

## 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 explanaciones, 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.

Castiglione en su obra *Il 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—advierde 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 fue 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 ataque. 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 reflujo 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.