

El Escorial que no fue

Intervenciones y modificaciones sobre el proyecto de El Escorial

José Barbeito

El relativamente corto intervalo de tiempo en que se desarrollaron las obras de la construcción del monasterio y una visión crítica habitual, que nos viene mostrando El Escorial desde una totalidad cuya misma perfección parece ofrecida de manera inmanente, lleva con frecuencia a contemplar el edificio como el resultado de una intuición que mostrara a la arquitectura el camino de sintetizar en una sola obra los ideales de una época.

La misma historiografía que hizo de El Escorial un nuevo "Templum Salomonis", con independencia de las proximidades formales e ideológicas presentes, contribuiría en gran medida a reforzar este entendimiento. Baste recordar como el templo de Jerusalén, reflejo en la tierra del orden divino, era una obra cuya sabiduría trascendía el conocimiento de sus contemporáneos y sería sólo a través de la visión del profeta Ezequiel que llegaría Salomón a poder materializarlo.

Este ideal de forma perfecta, y por tanto necesariamente revelada, es el que quiere recoger El Escorial y el que a veces nos impide ver cuánto *no es* una arquitectura nacida de la radicalidad de un gesto único y cómo, en los aproximadamente veinte años que durara la construcción del monasterio, muchas intenciones presentes en el proyecto se irían matizando, quedando otras definitivamente perdidas sobre el papel.

El Escorial ha sido símbolo y resumen del poder de la monarquía española. La fortaleza del sistema se identificó con la perennidad de la mole de granito, la virtud de las instituciones con su perfección geométrica.

Este es el resultado, la brillante síntesis final. Pero para llegar al mismo sería necesario recorrer un largo y complejo camino lleno de dudas y de indecisiones, en el que se van asimilando tanto cambios programáticos como formales. Y es este proceso el que ahora nos interesa porque precisamente en sus estrechos márgenes es en los que se establece el juego de la arquitectura y donde se hace presente la habilidad de los que la ejercitan.

TRAZAS DE JUAN BAUTISTA PARA LA IGLESIA

La dura crítica que Francesco Paciotto escribe en 1562 sobre el proyecto de Juan Bautista de Toledo para la construcción de la iglesia, constituye la primera cuestión seria que la documentación histórica ofrece acerca de la modificación de las trazas.

Lamentablemente perdidos los dibujos y los modelos construidos por Juan Bautista, el memorial de Paciotto se convierte en uno de los pocos documentos que permiten imaginar la idea de iglesia sobre la que trabajaba el arquitecto, llegando a deducir a través del mismo algunos estudiosos la paternidad del italiano en el trazado de la iglesia definitiva, opinión que se veía apoyada por la alusión de algún texto contemporáneo, como la crónica del padre Sigüenza o el informe de 1563, donde los miembros del Consejo de Arquitectura, el marqués de Cortés y el conde de Chinchón, muestran su parecer de que se haga "la iglesia cuadrada de la traza de Pachote".

El memorial enviado por éste a Pe-

dro del Hoyo, secretario de Felipe II, arranca de la limitación que supone el que su autor sólo hubiera podido analizar la planta de la iglesia de Juan Bautista, pues aunque afirma haber contemplado un alzado que su majestad le mostró en Aranjuez, la realidad, como a continuación veremos, es que prácticamente desconocía las montañas y secciones interiores.

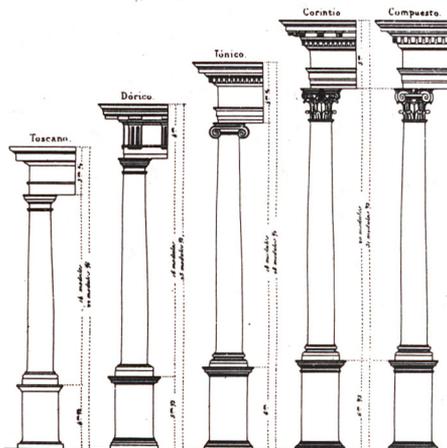
Así la crítica comienza desde un análisis de las dimensiones de los elementos más significativos, columnas, pilastras y anchura de la nave principal, para después, aplicando la razón de los órdenes, obtener la altura correspondiente de los mismos, intentando de esta manera demostrar los errores de proporción.

Curiosamente los cánones empleados por Paciotto hacen referencia, según las cinco reglas de Vignola, publicadas ese mismo año, a las proporciones del orden jónico romano.

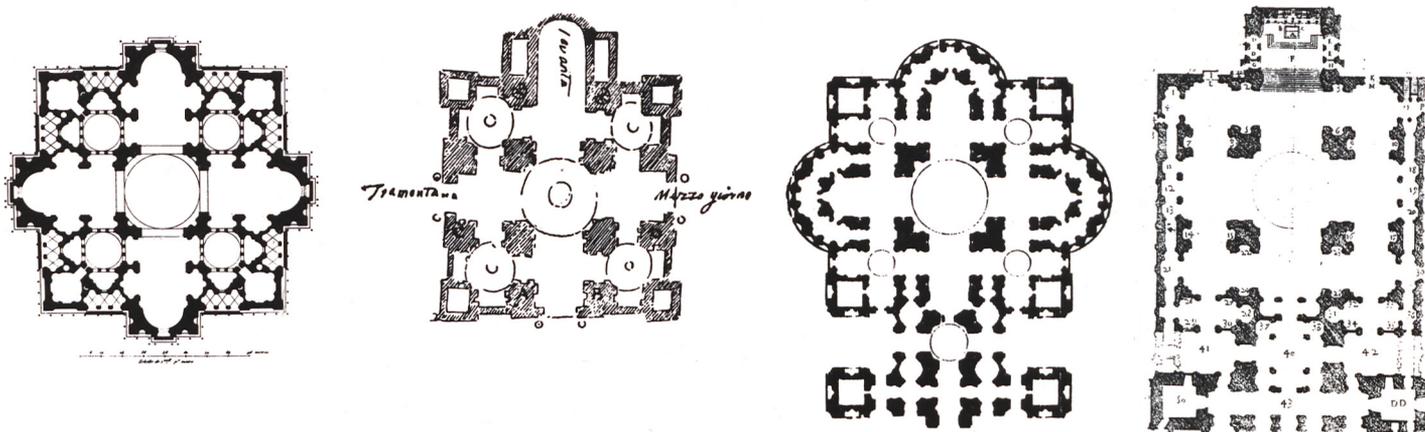
De manera, que los cinco pies de espesor de las columnas principales (2 módulos en Vignola) se multiplican por nueve para obtener su altura, 45 pies (18 módulos para la basa ática, el fuste y el capitel) y por dos para el dimensionado del entablamento (4 1/2 módulos para el arquitrabe, friso y cornisa) proporciones bien diferentes a las del orden toscano en que la iglesia se realizaría, cuestión que nos obligaría a pensar o en un más que improbable desconocimiento por parte de Paciotto de la gramática de los órdenes, sobre todo menos creíble en cuanto ésta se emplea como soporte crítico, o, más seguramente, en una ignorancia de las tendencias estilísticas dominantes en torno a la construcción del monasterio.

Lo que es evidente es que sumando el desarrollo completo del orden, desde las dimensiones así obtenidas, más la mitad del ancho de la nave, correspondiente a la bóveda de cañón no se llega a la proporción dupla ansiada por el italiano.

Dicha proporción, continúa la crítica, es asimismo inalcanzable por razonamientos similares para el correcto desarrollo de las naves laterales.

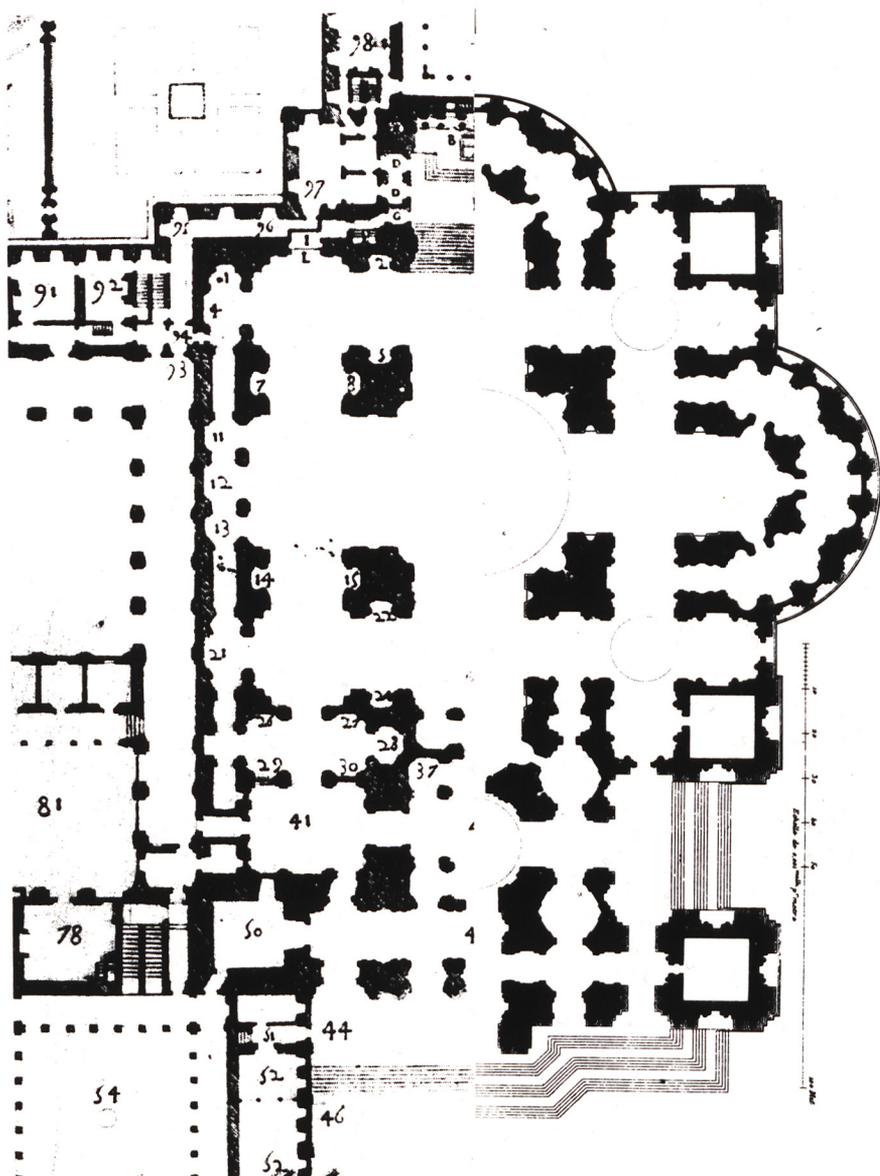


Los cinco órdenes según Vignola.



1. Bramante, San Pedro del Vaticano.
2. Alessi, Santa Maria di Carignano.
3. A. de Sangallo, San Pedro del Vaticano.
4. El Escorial.

(Se han suprimido las crujeas que cierran los patinejos laterales, para mayor claridad del dibujo).



La iglesia de El Escorial y el San Pedro de Antonio Sangallo.

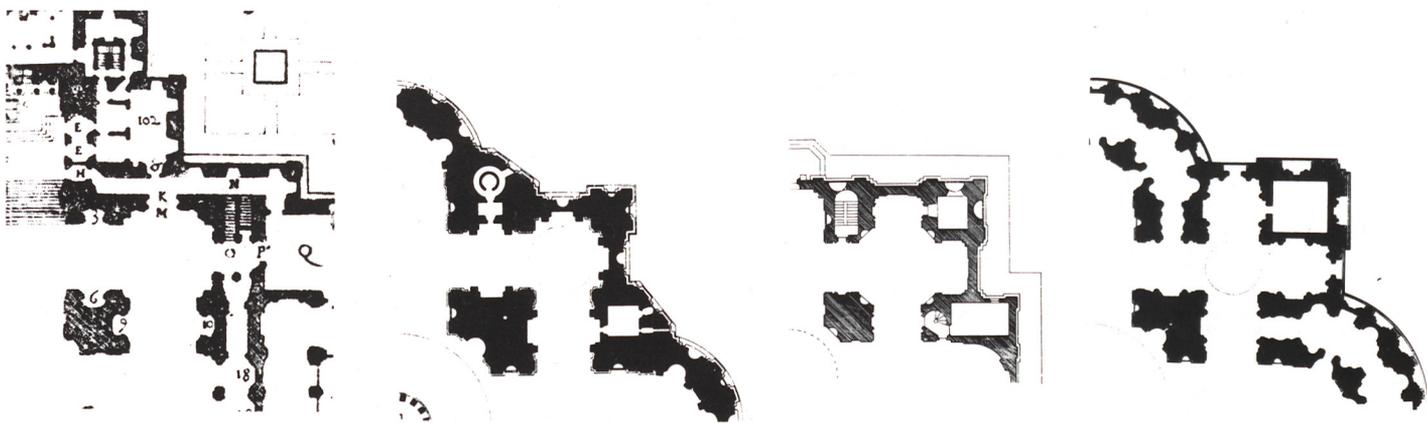
Pero Paciotto no consigue deducir el dibujo en planta, si las columnas en que se apoya su crítica llevan o no pedestal y para curarse en salud, se detiene en demostrar cómo caso de llevar pedestal (de nuevo el pedestal jónico de 6 módulos, tres veces el ancho de la columna) dicho pedestal incumpliría en sus dimensiones las proporciones ortodoxas.

Tras una pequeña digresión sobre la falta de relación entre las pequeñas pilastras del sotocoro y las grandes de la iglesia se centra la crítica en la cúpula, más bien campanil, dice Paciotto, por su altura de cuatro veces el ancho de la nave.

Aquí creo que el italiano se equivoca, pues cuatro veces el ancho de la nave tiene la cúpula de la iglesia genovesa de Carignano, considerada casi como arquetípica respecto a las de planta central, y cuatro veces el ancho de la nave tiene la sección "C", de la que luego hablaremos, en la que la Academia Florentina no vería desde luego ninguna desproporción de este tipo.

Continúa Paciotto hablándonos de la nave del crucero en uno de los pasajes más confusos del memorial, pero en el que claramente puede leerse como "la diestra y siniestra del crucero debe ser cubierta ovalada". Pienso que en una arquitectura tan cuidadosa como la de Juan Bautista sería infantil pensar en una traducción literal que viera una solución apuntada para la nave del crucero, imposible de entender junto a la bóveda de cañón de la nave principal. Más bien me inclino a creer se refiera a la dificultad de resolver la cubrición de los testeros, levemente ovalados, en su encuentro con la bóveda de cañón del crucero, dificultad que en la solución definitiva sería obviada con los testeros planos.

Los dos comentarios siguientes son bastante esclarecedores para entender el proyecto de Juan Bautista, pues se critican las cúpulas pequeñas sobre la segunda nave "por no tener el debido resalto de la parte del muro" y su forma



1. El Escorial. 2. Miguel Angel, San Pedro del Vaticano. 3. Alessi, Santa Maria di Carignano. 4. A. de Sangallo, San Pedro del Vaticano.

en planta ya que el saliente de los altares y su plataforma "saldrán tanto fuera que además de su fealdad, impedirán el tránsito y que más bien parecería cosa fuera de lugar que adecuada".

Por último, se refiere Paciotto al balcón del coro y a la entrada de la iglesia por debajo de él, situación esta, como dice Iñiguez, que nunca acabarían de comprender los italianos. El comentario se vuelve irónico y la proporción del coro se llega a describir como algo "donde la forma es tan enana que más bien puede llamarse gruta que coro". Es interesante, sin embargo, señalar como la idea de los patinillos iluminando el sotocoro ya está presente, pues en la descripción del mismo se habla de "aquellas puertas y luces trastocadas que vienen indirectas, por encima de las pilastras".

Si me he detenido en pormenorizar los puntos más significativos del memorial de Francesco Paciotto es por la importancia que tiene para entender el proyecto de Juan Bautista, más que por el valor en sí de la crítica, basada como hemos visto, fundamentalmente, en los problemas de proporción de una obra cuyos alzados y secciones se desconocen y hay que imaginar desde la planta, con los errores que son suposibles en una traslación de este tipo y que paradójicamente se convierten en el soporte de la argumentación.

En este interés de profundizar en las trazas de Juan Bautista el análisis de la iglesia construida resulta no menos atractivo. Ahora que la biografía del arquitecto nos es más conocida y está confirmado documentalmente su trabajo en Roma entre los años 1546 y 1548 como ayudante de Miguel Angel en la construcción de la fábrica vaticana, la relación de ésta con la basílica escorialense queda cada vez más personalizada a través de su figura.

Muerto en septiembre de 1546 Antonio de Sangallo y tras el fracaso de que se hiciera cargo de las obras Giulio Ro-

mano, que falleció cuando se dirigía a Roma, el papa Pablo III Farnesio, solicitaría del artista florentino se ocupara en continuar la dirección de las mismas, propósito para el que Miguel Angel, ya casi un anciano, no escatimaría esfuerzos.

La iglesia de El Escorial tiene mucho del proyecto de Sangallo. Me atrevería a decir que la base del diseño arranca de un conocimiento muy directo del mismo, claramente perceptible en la correspondencia de la geometría de las plantas así como en la relación entre vanos y macizos y entre éstos y la proporción total de la iglesia, salvando la diferencia de escala, que el ser la cúpula mucho mayor, condiciona el aumento de los soportes angulares.

En eso es semejante a la citada iglesia de Santa María di Carignano en Génova, pero a diferencia de ella, tanto la basílica escorialense, como la de Sangallo, son iglesias direccionadas hacia un acceso donde se despliega una fachada monumental. Y esto supone una posición de partida muy distinta a la de Alessi que vuelve al modelo bramantesco de iglesia centrada accesible desde los cuatro puntos cardinales, en este caso ya reducidos a tres por las necesidades litúrgicas de situación del presbiterio.

Pero la planta de El Escorial se diferencia de la de Carignano en muchas otras cosas y una de las más significativas es la simplificación de lo que Frankl definía como centros secundarios, aquellos espacios ubicados bajo las cuatro cúpulas pequeñas que perderán las profundas capillas derivadas del proyecto de Sangallo.

En El Escorial eso se traduciría en las paredes lisas que no gustaban a Paciotto porque sus altares "saldrían tanto afuera que estorbarían el paso", pero que a nosotros nos revelan el conocimiento por Juan Bautista no sólo del trabajo de Sangallo, sino también de las primeras intervenciones de Miguel

Angel sobre la planta de San Pedro, donde el arquitecto busca una cierta pérdida de autonomía de los centros secundarios para una mayor subordinación de sus espacios a la cúpula central, idea que recoge la planta de El Escorial y que nos permite ver cuánto ésta, como la iglesia de Alessi, suponen dos consecuencias muy directas de los proyectos vaticanos, pero con desarrollos formales claramente diferenciados.

Un último aspecto interesante a considerar en lo que respecta a las trazas de Juan Bautista para la iglesia se refiere a la sección conservada en la Biblioteca de Palacio, dibujo que autores como Iñiguez no dudan en atribuir a este arquitecto, datándolo con posterioridad a julio de 1564, fecha en que se decidió la duplicación en altura de la parte de poniente del monasterio, que ya queda recogida en lo que se vislumbra del atrio ante la fachada principal de la iglesia.

La sección tuvo que realizarse entre ese año y el de 1567, pues es entonces cuando desde Madrid se envía a la Academia dell'Arte del Disegno de Florencia una colección de veintinueve dibujos, acompañados de unas cuestiones concretas que se someten al conocimiento de los miembros de dicha academia y de la que seguramente la sección que hoy conservamos formaba parte.

La primera duda que se plantea es con cuál de los grupos de preguntas y respuestas identificar la sección, pues si ésta aparece denominada con una "C" bien visible en su parte derecha, de las cuatro preguntas sobre la planta y el alzado "C", al menos una tiene difícil relación con el dibujo, ya que se pregunta si es correcta la disposición de los triglifos y demás detalles del orden dórico, pormenores que desde luego la sección no recoge.

En cambio las cuestiones formuladas sobre la planta "A", y aquí no se habla de alzado, a pesar de referirse la mayoría de las preguntas a cuestiones altimétricas, sí guarda correspondencia inme-

diata con el dibujo que nos ocupa, siendo además aquel sobre el que un número mayor de cuestiones se formulan, hasta un total de ocho, lo que permitiría entender un proyecto más elaborado y desde luego muy próximo ya al que después se llevaría a la práctica.

Se pregunta, en primer lugar, si el patio ante la iglesia está bien, con la loggia al nivel de quince pies y a continuación si la fachada de la iglesia debe sobrepasar la altura de los 56 pies, ya unificada para el resto de los edificios. A la academia florentina no le gusta la baja proporción de la loggia y opina razonablemente que el templo no debe obligarse a la altura de 56 pies.

La tercera pregunta toca un punto más esclarecedor. Se consulta si está bien el campanil, apareciendo sobre el tejado de la cruzia del patio y sin poderse apreciar desde dónde arranca, o sea, tal como figura en la sección.

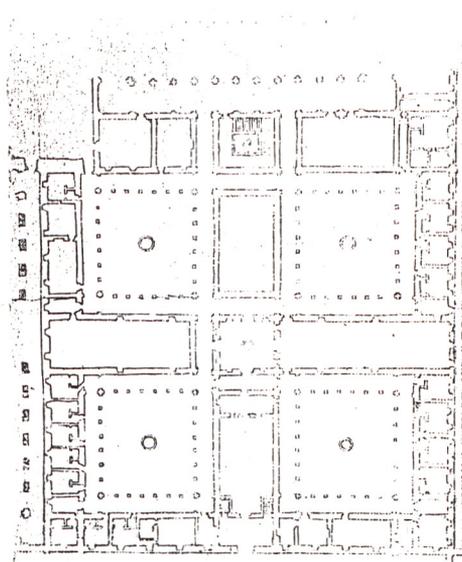
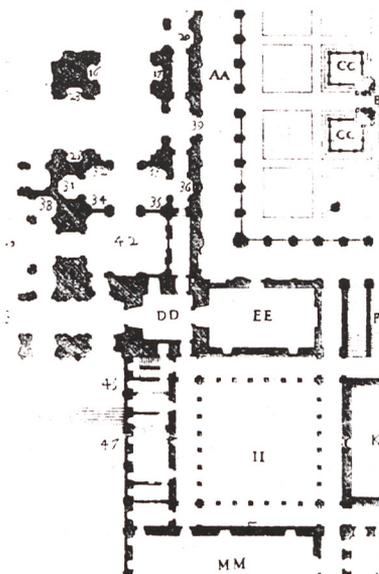
La respuesta de la academia no deja lugar a dudas, debe verse la base de los campaniles para poder apreciar cómo éstos "si levan de terra". Y uno no sabe aquí que es más anómalo, si que el dibujo coloque en esa posición tan equívoca la torre o que la pregunta se refiera a ello, más que como un imperdonable descuido, como una opción determinada por parte del tracista.

Tras una cuestión sobre la posición del coro a la entrada de la iglesia, en el nivel de 30 pies, que no gusta a la academia, las preguntas 5 y 6 hacen referencia a la forma de la iglesia y a las dimensiones de los pilastrones que debían soportar el peso de la cúpula.

Otro error fundamental, que atenta contra cualquier principio de estabilidad: en la traza de la sección falta el segundo arco fajón que tradicionalmente descargaba los esfuerzos producidos por el peso de la cúpula, de manera que la mitad del tambor transmite directamente sobre la bóveda de cañón de la nave principal. El error no escapa a los miembros de la academia, "la forma della chiesa no sta bene posando la cupole falso".

La pregunta siete es sobre la altura de diez pies que sube el presbiterio para permitir el desarrollo de la cripta, cripta que es ya la misma que figurará luego en los grabados de Perret sobre la obra de Herrera.

Por último, se pregunta si la iglesia tendrá suficiente luz entre los edificios altos, de 56 pies, que la rodean. Contesta la academia: "ha mancamiento di lume" y nos lleva a recordar la dificultad de la manera antigua de competir con el gótico en lo que a luminosidad se refiere. Todo lo que éste tenía de ligero se convertía en aquella en macizo y la acusación de fabricar una iglesia triste y oscura ya fue lanzada, y muy dura-



1. Situación de la torre de la iglesia en relación a los cuatro patios menores (Perret).
2. Dibujo atribuido a Juan Bautista con la planta de los claustros chicos.

mente, por Miguel Angel contra el proyecto de Sangallo para San Pedro.

Hasta aquí las preguntas formuladas a la academia florentina sobre los proyectos A y C, que la relación del resto no nos ocupa de momento. Ahora bien, tras lo visto ¿puede mantenerse la autoría de Juan Bautista de Toledo en el dibujo de la sección C? Pienso que rotundamente no. Ni la posición delineada del campanil con respecto a la iglesia guarda ninguna relación con el dibujo de la planta de los cuatro claustros chicos que él trazara esos mismos años, ni es factible que un arquitecto educado en la fábrica vaticana cometiera un error tan considerable como es el de la falta de apoyo del tambor de la cúpula.

Otras rarezas presenta el dibujo, y de ellas no la menor el diseño de la puerta doble que se abre al final del crucero, no obstante lo cual presenta en esencia lo que va a ser el diseño final de la iglesia, el que construyera Herrera y grabara, con leves diferencias, Perret.

Creo, por consiguiente, que la sección recoge la idea fundamental de la iglesia de Juan Bautista, aunque torpemente manipulada. Y en este sentido quiero dedicar unas últimas palabras respecto a las ventanas del tambor de la cúpula.

El modelo de éstas no puede ser otro que el motivo utilizado por Miguel Angel en la parte alta del vestíbulo de la escalera de la biblioteca Laurenziana de Roma, cuyos trabajos se iniciarían en 1524, interrumpiéndose en 1530, y no terminándose hasta después de 1550 de la mano de Vasari y Ammanati.

Con seguridad, Juan Bautista lo conoció en su estancia romana y lo más curioso, y significativo de la profunda huella dejada por la arquitectura de Mi-

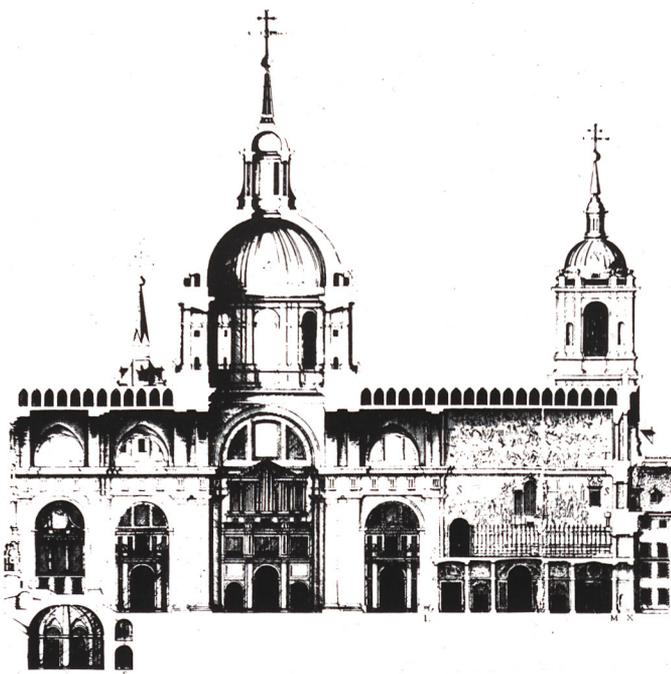
guel Angel, es que las ventanas situadas debajo de este motivo serían el modelo para los huecos del tambor de Santa María di Carignano, la iglesia de Alessi, que, al igual que Juan Bautista, se había formado en Roma en esos mismos años.

LA AMPLIACION DEL NUMERO DE CELDAS

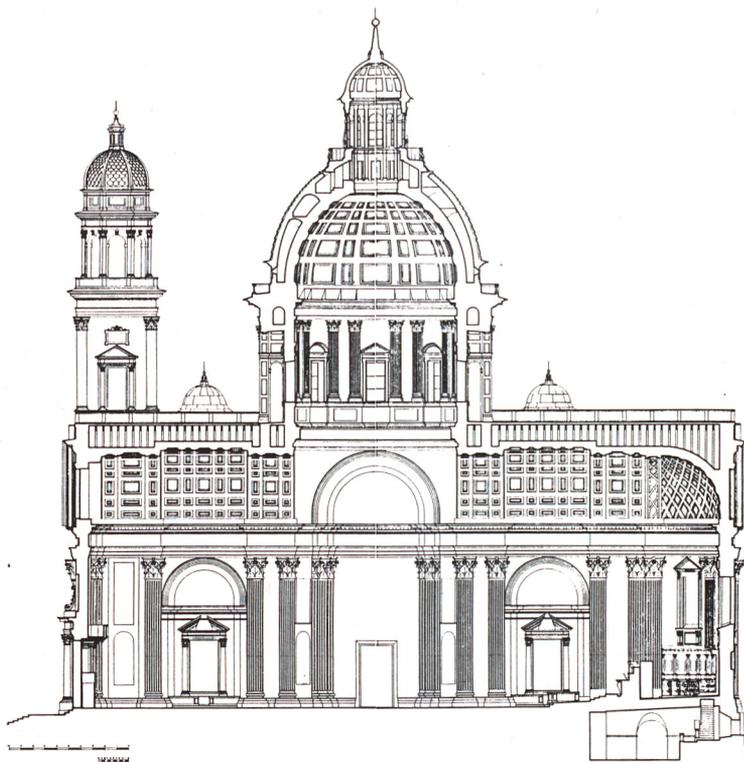
En el mes de junio de 1564, Felipe II decide duplicar el número de monjes inicialmente previsto, aumentándolo desde cincuenta a cien. Esta será probablemente la modificación más difícil que tuvo que soportar la arquitectura del monasterio.

La decisión va seguida de un informe dirigido al prior y firmado en julio por Rodrigo Gil, donde además de opinar sobre otras seis cuestiones previas, propone la manera de alojar los cien monjes: "Nos parece que en todos los cuartos y piezas que hubiere lugar se levante otro suelo más de lo que estaba acordado y se doble el aposento de los religiosos y que sea el alto comedido (se refiere a de la misma altura) y si pareciese a su pertenidad y al Sr. Juan Bautista, que para aumentarse las celdas será buen medio doblar los aposentos, pues no se ha de salir del cuadro y sitio que tiene, remitímoslo a su merced; y porque su paternidad del P. Prior sabe mucho y ha visto mucho y el Sr. Juan Bautista es tan famoso artífice (1) darán el mejor arte y medio que les pareciese para emplear y multiplicar los aposentos".

Ello significaba elevar un piso más las crujías de los cuatro patios chicos que en el proyecto primero sólo constaban de tres plantas sobre el piso de



El Escorial. Sección de la iglesia (Perret).



Santa Maria di Carignano. Alessi.

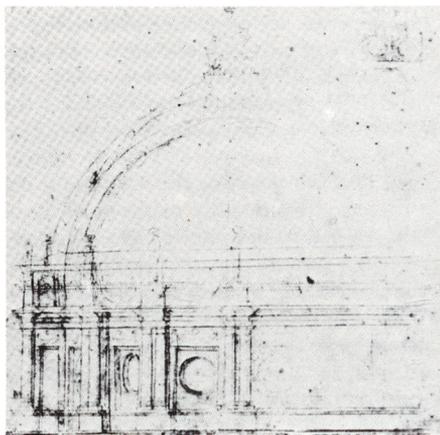
sotanos o cantinas, en lugar de las cuatro actuales. Pocas otras soluciones había si se quería respetar el cuadro de la planta del monasterio, pero es de comprender el duro golpe que debió de suponer para Juan Bautista.

El modelo que él ideara era de una precisión extrema en la relación entre el espacio y la estructura formal que lo soporta, y el análisis de su invención da una buena prueba de su calidad como arquitecto.

El patio de los Evangelistas, el claustro grande, se veía arropado por unas construcciones en crujía ancha que albergaban los servicios más representativos de la comunidad y sus funciones más dignas: la sacristía, sala capitular, biblioteca. Estas salas a su vez eran de doble altura, y el cuadro se cerraba con la fachada alta y las torres grandes de las esquinas.

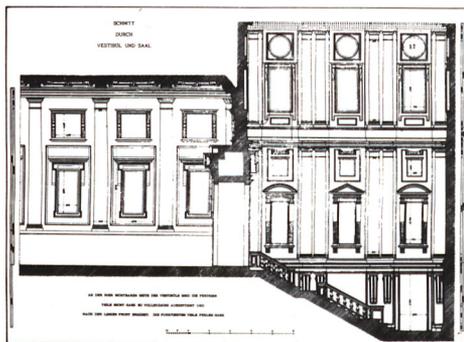
A su vez a los patios chicos acompañaba una crujía pequeña, de manera que crujía más claustro igualaban la dimensión de la crujía del patio de los Evangelistas, como por otra parte correspondía a las celdas de novicios, y el esquema se cerraba con una fachada baja y las torres pequeñas.

La elevación de altura venía a romper por completo esa estrecha relación entre las diferentes dimensiones, esa proporción que daba soporte formal a la arquitectura del Renacimiento.



Miguel Angel (?), estudio para el tambor y la cúpula (Musée Wicar, Lille).

El vestíbulo de la biblioteca Laurenziana, Miguel Angel.

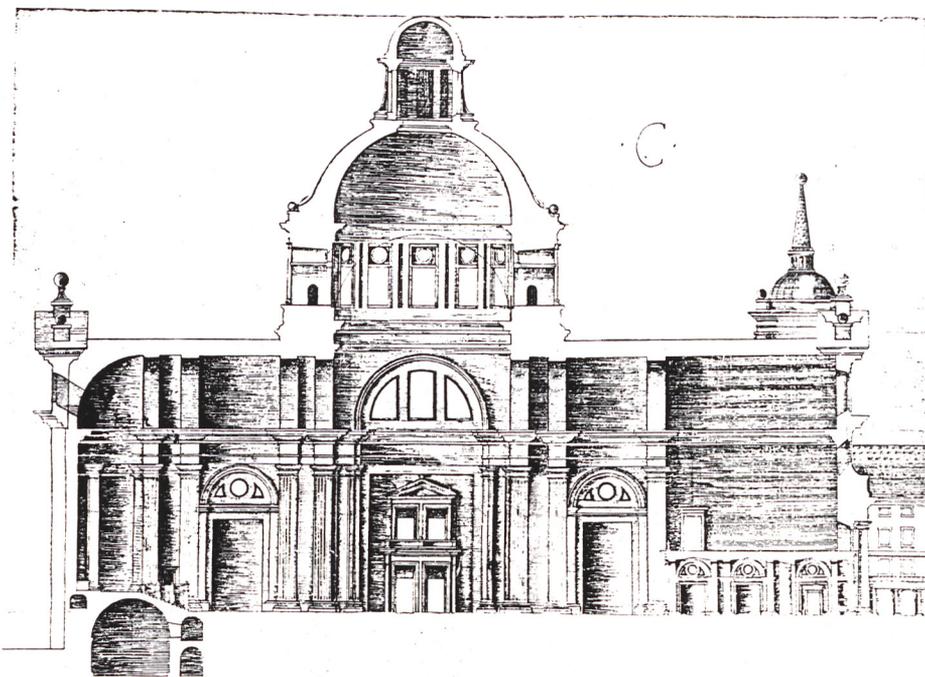


Y entonces el carácter cambia radicalmente y surge el gran telón de la fachada de mediodía. A la coherencia renacentista sigue la escenografía barroca, capaz de disimular tras un muro uniforme situaciones arquitectónicas tan diversas.

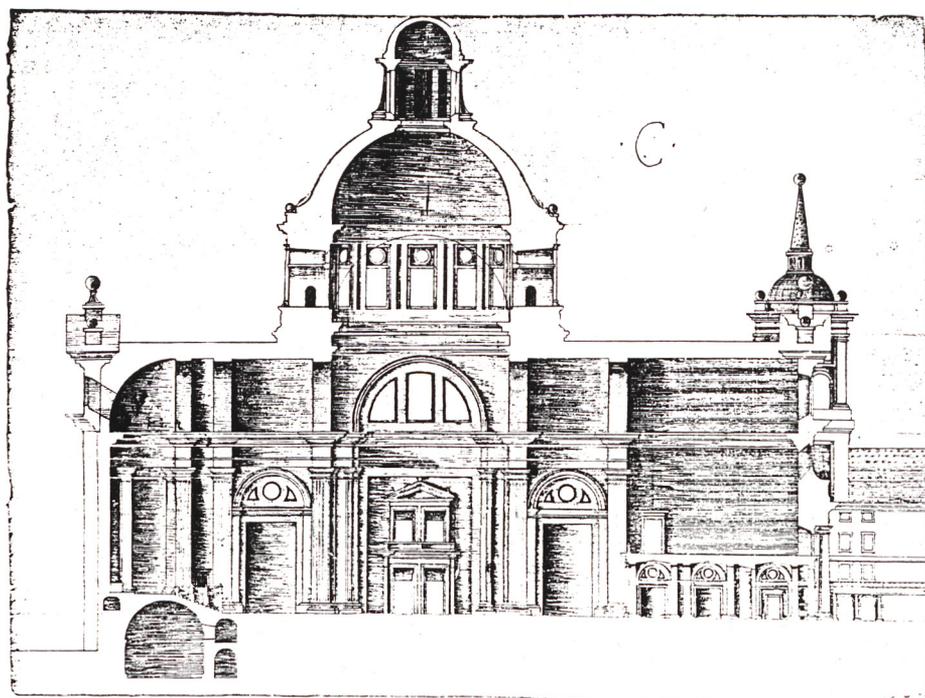
Todo el ejercicio y el mérito, pues ahí es donde está el oficio de arquitecto, se lleva a la composición de este plano, comenzada en sus trazas por Juan Bautista y terminada tan brillantemente por Herrera.

Hay que suprimir la torre central de la fachada, se crea la bellísima imagen especular acusando la imposta de los treinta pies, se unifican las ventanas, se cambian las pendientes de cubierta para que anchos de crujías diferentes no den caballetes con alturas distintas y, por último, se resuelve con singular habilidad el problema de la torre de la Botica con la ingeniosa situación en L y la geometría de su chapitel que le permiten dar un aspecto externo igual al ofrecido por el que remata la cuadrada torre del Prior.

Ni que decir tiene que al unificar la altura del monasterio con ese tratamiento epitelial de sus fachadas perimetrales, la coherencia desplegada por Juan Bautista en las dependencias de mediodía no tenía ya sentido en las realizadas al norte de la iglesia, en lo que serían el palacio público y el colegio, y su archi-



El Escorial, sección "C".



La sección "C" corregida en sus principales anomalías.

ectura manifiesta la pérdida de rigor con que crujías y patios se tratan.

Pero lo importante al final es el resultado. El edificio habrá perdido coherencia, pero ha ganado unidad y el peso de la imagen del gigantesco rectángulo definido por sus paramentos apenas resaltados y con sus cuatro torres esquinas se convertirá en la más acertada definición del poder austero y la debilidad dogmática que caracterizan los últimos años del reinado de Felipe II.

LA FACHADA DE PONIENTE Y EL JARDIN DE LOS FRAILES

De entre los pocos dibujos conservados anteriores a la intervención de Juan de Herrera en el monasterio, dos recogen propuestas para la parte central de la fachada de poniente, precisamente el lugar donde debía situarse el acceso principal al conjunto.

Los dos dibujos conservados en la Biblioteca Nacional son de discutida autoría. Iñiguez creyó poder apreciar en

ellos la misma mano que había trazado la sección "C" de que antes hablamos y no dudó en atribuirlos a Juan Bautista, mientras por el contrario Kubler propone un origen italiano, relacionándolos con la solicitud hecha desde España a veintidós de los más importantes maestros de la península vecina, entre ellos Alessi, Palladio y Tibaldi, para que dibujaran trazas con destino a la iglesia del monasterio.

El encargo fue realizado por un napolitano al servicio de Felipe II, el barone Martirano, quien tuvo que terminarlo con anterioridad a 1572, pues el 7 de julio de ese año Vignola mostraba al papa Gregorio XIII un nuevo proyecto, síntesis de los anteriores, recogiendo lo mejor de los mismos.

La noticia queda completa con la nota de febrero de 1573 en la que Felipe II comunica al prior del monasterio la llegada de las trazas italianas de las que en opinión del rey poco se puede sacar.

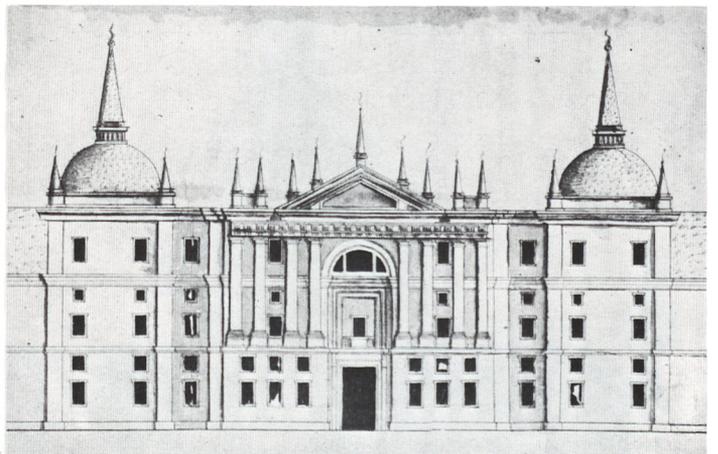
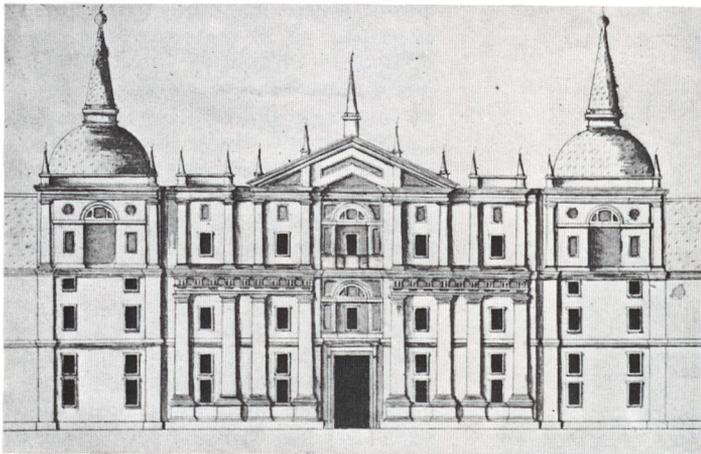
El análisis de los dos alzados, que deber ser copias de un original, posiblemente realizadas en España y de ahí la confusión de Iñiguez, indica que sus autores no sólo conocían la duplicación en altura de la parte baja del monasterio, realizada después de julio de 1564, sino también la instrucción dada por el rey a Juan Bautista en abril del año siguiente para que se cerraran las ventanas intermedias de la torre de la Botica, de manera que ésta presenta tres huecos hacia la fachada del mediodía, pero sólo dos a la fachada de poniente, solución esta que ya es recogida por las torres que flanquean las portadas de ambos dibujos.

Eso nos obligaría a fechar con posterioridad al año 1565 el encargo del barón Martirano, y lo que es más improbable a pensar que llevará instrucciones tan precisas sobre la manera en que dichas fachadas debían acoplarse con lo ya construido.

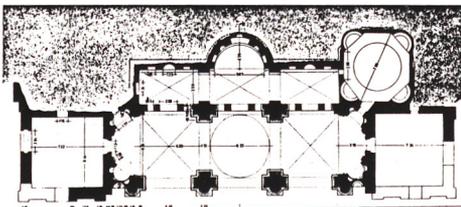
Si no es así queda el pensar en una recreación posterior que intentara adaptar los diseños traídos de Italia a la realidad de lo edificado.

Porque lo que me parece evidente es que los precedentes de ambas fachadas son italianos. Uno de ellos parte de un modelo conocido, el del palacio Capriani en Roma de 1517, desarrollado después por Miguel Angel en el palacio Senatorio, iniciado en 1546 y luego muy repetido, entre otros por Palladio, uno de los arquitectos a los que Martirano solicitaría trazas.

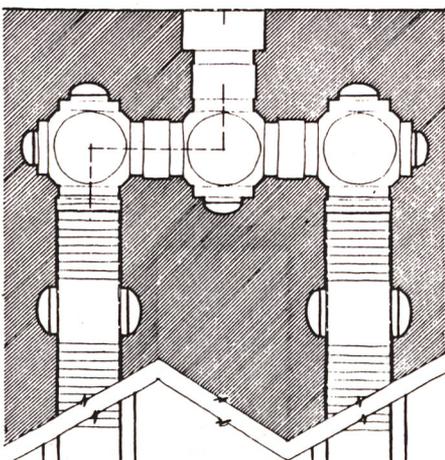
El segundo dibujo recoge una solución canónica en el trazado de las fachadas de palacios venecianos, donde una tipología muy consolidada, desarrollada a partir del característico salón principal, llevaría un ritmo de huecos en el que la solución esquinada del fenestraje de las crujías laterales posibilitaría



Arriba, dos soluciones de fachada conservadas en la Biblioteca Nacional. Abajo, reconstrucción del desarrollo completo de la fachada de poniente.



Ninfeo Colonna en Genazzano, Bramante.



El Escorial. Planta de las escaleras del jardín (Kubler).

una lectura un tanto ambigua del elemento central al incorporarse al mismo los huecos más próximos de ambas crujas (2).

Si el conocimiento del modelo romano es factible en Juan Bautista, dudo que pudiera serlo la solución veneciana, que no es tanto una opción compositiva como el resultado de una práctica arraigada que sólo el trabajo sobre dicha tipología podía proporcionar.

Pero con independencia de la atribución de los dibujos, que supondría un riesgo considerable a partir de estos pobres datos, quiero insistir en el carácter palaciego de ambas soluciones. Porque este carácter es el que precisamente negará la fachada de Herrera, cuya situación en la evolución de las fachadas eclesiales contrarreformistas es fácilmente identificable.

La fachada típica de estas iglesias tiene un precedente lejano en el diseño de Alberti para Santa María Novella, en Florencia, que luego, mediado el siglo XVI, utilizaría con profusión Giacomo della Porta y cuya esencia quedaría sintetizada en la conocida lámina del libro IV de Serlio.

Vignola recogería el tema que desarrollaría en la iglesia a él atribuida de Santa María dell'Orto y en su proyecto de fachada para el Gesú que terminaría Della Porta en 1577.

Herrera con esa manera de hacer escenográfica ya comentada para el alzado de mediodía, que le permite trabajar compositivamente el muro con independencia de lo que tras él existe, antepone una fachada de iglesia delante del pórtico del atrio, modificando absolutamente el carácter festivo y palaciego del edificio por una imagen más seca, dominada por la presencia de la fachada eclesial.

Así la relación existente entre el proceso de construcción del monasterio y la biografía personal del monarca va quedando materializada en la manera en la que el edificio se formaliza. Entre el rey que casi recién coronado comenzará a concebir en 1559 los primeros proyectos para El Escorial y el monarca que veinticinco años después lo termina, hay la misma distancia que separa los jardines de mediodía y levante, de las lonjas que acompañan las fachadas norte y poniente.

A veces uno se pregunta el porqué de la existencia del jardín de los frailes. Qué sentido tiene en ese edificio que se ofrece como un mundo volcado hacia sí mismo, ese jardín necesariamente empujado por la gigantesca masa de granito o cómo puede soportar la delicadeza de su presencia el acompañamiento de un edificio cuya cerrada perfección parece negar cualquier posible llamada a la sensualidad.

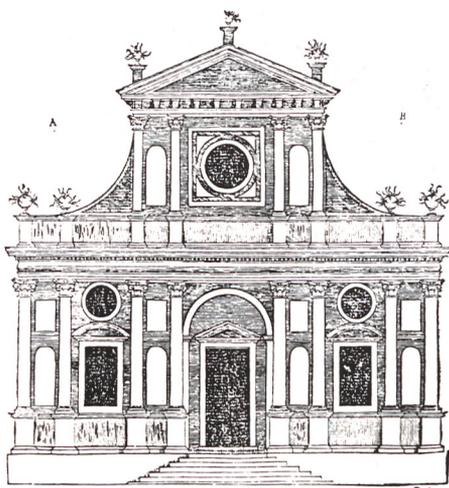
Y creo que la respuesta hay que volverla a buscar en Italia, en este caso en las villas cardenales que ocupan las viñas de las afueras de Roma. Así, sobre la ladera del monte Mario, la imagen del jardín aterrazado de villa Madama, frente a la soberbia loggia de Rafael, elevado por una arquitectura de contrafuertes sobre las huertas bajas y la "pesciera", no puede ser más elocuente para describir el conjunto que forman el jardín de los frailes, la galería de convalecientes y el estanque del monasterio.

De nuevo se manifiesta una visión más amable de la arquitectura donde recobra todo su sentido la descripción que sobre el emplazamiento hace el padre Sigüenza: "Pasearon las faldas y laderas de estas sierras y mirando la calidad de uno y otro sitio conforme a la doctrina de Vitruvio, autor de excelente juicio en su arte fueron siempre resolviendo en éste donde ahora está la casa".

La presencia de las lecturas clásicas guía esa cuidadosa elección que lleva casi tres años, hasta que en abril de 1562 Juan Bautista destaca la planta sobre la superficie que ocupará el monasterio.

La arquitectura escurialense salda así su deuda pagana y el estudio de las escaleras que desde la terraza del jardín conduce a las huertas, con su escala menuda, recreada en el detalle visual, aparece como ese homenaje al mundo placentero de los sentidos, el mismo que guiara la construcción por Bramante del ninfeo de los Colonna en Genazano.

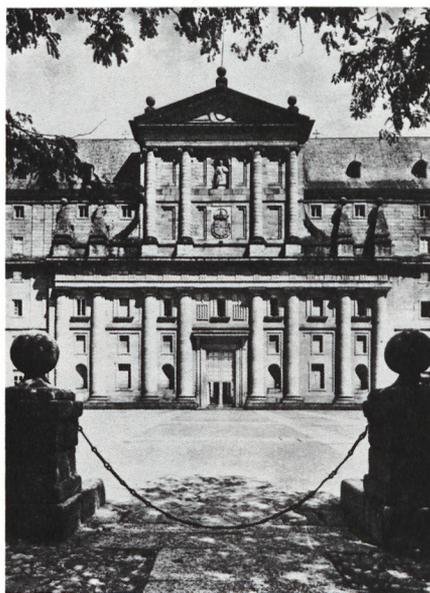
Comprendo el despropósito de pensar en un Escorial lúdico, convertido en un jardín de las delicias abierto a todos los ocios y atento a satisfacer los placeres de sus visitantes. Pero creo que es real pensar que una imagen posiblemente más amable de su arquitectura estuvo presente en un principio. Su construcción tardía no niega su presencia bien documentada desde los primeros proyectos de Juan Bautista, aunque su existencia actual, como la de la loggia de la galería de convalecientes quedan reducidos al papel de aspectos ciertamente bellos, pero pintorescos que por contraste ayudan a resaltar la abstracta uniformidad con la que el edificio se ofrece.



Serlio, fachada de iglesia (lám. del libro IV).



Vignola, Della Porta, fachada del Gesù.



J. B. Herrera, fachada de El Escorial.

NOTAS

(1) Juan Bautista tuvo desde un principio una posición privilegiada entre las personas ocupadas en las obras reales. No sólo fue el primero al que el rey distinguió con el título de "su arquitecto", sino que su nombre figura en la piedra fundacional del monasterio junto con el del rey y la usual advocación a la protección divina.

La consideración real se vería, y en esto voy a permitirme diferir de Kubler, acompañada por un excelente sueldo, excelente, sea bien entendido, para lo que eran los pagos de la corona.

Los 220 ducados anuales por los que es contratado en 1559, pasarán a ser 500 en el año 61 con independencia de otros 400 ducados anuales que en su testamento declara tener de favor de su majestad sobre los frutos del obispado de Segovia y no haber cobrado nunca.

Si comparamos estas cifras con las libradas a algunos maestros coetáneos suyos, tal como son transmitidas en las "Noticias" de Llaguno, veremos que el anciano Luis de Vega, maestro mayor del Alcázar de Madrid, recibiría desde el año 1553 hasta el 59, tres antes de su muerte, la cantidad de 132 ducados anuales.

A Hernán Ruiz, siendo maestro mayor de la catedral de Sevilla, se le nombró en 1558 director de las obras del Hospital de la Sangre en la misma ciudad con 39 ducados anuales.

Gaspar de Vega, sobrino de Luis y sucesor suyo en las obras del Bosque de Segovia, quizá el maestro más influyente en los primeros años del reinado de Felipe II, recibía 150 ducados anuales en 1559 que se le aumentaron a 200 los años de 1562, 62, 63 y 64 y sólo en 1566 llegaría a los 400 ducados anuales.

Los mismos 200 ducados se le pagaban en 1561 a un hombre de tanto prestigio como era Juanelo Turriano, ingeniero y relojero del emperador, entonces al servicio de Felipe II. En 1562 se vería aumentado su salario a 400 ducados anuales.

(2) La formalización de la tipología se produce en el Quattrocento y Cinquecento, consolidándose en el Seicento, de manera que cuando Antonio Visentini dibuja a mediados del siglo XVIII para el cónsul Smith los tres volúmenes de su "Admiranda Urbis Venetae" casi un centenar de palacios recogen esta disposición tan peculiar en sus fachadas.