

LA COMPOSICIÓN ARQUITECTÓNICA EN EL ESCORIAL

Luis Moya, arquitecto.

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

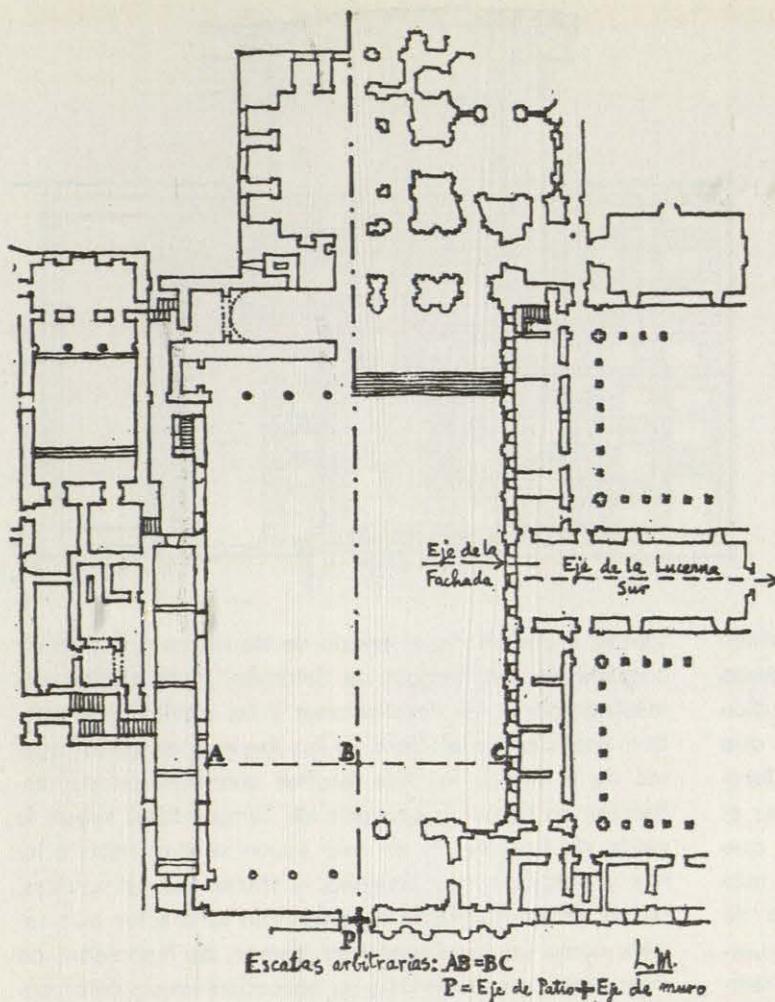
Esta creación no fué de uno, sino de muchos. Las eternas discusiones sobre la atribución del conjunto y de cada una de sus partes a arquitectos determinados

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 Carramuel 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 dibujó 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 trazo, 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.

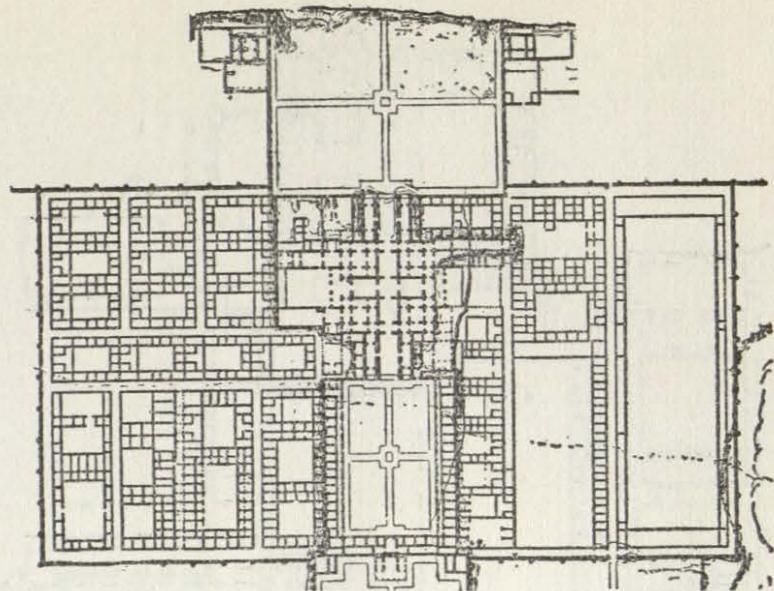
Cierto es que la parte Oeste del Monasterio contiene dos edificios fundacionales—el convento y el colegio—que, estudiados por nuestro ilustre compañero Secundino de Zuazo, resultan tener un claro antecedente en los grandes hospitales europeos, y especialmente en los españoles: el de Santa Cruz de Toledo, 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

Es uno de los Alcázares sitiados 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.

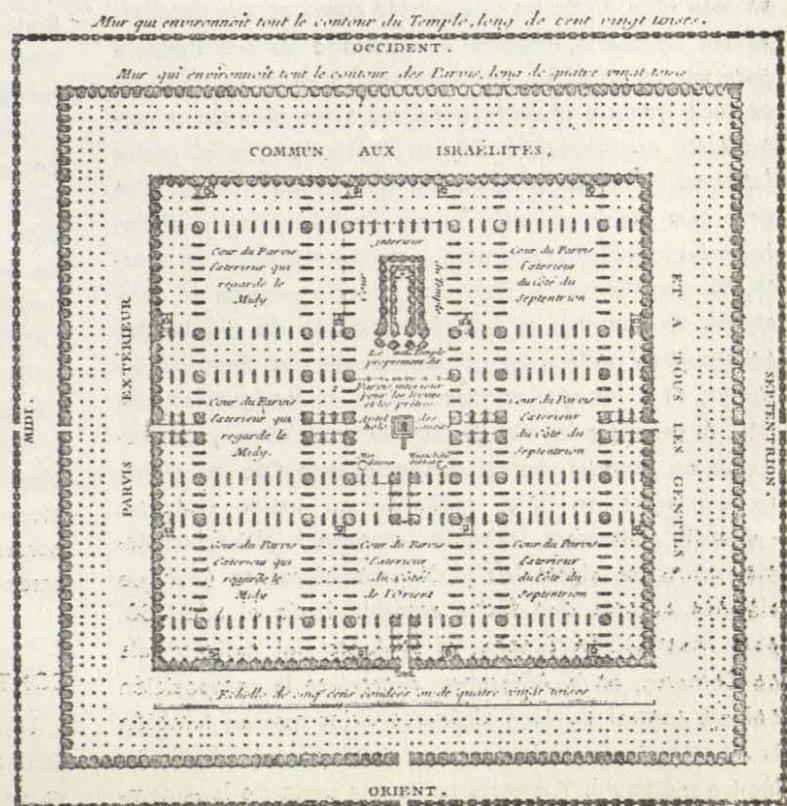


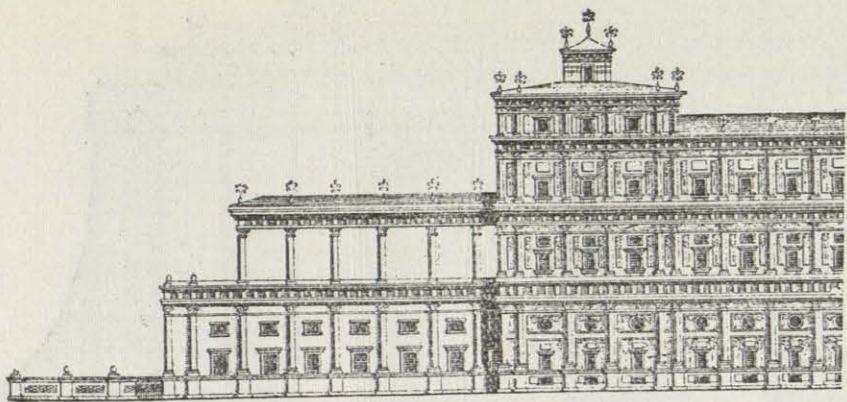
padre Sigüenza dice lo contrario: que desde el principio, desde la elección del terreno, siguieron el texto de Vitruvio, y no lo dejaron hasta el fin. Nada se dice de otras fuentes de inspiración. Sabemos también que al tiempo de empezar la obra, o antes, el padre Jerónimo del Prado, jesuíta, fué encargado 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 jesuíta, 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 jesuítas 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 jesuítas Prado y Villalpando (Roma 1605) Planta.

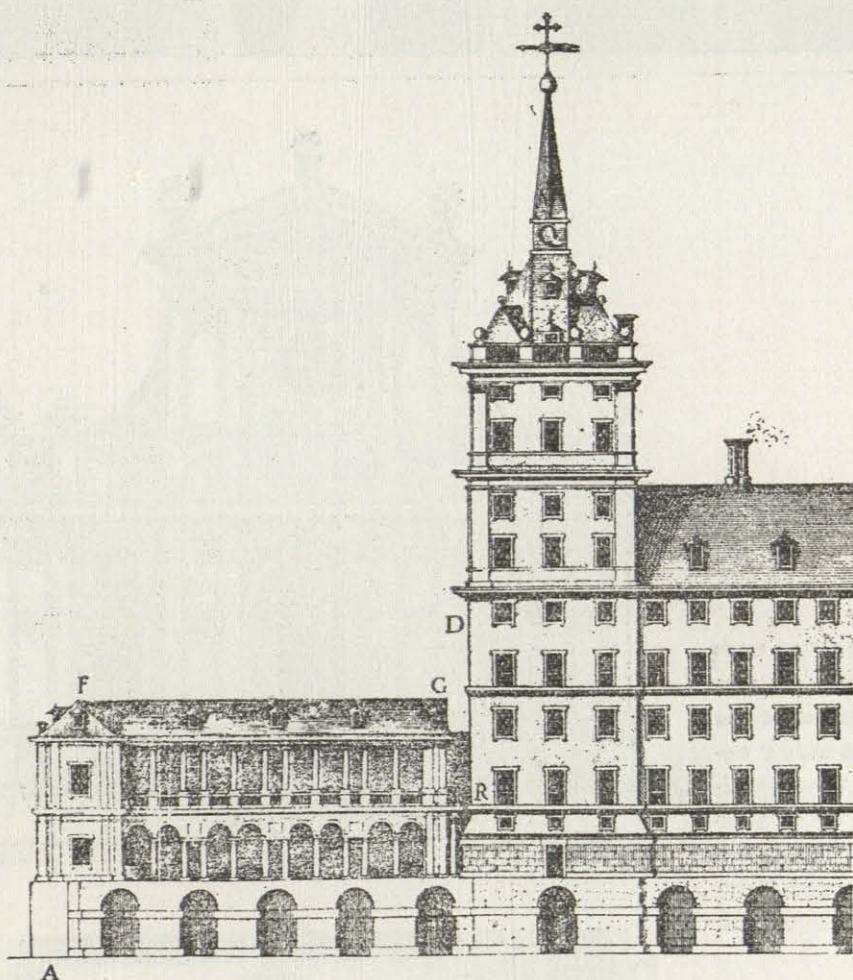
Se reproduce este plano de la versión hecha para el *Dictionnaire Historique*, etc., de la *Bible* de dom Agustín Calmet, Paris 1722, que es más sensible que la original de 1605. La idea de esta composición parece ser de la época española de Juan Bautista de Toledo, muy anterior, por tanto, a la publicación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





Se reproducen las 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 nôrdicas 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.

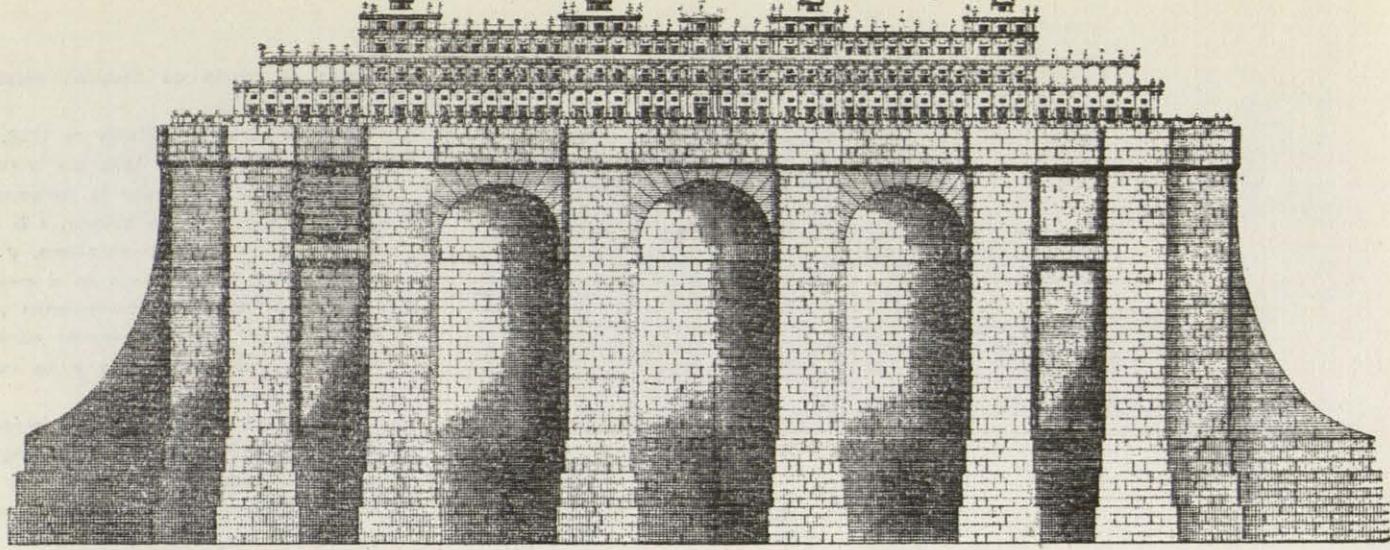
Según la "estampa" de Perret.

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 aparecieran 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 Angel, trabaja en Nápoles como arquitecto de fama, se asimila el estilo hispano-italiano de esta ciudad—más suelto y menos vitruviano 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.

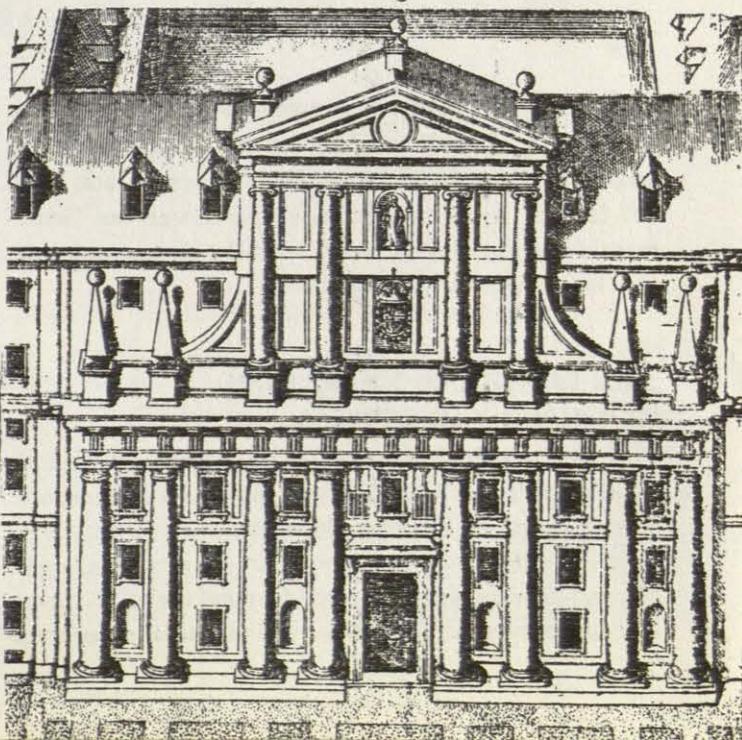
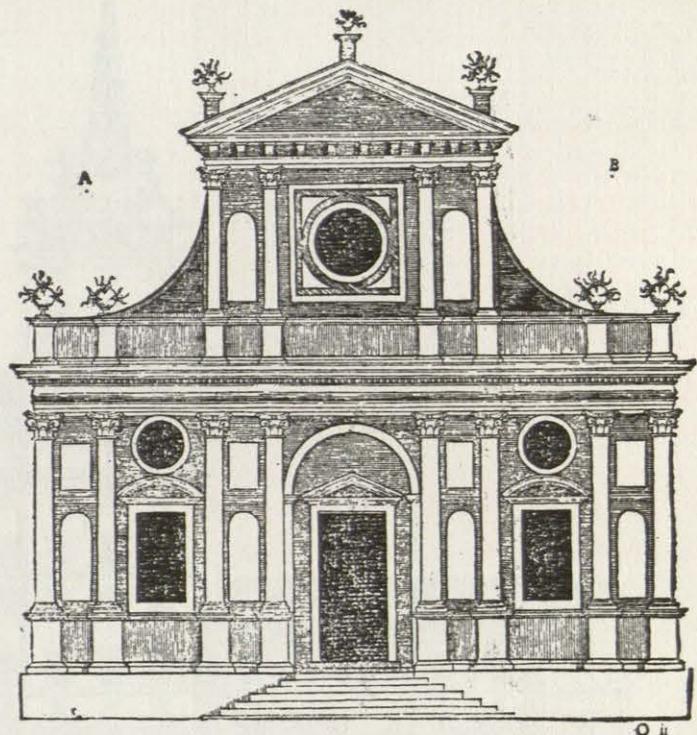


La Portada Principal.

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).

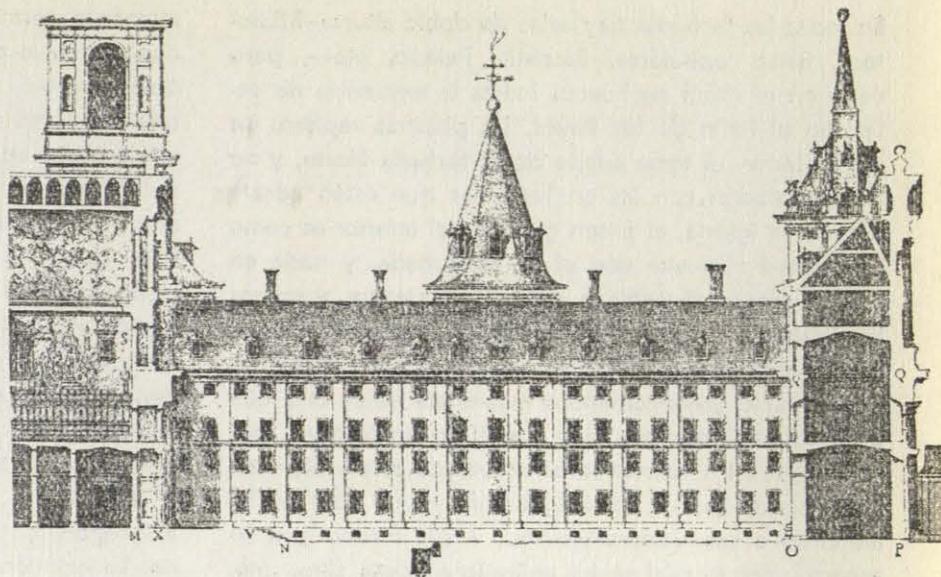
Estas fachadas macizas terminan a los lados en unas aladas galerías o logias adinteladas, formando un conjunto semejante al de la fachada Sur del Escorial con la galería de Convalecientes. Con otras proporciones y detalles, se tiene el mismo valor de contraste entre macizos y calados (ahora se piensa 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 scandaliza al ver que las pilas 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 crujías 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 ropaaje 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—with 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 caballeresca 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.

Thélème 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 reunen 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 realzándolas, 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 Quarto, 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 entablamiento dó-

rico está a media altura de la Biblioteca. Lo mismo se hizo en el gran orden dórico del Patio de los Reyes, cuyo entablamiento 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 Vitruvio, pero tampoco se observan las reglas del juego que, para los órdenes clásicos, eran vivientes en toda la Europa del Renacimiento y del manierismo. Por ejemplo, la molduración del entablamiento, en los chaflanes del crucero, cambia de salientes para hacer más grata su visión desde abajo; las pilastres tienen estrías sólo en el frente, no en los costados; estas pilastres, 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 caminó 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 destruído 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.

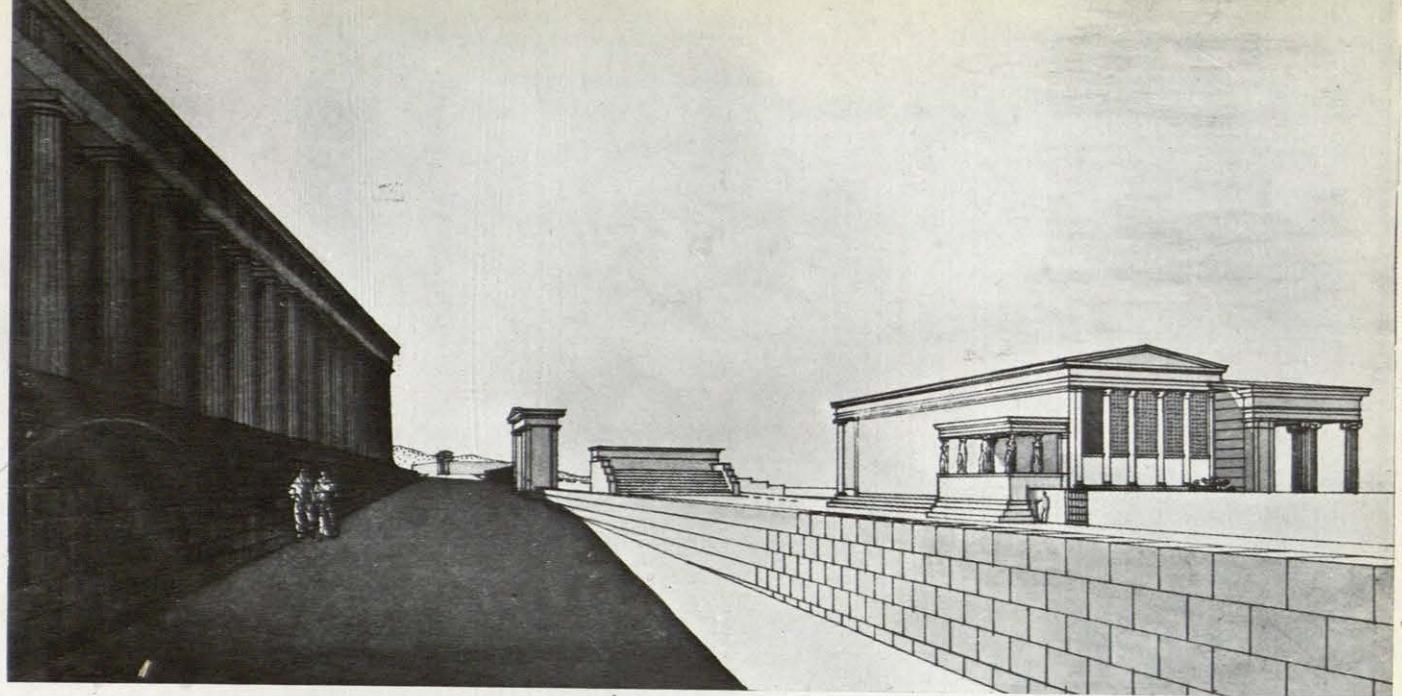
EL ESCORIAL COMO OBJETO VISIBLE

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 austedad, 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-



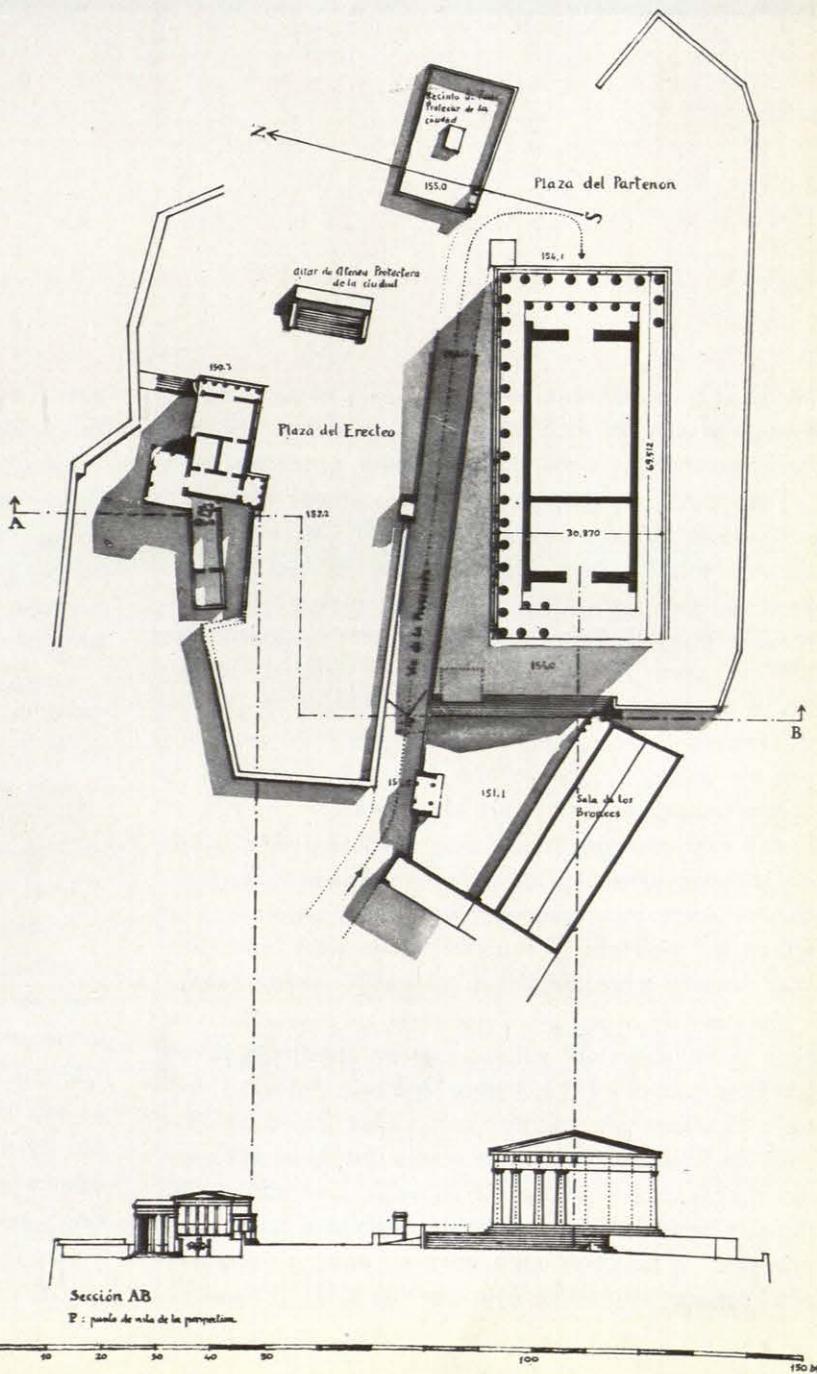
El acceso a la fachada principal del Partenón.

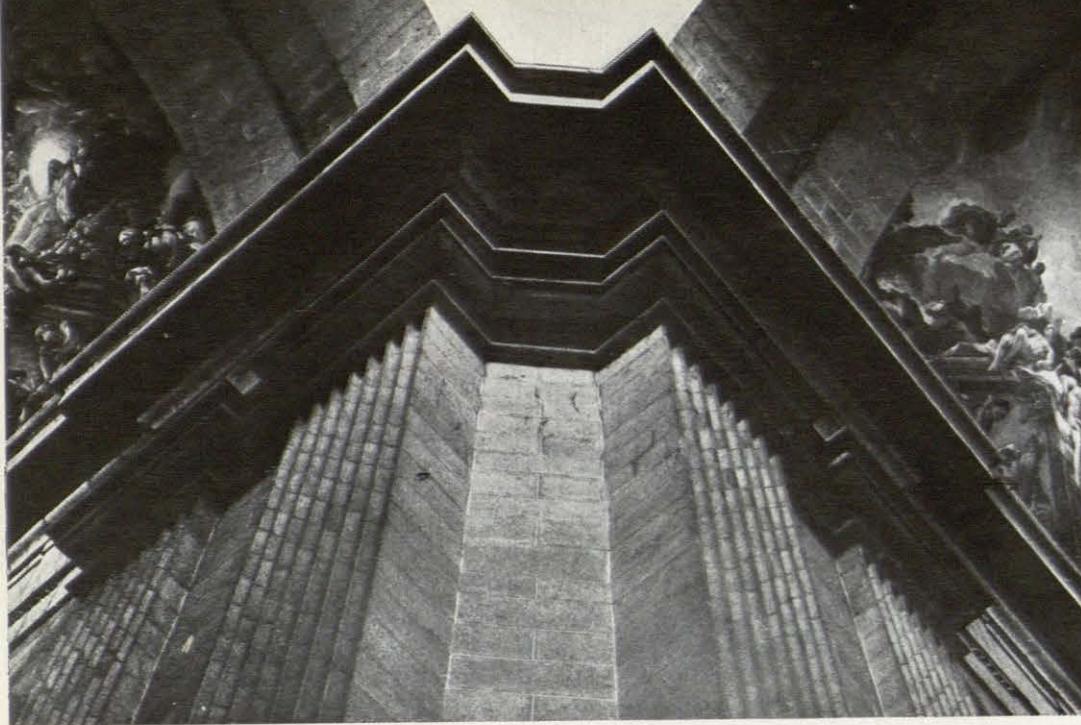
Según los datos de las exploraciones de Stevens, con la Escuela Americana en Atenas, se han trazado la planta y la perspectiva geométrica de esta calle de los Panateneas. La cual tiene la misma composición en volumen y claroscuro que la Lonja Norte de El Escorial, y también la misma función de camino 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 chapfán, para conseguir que los planos de intersección de éstas sean siempre paráboles 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.

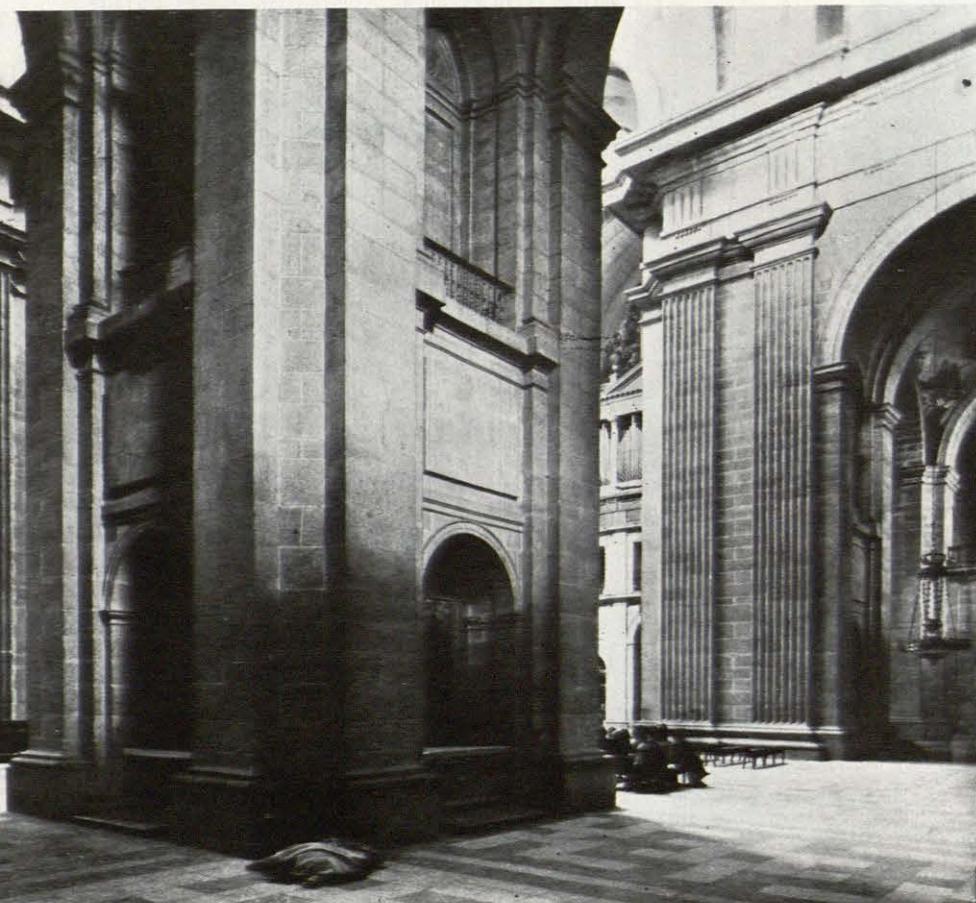
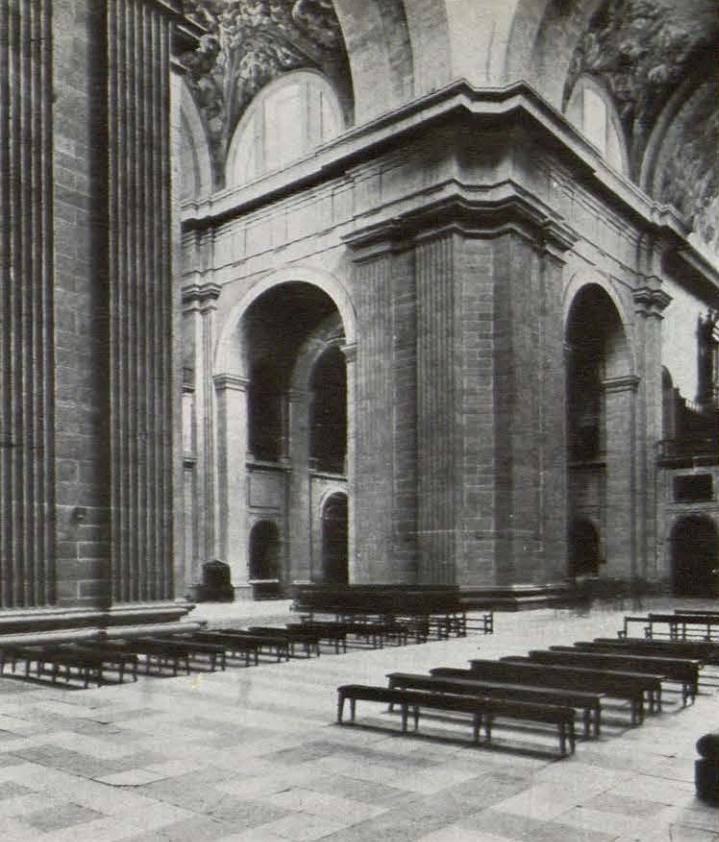
Tan pequeña construcción está dividida y subdividida en infinitas partes, y en cada una aparecen sorprendentes encuadres escenográficos que juegan con el ánimo del visitante, y suscitan las variadas emociones que desearía provocar el más exigente director teatral.

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

bueno 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 quizás 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 Architector, repetió en líneas rectas y chicas, quanto havía criado, y ordenado en las Esferas Celestiales" (*Tratado Proemial del Templo de Ierusalén*).

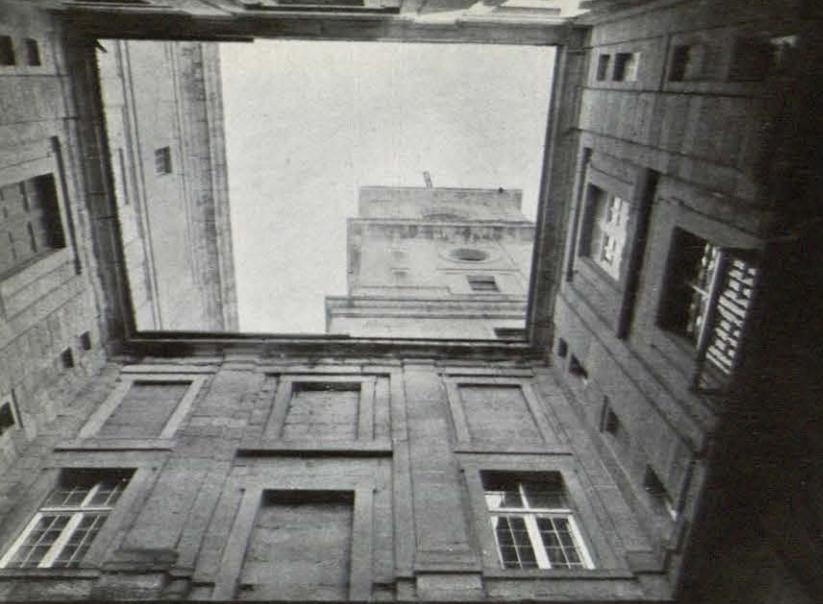


Interior de la iglesia.

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.

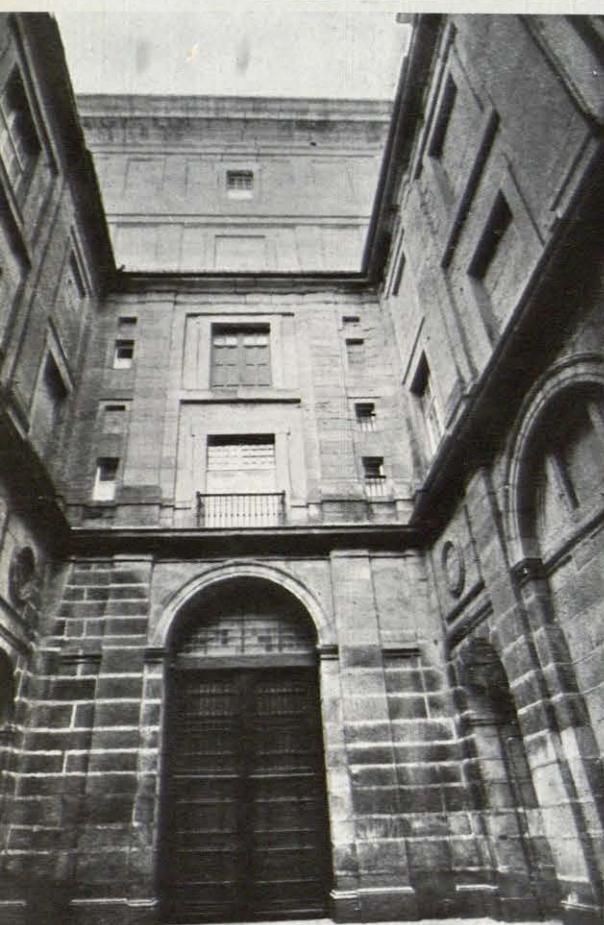
Las vistas oblicuas han sido especialmente cuidadas. Su efecto de masa y claroscuro recuerda los decorados escénicos de los últimos tiempos del barroco y del rococó. Al lado de ellas, la vista axial resulta vulgar y fría, a pesar de su grandeza aparente.

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.

