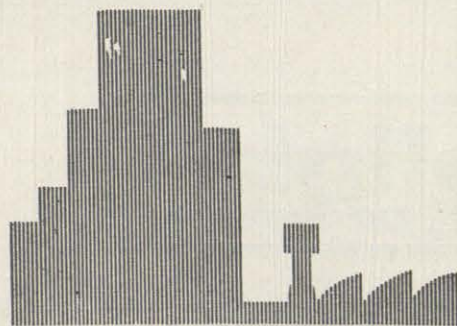
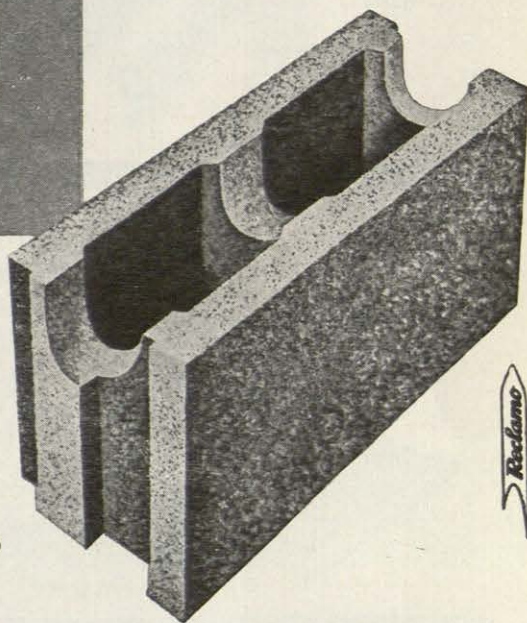
FABRICADO POR CEPLASTICA EN EXCLUSIVA PARA HALESA

HALESA, N.º 5 de FATIMA. 6 Y 8. MADRID. Tel. 230 00 11. IMPERMEABILIZANTES y ADITIVOS DEL HORMIGON

el agua...

...y durisol

Por su cualidad aislante, **DURISOL** anula las condensaciones de vapor. No absorbe el agua por capilaridad, ni la retiene, siendo este material de secado rápido, imputrescible e intrasmisor de humedades. **DURISOL** suprime las condensaciones, es resistente, ligero, adaptable, aislante térmico, aislante acústico y se fabrica con variada moldeación, para prevenir todas las exigencias constructivas. Las propiedades de **DURISOL**, han sido ya reconocidas y practicadas con satisfacción en muchos países, cuya climatología, condiciones sociales e insuficiencia de mano de obra especializada, plantean los mismos problemas que en nuestra nación.



Durisol

FIBRO HORMIGON MOLDEADO

INCOMBUSTIBLE
RESISTENTE
LIGERO
ADAPTABLE
AISLANTE TERMICO
AISLANTE ACÚSTICO
SUPRESION DE
CONDENSACIONES

DURISOL, S. A. E.

Consejo de Ciento, 413, 3.º, 2.º - Tel. 245 12 12 - BARCELONA-9

Fábricas en San Vicente dels Morts (Barcelona) y en Vitoria

Concesionarios para España y Portugal de

Durisol Materiaux de Construction Légers, S. A. DIETIKON - Suisse

**EL MATERIAL QUE SIMPLIFICA LA OBRA
Y PERFECCIONA LA CONSTRUCCION**

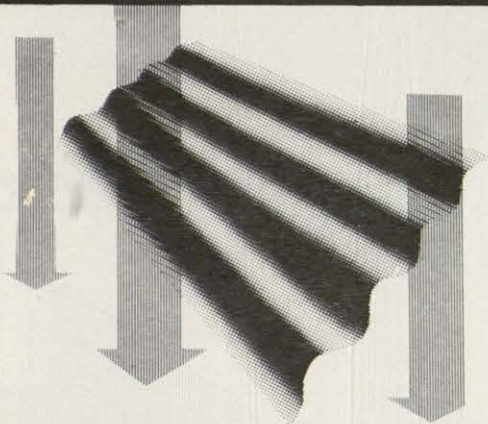


SUIZA - ALEMANIA - AUSTRIA - BELGICA - CANADA - DINAMARCA - FRANCIA - HOLANDA - JAPON - MARROC - TURQUIA - YUGOESLAVIA

en
la
moderna
construcción

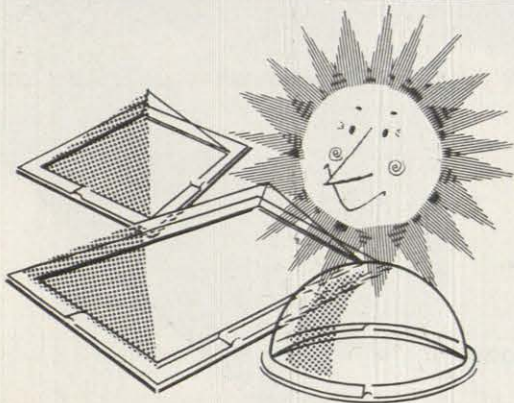
Poliglás

PRIMERA MARCA NACIONAL EN EL TIEMPO Y EN LA CALIDAD



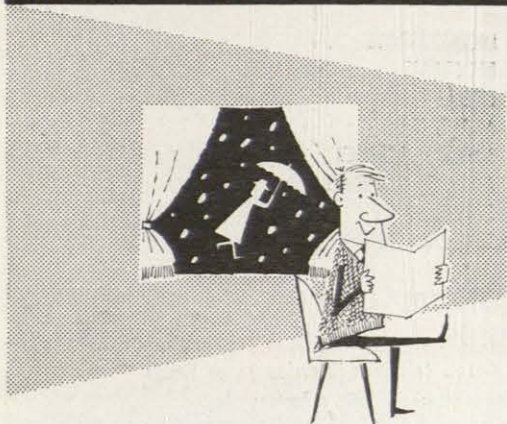
Poliglás
PLACA DE POLIESTER

MAS LUZ NATURAL EN SU INDUSTRIA
MAS CANTIDAD DE METROS CUADRADOS COLOCADOS EN ESPAÑA
MAS FACIL COLOCACION • AUSENCIA TOTAL DE ROTURAS



Poliglás
CLARABOYAS

FUNCIONALES Y ESTETICAS
LUZ GENITAL APROVECHADA AL 100 x 100



Poliglás
PANEL DE IBEXPAN

FORMIDABLE AISLANTE TERMICO Y ACUSTICO
IMPRESCINDIBLE EN INSTALACIONES FRIGORIFICAS

ALAS

MADRID

ALBASANZ, 36 TELF. 267-26-93

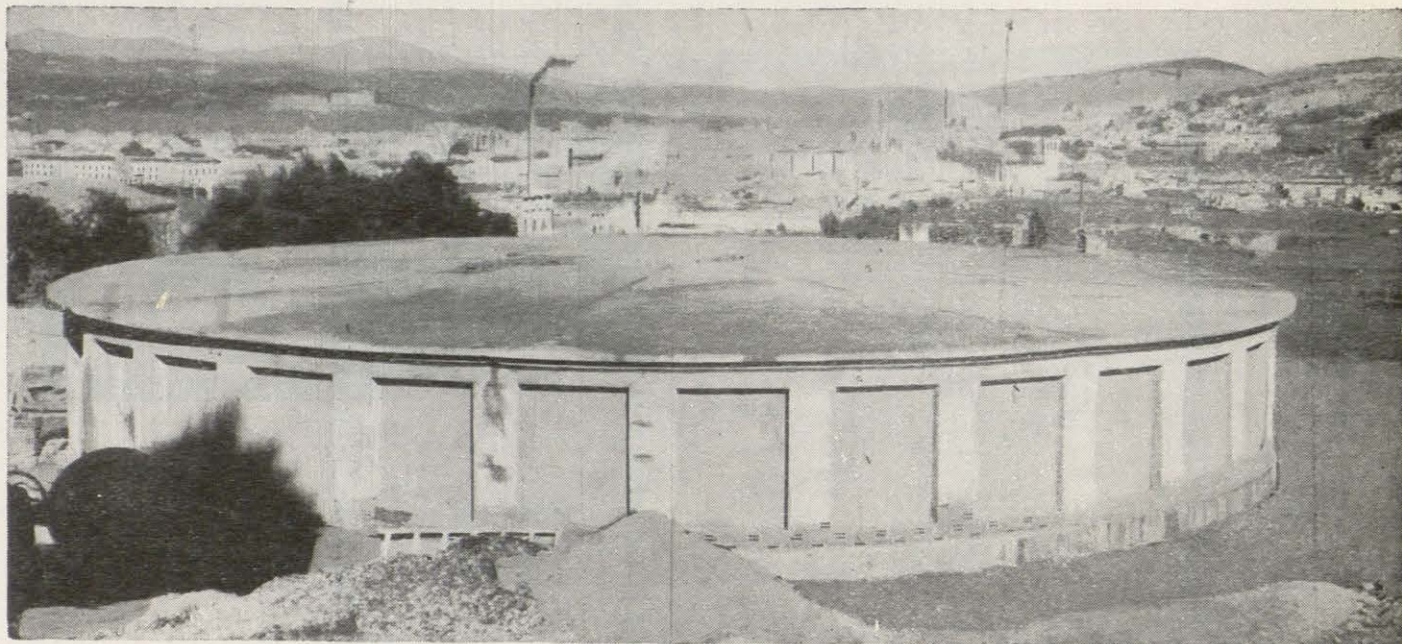
BARCELONA

CERDEÑA, 389 TELF. 255-17-00

REPRESENTANTES EN TODA ESPAÑA - ESTUDIOS Y PROYECTOS GRATUITOS

FEB-IMPE

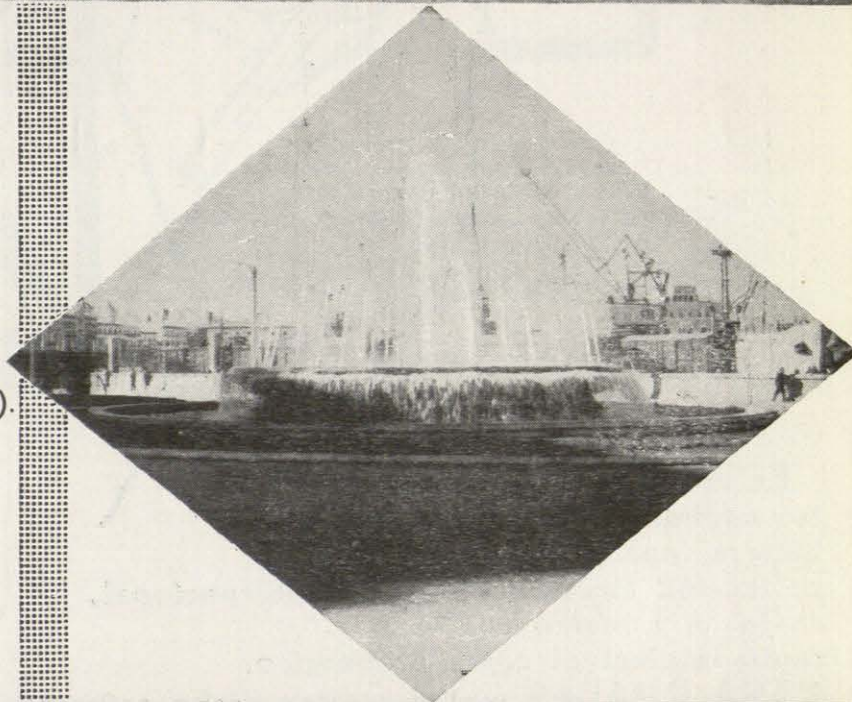
hidrófugo en masa



para:

depósitos, piscinas, tanques.
cimientos
sótanos
fachadas y demás paramentos
exteriores (enfoscados o revoques).

impermeabilice al construir.
luego es más difícil y costoso.



DISTRIBUIDO EN ESPAÑA POR:

**comercial e industrial
química de barcelona, s. a.**

pasaje marsal, 11 y 13
teléfonos 223 98 74 - 224 93 01
barcelona - 4

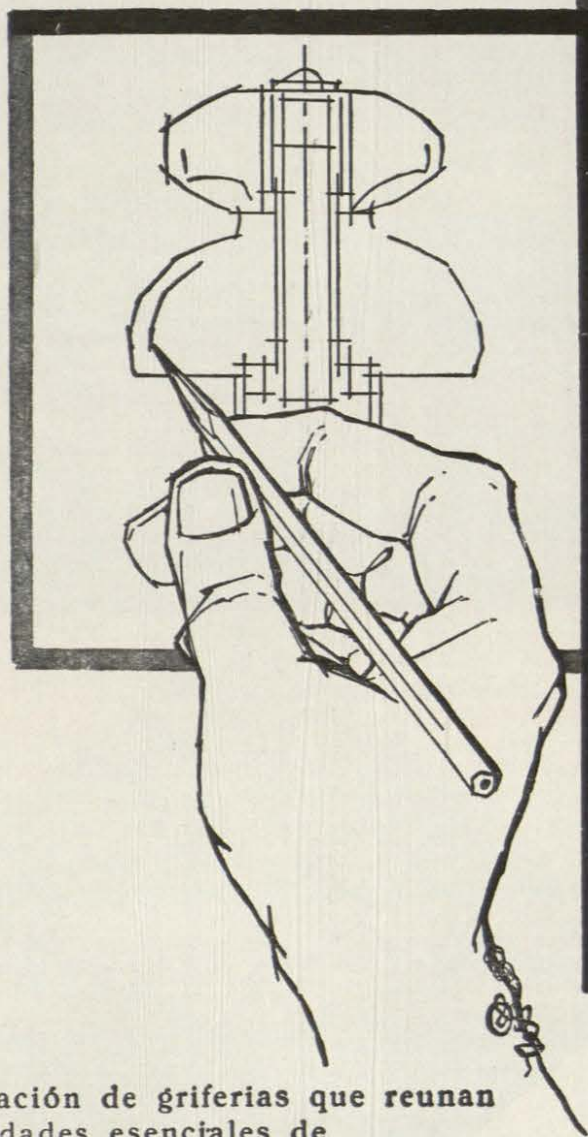
productos

IBER-FEB

Envíenos este cupón en un sobre con su membrete o dirección y recibirá amplia información.

Feb impe

nuestros técnicos solo proyectan grifería...



ZENIT



DIAMANTE



ASTORIA



TOPACIO

La creación de griferías que reúnan las cualidades esenciales de belleza, duración, perfección mecánica y precio internacional, exige un esfuerzo continuo tanto intelectual como económico.

CASA BUADES jamás regatea dicho esfuerzo, porque sabe que este es el único medio de conservar el primer puesto.

CASA BUADES

Antonio Buades Ferrer, S.A. - Palma de Mallorca

CAPACIDAD DE PERFORACION

28 cm. por min. con broca de 27 mm. de diám.

24 cm. por min. con broca de 29 mm. de diám.

18 cm. por min. con broca de 34 mm. de diám.

PROFUNDIDAD DE PERFORACION

4 metros

CONSUMO DE GASOLINA

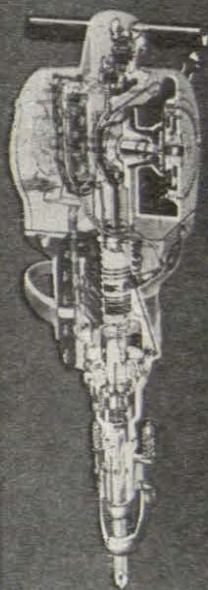
0,11 litros por metro perforado

PESO: 30 KILOS

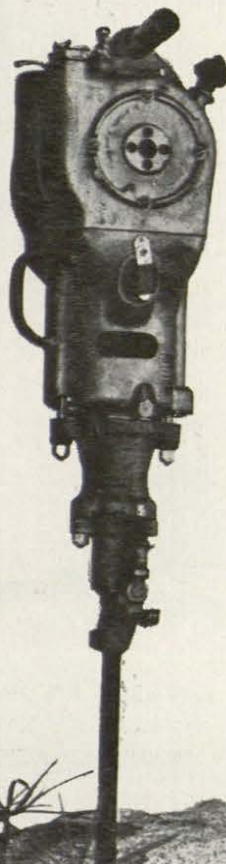
Pionjär

martillo perforador
rompedor con motor
de gasolina autónomo

FABRICADO EN SUECIA POR LA FIRMA
BERGMAN BORR A B



DISTRIBUIDORES
EXCLUSIVOS
PARA ESPAÑA



Precio de venta:
55.000 pesetas

más seguro
más rápido
más económico

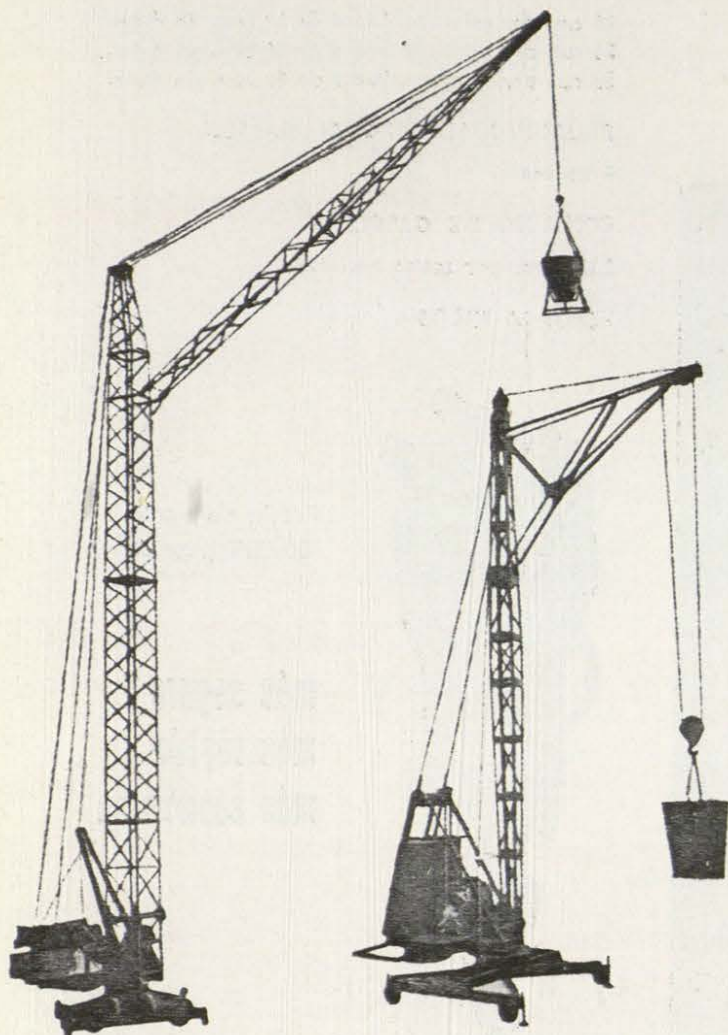
Comercial Industrial Pallares, S. A.

Princesa, 13. Tel. 247 93 00. Pl. Santo Domingo. Tel. 1400

MADRID-8

LEON

CIPSA MAQUINARIA DE ELEVACION Y TRANSPORTE

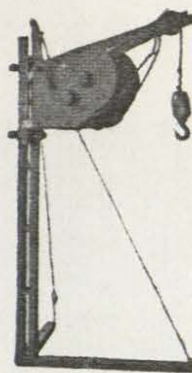


GRUAS DE TORRE

GRUAS DE INCLINACION
VARIABLE Y VARIAS
TRANSFORMACIONES

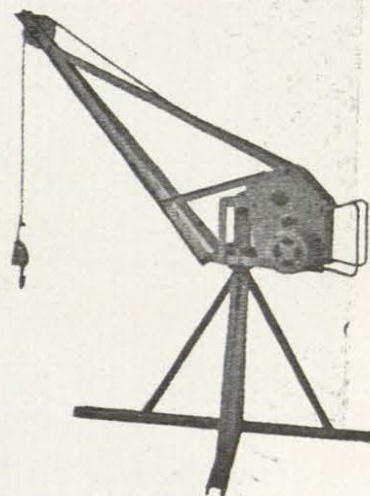
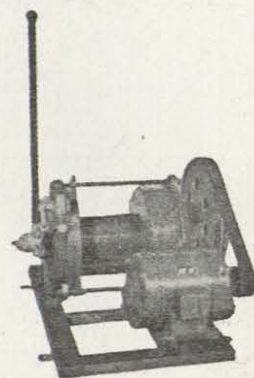


CINTAS TRANSPORTADORAS



PLUMAS
ELEVADORAS

CABRESTANTE
DE SEGURIDAD
"ADLER - CIPSA"



GRUAS DE PLUMA GIRATORIAS

COMERCIAL INDUSTRIAL PALLARES, S. A.

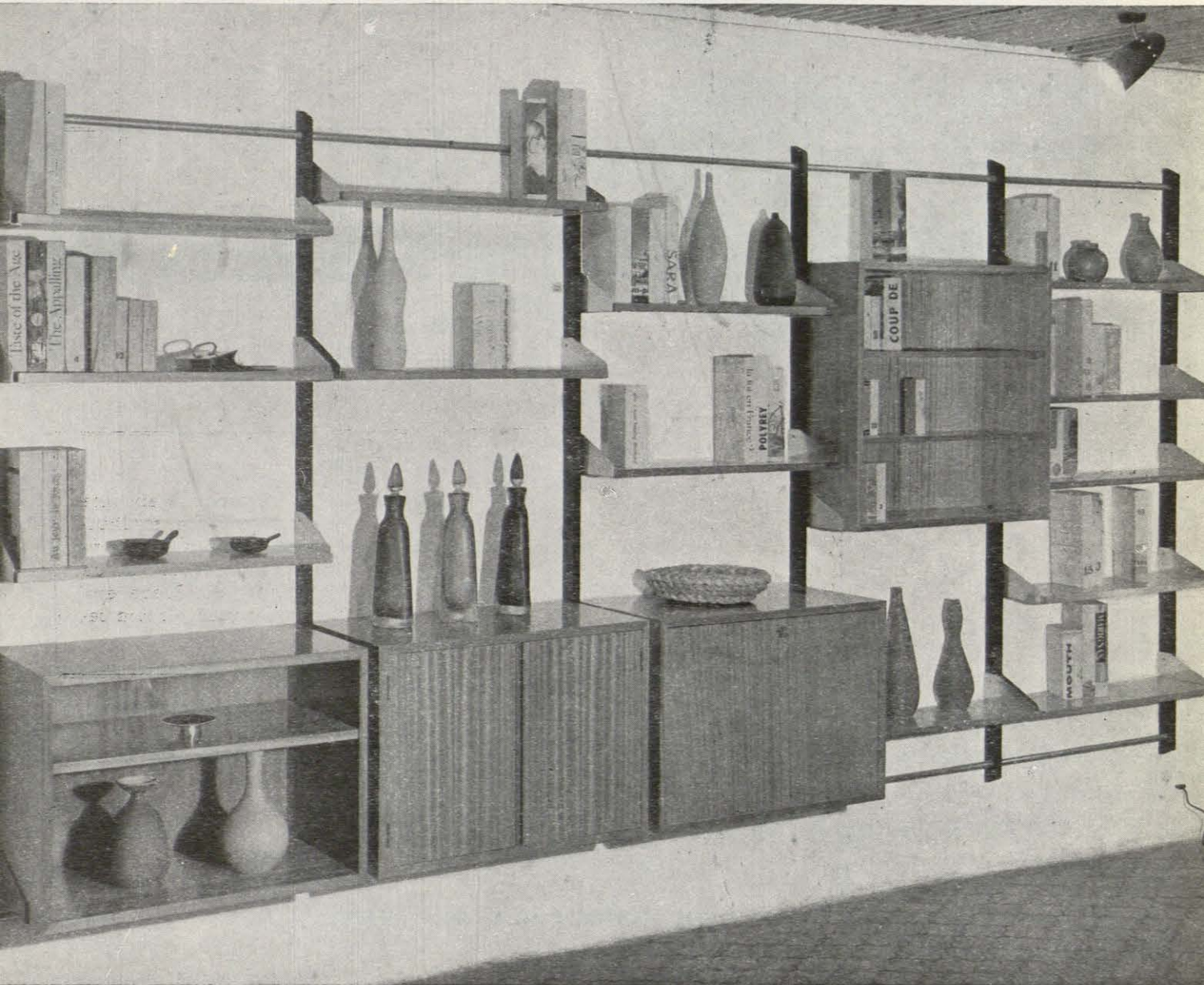
PRINCESA, 13
MADRID - 8

CIPSA estudiará sus problemas de movimiento de materiales.

Consúltenos su caso sin compromiso alguno por su parte.

DARRO DARRO

una gama completa de
muebles de gran
calidad, producidos
en serie para la
casa, para el jardín
y para el trabajo



DARRO

muebles, galería de arte

BILBAO
rodríguez arias, 15 - telefono 216417
SEVILLA
asunción, 7 - teléfono 73506
VALENCIA
marqués de dos aguas, 15- teléfono 218680
PALMA DE MALLORCA
zavellá, 10 - teléfono 25913
MALAGA
marbella
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
plaza de cairasco, 1
JEREZ DE LA FRONTERA
el alcázar

MADRID-8 - lista, 40 y 42
teléfonos 225 16 87 225 92 47



COLA B-261

Adhesivo de gran poder, resistente a la humedad, incombustible, ininflamable, perfecto para Parquets de madera, pavimentos de goma, plástico, etc. Insustituible para corcho aglomerado.

Económico

MORTERO B-257

Un mortero único en el mercado, de absoluta adherencia a cualquier material de construcción, especialmente indicado para placas de fibrocemento, revestimiento de gres recibido de bloques de morteros ligeros, etc. Puede emplearse indistintamente sobre yeso y sobre cemento.

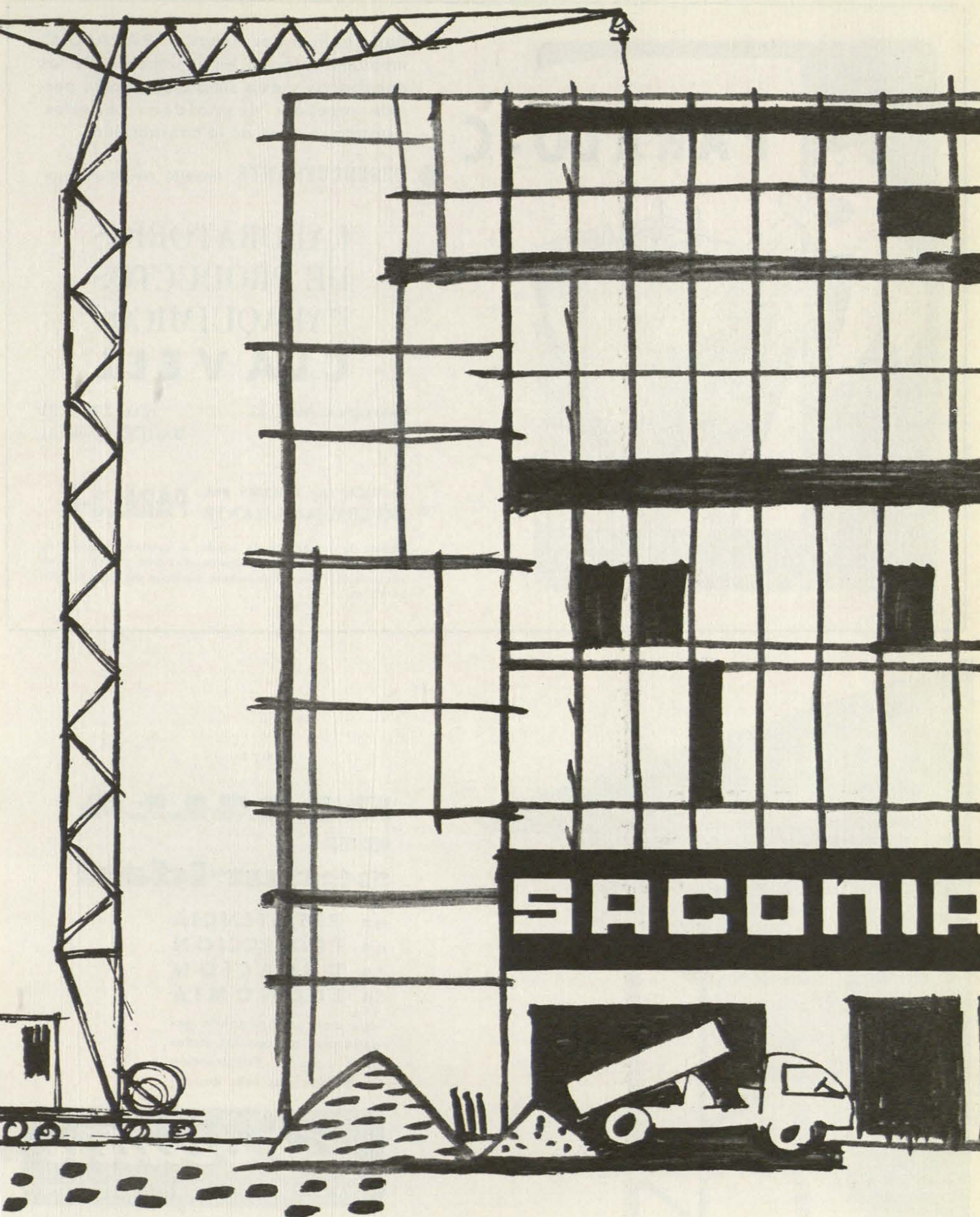
FABRICADOS POR

arafe

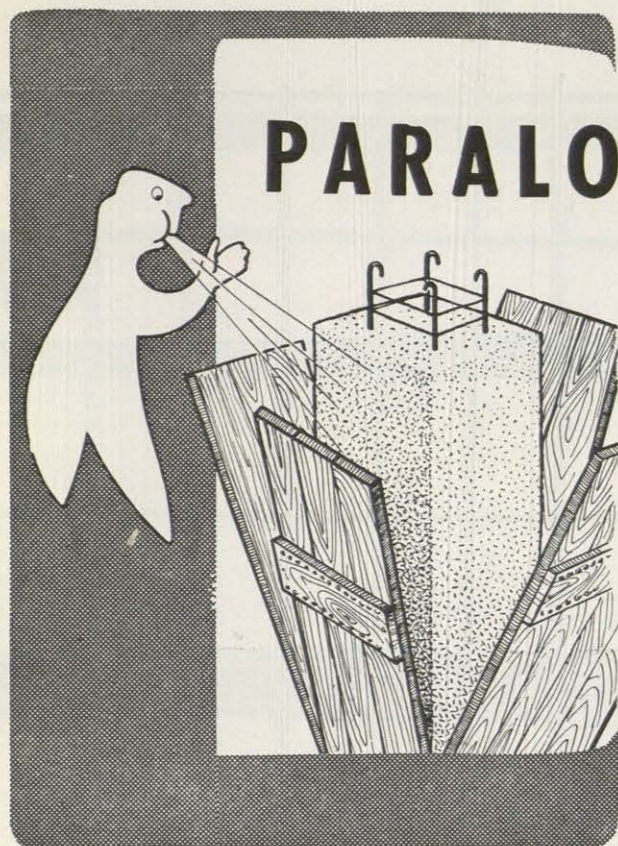


CON LICENCIA L. BOIRE (FRANCIA)

NOTA: Nuestro departamento técnico le informará de estos productos, totalmente nuevos en el mercado español. Para informes dirigirse a "ARAFE, S. A.", Camino Valgrande, Alcobendas (Madrid), teléfono 93, o al teléfono 226 37 41 de Madrid.



EMPRESA CONSTRUCTORA
Alcalá, 1 - Teléfonos 231 49 02 y 231 94 03 - MADRID



PARALO-C

Basta aplicar dos manos de **PARALO-C**, mediante brocha, en la madera de los encofrados y esta simple operación permite repetidos desmoldeos perfectos. Abarata el coste de la construcción.

● **DESENCOFRANTE** resuelto científicamente.

LABORATORIOS DE PRODUCTOS PARAQUIMICOS **CLAVELL**

MUNTANER, 40 y 42.

TELF. 225 63 31
BARCELONA - 11

● **FABRICANTES TAMBIÉN DEL IMPERMEABILIZANTE PARALO-B**

Expulsa la humedad y la impide en cualquier material de construcción. Se aplica fácilmente, mediante brocha y forma una película invisible que permite cualquier acabado (pintura barniz, etc.).

ROCALLA es **seguridad**

en **RESISTENCIA**
en **PROTECCION**
en **DURACION**
en **ECONOMIA**

Seguridad en la absoluta garantía que ofrecen los materiales para la Construcción amparados por esta marca:

Rocalla

UNA MARCA QUE VALORA EL CONSTRUCTOR

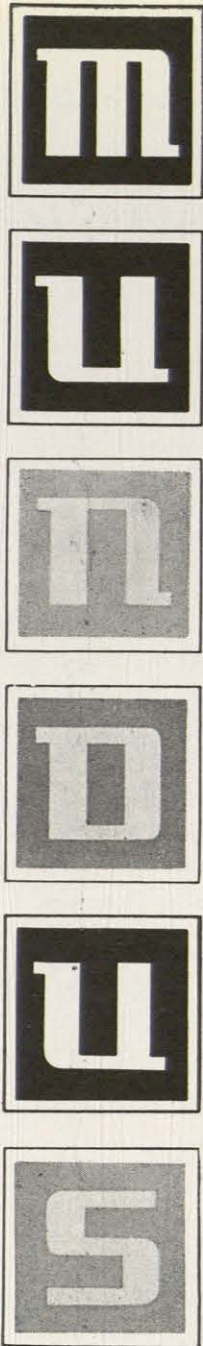
PLANCHAS ONDULADAS "SUPERONDA" - PLANCHAS LISAS
TUBERIA LIGERA - TUBERIA ESPECIAL "DURIT" - CANALONES
DEPOSITOS CILINDRICOS, CUADRADOS, RECTANGULARES,
SOMBRETES PARA CHIMENEAS, ETC.

ROCALLA, S. A. • Vía Layetana, 54 • Teléfono 22 07 68 • Barcelona

ANDAMIOS TUBULARES DESMONTABLES

MUNDUS

en la vanguardia de la técnica
ofrece, como auxiliar
para la ejecución de las obras:



Seguridad:

todos los elementos son de acero

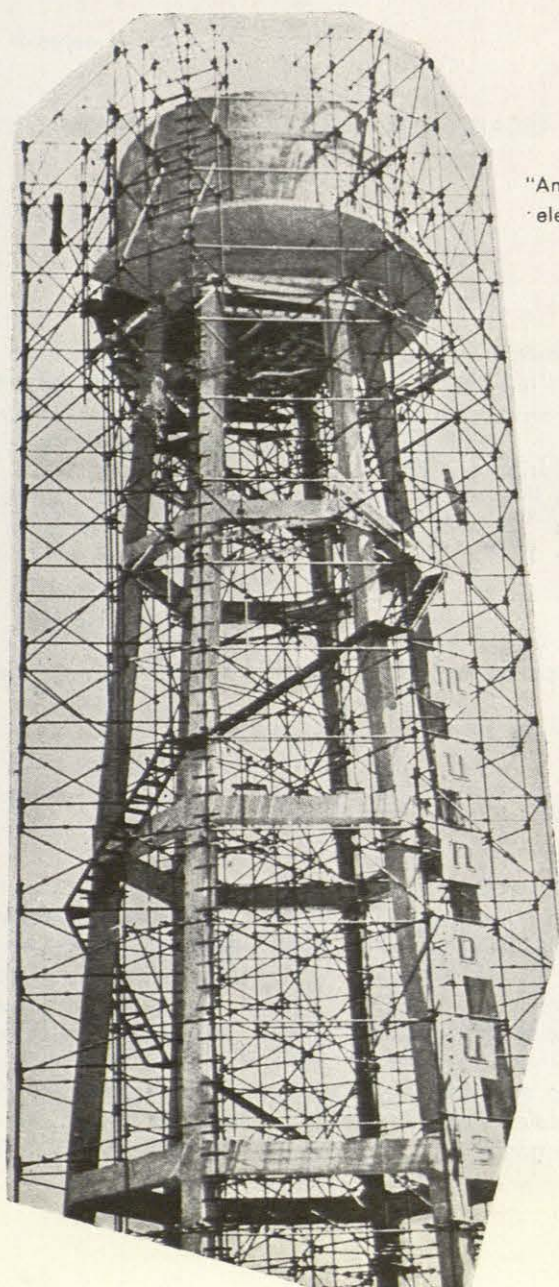
Rapidez de montaje:

ligereza de los elementos
y simplicidad en sus uniones

Rapidez de transporte:

mínimo peso y volúmen

MADRID: GENERAL GODED, 21 - TELF. 224 22 14
BARCELONA: VIA LAYETANA, 45 - TELF. 222 07 13



"Andamio para depósito
elevado en CADIZ"

Medidas normalizadas y los recargos por medidas no normalizadas en tubos y planchas de plomo que entraron en vigor el día 15 de abril de 1963:

RELACION DE MEDIDAS NORMALIZADAS

TUBOS

8 × 12	15 × 20	25 × 31
8 × 14	15 × 21	25 × 32
	15 × 23	
10 × 14		30 × 36
10 × 15	17 × 22	
10 × 16	17 × 23	35 × 42
10 × 18		
	20 × 25	40 × 46
12 × 16	20 × 26	40 × 54
12 × 18	20 × 28	40 × 55
12 × 20	20 × 32	

PLANCHAS

1 m. × 5 m. y espesor mínimo de 1,5 mm.

RECARGOS POR MEDIDAS NO NORMALIZADAS EN TUBO Y PLANCHA DE PLOMO

TUBO

<i>Diámetro interior (en milímetros)</i>	<i>Espesor de pared (en milímetros)</i>	<i>Recargo Pesetas por Tm.</i>
Inferior a 8	Cualquiera.	A convenir.
De 8 a 40	Cualquiera.	1.000,00
De 41 a 100	De 3 y en adelante.	500,00
De 101 a 150	Inferior a 3.	1.500,00
	De 3 y en adelante.	1.000,00
	Inferior a 3.	2.000,00

Para "tubos de largo fijo", cualquiera que sea su diámetro y espesor, recargo a convenir.

PLANCHA

<i>Dimensiones (en metros)</i>	<i>Espesor (en milímetros)</i>	<i>Recargo Pesetas por Tm.</i>
De 5 × 1.	Inferiores a 1½.	500,00
Largo distinto de 5.	Cualquiera superior a 1.	1.500,00
Ancho distinto de 1.	Cualquiera superior a 1.	1.500,00

En el caso de coincidir varias dimensiones especiales, se aplicará la suma de los recargos correspondientes.

Los embalajes y portes especiales serán de cuenta del cliente.

Estos recargos no se aplicarán a los elaborados de aleaciones y plomos especiales, que serán siempre precios a convenir.

EL HOMBRE MODERNO

preocupado por su confort

hace

de su casa

LA CASA DEL SILENCIO



la equipa con tuberías
DE PLOMO



hace descansar las fun-
daciones sobre zapatas
DE PLOMO



aisla su despacho por
tabiques forrados con hojas
delgadas
DE PLOMO

PIDA INDICACIONES EN EL

**CENTRO DE DOCUMENTACION
E INFORMACION DEL PLOMO**
Fortuny, 6. - Madrid - Teléfono 24-00-63



CARRETERA DEL AERO CLUB
CARABANCHEL ALTO (MADRID)
TELEFS. 228 88 04 y 228 98 13

ELABORACION PLASTICOS ESPAÑALES, S.A.



PANTALLAS DIFUSORAS SOBRE
TECHO DE "ULTRACOUSTIC"
PABELLON DEL I.N.I. EN LA EXINCO

- ★ DIFUSORES
- ★ CLARABOYAS
- ★ FREGADEROS
- ★ LUMINOSOS

PANTALLAS DIFUSORAS SOBRE
TECHO DE "ECHOSTOP".
BANCO ESPAÑOL DE CREDITO
Arquitecto: J. L. SANZ MAGALLON



ASFALTEX

Láminas y fieltros asfálticos
Impermeabilizantes e hidrófugos
Asfaltos y emulsiones especiales

Aislantes térmicos y acústicos
Pinturas al agua para fachadas

Pinturas y materiales
protectores y decorativos

Productos especiales para
juntas de dilatación
Aditivos para morteros y
hormigones

Materiales para
protecciones anticorrosivas

Adhesivos y colas
Masillas, insonorizantes, etc.



ASFALTEX



S.A.

Barcelona: Av. José Antonio, 539 - Tel. 2 23 31 21 (10 líneas)

Delegaciones en: Madrid - Bilbao - Sevilla

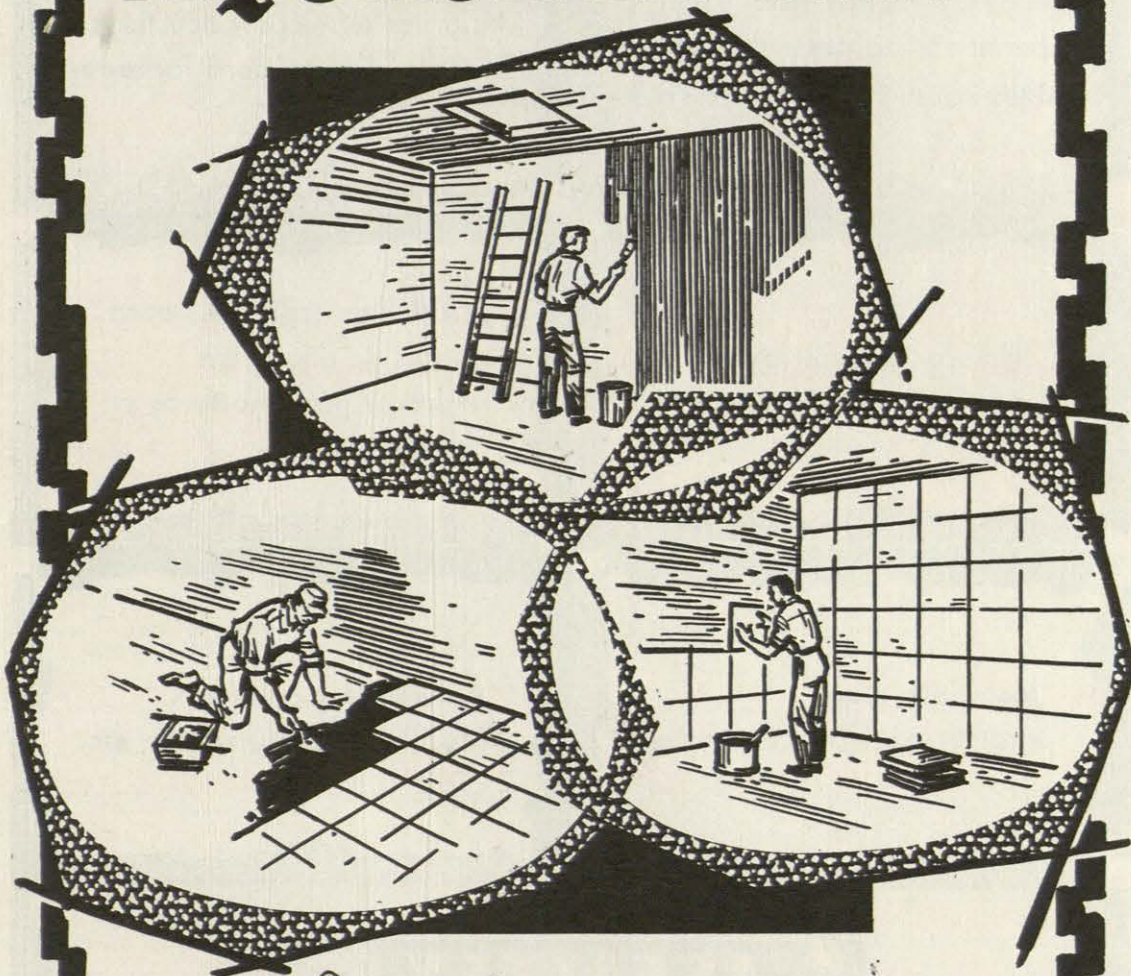
Agentes de Venta en toda España

ASFALTEX

ofrece su nueva

PASTA ASFALTICA

AQUASEAL EXTRA



ASFALTEX



S.A.

Barcelona: Av. José Antonio, 539 - Tel. 223 3121 (10 líneas)

Delegaciones en: Madrid - Bilbao - Sevilla

Agentes de Venta en toda España

ARQUITECTURA

ORGANO DEL COLEGIO OFICIAL
DE ARQUITECTOS DE MADRID

AÑO 5 NUM. 56 AGOSTO 1963

Director: Carlos de Miguel. • Redactor Jefe: Luis Moya. • Secretarios de Redacción: Francisco de Inza y José L. Pico.

Dirección, Redacción, Administración y Oficina de Publicidad:
MADRID • BARQUILLO, 12 • TELEFONO 231 05 15

NUMERO DEDICADO AL MONASTERIO DE EL ESCORIAL
CON MOTIVO DEL IV CENTENARIO DE SU FUNDACION

Portada. Juan de Herrera. Grabado de Bradi. • Andanzas y visiones españolas. Miguel de Unamuno. • La composición arquitectónica en El Escorial. Luis Moya. • Unas notas para los compañeros. Ramón Andrada. • Las iluminaciones del Escorial. • Pintores de, en y para El Escorial. Juan Ramírez de Lucas. • El Museo de la Arquitectura del Escorial. Jesús Bosch y Javier Feduchi. • El Escorial. Su tiempo y el nuestro. Francisco de Inza. • El secreto del Escorial. P. Alfonso L. Quintás. • Consideraciones sobre el costo del Monasterio del Escorial. José M. Bringas. • Cuando se construía El Escorial. L. M.

SUSCRIPCIONES: España: 375 pesetas los doce números del año.
Países de habla española: 425 pesetas. Demás países: 475 pesetas. Número corriente, 40 pesetas y atrasado, 45 pesetas.

Talleres: Gráficas Orbe, S. L. • Padilla, 82 • Madrid, 1963.
Depósito legal: M. 617-1958.

ANDANZAS Y VISIONES ESPAÑOLAS

Miguel de Unamuno.

Llegamos a El Escorial el día de Viernes Santo por la tarde y a punto aún de ver, puesto el día, la entrada de la procesión en la soberbia iglesia del Real Monasterio. Iglesia en que he entrado por vez primera al recordarse en ella la muerte de Cristo.

Porque aunque a alguien pueda parecerle mentira habiendo pasado tantas y tan largas temporadas en Madrid, jamás me había llegado antes a esa llamada octava maravilla, a ese monasterio que no debería haber español alguno españolizante—esto es, dotado de conciencia histórica de su españolidad—que no visitase alguna vez en su vida, como los piadosos musulmanes la Meca, y ello, aparte de sus ideas, ya sea para bendecirlo, ya para execrarlo.

Pues lo cierto es que apenas hay quien se llegue a visitar El Escorial con ánimo prevenido y sereno, a recibir la impresión de una obra de arte, a gozar con el goce más refinado y más raro, cual es el de la contemplación del desnudo arquitectónico. Casi todos los que a ver El Escorial se llegan, van con antojeras, 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 la encuentran, se la fingen.

En el tomo de las guías Baedeker, dedicado a España y Portugal—y sabido es hasta qué punto estos tomos representan la ortodoxia del turismo—o como si dijésemos su escritor alemán Justi—tan conocido por su obra sobre Velázquez—hay un pasaje en que al hablar de El Escorial nos dice que es un ejemplo de lo que puede la voluntad y de lo que no puede. "La voluntad es todopoderosa, se dice—añade—; lo es en ciertos terrenos de la realidad, pero es incapaz de crear una sola obra de genio. Y es esta chispa divina lo que faltó a la empresa de Felipe II. Tuvo la desgracia de pertenecer a una época que no brillaba ni por la fuerza creadora ni por el gusto. No era, sobre todo, a propósito para crear un monumento del más elevado arte religioso. Se le impuso, pues, al conjunto, un dibujo geométrico riguroso y a la ejecución un estilo, del que exaltaron sus contemporáneos la noble sencillez y sus admiradores la majestad, pero al cual no se le reconoce hoy sino una aridez repulsiva. El procedimiento seguido por el regio director que lo prescribía todo, hasta el último detalle, su disposición sombría a quitar de los proyectos las formas que le parecían demasiado ricas o demasiado presuntuosas; todo esto y muchas otras circunstancias debieron paralizar el entusiasmo creador... Sin libertad, no hay ni belleza ni verdad.

"El espíritu de severa etiqueta que Felipe impuso a la corte de España y que tan deplorablemente obró sobre las fuerzas mentales de sus sucesores, revélase en su obra, que parece mirarnos con un poder de fascinación casi petrificante. El único encanto de El Escorial es formar como parte integrante del paisaje de que está rodeado, lo cual no había sido previsto por sus constructores."

Este tan típico pasaje de Justi, en que se calumnia el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, no menos que a su fundador, al prudente rey don Felipe II, se le ha calumniado, es un modelo de juicio que quiere ser estético y no es sino político.

He dicho ya que nada hay tan difícil como gustar el encanto del desnudo arquitectónico. El desnudo escultórico y el pictórico, como suelen ser desnudo humano, están mucho

más al alcance que el desnudo arquitectónico, y más si éste es de un templo. A mí por mi parte me ocurre que cuando veo en un edificio un adorno cuya función arquitectónica no comprendo, se me antoja que está allí para tapar una grieta o un defecto de construcción. Y 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.

Cree Justi que la época de Felipe II no fué una época de gusto, mas habría que preguntarle de qué gusto. Ciertamente que no del suyo. Pero esto del gusto es de lo más superfluo y variable que hay. Añade que no fué una época a propósito para crear un monumento del más elevado arte religioso, mas aquí habría que conocer no tanto el sentimiento estético cuanto el sentimiento religioso de Justi y de los que como él o detrás de él piensan. Lo de la aridez repulsiva merece un párrafo aparte.

Eso de hablar de la aridez repulsiva de El Escorial, como hablar de lo sombrío de su carácter, carece, en rigor, de valor estético, pues falta probar que lo árido y lo sombrío no puedan ser hermosísimos. Áridas son las pirámides de Egipto, árido es el desierto, mas yo no sé que pueda negarse inmensa hermosura a las unas y al otro. El desierto es a su modo tan hermoso como un bosque.

Es como cuando se habla del campo de Castilla, de los solemnes páramos de la Mancha y se dice que son áridos y tristes, queriendo decir con eso que son feos. Y debo confesar que a mí me produce una más honda y más fuerte impresión estética la contemplación del páramo, sobre todo a la hora de la puesta del sol, cuando lo enciende el ocaso, que uno de esos vallecitos verdes que parecen de Nacimiento de cartón. Pero en el paisaje ocurre lo que en la arquitectura: el desnudo es lo último de que se llega a gozar. Hay quien prefiere una colinita verde, llena de arbolitos de jardín, a la imponente masa de uno de los grandes gigantes rocosos de la tierra.

Saca en seguida a relucir Justi lo del carácter sombrío de Felipe II—este ya tradicional lugar común—y lo de que proscribiera lo demasiado rico y presuntuoso. Y luego viene lo consabido: lo de la libertad, la severa etiqueta de la corte de España, etc. Todo lo cual delata que en vez de un juicio estético se trata de un juicio político. Y no se olvide que Justi pertenece a la nación de Lutero, a aquellas tierras en que se llegó a llamar Felipe II el Demonio del Mediodía.

Tomad, en cambio, la estupenda *Historia de la Orden de San Jerónimo* del P. F. José de Sigüenza, que la escribió en El Escorial y mientras éste se construía y que asistió a los últimos momentos de Felipe II. Los libros tercero y cuarto de la tercera parte de esta obra están dedicados a describir El Escorial. Y a fe que apenas se encontrará en castellano estilo que mejor convenga al del Monasterio que el estilo literario de la obra del P. Sigüenza, obra que es una especie de Escorial de nuestra literatura clásica—modelo de sencillez, de sobriedad, de majestad y de limpieza. También la obra del P. Sigüenza puede a primera vista producir un cierto efecto de monotonía y desnudez, ya que en ella se suceden los relatos de las vidas de aquellos recojidos varones jerónimos, no de otro modo que en el Monasterio se suceden las ventanas de sus celdas, todas unas a otras iguales. Pero ¡qué descanso en la lectura de esas vidas! Soy de los que han leído las 1.240 páginas en folio y de apretada letra de los dos tomos de esa historia en su edición de la *Nueva biblioteca de autores españoles*, que bajo la dirección de don Marcelino Menéndez y Pelayo publica la casa Bailly Baillièrre, y es continuación del Rivadeneyra, y aseguro que esa prolija lectura fué para mi espíritu un descanso tan grande como el de contemplar la masa del Monasterio desde un prado de la Herrería en que tendí mi cuerpo. ¡Raro placer en tiempos de agitación febril! Porque ni la obra del Padre Sigüenza es para hojeada de prisa o leída de viaje, acaso en un tren, ni El Escorial para contemplado de lijero y de paso. El desnudo necesita siempre tiempo, mientras que la hojarasca impresiona desde luego, aunque luego esa impresión vaya amortiguándose.

Hay que leer en el P. Sigüenza el breve relato de la batalla de San Quintín, ganada a Felipe II por el duque de Saboya contra el duque de Guisa y los franceses el día de San Lorenzo de 1554, y que fué el motivo de fundarse para la Orden de San Jerónimo el real monasterio de El Escorial. "El hazimiento de gracias de Filipo por todos estos favores—dice el historiador jerónimo—no fué para que se rematase en un día ni siete, ni parasse en solo el hombre; propuso con mucha resolución edificar un ilustrísimo templo al martyr español, que fuesse tan famoso en todo el mundo como su glorioso nombre, donde de día y de noche se celebrasse su memoria y se hiziesen y diessen a Dios para siempre bendición y gracias". Y sigue la descripción del monasterio, la única que haya digna de él, y acaba con su comparación con otros edificios famosos, principalmente con el templo de Salomón, que ni el P. Sigüenza ni ninguno de su tiempo ni de muchos siglos antes vió.

¡Y qué bien entendía el buen jerónimo, el del estilo severo y desnudo, la severidad y desnudez del edificio en que trabajaba! Era el estilo de la verdad, porque "la verdad—nos dice en otra parte—ama mucho la claridad y la desnudez, y la que no es así, no es verdad". Y él, el buen monje, gustaba de la casta desnudez, pues al hablarnos de un cuadro del Ticiano que representaba a Santa Margarita, nos dice que era "valiente figura, aunque algo corrompida una singular parte della, por el zelo indiscreto de la honestidad; echáronle una ropa falsa en un desnudo de una pierna, que fué grosera consideración". Y cosa grosera debía parecerle echar falsos adornos sobre el desnudo de los edificios, ya que "no consiste la arquitectura en que sea deste orden o aquel—nos dice en otro lugar—sino que sea un cuerpo bien proporcionado, que sus partes se ayuden y respondan, aunque no sea sino unas piedras cortadas de la cantera, assentadas con arte, una encima o enfrente de otra, que vengán a hacer un todo de buenas medidas y partes que se respondan".

Alguien se ha atrevido a llamar el Escorial portugués a aquel monasterio, también de jerónimos, de Belén, cercano a Lisboa, prototipo del más hojarascoso estilo manuelino. Fué el mismo rey don Manuel el que ha dado nombre al estilo, el que a fines del siglo XV fundó esa casa con las riquezas que del Extremo Oriente afluían a Portugal. Y no cabe, en verdad, oposición mayor al arte escurialense. ¡Eso sí que no es árido! Pero es hojarascoso y no de más fruto estético. Pues en arte como en naturaleza no da más fruto de permanente belleza lo que más hoja cría.

Hablando del cual monasterio de Belén, el P. Sigüenza en otra parte de su obra nos dice así: "Y como la arquitectura moderna está siempre adornada de follajes y de figuras y molduras y mil visajes impertinentes, y la materia era tan fuerte, labrávase mal y costaría infinito tiempo y dinero: lo que agora está hecho muestra bien lo que digo. Tiene esta fachada del medio día mucho desto así en la iglesia como en el antecoro y dormitorio, que es todo mármol, y lleno de florones, morteretes, resaltos, canes, pirámides y otros mil moharrachos que no sé cómo se llaman ni el que los hacía tampoco". Y él, el buen jerónimo, acostumbrado a cantar dentro de aquel templo de El Escorial, todo robustez maciza, al hablar del templo de los Jerónimos de Belén nos dice que "es de una sola nave... y el cruce-ro es admirable de mucha grandeza, sustentado sobre unos pilares muy flacos y delgados puestos por gentileza más que por necesidad: cosa que a cualquier hombre de buen juyzio en esto ha de ofender en viéndolo". Y añade el siguiente razonamiento de una gran profundidad en estética arquitectónica diciendo así: "Fiose el arquitecto en la fortaleza de las paredes que avían de ser poderosos a sufrir y sustentar el peso y la fuerza de la bóveda. Y quiso espantar a los que entrassen viendo como en el ayre una máquina tan grande: locura e indiscreción en buena arquitectura, porque el edificio es para asegurarme, y no que viva en él con miedo de si se me viene encima". ¡Y qué a seguro y sin miedo de que se le viniese el templo encima, cantaría en el coro de aquel formidable templo de su Escorial, que siendo tan grande parece se nos achica y ciñe por gracia de sus proporciones!

Es como aquellas "pieças de mucho desenfado—de que el mismo P. Sigüenza nos habla—alegres, claras y de grandeza que aunque algunos se les ensangosta, a otros se les ensancha el alma viéndose en ellas". Y el alma se ensancha al entrar en aquella iglesia, de

columnas como torres, donde nos sentimos a seguro, y donde está la grandeza tan templada y como humanizada por la proporción, que sin perderla parece la fábrica ensangostarse para ceñirse a nuestra seguridad y abrigo.

Grandeza proporcionada y desnudez, y nada de florones, morteretes, resaltos, canes, pirámides y otros mil moharrachos, cuyos nombres ni los que los hacen saben, pues no son cosas definidas y con función propia, tal es el carácter de ese edificio que repugna por su aridez a los que no se detienen lo bastante a dejarse empapar de su austero encanto.

Entra por mucho en juicios como el de Justí, lo repito, la preocupación política o religiosa. Porque no son muchos los que piensen como pensaren y aun siendo muy progresistas y muy literatos, saben ver todo lo que de intensa pasión, puesta al servicio de su causa, había en aquel Don Quijote de covachuela que fué Felipe II. Este hombre singular, preocupado de la salvación de las almas de sus súbditos, fué como dice muy bien Martín A. S. Hume en su excelente historia de España (*The spanish people, their origin, growth and influence*) en su sombrío orgullo, su mística devoción, su poderosa individualidad, la personificación del espíritu de su pueblo, fué "el primer rey verdaderamente español de toda España", identificóse con la obsesión nacional que era "una creencia en la misión especial de los españoles para extirpar la herejía". Llegaron a construir nuestros abuelos—añade Hume—"una nación de místicos, en que cada persona sentía su propia comunión con Dios y era capaz, en consecuencia, de cualquier sacrificio, de cualquier heroísmo, de cualquier sufrimiento por esta causa". Y ese espíritu severo, desnudo y fuerte habla en las piedras de El Escorial a quien quiere oírlo, piense éste como pensare.

Leed en el mismo P. Sigüenza el relato de la última enfermedad y muerte de aquel Don Quijote de despacho u oficina, cuya arma fué la pluma de mandar. Oídle cuando al recibir el sacramento quédase luego con su hijo a solas y le dice: He querido que os halléis presente a este acto, para que veáis en qué pára todo. "Como en todo fué tan rey y de tan alto ánimo este príncipe parece que aun quiso reynar y enseñorearse sobre la muerte", nos dice el jerónimo. Murió con el crucifijo mismo que su padre el emperador entre las manos. Mandó al arzobispo le leyese la pasión de San Juan. Cerca de la una de la noche fué a hablarle su confesor, y él dijo a los jerónimos que le rodeaban: "Padres, decidme más que quanto más se allegava a la fuente tanto crecía más la sed". Cuando don Fernando de Toledo fué a darle una de las velas de nuestra señora de Monserrat, el rey le dijo: "Guardadla, que aun no es tiempo", y a las tres de la mañana, al presentársela de nuevo "le miró riéndosele y tomándosela de la mano dixo: Dadla acá, que ya es hora".

"Las últimas palabras que pronunció y con que partió deste mundo, fué dezir como pudo, que moría como católico en la Fe y obediencia de la santa iglesia romana; y besando mil vezes su crucifijo (tenfale en la una mano y en la otra la candela y delante la reliquia de San Albano por la indulgencia), se fué acabando poco a poco, de suerte que con un pequeño movimiento, dando dos o tres boqueadas, salió aquella santa alma y se fué, según lo dizen tantas pruebas, a gozar del reyno soberano. Durmió en el Señor el gran Felipe segundo, hijo del emperador Carlos quinto, en la misma casa y templo de San Lorenzo, que avía edificado y casi encima de su misma sepultura, a las cinco de la mañana, cuando el alva rompía por el Oriente trayendo el sol la luz del domingo, día de luz y del Señor de la luz; y estando cantando la missa del alva los niños del seminario, la postrera que se dixo por su vida y la primera de su muerte, a treze de setiembre, en las octavas de la Natividad de nuestra señora Vigilia de la Exaltación de la Cruz, el año MDXCVIII, en el mismo día que catorce años antes avía puesto la postrera piedra de todo el quadro y fábrica de esta casa". Allí fué escrita en el real monasterio de San Lorenzo del Escorial la muerte de su fundador, por el padre fray José de Sigüenza, de la Orden de San Jerónimo, hoy extinguida que fué de esa muerte testigo.

Salamanca, mayo de 1912.

Tanto se habla y se escribe sobre El Escorial esta temporada, que ya hay peligro de que se produzca un cansancio general. Antes que llegue ese momento, sería bueno estudiar un aspecto de su arquitectura poco tratado hasta hoy, y que es de verdad útil para el arquitecto actual, en cuanto éste es creador de objetos visibles y de ámbitos para vivir y para andar.

UN PROYECTO DE TEMA LIBRE

Lo primero que llama la atención, es el estupendo tema que para cualquier arquitecto constituiría este edificio. Se trata de construir en terreno libre elegido a propósito, en plena naturaleza, sin tener la coacción de un ambiente urbano ya existente, ni la necesidad de adaptarse a lugares sagrados inamovibles ni a estilos ni a formas pre-establecidas por cualquier circunstancia.

Aquí, al contrario, había que crear el ambiente adecuado al edificio, y los lugares sagrados se situarían como y donde conviniera. Nada de esas gravísimas condiciones que determinaron la forma de tantos edificios antiguos y modernos, como el Erecteo o el Pilar de Zaragoza. El primero, teniendo que englobar varios santuarios anteriores, y además, el lugar donde Poseidón hirió la roca y donde brotó la fuente, el olivo que hizo surgir Atenea, la tumba de Cecrops, etc. El segundo, con la fachada al río determinada por la muralla romana y la necesidad de dejar el Santo Pilar en el sitio exacto donde lo dejaron los Angeles (de aquí la ingeniosa solución de Ventura Rodríguez para la Capilla del Pilar).

También el programa suele condicionar el proyecto, y más ahora que antes. Nada de esto ocurría en El Escorial, donde el programa, el proyecto y la obra iban creciendo a la par.

Tampoco el presupuesto creaba problemas graves, ya que el propósito de Felipe II no era desmesurado, y los recursos de España y del Imperio eran más que suficientes para la modesta dimensión de lo planeado. Ni tampoco se propusieron hacer alardes constructivos en que se agotasen las posibilidades mecánicas de los materiales.

Así que por ninguna parte aparecieron las condiciones y las limitaciones que normalmente coartan y dirigen la labor creadora. Aquí, el mentido absolutismo de Felipe II consistió en la absoluta libertad para la creación arquitectónica.

LABOR DE EQUIPO

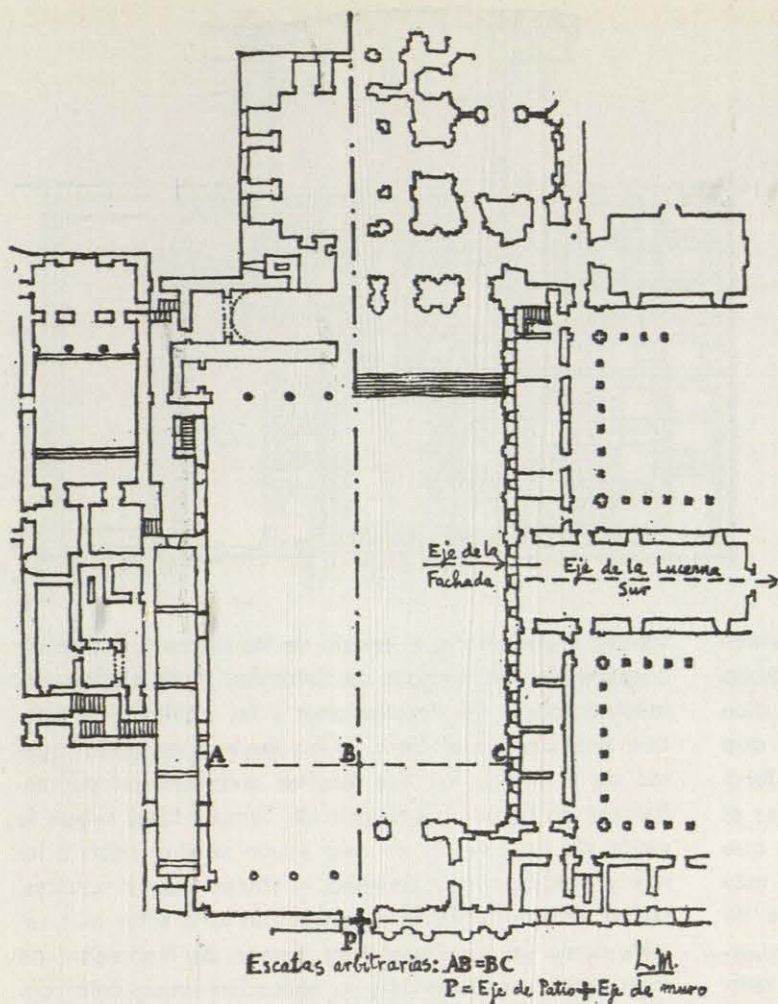
Esta creación no fué de uno, sino de muchos. Las eternas discusiones sobre la atribución del conjunto y de cada una de sus partes a arquitectos determinados

nacen de la dificultad de comprender actualmente, con nuestra mentalidad todavía individualista y romántica, lo que puede ser una creación artística colectiva.

Allí hubo un equipo, con el rey a la cabeza, formado por teólogos, escrituristas, filólogos, médicos, botánicos, pintores, escultores, músicos y, naturalmente, arquitectos y aparejadores, en lugar preeminente, que nos honra, y que en este caso era doblemente natural puesto que el rey era prácticamente uno de nuestro oficio. El *modus operandi* de este equipo es un misterio; el mejor relator del asunto, fray José de Sigüenza, no lo explica con claridad en ningún lugar de su obra. Una parte del misterio, no obstante, ha sido descubierta hace poco por nuestro compañero Francisco Iñiguez, y esperamos con impaciencia conocer esta revelación. De todos modos, parece natural que en cada etapa del trabajo llevase la dirección, aunque fuese de un modo oscuro, la personalidad más relevante y mejor preparada para el tema correspondiente. Esto se confirma en algunos pasajes de la *Historia* de fray José de Sigüenza, por los que sabemos de la intervención decisiva de Arias Montano en la selección de los reyes que habían de colocarse en el patio que lleva el nombre de éstos, la de Juan de Herrera en cuestiones de maquinaria, y otras.

Sin embargo, queríamos saber cómo se decidieron las cuestiones puramente arquitectónicas, aquellas que determinaron la forma del edificio, desde el trazado de la planta hasta los detalles de la molduración. Porque nada de esto se hizo según recetas ni rutinas, cosa que hubiera sido fácil en aquellas alturas del manierismo en que se servía al público un Miguel Angel convertido en fórmula de protocolo.

Aquí las cosas se hicieron de otro modo: ni el formalismo de los "apple polishers", ni la pasión de los creadores individuales. Aquí, un equipo organizado científicamente—a la manera de hoy para las cuestiones técnicas—estudió y resolvió serenamente todos los problemas. Pero antes se los planteó, o sea que antes hubo una intención, y de ella sabemos muy poco, sólo vaguedades. Por ejemplo, que el edificio había de ser mayor y mejor que el Templo de Salomón; esto lo sabemos porque lo dice en muchos lugares el padre Sigüenza, lo confirman muchos de sus coetáneos, y lo siguen diciendo autores posteriores, como el famoso Caramuel en su *Arquitectura Recta y Oblicua* (1678). Este último, por cierto, en la portada de la obra estampa la siguiente frase, muy curiosa, sobre el Monasterio: "Que inventó con su Divino Ingenio, delineó y dibuxó con su Real mano, y con excesivos gastos empleando los mejores Architectos de Europa erigió El Rey don Philippe II."



Patio de los Reyes y patio de los Gomares.

El primero está tomado de la *Planta primera y general* de El Escorial (estampa de Perret), y se ha puesto en comparación con el de la Alhambra en cuanto a su trazado, pero no a sus dimensiones. Por tanto, ambos están a diferente escala. Para su comparación se ha hecho igual el ancho de ambos patios y se ha hecho coincidir el muro de arranque de ambas composiciones, que en la Alhambra es el contiguo al Palacio de Carlos V, y en El Escorial es la fachada principal. A la vista de ello resulta claro el paralelo entre ambos, que puede seguirse desde las proporciones generales hasta los gruesos relativos de las fábricas, y sobre todo, aunque no puede apreciarse con sólo los planos, el juego alternado de volúmenes y claroscuro.

Ha de notarse que ambos patios son los de recepción y representación, tanto en la Alhambra como en El Escorial.

EL PROPOSITO

Puesto que no tenemos prueba documentada de cuáles fueron las ideas sobre la arquitectura que tenía el equipo, ni menos de cuál fué el propósito que les guiaba en esta obra, tanto en el conjunto como en sus detalles, parece necesario estudiar el resultado de sus trabajos para ver si en él se traslucen sus intenciones. Esto no es fácil, ya que el edificio no es, a los ojos de un arquitecto, consecuencia del vitrubianismo que el padre Sigüenza y otros atribuyen a sus autores. Poco falta para que sea lo opuesto a ese vitrubianismo, o al Renacimiento italiano, que es su versión moderna. En efecto, lo que llama la atención inmediatamente a cualquiera de nosotros es una organización de planta que no recuerda nada a las composiciones que describe Vitrubio, ni a las que conocemos de la Antigüedad clásica, ni menos a las del Renacimiento italiano, y del europeo en general. Por el contrario, este tipo de planta se encuentra en Siria, realizada en varios alcázares—Mxatta, Balkuvara, Ukhaidir—durante la alta Edad Media, entre los siglos VII y IX probablemente (aunque algunos autores dan fecha anterior, hacia el año 400, para Mxatta). En España, el conjunto del patio y sala de Comares, en la Alhambra, reproduce la composición del eje central de esos alcázares sirios que es también la de otros más recientes repartidos por el mundo Islámico medieval. Y precisamente esa parte de la Alham-

bra es la misma composición del eje central del Escorial, y con las mismas proporciones (en la planta).

Con los alzados ocurre lo mismo: el aspecto de esta ordenada selva de torres y chapiteles no tiene nada que ver con la Antigüedad, ni con Vitrubio, ni con el Renacimiento italiano. De parecerse a algo, sería al Kremlin, o a alguna ciudad gótica alemana, pero poniendo orden.

Cierto es que la parte Oeste del Monasterio contiene dos edificios fundacionales—el convento y el colegio—que, estudiados por nuestro ilustre compañero Secundino de Zuazo, resultan tener un claro antecedente en los grandes hospitales europeos, y especialmente en los españoles: el de Santa Cruz de Toledo, el de los Reyes Católicos en Santiago, etc, etc. Todos ellos son de traza gótica o proto-renacentista, y de muy oscura filiación clásica.

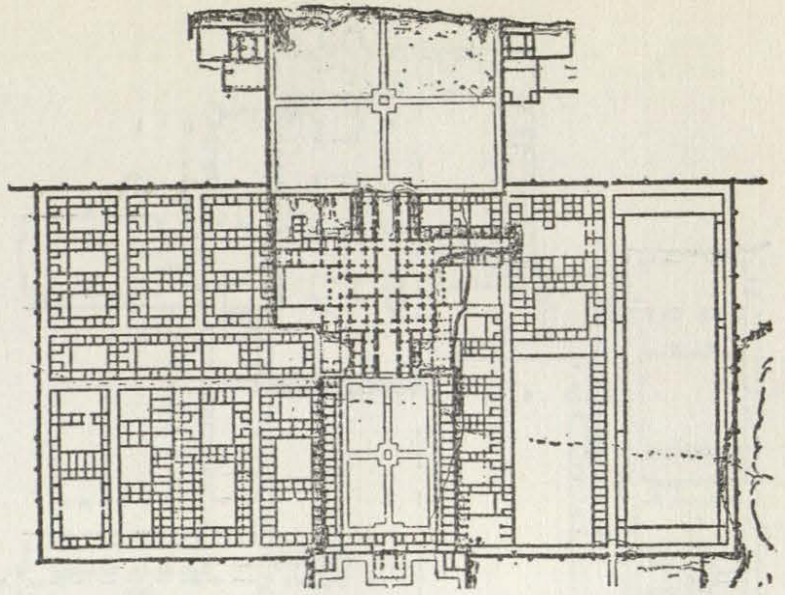
Parece como si los autores del Escorial sólo se hubiesen acordado de las arquitecturas clásicas, antigua y moderna al final, al trazar la iglesia y al decorar con portadas, cornisas y molduras todo un edificio ya hecho antes con principios totalmente distintos.

CONTRADICCIONES

Lo dicho antes es lo que expresa el edificio, y se sabe que la iglesia se trazó y construyó al final, cuando ya estaba habitado el edificio en buena parte. Pero el

Alcázar de Balkuvara.

Es uno de los Alcázares sitios de la alta edad media (hacia 850-860), cuya composición ofrece rasgos que aparecen de nuevo en El Escorial. Es de interés especial la ordenación del eje central, con su vestíbulo, patio alargado, segundo vestíbulo, sala cruciforme, etc. Es casi imposible que este edificio fuese conocido por los hombres de El Escorial, de modo que la coincidencia ha de explicarse por el camino indirecto que pasa por el Libro de Ezequiel.

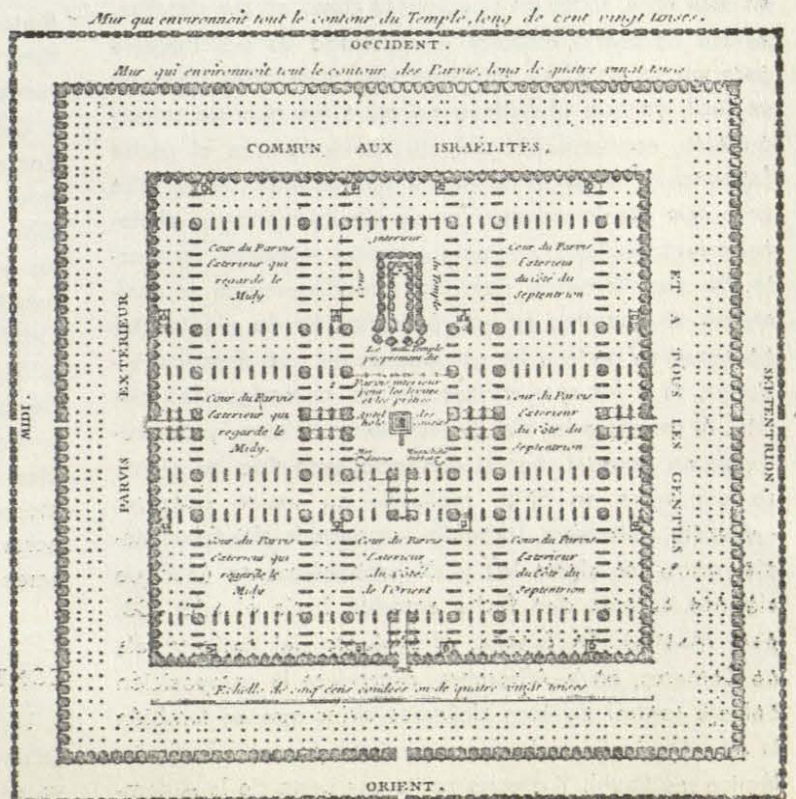


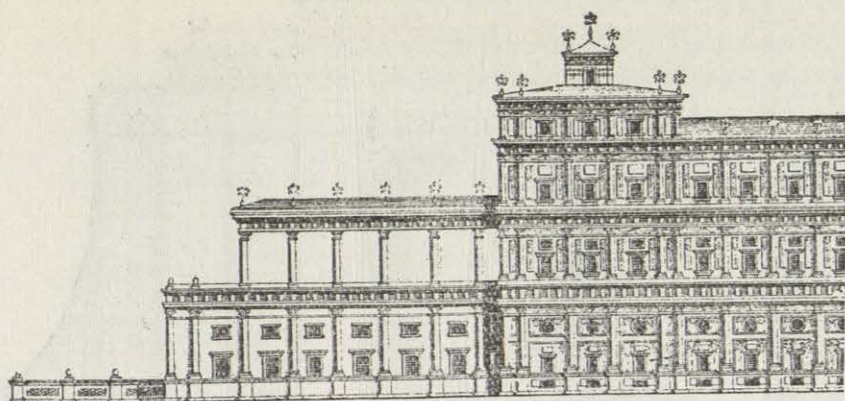
padre Sigüenza dice lo contrario: que desde el principio, desde la elección del terreno, siguieron el texto de Vitrubio, y no lo dejaron hasta el fin. Nada se dice de otras fuentes de inspiración. Sabemos también que al tiempo de empezar la obra, o antes, el padre Jerónimo del Prado, jesuita, fué encargado de estudiar el Templo de Salomón, de acuerdo con los propósitos que señala el padre Sigüenza. Pero este estudio llevó más tiempo que construir El Escorial, pues se terminó de publicar, en Roma, en 1605, y entretanto, había muerto este autor y le había sucedido su colaborador, también jesuita, Juan Bautista Villalpando. No es tal retraso motivo para suponer que la obra de estos eruditos fué inútil para la composición del Escorial, pues concurren dos circunstancias que hacen suponer su importancia capital: la primera es que, siendo imposible conocer en-

tonces, y aun ahora, el estado de las ruinas que puedan conservarse del Templo de Salomón, y no siendo demasiado claras las descripciones y las medidas de éste, que aparecen en el *Libro de los Reyes* y en otros lugares de la *Biblia*, los dos jesuitas concentraron sus esfuerzos en hacer un proyecto de Templo ideal según la visión de Ezequiel, y en esta visión se dan descripciones y medidas muy sencillas, y trazas muy simétricas, fáciles de interpretarse en esquemas abstractos que serían, como los de Durand en tiempo de Napoleón, de muy cómodo manejo para su aplicación en un caso concreto; la segunda circunstancia es que este esquema debió ser preparado ya desde el principio de los estudios, y por lo tanto, para servir en el trazado del Escorial. Puede creerse esto, con cierta seguridad de no equivocarse, mediante el examen de las magníficas lá-

Templo de la visión de Ezequiel, según los padres jesuitas Prado y Villalpando (Roma 1605) Planta.

Se reproduce este plano de la versión hecha para el *Dictionnaire Historique, etc., de la Bible* de dom Agustín Calmet, Paris 1722, que es más sensible que la original de 1605. La idea de esta composición parece ser de la época española de Juan Bautista de Toledo; muy anterior, por tanto, a la publicación del libro en Roma, ya que su carácter está más en el estilo de las utopías de Filarete, León Bautista Alberti, y otros del siglo XV, que en el estilo de principios del XVII, no obstante el manierismo del detalle.

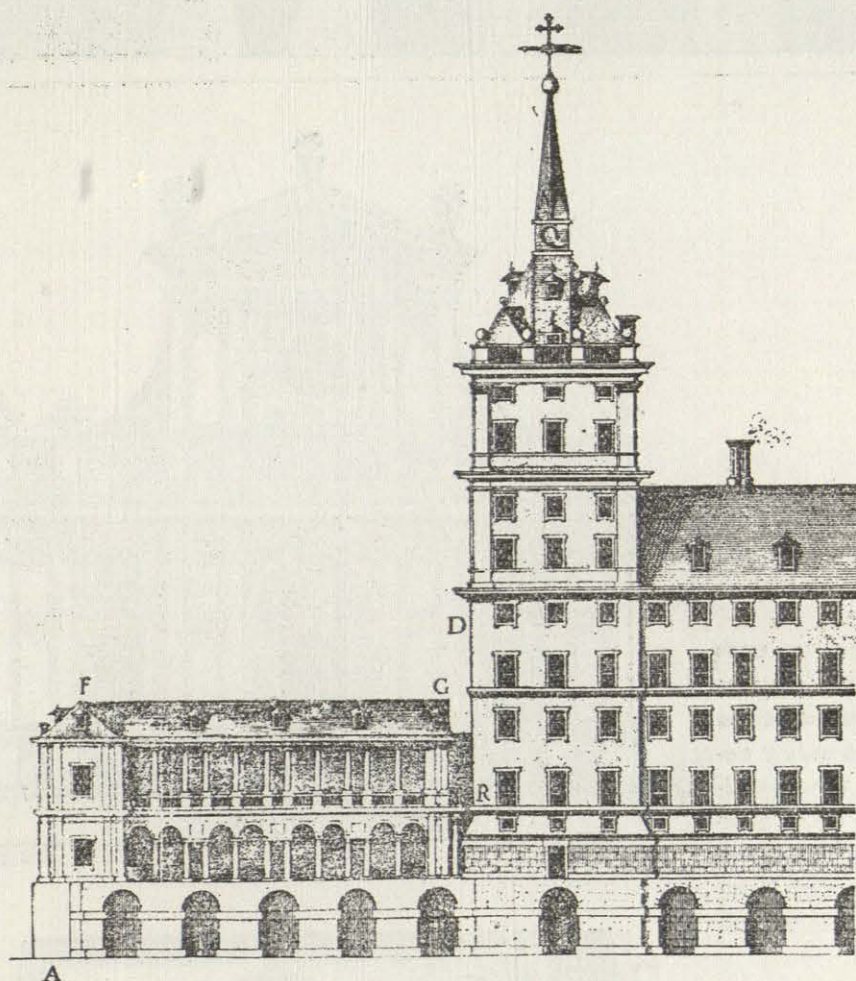




Templo de Visión de Ezequiel. Alzados.

Se reproducen los grabados de 1722, en vez de los originales de 1605, por la razón antes expuesta. Es de notar la composición de las torres y las logias abiertas, a la manera italiana, o más bien napolitana, y cómo El Escorial repite el tema en el encuentro entre la Galería de Convalecientes y el Monasterio. En éste, las cubiertas nórdicas alargan la composición hacia arriba como en las figuritas del Greco.

El alzado de conjunto prefigura la fachada Sur de El Escorial en su idea original con tres torres, a pesar del monstruoso basamento. Este, por su composición, anuncia el muro que sostiene el Jardín de los Frailes.



Angulo Suroeste de El Escorial.

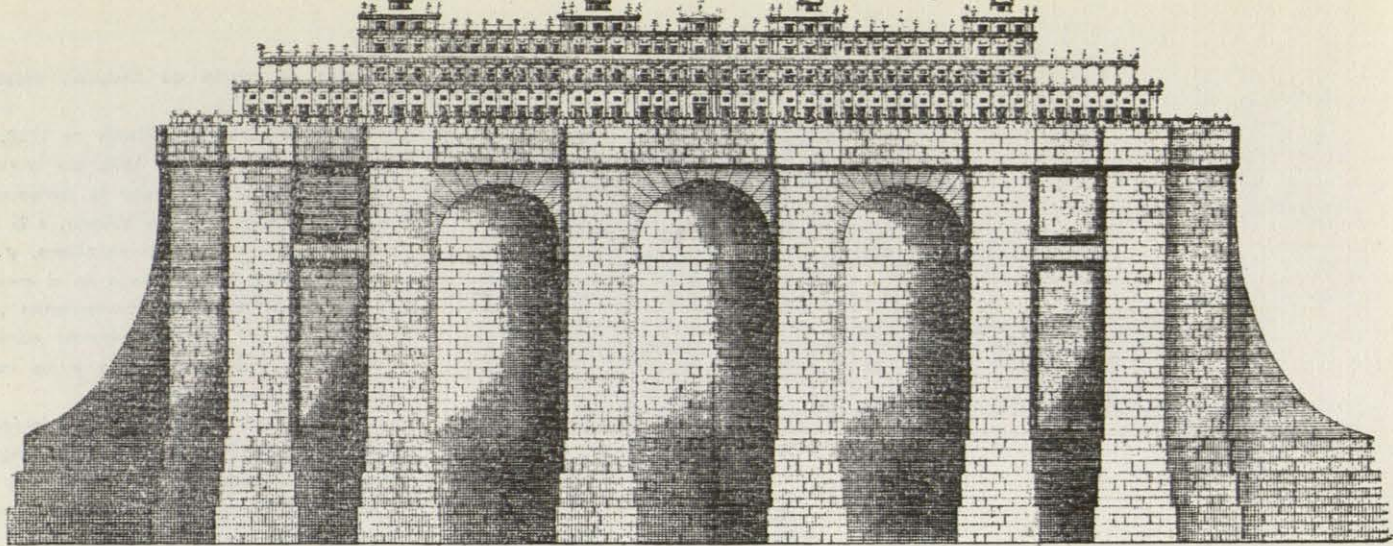
Según la "estampa" de Perret.

minas que lleva la obra tal como se publicó en Roma. En ellas se ve una arquitectura muy interesante, sin precedente; pero que, observándola bien, puede serlo del Escorial, antes que en este apareciesen las "impurezas de la realidad", y antes también de que apareciesen los chapiteles y las pizarras.

JUAN BAUTISTA DE TOLEDO ENTRE LO ROMANO Y LO ORIENTAL

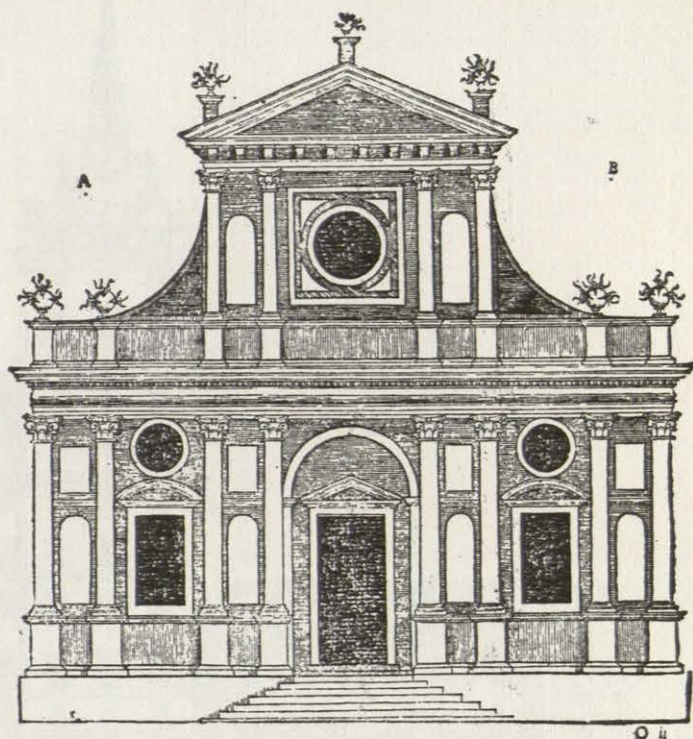
Es ésta una arquitectura que, en resumen, podría ser la verdadera de Juan Bautista de Toledo, el español que se forma en la Roma de Miguel Ángel, trabaja en Nápoles como arquitecto de fama, se asimila el estilo hispano-italiano de esta ciudad—más suelto y menos vitrubiano que el de Roma—y finalmente sabe adap-

tarse a la increíble novedad que sería para él la investigación acerca de la visión de Ezequiel. No sería raro que el estupendo y desconocido arquitecto que hizo los primeros dibujos para la obra de Padro y Villalpando fuese el propio Juan Bautista de Toledo, como ya ha sido sugerido en varias ocasiones. Varias particularidades presentan los alzados: las torres son anchas y bajas, con cubierta de poca pendiente, como de teja, pero con linterna, también baja y ancha y rematada por pirámide; las actuales torres de ángulo son así; pero estiradas hacia arriba. Las fachadas tienen una complicada composición de órdenes superpuestos y mucha decoración en los fondos, de aire más plateresco español que romano, pero con tal distribución y proporciones que no se parecen a nada anterior, y sí a muchas fachadas posteriores, sobre todo del siglo XVII francés.



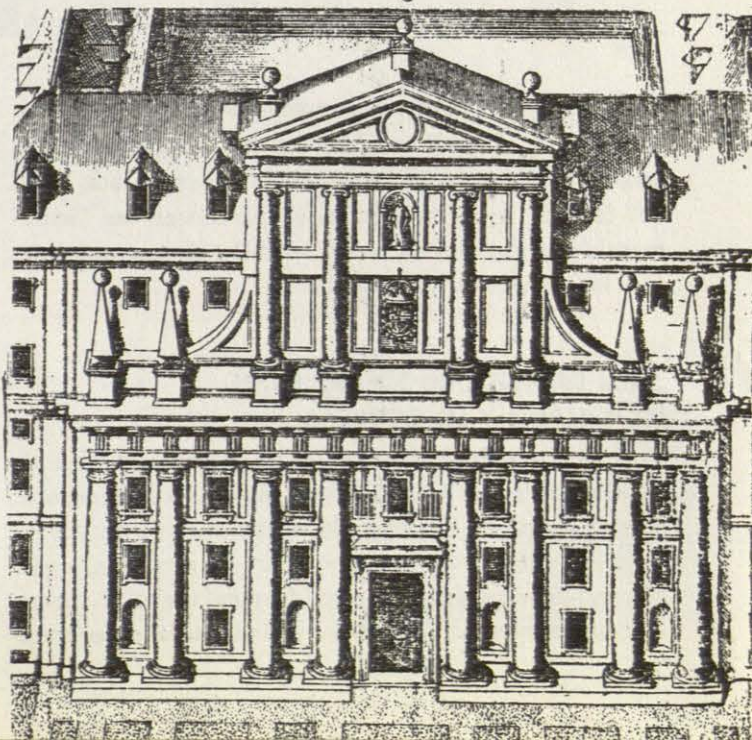
La Portada Principal.

Se compara la de El Escorial (según la "estampa" de Perret) con la fachada de Iglesia del Libro IV de Serlio (traducción de Villalpando, Toledo, 1552).



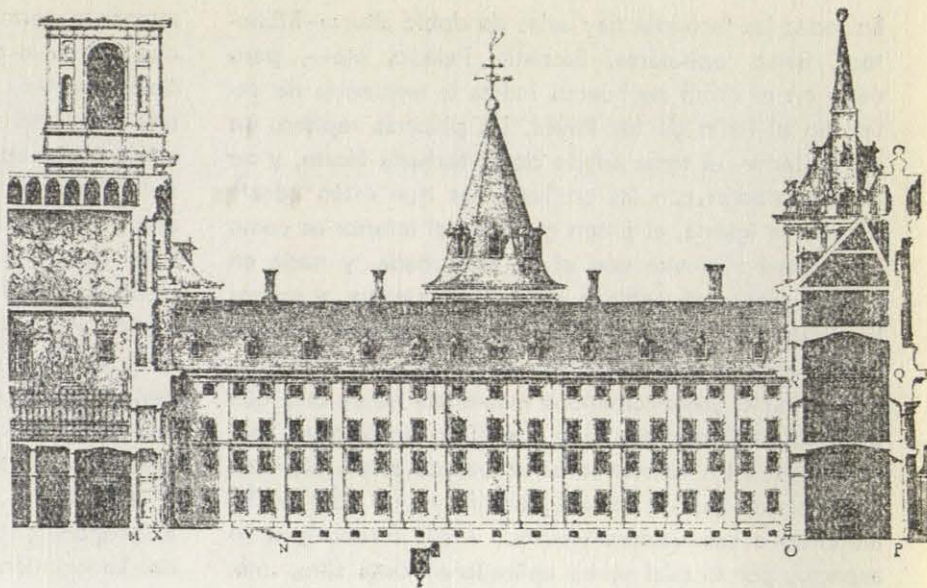
Estas fachadas macizas terminan a los lados en unas aladas galerías o logias adinteladas, formando un conjunto semejante al de la fachada Sur del Escorial con la galería de Convalecientes. Con otras proporciones y detalles, se tiene el mismo valor de contraste entre macizos y calados (ahora se piensa que la traza de la galería de Convalecientes es mucho más antigua de lo que se creía; no de Mora, ni siquiera de Herrera, que la incluye en su dibujo de la fachada Sur, sino anterior, de Toledo).

En cuanto a la planta, es un esquema abstracto a la manera de Mondrian, que, de parecerse a algo europeo, sería a los trabajos de Durand y su escuela—hechos dos siglos y medio después—; pero que en cambio recuerda en seguida a los ya citados alcázares sirios y en general, a un género de composición caracterizado por su rígida ortogonalidad y por los grandes ejes centrales en que se alternan pórticos transversales, patios, salas basilicales y cupuliformes, espacios grandes y pequeños, sombras y luces. Este es el género de composición que se puede llamar oriental por los muchos ejemplos de este género que aún existen en todos los países al Este del Mediterráneo, incluso en la India, China, etc., a juzgar por lo que nos informan las Historias de la Arquitectura de esos países. Esa influencia oriental llena el mundo musulmán de la edad media, y nos deja aquí, en España, la Alhambra. El *Manifiesto de la*



Sección por el eje central.

También según Perret. Pueden observarse los entablamentos dóricos de la portada exterior y del Patio de los Reyes, en relación con los niveles de la Biblioteca y del Coro Alto. Y también el descentramiento de la lucerna del convento respecto del eje de la fachada lateral del Patio de los Reyes. La cubierta sobre el cuerpo de la Biblioteca tiene pendientes muy diferentes en ambos faldones, y en él se ve el raro acoplamiento con el cuerpo de la portada principal.



Alhambra reconoció en nuestros días las cualidades extraordinarias de esta composición, pero antes las había apreciado el equipo del Escorial y había aprovechado sus enseñanzas.

A juzgar por los primeros dibujos del eje central del Escorial, el acceso y el Patio de los Reyes tenían más de napolitano que de oriental. Faltaba la rígida ordenación de este último, y su intencionalidad plástica. Era una composición más banal, pero al tener el edificio la mitad de altura que al presente, estaba más cerca de la amplitud de espacios abiertos que caracteriza el patio de la Alberca en la Alhambra, y la arquitectura de Oriente en general.

HIPOTESIS SOBRE LA FUSION DE LO CLASICO Y LO ORIENTAL

La incorporación de lo oriental no debió ser cosa de la primera hora, ni debió ser fácil. Parece que lo sucedido fuese esto: primero, se establecen dos principios—que se han de mantener hasta el fin—, que son la imitación y mejora del Templo de Salomón, y el estilo "greco-romano", o sea, el manierismo; segundo, se decide que, puesto que el Templo de Salomón está ya mejorado y ampliado por el de la visión de Ezequiel, sea éste el que sirva de modelo; tercero, los padres Prado y Villalpando proporcionan los datos del de Ezequiel a un magnífico arquitecto—probablemente Juan Bautista de Toledo—para que trace unos planos; cuarto, este arquitecto, formado en Italia, completa con temas manieristas todo lo que falta en la descripción de Ezequiel para hacer un verdadero proyecto (esto lo hace porque es el estilo que conoce bien, el que se acostumbra en su tiempo, y por que está convencido, como todo el equipo, de que el Templo debió ser así, porque "un hombre inspirado por Dios no podía desconocer la verdadera arquitectura", o sea, la greco-romana); quinto, el proyecto de Templo de Ezequiel resulta estupendo; pero algo vacío, irreal como los libros de Caballe-

ría, algo que exige perentoriamente una función vital, un programa de necesidades, unos materiales verdaderos, una base castiza de formas, un Sancho, en fin, al lado de un Quijote; sexto, el rey, la Corte y los jerónimos exponen sus necesidades, surge el programa, viene la realidad constructiva con los hombres de Trasmiera, el de Villacastín y otros, y se encuentran las bases formales en la propia España: para los cuerpos laterales, en los hospitales—tal como descubrió Zuazo—; para el eje central, en el patio de la Alberca de la Alhambra; para la decoración arquitectónica en el sistema español de portadas superpuestas; finalmente, para cada aspecto del edificio se buscan precedentes en castillos, alcázares y monasterios españoles.

EL ESCORIAL COMO REPRESENTACION

Todo lo anterior bastaría para explicar la génesis de un edificio normal, pero no explica lo más importante si éste es El Escorial. Porque no se ha dicho nada de la realidad que nos ofrece éste cuando se le mira, se le recorre, y se estudian a la par sus planos. Se observa entonces que el edificio es un puro espectáculo, como no hay otro; es una escenografía dinámica; que así debe llamarse porque exige que el espectador ande alrededor de ella, y dentro.

El arquitecto de hoy, y de cualquier tiempo, que es más o menos racionalista, funcional, constructivista, etcétera, se sorprende y se escandaliza al ver que las pilastras de la fachada Norte, por ejemplo, no tienen ninguna relación con la estructura ni con las divisiones de la crujía correspondiente, aunque, eso sí, determinen el dibujo del enlosado de la lonja Norte; y que los órdenes gigantes de la portada principal y del Patio de los Reyes son decorados pétreos aplicados sobre cuerpos de edificio cuya estructura real no acompañan, de tal modo que los enormes entablamentos cruzan a mitad de altura por delante de la Biblioteca, en el primer caso, y por delante del coro, en el segundo.

En todas las fachadas hay salas de doble altura—Biblioteca, Salas capitulares, Sacristía, Palacio, etc—, pero nada en el ritmo de huecos indica la existencia de éstas. En el Patio de los Reyes, las pilastras repiten, en los costados, el tema citado de la fachada Norte, y no tienen relación con las crujeas a las que están adosadas; en la Iglesia, el orden gigante del interior es como una mitad más alto que el de la fachada, y nada en todo su contorno exterior acusa la existencia, y menos la altura, de dicho orden. Así se puede seguir examinando todo el edificio, hasta llegar a esta conclusión: que el estilo greco-romano o manierista no es más que un ropaje aplicado por todo el edificio sin ninguna consideración a los valores constructivos de este estilo—valores heredados de la antigüedad—y que sólo se ha atendido a sus valores visuales, a sus formas y a su aspecto, por lo cual se ha aplicado en cada sitio, interior o exterior, como mejor convenía a este aspecto, y sin atender a ninguna otra consideración; ni menos a la lógica interna de esas composiciones manieristas. Que la tienen, aunque sea artificiosa, como la tienen muchos aspectos organizados de la vida de aquellos tiempos: el protocolo, las precedencias, los uniformes y los vestidos, los títulos, y—con especial interés para nosotros—todas las manifestaciones artísticas. Este es el primer gran monumento erigido al "Mundo como representación" antes de que esta manera de pensar y de sentir crease y llenase el tiempo del Barroco; pero su lógica no es todavía la de éste.

LA LOGICA DEL ESCORIAL

Parece que en el Barroco se funde la naturaleza de las cosas, y su función, con su representación: el rey se viste de rey; el militar, de militar; el letrado, de letrado; y así todos; y también los edificios, se visten de lo que son. Se ve esto en la Corte Papal de Roma y en la de Luis XIV. No se sabe quién origina a quién; si la expresión nace de la esencia y de la fusión, o éstas dependen de aquélla. Tan unidas van ambas en el Barroco que no es fácil decidir si Luis XIV se vistió de acuerdo con su idea de la Monarquía, o si esta idea surgió en él para llenar dignamente el vestido que le habían puesto. De todos modos, la fusión entre la cosa y su aspecto es tan perfecta que el Barroco resulta ser para el espectador una de las épocas más claras y ordenadas de la Historia. Pero El Escorial es anterior al Barroco, y en él la fusión no es tan sencilla y tan lógica. Aquí hay todavía demasiadas complicaciones. Es uno de esos momentos, felices y difíciles, de pura creación de un mundo nuevo. Todo lo que se ha dicho antes de lo oriental y lo vitrubiano, de lo clásico y de lo nórdico, de un proyecto ideal y de una realización muy funcional, y de tantas otras cosas entre las que se movían los hombres del equipo de Felipe II, no sería concebible en la época posterior, en el Barroco, donde todo estaba ya organizado y jerarquizado.

El difícil encanto del Escorial es el mismo de todo

momento germinal, cuando se abren todos las posibilidades ante el que trata de hacer algo. Es la inquietud de la libertad, y también la nostalgia de las épocas en que hay leyes que establecen caminos seguros. Los del equipo estaban todavía cerca de una de esas épocas, la del "Otoño de la Edad Media". Ellos estaban haciendo una nueva arquitectura, después de la explosión primaveral del Renacimiento y de la ruina de sus ilusiones. Habían pasado ya la Reforma y Trento; habían venido otoños e inviernos después de la eterna primavera soñada por el grupo de Lorenzo el Magnífico; de la imagen de éste hecha por Boticelli, quedaba el melancólico recuerdo de las muchachas que sirvieron de modelo, muertas tuberculosas apenas terminado el cuadro. El estribillo de la canción de Lorenzo el Magnífico era el pregón, y también el epitafio, de aquella infancia del Renacimiento:

*"Quant'e bella giovinezza,
Che se fugge tuttavia"*

.....

Pero aquella ingenua alegría había sido tan fuerte como para arrasar el mundo anterior, y al hundirse ella a su vez, había dejado el vacío del manierismo y la necesidad de crear un nuevo orden de cosas. En lo religioso y moral, Trento había marcado el camino, pero quedaba todo lo demás por resolver. Felipe II vió, como rey, la necesidad de inventar el Estado moderno—con burocracia, tecnocracia, y todo—para sustituir al antiguo Estado de las Cortes caballerescas. Como arquitecto, tuvo que crear el edificio adecuado al nuevo aparato oficial, y puede creerse que tuvo más ilusión y más éxito en esta creación que en la primera. Pues en su empeño de organizar un nuevo Estado no tuvo suerte con muchos de sus colaboradores, que resultaron ineptos y hasta traidores, ni con nuestros antepasados en general, que no tuvieron ninguna afición al nuevo orden de cosas, y no comprendieron su necesidad vital, ni las razones del rey para emprender este camino. El cual debió imponerse a Felipe II como una obligación moral y no como un placer. El que había sido el más brillante de los jóvenes del Renacimiento, el primogénito del gran Emperador, había vivido como príncipe el ambiente de las Cortes en que aún resonaban las palabras de Ariosto: "Canto las damas y los caballeros, las armas y los amores, la galantería y las arriesgadas empresas de aquel tiempo..." Aún vivía la ficción de una caballerescas Edad Media, paganizada por el Renacimiento, en aquellas Cortes alegres y confiadas cuya imagen está en Gargantúa y Pantagruel.

Cuando Filiberto de l'Orme hace para la obra de Rabelais el proyecto del Monasterio de Thélème, versión arquitectónica de una fantástica descripción literaria, Juan Bautista de Toledo—o quien quiera que sea el extraordinario arquitecto que da forma al trabajo de los padres Prado y Villalpando—hace el trazado del Templo según la visión de Ezequiel, que es la base del Escorial.

Théléme es como el prototipo de un centro para el placer de unos pocos, tal como había de realizarse en la "belle époque", en Ostende o en la Costa Azul. El Escorial es modelo de un centro administrativo de hoy, o más bien el germen de toda la organización de un Estado moderno, donde se reúnen la administración pública, la investigación científica, el modelo de vida religiosa que convenía a la Iglesia y al Imperio, la formación de futuros funcionarios y de jóvenes religiosos, etcétera. Y todo ello, aquí, al servicio de Dios.

EL CUERPO Y EL VESTIDO

Aquí aparece el tan conocido tema del Barroco en El Escorial. Ya Otto Schubert lo incluyó en su *Historia del Barroco en España* (Edición alemana de 1908), pero antes incluye, muy sagazmente, otras arquitecturas del final de la Edad Media, de los Reyes Católicos y del Plateresco. Todas estas arquitecturas españolas tienen de común, y de Barroco, el modo de cubrir una estructura sencilla y funcional con una decoración que no forma parte necesaria de aquélla, y que puede por tanto suprimirse sin que padezcan la función y la estabilidad del edificio. Esta decoración puede ser de muy escaso relieve, como en la Universidad de Salamanca, pareciendo imitar lo hispano-musulmán, o de relieve medio, o máximo, hasta llegar a las composiciones espaciales de la época de los Churriguera y de Ribera.

Este género de decoración superpuesta, se divide en dos especies: una es común al Barroco en general, y en ella lo decorativo revela la función de modo enfático, exagerando, por ejemplo, el papel representativo de la puerta y balcón principales de un palacio como el de Perales en Madrid o el de Dos Aguas en Valencia. Es como el mencionado vestido de rey que usaba Luis XIV, que exagera la importancia del cuerpo que cubre, y hasta su estatura. La otra especie es más difícil de explicar, porque en ella la decoración no reviste funciones y estructuras realizándolas, sino ocultándolas. La decoración aquí es otra estructura diferente de la verdadera. No depende de ésta ni la revela, sino que tiene leyes arquitectónicas propias. Así es la portada principal del Escorial en la Lonja Oeste; una portada de iglesia de tres naves, con contrafuertes o aletas para el empuje de la bóveda de la nave central, que se parece mucho a una de Serlio (Libro Cuarto, folio LVI, de la traducción española de Francisco de Villalpando) que debía ser muy conocida de Felipe II, pues a él, como "Príncipe de España", había dedicado la edición su autor en 1552. En la fachada del Escorial no hay ni basílica de tres naves, ni empujes que requieran contrafuertes, ni nada que tenga relación con esta fachada de iglesia. Sin embargo, tal fachada se aplica sobre el centro de la fachada verdadera, sin tener en cuenta la situación y altura de los locales que hay realmente. Nadie, al verla, puede suponer la existencia del gran salón de la Biblioteca, cuyos piso y cubierta no corresponden a las líneas de la fachada, de tal modo que el gran entablamento dó-

rico está a media altura de la Biblioteca. Lo mismo se hizo en el gran orden dórico del Patio de los Reyes, cuyo entablamento queda a media altura del Coro. Es difícil hacer un catálogo de cuantas características de esta especie se dan en el Monasterio, pero como ejemplo se citan las siguientes:

El edificio quiere tener la apariencia de simétrico, incluso para la vista de pájaro. Su planta no lo es, siendo muy diferentes las crujías en el lado norte y en el lado sur. El módulo del Patio de los Evangelistas es diferente del que domina el trazado de su homólogo el Patio del Palacio. Donde en éste hay nueve tramos, en aquél once.

Las lucernas que cubren los cruces de naves del convento, al Sur, y del colegio, al Norte, son aparentemente iguales; pero su planta es cuadrada en aquél y rectangular en éste, con diferencia de metros. Al reconstruirlas ahora nuestro compañero Andrada, se ha visto la dificultad de conseguir la igualdad aparente entre ambas.

Para que el conjunto ofrezca aspecto de simetría se hicieron diferentes las pendientes de cubiertas en las crujías de uno y otro lado del eje, y aún muchas de las cubiertas tienen diferente inclinación en sus faldones de uno y otro lado. Con ello se trató y se consiguió, hacer los caballetes a un mismo nivel.

En el interior de la iglesia, el trozo más renacentista de todo el conjunto, se aprecian más estas características. Su orden dórico está tratado como una decoración teatral, para su apariencia y no para su función. Claro que su función no puede ser la que correspondería a un templo de Vitrubio, pero tampoco se observan las reglas del juego que, para los órdenes clásicos, eran vigentes en toda la Europa del Renacimiento y del manierismo. Por ejemplo, la molduración del entablamento, en los chaflanes del crucero, cambia de salientes para hacer más grata su visión desde abajo; las pilastras tienen estrías sólo en el frente, no en los costados; estas pilastras, al llegar al Presbiterio, se hacen más estrechas y cortas.

Otra falta de respeto a las leyes de los órdenes se ve en la iglesia; el orden jónico del ático de los sepulcros reales es mucho menor que el correspondiente segundo orden del altar, a pesar de que ambos descansan en dóricos idénticos y a la misma altura.

Los grandes machones de la iglesia tienen tribunas con barandillas de bronce en su segunda altura, correspondientes a las tribunas y barandillas que, a ese nivel, rodean el Templo. Pues bien, aquéllas son inaccesibles, porque no hay, ni hubo—según las *Estampas de Perret*—escaleras que, como en San Pedro de Roma, permitan acceder a esas tribunas. Es inútil alargar esta relación con otros ejemplos, que cualquier arquitecto puede descubrir fácilmente. Son tantos, que no pueden atribuirse a casualidad, ni menos a torpeza, dadas la "prudencia" famosa de don Felipe, la elevada categoría intelectual de todos los componentes del equipo, y su escrupulosa manera de proceder. Hay que creer, por



La Lonja Norte.

Es el camino de entrada, ya dentro de la arquitectura. En la primera fotografía se ve su estado actual, con el edificio que hizo don Juan de Villanueva, al fondo (y otros modernos más arriba). En la segunda se ha reconstruido su estado en tiempo de Felipe II, cuando el monte empezaba en la misma Lonja. Lo menos malo que puede decirse de la obra de Villanueva es que ha destruido sin remedio una de las creaciones arquitectónicas más perfectas que han existido. Ha desaparecido un acorde milagrosamente perfecto entre la naturaleza y la obra humana, para hacer en su lugar una plaza ciudadana vulgar.

tanto, en un propósito deliberado en este asunto de la aplicación del formulario manierista a un edificio pensado sobre bases tan diferentes a este estilo, y tan nuevas para un renacentista.

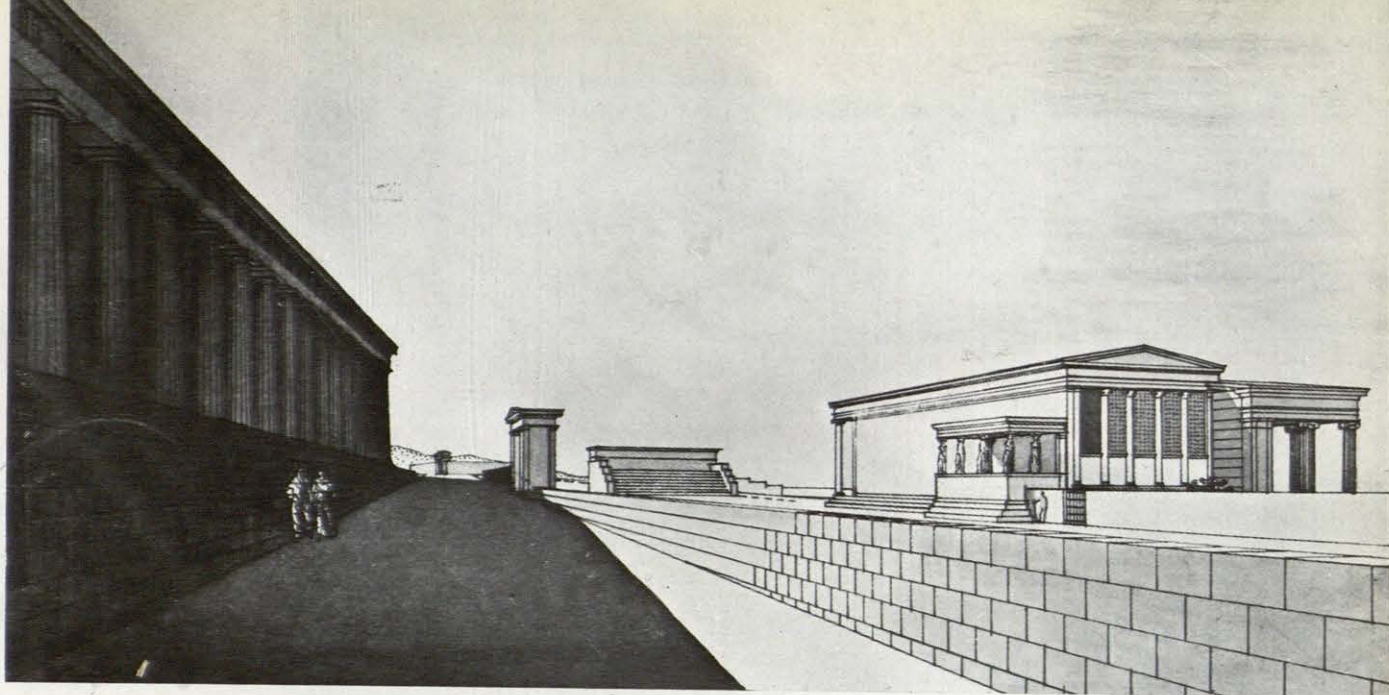
EL ESCORIAL COMO OBJETO VISIBLE

Este deliberado propósito debió ser—o fué, si vemos y estudiamos el edificio— el uso de tal formulario por sólo los valores plásticos de sus temas, y no por su lógica ficticia. Que ésta lo era, pues poco tienen que ver los órdenes clásicos del Renacimiento con sus modelos griegos, en cuanto a su carácter estructural y a su función. Vitrubio, más helenístico que romano, no hubiera comprendido cómo las lecciones de su maestro Hermógenes podrían aplicarse a los órdenes del Coliseo o a los de San Pedro.

Los del equipo de Felipe II lo debieron ver así, y esto explicaría su absoluta indiferencia ante la supuesta

lógica estructural de los temas renacentistas. En cambio percibieron, y a fondo, la riqueza de temas visuales y de formas que aquel repertorio tenía, y cómo estos valores ópticos podían ser la base de estupendas composiciones abstractas—sólo formas geométricas—al servicio de la "representación", ya que no de la esencia, del gran edificio.

Con esto, El Escorial precede al Barroco, y salta sobre él para llegar a la gran escenografía teatral del 1700. El éxito es completo, pues consigue engañar al espectador y al visitante, que salen de allí haciéndose lenguas, o indignados, de la austeridad, de la lógica matemática, del tamaño, del constructivismo, de la rigidez funcional, del carácter renacentista italiano, y de tantos otros aspectos ya tópicos del Monasterio. Muchos de los cuales se deben, ahora, a la vejez del edificio, que ha ennegrecido sus tejas azuladas, ha amarilleado las piedras blancas, ha hecho perderse el oro que cubría cruces, veletas, bolas, rejas, balcones, etc. También han desaparecido los jardines de Tierras Ca-



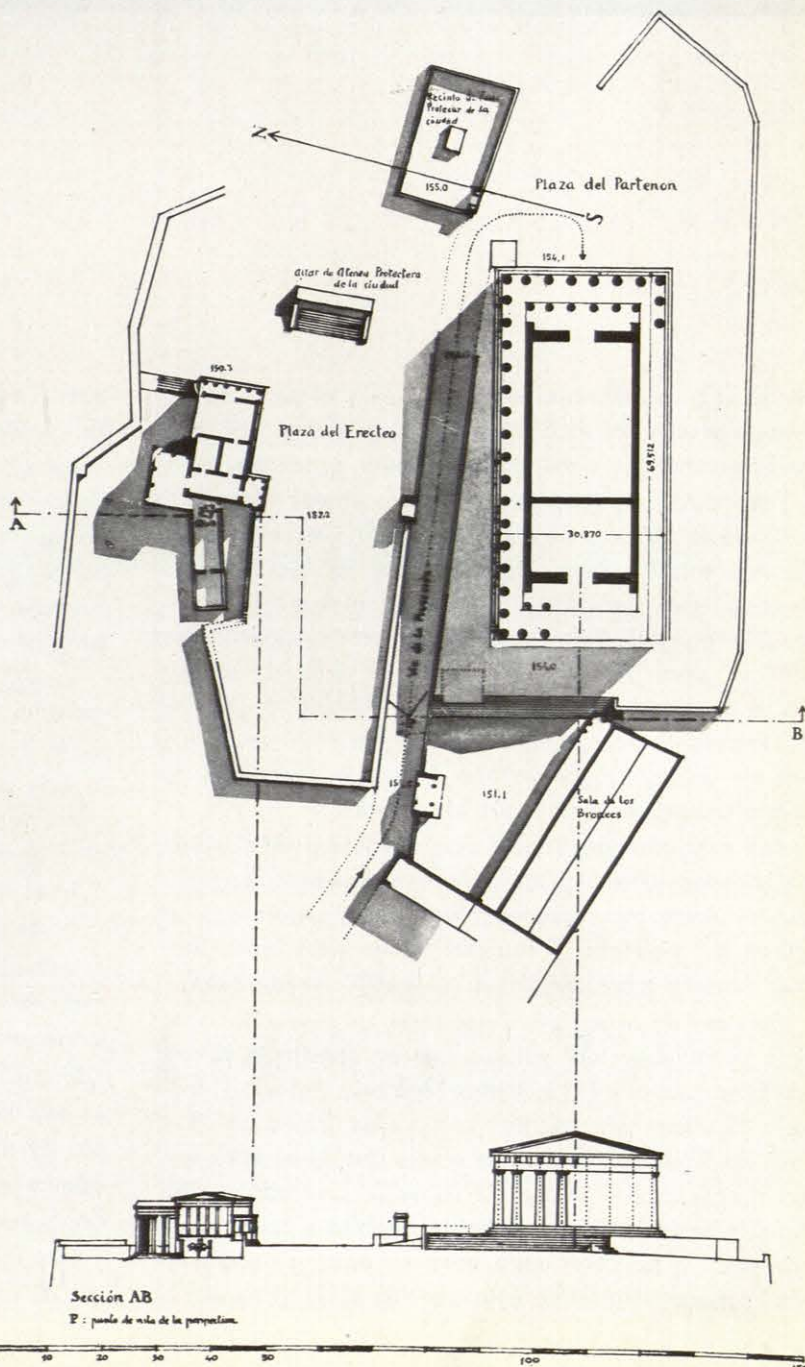
El acceso a la fachada principal del Partenón.

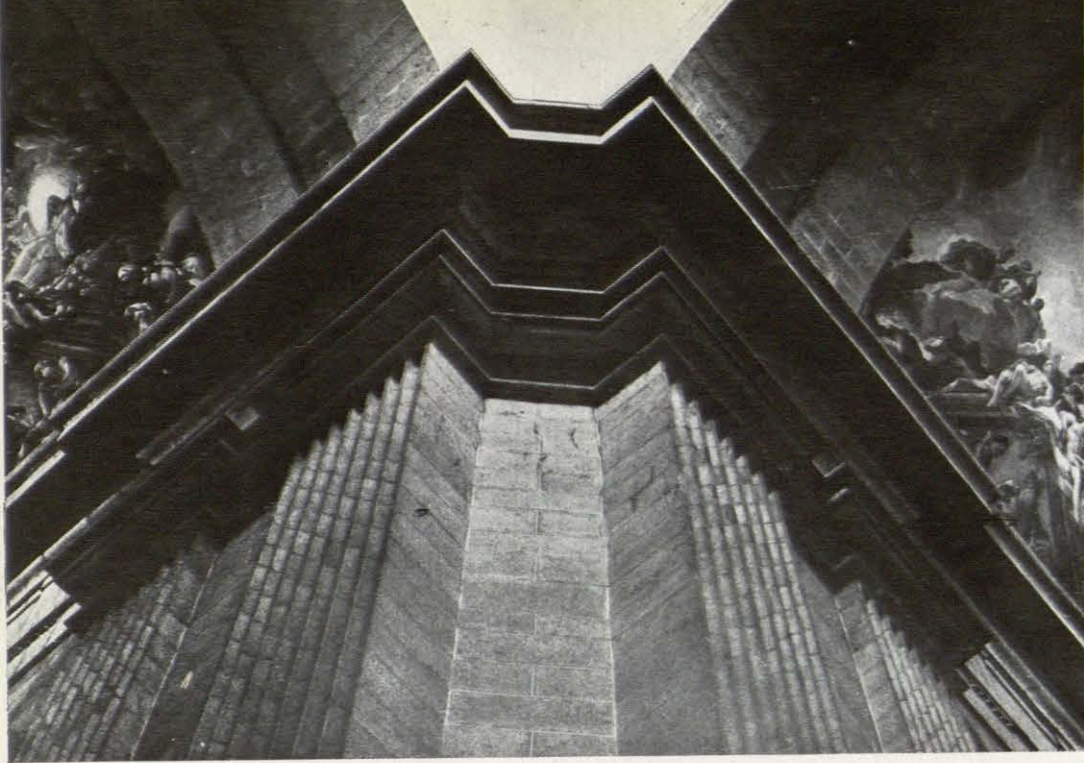
Según los datos de las exploraciones de Stevens, con la Escuela Americana en Atenas, se han tragado la planta y la perspectiva geométrica de esta calle de los Panateneas. La cual tiene la misma composición en volumen y claroscuro que la Lonja Norte de El Escorial, y también la misma función de camino hasta la plaza de la fachada principal. En ambos casos se ve primero la fachada posterior del edificio—Partenón o Escorial—, se recorre la longitud de éste a lo largo de la fachada Norte, y a la gran sombra de ésta, y se desemboca finalmente en la plaza despejada y luminosa a la que se abre la puerta principal del edificio. En ambos casos el viajero se vuelve hacia el sol en ese final del camino. Se cuenta para el efecto con el deslumbramiento previo a la contemplación de la fachada principal.

La dirección de la llegada es contraria en ambos casos, porque el Partenón tiene su fachada al Este y El Escorial al Oeste; pero el efecto es el mismo, pues en ambos se hace el desfile a la sombra del monumento, antes de alcanzar la luz de su fachada. Esta inversión hace que al Partenón sea necesario llegar por la mañana, y al Escorial por la tarde.

El equipo de Felipe II no pudo conocer este acceso del Partenón, de modo que la coincidencia tuvo que ser resultado de un estudio directo del problema que se les planteaba, sin poder recurrir a antecedentes arquitectónicos reales.

Nota: La perspectiva de la calle de las Panateneas se reproduce invertida para hacer más clara su coincidencia de volúmenes y claroscuros con la Lonja Norte.





El orden dórico de la Iglesia.

Las pilastras, escenográficas, sólo tienen estrías en su frente principal. Los salientes de las molduras varían en la parte del chaflán, para conseguir que los planos de intersección de éstas sean siempre parábolas entre sí, a 45 grados, y no, como es normativo, bisectores de los planos verticales para conservar constantes los vuelos.

lientes que ocupaban el de los Frailes y el patio de los Evangelistas, y en su lugar tenemos el oscuro boj, más fácil de conservar que aquel esplendor semi-tropical.

Pero otros tópicos, como el del tamaño desmesurado de la fábrica, demuestran el éxito escenográfico de sus autores. Pues las longitudes de las fachadas Principal y del Jardín de los Frailes son, respectivamente, 207 m. y 165 m. que deben compararse con los 450 m., aproximadamente, de las fachadas de Versalles y de los Nuevos Ministerios de Madrid. La cúpula del Escorial es aproximadamente de igual diámetro que una de las dos pequeñas que flanquean la grande de Miguel Angel, en San Pedro de Roma.

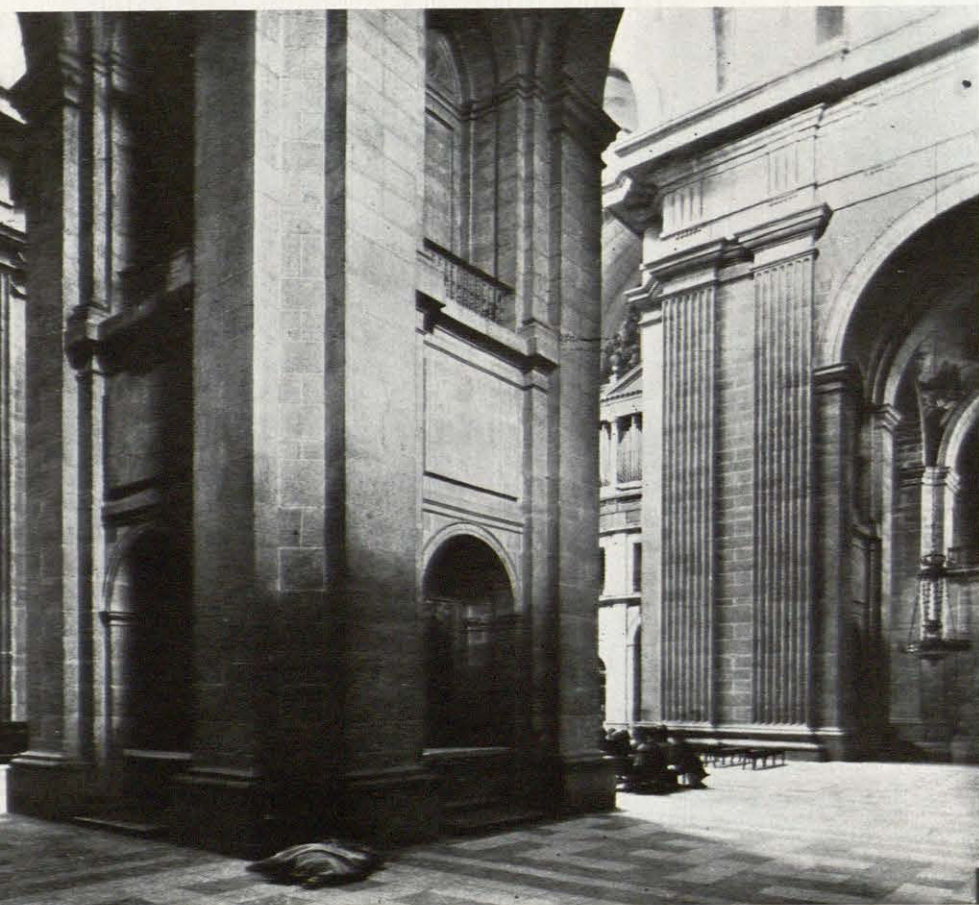
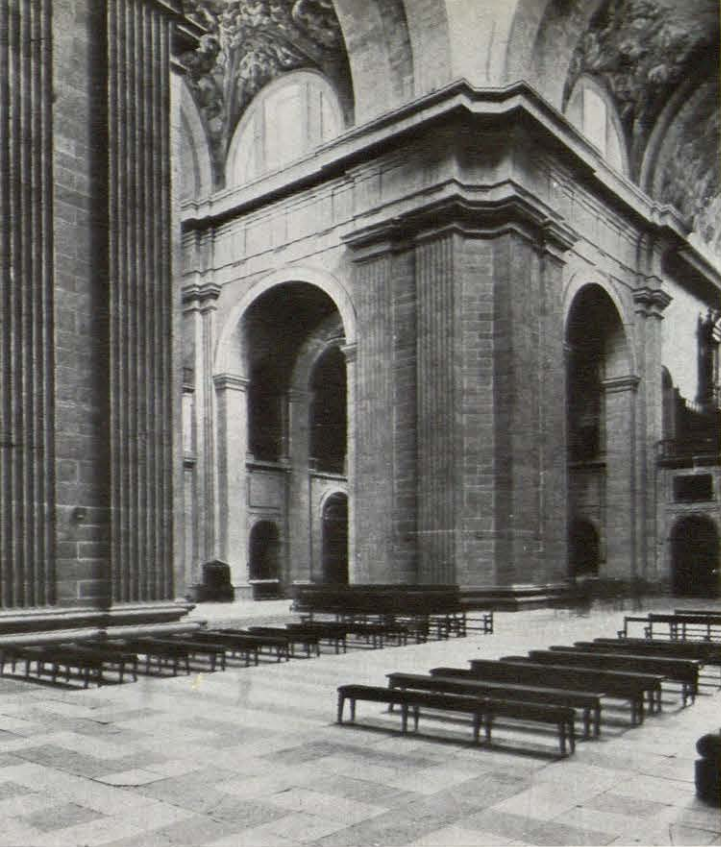
Tan pequeña construcción está dividida y subdividida en infinitas partes, y en cada una aparecen sorprendentes encuadres escenográficos que juegan con el ánimo del visitante, y suscitan las variadas emociones que desearía provocar el más exigente director teatral.

Después de estas consideraciones, queda la duda de si la observación del edificio por un arquitecto puede justificar, por sí misma, tantas hipótesis. Pero las hipótesis resultan concordantes con varias frases de fray José de Sigüenza, en que se revela que la cuestión entre la apariencia y la esencia se había suscitado ya durante la construcción, y se había resuelto a favor de la primera: "y en pareciendo así, es así, y tienen razón, porque el juez de esto son los ojos, como de la

buena consonancia el oído" (*Historia de la Orden de San Jerónimo*, L. 4.º, Discurso XII).

Antes, en varios lugares, alude al carácter de ficción que tienen aquí los órdenes clásicos. Por ejemplo, de la portada principal dice: "Fingiendo que entra la media columna en la pared y la otra media sale fuera". Y también: "Fíngese que arrima toda esta fachada al lienzo o pared principal" (Ob. cit. L. 4.º, Discurso I).

Podría seguirse rastreando indicios, tanto visuales, como documentales, para formarse una idea del conjunto del plan compositivo del edificio. Cosa que valdría la pena de hacer, pues de lo investigado resulta claro que este plan fué trazado de un modo extraordinario para su época, y quizá para todas las épocas, y que el propósito al que servía tal composición era también extraordinario: hacer, en pequeño, como un Estado-piloto que sirviera para estudiar la futura organización del Imperio. A lo cual alude, metafóricamente, Don Juan de Caramuel, en su *Architectura Civil Recta y Obliqua* (Vegeven, 1768), libro que relaciona, como es sabido, el Templo de Salomón y El Escorial: "el Templo de Ierusalén sea un "Microcosmos", un Mundo pequeño, en que Dios, que fué su Arquitecto, repetió en líneas rectas y chicas, quanto havia criado, y ordenado en las Esferas Celestiales" (*Tratado Proemial del Templo de Ierusalén*).

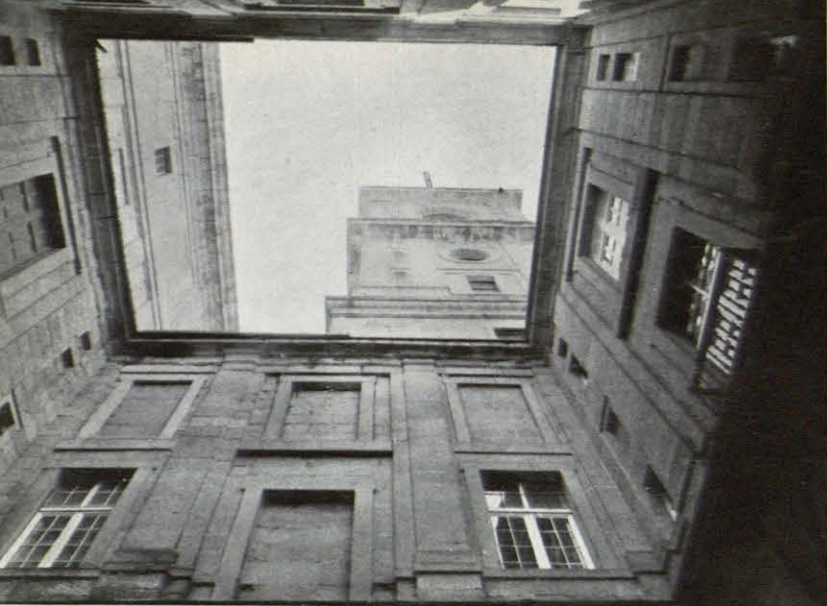


Interior de la iglesia.

Aquí es donde el manejo escenográfico de los temas italianos corrientes alcanza su extremo. Con formas habituales y con dimensiones pequeñas—menores que las del Gesú y de San Andrés della Valle en Roma—se ha conseguido uno de los interiores más grandiosos de toda la arquitectura. Se ha conseguido a fondo, abandonando prejuicios funcionales y estructurales, las ocho tribunas de los machones centrales son inaccesibles, por ejemplo.

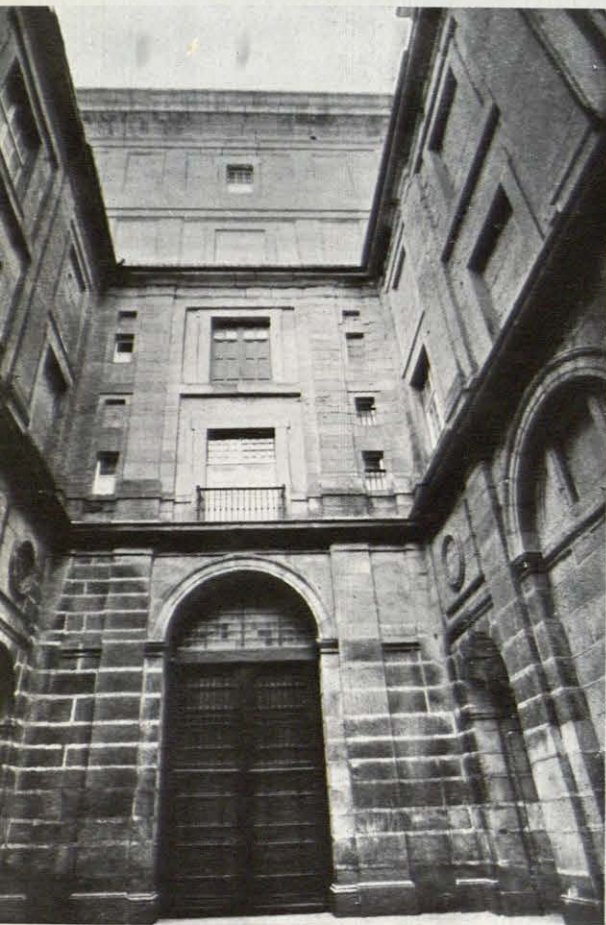
Las vistas oblicuas han sido especialmente cuidadas. Su efecto de masa y claroscuro recuerda los decorados escénicos de los últimos tiempos del barroco y del rococó. Al lado de ellas, la vista axial resulta vulgar y fría, a pesar de su grandeza aparente.

En conjunto, es una de las cumbres de la arquitectura, en cuanto ésta es creadora y conforman el ánimo del espectador.



Patios pequeños al pie de los campanarios.

Son muestras del repertorio manierista (italiano) transformado por los hombres de El Escorial en fuente de formas abstractas, sin referencia a su empleo fundacional (huecos tapiados) ni a su unidad de escala (cornisa gigantesca en lo alto, como una aparición sobrehumana).



Patio de los Mascarones.

Composición extraordinaria de un patio, a escala doméstica, con el ábside de la iglesia, de escala heroica. Tan magnífica escenografía, en lo Bibiena-Gallé o Piranesi tiene también un curioso sentido práctico: la mole de la iglesia protege al patio del palacio privado de los vientos de la Sierra.

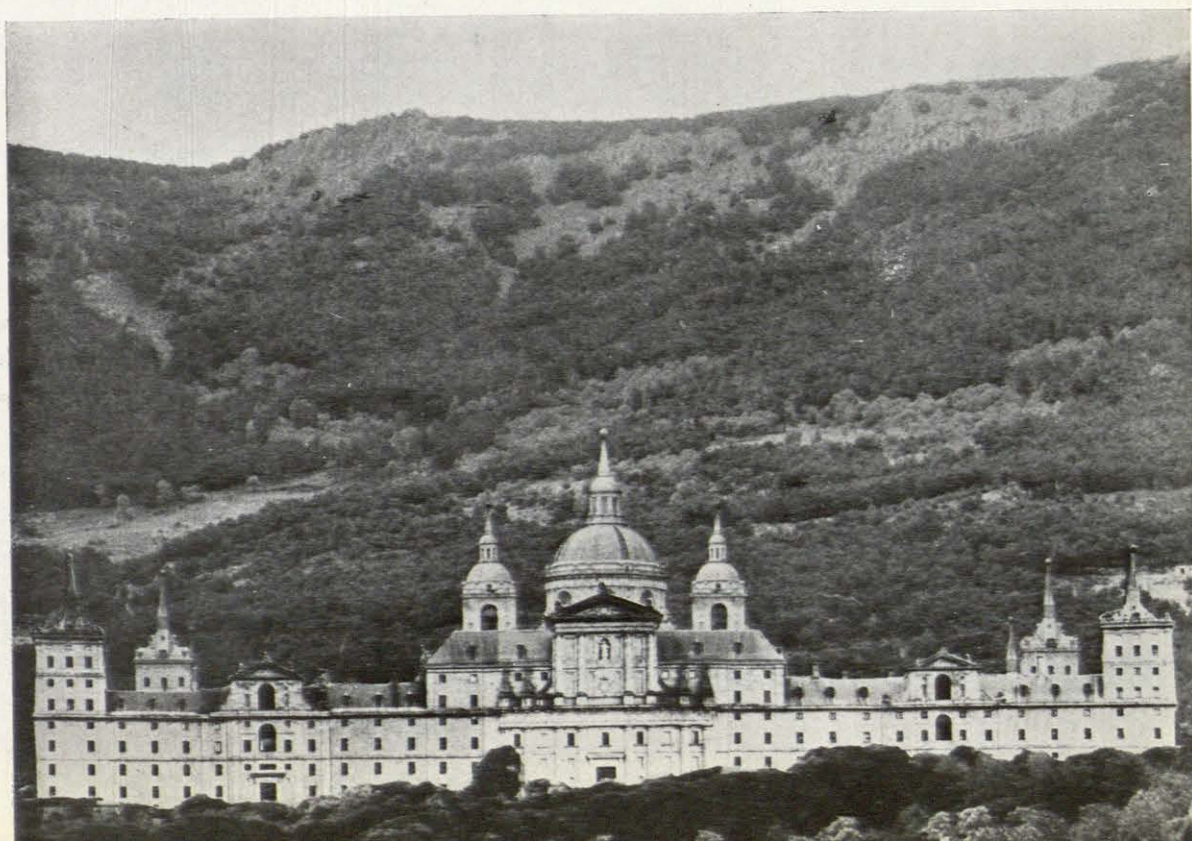


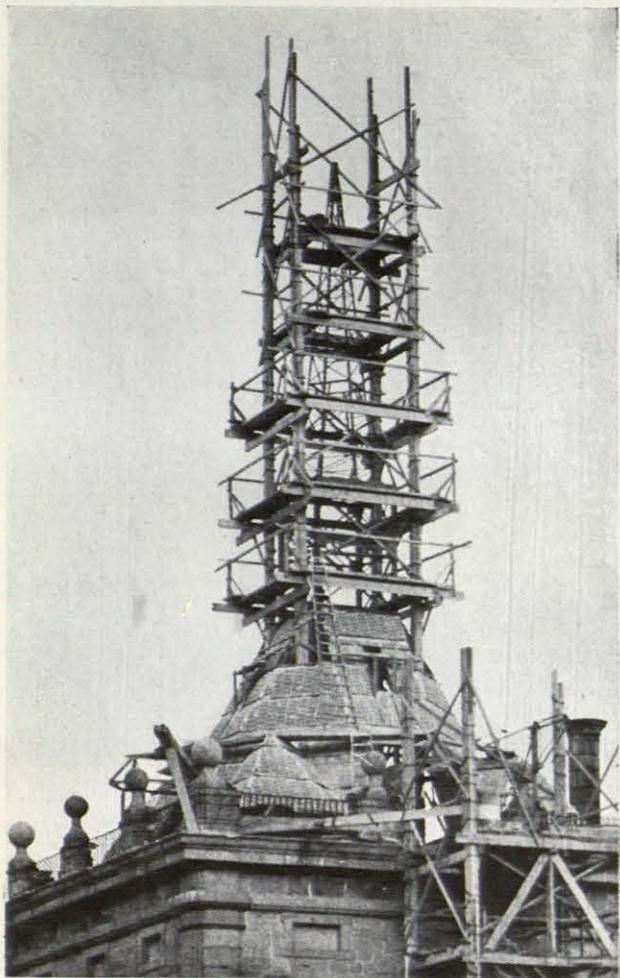


El Escorial en su paisaje.

La primera fotografía es la del edificio tal como está; de espaldas a la entrada desde Madrid. La parte central está compuesta de grandes y vigorosas masas, y en toda la composición no aparecen más detalles menudos que la cúpula central y los campanarios, que adquieren un valor de remate de orfebrería y no compiten con la nota del monte sobre el que se destacan. Están perfectamente medidos los efectos de volumen y de escala, en función del emplazamiento.

La segunda fotografía, compuesta, muestra lo que hubiera sido el edificio en la posición vulgar, moderna, con la fachada hacia Madrid. Resulta una composición banal y pequeña, quizá graciosa, sin más importancia ni misterio que la de cualquier monasterio rococó del centro de Europa, o cualquier casino o balneario del siglo pasado. A edificios de esta categoría libra de entrarse dando la vuelta, como en el Partenón o en la Alhambra o como en San Pedro de Roma antes de suprimir la "Spira" entre ambos Borgos, viejo y nuevo.





UNAS NOTAS PARA LOS COMPAÑEROS

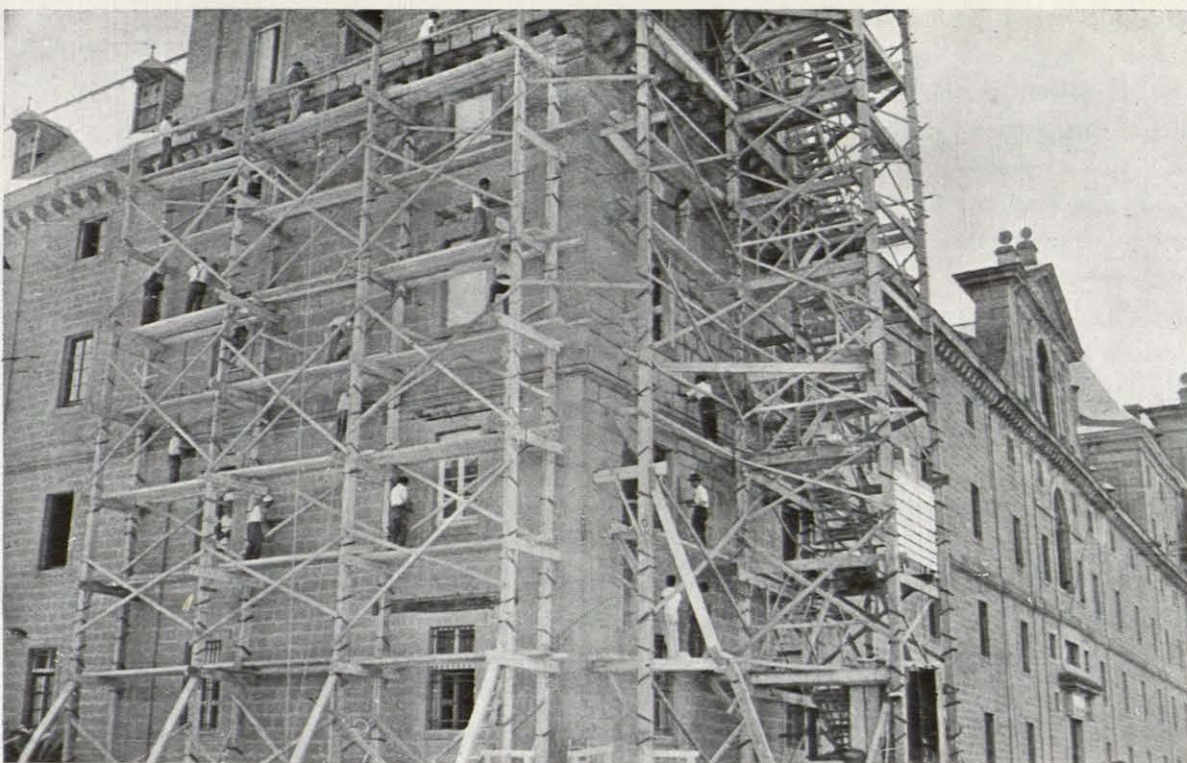
Ramón Andrada, arquitecto.

¿Has ido a ver el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial en este año en que se conmemora el IV Centenario de su primera piedra?

¿Has contemplado la fachada del Jardín de los Frailes iluminada, mostrando nítidamente su bello trazado?

¿Has visto la Basílica con sus pinturas al fresco restauradas..., las torres de esquina reconstruídas, el Patio de Mascarones con sus columnas, que son columnas y no ornamentación, exentas y destacadas..., la primitiva bajada al Panteón Real que desechó Felipe II y que estaba oculta desde Felipe IV; los salones que fueron principales del Palacio del XVI y que Carlos IV dividió con entreplanta y camareras..., has visto al andar del Jardín de los Frailes lo que fué Palacio de verano... y al andar del Coro Alto el Aula de Conferencias en lo que era dormitorio de novicios... y la que Herrera llamó planta de bóvedas y donde se ofrece un Museo de Arquitectura único, porque en el propio monumento se exhibe su razón y sus trazas, su coste y sus herramientas... has oído voltear las campanas o sonar el carillón... has escuchado los cuatro órganos que inundan de música la Basílica como en pocas partes del mundo..., te has extasiado ante pinturas, obras maestras, que antes no podías ver, amontonadas que estaban...?

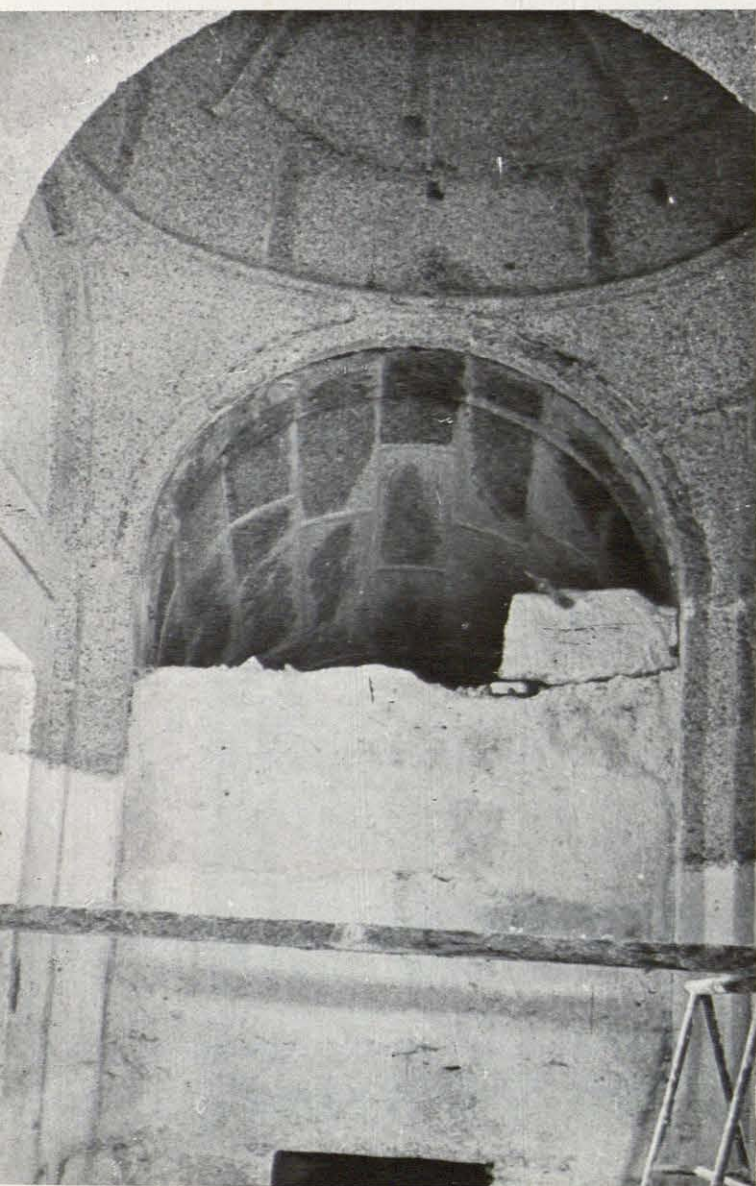
...¿No has ido?... , pues ve.



1. Torre del Seminario. El pasado año 1962 fueron totalmente restauradas sus fachadas, y un nuevo chapitel de estructura metálica la remata.

2. Fuerte y viejo muro de sillares que ocultaba la primitiva bajada al Panteón Real y que Felipe II desechó.

3. El Pátio de Mascarones estaba tapiado en parte desde la época de Felipe IV. Ahora puede contemplarse en toda su diaphanidad y hermosura y ofrece su noble traza.



Podrás contemplar la primitiva escalera de subida a la planta alta del Palacio de los Austrias, que Villanueva dejó en desuso al trazar la actual del de los Borbones..., tus ojos de profesional verán las señales de los zunchos que salvan los cuerpos de las torres... verás restauradas las balaustradas de los nobles patios interiores con cientos y cientos de nuevas piezas talladas por todos los canteros de la localidad... observarás la nueva valoración de los techos de Capitulares... y de noche, si entras en el Patio de los Evangelistas y luego te asomas a la escalera principal del convento, la luz, la iluminación, es casi seguro que te emocione profundamente.

Vete. Pierde un día entero en ello.

Verás que faltan las lucernas hasta que de nuevo aparezcan reconstruídas, y según la primitiva traza de Herrera. Será ocasión de poder decir que San Lorenzo el Real del Escorial vuelve a su conformación exterior perdida tras el incendio de 1671.

Verás que la Lonja se empieza a pavimentar según las descripciones antiguas "con piedra ingrasciosa".

Verás que por el Patio de los Reyes puedes andar sin pisar piedras rotas, no notarás los olores que un viejo alcantarillado producía... te asomará al Patio Real o de Chancillería a través de nuevas rejas... o por un pequeño balconcillo en los Canapés contemplarás un esquinazo del soberbio Monumento desde un punto de vista inédito.

Y no verás, pero créelo, que las estructuras de madera, terriblemente dañadas por termites y hongos están sustituidas por entramados metálicos que aseguran más larga vida al edificio. Labor costosa en tiempo y dinero y que aún ha de continuar necesariamente.

Tampoco verás los cuatro grupos de transformación que aseguran un eficiente suministro eléctrico de consumo creciente y que asombra, ni los kilómetros de cables...

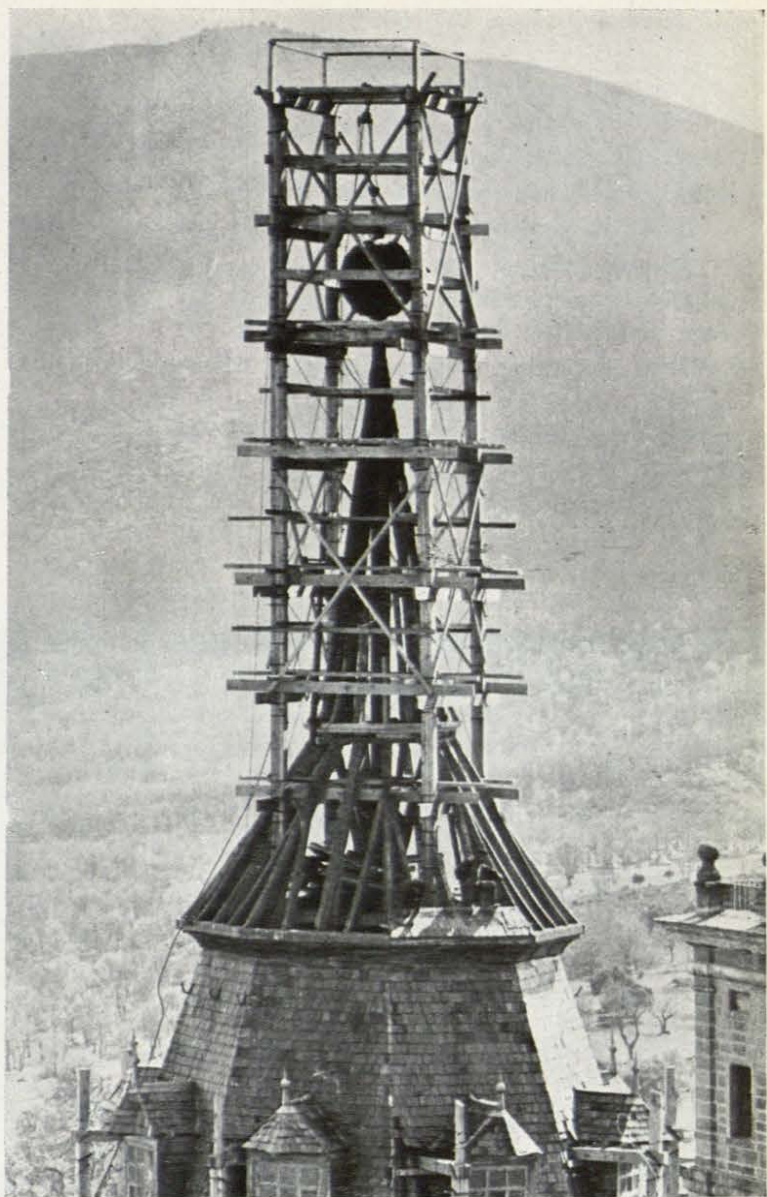
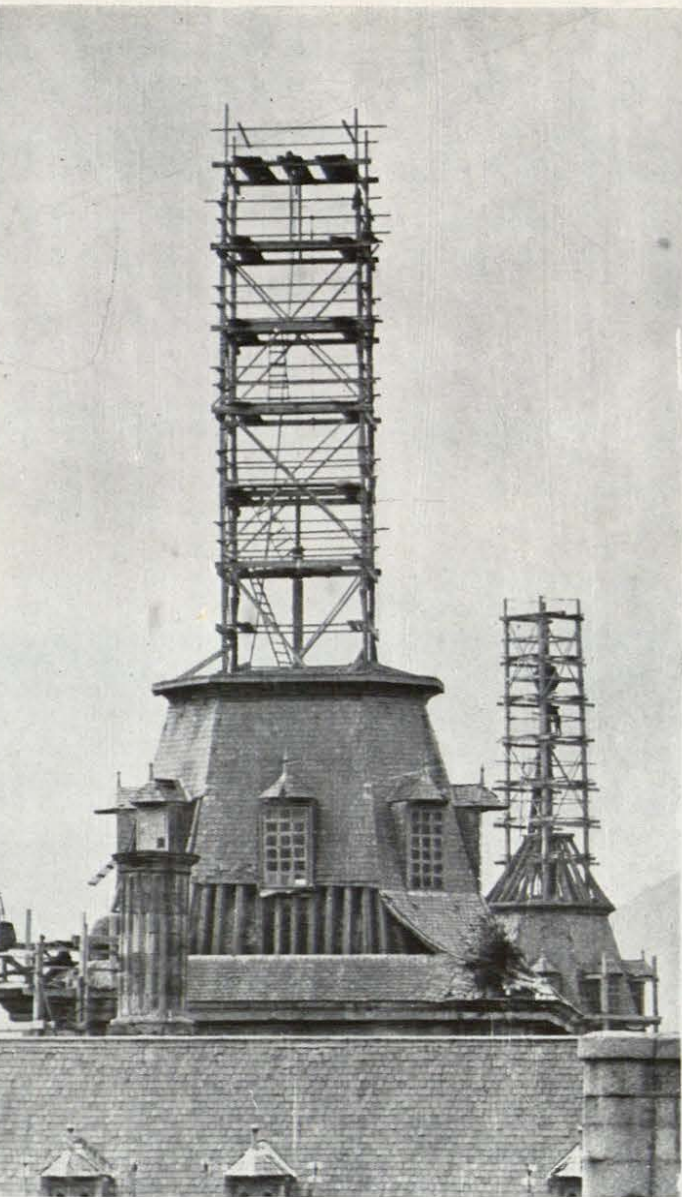
Tampoco verás las toneladas de planchas de plomo que nuevamente cubren cornisas e impostas... Todo ello se ha hecho, y no se para.

El Patrimonio Nacional como Administrador del Real Patronato de San Lorenzo del Escorial, tiene el honor y la gran responsabilidad de atender al Monumento, labor cuya importancia y universal trascendencia a nadie escapa.

Esta es una de las principales actividades de su Servicio de Obras y para la cual nos llenamos de humildad.

Los que Herrera llama salones principales, fueron divididos por entreplanta. Su restauración permite contemplarlos en su magnitud y belleza.





Lucerna del Colegio. Sus dañadas estructuras leñosas, completamente en ruinas, se han desmontado. La nueva estructura metálica se ha dibujado según las trazas de Herrera para formar unas esbeltas pirámides octogonales que arrancan de cuatro lados (cuerpos de torre).

LAS ILUMINACIONES DEL ESCORIAL

En colaboración los servicios del Patrimonio Nacional y de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Vivienda han llevado a cabo la instalación de una felicísima iluminación interior y exterior del Monasterio, que se ofrece al visitante con una belleza espléndida. Posiblemente sea este tema, de la iluminación, el mejor homenaje que se ha hecho a nuestra primera Arquitectura con motivo del IV Centenario de su fundación en este año del Señor de 1963.





PINTORES DE, EN Y PARA EL ESCORIAL

Al cabo de cuatrocientos años de su construcción, ¿qué lección actual nos brinda El Escorial? No sólo una, muchas pueden aprovecharse de sus ordenadas piedras; pero tal vez la más interesante hoy sea comprobar cómo se consiguió (tal vez, como nunca ni antes ni después) una auténtica integración de todas las artes, regida por el cetro de la arquitectura.

Artes no sólo visuales o plásticas, sino también auditivas y hasta olfativas. Porque El Escorial no resultó sólo un prodigio de la razón ordenadora en proporción geométrica, al mismo tiempo fué museo de escultura y pintura, biblioteca insigne, relicario único, y aún hay que añadir que fué posibilitado musicalmente encargando la construcción de los órganos de la basílica a los más famosos maestros de su tiempo. Y en los jardines que rodeaban la *opus miraculum orbis* se aclimataron muchas de las especies arbóreas y florales que crecían en el dilatado imperio español.

Como toda obra en verdad importante, El Escorial es tema inagotable de sugerencias y reflexiones. Nos limitamos ahora, voluntariamente, a breves comentarios sobre los pintores que tuvieron el monasterio-palacio como tema, campo de acción, o destino de sus obras pictóricas. Entre todos una multitud, con bastantes de los nombres más famosos de toda la historia del arte. Excelsos y menos, todos encontraron trabajo y acomodo dentro de la insigne mole granítica, que, por diseño de un rey soñador y realista, se alza como un espejismo nunca visto entre las rocas caprichosas y de formas femeninas del Guadarrama.

El Escorial ya era famoso antes de ser terminado y nunca ha sido edificio olvidado o inadvertido; por ello es más extraño que haya sido tan poco utilizado como tema pictórico. Ninguno de los grandes pintores, que por unas razones

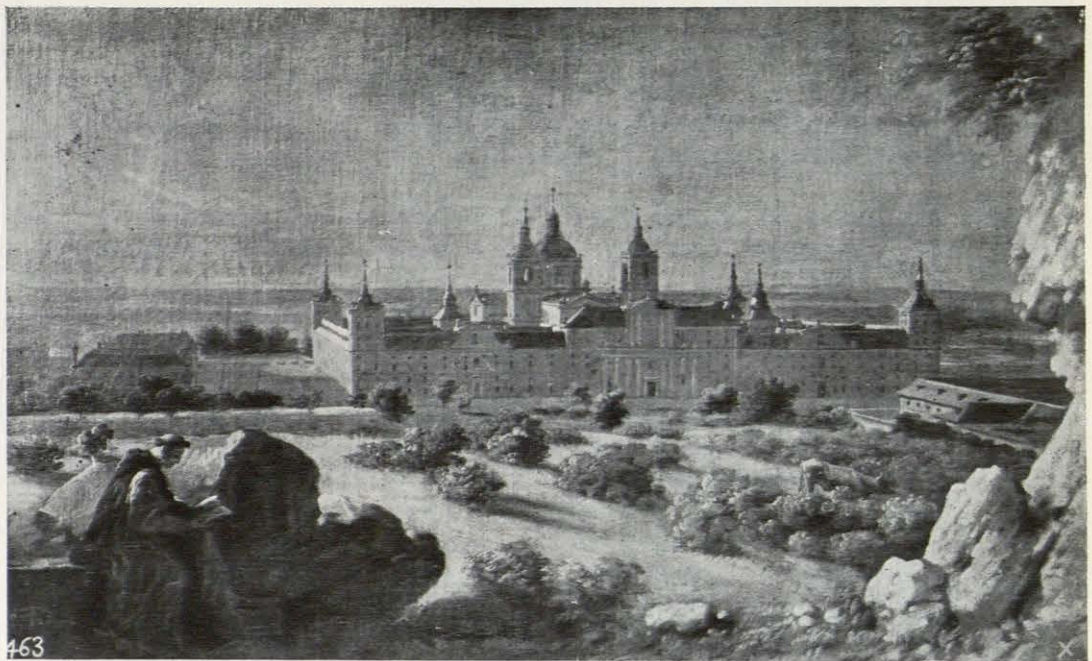
u otras estuvieron ligados a la actividad cortesana, lo pintó. Ni el Greco, ni Velázquez, ni Rubens, ni Goya, tuvieron la menor curiosidad de llevar sus superficies lisas y grises al lienzo o al papel. El hecho es muy curioso y sin explicación aparente, sobre todo en el Greco, tan aficionado a la pintura arquitectural, con su Toledo, arbitrario y soñado muchas veces, al fondo de sus grandiosas composiciones.

Tampoco Goya, que en sus rápidos y nerviosos dibujos trató tantos temas humanos e infrahumanos, se sintió atraído por la excelsa construcción, ni para ensalzarla ni para escarnecerla. Ni Velázquez, que en sus impresionistas apuntes de la Villa Médicis demostró tan penetrante sensibilidad para el binomio arquitectura-jardín. Ni Rubens, visitante un día del Monasterio en compañía precisamente de su amigo el pintor de cámara de Felipe IV.

En el Museo del Prado, que es como el gran memorial de nuestra historia pictórica, sólo se conservan dos pinturas con El Escorial como tema y la mejor de ellas de un francés. Del parisino Michel-Ange Houasse, que durante trece años fué pintor de cámara del primer Borbón español, es la mejor interpretación pictórica conocida, en la que El Escorial se ve en escorzo desde una altura en cuyo primer término medita un fraile jerónimo.

El otro lienzo del Prado con tema escurialense es del burgalés discípulo de Mazo, Agüero, y es uno más de los cuadros que aguardan en los almacenes del Museo la resurreccional ampliación.

Tampoco en las colecciones del Patrimonio Nacional son más numerosas las representaciones pictóricas del Escorial. Cuando ahora se ha ordenado el ejemplar Museo de la Arquitectura escurialense se ha podido comprobar lo mediocre y escaso de las pinturas con este tema.



Houasse.

463

Ni siquiera en nuestros días El Escorial ha sido objeto de una mayor atención por parte de los pintores. Entre los españoles que alguna vez lo han pintado están Benjamín Palencia, García Ochoa y, tal vez, algún otro de la paisajista "Escuela de Madrid". Dalí también lo ha utilizado como elemento decorativo de alguna de sus composiciones, pero nunca como protagonista.

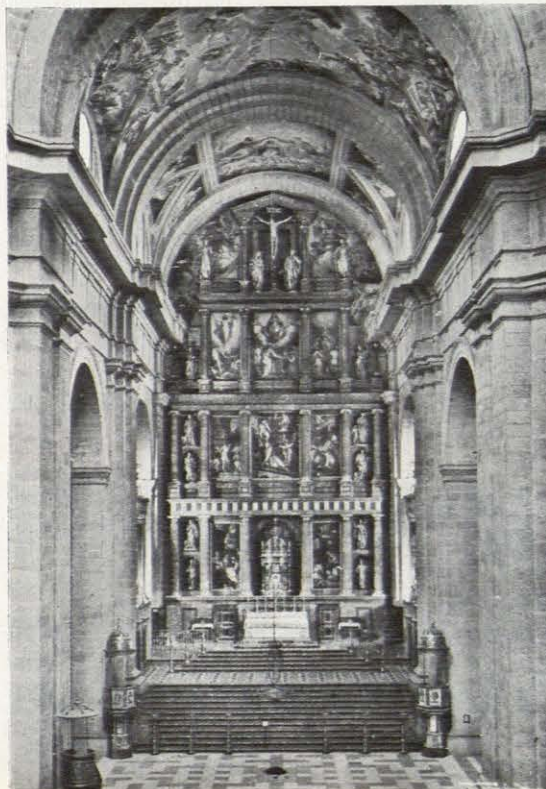
Igual que escasa es la lista de pintores del Escorial, es numerosa la nómina de los que allí pintaron. La empresa era de la más alta ambición y con arreglo a ella

se cursaron las invitaciones. Ticiano declinó el honor aduciendo su mucha edad; Veronés tampoco quiso dejar la sensual vida veneciana por la austeridad en la meseta de Castilla. El embajador de España en Roma, don Luis de Requesens, ya consiguió en 1567 (sólo cuatro años después de comenzarse las obras) la primera expedición de artistas italianos que trabajaron en El Escorial.

Estos fueron muy numerosos y no siempre de primera clase. Trabajo había en abundancia, en los altares, en los claustros, en las galerías, en las bóvedas, en los libros de coro y en la ornamentación de las paredes. Al óleo, al fresco, a la acuarela, a la miniatura y al grandísimo formato. Fué una especie de Babel ordenada de la pintura, en la que no se produjo la confusión de lenguas. Los españoles Navarrete el Mudo (discípulo de Ticiano), Luis de Carvajal, Alonso Sánchez Coello, Juan Gómez, trabajaban en dar cima a los lienzos de los altares de la basílica, en los que Felipe II quiso que los santos apareciesen amorosamente emparejados.

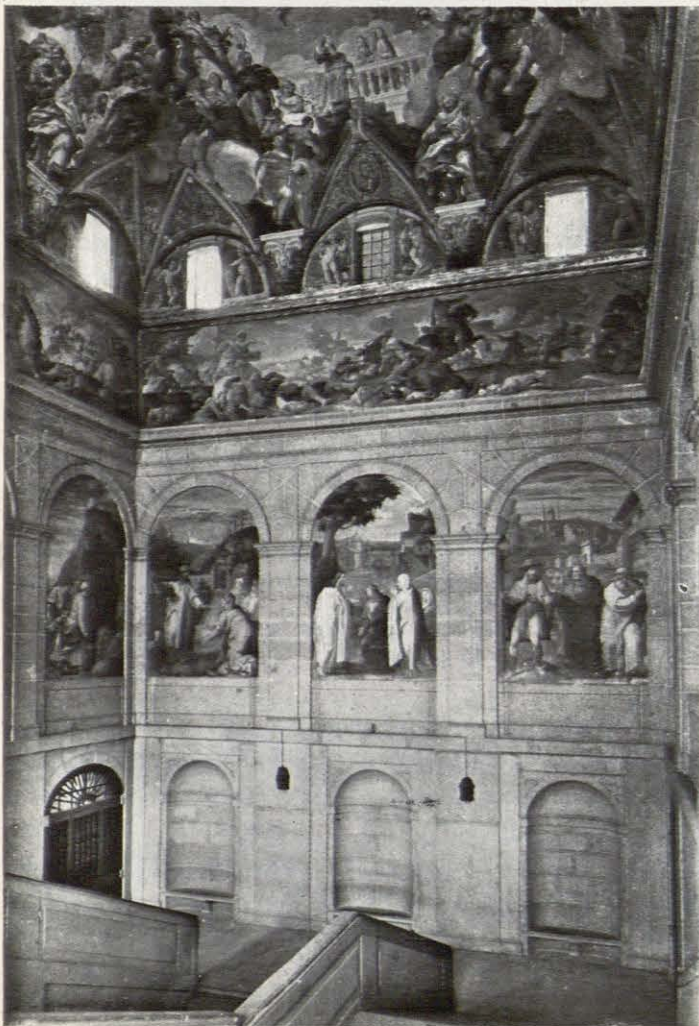
Junto a los españoles, los italianos Lucas Cambiaso (llamado Luchetto), Federico Zúccaro, Peregrín Tibaldi, Romulo Cincinato, Diego de Urbina y Bartolomé Carducho, se empleaban en la misma tarea. El altar mayor fué pintado por Tibaldi y Zúccaro, y no puede decirse que su obra fuese maestra, ni siquiera en el mejor de todos estos lienzos, en el central del martirio de San Lorenzo, tan miguelangélico. Y aún resalta más la me-

Altar Mayor.





Sacristía.



Escalera.

diocridad de la pintura al lado de las obras excelsas de los escultores León y Pompeyo Leoni, que se intercalan entre los óleos y rematan el altar. Las bóvedas sobre el altar mayor y sobre el coro fueron pintadas al fresco por Luchetto con un estilo frío y artificioso, que les da aspecto de estampería barata.

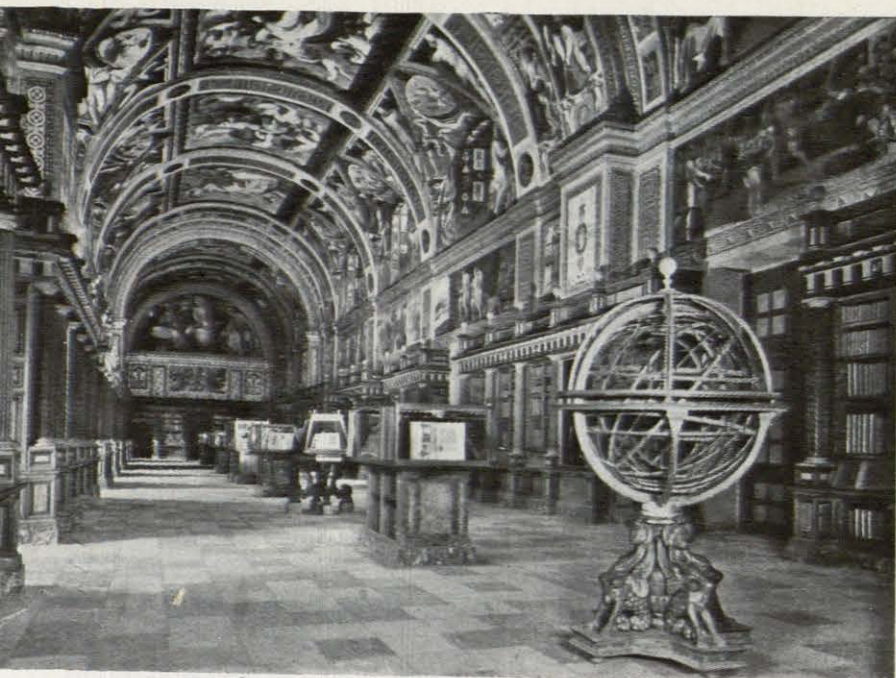
En el claustro principal, el del patio de los Evangelistas, Tibaldi y sus discípulos pintaron cuarenta y ocho grandes murales con escenas de la vida de Jesucristo. Las pinturas al fresco suben por la escalera principal, de la mano de Luchetto y Tibaldi, y si casi siempre la cantidad fué enemiga de la calidad, en estos casos queda suficientemente demostrado.

Más trabajo para pintores, aunque de tono menor: techos de la sacristía, de las salas capitulares, de la celda prioral, pintadas en el minucioso estilo renacentista por Nicolás Granello, Fabricio Castello y Francisco de Urbino. Los doscientos dieciocho libros de coro, iluminados con paciente dedicación por fray Andrés de León, fray Julián de la Fuente y Ambrosio Salazar, constituyen la última gran aportación española al arte miniado.

Sin el menor género de duda, la más bella biblioteca de cuantas existen en España es la del Escorial, no sólo por la rareza de las ediciones que guarda, sino también por el local a ella dedicado, de tan suntuoso humanismo renacentista fijado en la bóveda y en los muros por las pinturas más preciosas que Tibaldi realizó en toda su vida.

La lista de los pintores en El Escorial no termina con los apuntados: aún hay que añadir el fabuloso Luca Giordano, el con tanta razón llamado "Il fa presto", que un siglo después de la terminación del Monasterio (en el reinado de Carlos II) pintó ingentes superficies en la basílica y en la escalera principal, en el tiempo asombroso de veintidós meses, en un exuberante estilo barroco que hubiese placido poco al rey fundador.

El último, hasta la fecha, que ha pintado en El Escorial es Joaquín Vaquero Turcios, y lo ha hecho sobre un muro del nuevo Museo de Arquitectura recientemente inaugurado; en él figuran Felipe II y sus principales colaboradores en la empresa escurialense. Ha sido una feliz iniciativa resuelta con respeto y dentro de los cánones actuales de pintura.



Biblioteca.

Aún habría que nombrar a los pintores que inicialmente figuran en las salas del Escorial, en los tapices que Bayeu, Goya, Castillo, Maella, pintaron para la Real Fábrica y que Carlos IV colocó en el palacio que se hizo construir con tan poco respeto para lo que Felipe II quiso que El Escorial fuera. Si hay algo antitético a El Escorial es, precisamente, el palacio incrustado por los Borbones y amueblado y decorado al estilo imperio (napoleónico).

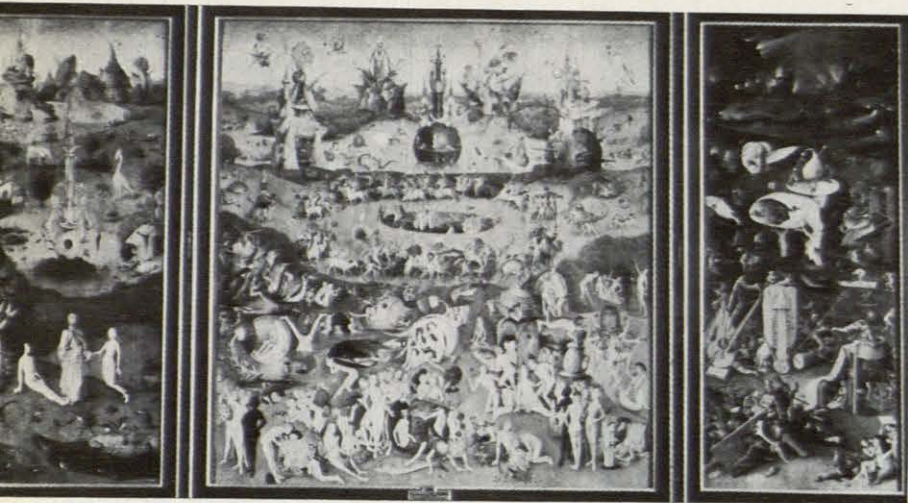
Para El Escorial pintaron muchos, de los más importantes. La pinacoteca reunida allí no tiene parangón en ningún lugar del mundo, ni antes ni después. Con sólo decir que cerca de trescientas obras maestras que figuran en el Museo del Prado proceden del Escorial es dato bien elocuente. De raza le venía a Felipe II el coleccionismo: su bisabuela Isabel la Católica fué la que reunió la mayor cantidad de primitivos flamencos de que se tienen noticia. Su abuelo, Felipe el Hermoso, fué el primer cliente del Bosco. Su padre, Carlos V, acaparó casi toda la producción de Ticiano. Aun después del expolio napoleónico, de la dispersión a otros museos, la pinacoteca del Escorial es de las de primerísima clase. No podemos detenernos en la enumeración, pero con sólo dar algunos de los nombres es bastante, además de los ya citados anteriormente.

Guido Reni, Bassano, Ticiano, Tintoretto, Veronés, Palma el Viejo, Pablo Mattei, Simonelli, Coxcie, Seghers, Montiel,

José Ribera, Van Dick, Crespi, Quellin, Gaspar Becerra, Claudio Coello, Patinir, El Bosco, Wan der Weyden, Rubens, Sandrart, Velázquez, Valdés Leal, Zurbarán, Pietro Neri, Antonio Arias, Alonso Cano, Vaccaro, Mengs, Palma el Joven, Guercino, Rosalva Carriera, Carreño de Miranda, Mignard, Mario dei Fiori, Anglois, Durero, Teniers, Wouwerman, Bartolomé González, Van Orley, Perdonone, Parmegianino, Holbein, Pantoja de la Cruz, Antonio Moro, Marinus, Quintín Metsys, además de los numerosos primitivos anónimos, nos dan una idea de la increíble riqueza pictórica del Escorial, tan poco valorada en cuanto a colocación la mayor parte de las veces.

Hemos dejado para el final la alusión a uno de los más grandes pintores españoles, que si lo fué, tal vez se deba, precisamente, a la erección de El Escorial. Mucho se ha dicho si Domenikos Theotokopoulos, vino a España atraído por la fama del Monasterio, entonces en construcción. Sea cierto o no, el caso es que al poco tiempo de entregar a la Catedral de Toledo su lienzo *El Expolio*, el Greco recibió encargo personal de Felipe II de pintar un tema fijo, *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, con destino a uno de los altares laterales de la basílica escurialense.





"Jardín de las Delicias". El Bosco.

"San Mauricio". El Greco.



Era la ocasión que esperaba el Greco. En su obra puso todo lo que tenía: entusiasmo, sabiduría técnica, refinamiento colorista. Tal vez demasiado refinamiento para lo que Felipe II quería. La obra dejó perplejos al monarca y a todos sus consejeros, los dejó estupefactos como todo lo insólito. Nunca habían visto cosa igual y es seguro tardaron en reaccionar, hasta el mismo monarca, tan acostumbrado al conocimiento culto de la pintura.

El Greco se excedió. De buenas a primeras hizo su mejor obra, la más audaz de todas (incluida el *Entierro del conde de Orgaz*), si no hubiese aspirado a tanto tal vez hubiera sido mejor para él. Si hubiera enviado otro *Expolio*, otra *Trinidad* como la del Museo del Prado, tal vez Felipe II no objetase nada. Pero el Greco se mostró allí demasiado libre, demasiado inquietante, para que pudiera satisfacer plenamente al rey. El Escorial se había hecho con unos fines muy determinados y estudiados por Felipe II y era natural, desde su punto de vista, que no iba a consentir que un loco genial le echase abajo toda su concepción, tan amorosa y trabajosamente elaborada.

Pero de eso a afirmar, como se ha hecho, que a Felipe II no le gustó la pintura del Greco hay un abismo de inexactitud. La prueba es que se quedó con el *San Mauricio* y con seis cuadros más, que siempre tuvo en gran estima. Si al rey no le hubiera interesado la pintura griegiana le hubiera devuelto su primer envío. El monarca podía hacerlo sin temor a pleitos, de los tantos que tuvo el pintor, toledano por excelencia.

¿Qué pretendía Felipe II con la decoración pictórica del Escorial? Seguramente una visible e indiscutible primacía de la Arquitectura sobre las demás artes, que debían figurar como subordinadas. Era una consecuencia de la idea de Monarquía absoluta de origen divino. Dios era el Gran Arquitecto; por tanto, la arquitectura debía ser de importancia preponderante entre todas las bellas artes, al igual que Dios lo era entre todos los seres, y el Rey entre todos sus súbditos.

Felipe II era la medida y el Greco la libertad; Felipe II era la cordura y el Greco la exaltación; Felipe II era la norma y el Greco la excepción. Por ello no pudieron entenderse, no sabemos si para bien o para mal.

museo de la arquitectura del escorial

JAVIER FEDUCHI

JESUS BOSCH

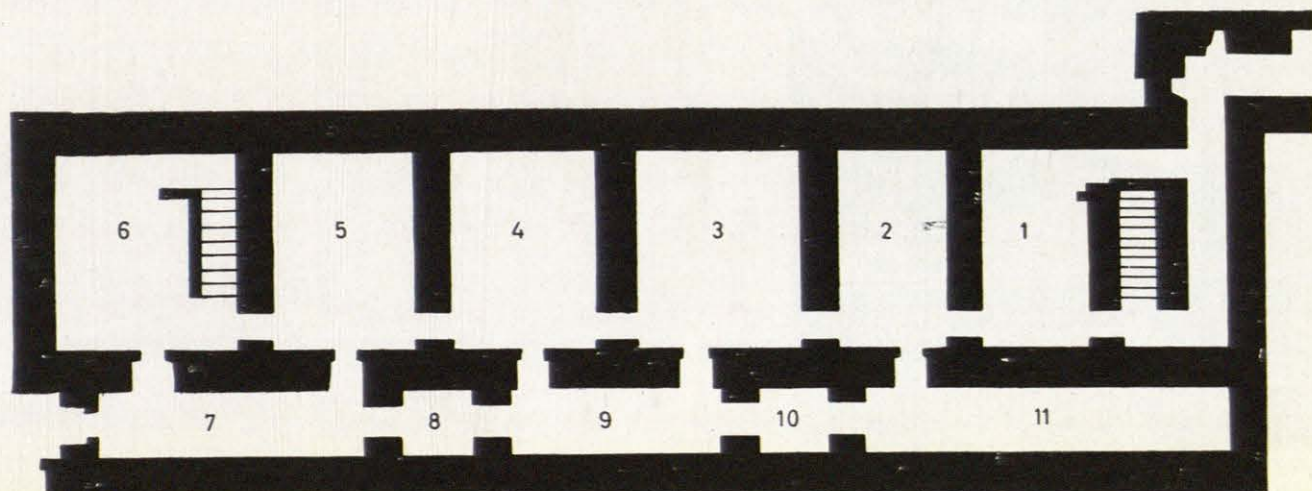
ARQUITECTOS

JOSE GARCIA VELA

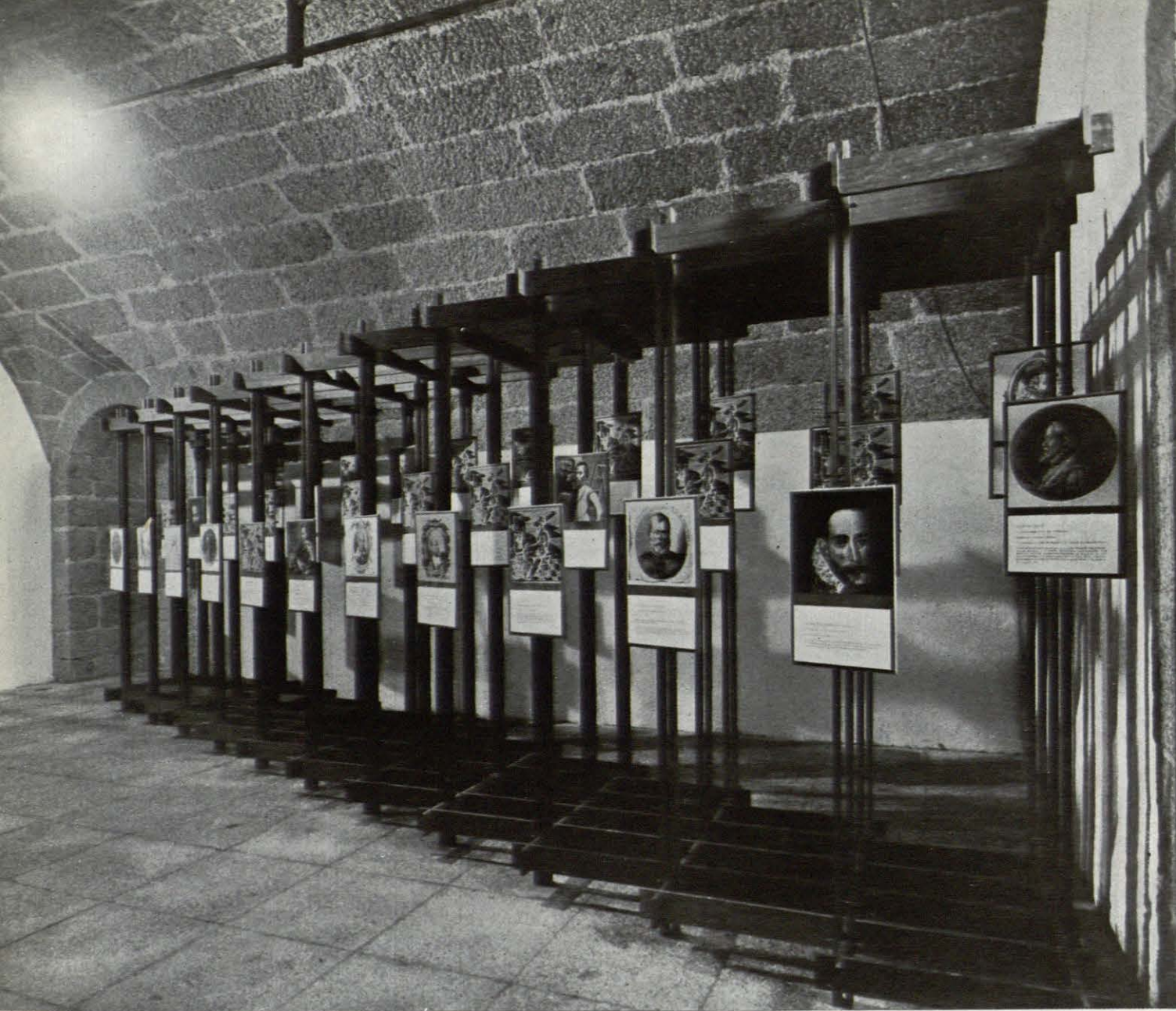
AUXILIAR TECNICO



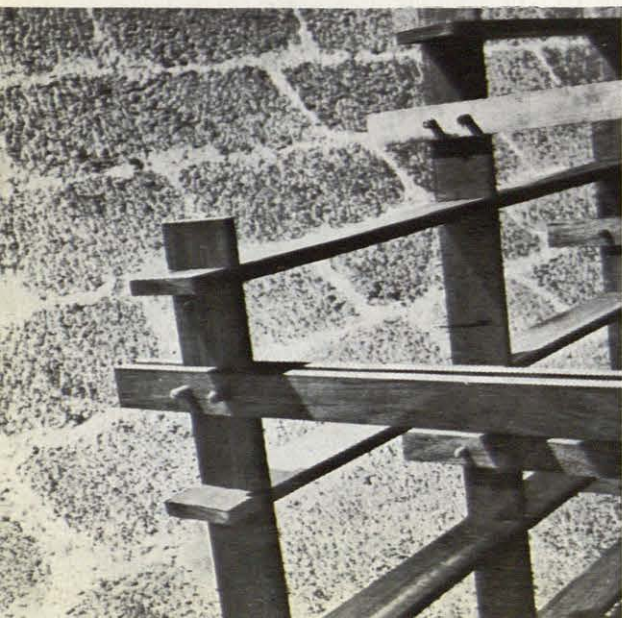
(Fotos Portillo.)

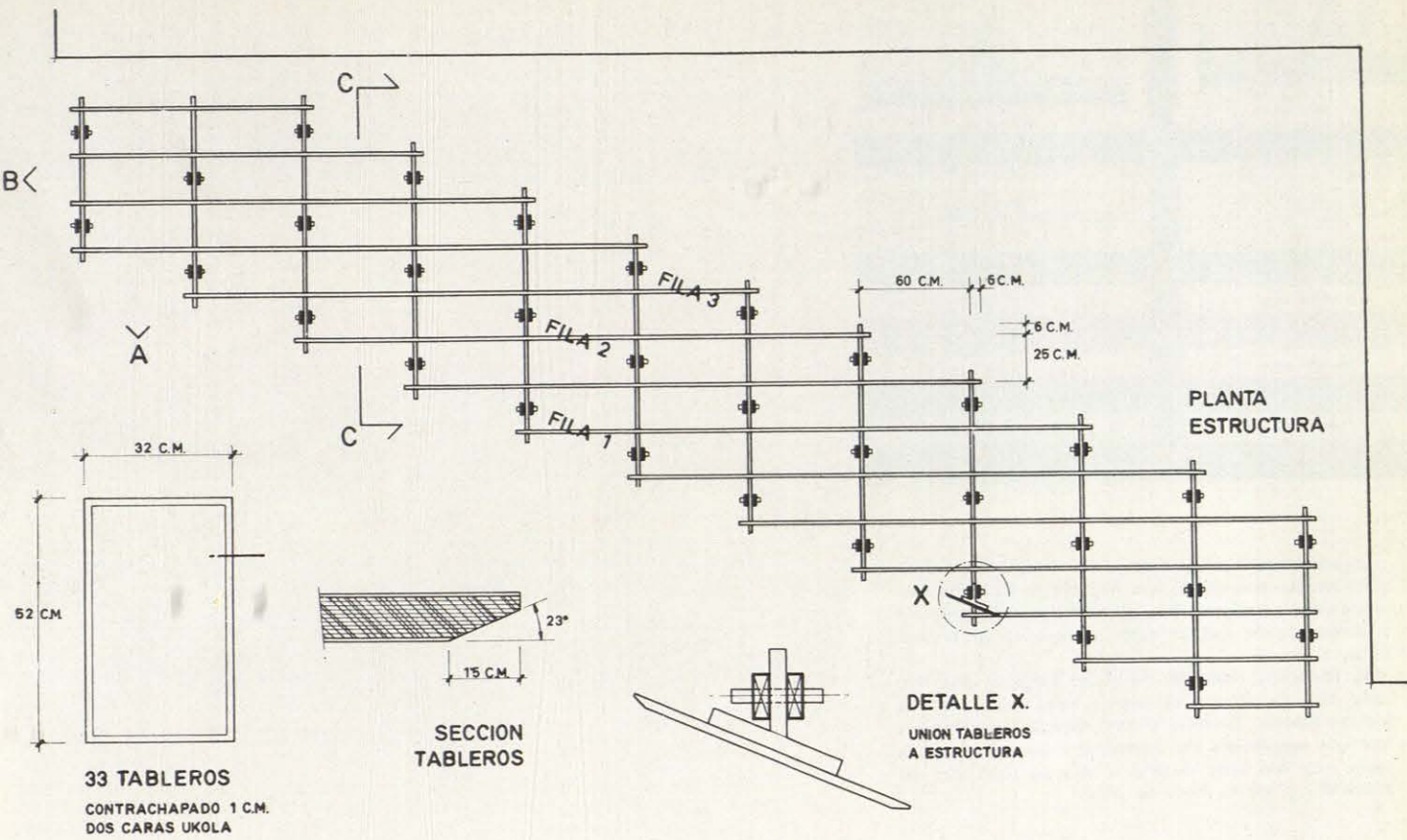


SALA 1



Este es el Museo de los estudios, trabajos y afanes de unos hombres que construyeron, decoraron y alhajaron este edificio, presididos por el rey don Felipe II. Fué una empresa extraordinaria, sin más precedente conocido por ellos que la construcción del Templo de Salomón.

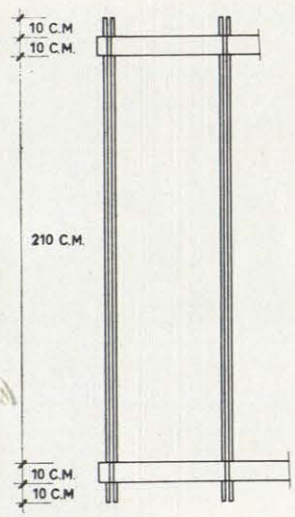




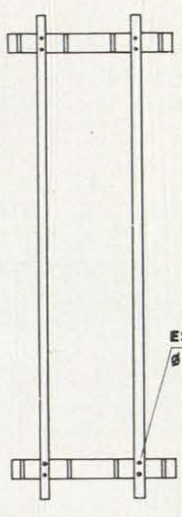
33 TABLEROS
CONTRACHAPADO 1 C.M.
DOS CARAS UKOLA

SECCION TABLEROS

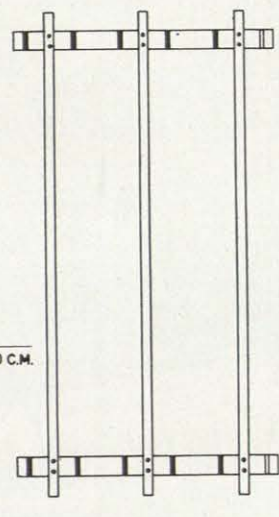
DETALLE X.
UNION TABLEROS
A ESTRUCTURA



ALZADO A.

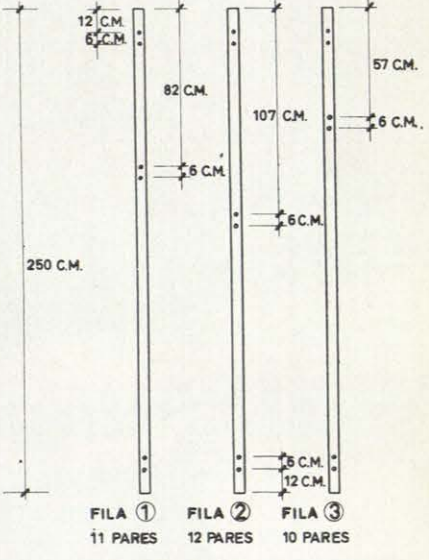


ALZADO B.

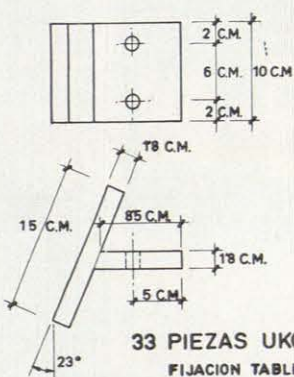


SECCION C.C.

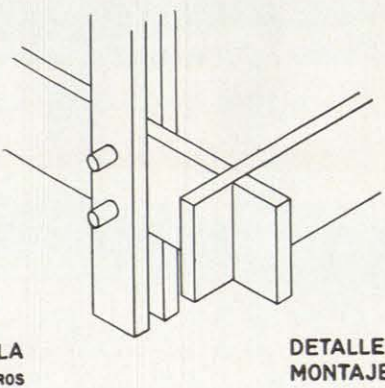
ESPIGAS HAYA
Ø 15 C.M. LARGO 10 C.M.



PATAS UKOLA
5 · 18 C.M.
TALADROS.



33 PIEZAS UKOLA
FIJACION TABLEROS

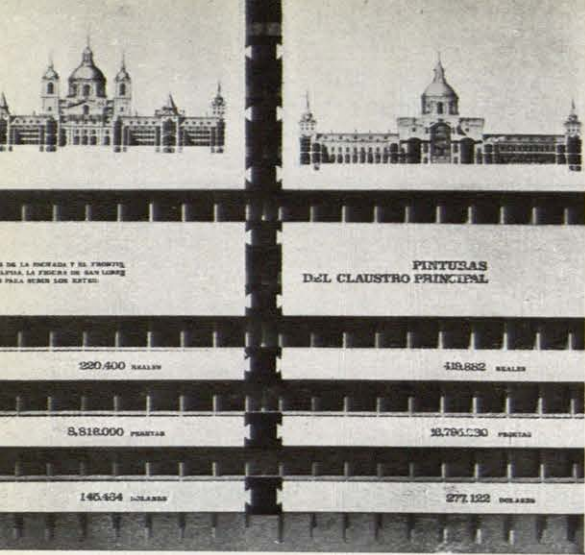


DETALLE MONTAJE

SALA I

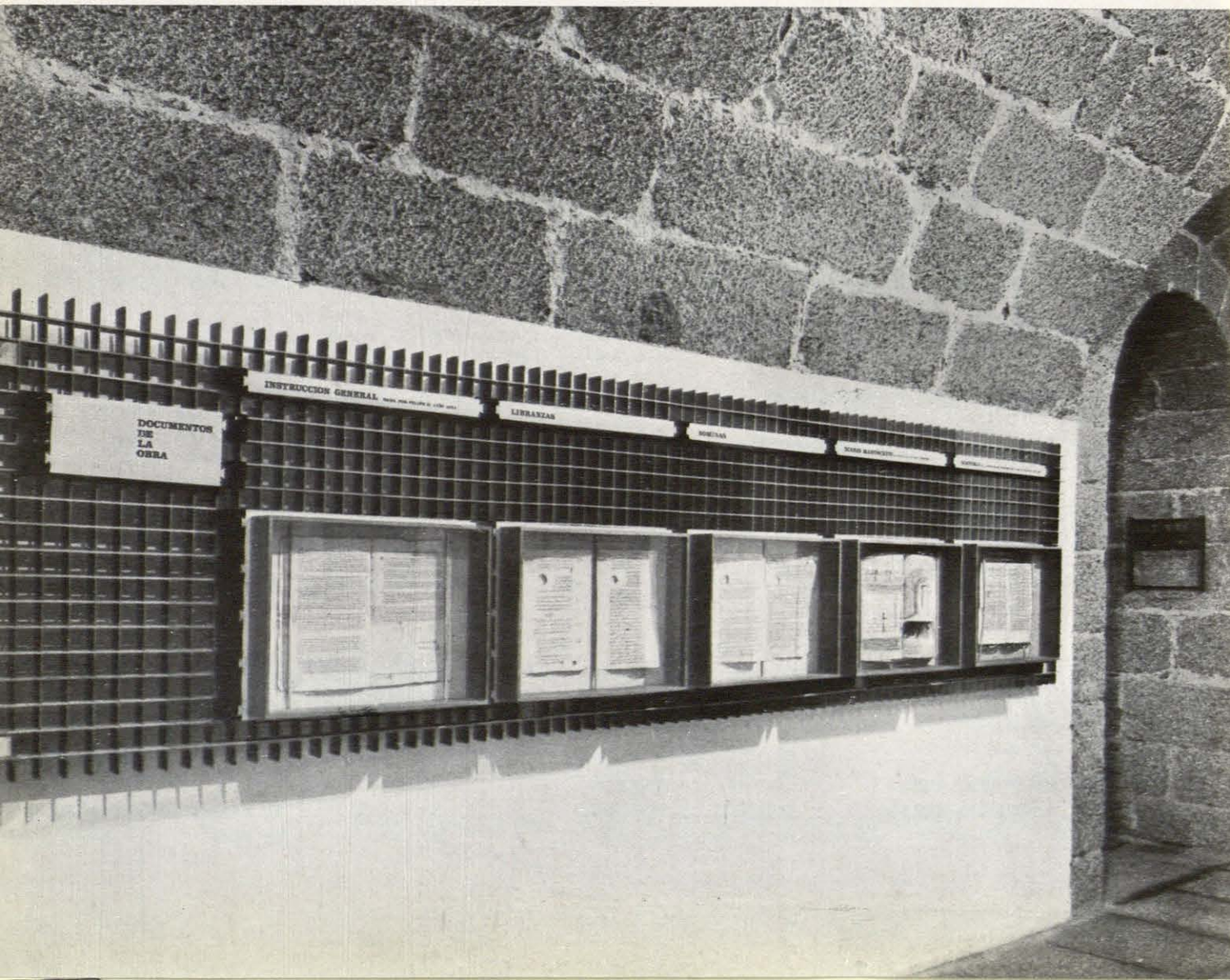
**ESTRUCTURA SOPORTE DE
LA ICONOGRAFIA DE LOS
ARTIFICES DEL MONASTERIO**

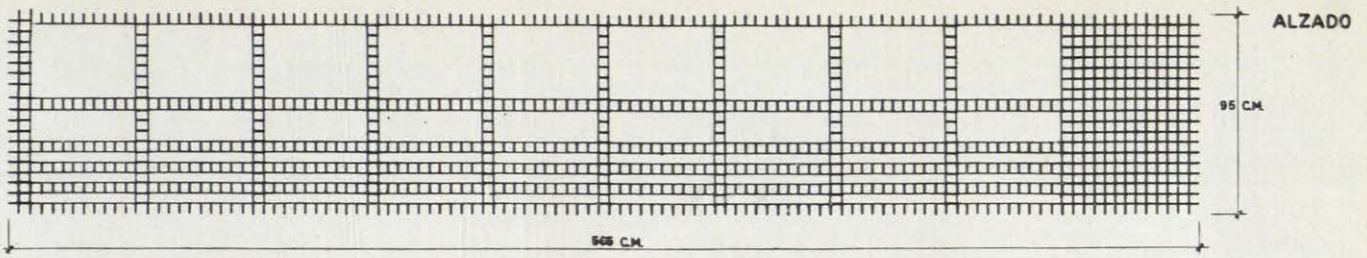
TABLAS EN MADERA DE UKOLA	ESPIGAS EN MADERA DE HAYA	TABLEROS CONTRACHAPADOS DOS CARAS UKOLA
---------------------------------	---------------------------------	-----------------------------------------------



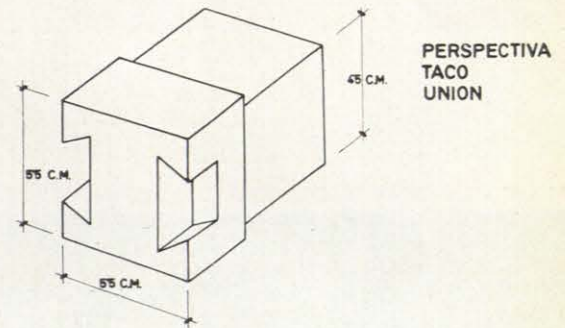
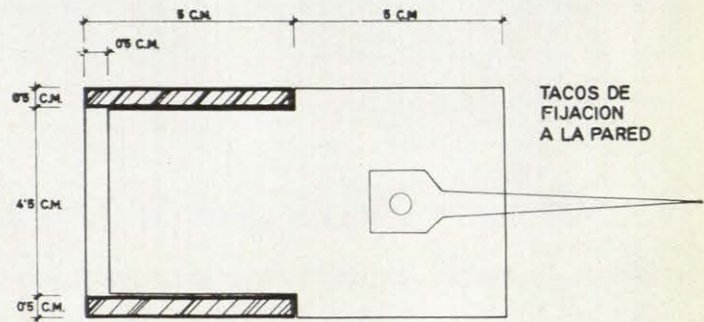
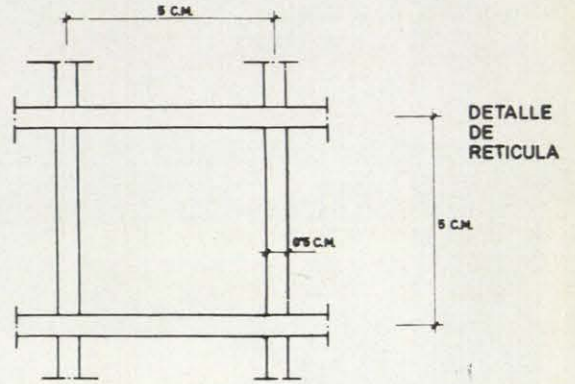
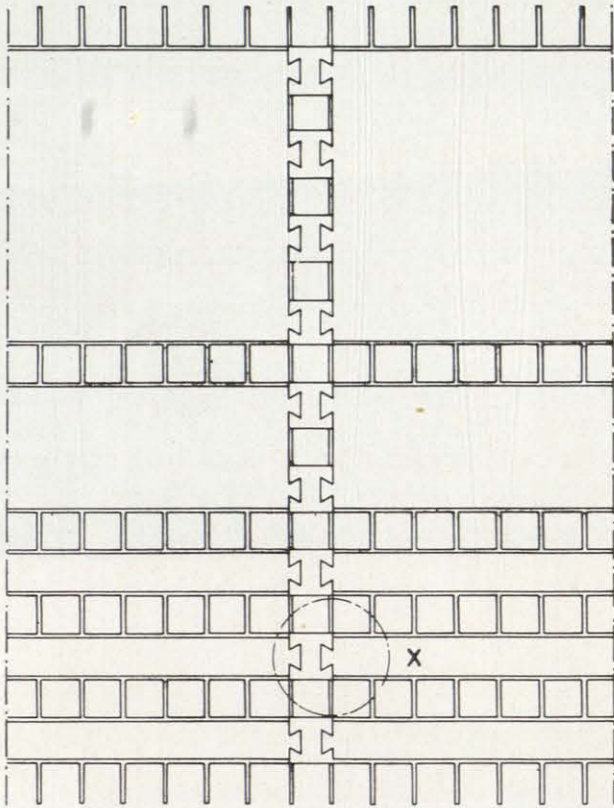
La construcción de El Escorial fué barata, sobre todo si lo comparamos con lo que hoy cuesta un edificio de proporciones similares. En esta sala podemos apreciarlo y enterarnos de muchos datos económicos poco conocidos.

La minuciosa erudición del padre Sigüenza nos legó toda clase de cifras y su empleo hasta ver acabada la insigne fábrica. También a fray Antonio de Villacastín hay que agradecerle sus anotaciones, que nos permiten saber hoy con todo detalle lo que se pagó por los materiales y por la mano de obra.

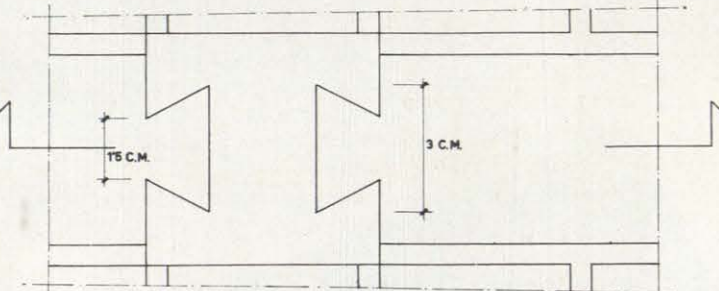




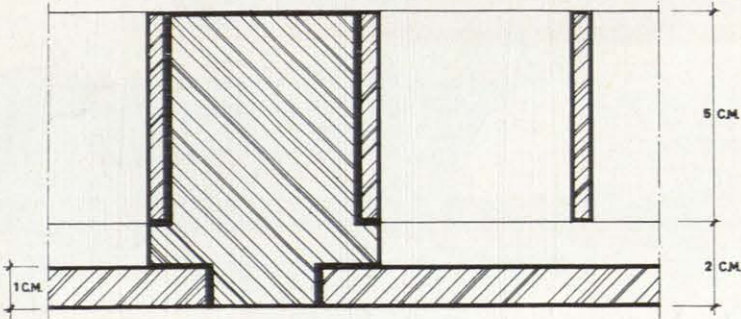
SUJECION TABLAS



DETALLE X. ALZADO



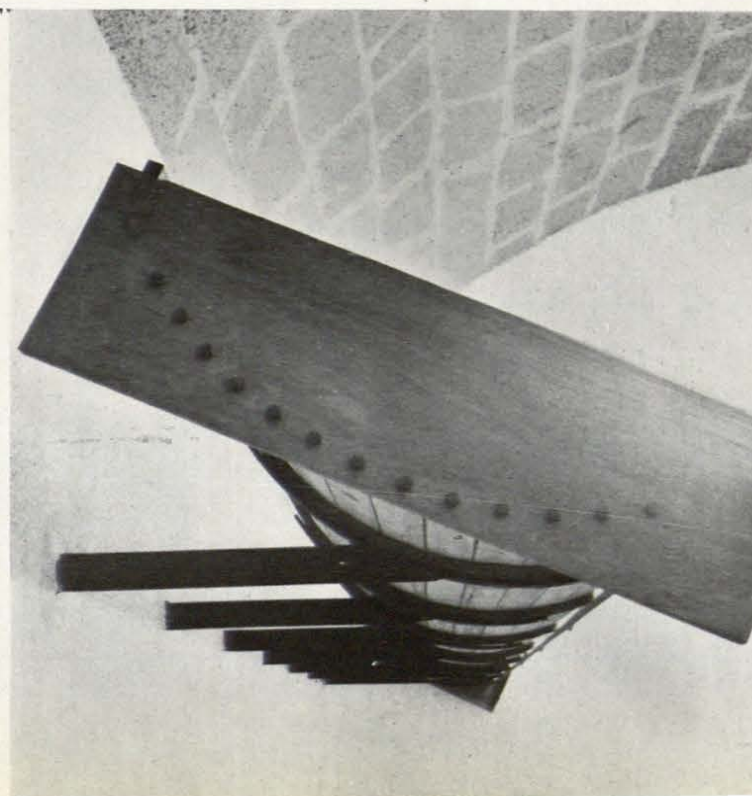
DETALLE X. SECCION

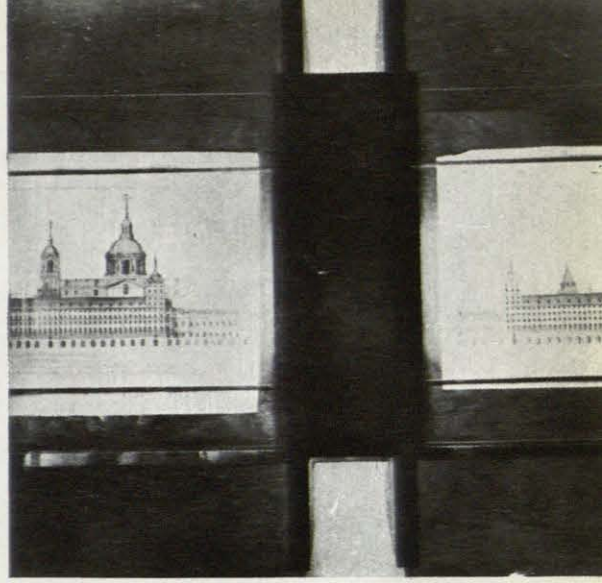


SALA II

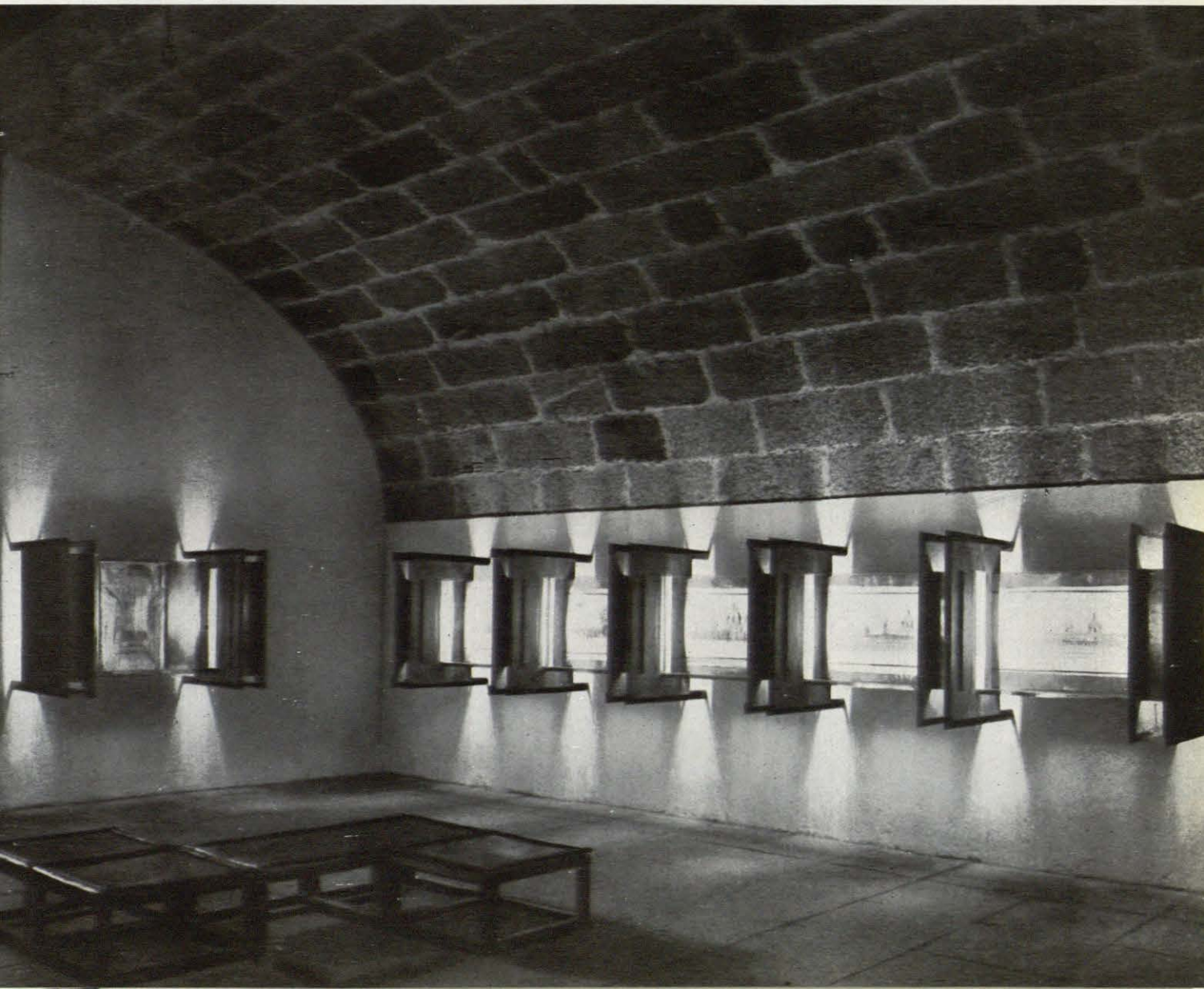
PANEL PARA EXHIBICION DE LOS COSTOS DEL MONASTERIO

RETICULA EN MADERA DE UKOLA	TABLAS EN MADERA DE HAYA	TACOS DE UNION EN MADERA DE PALISANDRO
-----------------------------------	--------------------------------	----------------------------------------------



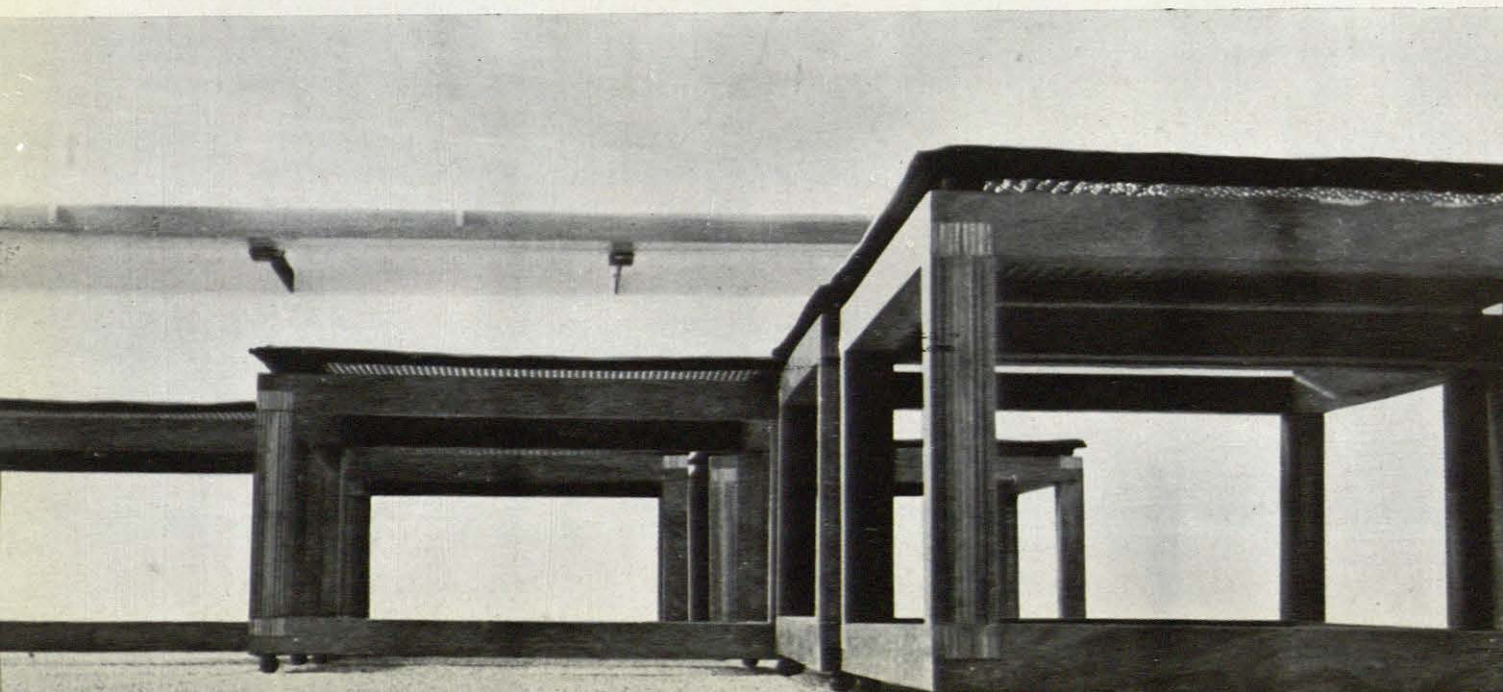


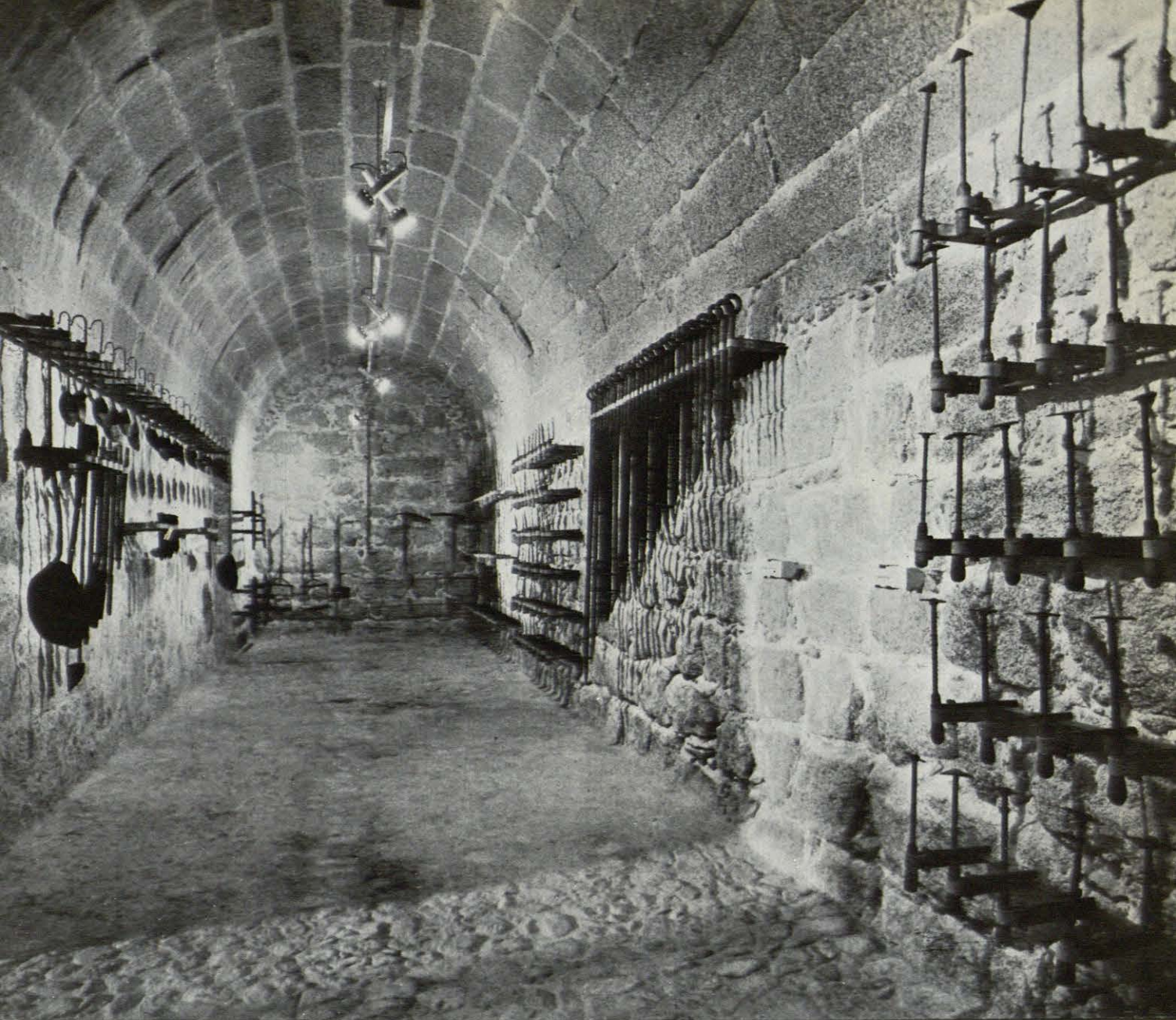
En una obra de magnitudes tan inmensas como la llevada a cabo en El Escorial, el número de planos debió de ser abrumador. De ellos se han conservado bastantes y muchos demuestran la poca importancia que se le daba al plano en sí, que inmediatamente era realizado en "modelo" o maqueta a escala.



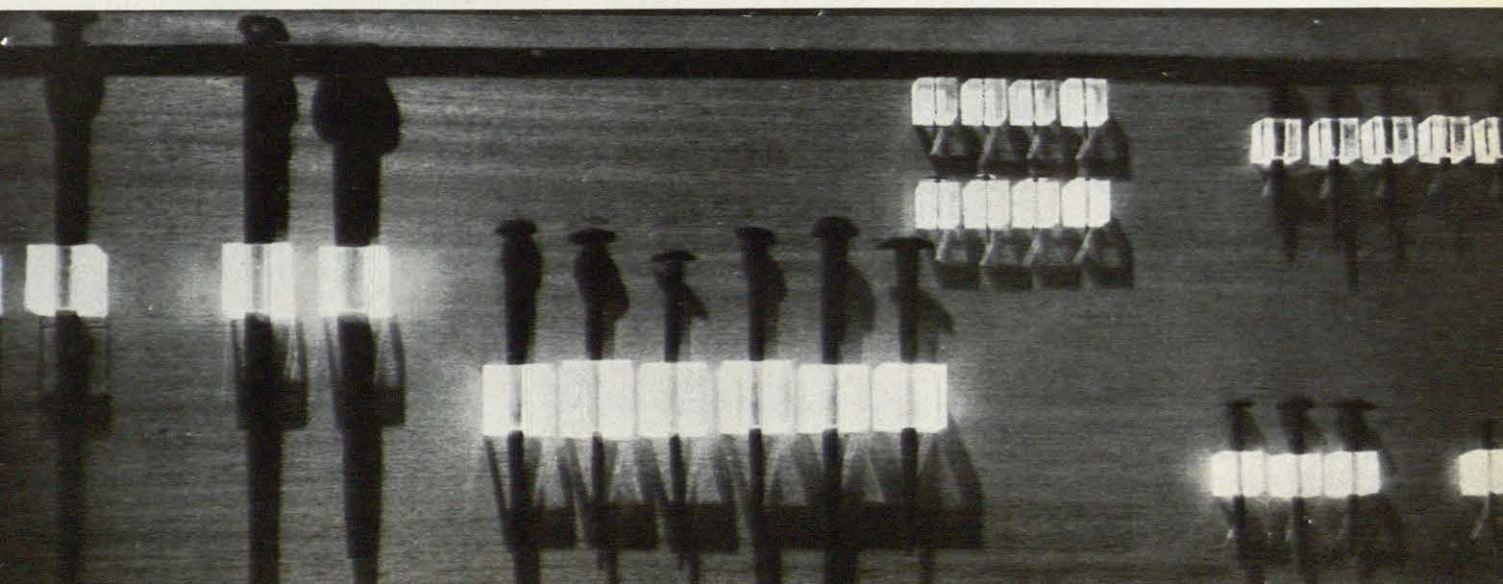


Mural de Joaquín Vaquero Turcios.





Se presentan en esta sala varias colecciones de herramientas que se utilizaron en la construcción del Monasterio, todas ellas procedentes de los diversos palacios del Patrimonio Nacional. Muchas de éstas, que no se emplean en la actualidad, han ido evolucionando a formas parecidas.





EL ESCORIAL, SU TIEMPO Y EL NUESTRO

Francisco de Inza, arquitecto.

La gente de Madrid pasa mucho tiempo sin acercarse al Monasterio. A veces, cuando viene algún pariente de provincias, o algún turista amigo, hay que llevarle para que lo vea. Así que se suele ir—cuando se va—bien para acompañar, o bien—como algún arquitecto de reconocida talla continental—para darle la espalda al edificio con objeto de no dejarse influenciar por su particular arquitectura.

Hemos intentado—por esta vez—asomarnos al Monasterio de El Escorial, para tratar de estimar su arquitectura, desde la posición que nos proporcionan estos cuatro siglos que han pasado, a contar desde el momento en que el rey Felipe II de España determinó su construcción.

Sucede a menudo que cuando se juzga un edificio actual suelen estimarse todas las circunstancias que han concurrido en el proceso de su concepción, proyecto y construcción. Pero, frecuentemente, nos falta "perspectiva". Se tiene en cuenta el dinero, el clima, las tendencias actuales de la arquitectura, la política, las pretensiones del cliente, el uso, la consecución formal del edificio, su estructura y, en fin, toda su ejecución. Pero, a pesar de todo esto, nuestro punto de vista está demasiado próximo para poder juzgar con libertad y justeza. La crítica muchas veces carece de elementos para diferenciar y acusar unos valores y otros.

Así pues, sencillamente, voy a tratar de instalarme "como hablando solo" en la Silla de Felipe II para ver el edificio como producto de la España del siglo XVI, desde el puesto donde, según se cuenta, lo veía el rey; tratando de aprovechar, en lo posible, aquello que de bueno pueda tener el ser un observador producto del siglo XX.

Para empezar, conviene apartar todo aquello que físicamente pertenece a nuestro tiempo.

1.º EL EMPLAZAMIENTO

En primer lugar, es buena cosa hacer abstracción visual del pueblo del Escorial, para tratar de "ver" lo que significa el paisaje para el edificio, y, a su vez, el edificio para el paisaje.

Ahora, el pueblo de veraneo—El Escorial de Arriba—se extiende por la falda del monte Abantos. Desde este punto de vista nuestro, el Monasterio se recorta contra el pueblo.

Las casas del pueblo se ven casi todas de teja, y, muchas de ellas, de muros blancos. El Monasterio parece fuera de sitio. Grita mucho más fuerte el pueblo que él.

Una de las más notables sensaciones emocionales que debiera percibirse en aquel tiempo desde esta Silla, sería seguramente el silencio.

Y me refiero a un silencio óptico, porque aquí no se oye ningún ruido.

La piedra, ya de por sí—y la pizarra también es piedra—, tiene mucho silencio. Y es sabido, que el silencio le va bien al Monasterio.

El paisaje también es de piedra, con algo de verde no muy intenso. Las casitas de El Escorial de Arriba, con el rojo de sus tejas, dan una nota musical con poca gracia y a destiempo.

Una vez que sustraemos el pueblo y dejamos en su sitio al Monasterio, empezamos a recorrerlo con la vista.

La fachada Sur—la del Jardín de los Frailes—nos da la cara paralelamente. Es la única que se ve. Con sus dos torres.

¿Es esta silla, verdaderamente, el punto de vista más adecuado para contemplar el Monasterio en conjunto? Yo creo que no. Y lo creo así por el motivo del pueblo como fondo y por la excesiva frontalidad que presenta el edificio.

Así que, recorriendo el camino hacia atrás, en el kilómetro 1,600 aproximadamente, se encuentra una revuelta con unas rocas a su misma vera que, con sólo subirse a ellas, proporcionan muy buena perspectiva del Monasterio. Se puede ver completo el esquinazo de las dos fachadas Oeste y Sur, así como las nueve elevaciones del edificio. Desde aquí se recorta bellamente contra los pardos montes del fondo. Puede uno olvidarse del pueblo.

Es más fácil, pues, para nosotros tratar de aproximarnos a la verdadera impresión del Monasterio en la época en que se construyó.

¿Qué configuración tendría entonces el terreno en el preciso lugar en que se decidió su construcción?

Desconozco si las lonjas, que se extienden por las fachadas Norte y Oeste, existían en el momento de la conclusión del Monasterio (1), pero encuentro estas explicaciones, así como el muro de contención por arcos del Jardín de los Frailes, con su lámina de agua abajo, una espléndida solución arquitectónica, al tiempo que una bien clara nota del deseo de perspectiva y, tal vez, una intencionada búsqueda del enlace de terreno—piedra—con el volumen del edificio.

2.º EL PROGRAMA

Desde nuestro sitio podemos difícilmente entender, una vez que hemos pasado por tantos funcionalismos, cómo Felipe II eligió precisamente, para situar el Monasterio, el valle de Abantos.

Los vientos son ciertamente fuertes, los inviernos crudos y los veranos, eso sí, bastante amables. La distancia a Madrid un poco larga para los medios. No debiera ser, según nuestro mirar de ahora, demasiado agradable "vivir" en el Monasterio por aquellos años. Así que debemos abandonar esta postura, y entender, de algún modo, aquel funcionalismo. Es decir, el criterio de selección en la escala de valores previos al desarrollo del proyecto. Mumford indica que "en las catedrales de la Edad Media se sacrificaban con gozo la economía, la comodidad, las buenas propiedades acústicas, para magnificar la gloria y el misterio. En términos de cultura eso era simbolismo eficaz, y auténtico funcionalismo".

Felipe II entendió siempre el Monasterio como un monumento *fundamentalmente funerario* y, seguramente, esta circunstancia le fué advertida al arquitecto en su programa de necesidades.

Este aspecto es, a mi entender, muy importante para la comprensión del edificio, o más bien, para alcanzar, en lo posible, su carácter.

Bien es verdad que el rey gustó de pasar temporadas en el Monasterio, y, de hecho, vivió bastante tiempo en él, pero precisamente en sus últimos días, quiso llegarse hasta El Escorial y lo hizo medio muriéndose por el camino. Escribe Ludwig Pfandl que "el último día de junio de 1598 salió en una silla de manos del Palacio de Madrid. Hizo etapas muy cortas; y, casi muriéndose, llegó el 6 de Julio a San Lorenzo, siendo transportado a su aposento que daba al Altar Mayor de la Basílica".

No se puede entender bien el Monasterio, sin tratar de percibir todo el alcance que el concepto de la muerte tenía para el rey.

En la Carta de Fundación, que es de suponer—repito—, sirviera de algo al "Programa de necesidades" del arquitecto, se indica "Cómo en el codicilo que últimamente hizo Carlos V nos cometió y remitió lo que tocaba a *su sepultura* y al lugar y parte donde su cuerpo y el de la emperatriz y reina, mi señora y madre, había de ser puesto y colocado; y porque

(1) En el primitivo proyecto de J. B. Toledo figuran.

otrosí nos hemos determinado, cuando Dios Nuestro Señor fuere servido de nos llevar para Sí, que nuestro cuerpo sea sepultado en la misma parte y lugar, juntamente con el de la serenísima princesa doña María, nuestra muy cara y amada mujer, que sea en gloria, y en la serenísima reina doña Isabel, nuestra muy cara y amada mujer, que asimismo tienen determinado, cuando Dios Nuestro Señor fuere servido de llevársela, de ser enterrada juntamente en el mismo Monasterio y que sean trasladados los restos de los infantes don Fernando y don Juan, nuestros hermanos, y los de las reinas doña Leonor y doña María, nuestras tías. Por las cuales consideraciones fundamos y edificamos el Monasterio de San Lorenzo el Real, cerca de la villa de El Escorial."

Es conveniente, sin embargo, esquivar con mucha agilidad, todas aquellas conclusiones de tipo siniestro, que puedan acercarse por aquí.

Nada de oscurantismos, ni de truculencias, ni de monsergas.

Lo verdadero no es oscuro, ni confuso. Un monumento, o un edificio de marcado carácter funerario no tiene por qué tener ninguna de aquellas tenebrosas condiciones. Ni siquiera será lúgubre. Deberá tener, para ser auténtico, única y exclusivamente, aquellas características que posea sobre la idea de la muerte el pueblo que lo erige, en aquel preciso momento en que lo erige.

Así, pues, ¿a quién se le ha ocurrido verter toda la suerte de negruras y lobregueces que se han vertido sobre el Monasterio del Escorial—porque lo hizo el rey Felipe II—sobre los hermosísimos monumentos funerarios de Egipto? Yo creo que a nadie. Pero esto es otra cosa.

Estudiemos, pues, si ciertamente respondía—para tantear sobre la autenticidad del Monasterio—al concepto de lo Eterno que existía en la España del siglo XVI.

Veamos también hasta qué punto expresaba aquella idea, para, de este modo, poder juzgar la labor de interpretación del arquitecto.

A mi entender, pueden apreciarse sobre este aspecto las dos siguientes notas:

a) LA ECONOMIA ARTISTICA

En "el cinquecento" es notoria una tendencia hacia la economía artística—tal como la denomina Hauser—a la cual, según indica el mismo autor, se adelantó ya León Battista Alberti, en su tratado *Della Pittura*: "quien en su obra busca dignidad—dice—se circunscribirá a un reducido número de figuras, pues, al igual que los príncipes ensalzan su magestad en la escasez de sus palabras, así se aumenta el valor de una obra con la reducción de sus figuras".

El sentido de dignidad se fundamenta en la sobriedad.

Castigliano en su obra *El Cortigiano* (1516) resalta la gravedad "como uno de los rasgos del varón bien nacido; se trata de esa "gravitá reposata" natural en el español".

Asimismo, Wölfflin indica que "esta es la causa de que los artistas del siglo XVI insistan sobre el porte y la dignidad". Y añade que desde que la arquitectura se separa de la movilidad caprichosa, inherente al período primitivo del Renacimiento, toma un carácter grave, y somete a sus leyes el desarrollo de las artes con ella relacionadas". Puede decirse que los cincocentistas veían todas las cosas bajo el ángulo de la arquitectura (*sub specie architecturae*). Referencias análogas hacen Rosellino y Jacopo Tatti.

Todas estas observaciones tienen su raíz en el Renacimiento italiano, y eran ciertamente, notas definitorias del arte europeo del siglo XVI. Pero su entronque con las condiciones típicas del carácter ibérico—de suyo proyectado hacia lo eterno—acusa particularmente un acentuado matiz de sobriedad, dignidad y gravedad en todas sus manifestaciones. Desde el vestir, hasta lo más importante para cada individuo y para el pueblo: La Eternidad y la Muerte como paso a la Eternidad.

"Economía y simplicidad—advierte Mumford—tienen sus raíces en el espíritu humano. El deseo de deshacerse de excrecencias, de evitar el ornato, de reducir hasta el lenguaje y guardar silencio cuando no se tiene cosa qué decir, detrás de todo esto, hay algo más, un sentimiento religioso de la vida, al que muy poca justicia han hecho quienes se han ocupado de la arquitectura."

b) LA CONDICION DE LOS MATERIALES. SU SIMBOLISMO

Se sabe que Benedetto Croce sostenía que todo arte es fundamentalmente "expresión". A su vez, lo simbólico es, en esencia, expresión; y tanto el material como la forma expresan el significado del edificio—si se trata de arquitectura—al espectador. La tecnología, apoya decisivamente este género de expresión. La elección de un material determina de principio la forma y "lo simbólico" señala—por decirlo así—con su sello, simultáneamente al material y a la forma.

El Monasterio del Escorial es de roca, granito y pizarra. Materiales que definen, en gran parte, las formas primarias del edificio, e incluso sus dimensiones; y, al propio tiempo, expresan por símbolos estéticos la condición eterna del edificio; su carácter. Asimismo el sentimiento de equilibrio, de orden, de simetría, son también el símbolo de las circunstancias apuntadas en la nota anterior y parecen corresponder intuitivamente a la condición propia del material y a su forma de trabajo.

Si, de principio, entendemos que una de las finalidades primordiales, y tal vez, la intención primera sobre el destino del edificio, sea su condición funeraria; parece claro que existe una armonía entre símbolo y función.

De otra parte la configuración del terreno en El Escorial es pétrea. El granito es el elemento más característico de esta tierra. Y existe también, al parecer, un intento de acuerdo del edificio con la tierra.

Aparte de las ventajas económicas que reportara esta proximidad del material en estado nativo, y que pudieran influir en su elección, parece también existir un deseo de unidad de concepto entre la arquitectura y el terreno. Según advertí al principio a propósito de las Lonjas.

Este punto es anotado por Wölfflin refiriéndose a determinados edificios del Alto Renacimiento: "La unidad de concepción toma un aspecto particularmente impresionante, allí donde las construcciones son acordadas en íntima relación con el paisaje circundante. Revelan en su totalidad semejante deseo de armonía". Tal deseo de armonía, en el caso del Monasterio del Escorial, es completo y acorde con su época, ya que enlaza los conceptos del simbolismo y función; así como también los de arquitectura y paisaje.

3.º LA-ELECCION DEL ARQUITECTO

Cuando el rey Felipe II se determinó a edificar el Monasterio de El Escorial, contaba unos treinta y seis años. Había recibido de su padre, Carlos I, el Imperio unos siete años antes.

En estas circunstancias se dispuso a elegir un arquitecto que proyectara y edificara el Monasterio.

¿Qué criterio tomaría en su elección? ¿Cómo influyó personalmente en él? ¿Le impondría algunas características formales sobre el proyecto? Parece conveniente meditar un momento sobre cada uno de estos puntos.

Durante estos años trabajaban en Italia, entre otros, los arquitectos Palladio, Jacoppo Tatti (Il Sansovino), Della Porta, Vignola, y Scamozzi. (Miguel Angel tenía ochenta y ocho años en 1563 y estaba ya haciendo la cúpula de San Pedro. Murió un año después de que fué puesta la primera piedra en el Monasterio del Escorial.)

Estos artistas eran, al parecer, los más grandes arquitectos del momento, en Europa. El rey Felipe II escogió, según se sabe, como arquitecto a Juan Bautista de Toledo.

¿Había demostrado este arquitecto ser, verdaderamente, el mejor preparado para la construcción del más importante y trascendental edificio del Imperio español?

Si lo estimamos junto con alguno de los citados, parece que no. Al menos a la vista de sus obras.

Así, pues, debió el rey Felipe considerar alguna otra particularidad para su elección, pues es fácilmente comprensible que conociera perfectamente la fama e incluso las obras de los artistas italianos.

Es, por consiguiente, muy probable que tuviera especial interés en que el arquitecto que proyectara y dirigiera las obras del Monasterio fuera español.

De otra parte, Juan Bautista de Toledo había estudiado o trabajado con Miguel Ángel, Palladio y Sansovino, y además "entendía bien el dibujo, era escultor, sabía lengua latina y griega y tenía mucha noticia de Filosofía y matemáticas". (P. Sigüenza).

Aun así, con todo, no se conoce—que yo sepa—ninguna de las obras que, según parece, hizo en Nápoles.

No tiene duda, a mi entender, que el rey tuvo especial interés en que el arquitecto designado fuera, desde luego, español, y ¿sería aventurado decir que fuera también, al menos "sobre el papel"—como se dice ahora—, un poco de "segunda fila"?

Fernando Chueca observa que "el Renacimiento como afirmación y liberación de la individualidad creadora, siempre despertó sospechas en este monarca de Derecho Divino. Los grandes genios libres y apasionados le inquietaban y le perturbaban en sus secretas vías".

Indicación que me parece muy acertada, por lo menos en su primera parte. Pero estimo también que a esto pudiera, a lo mejor, añadirse que Felipe II prefiriera una mayor facilidad de diálogo, o una mejor interpretación de sus propias ideas sobre la formalización del Monasterio.

Sea como fuere, creo: 1.º que el rey quería que fuera un español quien se hiciera cargo de la obra; 2.º que las ideas del rey sobre el Monasterio eran *muy concretas*.

De ser exacto esto, no debe, en ningún caso, tomarse en sentido peyorativo para él. El nombramiento de Juan de Herrera, como arquitecto del rey, en el momento de la muerte de Juan Bautista de Toledo, en 1567, parece favorecer las dos últimas opiniones, ya que, en aquel momento, Herrera no había hecho ni una sola obra.

El rey Felipe "demostró siempre gran interés por la arquitectura" (Chueca) y por las demás artes plásticas. Así, afirma L. Pfandl, que "entre Felipe II y sus artistas, domina siempre una cordialidad de relaciones sorprendente. El pintor portugués Coello pertenece a su círculo más íntimo, un corredor especial une las habitaciones del rey con las de los demás artistas áulicos y, según se dice, él mismo pintó".

4.º EL ESTILO "HERRERIANO"

Si el Continente descubierto por Cristóbal Colón, debe su nombre a Américo Vesputio; el estilo del Escorial lleva el nombre de su último arquitecto: Juan de Herrera (que no se tome el paralelo al pie de la letra).

No se trata, a mi modo de ver, de decidir si Herrera fué verdaderamente el iniciador de un *estilo*.

Es ésta una cuestión histórica, que—desde mi puesto de observación—no tiene demasiada importancia.

Lo que es de verdad importante, es saber si El Escorial tiene, realmente, un *estilo* propio.

El estilo une a partes iguales naturaleza y "maniera". Descansa sobre la más profunda seguridad fundamental del conocimiento: la esencia de las cosas.

a) LO CLÁSICO

Al apuntar, anteriormente, la condición de "economía artística" del Monasterio, veníamos a dar en una de las notas caracterizantes de lo clásico.

"La obra clásica—dice Víctor L. Tapie—se distingue por una economía interior que da a la verdad general la primacía sobre el accidente y sobre el momento."

"Es, dice Henry Peyre, en uno de sus mejores análisis de clasicismo, una visión filosófica que reposa sobre la convicción de que hay alguna cosa permanente y esencial detrás de lo cambiante y accidental; que esta esencia permanente, esta sustancia en el sentido etimológico de la palabra, tiene más valor que lo pasajero y lo relativo". Y aún afirma: "Busca un equilibrio interior y profundo, serenidad del artista pacientemente aplicada, e incluso una perfección completa. Tales son los dos rasgos característicos a los cuales volvemos con la mejor insistencia en nuestra tentativa de aclaración del clasicismo."

Al contemplar el Monasterio de El Escorial en su conjunto, la impresión de orden, de apacible serenidad, de tranquila majestad, nos dicen con toda evidencia que estamos delante de una creación clásica.

El clasicismo es lo acabado, lo estable, lo medido, lo equilibrado, lo armónico; en fin, condiciones todas ellas, que se manifiestan en el Monasterio desde cualquier lugar o estado de ánimo con que se mire, y que nos revelan aquel aliento clásico que promovió su construcción.

En este sentido, pues, la arquitectura del Escorial representa una clara ruptura con el plateresco, dominante en la España de aquel siglo.

Ruptura violenta, tanto por el escaso plazo de tiempo en que tuvo lugar, cuanto por el abigarrado cargamento de matices góticos, mudéjares e italianizantes que desplazó.

El Escorial se desnuda de todas las galas platerescas de su tiempo, se sacude y emerge limpio, sereno y firme con la sobria simplicidad de un clasicismo nuevo.

No se trata de analizar los detalles, sino de advertir aquel espíritu clásico.

El Plateresco—dice Tapie—no anuncia ni prejuzga lo que será el Barroco. Arte medieval allí donde se expande ve surgir en réplica, un arte intelectual inspirado en el Renacimiento romano que Carlos V implantó en la Alhambra (la rotonda de Pedro Machuca) y después en El Escorial de Herrera, un estilo majestuoso de una regularidad e incluso de un rigor que tiende a la grandeza austera. Es el arte del Siglo de Oro y de la España de Felipe II."

"Su génesis guarda alguna relación con la del renacimiento francés de Enrique II. Se trata en los dos casos de un clasicismo, cuyas líneas graves y puras, más pesadas en España, más ligeras en Francia, oponen un rechazo a la exuberancia del Gótico florido."

Si el Renacimiento es el humanismo que busca en los modelos antiguos, de un modo anhelante, la serenidad que necesita; el clasicismo persigue la armonía. Se inclina hacia lo eterno y busca en la perfección de la obra realizada la esencia constante de la belleza.

En el clasicismo, la forma es freno, estabilización, eliminación de lo accidental mediante la selección y la composición. Lo clásico se fundamenta en conocimiento de la necesidad de ajustar los fines a los medios de que dispone.

El clasicismo teme al exceso, ama la sencillez. Disimula el arte creando formas limpias y claras. *Ne quid nimis.*

Busca primordialmente la irradiación hacia el exterior de la esencia de lo creado. *Nihil neque desit neque superfluat.*

Lo clásico—en arquitectura—como apunté más arriba, ordena exactamente los materiales disponibles y también los métodos de trabajo, a los fines que persigue. Esta adecuación exige una completa autenticidad.

"Muchos rasgos del clasicismo pueden explicarse—escribe Víctor L. Tapie—por la búsqueda de este acorde perfecto, de una parte entre la materia del arte y la expresión; y, de otra, entre el objeto de arte y su público."

Una arquitectura es clásica si—sobreviviente a su tiempo—se considera como modelo. Continúa, a su vez, la tradición con tal finura, talento y calidad, que puede considerarse digna de inspiración e incluso de imitación.

Sus formas son tan claras, que—como diría Paúl Valéry—guardan celosamente su secreto. Más aún: durante mucho tiempo ni siquiera se sospecha que guarden secreto alguno.

De este espíritu clásico, poco apreciado seguramente, nace—a mi entender—la impresión de profundo equilibrio que produce El Escorial.

Poussin, pintor clásico, respondió a la pregunta de cuál era la clave de su obra con estas palabras: "No he descuidado nada."

Los que proyectaron y construyeron el Monasterio de El Escorial podían, desde luego, haber dicho lo mismo. Y en esta contestación puede estar, tal vez, la última nota del clasicismo.

b) EL BARROCO NACIENTE

Siempre que contemplo El Escorial, se me antoja acordarme de otra creación regia. De la creación de un biznieto de Felipe II, que probablemente se acordaba poco de su bisabuelo.

Me refiero a Luis XIV, que en 1664, casi exactamente un siglo después, emprendió la construcción del Castillo de Versalles. Obra que proporciona también al espectador aquella reposada serenidad que constituye una de las más notables características de la creación clásica.

Una y otra obra—El Escorial y Versalles—resultan como el arquetipo de dos concepciones distintas, y también de la obra personal de dos monarcas muy diferentes, que amaban por igual el orden, la exactitud y la armonía. Y sin embargo, ¡qué enorme diferencia entre El Escorial y Versalles!

El citado Tapie indica que "el Castillo de Versalles, primero en su conjunto y por la impresión de orden, de tranquila majestad, de armonía que despierta en el visitante, puede ser reconocido como una realización clásica. No importa que este clasicismo revele, a través de un análisis más atento, muchas características barrocas, que no autorizan a hacer de él un episodio en un movimiento más general".

Si partimos de un criterio análogo—como venimos haciéndolo—para el Monasterio de El Escorial, tratemos de buscar las condiciones esenciales de las diferencias que existen entre ambas obras, para tratar de ir "cercando" el problema del estilo del Monasterio.

Para Henri de Montherland, que, desde luego, no siente mucho respeto por las ideas y gustos tradicionales, a Versalles le falta la verdadera grandeza, pues, según él: "en la grandeza hay solemnidad y serenidad, y en Versalles hay solemnidad, pero no severidad; ni siquiera seriedad".

En El Escorial, por el contrario, hay solemnidad y severidad y—si nos apuran un poco—casi demasiada seriedad. Montherland, eso sí, piensa después, que, en relación con lo que le rodea, hay que "Poner muy alto Versalles". Propugna su defensa frente a quien la ataca. Así que dice: "Estamos con Versalles; qué digo, somos Versalles."

Frase que los españoles podríamos hacer nuestra en relación con El Escorial, con una transposición que no hace falta ni siquiera indicar porque salta a la vista.

Pero, lo curioso del caso, probablemente, es que este clasicismo de El Escorial, que se ha producido cumpliéndose exactamente aquellas cinco condiciones que Goethe señalaba en 1795 para producir la aparición de un clasicismo nacional, es sólo un clasicismo "relámpago"; haciendo verdad aquello de que "no hay clasicismos, apenas si hay más que clásicos".

Fernando Chueca ha observado muy bien esa ruptura que El Escorial representa en la línea arquitectónica española, pero se ha sentido indudablemente preocupado por el naciente barroco, que está como esperando el momento para arreglarlo todo. Por eso, con finura, dice descubrir en las formas puras de El Escorial como las mismas formas del barroco desprovistas de todos sus adornos.

A propósito de esto Víctor L. Tapie, en su libro *Le Baroque* (pág. 96), indica refiriéndose al Monasterio de El Escorial: "Se relaciona a menudo con esta obra clásica el barroco ulterior de España, pero resulta entonces embarazoso explicar la transición. Más verdadero sería decir que en lo sucesivo El Escorial viene a ser para España—a la manera de San Pedro de Roma para Italia—el arquetipo de una arquitectura de la cual las generaciones siguientes han retenido la lección por el espíritu, por el detalle, con referencia a la Península Ibérica toda entera. El motivo de la cúpula sobre un alto tambor ha recibido su consagración, y en las regiones de granito y piedra dura la severidad del estilo herreriano ha sido como la expresión de la gravedad altiva, a la que responde el carácter español."

"En la medida que el barroco ejecuta variaciones sobre el tema del renacimiento, era esencial para el arte español poseer esta obra en la cual el carácter severo y el pensamiento, a la vez político y religioso de Felipe II, habían puesto su sello."

A mí, particularmente, estas palabras me parecen del mayor interés, pero me gusta más la imagen—ciertamente poética—de Kohler, que indica "que no hay más que un barroco permanente fuera del cual lo clásico surge por algún tiempo", añadiendo—y parece que lo dice para El Escorial—: "El clasicismo es un punto de perfección, un islote de mármol emergiendo cuando las aguas están bajas y que el refluo recubre de nuevo, depositando sobre la roca limpia arena mezclada con algas y conchas."

Entre lo que tenga de barroco incipiente el plateresco, expresión del humanismo renaciente, y el poderoso barroco de la contrarreforma, El Escorial aparece como ese islote de mármol del que Kohler nos habla.

Burkhardt vió claro que "el renacimiento sólo trató la antigüedad como un medio para expresar sus propias ideas constructivas"; por eso, sin duda, el hombre del renacimiento produce la impresión de que se cubre con las vestiduras del arte clásico romano. No porque respondiera a una llamada de su personalidad íntegra, sino porque le gustan en sí mismas, no llevándolas con soltura más que cuando las adapta a su persona haciéndolas barrocas.

Y si el barroco es la pasión desbordada que no se avergüenza de exponer su propia fuerza—por eso en literatura clasicismo se opone más bien a romanticismo que a barroco—, con facilidad olvida esa reiterada recomendación de Vitrubio en contra del barroco helenístico de su tiempo: no representar en la construcción cosas que no son, que no pueden ser y que nunca jamás serán. (*Haec autem nec sunt nec fieri possunt, nec fuerunt.*)

La metafísica interna del barroco parece consistir en la falta de interés por la adecuación de los fines a los medios de que se dispone, en un afán de realizar cosas nuevas, imposibles, confiando para salir adelante en aquellos recursos ocultos en lo más profundo de la personalidad humana. (¡Qué próximos estamos ahora de esto!) Si al espíritu clásico le complace el equilibrio y los valores medios, el espíritu barroco ama lo asombroso, lo ilimitado, lo desconocido, lo hermético, lo misterioso. Por eso en el barroco, como estilo, reina la fantasía, la exuberancia, el movimiento, el giro, la libertad desenfrenada.

Fritz Strich sostuvo en una síntesis enérgica: si el clasicismo es lo acabado, la apacible serenidad y estabilidad (*Vollendung*), el romanticismo es sobre todo lo inacabado, la inquietud, la tensión sin fin (*Unendlichkeit*). Según indica Henri Peyre. (Y ¡qué cerca estamos también de esto último!)

En el barroco hay un valor general que merece ser reconocido como una constante—según la teoría de Eugenio D'Ors—o mejor como un "eón", es decir, algo real, imposible de destruir, pero cuya experiencia se renueva a través de la historia.

Teoría que es válida también para el clasicismo, creo yo.

El clasicismo es algo que, sobreviviendo, surge en medio de las personas y de las turbulencias románticas, barrocas o manieristas.

Si volvemos a la relación que traíamos entre el aspecto clásico que aparece en Versalles y el que se manifiesta en El Escorial, es conveniente observar que el clasicismo en Versalles está como en la sangre de la cultura francesa y que, por el contrario, el clasicismo de El Escorial no se ajusta al apasionado espíritu español que supo encontrar en el barroco su expresión más rotunda.

"Los franceses—indica Peyre—continúan reconociendo una de las encarnaciones de su alma nacional en esta creación monumental, intelectual y armoniosa." ¿Pensamos lo mismo los españoles de ahora? (Creo que el tema merecería una meditación más amplia, que alguna vez espero poder acometer.)

En Luis XIV se descubre un firme y constante empeño servido con fidelidad e inteligencia por el engrandecimiento y la gloria de Francia. Propósito inseparablemente vinculado a un sincero sentimiento del rey sobre la inmensa magnitud de su misión, que considera casi sacerdotal y sobre la trascendencia de su propia y personal grandeza. Sentimientos lealmente compartidos por la mayoría de sus súbditos y desde luego por sus colaboradores más cercanos.

En el rey Felipe se descubren sentimientos parecidos, pero se aprecia que su misión tiende no sólo al engrandecimiento y gloria de España, sino al triunfo de una concepción cristiana de la vida.

De aquí que los empeños de Felipe II estén teñidos de una espiritualidad y religiosidad de la que sólo aparece sombra en el rey francés.

El bisabuelo y el biznieto, en cierto modo, se parecen. Pero los ojos del primero miran hacia arriba, y los del segundo se fijan en la tierra, aunque sea justo reconocer que en el primero no faltan los estímulos materiales y terrenos, y en el segundo no deja de existir una fe sincera y una espiritualidad a su aire.

c) EL "MANIERISMO"

En la época en que el rey Felipe II determinó la construcción del Monasterio, y durante el tiempo del desarrollo del proyecto y ejecución material de la obra, había surgido en Italia (1520-1650) un movimiento que se ha dado en llamar "manierismo" y que es para Arnold Hauser "el estilo artístico de un estrato cultural esencialmente internacional y de espíritu aristocrático".

"El barroco temprano lo es de una dirección espiritual más popular, más efectiva, más matizada nacionalmente."

El "manierismo" fué para Bruno Zevi una revolución de instintos abismales contra la intelectualización del arte. (Función análoga a él tuvo en la historia moderna el expresionismo arquitectónico que significó dos nombres: Gaudí y Mendelshon.)

A partir de Vasari hasta Bellosi y Malvasia (siglo XVII) se dió al término "manierismo" un sentido peyorativo. Dvorak, por el contrario, lo entendió como la exaltación en un artista determinado de su propia "maniera".

La personalización del artista es una consecuencia de su "manera" particular. El "manierismo", pues, supone un desahogo, una rebelión contra unas imposiciones y normas propias del clasicismo. Es propiamente una crisis del naturalismo realista. Un claro corte entre el renacimiento y el barroco.

El "manierista" se fabrica asimismo su propio idioma, un idioma en el cual el espíritu del que habla se expresa y determina a sí mismo.

"Todo viene legitimado por lo ingenioso del talento, y éste no se siente ya ligado al canon clásico" (Q. R. Hocke). Así que, a partir de este punto de arranque, El Escorial es a mi entender un producto *totalmente* español, a la *manera* de hacer de Juan de Herrera.

¿Qué importa el orden de sus capiteles o el estilo de su cúpula? ¿Existe alguna obra de semejantes maneras en Italia? A mí me parece que no.

Entiendo, de otra parte, que hablar del estilo herreriano es, según digo, no demasiado exacto.

El estilo es seguramente el resultado *colectivo* de toda una serie de realizaciones individuales encaminadas a un mismo fin, sin que, naturalmente, pretenda ser ésta una definición, sino más bien un intento de aclaración.

No puedo, en fin, contener las ganas de preguntarme hasta qué punto contribuiría a esta "manera" el rey Felipe II. Su propio recelo por los genios, por los excesivamente diferenciados, le sitúa a él mismo también en posición sumamente diferenciada en aquel momento. Sumamente personal. Muy próxima, a mi entender, a la arrebatada protesta del "manierismo" por su misma oposición al canon del Renacimiento.

5.º CONCLUSION

Desde esta silla donde, según se dice, Felipe II contemplaba las obras del Monasterio, se vienen al pensamiento muchas cosas. Cuenta fray Diego de Yepes que cuando el rey estaba en su lecho de muerte en aquellos últimos terribles días mandó construir un ataúd con madera de angelina de Indias—"tan dura que no ardía"—arrancada de un galeón suyo, portugués, el *Cinco Chagas*, que había combatido contra los herejes.

Y quiso mirarlo mientras sus ojos tuvieron luz.

El mismo eligió el material y el lugar de donde había que tomarlo. No quiso descuidar nada.

Miraba al ataúd desde su cama igual que al Monasterio desde su roca.

No se trata de sacar moraleja alguna.

El Monasterio de El Escorial fué para el rey Felipe como una evasión. Como la más duradera expresión de lo que él quiso que hubiera sido su reino.

Y esa expresión de piedra está delante. No se puede prescindir de ella. La tenemos.

Por si alguno hubiera llegado leyendo hasta aquí, me gustaría expresar mi confianza de que en ella hay muy buenas enseñanzas profesionales.

Que nunca sea un modelo formal.

Pero que no se olvide su lección de buen hacer.

Hay un arquitecto de los más cualificados de este país nuestro que manifiesta casi públicamente que el Monasterio de El Escorial le importa un pito y que carece de interés en absoluto para nosotros.

Así que no se sabe si esto da pena o risa.

¿Pero, ¡Dios santol, a dónde vamos a parar con nuestras ridículas arquitecturas cuando nuestros "maestros" presumen de tan magnífica ignorancia?

¿Tiene potencia nuestra titubeante arquitectura actual para romper con algo por mínimo que sea?

¿Tiene formación, información y madurez para ignorar y, menos aún, para despreciar?

Yo creo que no tenemos entre nosotros a nadie que le baste con lo que tiene.

*Tratado De la figura Cúbica. Vítaj ne cesario
 Para entender Los Principios de las cosas Naturales.
 y sus excellentes. y admirables. operaciones.
 Maxime segun El arte. de Raimundo Lulio.
 Hecho Por Jñ de Herrera. excelente Ma
 tematico. y archidiv. mayor de
 Sumagestad.*

EL SECRETO DEL ESCORIAL

Si se necesitase una palmaria demostración de cómo a la base de las grandes creaciones artísticas se halla todo un mundo soterrado, pero eficiente de pensamiento, bastaría leer las densas páginas del *Discurso de la Figura Cúbica* de Juan de Herrera, arquitecto y aposentador mayor, del rey don Felipe II. Pues aunque parezca paradójico, en este "Tratado del Cuerpo Cúbico", escrito conforme a los principios y opiniones del *Arte de Raimundo Lulio*, vibra la misma emoción que inspiró la construcción de esa obra paradigmáticamente serena y equilibrada que es El Real Monasterio del Escorial. ¿Cómo es posible que un arquitecto que dejó a la posteridad un estilo de una pureza y transparencia clásicas se adhiriera a una doctrina esotérica velada por mil resonancias cabalísticas? Para la obra cumbre de su maestro Lulio, *El Arte Magna*, con la que se ha ensañado la Crítica de todos los tiempos, tiene el fundador del Herrerianismo las expresiones más laudatorias.

Es, pues, no sólo una tarea de benemérita erudición histórica, sino un presupuesto para una recta y cabal comprensión artística de nuestra

máxima realización arquitectónica, leer entre líneas esta orientación herreriana que la Editorial Plutarco sacó a luz el año 1935, utilizando dos manuscritos de la Biblioteca del Escorial.

Estudiada esta obra a la debida distancia de perspectiva se observa en ella un deseo profundo, casi apasionado, en el fondo innegablemente religioso, de armonía, de sobriedad plena, de plenitud acordada y dinámica. El autor se afirma en una visión religiosa del Cosmos, como algo perfecto en que "nada falta ni sobra", y un equilibrio interno dinámico de cualidades confiere a cada ser el reposo que implica la perduración (1). Por eso acude a la figura cúbica, que

(1) El autor vuelve una y otra vez sobre la idea de la plenitud correspondiente a cada ser natural. Acerca de la importancia decisiva del concepto de *plenitud relativa* en orden a entender la obra luliana y por tanto el sentido último del trabajo que aquí comento, da testimonio el siguiente párrafo: "Entra en cada cosa la plenitud según su natura, porque no podemos decir que haya vacuidad de entender en la piedra, porque la obra intelectual no toca a la naturaleza de piedra, sino sola la de elemental, y por eso es necesario, para no pedir en las cosas más ni menos de lo que su grado y capacidad natural admite, tener muy en la memoria la graduación de los subietos que pone Raimundo y el conocimiento de lo que en cada uno de ellos advierte en la *Arte Magna*, porque sin ellos no se puede saber bajar al particular y conocer la grandeza de la *Arte luliana*." (pág. 48).

vista en un aspecto *dinámico genético* es modelo sin par de la riqueza de relaciones y significaciones que encierra el principio ternario de composición.

"Así como esta figura cúbica tiene plenitud de todas las dimensiones que son en natura con igualdad, así en todas las cosas que tienen ser y de que podremos tratar, debemos considerar la plenitud de su ser y de su obrar, y porque el ser de la cosa está y le hemos de considerar con la plenitud que le conviene para su ser natural, por el consiguiente le hemos de considerar con su obrar natural y con la plenitud que le conviene para su obrar natural, porque por cualquier cosa que de éstas le faltase de la plenitud de su ser o de su obrar, se podría decir que había vacuidad en él de su ser o de su obrar, o de ambos juntamente; como se podría también decir lo mismo del cuerpo cúbico cuando le faltase alguna de las tres dimensiones, longitudinal, latitudinal y profunditudinal con igualdad, sin las cuales el tal cuerpo cúbico no tiene ni puede tener ser de figura cúbica."

El cubo se engendra según dos operaciones fundamentales, "una de la línea en cuanto produce a la superficie, y otra de la superficie y línea juntamente en cuanto como un solo principio producen el cuerpo". De donde concluye el autor que en el cubo "hay plenitud cúbica de dimensiones esenciales (2), plenitud y cumplimiento total de diferencias plenitudinales, sin falta ni sobra, y totalidad de mixtiones y perfecciones" (3).

De aquí se eleva Herrera a un plano estrictamente filosófico, y formula una ley general, aplicando la relación ternaria a todo proceso generativo.

"De la cual doctrina se infiere, que siempre se ha de considerar un triángulo de plenitud en el ser y obrar de natural, y en todas las cosas, como se ha hecho en el cubo, dando uno que es agente a otro que es agible y otro que es juntamente agente y agible." (pág. 26).

"Y de aquí adelante se procurará probar cómo en todas las cosas está el cubo, en lo natural como natural, en lo moral como moral, y en lo natural y moral como en natural y moral, y que está otrosí, en cada uno de los 9 principios absolutos y relatos de Rai-

mundo y otros cualquier principios que fuera de éstos se pudieren dar, y bien entendido y penetrado como se debe, se verán las grandes maravillas que en sí encierra el Arte luliana, tan amada de unos y aborrecida de otros porque la ignoran, y para esto pondremos primero algunos artículos necesarios, claros y por sí conocidos de todos los que usaren de razón." (págs. 26-27).

El autor formula trece artículos cuya explicación constituirá el objeto fundamental de la obra. Sin entrar en detalles técnicos que no vienen al caso; lo que aquí conviene destacar es la *condición dialéctica* de los elementos que intervienen en el proceso generativo del cubo, es decir, la necesidad en que se hallan de desarrollar al máximo sus posibilidades de mutua interacción, sin perder no obstante sus cualidades características, en orden a lograr la plenitud que exige el ser de cada cosa natural, para que "todo lo que es tenga ser cumplido según el grado de su natural." (pág. 27).

Estamos, pues, ante una doctrina de integración, una visión holista del Cosmos, cuyos fenómenos de interacción explica con símbolos geométricos.

"La plenitud en las cosas (que es opuesta a la vacuidad) quiere que se hinchen y abracen los extremos de ser y de obrar en todas las cosas, y este principio es *per se noto*, porque de negallo se seguirá destrucción total de toda la armonía y correspondencia plenitudinal de toda la naturaleza; y de que haya este principio no sólo se sigue inconveniente alguno más total armonía en todo lo que es, lo que cualquier entendimiento concertado puede desear y no lo contrario, porque armonía dice orden y concierto, y plenitud dice totalidad." (págs. 46-47).

De ahí que sea la categoría de *finalidad* el "universal principio del Arte luliano, primitivo, verdadero y necesario" (4), por cuanto la tensión a un fin implica perfección, es decir, armonía y plenitud.

"... Nunca habemos de dexar la plenitud por cerrar, pues sabemos que nunca dos líneas cierran superficie siendo derechas, y por eso no pueden ser instrumento de armonía perfecta." (pág. 49).

De esta conjunción mutua de plenitud y armonía se deriva la perfección de cada ser, y este cumplimiento es causa de infinito y misterioso reposo, o en castellano antiguo—todavía ligado a la

(2) Cf. p. 40. Véanse las págs. 5 a 26.

(3) Cf. p. 26.

(4) Cf. p. 39.

placenta latina—, *requie*. No se trata, por tanto, en modo alguno de una serenidad estática y muelle, sino dinámica y esforzada, como fruto que es del orden mantenido a través del riesgo de la alteración.

Lo cual explica el interés renovado del autor por hacer ver la necesidad de evitar "la vacuidad en las cosas de la natura", desarrollando todas las formas de interrelación posibles y necesarias a cada ser, según su condición. Después de describir todas las diferentes formas posibles de operación, agrega: "En la cual plenitud consiste la verdadera noticia del Arte luliana y sin ella es ininteligible" (5). Poniendo esta frase en relación con la del prólogo (6) en que califica a la figura cúbica de "raíz y fundamento de la dicha Arte luliana", se comprende el largo alcance de estos párrafos decisivos:

"... La plenitud total de la mixtión y operación consisten en estar todos *cúbicamente* llenos de todos y empapados y mixtionados todos con todos, y entonces será elemento cuando cada principio de los de Raimundo con su ser y obrar, como un número cubo, estuviere mixtionado con todos como cubo elementado de tal especie elemental" (7).

"... Lo que resultará de esta multiplicación de unos (elementos) con otros necesariamente ha de ser cubo, porque de una perfección obrando con otras perfecciones no puede nascer sino perfección en otro tercero número, en el cual estén juntas todas las dichas perfecciones" (8).

Muy expresivamente exhorta Herrera al lector a ejercitarse en "cubicar los principios sustanciales y accidentales en sí y entre sí" (9), es decir, en lenguaje actual, a leer los fenómenos de expresión y a sorprender los procesos de constitución que se dan en la naturaleza, conforme a los cuales un elemento obrando sobre otro da lugar a un ser dotado de profunda unidad.

"... Y así queda claro cómo habiendo esencia y relación, que por otro nombre se llama ser y obrar, forzosamente ha de haber el supuesto o subieto el cual podemos llamar el cubo en cada grado de naturaleza según su modo."

Para hacer visibles los grandes principios metafísicos acude el autor a la genética interna de

(5) Cf. p. 51.

(6) Cf. p. 3.

(7) Cf. p. 53. El subrayado es mío.

(8) Cf. p. 54.

(9) *Ibid.*

la figura cúbica. Pero no sólo por la razón dialéctica de facilitar el buen entendimiento de tan sutiles cuestiones, sino para desvelar de ese modo el misterio de las cosas, que tiene un lugar privilegiado de revelación, según toda la tradición de ascendencia pitagórica, en el mundo del número y la figura.

Es interesante confrontar esta intención de *plenitud* con las modernas corrientes dialécticas, inspiradas más bien en el estudio genético de los fenómenos vitales. La "teoría del contraste" (*Gegensatzlehre*) de R. Guardini, por ejemplo, distingue varias series de "contrastes" o categorías fundamentales contrastados, y establece entre ellos toda clase de relaciones y cruces, con objeto de lograr una actitud de plenitud y equilibrio (10). Desde el punto de vista geométrico, Herrera ve la perfección de cada ser en la capacidad de sus elementos de reaccionar *todos con todos*, potenciando de ese modo prodigiosamente su vitalidad y riqueza interna.

Si se lee esta disertación herreriana sobre el trasfondo imaginativo del Escorial, se viene inevitablemente a la memoria la famosa frase de Goethe acerca de la música de Bach, aparentemente monótona y matemática: "Al oír estas composiciones me parece contemplar el movimiento interno del magma originario del que surgió el Cosmos". Un análogo efecto rítmico se obtiene al leer sin impaciencia párrafos como el siguiente:

"La total y universal mixtión de estos cuatro elementos se hace cuando todo el cuadrado susodicho de las particulares mixtiones se volverá a mezclar y a obrar juntamente con la B, que es el fuego, y con la A, que es el aire, y con la D, que es el agua, y con la C, que es la tierra. La cual universal mixtión entonces allegará a la plenitud total de hacer elementado cúbico, cuando todas juntamente las particulares mixtiones y la universal hubieren mezcládose de tal manera que todas las parciales, vueltas a combinar con la B, pasen con ella juntamente y se mezclen con la A, y luego así mezcladas con B y A, pasen a la D, y así también mezcladas con BAD se vuelvan a mezclar con la C, porque entonces no solamente está un principio en otro, y uno en muchos y uno en todos y todos en todos, en una o muchas maneras, mas están todos en todos en todas maneras, y así sólo en este grado último está hecha la plenitud de las mixtiones y operaciones, universal y particular, y sólo en esta última está cumplido el elemen-

(10) Cf. *Der Gegensatz. Versuch einer Philosophie des Lebendigen Konkreten*. Matthias Grünewald Verlag, Mainz, 1950.

to hecho de los cuatro elementos plenitudinalmente." (págs. 58-59).

Esta emoción que produce la armonía y la plenitud del universo es la que explica la devota admiración del autor por el Arte luliano, dirigida principalmente a destacar "la penetración y plenitud cúbica" (11). La perfección para Herrera radica en la *unidad de lo diverso*, lo cualitativamente irreductible. De ahí que la tarea primordial del hombre, entendimiento finito y por tanto discursivo, sea lograr a través de perspectivas parciales, una visión lo más armónica posible del Universo (12).

"Y así, aunque el entendimiento conoce que, según su modo de entender, hay mixtiones y operaciones de uno con uno y de uno con muchos, y de uno con todos, cada uno por sí (digo con todos los principios de que tiene necesidad cada cosa en su grado para ser lo que es), con todo eso levantado el entendimiento a considerar que su modo de entender no puede ser tan perfecto como el modo y ser de las cosas, halla que estas sucesiones que él consideraba, son inferiores al modo de ser, y aflígese el entendimiento y volviendo en sí dice que falta otro grado mayor que todos estos, el cual juntamente con los demás es obrado por la naturaleza en un mismo instante, cuando da ser a una cosa, el cual grado llama el entendimiento abstraído de todos, juntamente con todos, en todos y por todos, la cual mixtión y operación necesariamente es la perfecta y plenitudinal, porque no tiene falta ni sobra." (pág. 77).

Esta concepción jerárquica y holista del Cosmos por fuerza ha de ejercer el más poderoso influjo en el Arte, que según el antiguo sentir, debe imitar a la Naturaleza. De ahí por qué en la pluma del arquitecto del Escorial, adquiere tan denso relieve la correlación que establece entre las categorías de concordancia, *reposo*, *igualdad* y *perfección*.

"En la mayor concordancia hay mayor reposo, donde hay mayor reposo hay más igualdad, donde hay más igualdad hay mayor perfección, porque hay mayor concordancia de todas las perfecciones en una, donde hay más perfección hay menos faltas y sobras, luego donde hubiere totalidad de unión, habrá totalidad de perfección, y

cuanto en más perfecto modo, será más perfectamente."

"La igualdad de la concordancia de todos los principios en todos y por todos es la cumbre de la plenitud" (13).

De aquí se deriva el prestigio de la relación ternaria (en lenguaje de Lulio: el tivo, bile y are (14), que es "el vestigio mayor de la Santísima Trinidad en las criaturas" (pág. 83), y el principio estructural de todas las cosas creadas, debido a su composición *cúbica*.

Por eso se esfuerza el autor en mostrar el trino desdoblado interno de todo ser. Después de aplicar dicho esquema (principio activo, pasivo y unión de ambos (15) a los cuatro elementos primarios de la Ciencia de su época (tierra, fuego, aire, agua) alude expresamente al compuesto humano, enlazando en seguida con un ejemplo geométrico, y la aplicación inmediata del mismo a la composición interna del fuego. Esta brusca transición, que desconcierta al lector actual, habituado por una secular tradición científica, a procedimientos metodológicamente asepticos, es la mayor confirmación de la interpretación aquí sostenida, según la cual el fin del autor es revelar su intuición del carácter unitario, por vía de composición ternaria, de todos los seres del universo (16). Léase a esta luz el siguiente párrafo:

"... El homificarse, en Raimundo, es el acto del ser interiormente hombre, o, por mejor decir, es el acto de ser humano, el cual acto de ser humano es la unión o conexión, o adjuntamiento, de la alma racional, que es su forma esencial, con el cuerpo humano, y así el acto que constituye al hombre, es el que procede de la unión y operación del alma con el cuerpo, sin el cual acto de unión y operación, nunca el embrión pudiera ser cuerpo humano. Y así, si el dicho cuadrado L M N O, obrare con la línea L N, procederá en acto cumplido el cubo L M N O P Q R, y así consta que la superficie L M N O se causó de la operación de la línea L N en sí misma, y porque todas las partes de la línea L N, que son los prin-

(13) Cf. p. 78-79.

(14) El tivo es principio activo, el bile pasivo, y el are la operación y unión de ambos. Herrera ejemplifica esto ampliamente a base del proceso generativo de la figura cúbica. Cf. págs. 81-83.

(15) Por eso habla con frecuencia, por ejemplo, del "cubo de fuego", con sus tres elementos: *ignitivo*, *ignificable*, *ignificare*. Cf. p. 84.

(16) En la página 69 advierte el autor expresamente que su fin no consiste en dar noticia de todas las combinaciones que escribe Lulio en su Arte, sino sólo en "enseñar la penetración cúbica."

(11) Cf. p. 60.

(12) Cf. p. 77.

cipios de Raimundo en este ejemplo, son principios del fuego, y la línea con sus principios es agente y forma del fuego, y la superficie es agible o materia del fuego, y la conexión y operación de ambos es el agere o acto de ser del fuego; de ahí nasce que en la línea estuvieron sólo los tivos, y en la superficie los biles y tivos, y en la operación de ambos los ares del fuego, de todos los cuales tivos de la bondad y grandeza y duración de fuego procedió la forma del fuego y de los biles de la bondad grandeza duración del fuego procedió la materia del fuego y de los ares de la bondad, grandeza y duración procedió el are único del fuego, y así hay ignitivo, ignificable e ignificare en el cubo del fuego de su esencia y natura". (págs. 84-85).

La intuición de Herrera, inspirado en Lulio, consiste en advertir el halo de resonancias que orla a los conceptos si son tomados en toda su plenitud. De la fecundidad de esta visión para las Ciencias antropológicas y morales da idea el siguiente párrafo:

"Dan, pues, en estas mixtiones los unos principios a los otros sus cualidades, porque a la bondad engrandece la grandeza, y hace durar la duración, y poder la potestad, y la da saber a la sabiduría, y la da querer la voluntad, y la virtud le da virtud, y le da verdad la verdad, y le da descanso la gloria, y le da distinción la diferencia, y concordia la concordancia, y enemistad y discordia la contrariedad, y le da prioridad el principio, y medianía el medio, y ultimidad el fin y más la mayoría, y ajustamiento la igualdad, y menos la minoridad. Todas las cuales cualidades que tienen la bondad de los otros principios fueron dadas de ellos y rescibidas de ella para tener mayor cumplimiento en sí, porque sin todas estas virtudes y propiedades, la bondad fuera muy simple y muy inútil a la naturaleza criada." (págs 69-70).

Sería de gran interés confrontar estas intuiciones expuestas en un ropaje de tosco academismo escolástico, con las ideas de la Antropología actual acerca de la *movilidad interna de los conceptos*, de las *cualidades adherentes*, de la *relación de constitución* existente entre los elementos que integran los seres naturalmente expresivos, como el compuesto humano o una obra de arte, etc. (17). Este estudio pondría en claro que por encima de toda la artificiosidad y rigidez

de los esquemas de este modo de pensamiento campea un poder intuitivo muy digno de respeto y atención, por cuanto de él se derivan un puñado de principios metodológicos (18), que echamos muy de menos en ciertos tratados modernos muy arropados de prestigio merced a su presunto carácter científico.

De ahí que la atención del lector actual se sienta menos atraída hacia la labor de detalle que realiza el autor, deduciendo por ejemplo, de la relación cúbica las nueve categorías del Arte, (páginas 87-104), que al espíritu de integración que lo impulsa a perseguir la *plenitud* de las significaciones. Si observa por ejemplo la existencia de una *forma determinada* de tiempo no se concede reposo hasta haber hallado *todas las restantes*, pues de lo contrario, según sus propias palabras, "no hubiera plenitud de diferencia de duraciones." (19).

Esta breve disertación herreriana, de lenguaje reposado y noble, colmado y bien medido (20) nos ofrece la clave para adivinar el ritmo interno que alentaba en el creador del Escorial. *Al reposo o a través de la armonía ganada dinámicamente en clima de plenitud*: he aquí el manifiesto espiritual de Herrera. Y ¿puede haber mejor fórmula para descifrar el eterno hechizo de una obra aparentemente estática y fría?

De la lectura de este trabajo queda definitivamente claro que la creación del Escorial no responde a un mero *sentimiento artístico ciego*, sino a una voluntad reflexiva y altamente consciente de integración y armonía, algo tan dinámico como es la generación interna de la figura geométrica que encierra en su seno la plenitud de dimensiones y correlaciones. *El Escorial es fruto de una visión filosófica del Cosmos equilibrada e integral, y por tanto específicamente hispánica.*

(18) Me refiero, por ejemplo, a la unidad de simplicidad y composición, que resalta en toda la obra, y de modo singular en el siguiente párrafo:

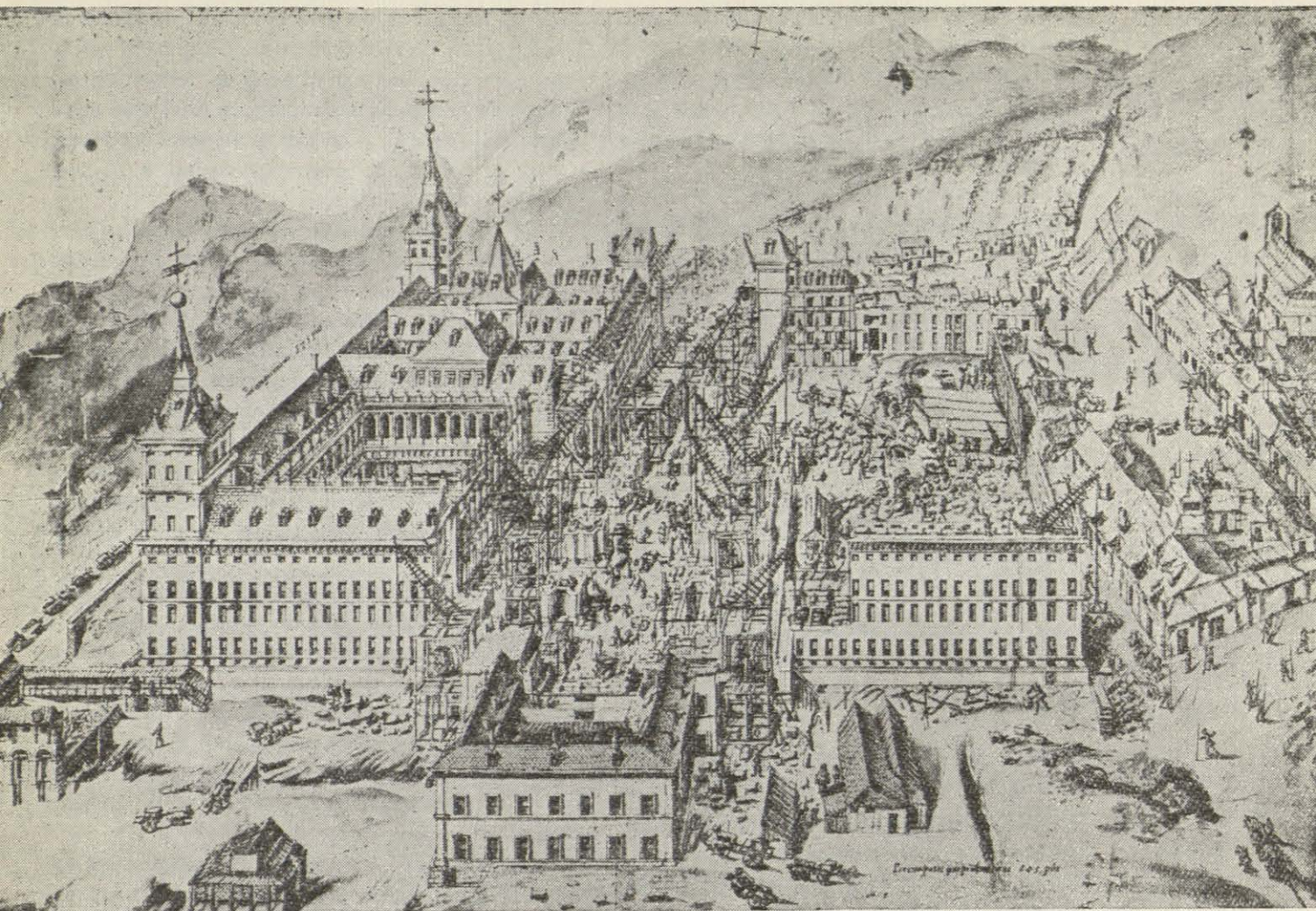
"...Y así el sujeto, que es el cubo, abraza todas las extremidades de las calidades, total y parcialmente, sin falta ni sobra, siendo en él los principios simples en composición sin perder su simplicidad, la cual es fundamento de la composición, y sin ella no pudiera la composición ser en ningún modo; luego si hay simple y hay compuesto, necesariamente ha de haber el conjunto de ambos sin confusión para que haya plenitud de todas las diferencias de cualidades. etc".

En una época que confunde incomprensiblemente la pureza con el despojo, y la simplicidad con la elementalidad, esta actitud intelectual de Herrera constituye una lección de ejemplo equilibrado.

(19) Cf. p. 100. Véase en págs. 102-103 un resumen apretado de toda la teoría de integración desarrollada a lo largo de la obra. "De todo lo cual consta cómo por la plenitud cúbica se descubre la necesidad que hay en naturaleza de todos los predicamentos de Aristóteles y de los demás principios de Raimundo, que ha sido el fin principal para que habemos traído toda la doctrina del cubo..."

(20) Recuérdense, por ejemplo, las frases en que define a la sabiduría como una "firme fuerza aprehensiva de la verdad" y la gloria como aquello por lo que "las cosas tienen reposo, requie y delectación, la cual corresponde a la grandeza, que por otro nombre se llama plenitud" (p. 31).

(17) Véase, por ejemplo, H. E. Hengstenberg: *Philosophische Anthropologie*. Kohlhammer Verlag. Stuttgart.



NOTAS DE ECONOMIA

José M. Bringas.

CONSIDERACIONES SOBRE EL COSTO DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

"La primera cosa que en llegando preguntan los hombres de cortos marcos es quanto aura costado esta casa y lo que ay en ella. Para satisfacción a ellos y dar algun gusto a los prudentes que a la postre nunca hazen esta pregunta (saben de lo que han leydo, y de la noticia que tienen de la antigüedad qué cosas son obras de Principes) y mas principalmente para desenconar los animos de nuestros Españoles, que tienen siempre atrauesado en el alma, está aqui toda la causa de sus daños, pobrezas, pechos, tributos, determino dar aqui clara y breve cuenta de esto."

Fray Jose de Sigüenza.

Es conocida la estúpida reacción del turista que preguntó cuánto valía la custodia de Arfe. Este y todos los hombres de "cortos marcos" que sólo valoran las obras de arte por los miles

o millones que costaron, no pueden inspirar más sentimientos que la compasión. Sin embargo, "para dar algún gusto a los prudentes", vamos a intentar reflejar las condiciones existentes en

tiempos de la Construcción del Monasterio en materias como impuestos, monedas, organización, etc.; condiciones que definirán mejor las cifras que los cronistas de entonces nos dicen que costó El Escorial.

En primer lugar la magnitud de la obra nos hace pensar que ésta se sale de los límites—en cuanto a financiación se refiere—del patrimonio de una persona. La obra la concibe, impulsa e incluso fiscaliza el mismo rey; pero sin duda, fué creada para ofrecerla a la Nación, y de ello tienen constancia los propios españoles de entonces cuando se quejan de la excesiva presión tributaria y la achacan a la construcción del Monasterio.

COSTES Y GASTOS

Es esta faceta la que nos induce a rechazar la palabra coste y preferimos emplear la de gasto. Coste es el equivalente monetario de los bienes aplicados en el proceso de producción, concepto más bien propio de una empresa, mientras que el gasto es el equivalente monetario de una cantidad de bienes—o servicios—comprados. Aunque Felipe II como prototipo de rey absoluto reuniese en sí los tres poderes, construyendo El Escorial estaba haciendo un gasto Público como cualquier Estado moderno cuando emprende, por ejemplo, una política de obras públicas dirigida en beneficio de sus súbditos y financiada con los impuestos que recauda de los mismos. Si no podemos hablar de rentabilidad de Gasto Público, no debemos tampoco decir que El Escorial ha sido rentable después de varios siglos porque lo visiten hoy miles de turistas que dejan sus divisas en las taquillas de entrada o en los puestos de recuerdos y postales. La utilidad que su construcción pudiera deparar es subjetiva y, por tanto, no medible. En efecto, ¿cómo cuantificar el beneficio que produjo a los cientos de obreros empleados en su construcción, la tradición de oficios que conservó e impulsó en una época de despoblamiento de Castilla, la admiración e incluso pasmo de cuantos contemplaron y contemplan hoy esta maravilla? Repasemos un poco la situación de España entonces. En 1563, España llevaba más de medio siglo de sangría humana provocada por las conquistas en Europa y por las emigraciones a América, Asia y Oceanía. Castilla era entonces la zona más poblada y como hoy una de las más pobres. El 31% de la población residía en Castilla, con una densidad aproximada de 26 habitantes por km² (la media de España era de 20). Hoy Castilla sólo tiene el 17% de la población española con unos 40 habitantes por km² siendo la media de España 60. El empo-

brecimiento de España hacía crecer la miseria de día a día. Por eso una obra del tipo del Escorial tuvo que remediar muchas situaciones de paro. A él llegaron, junto con el oficial, de Toledo, Madrid, Segovia y Avila, los labradores de Galapagar, Robledo, Valdemorillo, etc. Mil obreros hoy día es una cifra ya importante, luego en aquellos tiempos tuvo que serlo mucho más, tanto que supuso cerca del 10 por ciento de la población activa de Madrid.

LOS IMPUESTOS

Pese a ello su construcción fué criticada como ya dijimos, pues a ella se le atribuía la dureza de los impuestos que habían de soportar. ¿Eran en verdad duros? Los principales impuestos de la época eran los siguientes:

Alcabala: Tributo indirecto que recaía sobre el precio de todos los bienes vendidos o permutados, con una alícuota variable entre el 5 por ciento y el 10 por ciento. La generalidad del impuesto hacía en verdad importante el gravamen, tanto que ha habido economistas que atribuyeron a este impuesto la decadencia de Castilla. Por otro lado las exenciones que se concedieron a pueblos, corporaciones, e incluso personas contribuyeron al desconcierto y desmoralización del contribuyente castellano.

Millones: Apareció al fin del siglo XVI y consistía en subsidios temporales que las Cortes ofrecían al rey. Recaía sobre los consumos de vinos, vinagre, carnes, jabón y velas de sebo. Pronto dejó de ser especial para convertirse en ordinario.

Cientos o cuatro unos: Llamado así por haberse establecido en cuatro épocas distintas. Su objeto coincide con el de la Alcabala con lo que el tipo de ésta llegaba a veces al 14 por ciento.

Estos eran los principales tributos de la época y como vemos todos de carácter indirecto, gravando siempre el consumo, con lo cual las clases más perjudicadas eran las bajas. Claro que de cuando en cuando la nobleza, menos castigada proporcionalmente en impuestos como los anteriores, se veía obligada a otorgar donativos "gratuitos" como en 1590, que tuvo que aportar 3.500.000 ducados para salir de una de las muchas situaciones de crisis en las que se vió envuelto el Tesoro.

El padre Sigüenza, ferviente defensor del Monasterio y de la Corona, cifra las rentas del Rey un año con otro en 12.245.000 ducados. Descontando gastos y salidas, dice: "sobran para guerras, edificios o lo que quisieran 5.129.000 ducados". Ante esta cantidad disponible, es ridículo

pensar—sigue el padre Sigüenza—que 160.000 ducados, que es la cifra media que durante treinta y ocho años se gastó en el Monasterio, sea una cantidad importante que provoque imposiciones especiales. Este razonamiento por un lado y el que viene por otro, refuerzan su tesis. Los gastos de la corte que en tiempos de los Reyes Católicos eran de 12.000 maravedises diarios, suben con Carlos I a 150.000 (144.000 ducados al año), llegan a 450.000 ducados anuales al fin del reinado y se estabilizan en 415.000 en tiempos del rey Felipe; son, como se ve, muy superiores a los 160.000 ducados, que por término medio viene a suponer el gasto anual de la construcción del Escorial.

Para nosotros la razón primeramente aducida no es muy convincente. Vamos a suponer—porque no tenemos otro contraste que el del fraile Antonio de Villacastín, cuya estimación de las rentas netas de la Corona estaba en cinco millones de ducados, cifra que se parece mucho a los 5.129.000 que ofrece el padre Sigüenza—que sea cierta esa cifra aducida por el monje jerónimo. Ahora bien: decir que dicha suma estaba disponible para lo que se quisiera, es un error grande. En efecto, el Tesoro Español estaba arruinado. Es sabido que el César Carlos dejó el reino hipotecado a los banqueros alemanes (Fúcar, Alfinger, etcétera; en apellidos ya españolizados) quienes en 1546 tenían en circulación contra España efectos por más del millón y medio de florines. Su hijo Felipe II siguió su tónica y a su muerte España debía cerca de los cien millones de ducados. No es pues de extrañar que los intereses de tales deudas se llevasen la mayoría de los recursos de la Corona.

Felipe II organizó en Europa una de las mayores espirales inflacionistas, si no la mayor. Pedía dinero prestado y para pagarlo se incautaba del oro que llegaba de América—dando a cambio títulos de deuda que recargarían los futuros ejercicios—oro que era inyectado en Europa trastocando los equilibrios monetarios de todos los países y provocando el caos monetario.

En estas circunstancias tuvo un enorme mérito la construcción del Escorial. Sin restar méritos a su excelente administración creemos que el fantasma de las deudas impuso, en parte, el férreo y eficaz sistema que se siguió. Resumiendo, creemos que todos llevaban su parte de razón en el asunto. El pueblo no la tenía al atribuir sus penas a la construcción del Monasterio, pero sí al quejarse de la presión fiscal que soportaba, y fray José de Sigüenza en cuanto afirmaba que 160.000 ducados al año no eran cifra cuando cada seis años Castilla y Andalucía daban a S. M. 18 millones "solo con echar una açumbre de sisa en cada cántara de vino y una libra de azeite en

cada arroba", pero no cuando creía que todo ese dinero era para gastarlo en lo que se quisiera, cuando en realidad no llegaba para pagar los inmensos gastos de las guerras e intereses de las deudas del Tesoro.

UN MODELO DE ADMINISTRACION

Hemos dicho que todo pudo lograrse gracias a una administración modelo. Es cierto. Gracias a ello el monje jerónimo, que repetidamente hemos cifrado, pudo sumar toda clase de recibos y facturas perfectamente detallados y calificados y llegar a unas cifras totalmente claras sobre el costo del monasterio y de todo lo que guardaba. El principal artífice de esto fué fray Antonio de Villacastín, quien trabajó lo mismo de tenedor de libros que de racionalizador de métodos de trabajo. Dentro de su exactitud fué generoso (era deseo del rey pagar bien) pues los salarios eran buenos. Cuando hoy se alardea de seguridad social, subsidios, racionalización de métodos de trabajo, etc., ya se había empleado 400 años antes en la construcción de al octava maravilla. Como ejemplo vayan estos datos:

1.º Los obreros—que cobraban según sus distintas categorías—recibían la mitad de su salario los días que no trabajasen por enfermedad.

2.º Los días de fiesta estaban pagados.

3.º Existen: un médico, un cirujano y un practicante (barbero) para cuidar de la salud de los obreros.

4.º Hay un sueldo fijo por jornada o año más una cantidad variable según el trabajo realizado, a determinar por inspectores.

Conviene resaltar que la cabeza e incluso motor de todo este tinglado fué el rey Felipe II. Al mismo tiempo que activaba la fundición de estatuas en Milán, la de verjas en Zaragoza, la de los ciriales y cruces de plata en Toledo, las cortas de madera en Cuenca y Balsain, la extracción del jaspes en el Burgo de Osma, de mármoles en Filabrés, Las Navas y Aracena, se permitía—debido a sus profundos conocimientos en matemáticas y artes—hacer observaciones y correcciones a los proyectos y bocetos que le presentaban arquitectos y pintores. El fué, pues, el alma de la obra.

CIFRAS CONCRETAS

Hemos llegado a un punto en el que conviene ya precisar cifras concretas del coste de las distintas partidas que originaron el gasto total. Aquí

también seguiremos al padre Sigüenza, y pese a ser un tanto prolijo merece la pena transcribirse todo.

Manos y piedra de la iglesia (cimientos, paredes, pilares, torres, cimborrio, frontispicio, capilla, altares, sotacoro, y cuanto hay de piedra berroqueña y manos de canteros: 187 cuentos, 413.255 maravedís (187.413.255), que son en ducados 501.104 y 304 maravedís.

Retablo y custodia principal, oratorio del rey y la reina, y los entierros con sus figuras en bronce dorado, puerta del Sagrario y cuanto hay en la capilla mayor de jaspe, bronce, oro y otras piedras: 345.802 ducados y 114 maravedís.

Pintura de la iglesia y altar mayor y de los siete retablos menores, pintura de la bóveda del coro (manos de Lucas Cangiaso y Rómulo): 291.270 reales, que en ducados hacen 26.469 y un real.

Sillas del coro (manos) dando el rey las maderas: 266.200 reales, o sea, 24.400 ducados.

Organos de la iglesia, las manos de los maestros, dando el rey estaño, plomo, madera, colores, oro, herraje: 26.899 ducados y 300 maravedís.

Cajones de los libros del coro y facistol: 6.846 ducados.

Librería del coro: 44.844 ducados

Cinco rejas de bronce, puertas de entrada, sotacoro, y dos rejas más: 50.620 ducados y ocho reales.

Pintura claustro principal (óleo y frescos): 38.171 ducados y dos reales.

Pintura librería: 18.165 ducados y siete reales.

Manos de los estantes y cajones de la librería: 12.727 ducados y tres reales.

14.000 libros a un ducado uno con otro: 14.000 ducados.

Los seis reyes de la fachada y frontispicio de la iglesia colocados: 196.180 reales

El San Lorenzo encima de la fachada principal: 17.070 reales.

Los andamios para subir a los reyes: 7.150 reales.

Sacristía: 400.000 ducados.

Ornamentos, brocados y las cuatro mudas más ricas de los altares: 44.192 ducados

Monumento de Semana Santa: 4.809 ducados.

Sumadas todas estas partidas, arrojan un total de 5.260.560 ducados, comprendiendo en ellos "toda la fábrica, pintura, bordados, gasto de la Fresnada, cercas y estanques, la viña y casa de Quexigal, bodegas y lagares y todas las paredes y cercas de las Radas, Campillo y monasterio y sus casas y edificios y plantas". Si añadimos sedas, brocados, telas, plata, oro, lienzos y libros y libranzas a Pompeo Leoni—una de las cuales fué una pensión a su ama de llaves cuando éste mu-

rió—no llega todo a los seis millones de ducados.

Admitamos, pues, la cifra de seis millones como costo total del Monasterio en su etapa inicial, pues luego habría que añadir otras muchas cosas como, por ejemplo, el Panteón que costó en su tiempo 1.827.031 reales y 11 maravedís incluyendo materiales y adornos, y los gastos de reparación ocasionados por el terrible incendio que durante ocho días en 1671 originó pérdidas cuya reparación costó 11.620.091 reales y cuatro maravedís, y el arreglo de los daños que produjo un rayo en 1679 en la linterna de la cúpula que fueron 352.000 reales, etc., etc. ¿Cuánto representa esto hoy día?

EQUIVALENCIA DE LA MONEDA

La reducción de los valores de las monedas antiguas a las modernas es un problema considerado por algunos numismáticos como comparable a la cuadratura del círculo. El valor de las monedas ha variado no sólo por sus condiciones y cualidades, sino por el cambio de los precios de las mercancías que se trocaban y las distintas cosas que en cada época se han podido comprar con una misma moneda.

Se suele tomar como norma el precio del trigo en los distintos tiempos, pero esto también es inseguro pues varía anualmente según las cosechas.

Nosotros vamos a seguir dos métodos en el ánimo de dar una cifra aproximada en pesetas, que equivalga a los seis millones de ducados de entonces. No pretendemos con ello más que intentar una aproximación sin más intenciones que satisfacer la natural curiosidad que se plantea en un caso como éste.

El primer método seguido es el de reducir las cantidades a monedas de oro o plata de la época y calcular su peso en dichos metales nobles. Dicho peso multiplicado por el valor de la unidad de peso de oro actual nos dará la equivalencia en nuestros días.

¿Qué monedas existían en tiempos de Felipe II? Las principales venían de tiempos anteriores reguladas por la pragmática de Medina del Campo en 1497 (reinado de los Reyes Católicos). La disposición dice (1). "Se labre moneda de oro fino de ley de veynte y tres quilates y tres cuartos largos, i no menos, i que desta ley se labre moneda que se llame excelentes de la granada, que sea de peso de 65 piezas i un tercio por marco; se labre otra moneda de plata, que se lla-

(1) Octavio Gil Farrés: *Historia de la moneda española*.

me reales, de talla i peso de 67 y reales en cada marco, i no menos, i la ley de once dineros i 4 granos, i no menos, i que destos se labren reales i medios reales i cuartos de reales i ochavos de reales."

El excelente de la granada es el doble ducado, talla de 32 dos tercios en marco y peso de siete gramos. El medio excelente o ducado tiene talla de 65 un tercio en marco y peso de tres gramos y medio. Valía 11 reales y un marevedí, o sea, 375 maravedís.

El escudo de oro aparece a petición de las Cortes de Valladolid en 1523, porque al utilizarse en el extranjero moneda áurea de menor ley que el ducado existía una continua saca de nuestra moneda por los extranjeros. Se labraron así escudos en talla de 68 piezas en el marco de Castilla (3,38 gramos aproximadamente) y ley de 22 quilates.

Se labraron también escudos de plata (41,6 gramos) con valor de 12 reales, y medios escudos (6 reales) cuartos de escudos o tostones (3 reales) doceavos de escudo (un real) y medios reales.

En 1566, Felipe II promulga una pragmática que es el acto monetario más importante de su reinado. En dicho año el ducado de 1497 se cotiza en 429 maravedís, el doble ducado (excelente de la granada) en 858 y el peso en oro de un castellano de 22 quilates, en 544 maravedís. La ley y talla de los escudos y doblones, así como la de los reales y medios reales, no varía, pero el valor de las piezas se distancia del vellón, por cuanto el escudo ya vale 400 maravedís.

Con todo esto, y pensando que el ducado pesa tres gramos y medio de oro, tenemos que los seis millones de ducados pesan 21.000 kgs. de oro. Ahora bien: el oro hoy día tiene un precio de 56 pesetas gramo; luego el equivalente en pesetas de los seis millones de ducados es de 1.176.000.000 de pesetas. Si pensamos que la acuñación en moneda añadía un determinado coste, podemos redondear la cifra diciendo que en la obra del Escorial se gastaron 1.200 millones de pesetas. (A guisa de contraste diremos que el pabellón del Japón en la feria de Nueva York está presupuestado en 400 millones de pesetas.)

El segundo método que vamos a seguir es el confeccionar un índice de precios en tiempos de Felipe II conociendo los precios de cierto número de artículos alimenticios en dicha época y compararlo con los que registran dichos artículos hoy día. El método consiste en ver qué cantidades de cada uno de los diez artículos siguientes se pueden comprar con cien reales gastados en cada artículo, y calcular luego los respectivos valores actuales de dichas cantidades a los precios de hoy

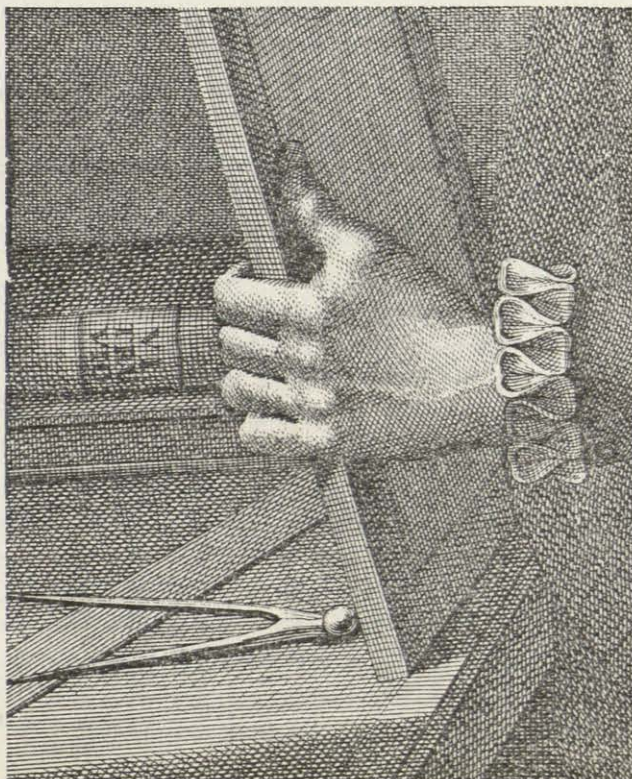
día. Ofrece la dificultad de que para ser correcto precisa la correlación entre los bienes utilizados en el índice y los que no aparecen en él, y además la constante variación de los precios en artículos de acusada variación estacional como los que aparecen en el índice. El cuadro es el siguiente (2).

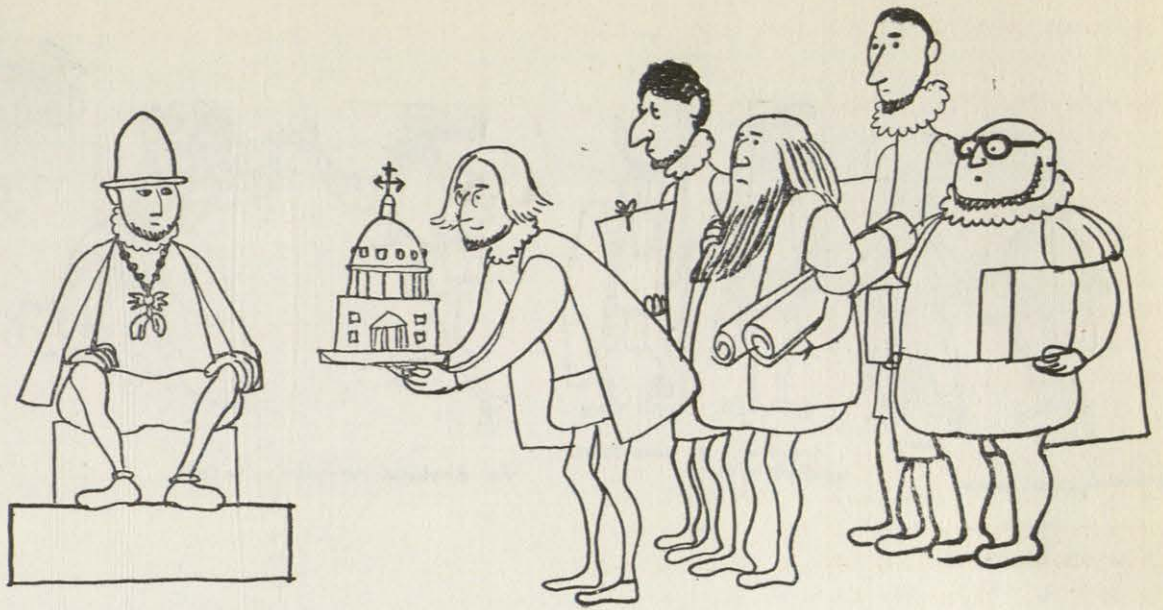
Por 100 reales de	Precios actuales por medida	Valor actual
Pan	431,6 Kgr.	5,50 2.375,80
Gallinas	50 unidades.	75,00 3.750,00
Huevos	1.136,6 "	3,00 3.409,80
Carnero	78,4 Kgr.	72,00 5.644,80
Vaca	112,2 "	80,00 8.976,00
Tocino	87,2 "	40,00 3.488,00
Aceite	100 litros	37,00 3.700,00
Vino	240,1 "	6,00 1.440,60
Garbanzos	215,5 Kgr.	18,00 3.861,00
Lentejas	207,1 "	16,00 3.286,40
Total.....	1.000 reales	39.930,40

El valor, pues, en pesetas del real de Felipe II serían 39,930 pesetas (40 pesetas) y por lo tanto los seis millones de ducados serían 66 millones de reales y seis millones de maravedís, o sea, aproximadamente 66.181.000 reales que a 40 pesetas hacen 2.647.240.000 pesetas.

La diferencia entre los dos caminos es de más del cien por cien, lo cual viene a confirmar el escepticismo de los numismáticos en llegar a una solución exacta del problema. Nosotros también lo creemos así.

(2) José Juan Forn. Revista *Industria*, mayo 1963.





Presentación de anteproyectos

CUANDO SE CONSTRUIA EL ESCORIAL

El año 1563 empieza la obra del Escorial. En este mismo año, al final, termina el Concilio de Trento. Felipe II tenía treinta y seis años (nacido en 1527), y reinaba desde siete años antes (cuando su padre se retiró a Yuste), pero tenía ya una larga experiencia de gobernante, por haber sustituido a Carlos V en sus ausencias. Era soberano del mayor imperio de su tiempo, pero en España había empezado ya la decadencia económica y la inconsciencia social, así que pueden considerarse minadas las bases de aquél. Era el momento de mayor complicación política en Europa, con guerra de religión en Francia y en el centro de Europa, con la cuestión inglesa, con

el auge de calvinistas y hugonotes, y los enredos de Países Bajos y de Italia, la amenaza de los turcos, y muchas otras complicaciones que ahora nos parecen fantásticas y novelescas. No era lo más a propósito para luchar en tal terreno el ambiente de frivolidad y de vicio que dominaba en la propia Corte, en Madrid. Embajadores venecianos que vinieron aquí califican a Madrid de "nueva Babilonia", y no son los únicos en juzgar así la vida de nuestros antepasados. Sin embargo, el heroísmo increíble de militares como Julián Romero, el ejemplo y la obra de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, la naciente expansión de la Compañía de Jesús en España (San



El emperador se había retirado a Yuste



había empezado la decadencia económica



los enemigos del reino
 moriscos turcos protestantes e indios bravos
 múltiples sectas



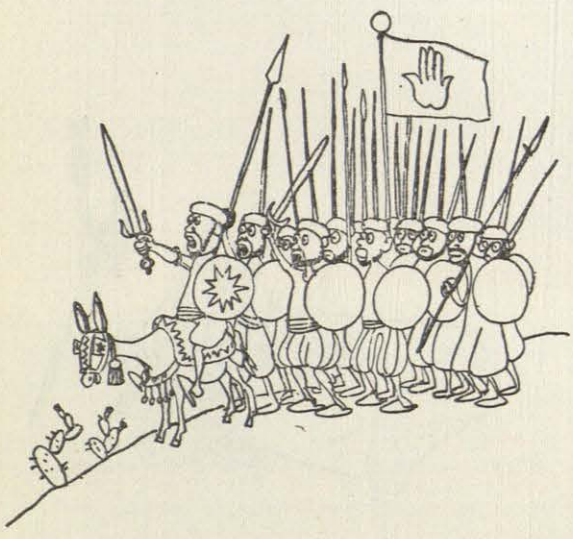
La farsullidad dominaba en la Corte

Ignacio había muerto en 1556), el interés por las ciencias y letras del grupo de Felipe II, la tradición artesana y fabril conservada en muchas regiones, y la marinera de casi todo el litoral, compensaron todavía, aunque por pocos años, los daños causados por la naciente desmoralización cortesana. Parece como si la masa mejor de los españoles se hubiese ido a América, pues allí florecía la agricultura, que aquí se abandonaba; se creaban industrias y se formaban artesanos, mientras en España se perdían los oficios; se hacían ciudades según los esquemas de Vitrubio—recogidos en las Leyes de Indias—y se construían catedrales siguiendo el plan de la de Valladolid, en tanto que aquí no podíamos terminar ésta. Nos defendíamos mejor de los piratas ingleses en América que en España, pues allí se hacían mejores fortalezas y las Armas estaban mejor organizadas.

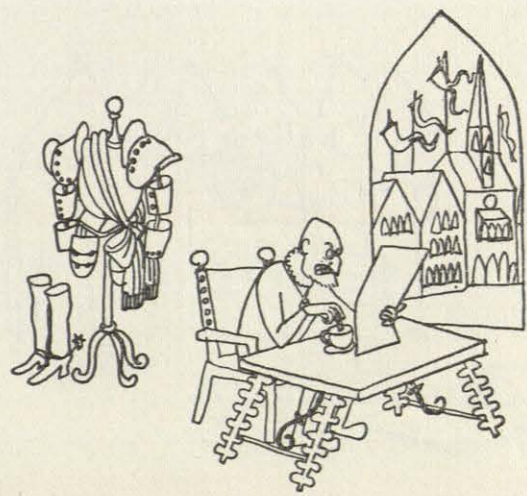
Durante la construcción del Escorial ocurrió el levantamiento de los moriscos en la Alpujarra (1568 a 1570), considerados como "quinta columna" por Defourneaux (*Clavileño*, n.º 6), y no cesaron las escaramuzas de la flota con los turcos en

todo el Mediterráneo. Finalmente, en 1571, se vence en Lepanto, con la flota española, pontificia y veneciana al mando de don Juan de Austria. Fué el momento de esplendor, y tal que produjo terror en gran parte de Europa; Francia, Inglaterra, Toscana, la propia Venecia y otros países, no dudaron en aliarse con el gran Turco para oponerse a España. Con esto y con la traición de Antonio Pérez—cuyo primer acto fué el asesinato de Escobedo en 1578—se sentaron las bases de la "leyenda negra", que se desarrolla más públicamente a partir de la salida de aquél en 1591, siete años después de terminado El Escorial, y que no ha terminado todavía. El gran duque de Alba fué una de las primeras víctimas de la campaña.

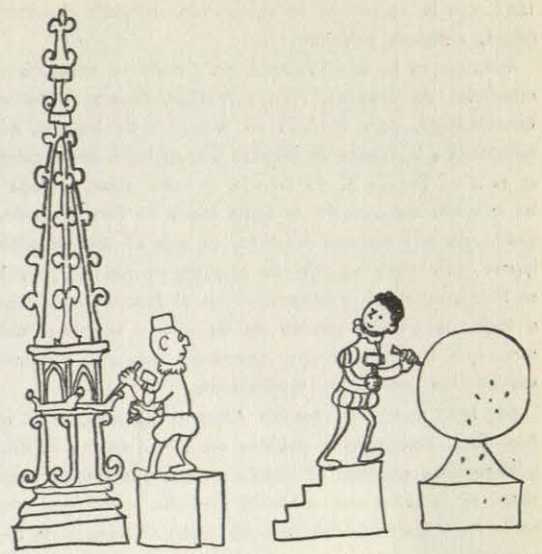
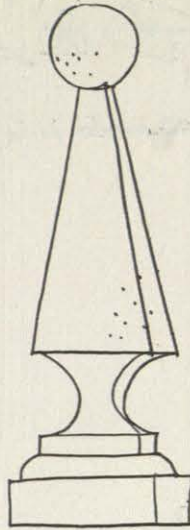
Muy conocidas son las inextricables complicaciones de la política y de la guerra en Flandes y Países Bajos, en Portugal y en Italia. También en España las hubo, y grandes, con la introducción del protestantismo y con levantamientos políticos, como los que acabaron en la ejecución de Bracamonte y de Lanuza, la prisión del arzobispo Carranza, y otras muchas más.



levantamiento de los moriscos antecesores de los del Sacromonte



al viejo Duque la prensa local le amargaba el desayuno



sorpresa del nuevo arte abstracto

arte nuevo: sencilla y elegancia

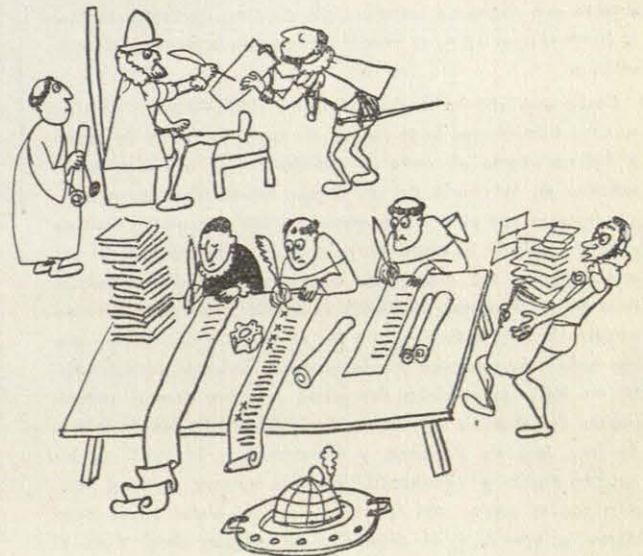
Las cuales no eran extrañas en la época, ya que en aquellos tiempos ocurrieron en Francia la ejecución de Condé, la Noche de San Bartolomé, etc., y en Inglaterra se desarrolló la sangrienta historia alrededor de María Estuardo, la persecución contra los católicos, etc.

Las relaciones de Felipe II con los Papas tuvieron también dificultades, aunque no tantas ni tan graves como las de otros países. Cuando se empezó El Escorial era Papa Pío IV. Le sucedió en 1566 San Pío V, el de la batalla de Lepanto; a éste, en 1572, Gregorio XIII, que murió después de terminada la obra, en 1585. Fué una época de expansión católica en países del centro de Europa hasta entonces dominados por la Reforma, y de grandes Santos, como San Carlos Borromeo y San Felipe de Neri.

En cuanto a las Artes, es fecha importante la muerte de Miguel Angel en 1564, a los 89 años de edad y en plena actividad como arquitecto y escultor. Dejaba hecho el tambor de la cúpula de San Pedro y el modelo completo de ésta, y dejaba también un estilo, que se llamó "a la manera" de Miguel Angel, o sea el manierismo. Fué la fórmula arquitectónica para la iglesia y las grandes Cortes Reales, y para cualquiera que quisiera una expresión de la dignidad, de la grandeza y del protocolo. Era la "terribilitá" del maestro al alcance de todos, y para mucho tiempo. Todavía en el Palacio Real de Madrid queda la huella de esa fórmula. En El Escorial, sin embargo, no entra nada del aspecto personal del estilo, sino más bien el sentido de la organización, que era su aspecto lógico y técnico. Más bien es un manierismo derivado directamente de Bramante, como el de Palladio. Tampoco tiene mucho que ver con Vignola, que trabajó de 1568 a 1575 en el Gesú de Roma. Sin embargo, se dice que Felipe II pidió anteproyectos a Miguel Angel y a Vignola (como también se dice que San Ignacio pidió al primero un proyecto para el Gesú). De haber alguna influencia italiana en El Escorial, sería la de Palladio, pero nada consta de su intervención, y la influencia de su tratado de arquitectura sería tardía, pues se publicó ésta en 1571. Más posible es la de Serlio, que publica sus reglas en 1545, y en ellas transmite el sistema de Bramante y algunos de sus proyectos. Todo ello entra en España en



El príncipe Felipe habría sido el mejor partido de Europa



Felipe II en la naciente burocracia

1552, con la traducción de Villalpando, dedicada al mismo don Felipe, entonces príncipe.

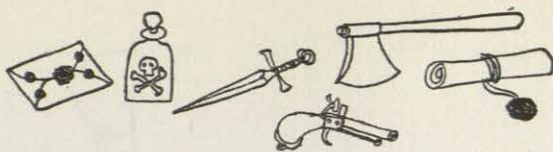
Mientras se hacía El Escorial, en España se trabajaba en las catedrales de Granada, Jaén y Málaga, dentro de estilos del Renacimiento, pero también en la gótica de Segovia, aún no terminada a la muerte de Rodrigo Gil, en 1577. Este arcaísmo no es raro en España ni en Francia, y entre nosotros llega hasta las bóvedas de crucería de Santa María de San Sebastián. Está justificado por razones prácticas, ya que el sistema gótico requiere muy poca sección de apoyos en relación con la superficie cubierta, y precisamente en El Escorial debió espantar a todos la enorme sección de los cuatro machones del cruceiro, que en realidad son espectáculo más que elementos de sustentación calculados técnicamente.

En 1570 murió en Francia Filiberto Delorme, cuyo magnífico libro, empezado a publicar en 1576, tuvo gran difusión, y tiene para nosotros el interés de que sus fachadas renacentistas se rematen con cubiertas nórdicas, como más tarde se haría en El Escorial. Fué Delorme como el Herrera de una generación anterior, y su nombre nos lleva al de Rabelais (muerto en 1553), que en su *Gargantúa y Pantagruel* describe el utópico Monasterio de Thélème con tal detalle y tantas medidas que parece derivarse de un proyecto de Delorme. El Escorial es la contrafigura de Thélème, es lo opuesto en todo; hasta el extremo de que pudiera creerse que los de Felipe II lo estudiaran bien para hacer lo contrario. Thélème es el ideal de la Baja Edad Media, paganizada por el primer Renacimiento, y escéptica a estilo de Erasmo. Es un monumento al hedonismo y a la despreocupación: *Fays ce que vaudras* es su lema. El Escorial es la previsión de un futuro lleno de problemas, y de burocracia y de tecnocracia. Es la visión de un mundo futuro regido sin las alegrías entonces vigentes en las Cortes europeas, pero con seriedad y cuidado por todos los problemas, grandes y pequeños.

En El Escorial se prescinde de muchas cosas, pero todas de poca calidad. Por ejemplo, se prescinde de los trajes carnavalescos entonces de moda en Europa, y se adoptan otros que son el precedente directo del frac actual. En cambio, no se prescinde del gran arte, y El Escorial se llena de obras de los grandes artistas europeos de aquel tiempo: Van der Weyden, Tintoretto, Veronés, Ticiano, Bosco, Patinir, Greco, los Leoni, Cellini, Navarrete el Mudo, Monegro, Sánchez Coello, Pantoja, etc. Es también el tiempo de la gran música española: Morales (muerto en 1553), Salinas, Victoria, Cabezón.

En 1576 se abre el primer teatro de Londres, y en 1579 el de la Cruz en Madrid. Durante el tiempo de la obra del Escorial se desarrollan la niñez y la juventud de casi todos los autores que formaron nuestro Siglo de Oro. Cervantes escribe la *Numancia* en 1584, el mismo año en que se termina el gran edificio.

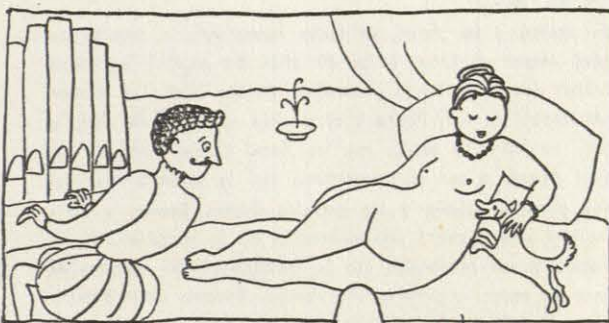
Desde este año hasta su muerte, en 1598, Felipe II vive en su obra siempre que le es posible. En aquel ambiente de orden y belleza—como el verso de Baudelaire—, trabajó minuciosamente en la utopía de un estado futuro bien organizado, vió fracasos con el de la *Invencible* (1588), murieron esposas e hijos, padeció la ineptitud y la traición de muchos de sus colaboradores, fué calumniado dentro y fuera de sus reinos. Pero no se desanimó, ni perdió la afición a las Artes—en especial a la arquitectura—, ni a los libros ni a las ciencias—sobre todo a la mecánica y a la botánica. Después de su muerte, en 1605, se publican dos obras capitales para el conocimiento del Escorial: *La Historia de la Orden de San Jerónimo*, de fray José de Sigüenza, y *Comentario a Ezequiel*, de los jesuitas Prado y Villalpando. Los tres autores tuvieron relación con el equipo del Escorial, y en sus obras puede estudiarse la génesis y el desarrollo de la gran obra. Y en el mismo año de 1605, publica Cervantes la primera parte del *Quijote*, obra clave para penetrar en el secreto de la vida y obras de Felipe II.



instrumentos de las valijas diplomáticas en los alrededores de Europa

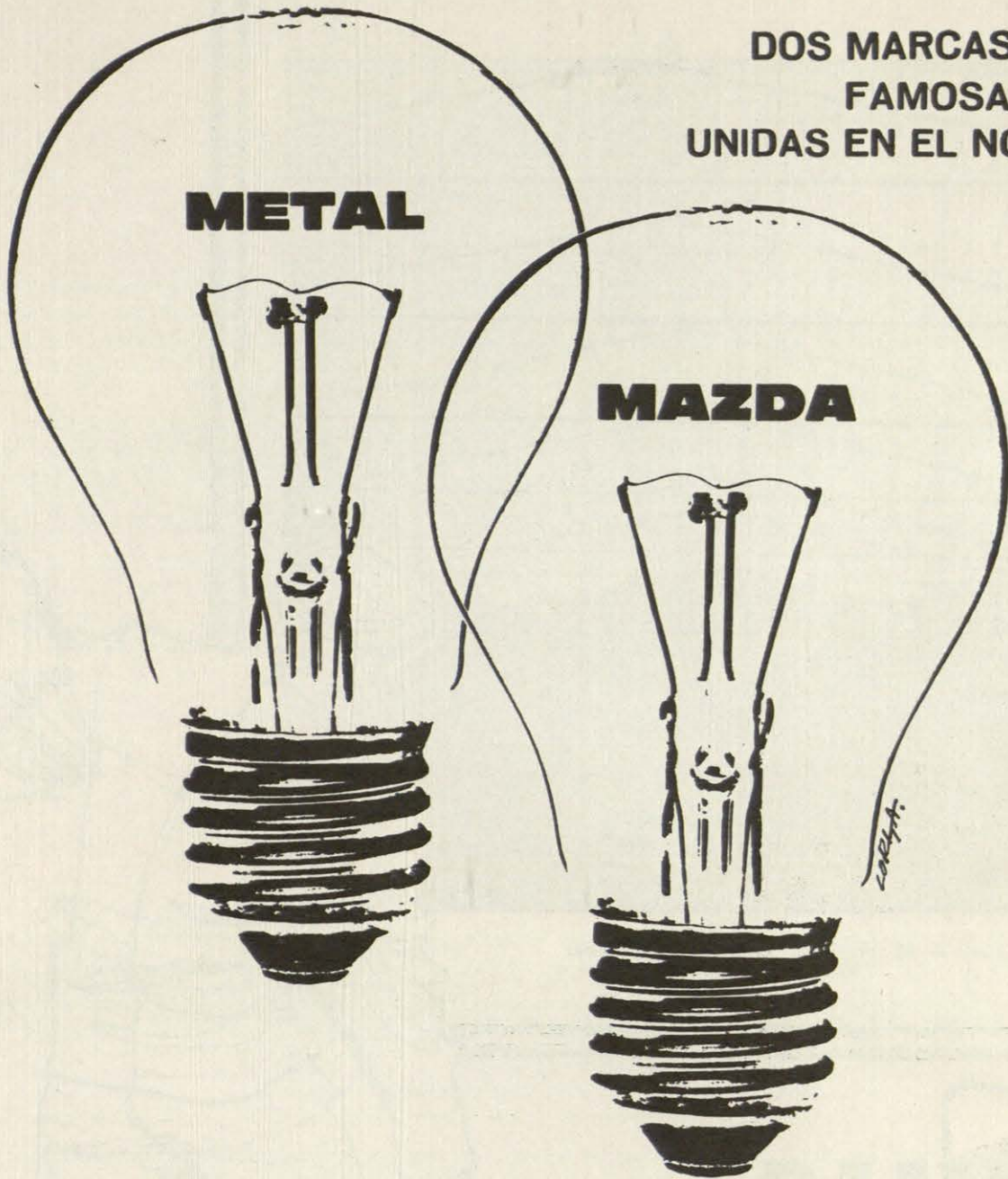


Felipe II impone el antecesor del frac sobre el michelín en boga



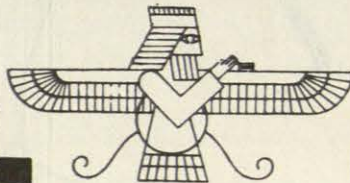
el rey comprando cuadros

DOS MARCAS
FAMOSAS...
UNIDAS EN EL NOMBRE!



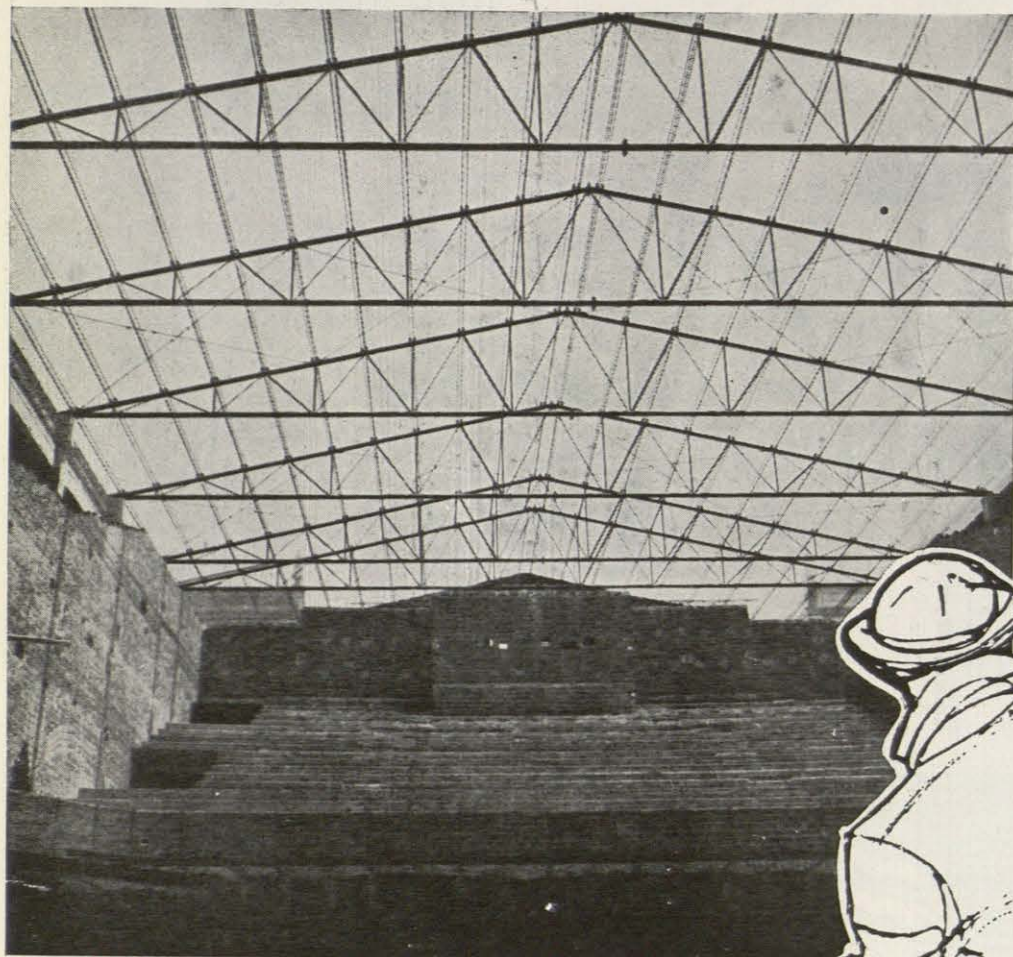
La Compañía General Española de Electricidad, S. A. "LAMPARA METAL" comunica que, dada la estrechísima relación técnica que la une con la internacionalmente famosa Compagnie des Lampes "MAZDA", todos sus productos se designarán en lo sucesivo con la unión de las dos marcas.

LAMPARA



METAL

MAZDA



Cubierta de 22. mts. de luz Cine Capitol de Cáceres



**ESTRUCTURAS
TUBULARES**

PROYECTO Y EJECUCION

ALQUILER	DE ESTRUCTURAS
VENTA	DESMONTABLES
MONTAJE	TUBULARES

AMILLSA

José Ortega y Gasset, 5
Tlfs. 225 38 62 y 225 61 58
MADRID-(6)



**para todas las
construcciones**

ancema



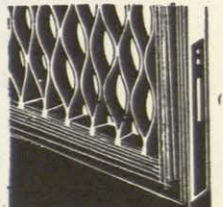
puertas y cercos

RECORD

**de maderas
superlaminadas**

Significan para el constructor
garantía de:

**ESTABILIDAD-INDEFORMABILIDAD
RESISTENCIA Y ECONOMIA**



PUERTAS RECORD fabricadas bajo patentes y procedimientos de la **SCHWEPPENSTEDDE & FEUERBORN, K. G.**
de Alemania, introducidos en **ESPAÑA** por **PENINSULAR MADERERA. S. A.** (Pensa)-Castellana, 78-MADRID-1



PLUS ULTRA
PLUS ULTRA
 COMPAÑIA ANÓNIMA DE SEGUROS GENERALES

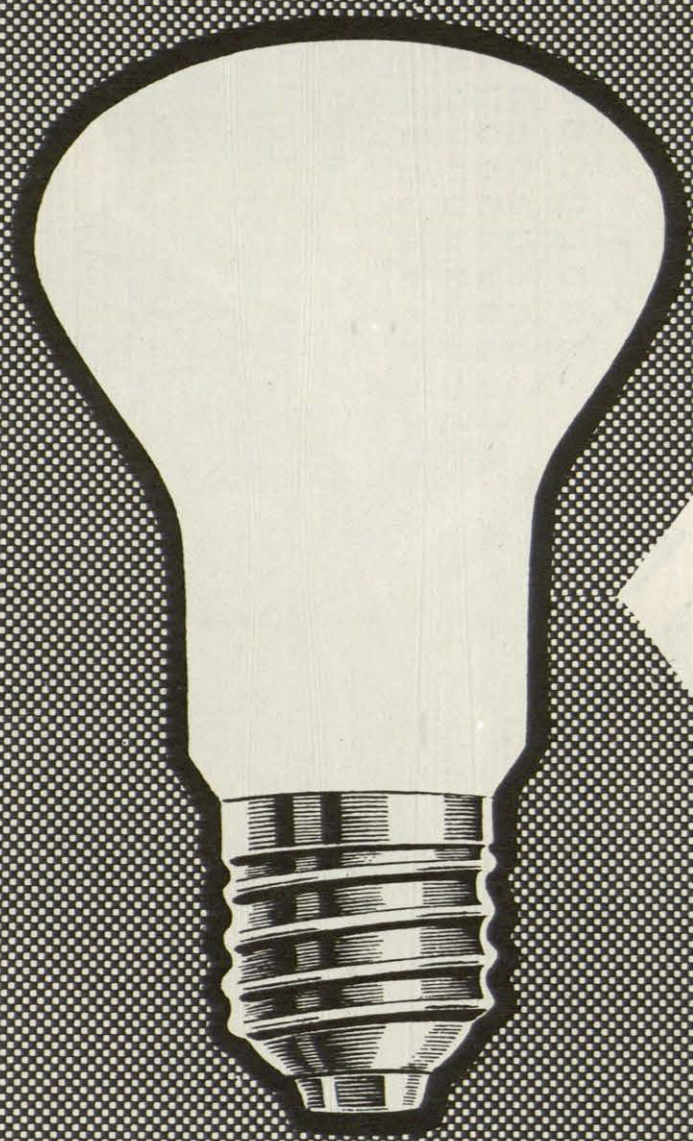
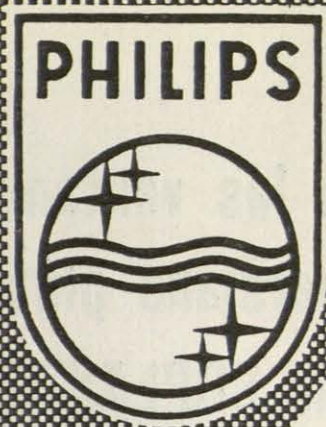
Capital y reservas en 31-12-62	549.650.017	Ptas
Primas de seguros directos, año 1962	468.828.330	
Primas de reaseguro aceptado, año 1962	116.074.048	584.902.378 Ptas

En el año 1962 el número de siniestros pagados fué de **70.963**, por un total de **331.820.195** pesetas. Es decir, que cada **siete minutos**, día y noche ocurrió **un siniestro** a cargo de **PLUS ULTRA** y por cada día, incluso contando festivos, pagó **novecientas nueve mil pesetas** de indemnizaciones



ESTA COMPAÑIA OPERA EN LOS RAMOS DE:

Accidentes Individuales y de Aviación. - Accidentes del Trabajo. - Automóviles. - Averías de Maquinaria. - Cinematografía. - Crédito y Caucción. - Incendios, incluso de Cosechas. - Mobiliario. - Combinado de Incendios, Robo y Expoliación. - Pedrisco. - Responsabilidad Civil General. - Robo. - Roturas de Cristales. - Transportes Marítimos, Terrestres y Aéreos. - Vida, en todas sus combinaciones, incluso Seguros de Rentas y de Vida Popular sin reconocimiento médico.



Nueva
lámpara
PHILIPS
tipo **K**
ARLITA

YA EN TODAS LAS TIENDAS DEL RAMO † mejores no hay †

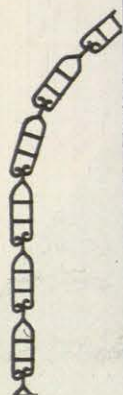
...y para las ventanas persiana plástica enrollable ROPLASTO



Los técnicos saben que ROPLASTO es la persiana más resistente y más práctica, porque sus lamas están engarzadas sin necesidad de piezas metálicas de enganche

La persiana ROPLASTO aísla del sonido y del calor. Es indeformable, incombustible, impermeable y rígida. No necesita reparaciones. Paso de luz graduable, permitiendo una agradable penumbra. Ajuste perfecto. Altamente higiénica por su fácil lavado; basta pasar una esponja o un trapo con agua jabonosa. Es ligera, cómoda y de fácil manejo, deslizándose sin esfuerzos ni ruido.

Se presenta en varios colores inalterables y muy decorativos. No está pintada sino coloreada en masa



- Aislante
- Duradera
- Paso de luz graduable
- Ajuste perfecto
- Decorativa
- De fácil lavado
- Altamente higiénica
- Cómoda

Distribuidores - instaladores en toda España

Roplasto

PATENTADA EN TODOS LOS PAISES

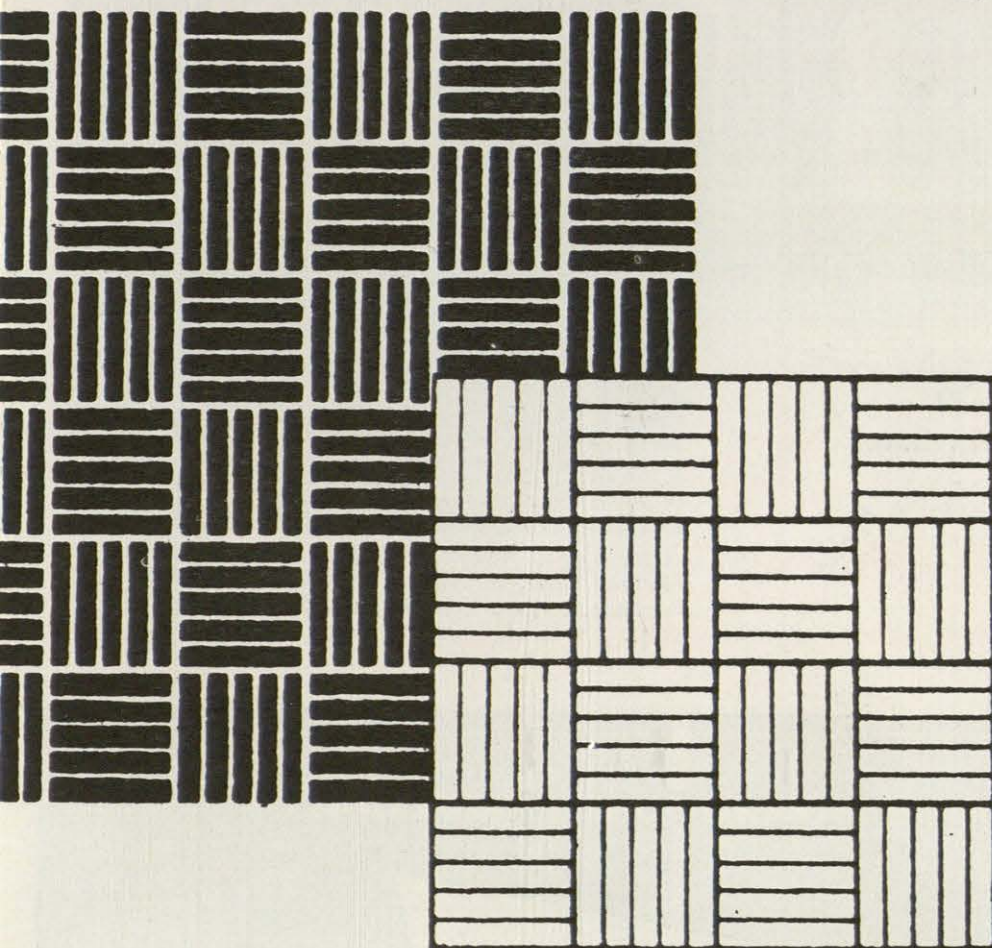
AISCONDEL.SA.



PARQUET MOSAICO

montbertrand

PRIMERA MARCA FRANCESA



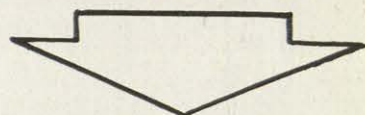
FABRICADO EN ESPAÑA POR

Jher

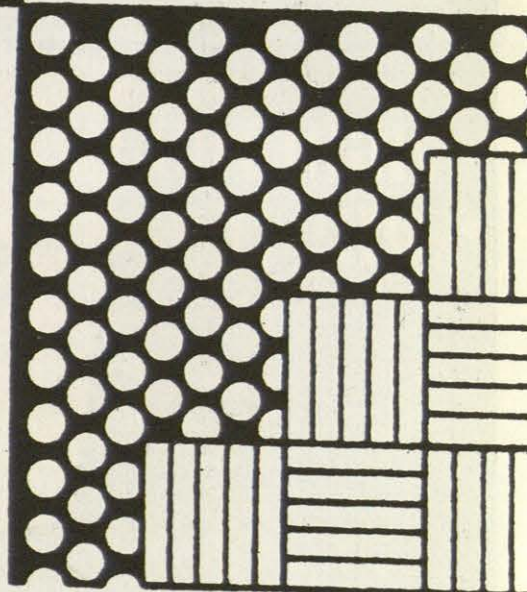
JESUS HERRERO

CON LICENCIA TECNICA DE LA SOCIÉTÉ
PARQUETS MOSAÏQUE MONTBERTRAND
PARIS, 15°

MONTADO SOBRE
PAPEL PERFORADO
"PATENTE PERFO"



mejor calidad
mejor precio
menos tiempo de colocación
pisos uniformes

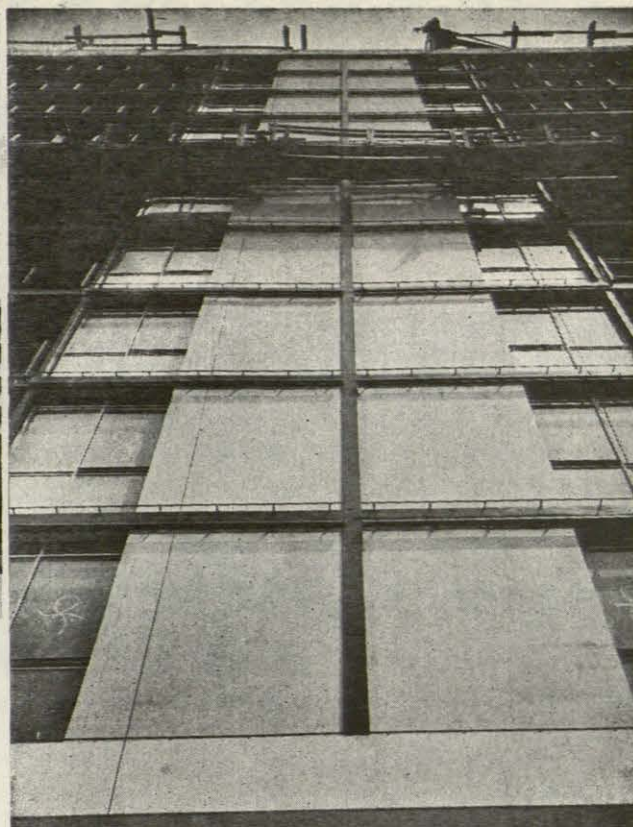


estas ventajas sobre los
demás parquets se las
ofrece

COMERCIAL ECHEVARRIA

Ibáñez de Bilbao, 2 - Teléfonos 23 40 32 - 23 18 02

BILBAO



“OMNIGRES”

EL MATERIAL DE GRES PURO ITALIANO
FABRICADO POR

PRODUCTOS CERAMICOS ESPECIALES, S. A.

Oficina: General Oraá, 50.
Fábrica: Villaverde Bajo (Madrid).
Teléfonos: 276 50 80 y 276 50 46.

*Detalle de la obra realizada para la Inmobiliaria
Vallehermoso, S. A., en la calle de Arapiles.
Arquitecto: Don Luis Gutiérrez Soto.*

SOCIEDAD ANONIMA DE HORMIGONES ESPECIALES

- VIGUETAS
- POSTES

s a h e
ELEMENTOS PRETENSADOS

DOMICILIO SOCIAL:
MARTA DE MOLINA, 16 - Teléfono: 235 20 25

OFICINA ADMINISTRATIVA Y FABRICA:
JULIAN CAMARILLO, 18 - Tel. 267 57 03 (3 líneas)
MADRID

PROVECO



Vencedor

Distribuidor en exclusiva para toda España
de *Vencedor* la puerta eterna

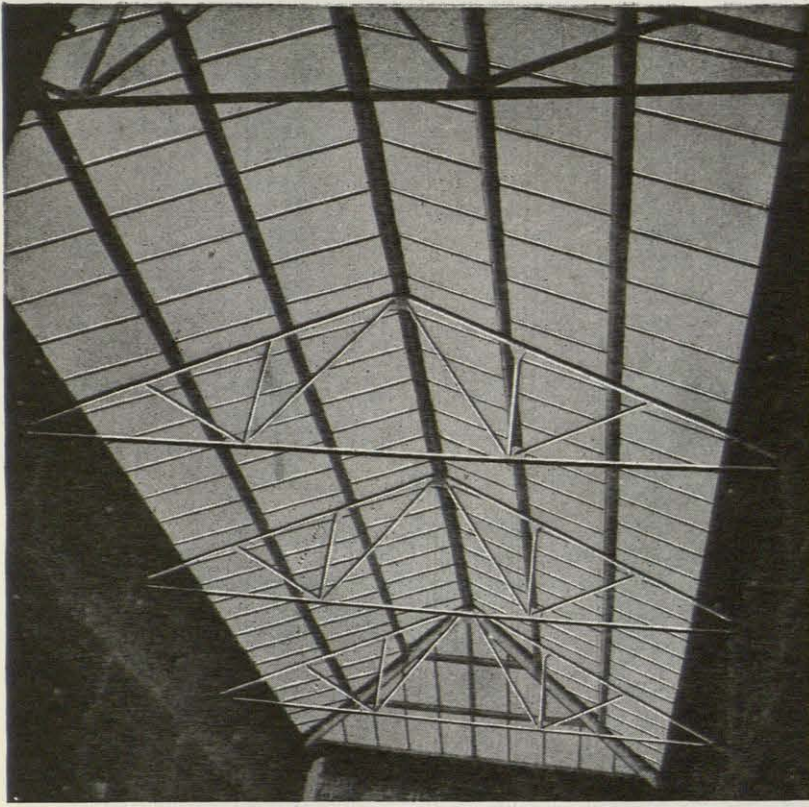
ESPECIALIDAD EN PAVIMENTOS DE TERRAZO Y PAVIMENTOS INDUSTRIALES

EXPOSICION PERMANENTE Y DELEGACION DE VENTAS DE **PAVIMENTOS FABRA, S. A.**

DISTRIBUIDOR DE LA LOSETA ESMALTADA TIPO ITALIANO

PROVECO

General Pardiñas, 112 bis. MADRID-6
Teléfonos 226 90 93 y 226 97 01



LUCERNARIOS CUBIERTAS DE CRISTAL TRAGALUCES

CON BARRAS
SOPORTAVIDRIOS
DE ALUMINIO

PATENTE DE INTRODUCCION
NORTEAMERICANA N.º 195.846



LIGEREZA
IMPERMEABILIDAD
BELLEZA

GARANTIZAMOS
NUESTRAS
INSTALACIONES



INDUSTRIAS IBERIA

LOPEZ DE HOYOS, 244 - TELFS. 245 82 27 y 246 40 42 - MADRID-2
REPRESENTACION: DOCTOR AMIGANT, 11 - TELEF. 247 61 66 - BARCELONA-6

CONSTRUCTORA IBERO AMERICANA, S. A.

LAGASCA, 64

Teléfono 275 06 07 (3 líneas)

MADRID (1)

ACTIVIDADES:

OBRAS PUBLICAS:

Movimiento de tierras
Firmes especiales
Hormigones hidráulicos
Hormigones asfálticos
Puentes y viaductos

AEROPUERTOS

NIVELACION DE TIERRAS PARA EL
INSTITUTO NACIONAL DE COLO-
NIZACION

PROYECTOS Y EJECUCION DE TRANS-
FORMACION DE GRANDES FINCAS
RUSTICAS

EDIFICACIONES URBANAS

URBANIZACIONES



Edificio para Escuela Especial de Ingenieros de Telecomunicación
Ciudad Universitaria (Madrid).



**Proyecte sus
ventanales
con bastidores
de hormigón
vibrado**

Bein



BARCELONA
Mallorca, 405
Tel. 36 79 67

MADRID
Av. Fco. Silvela, 71, 2.º, F
Tel. 26 53 33

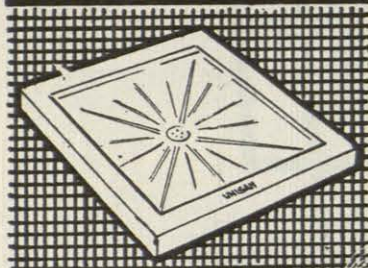
LA CORUÑA
Historiador Vedia, 27
Tel. 7587

VITORIA
P. R. E. A. S. A. Av. de los Olmos
Tel. 2 - GAMARRA

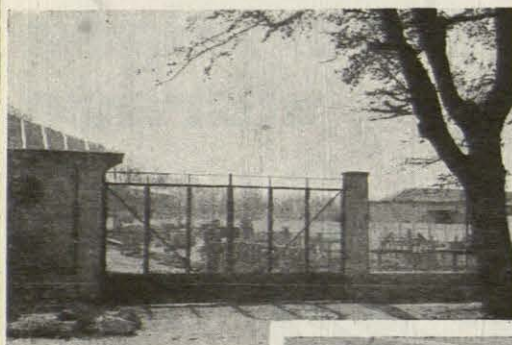


ES EL MATERIAL QUE GARANTIZA SU

EXITO



ASOCIACIÓN DE FABRICANTES DE LOZA SANITARIA
(MANISES (VALENCIA))

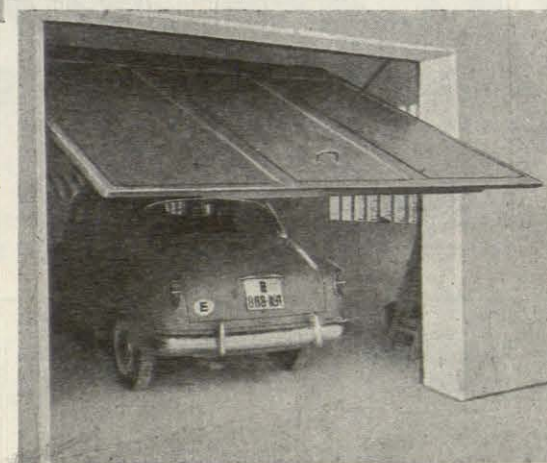


PUERTAS PARA
INDUSTRIAS
Y PROTECCIONES
METALICAS

INSTALACIONES
COMPLETAS
GARANTIZADAS

¿ CONOCE VD.
LA NUEVA PUERTA
"LIVIANDOR" ?

puerta metálica ligera
basculante, patentada



CONSTRUCCION Y MONTAJE DE

CERCADOS METALICOS Y PUERTAS

Para proporcionar
seguridad,
tranquilidad y
proteger sus bienes,
la solución es



MAS DE 75 AÑOS DE EXPERIENCIA

• SOLICITE OFERTA •

CARBON

MADRID: c. Prado, 4. - BARCELONA: Rda. San Pedro, 58
PAMPLONA: c. Amaya, 1 - VALENCIA: Av. Pérez Galdós, 42

representantes
en toda España

huarte y cía., s. a.

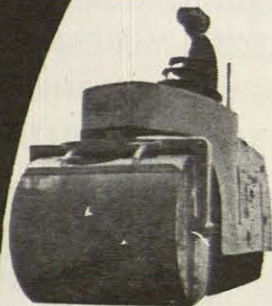
construcciones

carreteras

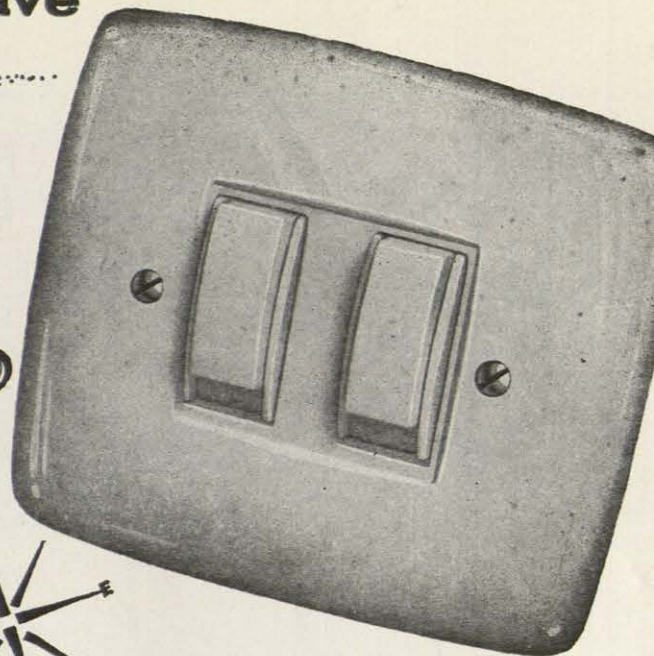
Es sobradamente conocido que el papel que las carreteras representan en el desarrollo y en la unidad política de un país es decisivo. La importancia cada vez creciente de los parques de vehículos con su repercusión en la vida política, social y económica de los pueblos, ha obligado a todos los Gobiernos a prestar atención preferente a este sistema de comunicación. Las necesidades de la defensa nacional y el constante incremento del turismo son dos factores complementarios que vienen a confirmar el interés de una buena red de carreteras. • Cuando España ha alcanzado los últimos objetivos de su plan de estabilización y han desaparecido en su mayor parte las dificultades que en estos últimos años han venido limitando nuestra expansión económica, parece llegado el momento de acometer con decisión el problema latente de nuestras carreteras.

PLAN GENERAL DE CARRETERAS

PAERTELANO



**Silencioso y suave
como la brisa...**

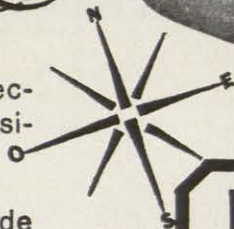


**Fuerte
como el huracán**

Placas lisas de diseño ajustado a la arquitectura actual ejecutadas con material sin porosidad que evita totalmente la suciedad.

Interruptores completamente silenciosos y de extremada suavidad de acción, contactos robustos de plata, montados sobre material dieléctrico puro.

Tomas de corriente con soporte de contactos en esteatita.



BJC

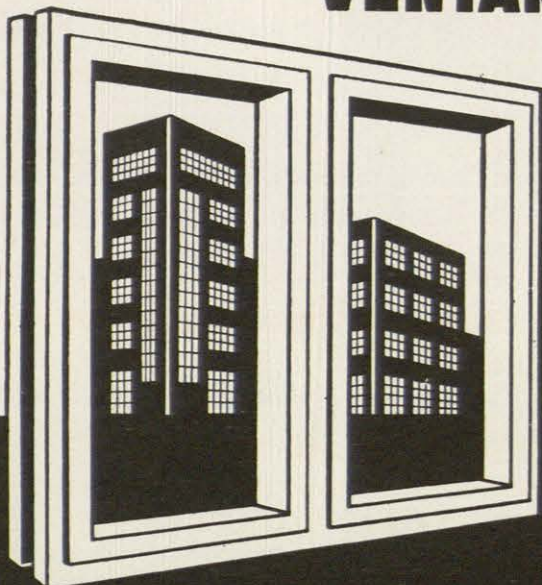
**Material de empotrar recambiable
Tipo "ESTRELLA"**

FABRICA ELECTROTECNICA JOSAS, S.A.

SOLICITE CATALOGOS A NUESTRO DEPARTAMENTO DE PROPAGANDA: TRAVESERA DE GRACIA, 303-305. BARCELONA.



**VENTANAS DE CEMENTO
y con poliestireno**



VALLAS-BALCONES-POSTES DE CERCA
LUCEROS-MARCOS DE PUERTA-MARCOS
DE VENTANAS-BANCOS Y MESAS DE
JARDIN-ARQUETAS-PEANAS

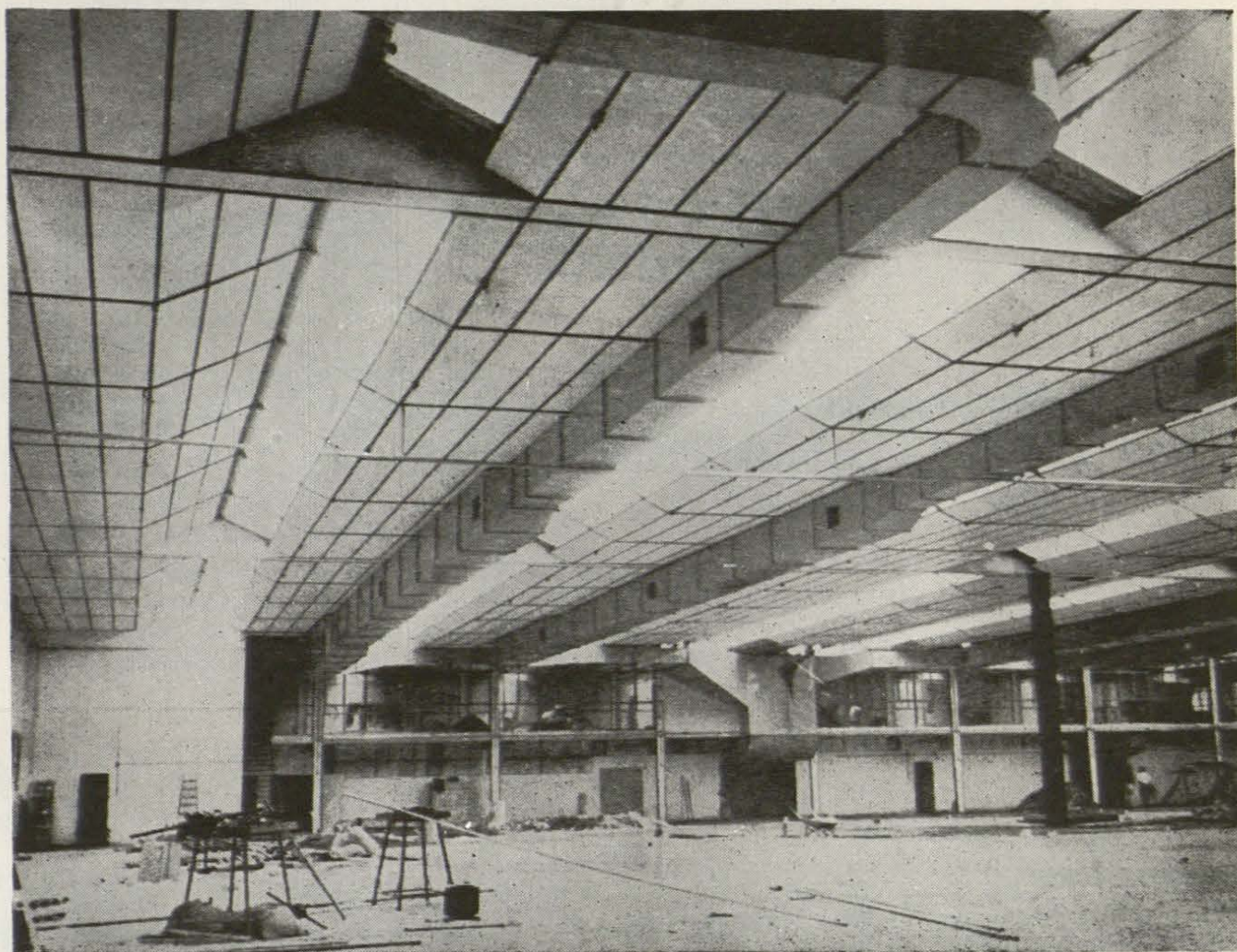


prefabricados de hormigón **GALDACANO**

OFICINAS: Buenos Aires, 5 - 2.º - Tel. 24 56 29 - BILBAO TALLERES: Bengoeche: Tel. 318 - GALDACANO - VIZCAYA

ESTRUCTURAS METALICAS "HOUX FRERES".

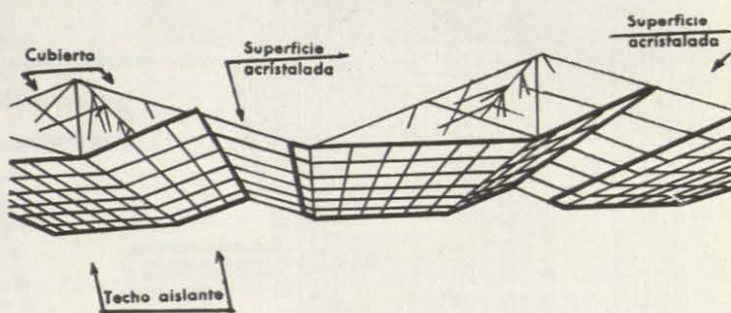
DE LADEUZE (BELGICA)



VENTAJAS DEL SISTEMA

calidades excepcionales de

- aislamiento
- iluminación natural orientada
- libre empleo de materiales de cubierta, vidriería y aislamiento
- economía de calefacción por reducción del volumen a calentar
- reducción de las superficies acristaladas
- estética interior
- adaptabilidad a superficies irregulares
- grandes superficies libres de columnas



CONSTRUCCION EN ESPAÑA BAJO LICENCIA POR

RODRIGUEZ Y VERGARA, INGENIEROS INDUSTRIALES S. L.

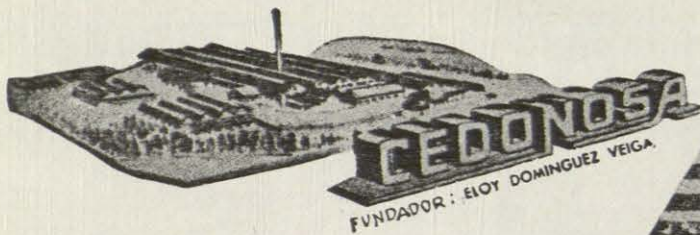
PLAZA DE ESPAÑA, 4 - TELEFONO 51002 - PASAJES DE SAN PEDRO (GUIPUZCOA)



*Camine en su hogar
sobre MOSAICO
DE GRES PORCELANICO
"ELY"*



MARCA REGISTRADA



CATOIRA - PONTEVEDRA



*ventanales
de hormigón*

SAS

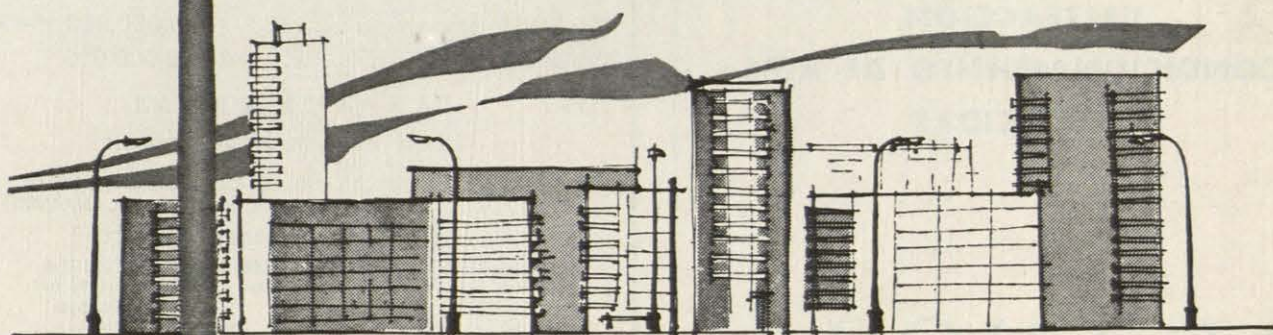
aragón, 268 tel-2211870
barcelona (7)
aduana, 15 tel-2319259
madrid (14)

aplicables a toda clase de obras



LAS MODERNAS URBANIZACIONES SE DESTACAN CON BACULOS Y COLUMNAS

Lumex. S.A.



La belleza y armonía de los báculos y columnas LUMEX, para alumbrado público, contribuyen a dar realce al trazado urbanístico dándole un sello de modernidad.

Las modernas técnicas de fabricación y la unificación de modelos, permiten costos más bajos y aseguran una gran calidad y duración.

Confíen a los ingenieros de LUMEX el estudio de sus proyectos en alumbrado. Las más modernas técnicas y aparatos a su disposición.

**nuevos modelos
nuevos precios**

el
símbolo
de la
urbanización
moderna

Lumex. S.A.

M A D R I D
EYRES Gral. Zabaia, 19

B A R C E L O N A
PARIS 194

Z A R A G O Z A
AVDA GOYA, 64

O B R A S

CARRETAS, 14, 6.º,-A-1



EN GENERAL

Tels. 2315207 y 2220683

JAIME FINO

ESCULTOR - DECORADOR

LOS VASCOS, 8 - Teléfono 2 33 07 97

JUAN MONTALVO, 18

Avenida Reina Victoria) - MADRID - 3

CALEFACCION

ACONDICIONAMIENTO DE AIRE

ELECTRICIDAD

ABANOSA

LUIS RUBIO CHAMORRO

General Lacy, 10

Teléf. 227 60 90

M A D R I D

BANCO HISPANO AMERICANO

M A D R I D - 14

Capital desembolsado 900.000.000 de Ptas.

Reservas 2.290.000.000 " "

C A S A C E N T R A L :

Plaza de Canalejas, núm. 1

SUCURSALES EN LAS PRINCIPALES LOCALIDADES DE LA PENINSULA, CEUTA, MELILLA, BALEARES Y CANARIAS

CORRESPONSALES EN TODO EL MUNDO

Representaciones propias en MEJICO y VENEZUELA, con exclusivos fines comerciales y de información, en:

Av. 16 de Septiembre, n.º 66
Teléfono 12 65 89
México, D. F.

Pájaro a Curamichate
Edificio Panorama
Teléfono 42 83 35. Caracas.

SERVICIO ESPECIALIZADO PARA LAS OPERACIONES CON EL EXTERIOR EN SU DEPARTAMENTO EXTRANJERO

SUCURSALES URBANAS

Alcalá, número 68.

Atocha, número 55.

Avd. del Generalísimo, núm. 30.

Avd. José Antonio, núm. 10.

Avd. José Antonio, número 29

(esquina a Chinchilla).

Avd. José Antonio, número 50.

Bravo Murillo, número 300.

Carretera de Aragón, número 94.

Conde de Peñalver, número 49.

Duque de Alba, número 15.

Eloy Gonzalo, número 19.

Fuencarral, número 76.

J. García Morato, núms. 158-160.

Legasca, número 40.

Legazpi (Gta. Beata María Ana de Jesús, número 12).

Mantuano, número 4.

Marcelo Usera, número 47.

Mayor, número 30.

Narváez, número 39.

Gral. Martínez Campos, núm. 35.

Pza. Emperador Carlos V, núm. 5.

P. Vallecas (A. Albufera, 26).

Rodríguez San Pedro, número 66.

Sagasta, número 30.

San Bernardo, número 35.

San Leonardo, 12 (junto a la

Plaza de España).

Serrano, número 64.

(Aprobado por el Banco de España con el número 5.010.)

ANICETO CABELLO Y COMPAÑIA, S. L.

CANTERIA MARMOLES

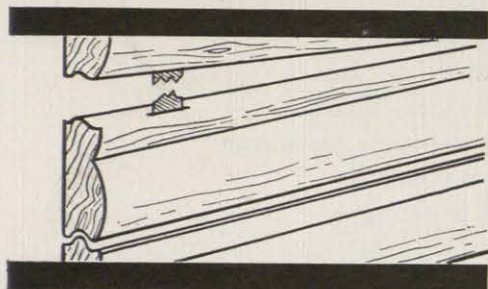
Talleres y Oficinas: Ramírez de Prado.

(Entrada por Juan de Mariana, 2.)

Teléfono 227 53 02

MADRID - 7

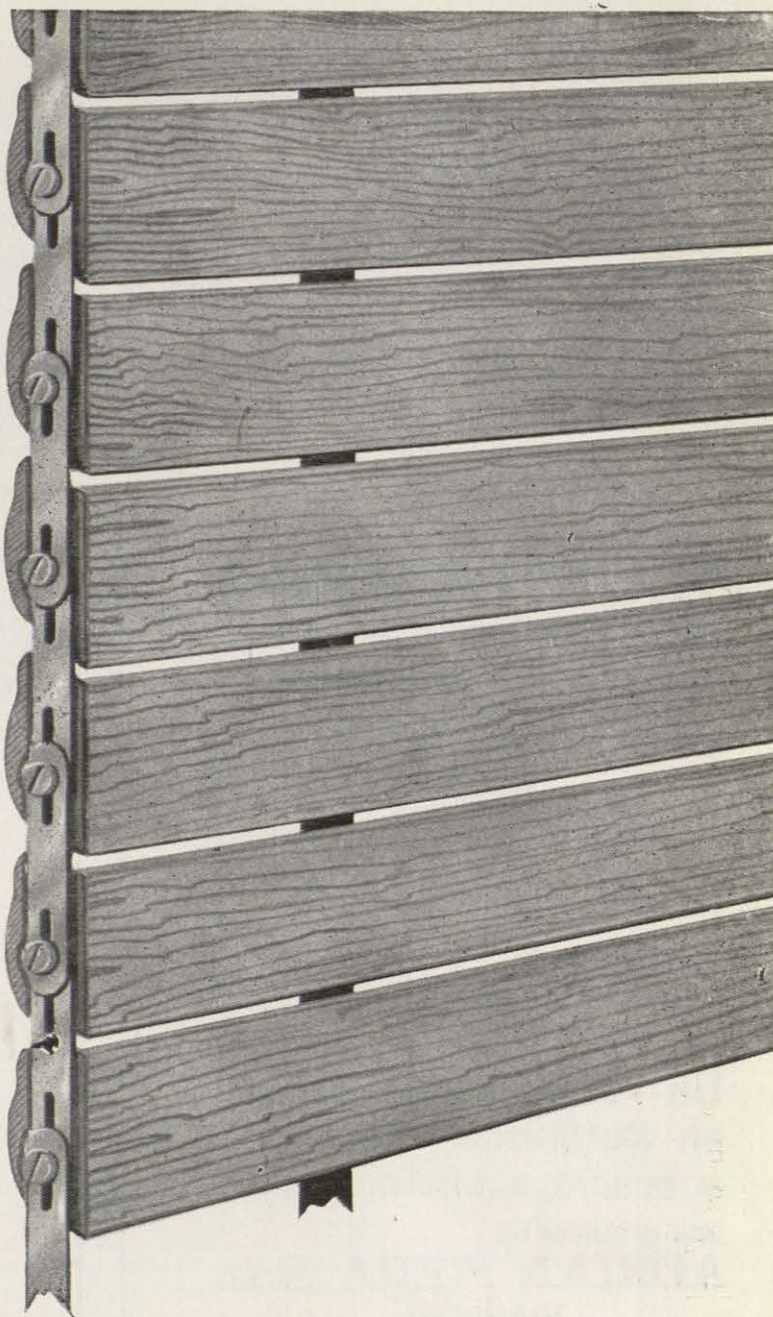
EVITE ESTO!



con la
Persiana enrollable de
CADENA
ARTICULADA

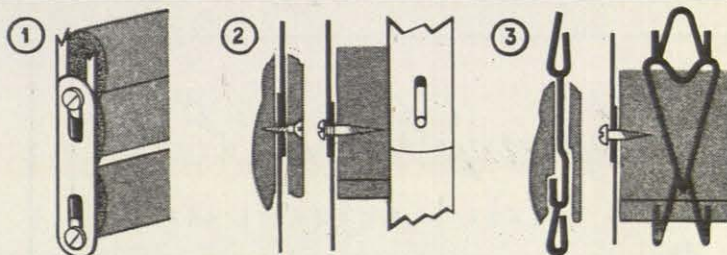
La **cadena articulada** que situamos en ambos extremos de la persiana, contribuye a que siga funcionando normalmente aún cuando se produzcan roturas en las chapitas o ganchos de unión de las lamas, garantizando con ello un mejor movimiento y una más larga duración.

- Impide roturas y atascamientos
- Elimina reparaciones
- Permite el cierre hermético y deslizamiento suave



DÁNIS

- 1 Cadena articulada que montamos en ambos extremos de la persiana
- 2 Detalle de las uniones a base de chapitas
- 3 Detalle de las uniones a base de gancho



VICTORIA

MANUFACTURAS SEGISA, S. L.
SAX (Alicante)



AEROFOTOGRAMETRÍA
Planos Técnicos

VUELOS FOTOGRAFICOS
REGISTRO ELECTRICO DE DATOS
PARA PROGRAMA DE CALCULO
PLANOS TOPOGRAFICOS Y PARCELARIOS
FOTOPANOS Y MOSAICOS
NIVELACIONES DE PRECISION

Ramos Carrión, 9. Bajos. Teléf. 255 80 03.—MADRID

micromadera

HISPANIA INTERNACIONAL, S. A. (BARCELONA)

para recubrir
paredes
frisos
columnas
armarios
muebles
escaparates
libros
estuches
pantallas...



Un revestimiento de lujo
en auténtica madera
a precio económico.

Una exclusiva de
ADRIAN PIERA, S.L.
maderas

García Morato, 137-Tels. 233 03 44
y 233 19 38-MADRID

ALMACEN DE HIERROS

M. HERNANDEZ

HIERROS
ACEROS
CALIBRADOS

Redondos, cuadrados, angulares,
formas U y T, chapas, pletinas
y diferentes perfiles

OFICINAS Y ALMACENES:
SANTISIMA TRINIDAD, 7
Teléfonos 257 94 07 - 06-05

MADRID - 10

Munarr y Guitart, S.A.

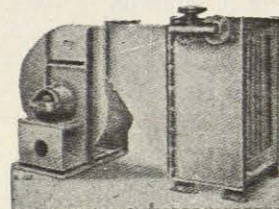
CASA FUNDADA EN 1878



Ascensores, Montacargas, Montaplatos, Calefacciones, Refrigeración,
Ventilación, Acondicionamiento de aire, Secaderos, Conservación
de ascensores

Domicilio Social: Conde de Vilches, 19 - Teléfono 255 96 00 - MADRID - 2
Sucursales en: VALENCIA, LOGROÑO Y PALENCIA

REPRESENTANTES EN TODAS LAS PROVINCIAS DE ESPAÑA



GEMER

Ventiladores a baja presión. Grupos aero-térmicos. Material y herramienta para calefacción y saneamiento. Tuberías.

CASA GASTON MEYER

Oficina general:

Ctra. de Aragón, 102-Teléf. 2 55 24 36-2 55 02 25
Oficina Técnica y Talleres: Estigia, 7
Zona Ind. Canillejas-Tel. 267 40 30 - MADRID-17

**EL REMATE
DE SU OBRA
UNA IMPERMEABILIZACION
EFICIENTE**



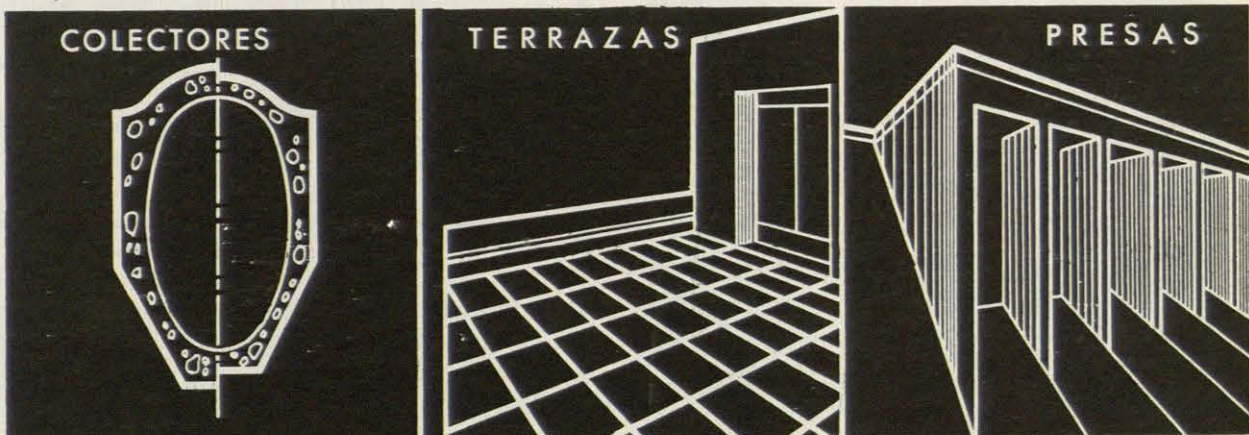
PRODUCTOS



SANCHEZ PANDO, S. A.

CASA CENTRAL EN BILBAO

M.º Díaz de Haro, 65 - Apdo. 147 - Teléfs. 31 66 10 - 19 - Teleg. «AISLA»

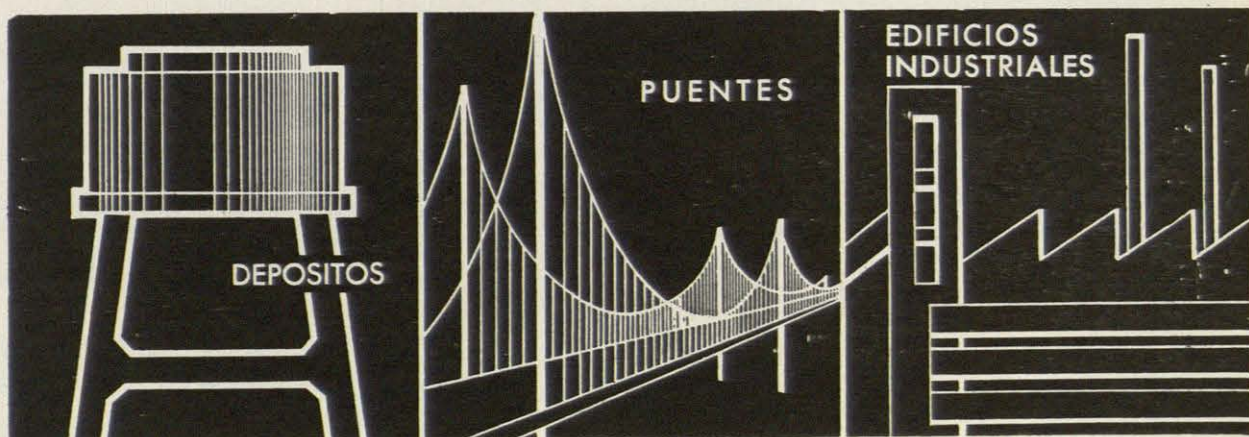


COLECTORES

TERRAZAS

PRESAS

OBRAS HIDROFUGAS Y ANTICORROSIVAS

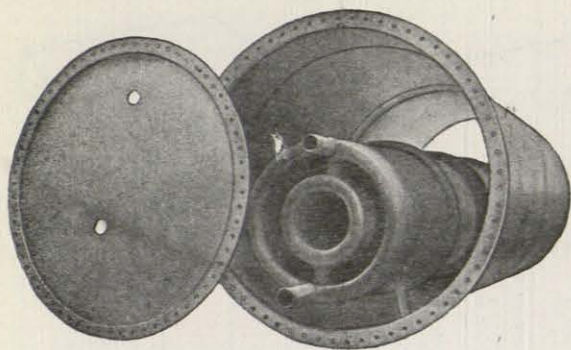


DEPOSITOS

PUENTES

**EDIFICIOS
INDUSTRIALES**

Delegación MADRID (9). Avenida Menéndez Pelayo, 57. Teléfono 273 64 73.
Depósito VALENCIA. D. Vicente Gamón. Héroe Roméu, 4. Teléfono 25 18 20.
Delegación SAN SEBASTIAN. Paseo Colón, 56. Teléfono 20783.
Delegación SALAMANCA. Paseo San Antonio, 15. Teléfono 8022.
Depósito MURCIA. D. Arturo Torrecillas. Sánchez Madrigal, 9. Teléfono 11422.



Depósito doble recalentador para agua caliente

Talleres «LA ESPAÑA»

CONSTRUCCIONES METALICAS Y MECANICAS
CALDERERIA EN GENERAL
QUEMADORES DE GAS-OIL Y FUEL-OIL
GALVANIZADO POR INMERSION
METALIZACION Y CHORRO DE ARENA

Almacén:

Raimundo Fernández Villaverde, 8 - Tels. 2330826 y 2338425

Fábrica y oficinas:

Jullán Camarillo, 20

Teléfono 2 6744 04 (tres líneas)

M A D R I D

C A L I D A D

...DESDE MUCHOS AÑOS EL MATERIAL DE MAXIMO PRESTIGIO PARA TODA CLASE DE INSTALACIONES ELECTRICAS, TANTO DOMESTICAS COMO INDUSTRIALES

Garantía Plasmetal

Banco Español de Crédito

Domicilio Social: Alcalá, 14
M A D R I D - 14

Capital desembolsado y Reservas
3.253.049.163,06 pesetas

503 Dependencias en España y Africa

DEPARTAMENTO DE EXTRANJERO
Cedaceros, 4. — MADRID

Ejecuta bancariamente toda clase de operaciones mercantiles y comerciales

Esta especialmente organizado para la financiación de asuntos relacionados con el comercio exterior

SERVICIO NACIONAL DEL TRIGO

LIBRETAS DE AHORRO

CHEQUES DE VIAJE

(Aprobado por el Banco de España con el núm. 5.043)

ECLIPSE, S. A.

ESPECIALIDADES PARA LA EDIFICACION

Av. Calvo Sotelo, 37 - MADRID - 4 - Tel. 231 85 00

CARPINTERIA METALICA

con perfiles laminados y plegados de acero y aleación de aluminio anodizado

PISOS BOVEDAS de baldosas de cristal y hormigón armado, patente «ECLIPSE»

CUBIERTAS DE CRISTAL sobre barras de acero empalmadas, patente «ECLIPSE»

ESTUDIOS Y PROYECTOS GRATUITOS



MODELO REGISTRADO

GUARDAVIVO Metálico

De canto agudo y total adherencia

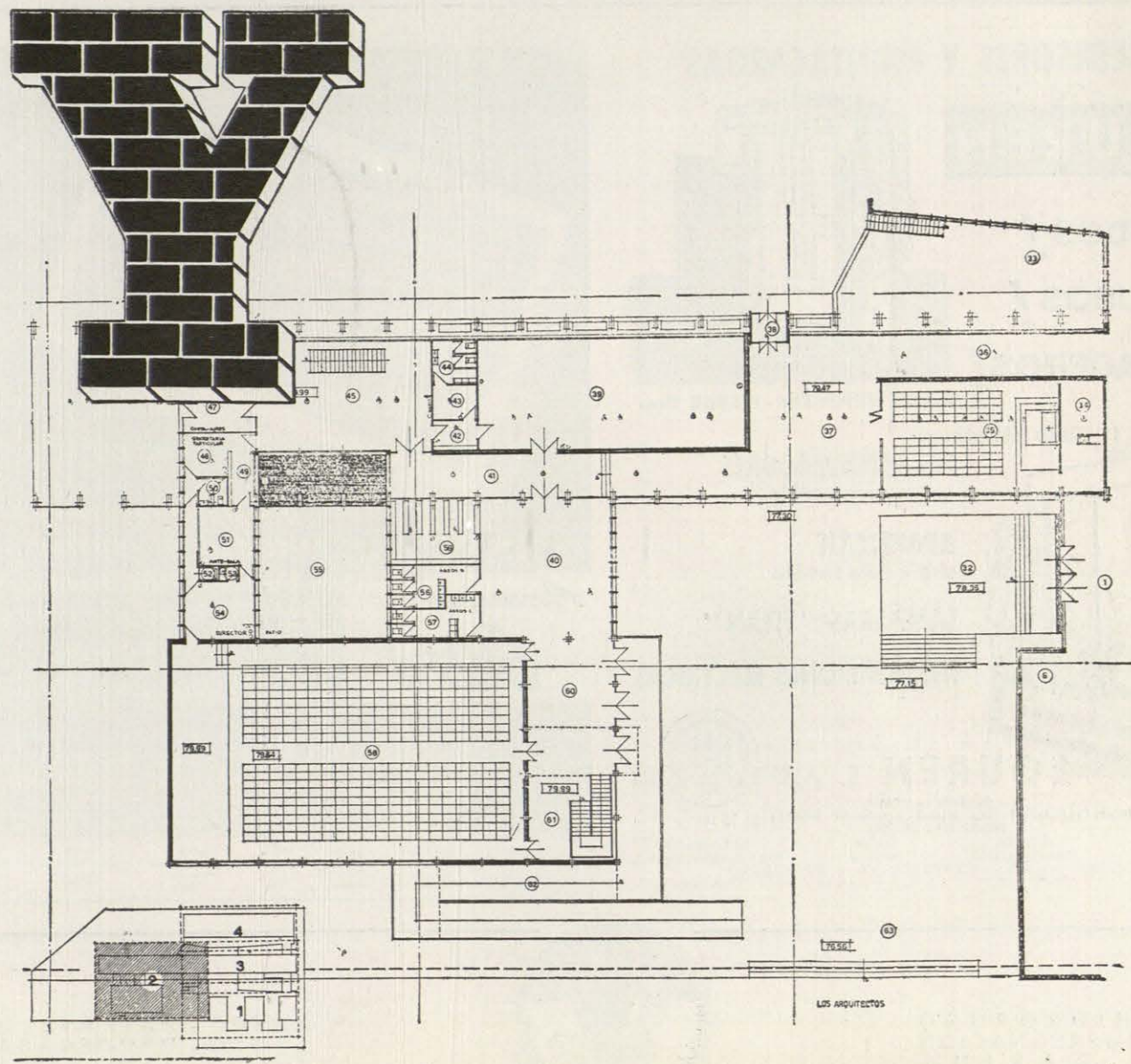
Para la protección y alineación de esquinas en las viviendas fabricado en chapa de hierro galvanizada
Largo standard del guardavivo 1,50 metros y 1,80 metros
Sobre pedido cualquier largo Slack permanente

L L A F E R

Ramírez de Prado, 20 - Tel. 239 55 76
M A D R I D - 7

ALAS.

Ytong, confort del hogar



YTONG
HORMIGON LIGERO EN BLOQUES PARA PAREDES

CARLOS TORTOSA, S. A.

FUNDADA EN 1905

Capital desembolsado: 10.000.000 de pesetas

MARMOLES - PIEDRAS - GRANITOS - CONSTRUCCIONES

Oficinas: Carretera Estación Monóvar - Telegramas: CARTOMAR - Apartado 3 - Tels. 26 y 37

Casa Central: MONOVAR (Alicante)

Sucursales: **VALENCIA** Campos Crespo, 4 - Teléfono 253601 - **ZURGENA** (Almería) Teléfono 6 - **OLULA DEL RIO** (Almería) Teléfono 58

ASCENSORES Y MONTACARGAS

EGUREN

RAPIDOS!
SEGUROS!
DURADEROS!



Licencias WERTHEIM - WERKE Viena

Otras fabricaciones:

TRANSFORMADORES
(potencia y medida)

APARELLAJE
alta y baja tensión

LAMPARAS "TITAN"

INSTALACIONES ELECTRICAS



Solicite información

EGUREN S. A.



(Fundada en 1906)
Oficinas Centrales y Fábrica - BILBAO - Aguirre, 18 Teléfono 21 12 10
SUCURSALES Y TALLERES

Madrid Barquillo, 19 Valencia Félix Pizcueta, 10 Sevilla Cuna, 13 La Coruña Riego de Agua, 9 y 11
EGUREN significa EXPERIENCIA y PROGRESO

SEGUROS

MODERNOS
FACULTAD DE DERECHO - BARCELONA

SIENCIOSOS

Ascensores
Giesca

Instalaciones de gran velocidad, microparadas, rasante a paramento, puertas semiautomáticas
WARD-LEONARD
con maniobra electrónica

GUIRAL INDUSTRIAS ELECTRICAS S.A.
SAN ANDRES, 17 - TEL 26728 - APART. Nº 218 - ZARAGOZA

MADRID Calle del Valle de Sackal, 1 Teléfono 357903 Cines	BARCELONA Diputación, 154 Tel. 33186 Cines	VALENCIA Arag. Coloma, 24 Teléfono 25224 Cines	SEVILLA Arenya, 18 Tel. 51959 Cines	BILBAO Calle de Sacerdotu, 29 Teléfono 3208 Cines	OLIÉN Marqués de San Esteban, 54 Teléfono 4854 Cines	VIGO Escudor, 90 Tel. 8039 Cines
---------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------

ACTI - HIDROFUGO
ACTI - IMPREGNACION
ACTI - RAPIDO
ACTI - WATERPROOF
ACTI - FLUAT
LANCO LOR
LANCO - PRO HORMIGON
LANCO - BETOPLAST



LANCO

SOCIEDAD ANONIMA ESPAÑOLA

TODOS LOS PRODUCTOS QUIMICOS PARA LA CONSTRUCCION

CALLE DE LA SAGRERA, 164 - BARCELONA - 13 Teléfono 251 65 52 y 251 65 96

LANCO - ANTI HIELO
LANCO - DECOFRAGA
LANCO - ANTILLAMA
LANCO - BOARD - COLA
LANCOL • LANCOLIT
HORMIGON ESPUMOSO
LANCO - COVERCEM
LANCOTEX
AQUAPROOF

Constructora

DU-AR-IN

SOCIEDAD ANONIMA

CASA CENTRAL:
M A D R I D - 14

LOS MADRAZO, 16 - TELEFONOS 2 21 09 56 - 2 22 39 38

J. Gonzalez Sepúlveda
SANEAMIENTO
CALEFACCION
VENTILACION

APARATOS ELECTRODOMESTICOS
Barquillo, 10 - Fuencarral, 132 - MADRID - Teléfono 24 83 38

**Acrilalamientos
en general
ultramodernos**



ALMACENISTA
DE
LUNA PULIDA
CRISTAÑOLA



CRISTALERIAS TEJEIRO

MADRID (5): Sebastián Elcano, 8-Tel. 239 73 07 (tres líneas)

BILBAO: Esperanza, 8-Tel. 21 41 57

SANTANDER: José Ramón Dóriga, 4-Tel. 2 20 44

Las placas onduladas de "FILON"
fabricadas por

"REPOSA"

RESINAS POLIESTERES, S. A.

FILON
REFORZADO CON NYLON

MARCA INTERNACIONALMENTE REGISTRADA

CONCESIONARIOS - INSTALADORES
AUTORIZADOS

COMERCIAL J. A. K., S. L.

Ramón de Aguinaga, 10
(esquina a Bocángel)

Teléfono 255 24 97 - MADRID

Calefacciones por aire caliente especialmente convenientes para grandes locales por quemar menudos de carbón, preferentemente antracita, cuyas cargas pueden espaciarse entre ocho y veinticuatro horas

SUCESORES DE CASTAÑÓN Y COMPAÑIA, S. A.

INGENIEROS

Casa fundada en 1902

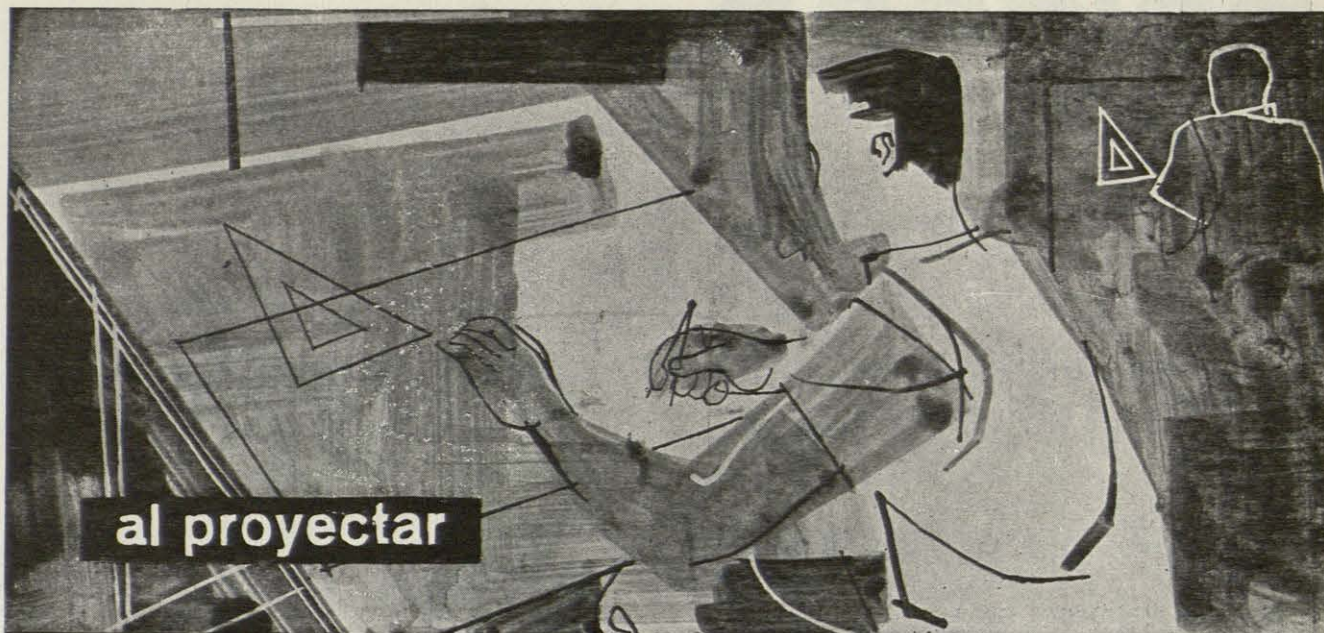
TOPOGRAFIA-DIBUJO
ESCRITORIO - REPRODUCCION
MECANICA-PLANOS

Avenida de José Antonio, 20
y Reina, 8

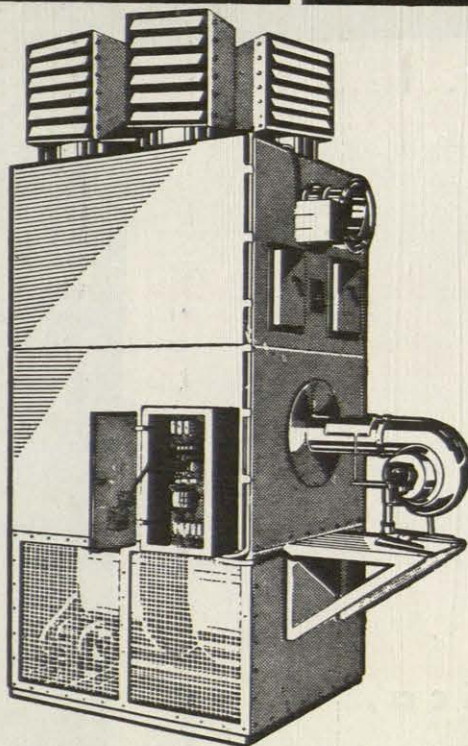
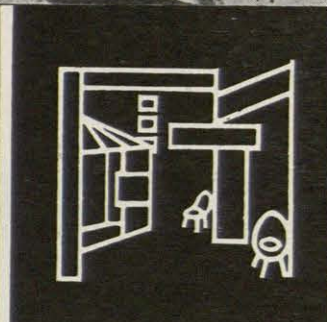
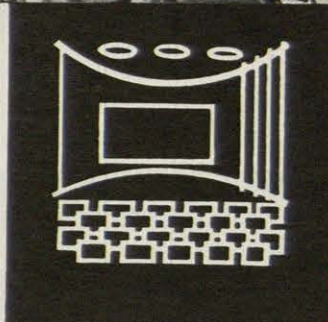
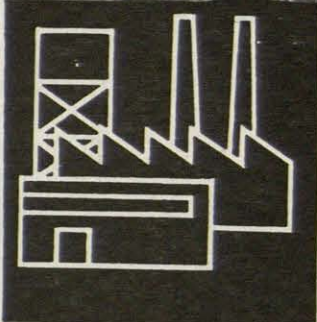
Teléfonos 2216046 y 2222160

MADRID - 14

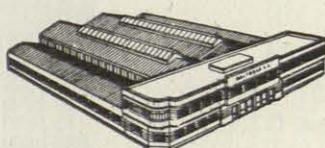




al proyectar



DANIS



VISTA GENERAL DE NUESTROS TALLERES

recuerde

BALTOGAR TEMPERATURA

porque el generador Baltogar es el más moderno y eficiente sistema de calefacción-ventilación.

NO SE QUEMA...

- ▶ El aire se calienta directamente, alcanzando el máximo rendimiento térmico.
- ▶ En pocos minutos crea la temperatura deseada.
- ▶ Un solo aparato puede calentar varios locales, en la misma o en distinta planta.
- ▶ Quema combustibles líquidos o carbón.

NI AVERIA

- ▶ Encendido automático, incluso con fuel-oil.
- ▶ Gradúa la temperatura y mantiene constante la deseada.
- ▶ Es silencioso.
- ▶ No precisa flúidos intermedios.
- ▶ Posee boquillas de expulsión de aire orientables en cualquier sentido

Por favor, solicite sin compromiso alguno cuanto información considere interesante. Gracias.

BALTOGAR S. A.

Oficinas y Talleres: Luchana-Baracaldo (Vizcaya)
Capital Social desembolsado 12.500.000

MADRID (4)
Hortaleza, 108, 3.º
Teléf. 2 22 80 88

BILBAO
Apartado 1131
Teléf. 31 66 20

BARCELONA (7)
R. Universidad, 7, 6.º
Teléf. 2 31 50 89

ensidesa

el
perfil
español
que
se
exporta
al
mundo



CARACTERÍSTICAS MECANICAS GARANTIZADAS:

Carga de rotura	41/50 Kg/mm ²
Límite elástico	28/35 Kg/mm ²
Alargamiento	27/% mínimo

GAMA DE PERFILES:

Perfil "U" normal
(dimensiones en m/m)

120 × 55
140 × 60
160 × 65
180 × 70
200 × 75
220 × 80
250 × 80
250 × 100
300 × 90

Dobles "T"
(Dimensiones en m/m)

120	300
140	320
160	340
180	360
200	380
220	400
240	450
260	500

Angulos
(Dimensiones en m/m)

Dobles "T"
ala ancha en
m/m

160
180
200
220

90 × 90 × 9
90 × 90 × 11
100 × 100 × 10
100 × 100 × 12
120 × 120 × 11
120 × 120 × 13
140 × 140 × 13
140 × 140 × 15
150 × 150 × 16
150 × 150 × 18

empresa nacional siderúrgica, s. a.

Pedidos e información:

DEPARTAMENTO COMERCIAL

Conde de Peñalver, 47- MADRID-6

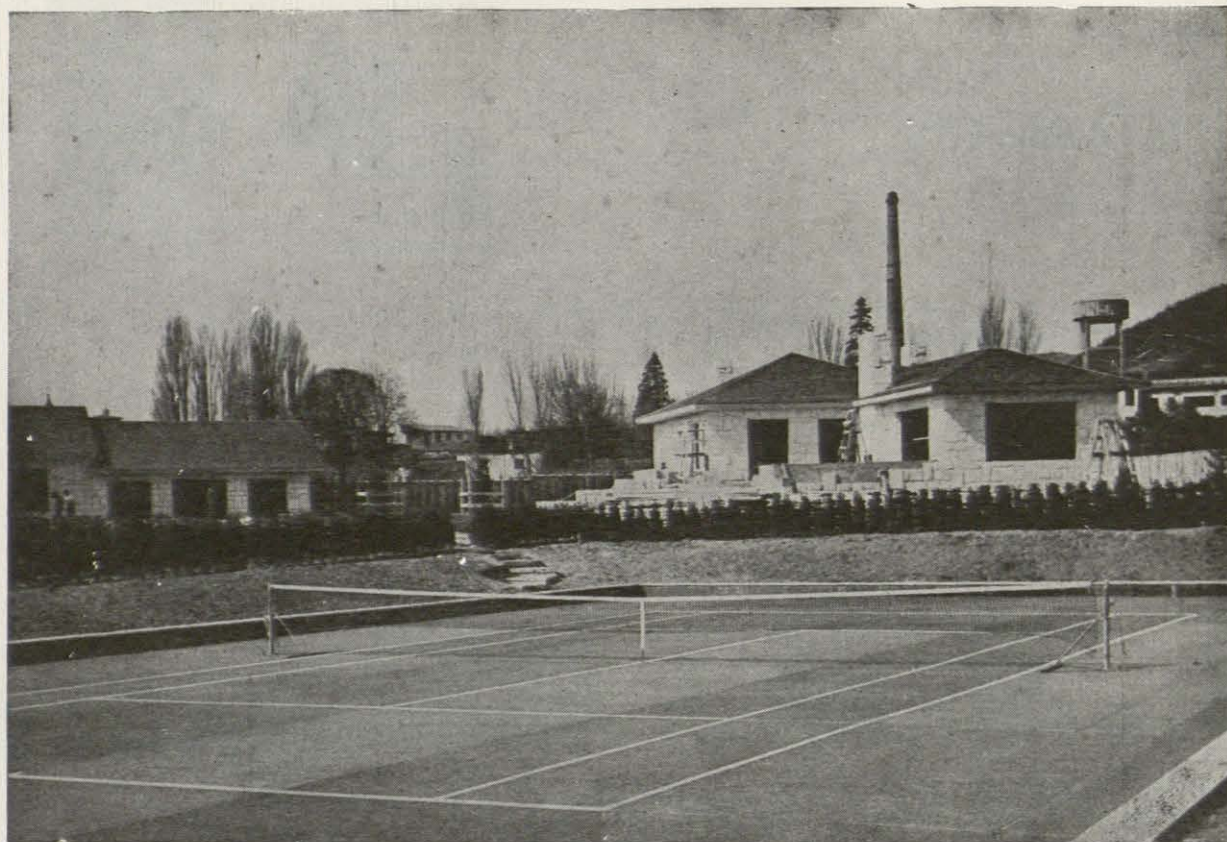
Teléf. 275 26 09 Telex 07.709

PAVIMENTOS TENNISQUICK

PATENTADOS MUNDIALMENTE

PARA PISTAS DE TENIS, BALONCESTO, BALONMANO, BALONVOLEA, MINI-GOLFS, BORDES DE PISCINA, ETC.

Aceptados para la "Copas Davis"



MUY INTERESANTE para fincas particulares, hoteles, Residencias, campings, urbanizaciones turísticas, zonas y ciudades deportivas, clubs de tenis, etc.

Por las ventajas siguientes:

sin NINGUN GASTO de conservación;
absorbe inmediatamente el AGUA de lluvias;
no es afectado por HIELOS ni NIEVES;
no necesita ser REGADO.

INFORMACION Y PRESUPUESTOS, SIN NINGUN COMPROMISO, A:

TENNISQUICK española

Piamonte, 16. Telef. 221 90 79.

MADRID - 4

**ACEROS
GRABADOS
DE ALTA
RESISTENCIA
PARA
HORMIGON
ARMADO**

Límite elástico
mínimo
3.500 Kg./CM²
Carga de rotura
por tracción
5.200 Kg. por cm².
Alargamiento 18 %,
Tensión de cálculo
1.800 - 2.000 Kg. por cm².

**REA
35**

**acero
REA**

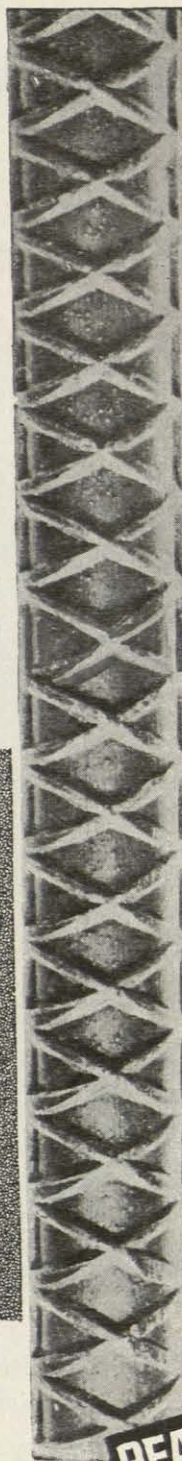
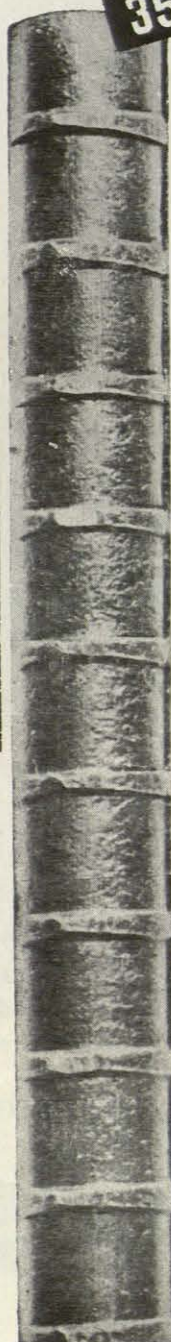
MAXIMA ECONOMIA
MAXIMAS REFERENCIAS


AHC Fabricado por :
ALTOS HORNOS DE CATALUÑA
SOCIEDAD ANONIMA

Barcelona: Bailén, 1 - T. 226 82 00
Madrid: Prado, 4 - T. 221 64 05

Límite elástico
mínimo
4.600 Kg. por cm².
Carga de rotura
por tracción
6.000 Kg. por cm².
Alargamiento 14 %,
Tensión de cálculo
2.300 a 2.500 Kg. por cm².

**REA
46**





¿Es Vd.
comprador de
ALAMBRE DE ACERO?

ELIJA VD EL QUE REUNA LOS MAS
ELEVADOS INDICES DE RESISTENCIA A LA

- TORSION
- FLEXION Y
- TRACCION

Estas son las principales propiedades del
ALAMBRE DE ACERO
que le ofrece

INDUSTRIAS GALYCAS

ALAMBRES DE ACERO DE LA MAXIMA
GARANTIA PARA

- ▶ VIGUETAS DE HORMIGON PRETENSADO
- ▶ INDUSTRIAS DE MUELLES

*Una fabricación
"AD HOC"
para unas necesidades
concretas*



INDUSTRIAS GALYCAS

ALAMBRES DE HIERRO Y ACERO

RIBERA DE DEUSTO, 1 (Camino de la Paz) TELEFONO, 350680 - BILBAO
PORTAL DE GAMARRA, 48 (Zona Industrial) TELEFONO, 5903 - VITORIA

SOLICITE MAS AMPLIA INFORMACION



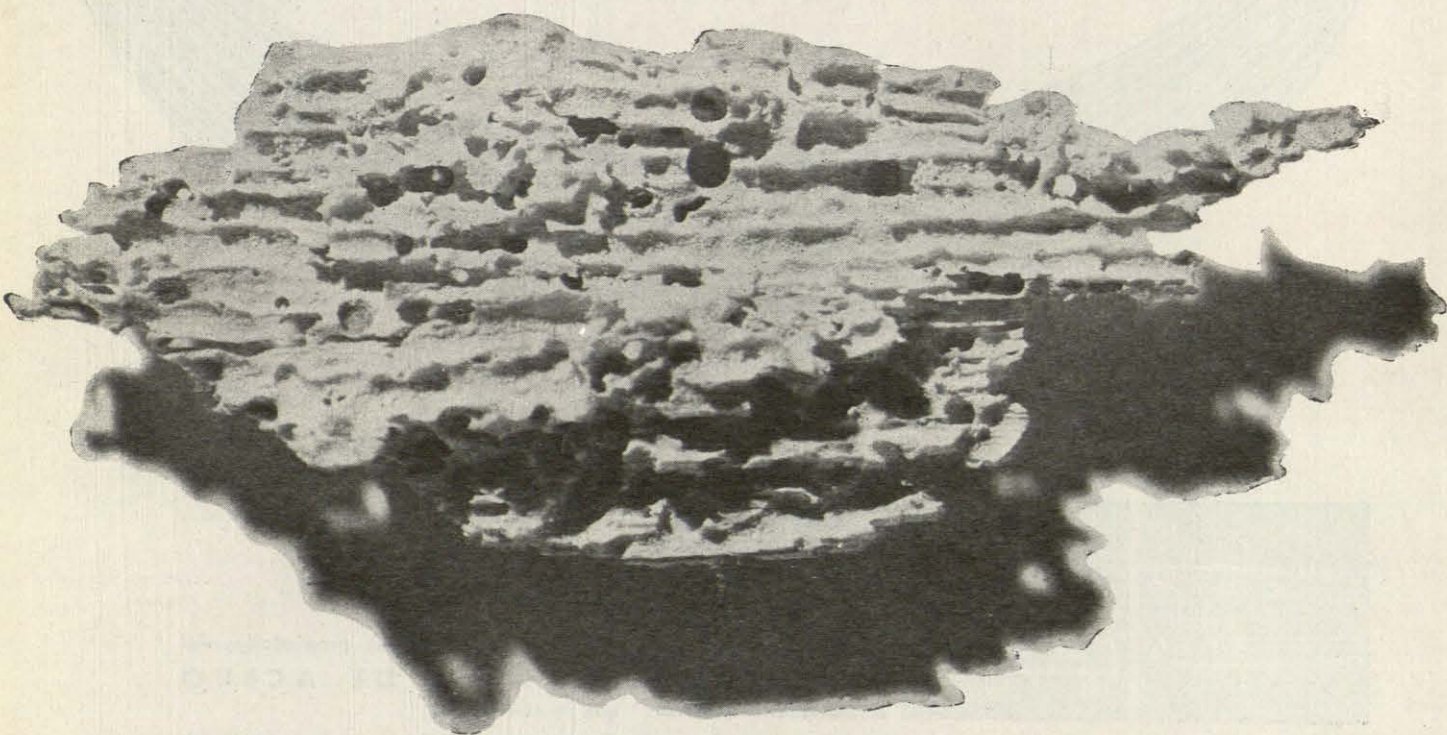
**arquitectos
aparejadores
constructores...**



BASILEUM[®]

BASILIT[®]

Los productos de confianza Bayer para la protección de la madera, en impregnaciones preventivas de todas clases, para la exterminación de los destructores de la madera, y para la protección de la misma contra el fuego.



FARBENFABRIKEN BAYER AG LEVERKUSEN (ALEMANIA)

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO



zeltia s.a.

**DEPARTAMENTO
CONSERVACION
DE MADERAS**

ROSELLON, 453 - Tel. 236 65 00 (tres líneas) - BARCELONA (13)

Gustosamente le Informaremos en todas sus preguntas relativas a conservación de maderas

PLAVIT

garantiza sus fachadas

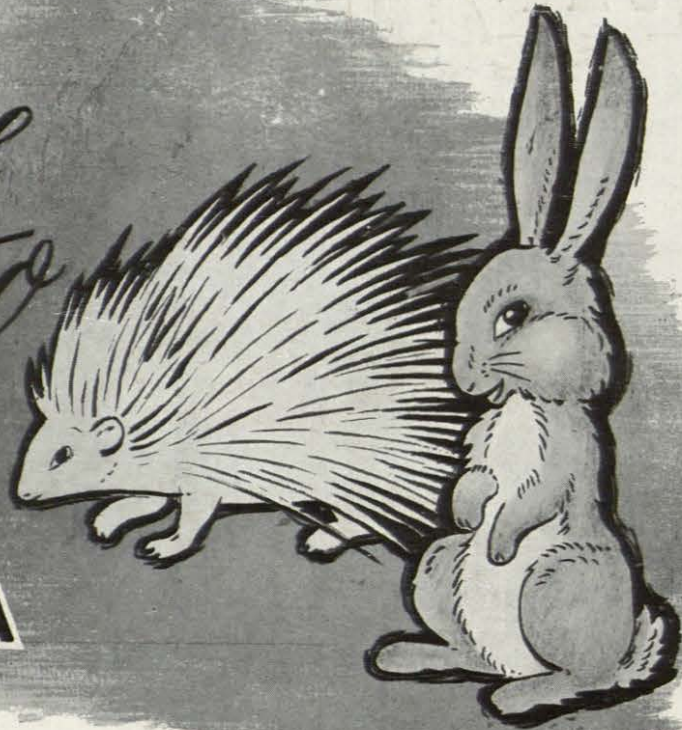
una fabricación de Cristalería Barcelonesa, s. a.



DELEGACION GENERAL DE VENTAS
AV. GENERAL GODED, 7 TEL. 501303
BARCELONA
DELEGACION EN MADRID: ACMA
EDIFICIO ESPAÑA - TEL. 414089

BLOQUES POLIGONO MOMBAU
BARCELONA

*Suave
al tacto*



... NO PICA

En **1940**

se inicia en España
la fabricación de la **FIBRA DE VIDRIO**

En **1963**

se inaugura la nueva fábrica
en Azuqueca (Guadalajara),
en la que por procedimientos novísimos
produce la nueva **FIBRA DE VIDRIO**



FIETROS
PANELES
BURLETES
COQUILLAS

CALOR
FRIO
SONIDO



**AISLANTE IDEAL
para la
INDUSTRIA Y LA CONSTRUCCION**



EXPLOTACION DE INDUSTRIAS, COMERCIO Y PATENTES, S. A.

MADRID: SERRANO, 26-Tel 276 29 00 • BARCELONA: GALILEO, 303, 305 Tel 230 51 10

REPRESENTANTES TECNICOS EN TODAS LAS PROVINCIAS