

La imagen barroca del Escorial

José Miguel MUÑOZ JIMÉNEZ
Madrid

I. Introducción: el paso de la historia sobre el Monasterio del Escorial.

II. El Escorial en el Barroco español.

- 2.1. *Algo sobre la fortuna del Escorial en Europa.*
- 2.2. *La larga influencia del Escorial en el Pleno Barroco.*
- 2.3. *El Escorial y la arquitectura carmelitana.*

III. El arte barroco en El Escorial.

- 3.1. *El Panteón Real.*
- 3.2. *La Sacristía Mayor.*
- 3.3. *Las grandes pinturas al fresco. Otras pinturas.*
- 3.4. *Otras piezas barrocas.*
- 3.5. *Las fiestas como creadoras de un ambiente barroco.*

I. INTRODUCCIÓN: EL PASO DE LA HISTORIA SOBRE EL MONASTERIO DEL ESCORIAL

A partir de la evidencia de que ningún edificio monumental permanece ajeno al paso del tiempo, ni siquiera el pétreo Escorial ¹, el planteamiento de mi comunicación debe ser doble: por un lado contestar, al hilo de esa reflexión, a la pregunta fundamental de si existe un Escorial barroco, cuando ya es generalmente aceptado que su génesis respondió a la fase cultural del Manierismo ².

En segundo término, aunque lo abordaré primero, según un deseo que ya he expresado en otras publicaciones ³, llamar la atención sobre cuál fue la influencia de El Escorial en la arquitectura del barroco hispánico, confirmando o rechazando así la clarividente sentencia de don José Camón Aznar, cuando señaló que

1. Afortunadamente, ya contamos con un estudio exhaustivo y casi definitivo sobre la historia de su gestación: Vid. CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L., *La construcción del Monasterio de El Escorial. Historia de una empresa arquitectónica*, Valladolid 1994. Después de la publicación de este libro, fundamental, ya se pueden abordar otros aspectos más secundarios acerca del Monasterio.

Un resumen de las renovaciones constructivas del conjunto en ANDRADA PFEIFFER, R., «Las Reconstrucciones en El Escorial», en *Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial en el cuarto centenario de su fundación, 1563-1963*, 2, El Escorial 1964, pp. 323-349.

2. Como se sabe, el Manierismo es la tragedia del Humanismo renacentista, ya despojado de la primitiva ilusión. Surge cuando se alcanza la conciencia de la escisión entre la Naturaleza y el Hombre, lo que empuja a la concepción del paisaje como desposesión ¿Qué mejor definición de El Escorial, que la de paisaje del descarnamiento?

3. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., «La evolución estilística de la arquitecta española del siglo XVI: el parangón italiano», *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español. Príncipe de Viana*, LII, 1991, pp. 233-240, y «El Manierismo en la arquitectura española de los siglos XVI y XVII: la fase clasicista (1560-1630)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, V, 9, Madrid 1992, pp. 111-134.

«... en el siglo XVII lo que no es fruto escorialense es pegadizo y transitorio»⁴.

Dicho Escorial barroco sucedió al originario, filipino y manierista, y, a su vez, fue seguido de un «Escorial neoclásico» que coincide con la llegada a España de Juan de Villanueva, su nombramiento como arquitecto de El Escorial, la presencia del Académico Ponz como pintor en su Biblioteca⁵, y la conocida Descripción del P. Andrés Ximénez, aunque este libro también recoja elementos esenciales de la etapa barroca⁶. Fue esta fase académica, por cierto, un verdadero «revival» escorialense, comparable si no superior al que se detecta en el reinado de Carlos II⁷.

De entrada cabe preguntarse si existe una Iconografía barroca de El Escorial: la mejor imagen, literaria, nos la proporcionan lógicamente sus cronistas, que recogen con pormenor todas las novedades que los Austrias menores fueron introduciendo en el Monasterio,

4. *La arquitectura barroca madrileña*, Madrid 1963.

5. Dice el P. Ximénez: «Para mayor lustre de esta noble Pieza, se están al presente colocando en ella los insignes Varones en letras, que han ilustrado nuestra España... El desempeño de esta estimable obra se ha fiado al delicado gusto, y alta comprensión de Don Antonio Ponz, Artífice de conocido ingenio para la Pintura, quien ha concluido ya mucha parte, desempeñándose con acierto, y bizarría» (*Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, Madrid 1764, p. 210).

6. La visión academicista del Monasterio que comunica el P. Andrés Ximénez, se aprecia claramente en los elogios a la labor arqueológica de Carlos III que recoge en la Dedicatoria, de su *Descripción*, y que en síntesis presenta a El Escorial como una Nueva Academia:

«Resplandece en V. Real Magestad una particular noticia de las Nobles Artes, y Ciencias; y una inclinación noble à protegerlas: son estas el precioso mineral, que ofrece Documentos para la acertada dirección de las Armas, y cultura ilustre de los ingenios... Notorio es à todos el benévolo influxo, con que V. Magestad va resucitando en este Siglo de Oro, la Erudición y Nobles Artes, aumentando premios en las Academias, y mirando à los Profesores, con benigno aspecto... Gemían enterradas en las entrañas del Herculano, muchas de aquellas preciosas Antigüedades..., preciosos modelos à los Facultativos... de modo, que los Reales Aposentos se ven hoy día transformados en una ilustre Academia de Personas Reales».

Su formación neoclásica vuelve a surgir en el Prólogo, cuando al hablar de sus capacidades para la empresa de analizar el Monasterio y sus obras de arte, intenta dar toda una lección teórica sobre la Pintura, inspirada en conceptos académicos como economía, escorzo, relieve, esbelteza (*sic*), acción, actitud, movimiento, dibujo, perspectiva, gracia o Buena Manera.

7. También es fácil defender la existencia de un «Escorial Romántico», en su momento más triste como víctima de desamortizaciones y abandonos, del mismo modo que acabará existiendo un «Escorial burgués y mesocrático», en este siglo que toca a su fin, sin olvidarnos de aquel renacimiento franquista de los años de la postguerra.

sin olvidar el importantísimo capítulo de las fiestas que, en forma de exequias, recibimientos ⁸, centenarios ⁹ y consagraciones, contribuyeron en tan gran medida a crear ese «ambiente» barroco, que sería uno de los fundamentos de la nueva época.

Pero en lo que atañe a la auténtica Iconografía, la plástica, se pueden destacar dos «retratos barrocos» de El Escorial, ambos basados en la «Vista General» que dibujó Juan de Herrera y grabó Perret. En primer lugar tenemos aquel cuadro anónimo, de hacia mediados del siglo XVII, en el que se observa la gran animación que en la Lonja principal discurría, en forma de carruajes, coches, literas de manos, recuas de abastecedores, etc., y que nos muestra un edificio verdaderamente «vivo» ¹⁰.

El otro lienzo, tan barroco, sería el que representa el impresionante «Incendio del año de 1671» que, a partir de la misma perspectiva, convierte San Lorenzo en una gigantesca tea o castillo de fuegos, y no precisamente artificiales, y que como se sabe provocaron la destrucción de todas las cubiertas. Conservado en la Escuela de Arquitectura, se atribuye a fray Francisco de los Santos ¹¹.

Completan la Iconografía barroca de El Escorial aquellos bellos grabados, en su mayoría de Pedro de Villafranca, que se incluyen con

8. Como el texto anónimo, quizás de Luis de Santa María, titulado *Pompa Festiva y real aparato, que dispuso alegre y executó gozoso el Real Monasterio de S. Lorenzo, Otava Maravilla del Mundo en el recibimiento de la Serenísima Reyna nuestra Señora Dña. Mariana de Austria*, Madrid 1649.

9. Vid. ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de, «Descripción de las Fiestas del Segundo Centenario del Monasterio de El Escorial (1763)», en «Varia Escorialensia», *La Ciudad de Dios*, 179, 1966, pp. 118-120.

10. Es hermano de otro óleo, anónimo del siglo XVII y conservado en El Escorial, en el que se representa la imagen tomada de la Iconografía de Juan de Herrera. Pero en este caso es significativa la ausencia total de figuras humanas.

11. Entre los numerosos incendios (1577, 1671, 1731, 1744, 1763 y 1825), quiero destacar en esta introducción sobre El Escorial barroco el de 1671, no sólo por el lienzo citado, sino porque, por orden expresa de Carlos II, se reconstruyeron todas las cubiertas bajo traza del excelente arquitecto del barroco madrileño Gaspar de la Peña, auxiliado desde 1672 por el toledano Bartolomé Zumbigo. Obra de enorme envergadura, además de modificar ligeramente el perfil del edificio —aunque en algún caso como en la lucerna del Colegio la innovación barroquizante fue más sensible—, sirvió de acicate para aquel verdadero «descubrimiento» del Monasterio que va a tener lugar en esos años del reinado del último Austria, y que contribuyó en gran medida a la existencia de un verdadero Escorial barroco (Vid. ANDRÉS MARTÍNEZ, G. de, *El Incendio del Monasterio de El Escorial del año 1671. Sus consecuencias en las artes y las letras*, Madrid 1976. También KUBLER, G., *La obra del Escorial*, Madrid 1983, pp. 159-162).

fecha de 1657 en la Descripción del P. Santos ¹². Primero los del Panteón Real y sus diversos elementos ¹³, encabezados por el retrato de Felipe IV coronado por el alzado del Panteón, tan representativo de esta época ¹⁴. Se completan con los que fray Luis de Santa María introdujo en su Octava Sagradamente culta ¹⁵, de 1664, y, en la misma línea, los que incluye fray Andrés Ximénez del retablo de la Sagrada Forma y de algunas otras joyas barrocas del conjunto ¹⁶.

12. Me refiero a su *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, única maravilla del Mundo*, Madrid, 1657, y sus tres ediciones siguientes de 1667, 1681 y 1698, aparte de su temprana edición en inglés en Londres, 1671. También vid. su *Cuarta Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Madrid 1680, y su *Descripción de las pinturas que se hallan en el Monasterio del Escorial*, s. l. n. a.

13. Además del retrato de Felipe IV, de 1657, que sirve de frontis del Libro Segundo, se incluyen las láminas de la Portada del Panteón, del pavimento, de los alzados de la capilla y de su escalera, todas de Villafranca, como lo es la «Iconographía» inicial, inspirada en la de Juan de Herrera. También la lámina de la lámpara genovesa que se colocó en esta cripta.

Son de esta obra, además, los interesantes grabados del alzado de los túmulos, y el plano de los cinco catafalcos con siete velones a cada lado, que iluminan la Traslación de los Cuerpos Reales (p. 146, de la cuarta edición de Madrid 1698), y por último, del Ángel del Libro de las Oraciones de los Difuntos, y del Águila del jeroglífico de Carlos I.

14. LÓPEZ SERRANO, M., «Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo», *Varia velazqueña*, I, Madrid 1960, pp. 499-513, dio a conocer la importantísima serie iconográfica del monarca hecha por Villafranca a partir de los retratos de Velázquez. Para esta lámina, en la que elogia la originalidad de la composición, señala como modelo el retrato conservado en la National Gallery. También da a conocer que se reprodujo en la obra de Luis Fernández de Santa María, pero da la fecha, errónea, de 1657.

15. De nuevo, el retrato de Felipe IV de Villafranca, coronado por el Panteón, del año de 1657. Además, la Iconographía plagiada de Herrera, y la Torre Austríaca, («Supra firmam Austriae Petram», o «Castillo armado de Dios...») que acompaña el epigrama del P. Fray Andrés de Villamanrique.

16. Aparte de las láminas de Villafranca que toma del P. Santos, Ximénez incluye la magnífica «Planta baja y Alzado de la Escalera Principal», dibujada por Lázaro Gómez y esculpida por Murguía y Gómez; la lámina del pequeño monumento en plata de los «Ascendientes de la Reyna doña Mariana de Neobourg», del mismo diseñador y grabada por Juan Minguet; la lámina del «facistol del Coro», de Lázaro González e Ignacio Fernández Palomino; el magnífico «Altar de la Sagrada Forma», de Lázaro Gómez y Palomino, y una Planta General del Monasterio, debida al citado González.

Por las fechas, los asociaríamos a los dos deliciosos cuadros del francés Miguel Ángel Houasse (+ 1730), conocidos como «Vista del Monasterio de El Escorial», y «El Jardín de los Frailes de El Escorial». En cambio, el óleo de Gabriel Joli del mismo tema de la Vista, anterior a 1771, sería ya, por su precisión científica, más neoclásico.



Retrato de Felipe IV, coronado por el Panteón (P. SANTOS, *Descripción...*, 1657).

II. EL ESCORIAL EN EL BARROCO ESPAÑOL

Uno de los problemas principales de la arquitectura barroca española

Entre los problemas particulares de la arquitectura barroca española ¹⁷ sobresale, en la perspectiva de mi análisis, el tema de la influencia escorialense en la arquitectura del siglo XVII. Es cuestión fundamental, que aquí sólo pretendo plantear.

Fue tal el impacto que San Lorenzo el Real provocó en los círculos artísticos españoles, como fruto de una política oficial de renovación arquitectónica ¹⁸, que al hilo de la creciente centralización de la Monarquía Absoluta, acabó por convertirse en un extraordinario paradigma. Intentar cuantificarlo no es asunto baladí, pues en su núcleo estaría, en mi opinión, el delicado problema de la distinción entre el Manierismo clasicista y el primer Barroco español ¹⁹.

17. El arte efímero; las articulaciones de muros y bóvedas; la relación cúpulas-espacios; las capillas del sagrario; los camarines; los retablos; los coros; los transparentes; las sacristías; los claustros; las torres; las fachadas de las grandes catedrales, etc.

18. Es muy extensa la bibliografía sobre la arquitectura desarrollada por Juan de Herrera y sus epígonos. Quiero destacar BUSTAMANTE GARCÍA, A., «En torno a Juan de Herrera y la Arquitectura», *B.S.A.A.*, Valladolid 1976, p. 228 y ss.. Por mi parte, además de «El Manierismo en la arquitectura española...», *art. cit.*, mi ponencia «El eco de Juan de Herrera en la arquitectura religiosa: las iglesias parroquiales y las colegiadas», en el Simposium *Juan de Herrera y su Influencia*, Santander 1993, pp. 205-216.

19. La fase del Manierismo clasicista se ve superada hacia 1620-1630 (aunque no desaparece hasta 1635, al menos), con la llegada de nuevas formas cortesanas cuyo origen estaría, precisamente, en el Panteón de El Escorial, del italiano Crescenzi, en las tímidas novedades decorativas de Juan Gómez de Mora en los edificios municipales madrileños, y en el lujo desarrollado por Alonso de Carbonell y Diego Velázquez en el Palacio del Buen Retiro.

Los *nuevos acentos* conducen, junto a la tendencia a la monumentalidad y riqueza decorativa del jesuita Hermano Bautista, al triunfo de un *difuso primer barroco español*, de «superficie activa» —que es como lo denomina Kubler—, y que por su fuerte carga herreriana ha llevado a la mayoría de los historiadores a denominarlo Clasicismo. Es un término absolutamente inapropiado por su enorme imprecisión, pero con el que creen solucionar el problema de la pervivencia de las formas tardomanieristas de origen escorialense (Palladio, Herrera y Viñola), donde se mezcla el vitruvianismo y el anti-vitruvianismo.

Quizás por ello se impone el recurso al concepto de *Protobarroco*, o primer barroco, perceptible en muchos focos españoles.

2.1. *Algo sobre la fortuna del Escorial en Europa*

Resulta de gran interés lo que Kubler comenta acerca de las opiniones de Madame D'Aulnoy, en su visita de 1679-1681, y de A. Zouvin, que gustan de elogiar la obra del Panteón Real en cuanto que su riqueza de materiales, tan barroca, coincidía con el gusto de la Corte de Luis XIV. Ciertamente es que tales alabanzas las extienden al Retablo Mayor, totalmente herreriano, si bien ello puede hacernos reflexionar acerca de cómo El Escorial es el fundamento del Barroco posterior.

Como evidencia de la fama internacional del Monasterio de San Lorenzo, resulta significativo que Anthony Blunt reconozca su influencia en dos destacados edificios franceses: en el proyecto original de Val-de-Grâce, que inicia Ana de Austria en 1645, en el que Mansart concibe una iglesia flanqueada por un convento en un lado y un palacio en el otro, y en la disposición en parrilla de la planta del conjunto de Los Inválidos de París, trazado por el otro Mansart en 1670-1677 ²⁰.

Pero además de estos dos destacados ejemplos, me parece que el alcance de El Escorial en la arquitectura francesa fue mucho mayor, pues, además de contribuir a la génesis de las escaleras imperiales, y de algunos conventos de carmelitas descalzas del tipo de Riom o el de Besançon-Les-Bains (de lógica influencia española), me atrevo a señalar una paradójica, por inconfesable, influencia escorialense en la ciudad-palacio de Richelieu, que en 1631 trazó Lemercier para el famoso primer ministro, en cuya racionalidad rectilínea se percibe la emulación de realizaciones tan herrerianas como la Villa de Lerma o el mismo Escorial.

En Europa central, Müller y Vogel han señalado la influencia de El Escorial en el monasterio ideal del Barroco, pues fue, a partir del modelo básico del castillo, el primer gran proyecto dotado de simetría axial, con un sistema de cuatro alas y la iglesia en el centro.

Su disposición se repite con la iglesia conventual elevada en el eje central como dominante, incorporada como centro al conjunto del edificio y destacando solamente la fachada a modo de saliente, en los monasterios de Vorau, Einsiedeln, Weingarten, Göttweig,

20. BLUNT, A., *Arte y Arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid 1977 (1953), pp. 221 y 354.

Wiblingen, Neuburg y Melk, y exenta respecto al conjunto en Obermachtal y Ottobeuren ²¹.

En Portugal, la megalomanía del rey Joao V quiso hacer «otro Escorial», ya en el siglo XVIII, en el bello conjunto de Mafra, en todos los sentidos inspirado en nuestro modelo, salvando algunos cambios de distribución.

2.2. *La larga influencia del Escorial en el Pleno Barroco*

Los modelos herrerianos y la severidad escurialense, que tan bien servían a los ideales de la Contrarreforma por su sobria austeridad y su simplicidad geométrica, van a pervivir largamente en la arquitectura de la primera mitad del siglo XVII, y aún más allá. Sólo lo decorativo, en pos de la ostentación, conoce un incremento respecto al Manierismo.

En este sentido ¿hasta qué punto son Juan Gómez de Mora, Crescenzi, o Carbonell, ya barrocos, cuando la estructura de sus diseños es idéntica a la de la arquitectura herreriana?

En un rápido repaso, intentando delimitar el influjo escurialense en España a partir de 1630 ²², se debe insistir en la obra de Gómez de Mora, activo entre 1616 y 1648, pues suele considerársele inmerso en un Primer Barroco Español.

Es cierto que como arquitecto de las Obras Reales, y por su larga carrera, llegó a consolidar una manera de hacer arquitectura que acaba por constituir un verdadero estilo cortesano, austríaco: obras como el Colegio de Málaga alcalaíno; la Clerecía salmantina; la Cárcel de Corte, el Ayuntamiento de Madrid, o la misma Plaza Mayor, especie de Escorial «vaciado», manifiestan bien a las claras el origen escurialense de su primera concepción.

La influencia del Monasterio filipino en otros arquitectos de su generación, como el carmelita fray Alonso de San José cuando traza la disposición del Convento de Santa Teresa en Ávila, vuelve a

21. MULLER, W., y VOGEL, G., *Atlas de arquitectura 2. Del románico a la actualidad*, Madrid 1985 (1981), pp. 478-479.

22. Pues la extensión de sus postulados, por toda la Península, en los cincuenta años que van de 1580 a 1630, no es más que el ámbito de desarrollo de un estilo, el Manierismo clasicista, basado en el triple fundamento del modelo escurialense, la difusión de los tratados teóricos italianos, y la Contrarreforma.

insistir en la vigencia del arquetipo, aunque entra ya, por el mayor énfasis decorativo, en el inicio del Pleno Barroco.

Por los mismos años, Crescenzi y Carbonell disponían el magnífico conjunto, especie de Escorial profano, del Buen Retiro madrileño. Con otros fines y otros materiales más ligeros, es sin embargo un edificio muy representativo de ese estilo «Austria» que siempre acaba remitiendo a la disposición, de lejano origen castrense, de San Lorenzo de El Escorial. No son pocas las semejanzas, además del estilo de raíz herreriana: junto a un convento de jerónimos, se pretendió crear un marco adecuado para que el rey Felipe IV pudiera actuar como gran protector de las artes, mecenas de la pintura y, como nota particular que el decoro impediría realizar en El Escorial, inspirador de magníficos espectáculos teatrales.

Y todo ello dentro de un aspecto exterior que remitía inexorablemente, como bien ha comentado Jonathan Brown, a una arquitectura sacra, en la que las torres coronadas de chapiteles de pizarra proclamaban que aquélla era la residencia de Su Majestad Católica ²³.

En la segunda mitad del siglo, aproximándonos al Ultrabarroco, cómo no recordar el modelo escorialense ante el diseño, cuadrilongo con torres en las esquinas, de la basílica de El Pilar de Zaragoza, donde se une además, como se sabe, el modelo de la otra gran obra herreriana de la Catedral de Valladolid, tan fecunda en su estela americana. También en el Santuario-Colegio de Loyola, de fundación real, podríamos apreciar un eco ya cada vez más lejano.

Una tarea que todavía falta por hacer es estudiar la influencia de El Escorial en los tratadistas de arquitectura del período barroco. Su alcance llega hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando con el Academicismo conoce un auge extraordinario, renovándose el afán por estudiar el edificio de San Lorenzo ²⁴.

23. BROWN, J., ELLIOTT, J. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid 1981, pp. 59-90. También es significativo el comentario, en la p. 90, de que el Retiro es la proyección tridimensional de la personalidad y los objetivos del Conde-Duque, empeñado en dar lustre a la imagen de la Monarquía, imponiendo la adhesión al modelo arquitectónico creado por Felipe II, con la esperanza de que el monarca reinante fuera identificado con su gran antepasado.

Puedo añadir que dicho modelo constructivo se imponía por sí solo, y desde el mismo momento de la construcción de El Escorial.

24. Vid. BUSTAMANTE GARCÍA, A.. «De Granada a El Escorial: la arquitectura renacentista en el siglo XVIII», *El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid 1989, pp. 71-79.

2.3. *El Escorial y la arquitectura carmelitana*

Un capítulo especial por su estrecha vinculación, mantenida como modo propio de la Orden hasta el final del siglo XVIII, debo dedicar a las relaciones entre el arquetipo escurialense y lo carmelitano, paradigma del tipo conventual del barroco hispánico.

Como ya tuve ocasión de estudiar ²⁵, el Carmelo Descalzo acabó aceptando, en un fenómeno de racionalización que se detecta en otras instituciones de aquellos años de Clasicismo filipino, el estilo del Manierismo clasicista que Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y el mismo monarca intentaron imponer desde arriba, y a partir del modelo escurialense, en todo el ámbito hispano. Los postulados de funcionalidad, severidad, nobleza y economía de líneas, y los elementos arquitectónicos, son comunes a ambos clasicismos, al filipino y al carmelitano, versión humilde en definitiva del primero ²⁶.

La lucha, admirable, de los superiores de la Orden, por mantener a lo largo de todo el Barroco la fidelidad al modo original de la religión, encuentra su fundamento teórico en el Tratado de Arquitectura del fraile mexicano Andrés de San Miguel, claro paradigma del Clasicismo, inmerso también en el mismo sacro vitruvianismo de Herrera ²⁷.

Esta base teórica de la arquitectura carmelitana se plasmó en una realidad constructiva mucho más pobre y sencilla, en un «modus humilis» del Manierismo filipino, coherente con el espiritualismo de la Reforma teresiana: si la Revelación y la Encarnación, dice fray Andrés, han hecho innecesaria la riqueza para reflejar la magnificencia de Dios, que nació en un pesebre, verificando por ello la santidad de la pobreza la comunión entre Dios y los

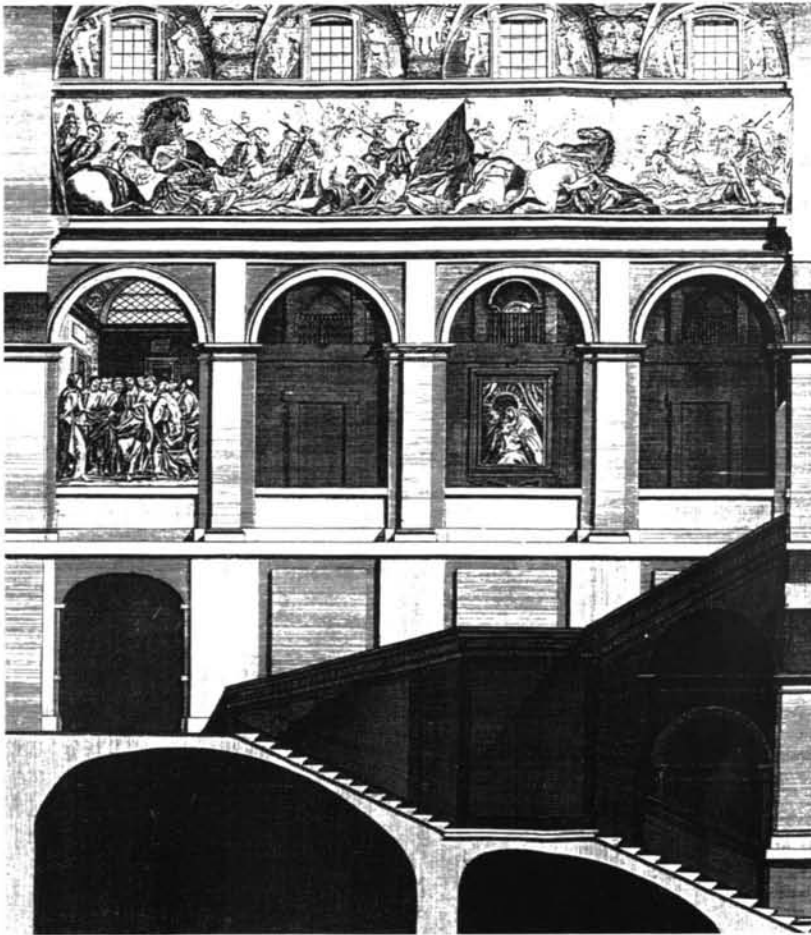
25. MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., *La Arquitectura Carmelitana*, Ávila 1990.

26. RIVERA BLANCO, J., *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del Clasicismo en España)*, Valladolid 1984.

27. Se trataba de una obra de arquitectura y matemáticas estrechamente enlazada con los tratadistas vitruvianos españoles, en especial con la edición de Miguel de Urrea de 1582, a la que sigue con mucha fidelidad. Sintonizando con las más avanzadas tendencias de la corte filipina, fray Andrés gusta de exponer su particular «Descripción del Templo de Salomón», intentando relacionarla con algunos fastuosos y míticos templos que hubo en el reino del Perú y con la más adecuada forma de los conventos carmelitanos. En definitiva, es un tratado de la sabiduría divina semejante al que el P. Sigüenza encontraba en el edificio de El Escorial, donde con la suma de Vitruvio (que explicó la razón natural de la Arquitectura) y de San Agustín, se llegó a la sacralización del sistema clasicista.

hombres, en consecuencia la arquitectura monástica tendría que ser pobre y severa.

De todo esto podría derivarse una interesante consecuencia: la vigencia escurialense, en el Barroco conventual hispánico, no se basó únicamente en razones de índole económica (escasez de recursos), sino que podría resultar que la sobriedad y severidad clasicista, de buena parte de nuestro Barroco, obedezca a razones de índole religiosa y moral.



Alzado de la Escalera Imperial (P. XIMÉNEZ, *Descripción...*, 1764).

III. EL ARTE BARROCO EN EL ESCORIAL

El mejor cronista de las obras barrocas desarrolladas en El Escorial, aunque lo haga desde el Academicismo y no dude en repetir los comentarios de sus antecesores, es el P. Andrés Ximénez, cuando señala que «... echan de menos los Discretos, en la Descripción antigua, muchas particularidades de consideración, que se han aumentado de la Fundación acá...»²⁸. Él me servirá de guía en casi todo el recorrido.

3.1. *El Panteón Real*

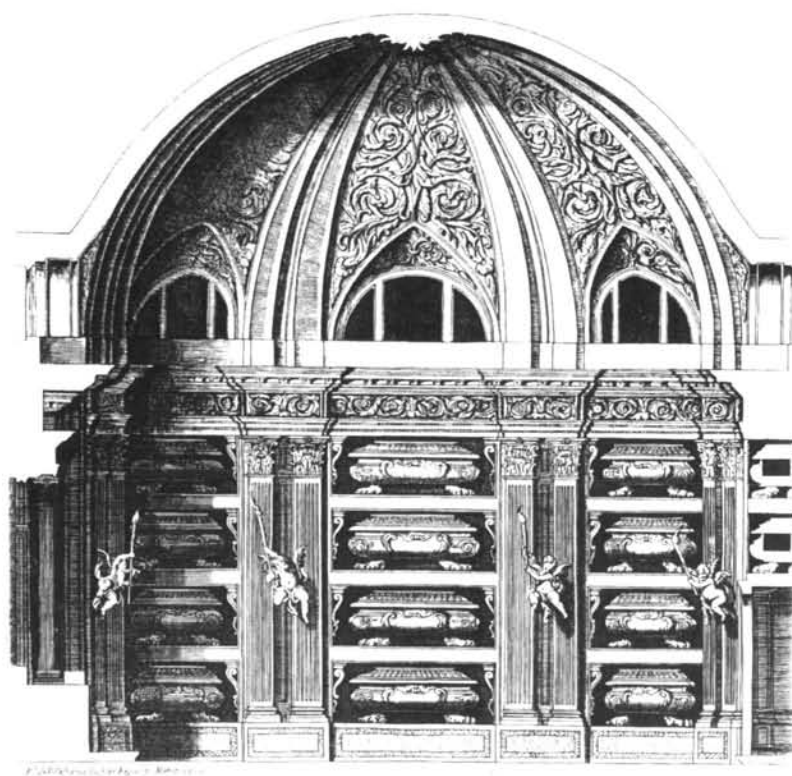
Casi la mitad de la Parte III dedica el P. Ximénez a la Descripción del Panteón y su Capilla Real. Se limitó a copiar al P. Santos, salvo en la relación de los sepulcros de los reyes y familiares que habían fallecido con posterioridad a Felipe IV. Todo este texto interesa más desde el punto de vista de su carácter de santuario fúnebre de la Monarquía, formada por vicedioses, que desde el artístico. Pero ya ha sido bien estudiado este magnífico conjunto trazado por Juan Gómez de Mora y realizado por el italiano Crescenzi y Alonso Carbonell²⁹.

Sólo insistir en que en él se ha situado con precisión la aparición de un verdadero Primer Barroco Español, pues en sus novedades decorativas, en su policromía y elegancia supremas, se cifra el paso del Manierismo a un Pleno Barroco vivificado por aquellas innovaciones de origen italiano.

La influencia de sus dorados roleos en obras funerarias de la Corte —como la Capilla de San Isidro en San Andrés— son innegables. El último eco sería aquel magnífico Panteón de los Duques del Infantado, en San Francisco de Guadalajara, que con mínimas variantes trazó en 1696 Felipe Sánchez, inspirado en El Escorial y en la iglesia de San Andrea al Quirinal.

28. «... porque en ella no se hace mención alguna del Magnífico retablo, Camarín y Transparente de la Santa forma que se venera en esta Sacristía...», sigue citando el Diseño de la Reina Doña Mariana de Neobourg, así como «... la relación de un gran número de Pinturas, de galante y bizarra execución, que adornan el Palacio, de mano de Lucas Jordán, Jusepe Rivera, y otros famosos Profesores...» («Prólogo»).

29. Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, Madrid 1959, pp. 199-213, y «El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca», *B.S.A.A.*, Valladolid 1981, pp. 265-284.



Alzado del Real Panteón (P. SANTOS, *Descripción...*, 1657).

3.2. La Sacristía Mayor

Construida en el plan general del Monasterio, va a ser en tiempos de Carlos II cuando esta zona se convierte en un verdadero «Santuario dentro del Santuario», con un programa ultrabarroco lleno de intenciones religiosas y artísticas, de mayor suntuosidad.

Así, cómo entender si no el enriquecimiento sistemático de los muros de la Ante-Sacristía, y por supuesto de la Sacristía, a base de la colocación de pinturas³⁰, completadas con frescos como

30. El P. Ximénez da la relación exacta de las mismas, debidas a Veronés, Van Dick, Rubens, Ribera, etc.: «Las paredes hasta la Cornisa, están vestidas de

aquel de la bóveda donde «... se finge en la Pintura el Cielo abierto, por donde viene un Ángel volando como á dar aguamano á los Sacerdotes, con una Jarra y una Tohalla», según la narración del cronista.

Respecto a la obra del Altar de la Sagrada Forma de Gorkum, con su capilla-transparente y su precioso camarín, nada nuevo añado al señalar que se trata de una de las cimas del Pleno Barroco español, en la segunda mitad del siglo XVII. Al respecto es muy significativa la calificación del P. Ximénez: «... milagro de la Arquitectura, dentro de aquel milagro del Mundo, consagrado al milagro del Cielo, que se venera en la sagrada Forma», haciendo mención así a la inscripción que lo recorre por su parte superior.

3.3. *Las grandes pinturas al fresco. Otras pinturas*

Simplemente recordar cómo, por medio de los grandes ciclos pictóricos que se ordenaron en el reinado de Carlos II, debidos sobre todo a Lucas Jordán, El Escorial se dotó de piezas de enorme magnificencia barroca ³¹.

Empezando por la bóveda de la Escalera Principal y su faja inferior, de cuyo autor el P. Ximénez elogia la gran gentileza y valentía caprichosa. Gran conjunto del Barroco decorativo, verdadero anticipo de la escalera de Wurzburg debida al Tiépolo, quiero llamar la atención acerca del carácter sagrado de su temática, y del interesante pormenor de la presencia de los retratos de los Reyes Felipe IV y Carlos II ³².

excelentes Quadros de Pintura, Joyas Sagradas con que enriqueció esta maravilla el Rey Felipe Quarto. Advirtió su Magestad estaban pobres de pintura algunas Piezas, en particular esta y la de la Sacristía; y así ordenó que con las Pinturas antiguas que aquí estaban, se compusiesen otras piezas menos principales, y en esta se ajustasen las que se irá refiriendo, juntamente con las que había en ellas de estimacion...» (p. 286).

31. Vid. CAMPOS Y FERNÁNDEZ-SEVILLA, F. J., «Las pinturas de la escalera imperial del Escorial», *La Ciudad de Dios*, 199, 1986, pp. 253-300, y «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial», *ibidem*, 203, 1990, pp. 67-88.

32. «Sobre la ventana del medio de las tres de Oriente se ve un Medallón lustroso, en que se representa el rostro del Rey Felipe Quarto el Grande, como de Bronce dorado; el qual corresponde al Occidente el de el Señor Carlos Segundo su hijo, en otro Medallón semejante en el lucimiento; y sobre él se ve también pintado en un Corredor de buena imitación, en el que está como señalando, y refiriendo à la Reyna su Esposa, Doña María Ana de Neobourg y à la Reyna su Madre, lo

Se trata del proceso de barroquización de un edificio manierista. Al ser éste tan inmenso, el empeño hubo de centrarse en puntos concretos ³³, no alcanzando lógicamente a la totalidad. Pero es llamativa la gran cantidad de pinturas repartidas por todas las piezas, como en los Capítulos, donde señala Ximénez «... todas estas dio el rey Felipe Quarto, para la composición de ellas».

Interesante es la mención de la obra del pintor Francisco Llamas, a quien se deberían las pinturas de los cielos rasos de los Claustros Menores, a base de figuraciones de las Virtudes; lo mismo en las pinturas del Paseo del Colegio, con un programa tomista realizado por el mismo Llamas, «... que imita al Jordán».

Este capítulo de las pinturas barrocas de El Escorial es inagotable: por un lado asombra el gran número de lienzos debidos a José de Ribera, como los de los Aposentos Reales, junto a obras de Guercino, Reni, Albano, Carraci, Jordán, Rubens...; o en forma de retratos reales, de mano de Pantoja de la Cruz, Carreño y de Velázquez; o los Trece Árboles Genealógicos, situados en el aposento y galería baja del claustro de palacio, «... de todas las ilustres Casas de la Europa, entroncadas con la de Castilla», según era costumbre en la época.

Interesante, por tocar el tema del decoro en el Barroco, es el capítulo que Ximénez dedica a cuatro pinturas de Albano de tema mitológico (Neptuno y Anfítitre, la Fortuna, el Tiempo y el Rapto de Europa), y que por mostrar desnudos ordenó Carlos II se retocasen con paños de pureza, gesto muy elogiado por el cronista ³⁴.

significado de esta Obra, con muy viva acción. Los Retratos de Sus Magestades muy parecidos y del natural, que dan mucha autoridad a todo» (p. 67).

33. Como en las diez bóvedas de la nave mayor y menores de la basílica, pintadas por Lucas Jordán en sólo veintidós meses, y de las que Ximénez hace una larga descripción (pp. 254-273).

34. «... aunque las Historias de todos seis (*sic*) en lo moral de ninguna enseñanza..., si bien pueden tener la utilidad, de que a vista de estos delirios tan sin fundamento, se descubren más bien las luces de las verdades católicas... Para que más campease su destreza pintaron los Artífices las más de estas Deydades desnudas, pero el Señor Carlos Segundo (en cuyo tiempo se pusieron aquí) mandó con loable zelo, que se las hechasen unas ropas, ó cendales; resolución cristiana y prudente; que no siempre estan los ojos tan bien templados hacia los primores del Arte, que no sientan los estímulos de la flaqueza humana; y es mejor defender en algún modo á la buena execución y bizarría de la Pintura, que dar motivo a la ruina espiritual del próximo» (p. 183).

3.4. *Otras piezas barrocas*

No se agota aquí el Escorial barroco. Desde aquel Órgano de Campanas que el gobernador de los Países Bajos envió en 1674, pasando por el precioso Camarín de Santa Teresa³⁵ situado en el recinto conventual, junto al Aula de Moral, verdadera cámara de maravillas devocionales, plenamente inscrito en la mentalidad del Barroco español a pesar de ser un elemento también propio del Manierismo; siguiendo por ciertas piezas de orfebrería, colocadas en la Biblioteca sobre sendas mesas de pórfido, como la estatua ecuestre de Felipe IV, y el famoso Monumento de la Casa de Neuburgo, que llegó en 1756 y del que Ximénez ofrece una lámina, junto a otros elementos como la Araña del Coro que regaló Carlos II, y por último, varios altares, imágenes y retablos que en los reinados de Felipe IV y Carlos II fueron completando la decoración sagrada de El Escorial³⁶.

3.5. *Las fiestas como creadoras de un ambiente barroco*

Aspecto últimamente de moda, dice Bonet Correa al estudiar la fiesta barroca, como práctica del poder, que quien ha leído una relación puede decir que ha leído todas, aunque sea precisamente en su calidad de serie, en sus casi insignificantes variantes donde reside el máximo interés de las distintas versiones de la fiesta, siempre idéntica e igual a sí misma como todos los ritos³⁷.

35. Estudiado por GARCÍA-TRÍAS CHECA, C., «El Camarín de Santa Teresa: una pequeña 'cámara de maravillas' del Monasterio de El Escorial», en *Monjes y Monasterios Españoles*, tomo I, El Escorial 1995, pp. 135-160. Consistía según Ximénez en «... un tesoro de Sagradas reliquias, y una gran suma de preciosidades, de Escultura, Iluminación, Miniatura y pintura, de famosos artífices, muchas cruces, Imágenes, Agnus, Relicarios, Ramilletes, con otros mil Diges devotos» (p. 120). Hace a continuación una interesantísima relación, en especial de las pinturas y láminas que contenía.

36. Por ejemplo, el que se instaló en la Sacristía del Coro, el de la Capilla del Colegio, el de la Iglesia Antigua, o las estatuas relicarios, que como la de San Lorenzo, colocada en el medio de las Reliquias del Altar de San Jerónimo, mandó hacer en Madrid Carlos II, mientras que en el otro altar de las Reliquias se colocó por orden de Felipe III la imagen de la Ciudad de Mesina. Destacó también el altar de preciosa disposición de N.ª S.ª del Patrocinio, colocado por orden de Felipe IV en el Sota-coro.

37. BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid 1990, pp. 5-31.

Esto se observa en las magníficas fiestas de El Escorial, tan ligadas a la Corte y a la Monarquía. Sin pretender agotar un tema que tendrá mejor tratamiento en otros estudios de este mismo Simposium, me atrevo a señalar que fueron fiestas llenas de significación barroca.

Me limitaré a enumerarlas: empezaron lógicamente las celebraciones que nos cuenta el P. Sigüenza, que todavía debemos calificar de manieristas, pero que en su carácter contrarreformista son la base de tantas fiestas religiosas más tarde desarrolladas en el Barroco. Las fiestas de la consagración del templo, del traslado del Santísimo Sacramento, de la recepción de las diversas partidas de reliquias, etc., en las que las luminarias, los sermones, las poesías y muchas otras cosas, permiten afirmar que El Escorial, quizás por su carácter de corte real, es modelo de todo lo que se hace en España a partir de 1560.

De carácter funerario, sobresalen las fiestas de la Traslación de los Cuerpos Reales que narra el P. Santos, con el alzado de los túmulos y plano de los catafalcos, todo en el año de 1657, al tiempo de la terminación de la obra del Panteón Real.

Por último, cómo no citar la Octava Sagrada que narra Luis de Santa María con motivo del Primer Centenario de San Lorenzo, en 1664. Con Ocho Sermones y Certamen Poético³⁸, se recogen los motivos de la celebración, la relación diaria de los festejos, el aseo particular del Altar mayor del Templo³⁹, lo «moderno» que estaba todo sin que acusara el paso del tiempo, las luminarias que coronaron todas las cornisas y torres, el «castillo», con su dragón y todo, de fuegos artificiales, las tres comedias de Calderón de la Barca que se representaron⁴⁰, y el torneo, sarao o máscara que con una corrida de toros fingida fue representado por los Colegiales de Beca.

38. Se propusieron varios asuntos a los que concurren muchísimos poetas de mediana calidad. Destacan el asunto primero, que consistía en augurar eterna duración al Monasterio; el tercero, sobre la tópica comparación entre El Escorial y el Templo de Salomón, y el quinto, sobre la Arquitectura como hermosa simetría de las partes, según el Vitruvio.

39. Con un gran Relicario cuya forma era un Templo; en el pavimento de su pedestal, sobre gradas de plata, se colocó la Custodia para el santísimo; se adornó con flores de seda y plata, jarrones de bronce plateado, y candeleros en todos los pisos del Retablo (p. 10).

40. Fueron las tituladas *También ay duelo en las damas, Dicha y desdicha en el nombre, y El maestro de dançar*, y se representaron en un patio del palacio, protegido del sol (p. 17).

Junto a la fiesta sacra y profana, la cultura funeraria que preside todo el conjunto hizo que las ceremonias de entierro de los monjes, en la Iglesia Antigua, también fueran de verdadero esplendor ⁴¹.

41. «Celebranse en ella los Entierros y Exequias de los Monges, por estar acomodada y vecina al Claustro donde estan las sepulturas: y es también de ver esta Función Fúnebre, que se hace con gran solemnidad, por una comunidad tan numerosa y grave y tan exercitada en Funciones Sagradas, y de piedad. Rézase aquí también el De profundis, antes de comer, por los Bienechores» (Ximénez, p. 108).