

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

XLI

CICLO DE CONFERENCIAS

PARQUES Y JARDINES



*C. AÑÓN FELIÚ – J. L. SANCHO GASPAR – J. MARTÍNEZ PEÑARROYA – M.
LUENGO AÑÓN – L. M. APARISI LAPORTA – A. LUENGO AÑÓN – C. CAYETANO
MARTÍN – J. DEL CORRAL RAYA – F. DIAZ MORENO – M.ª T. FERNÁNDEZ
TALAYA – C. LOPEZOSA APARICIO – R. BASANTE POL – J. MONTERO PADILLA –
E. DE AGUINAGA LÓPEZ – R. SERRANO RUBIO – C. ARIZA MUÑOZ – F. AZORÍN
GARCÍA – A. SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA – A. CARLOS PEÑA – A. MORA
PALAZÓN – P. GONZÁLEZ YANCI – I. BARBEITO CARNEIRO*

*INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
C. S. I. C.*

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Centro de Ciencias Humanas y Sociales

La responsabilidad del texto y de las ilustraciones insertadas
corresponde al autor de la conferencia.

Imagen de cubierta: *Exedra*, en el Parque del Capricho (Alameda de Osuna),
por Carlos Clifford, año 1856.

© 2011 Instituto de Estudios Madrileños
© 2011 Los autores de las conferencias

ISBN: 978-84-930333-7-8
Depósito Legal: M-18184-2012
Impreso en España

SUMARIO

	<i>Págs.</i>
<i>Presentación</i> , por ALFREDO ALVAR EZQUERRA.....	9
<i>Anotaciones al Ciclo de Conferencias Parques y Jardines Madrileños</i> , por M ^a TERESA FERNÁNDEZ TALAYA.....	11
<i>Los Jardines de El Escorial</i> , por CAMEN AÑÓN FELIÚ.....	15
<i>El patio de los evangelistas del monasterio de El Escorial</i> , por JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR.....	35
<i>El Campo del Moro</i> , por JOSÉ MARTÍNEZ PEÑARROYA.....	61
<i>Los jardines del Capricho de la Alameda de Osuna</i> , por MÓNICA LUENGO AÑÓN.....	79
<i>Jardines en el Real Bosque de la Casa de Campo</i> , por LUIS MIGUEL APARISI LAPORTA.....	111
<i>Los Jardines de Aranjuez</i> , por ANA LUENGO AÑÓN.....	137
<i>Paseos, caminos y arbolado: la jardinería en el urbanismo madrileño (siglo XV a XVIII)</i> , por CARMEN CAYETANO MARTÍN.....	151
<i>Jardines particulares en el Madrid del siglo XVIII</i> , por JOSÉ DEL CORRAL RAYA.....	175
<i>Jardines conventuales. Un caso singular: los Recoletos de Huerta a Biblioteca</i> , por FÉLIX DIAZ MORENO.....	187
<i>De los jardines de la Moncloa al parque del Oeste</i> , por MARÍA TERESA FERNÁNDEZ TALAYA.....	201
<i>Espacio y solaz para los madrileños: El Paseo del Prado</i> , por CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO.....	215
<i>El Real Jardín Botánico, una institución al servicio de la Corona española</i> , por ROSA BASANTE POL.....	229
<i>Las Vistillas</i> , por JOSÉ MONTERO PADILLA.....	245
<i>Parque de la Fuente del Berro</i> , por ENRIQUE DE AGUINAGA LÓPEZ.....	257
<i>La Quinta de los Molinos</i> , por RAFAEL SERRANO RUBIO.....	273
<i>Los nuevos espacios verdes de la Comunidad de Madrid</i> , por CARMEN ARIZA MUÑOZ.....	291

<i>El parque Arias Navarro, pulmón de Aluche</i> , por FRANCISCO AZORÍN GARCÍA.....	301
<i>Los Jardines de Eva Perón</i> , por ALBERTO SÁNCHEZ ÁLVAREZ INSÚA	317
<i>La plaza de Oriente</i> , por ALFONSO DE CARLOS PEÑA.....	333
<i>Los Jardines del Descubrimiento</i> , por ALFONSO MORA PALAZÓN.....	355
<i>El Pasillo Verde</i> , por PILAR GONZÁLEZ YANCI.....	373
<i>El Jardín de Marcela, la hija del poeta Lope</i> , por ISABEL BARBEITO CARNEIRO	395
<i>Los Jardines de la Fresneda</i> , por CARMEN AÑÓN FELIÚ	421

EL PATIO DE LOS EVANGELISTAS DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Por JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR
*Instituto de Estudios Madrileños**

Conferencia pronunciada el día 17 de
octubre de 2006, en el Museo de los
Orígenes (antes Museo de San Isidro)

EL DISEÑO HERRERIANO DEL PATIO DE LOS EVANGELISTAS

El Claustro Principal del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial constituye un espacio especialmente significativo dentro de la fundación de Felipe II, pues en todo establecimiento monástico el gran patio cerrado en torno al cual se distribuyen las principales dependencias destinadas a la vida de la comunidad simboliza el conjunto de la clausura toda, de la vida que se trataba de llevar allí y de las intenciones que los fundadores tenían al respecto de las características más específicas que debían diferenciar este cenobio de todos los demás.

Su magnificencia, por tanto, obedece a un designio calculado desde el principio, y estructurado por la arquitectura de Juan Bautista de Toledo en sus espacios tanto exteriores, definidos por sus fachadas monumentales, como en los interiores de las galerías.

El proyecto de Toledo fue completado, ya en la década de 1580, con la construcción del templete central, la «fuente extraordinaria» cuyo diseño se atribuye siempre a Juan de Herrera, y que, dedicada a los Cuatro Evangelistas, da nombre a este espacio que a modo de paraíso cerrado se abre en el centro del Monasterio: el Patio de los Evangelistas.

Pero, ya desde su idea primigenia, la arquitectura del claustro y su patio no puede entenderse limitada a la constituida de piedra, sino que incluye necesariamente la formada por vegetales que dan vida y color a su suelo, contrapuesto al cuadrado visible del cielo hacia el cual se elevan las cúpulas y torres de la iglesia y del prior. El jardín de los Evangelistas es una pieza tan arquitectónica, dentro del conjunto del

* Este trabajo forma parte de las investigaciones que el autor realiza para Patrimonio Nacional. Agradezco su amable ayuda a D^a Carmen Añón, y su gentileza a D^a María Teresa Fernández Talaya.

Monasterio, como el retablo o los cenotafios: al igual que éstos, hechos de mármoles, difiere de la masa granítica del edificio sólo en su material, vivos setos de boj y flores. Que estos seres en los que se encarna la idea nazcan y mueran, y sean con ello más mudables que la piedra, no quita al jardín su esencia arquitectónica, al igual que el «Monumento» de Jueves Santo, por definición «efímero», no deja de ser un templete tanto como los de la Custodia, el Sagrario o la propia fuente de los Evangelistas.

El ciclo vital de los vegetales que hasta ahora han cubierto la tierra de este claustro ha cumplido ya su misión, pues su excesiva edad y desarrollo plantean problemas para su propio mantenimiento e impiden absolutamente que continúen sometidos al trazado arquitectónico. Llegado este punto resulta forzoso replantear cuál es éste, es decir, cómo era exactamente el diseño del jardín en la época de Felipe II.

La distribución del suelo en dieciséis cuadrados compartidos por calles de dos anchuras diferentes se debe, o al menos así se puede suponer con bastante seguridad, a Juan Bautista de Toledo. En cualquier caso, ese trazado general ha permanecido siempre inamovible dada su propia infraestructura. No ha sido ese el caso del diseño que presentaba en origen el interior de los cuadros, que ha de atribuirse a Juan de Herrera.

Herrera dejó dos diseños que conozcamos de estos cuadros, que no podemos llamar parterres pero sí eras, como en 1590 las denominó su temprano visitante Almela: «ericas», las llama a lo murciano (pues él lo era). Ambos trazados de Herrera aparecen reflejados en las Estampas que el arquitecto dibujó, y que grabó Pedro Perret: uno en la *Planta baja y general del Monasterio*, y el otro en el *Séptimo diseño* o perspectiva general. De estos trazados arquitectónicos efectuados en el mudable material vivo de boj y flores – ¿qué fueron sino verduras de las eras?– ni siquiera podemos asegurar cuál de los dos se realizó, porque el hecho de ser la perspectiva posterior a la planta argüiría a favor de que finalmente se reformó el inicial proyecto de plantación; mientras que la persistencia del trazado mostrado por la planta en las posteriormente publicadas –y principalmente la de Ximénez, a mediados del siglo XVIII– sería un argumento a favor del *primer diseño*, si no fuese porque se impone una circunstancia obvia: que los ilustradores de la tardía Edad Moderna se limitaron a copiar la planta original de Herrera, por ser tanto más fiable como más fácil que cualquier otra cosa. En este sentido, las estampas de los siglos XVII y XVIII carecen de todo valor documental, excepto la de José Gómez de Navia.

La planta y la perspectiva de Herrera, desde luego, no proporcionan datos sobre los detalles de plantación en el interior de las «eras», que pueden inducirse sin embargo a partir del conocimiento de los jardines contemporáneos a través de los testimonios gráficos, bien sean los muy escasos de los propios ajardinamientos filipinos –en especial el cuadro anónimo que representa la Casa de Campo¹, o la «Maqueta pintada» de Aranjuez en 1636²–, bien cuantos pueden relacionarse con el mundo cultural de Felipe II en la producción italiana y flamenca. A este respecto no tiene sentido que me extienda aquí, contando con la inmejorable asesoría de Carmen Añón, maestra nuestra en

¹ Museo Municipal de Madrid

² Patrimonio Nacional, Monasterio de El Escorial.

este terreno³. Pero, desde luego, hay rasgos de la máxima importancia que resultan obvios, como la reducida altura de los setos o el cromatismo de las flores cuya plantación estacional se renovaba cuidadosamente.

El plano de Salcedo de las Heras muestra un estado de cosas muy diferente al de Herrera y cuyas características consideró Añón que se remontarían a 1717 «como muestran las cifras formadas por el boj en uno de los setos»⁴, pero que seguramente no obedecía a una transformación llevada a cabo de una vez, sino que incorporaba modificaciones sucesivas de las cuales alguna podría remontarse al último cuarto del XVII o a la primera mitad del XVIII –como los escudos de armas reales– mientras que otras correspondían por su estilo inequívocamente al primer cuarto del siglo XIX. En ese contexto es preciso destacar que los setos del XVI parecen haber sido de mirto, y que el boj se introdujo posteriormente⁵. Sin embargo, y sin olvidar la exactitud gráfica de ese documento y su apoyo en otra serie nada escasa de imágenes, desde la pintura –por Brambilla– a la fotografía histórica, la planta de Salcedo tiene la cualidad de constituir el último trazado histórico consolidado –al menos durante un siglo y medio– y que se ha conservado hasta el presente. La decisión de sustituirlo por otro herreriano sólo puede estar fundada, por tanto, en un proyecto con las suficientes garantías de que la operación no constituye otra cosa que una reconstrucción del trazado original –realizado o sólo planteado–, y que ha de incorporar diseños hechos nuevamente *ex profeso* de las respectivas opciones, tanto de las dos variantes herrerianas como de la del XVIII-XIX.

Antes de pasar a enunciar los datos históricos que nos ha sido posible encontrar sobre el conjunto del claustro, donde la arquitectura vegetal y la pétreo son inseparables, es imprescindible hacer dos reflexiones generales. La primera se refiere a las limitaciones de las fuentes escritas: los viajeros y cronistas, cuya atención debía fijarse en tantas maravillas artísticas, son muy sucintos, y en muchos casos meramente retóricos, al referirse al espléndido efecto de las flores, aunque su testimonio no pueda ser ignorado ni considerado mero tópico; los documentos son aún más decepcionantes, pues, por supuesto, cosas tan cotidianas como pequeñas variaciones en el trazado floral, o bien ocasionales como alguna innovación en la replantación de los setos, quedan sin más expresión para la posteridad que el jornal del jardinero y la suposición de haber mediado órdenes verbales entre él y sus superiores. Por otra parte, sólo nos ha sido posible consultar en esta sazón los índices del archivo conventual correspondiente al siglo XVI y al primer tercio del XVII, pues sólo en el momento de escribir esto ha llegado a

³ Carmen Añón y José Luis Sancho, *Felipe II, el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones, Madrid 1998. Es para mí un honor poder recordar aquí cuanto debo en mi profesión a una persona de la que me honro en llamarme discípulo por lo que a los jardines históricos se refiere, a partir de nuestra ya añeja amistad con José Luis Souto y Santiago Amón.

⁴ ANÓN 1989, pág. 69, «... le caratteristiche del disegno attuale risalirebbero al 1717, come si vede nelle cifre che forma il bosso tagliato in una delle aiuole».

⁵ ANÓN 1989, pág. 69, considera que el boj se introdujo a consecuencia del incendio de 1671 «que destruyó el jardín», pero, aunque esto es razonable, en la documentación relativa al incendio y a la reconstrucción, que estudiamos y publicamos con detalle en 1989 en *Reales Sitios y La Ciudad de Dios*, no se encuentran referencias a los jardines.

nuestra disposición la catalogación que los PP. Agustinos acaban de realizar del fondo correspondiente al periodo siguiente, de modo que no nos ha sido posible precisar – si en realidad lo fuese, cosa dudosa– las fechas en las que se replantó el boj durante el siglo XVIII, ni los datos sobre las reparaciones de cantería que a lo largo de cuatro siglos han sido indispensables en los enlosados de los caminos.

La segunda reflexión, a propósito precisamente de estos enlosados y otros elementos pétreos, concierne a las impresiones de perfección e imperfección que el estado material del claustro puede producir de manera tan sucesiva como engañosa. Es decir, que el primer efecto es el de encontrarnos en un espacio que continúa como quedó en 1593 en todos sus detalles; el segundo, que ha sido objeto de intervenciones que han podido trastocar su imagen original, hasta el punto de hacer pensar que algunos de sus elementos más significativos, como los escultóricos del templete, puedan haber sido modificados. La conclusión que se desprende de cuantos datos se exponen a continuación es que ambas impresiones son falaces: la primera, porque en efecto las piedras han sufrido innumerables reparaciones puntuales, difíciles o imposibles de documentar, realizadas con los recursos propios del mantenimiento y por tanto con pocos medios, de modo que la suma de resultados produce un efecto de imperfección que seguramente no responde al estado originario del enlosado cuando se asentó, pero que es difícilmente reversible sin caer en falseamientos indeseables y mucho más perjudiciales para la autenticidad del monumento; aunque sea posible efectuar correcciones puntuales cuando los datos que proporciona el propio monumento –primer documento de sí mismo– sean suficientes; y documentando con sumo cuidado el estado en que se encuentra hoy, que puede resultar sumamente revelador. Por ejemplo, los datos que nos comenta el arquitecto D. Luis Pérez de Prada sobre las deficiencias de la disposición del enlosado, agudizadas en el entorno más cercano al templete, podrían incluso deberse a que esa «fuente extraordinaria» sólo se incluyó dentro del proyecto claustral, como bien sabemos, en un momento ya avanzado, y posiblemente alterando una pavimentación ya dispuesta antes de que el proyecto definitivo para el edículo hubiera quedado establecido. Así pues conviene revisar cuidadosamente todas las «irregularidades» antes de darlas como consecuencias de actuaciones tardías y susceptibles de enmienda.

La construcción del claustro

La arquitectura del claustro principal se debe a Juan Bautista de Toledo, aunque no comenzase a elevarse hasta después de su muerte. En enero de 1566, cuando aún vivía el arquitecto se presupuestaron las obras de sus galerías⁶. En la escalera principal,

⁶ PRIETO CANTERO 1963: leg. 258-1 (7 y 8). Año 1566.– tasación de lo que costaría sacar y desbastar las piezas de los claustros menores; idem de sacar, labrar y asentar el lienzo del claustro grande. Id., leg. 275-2 (82). Consultado en 26 de enero de 1566, acerca de lo que se debía al monasterio; lo del claustro grande, y tasación de los menores. BUSTAMANTE 1994, pág. 113, «El 23 de enero Hoyo informa al Rey, que Juan Bautista tiene casi acabadas las trazas del Claustro Mayor, que promete presentar al día siguiente (Nota 50: F. Iñiguez Almech.

tal como la diseñó Juan Bautista de Toledo, se incluía una fuente en el centro, que finalmente no se realizó, y esa supresión probablemente dió lugar a su sustitución por otra en el medio del jardín del claustro, años después⁷. El Patio o Claustro Mayor, conocido luego como Patio de los Evangelistas, era «uno de los puntos decisivos de actuación y un lugar tan delicado como la Escalera, pues no sólo era un espacio funcional, sino también representativo». Las obras del claustro no se iniciaron hasta bien entrado 1567, cuando debieron realizarse las cimentaciones, pues a principios de 1568 ya se elevaba su fábrica, de modo que el 16 de febrero de ese año Almaguer informaba a Pedro de Hoyo que «en el claustro grande y principal se van alzando los pilares y la grúa grande que ha de servir para este claustro está ya acabada y cierto es muy valiente animalazo y parece bien y parece que así servirá en la obra»⁸. En 1569, cuando al menos una panda del claustro ya había alcanzado el nivel de la primera cornisa⁹, bajo la dirección de Lucas de Escalante¹⁰, se realizó la cisterna subterránea que está

– *Casas reales y jardines de Felipe II*, págs. 198-199. Roma, 1952 idem.– *Las trazas*, pág. 41. Pedro de Hoyo a Felipe II, sin fecha, 1566. «Juan Baptista según oy me offrescio llevara mañana lo del claustro principal del monasterio ...». Apostilla el Rey: «Fue bien darle priesa y mañana veremos si cumple su palabra y creo que quedara para esotros y yo he hecho hazer otras cosas a Herrera ...». I.V.D.J. Envío 61 (Nota I) f^o 179-180.). Era otro paso decisivo, con lo que se cerraban los dos grandes núcleos de proyecto del Convento.

⁷ BUSTAMANTE 1994, pág. 117, «En el mismo sector entre el Claustro Mayor y los patios chicos, ya definidos los tránsitos de comunicación entre ambas zonas y aprovechando el mas meridional como sacristía provisional, Felipe II ordenó a Juan Bautista que fuese desarrollando el proyecto de la Escalera Principal. La idea está plasmada en el plano de los cuatro claustros chicos. Allí aparece una habitación rectangular, exenta, con un único acceso, desviado, desde el Claustro de Evangelistas. En el interior se disponía la escalera, de tipo claustral, con caja abierta y una fuente en el centro. Este proyecto tenía el inconveniente de su cerrazón y del problema que planteaba acceder a esta vía de comunicación vertical desde la zona de servicio, una vez desechada la otra escalera que se proyectara en un principio en la Lucerna. A pesar de estos inconvenientes, la escalera se concibió como pieza de primer orden y se dispuso en un lugar preeminente, en concreto en el eje principal de la zona de Convento. El 28 de marzo de 1566, Jerónimo Gili está haciendo el modelo de esta escalera claustral según las trazas de Juan Bautista (Nota 111: Iñiguez.– *Las trazas*, pág. 42. Cfr. Nota 70).

⁸ BUSTAMANTE 1994, pág. 181, «La Escalera Principal, como la Iglesia Vieja, están en el eje que forma la bisagra entre la zona de los claustros chicos y Las obras de este sector se habían concentrado en los costados occidental y meridional. Cfr. Portabales, *Los verdaderos...*, págs. LXXVIII-LXXXI).

⁹ ANDRÉS 1974, pág. 17, 1569, 40: condiciones con que se han de hacer los diez pilares, con sus arcos y ornamentos, arquivitrabe, friso, cornisa y coronación en el claustro mayor; los seis que miran al patio del dicho claustro mayor y los cuatro en la faz de la escalera principal; la piedra a cuenta de las canteras de la Fresneda y Alberquilla; firmado por Pedro Escalante (14 hs.). ANDRÉS 1974, pág. 18, 1569, 51: condiciones para labrar ciertas dovelas de formas para las correspondencias de los arcos del claustro principal (2 hs.). ANDRÉS 1974, pág. 18, 1570, 60: condiciones para labrar y asentar un pilar con su arco y arquivitrabe, friso y cornisa en el claustro mayor (1 hs.). ANDRÉS 1974, pág. 32, 1573, 24: condiciones con que se ha de hacer la grúa en el claustro mayor para el destajo que tienen a su cargo Baltasar de Arquiza y consortes (4 hs.).

¹⁰ BUSTAMANTE 1994, pág. 183, «El 6 de marzo de 1569 se asigna el entablamento a diversos canteros, encabezados por Franciscos de Velayos y Diego Trecha, y la bóveda de la cisterna del Claustro, con condiciones de Lucas de Escalante, queda signada a Pedro del Carpio (Nota 176: Condiciones con las cuales se a de hazer la bobeda de la cisterna que se haze en el claustro mayor 6 de marzo de 1569. Son condiciones autógrafas y firmadas de Lucas de Escalante. El 7 de marzo se queda con la obra Pedro del Carpio. A.B.S.L.E. II-37. La cornisa del claustro mayor de tres pies de ancho poco más o menos y siete pies de largo poco mas o menos conforme a las que estan labradas pusolas Francisco Velayos y sus compañeros a treinta y cinco reales cada piedra con que metera la jente que se le mandare para acauarlas presto. Las tres piedras del alquitraue de quince pies

bajo la panda oriental y forma parte del circuito hidráulico general¹¹, y que ya estaba prevista desde la «traza universal»¹². Así pues, cada una de las pandas de este espacio tan unitario fue tomando forma de manera desigual, pues mientras algunas partes aún no estaban empezadas, como los sectores septentrional y oriental, otras progresaban, especialmente los lados sur y oeste, como se refleja en los muy dispares niveles a los que aluden simultáneamente las partidas de gasto¹³. La construcción del claustro se prolongó hasta 1579¹⁴. Durante el lustro siguiente los esfuerzos se concentraron

de largo poco mas o menos conforme al modelo Diego Trecha las puso a diez ducados todas tres piedras. Hizo obligación en siete de marzo. Las metopas y triglifos conforme a las que estan labradas cada piedra en Francisco de Uelayos y sus compañeros a doze reales cada piedra. A.B.S.L.E. II-37).

¹¹ ANDRÉS 1974, pág. 17, 1569, 37: condiciones con las cuales se ha de hacer la bóveda de la cisterna que se hace en el claustro mayor (2 hs.). ANDRÉS 1974, pág. 18, 1570, 57: Nóminas de canteros para labrar (patio mayor, desagüaderos de la iglesia y patio mayor, bóveda de la cisterna en el claustro principal, conductos del agua, paredes del patio mayor). KUBLER 1983, pág. 107, «La historia constructiva del claustro principal se inició en 1569 con una cisterna subterránea que diera servicio a la pila y los lavabos de la sacristía. Las grandes dimensiones de las arcadas del claustro exigían arquivadros de 16 pies de largo, que Lucas de Escalante deseaba sacar de la cantera como piezas enteras.

En 1569 se contrataron diez arcadas y sus bóvedas para cada tramo de la banda occidental, el corredor sur que lleva al pequeño claustro situado junto a la iglesia provisional, y una columna dórica a modo de prototipo y modelo. En un momento posterior de ese mismo año sabemos que estaban en construcción, también en la banda de poniente, nueve arbotantes del piso superior, a los que se fijarían las pilastras y medias columnas jónicas, al mismo tiempo que sus bóvedas de ladrillo».

¹² Andrés 1974, pág. 11, 1566, 64: condiciones según las cuales se han de ahondar los caños de la bóveda (hay un plano; 2 hs.). Id., 66: condiciones que se han de cumplir para hacer la madre principal o caño para la cocina desde las necesarias (2 hs.). Prieto Cantero 1963: leg. 260-6 (498-499). Memoria de las fuentes que esta acordado se hagan, en el monasterio, hasta el 18 de julio de 1565 (496-497).—Encañadura del agua del monasterio, de julio de 1565 (498-499). Id., leg. 260-6 (532). Relación sobre la encañadura de las fuentes, año 1571.

¹³ BUSTAMANTE 1994, pág. 184, «La obra crece de forma irregular... El 4 de marzo se trae piedra para los pilares, el 17 de marzo se pagan cornisas (Nota 185: 4 de marzo 1570, a Juan de la Haya cantero 5130 mrs. A Juan Cazo el Viejo cantero 391 rls. Y 28 mrs. A Juan de la Dehesa canero 314 rls y 24 mrs. dos piedras de pilares del patio mayor. 8 marzo, a Baltasar de Alquica canero estante en esta dha villa como depositario ques por la Justicia de los bienes que se hallaron de Juanes de Rutia/ cantero al tiempo que cometio cierto delicto en el sitio del dho monasterio y se ausento por el desta villa 605 rls. y 4 mrs. 17 marzo, a Bartolomé Esteban cantero 206 rls y 22 mrs. porque labro y asiento a destajo a su costa de oficiales e peones veynte varas e dos tercias de cornisas de la parte del patio mayor del dho monasterio. Hay una partida no identificada, el 21 de marzo, que dice así: a Blas de la Calle cantero 460 rls. porque labro y asiento a su costa de oficiales y peones en el dho monasterio doze arcos de piedra. A.B.S.L.E. II-57). El 6 de marzo se concierta la canalización de aguas de esa zona (Nota 186: Remate en Cristóbal de Miranda y Alonso Sánchez. Condicones con que se an de hazer las paredes de mamposteria para la mina por donde a de venir el agua desde el arca principal hasta metella adonde fueren menester. Y asimesmo a de hazer las paredes del desagüadero del caustro (sic) principal que an de salir por debaxo de la pared de los nichos questa a la parte de levante. En el monasterio de San Lorenzo el Real questa de prestado hecho en la villa del Escorial a seis días del mes de marco de myll y quinientos y setenta años, hacen posturas Cristóbal Miranda y Alonso Sánchez / alvañiles estantes en esta villa. A.B.S.L.E. II-65) y en mayo se pagan los desagüaderos, tanto del Claustro Mayor, como los de la Basílica (Nota 187: Quevedo 1849. 13 mayo 1570, a Juan de la Dehesa canero 1224 rls. y 14 mrs porque labro y asiento a su costa de oficiales y peones en las desagüaderas del patio mayor del dho monasterio que salen por debaxo del jardin y en los desagüaderos que van por la yglesia quatrocientas y cinco varas de losas». A.B.S.L.E. II-57).

¹⁴ KUBLER 1983, pág. 108, «El trabajo en el claustro mismo prosiguió hasta 1579, año en el que se colocaron los parapetos, aunque la fuente no se inició hasta 1586...».

en otras zonas, pero quizá también entonces se realizó la cimentación de los caminos y la excavación y preparación del terreno para los cuadros del jardín, trabajos sobre los cuales no se ha encontrado documentación específica. Dado que Modino acaba su investigación sobre los priores con Fr. Julián de Tricio, esto es en 1582, no ofrece datos acerca del ajardinamiento del claustro¹⁵. Sólo a partir de 1586, una vez terminado toda la edificación del cuadro, se acometió la construcción del templete central.

La construcción del templete y su programa iconográfico. Descripciones antiguas

Como ha destacado Bustamante, el origen del Templete está en el deseo de Felipe II de adornar con una fuente singular el Claustro Mayor que llevaba concluido desde 1579, cuando la infraestructura hidráulica estaba terminada, pero sin que se especificase en ningún momento nada acerca de la posible erección de semejante cosa aquí. En 1586, terminado El Escorial, y ya en uso, se volvió a plantear el tema de la fuente. «Sigüenza dice explícitamente que Felipe II la quería extraordinaria. Ello es comprensible apreciando el lugar donde estaría, la zona más noble del Convento. La idea de hacerla como un templete la sacó el Rey del Monasterio de Guadalupe, lugar que visitó varias veces»¹⁶. El *libro de la fontanería* manifiesta que además de las fuentes llevadas a cabo en los cuatro ángulos del templete, Herrera había previsto «otra fuente que se había de poner en medio del oratorio», o sea del Templete. En efecto están documentadas las cinco llaves para esas salidas, amén de muchos otros materiales para los encañados o tuberías cuya dirección correspondía a Francisco de Montalbán¹⁷.

Herrera dio las trazas para el templete, no llegando ninguna a nuestros días, si bien en el Primer Diseño de las Estampas se recoge la planta. A partir de los diseños, los carpinteros Juan Serrano y José o Jusepe Flecha hicieron un modelo en madera en 1586¹⁸. La construcción del templete efectivo está documentada en 1587, pues se contrató a finales del 86 y estaba concluida en el verano de 1588. Por las escrituras realizadas y refrendadas el 22 y 24 de diciembre de 1586 se obligaron a la ejecución de «la fuente del claustro principal» Bartolomé de Elorriaga, Pedro Castello, Juan Antonio Maroja y Francisco de Abril¹⁹. El templete estaba terminado el 16 de junio

¹⁵ MODINO DE LUCAS, Miguel: «Los priores de la construcción de San Lorenzo del Escorial», en *Documentos para la Historia del Monasterio de El Escorial* (IX), Madrid, 1985, 2 vols.

¹⁶ BUSTAMANTE 1994, pág. 648, nota 94: Pedro Navascués Palacio, «El Patio y Templete de los Evangelistas de El Escorial». *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. págs. 69-72. Madrid, 1987.

¹⁷ ANDRÉS 1974, pág. 85, 1580, 17: Francisco de Montalbán, maestro de fuentes y encañados de agua. ANDRÉS 1974, pág. 159, 1587, 2: Juan de Vera, azulejero, vecino de Toledo, por materiales de su oficio, entre otros para las fuentes y encañados que se hacen en la fábrica. ANDRÉS 1974, pág. 240, 1598, 16: Pedro González, alfarero vecino de Guadarrama, por 912 caños de barro para los encañados de la fábrica.

¹⁸ BUSTAMANTE 1994, pág. 648, Nota 227: «1587 años. Joan Serrano y Josephe Flecha carpinteros. 26 agosto, mill reales de un modelo de madera que hizieron de la obra de la fuente del patio principal del dho Monasterio. A.B.S.L.E. XI-4).

¹⁹ BUSTAMANTE 1994, pág. 424, transcribe en su nota 226 todo el documento, que por su extensión reproducimos aquí en apéndice.

de 1588, según documentan tanto los destajos²⁰ como las relaciones contemporáneas²¹, alguna de las cuales afirma que no quedó concluido del todo hasta 1589²². Los «estanquillos» habían quedado solados de mármol de Extremos –como las galerías del claustro– en 1588²³. En cualquier caso, el claustro principal no fue bendecido hasta el Sábado Santo de 1591²⁴.

Aún se estaba labrando a la sazón el ornato escultórico, cuyo contenido debió ser discutido sobre la maqueta antes mencionada, interviniendo en las consultas fray José de Sigüenza y «otros» cuya identidad dejó en la sombra el cronista, juez y parte en este asunto. En efecto, las esculturas fueron contratadas por el escultor Juan Bautista Monegro el 18 de mayo de 1589, obligándose a que «labrará de piedra de mármol y de la demás que se le ordenare cuatro figuras de los Evangelistas con sus insignias

²⁰ BUSTAMANTE 1994, pág. 424, «Toda la obra se concluyó el 16 de julio de 1588 (Nota 228: destajos, copias aquí en apéndice).

²¹ BUSTAMANTE 1994, pág. 424, «Según fray Jerónimo de Sepúlveda, el Tuerto, la obra quedó en perfección en 1589. J. Zarco Cuevas.– *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. IV Historia de varios sucesos y de las cosas notables que han acaecido en España y en otras naciones desde el año de 1584 hasta el de 1603. Escrita por el R. Fray Jerónimo de Sepúlveda, el Tuerto, monje jerónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial*, pág. 74. Madrid, 1924).

²² BUSTAMANTE 1994, pág. 648. En 1589 «se acabaron de poner en perfección que ahora están la fuente del claustro principal con los cuatro estanquillos que tiene a los lados» (Nota 96: J. Zarco Cuevas.– *Documentos*. IV, pág. 74);

²³ ANDRÉS 1974, pág. 161, 1587, 6: Data de salarios: Bartolomé de Elorriaga, Pedro Castelló, Francisco de Abril y Antón Matoja, canteros, por la piedra de mármol gateado que sacan y desbastan en las canteras de Extremos para los cuatro estanquillos del claustro principal. Andrés 1974, pág. 164, 1587, 9: obligación de Francisco Peña de traer mármol pardo de Extremos; el mismo contrato con Antón Bernaldo, vecino del Espinar. Andrés 1974, pág. 167, 1587, 13: Contrato con Bartolome de Elorriaga y Francisco de Abril, maestros canteros destajeros, por el que se obligan a sacar y desbastar toda la piedra de mármol gateado para los cuatro estanquillos del claustro principal. Andrés 1974, pág. 168, 1587, 15: Simón de Arévalo se obliga a traer 1.300 arrobas de piedra de mármol pardo de las canteras de Estremoz; el mismo contrato con Antón Bernal de acarrear 2.400 arrobas de mármol pardo de Estremoz; la misma obligación de Gabriel de Tobar de acarrear 2.200 arrobas de mármol pardo; Benito Martín se obliga a acarrear mil quintales de plomo de la villa de Linares; Francisco Peña se obliga a traer 5.500 arrobas de mármol pardo de Extremos (27 hs.). Andrés 1974, pág. 170, 1588, 18: Bartolomé de Elorriaga, Pedro Castello, Francisco de Abril y Antonio Maroja `por las piedras de mármol gateado que sacan y desbastan en las canteras de Extremos para los cuatro estanquillos del patio principal; García de Alvarado, maestro de cantería, por los antepechos con sus losas del suelo, más rozó las losas de los pilares. Andrés 1974, pág. 173, 1588, 23: Concierto con Bartolomé de Elorriaga y Pedro Castello para labrar y asentar la piedra de mármol de los estanquillos del claustro principal. Gabriel de Tovar se obliga a traer 2.200 arrobas de piedra de mármol de Estremoz. Andrés 1974, pág. 174, 1588, 24: notificación a Bartolomé de Olalla para que vaya a cargar piedra de mármol a Extremos si la hubiere cortada; contrato con B. de Olalla para que traiga 700 arrobas de mármol pardo de Esteremoz. Andrés 1974, pág. 178, 1589, 29: concierto con Jorge Enríquez, fontanero para hacer cinco llaves para los desagüaderos de los estanques; contrato con Bartolomé de Elorriaga para labrar cuatro mil losas de mármol blanco y negro para enlosar los corredores del claustro principal sacadas de Extremos; obligación de Pedro Castello de labrar dos mil losas de mármol blanco y negro de Extremos; Juan Antonio Maroja se obliga a labrar mil losas blancas para el claustro principal de las canteras de Estremoz.

²⁴ BUSTAMANTE 1994, pág. 424: «El 13 de abril de 1591 se bendijo el Claustro Principal» (Nota 229: J. De San Jerónimo. *Memorias*. f.º 198v. [Nota Letra del padre Sigüenza]. *Sucesos del Año de 1591. En XIII de Abril de 1591 que fue sabado sancto celebros ordenes en esta casa de Sant Lorencio el Real el señor Obispo de Thelesi. Don Juan Estephano de Urbieta, de la orden de Santo Domingo y bendijo asimismo el claustro principal, y el claustro segundo...*).

conforme a la traza y orden que se le diere»; pero no quedaron terminadas hasta 1593, cuando fueron trasladadas al Monasterio desde Toledo²⁵.

Kubler consideró que la idea del templete con las cuatro fuentes de la vida procedía de un claustro portugués, el de la Manga, en el convento agustino de Santa Cruz de Coimbra, cuyo programa fue diseñado por Fray Blas de Braga en 1527, obra que Herrera pudo haber visto cuando en 1581 hubo de servir a Felipe II en su viaje a Portugal para asistir a las cortes de Tomar. Esta interpretación resta protagonismo a Sigüenza y favorece a Herrera²⁶. Si bien no puede concluirse con seguridad tal tesis –que para Añón «no resulta tan evidente», y a cuya refutación ha dedicado Navascués un donoso artículo completo donde defiende la progenie guadalupense y castellana de la función del templete²⁷–, sí es cierto que ambos claustros usan el mismo lenguaje iconográfico alusivo al Paraíso –como ha subrayado Sebastián²⁸–, aunque limitar las referencias de Sigüenza a las miniaturas de los manuscritos medievales es menospreciar un rasgo que en ellos no podía encontrarse, la inclusión de las cuatro partes del mundo, cuya inclusión avala el ingenio del jerónimo y subraya la falta de atrevimiento imaginativo del rey, que las suprimió ateniéndose a las versiones medievales menos ambiciosas²⁹.

Bustamante, que ha recapitulado recientemente el significado del templete de los Evangelistas en el conjunto de la «Octava Maravilla», destaca la importancia de este nuevo elemento dentro de la significación que la iconografía iba otorgando a las partes y al todo de la fundación: «La plasmación de este proceso de sacralización tuvo también su fruto material, esta vez en el centro del Claustro Mayor del Convento, con la erección del Templete de los Evangelistas, cuya ejecución dará nombre al patio»³⁰.

²⁵ Los documentos fueron publicados por Luciano Rubio, «El Monasterio de El Escorial, sus arquitectos y artífices», *La Ciudad de Dios*, 162 (1950), 116-117. Vicente 1990, págs. 102-117 y 145-147. Bustamante 1994, pág. 648, donde remite a de Vicente. «En 1593 las figuras, que se labraron en Toledo, fueron remitidas al Escorial, donde las tasaron Pedro Arbulu y Esteban Jordán. El negocio no fue bueno para Monegro, pus habiendo recibido a cuenta más de lo que costó su trabajo, quedó alcanzado y tuvo que devolver cantidades a las arcas de la Congregación en 1594.

²⁶ KUBLER 1983, pág. 108, «Sigüenza se atribuyó el mérito de haber ideado el programa, concebido como un Jardín del Edén con cuatro ríos que regaban Asia, África, Europa y América, si bien criticó la ejecución del mismo al considerar que la fuente era demasiado grande para el claustro y ruidosa en una casa entregada al silencio. El modelo directo de la idea estuvo posiblemente en una *Fons Vitae* similar, con cuatro tazas, que se halla en Coimbra, Portugal, en el claustro de Manga de la Iglesia de Santa Cruz, construida en 1533-1534 sobre trazas probablemente realizadas por Jean de Rouen. El diseño de Herrera repite en el jardín los órdenes de la cúpula de la basílica, en una variación en la que columnas emparejadas se alternan con nichos debajo de una réplica en reducido de la cúpula de nervios y su cupulino. Una nueva correspondencia aparece en el tabernáculo, en el que cúpula y cupulino repiten los de la basílica y la fuente. Este diseño reaparece nuevamente en las torres de la fachada de la basílica».

²⁷ NAVASCUÉS 1987.

²⁸ SEBASTIÁN 1985.

²⁹ KUBLER 1966 ha indicado los precedentes medievales y la «contención» de Felipe II, aunque sin destacar suficientemente a nuestro juicio hasta qué punto Sigüenza fue original e ingenioso al sugerir la inclusión de las partes del mundo como sujetas a la Monarquía Católica.

³⁰ BUSTAMANTE 1994, p.647, Herrera da noticias de él en el Sumario. Sigüenza describe todo ello con parsimonia, pluma exquisita y precisión portentosa. (Nota 91) J. de Herrera.– *Sumario*. págs. 10v-11. Sigüenza.– 2º V-245-248.

Este insigne erudito, siguiendo a Navascués (1987), concluye que la inspiración procede directamente del templete mudéjar del claustro de Guadalupe a través de insinuaciones directas de Felipe II³¹.

Sea cual sea el origen del concepto que anima jardín y templete, su contenido resulta bastante claro y ha sido repetidamente expuesto por los estudiosos: como los cuatro ríos que vivifican el paraíso, la palabra de Dios, expresada por los cuatro Evangelistas, anima este Mundo. Merece la pena, sin embargo, seguir las descripciones antiguas empezando por la del propio Sigüenza, pues de este modo se puede percibir cómo desde el principio este conjunto consta ya de todos los elementos actuales, por más que algunos de ellos parezcan encajar con dificultad. Nos referimos en particular a las estatuas de los Evangelistas, a sus animales simbólicos y a las urnas de las que brota el agua, piezas todas cuya colocación tuvo en escasa consideración, por no decir nula, la traza arquitectónica de Herrera. Cómo fue esto posible, no está claro, pero no puede dejar de chocar, como también el hecho de que estos solecismos nunca hayan sido señalados por quienes han tratado del claustro.

Las descripciones más tempranas, esto es, las que se realizan con el Monasterio aún en construcción, no hablan del templete ni del jardín del claustro, aún sin concluir. Tal es el caso de Luis Cabrera de Córdoba, cuya *Laurentina*, datada por algunos autores a principios de la década de los ochenta –lo que justificaría plenamente su silencio– y por Pérez Blanco hacia 1590, no menciona siquiera jardín ni templete en el claustro grande, aunque se extiende largamente en el ornato de las fachadas, en el solado de los corredores y en las pinturas³².

La descripción que hace Herrera en 1589 da el templete como completamente acabado. Pero es obvio que no estaban puestas entonces aún las esculturas, por eso no las especifica, y dice (inexactamente) que por las figuras de los nichos es por donde

³¹ BUSTAMANTE 1994, p.648. Por su interés reproducimos en apéndice la totalidad de la exposición que Bustamante hace sobre la iconografía del templete y del patio.

³² Luis Cabrera de Córdoba, *Laurentina*, edición de Lucrecio Pérez Blanco, Madrid, 1975, octavas 29 y siguientes:

El quinto mayor patio, que ha ocupado
más espacio de tierra largamente
que no los otros cuatro que he cantado,
es de fábrica bella y excelente;
a dórico y a jónico labrado
con arcos y pilares diestramente,
y columnas con ellos muy unidas,
que sobre el basamento están subidas.
En frisos y cornisas las molduras,
diferentes labores muy costosas,
de el arte tan guardadas las figuras,
que se hacen allí muy famosas;
que, si de sus antiguas sepulturas
subieron de las sombras tenebrosas
los que la ciencia de ellas nos dejaran
en mirar su observancia se alegraran.

De un terrado muy alto es coronado,
de verjillas de piedra circuido,
que le adorna y le deja hermoñado,
porque obra más que humana ha parecido
tan grande que, del uno al otro lado,
casi no será un hombre conocido,
que es tanta la distancia que interviene,
que la vista se cansa y se detiene.
Sus bóvedas, cual nieve no pisada,
de mármol negro y blanco el pavimento,
con lazos curiosos la enlosada,
que a la obra da lustre y ornamento
con tan bellas pinturas que, turbada
la vista en el mirarlas, con el tiento
de la mano procura de enterarse,
si están vivas o no y desengañarse».

sale el agua³³. Las esculturas de los cuatro Evangelistas no fueron contratadas por Monegro hasta 1591, y no las entregó sino en 1593³⁴. Pese a los problemas estilísticos de estas estatuas señalados por Vicente, y a su incómoda inserción en unas hornacinas para las que resultan evidentemente demasiado grandes, desde luego en altura, pero sobre todo por el desarrollo de sus plintos, todas estas piezas son obras de Monegro no discutidas jamás por cuantos estudiosos las han tratado³⁵.

Hacia 1595 Jean L'hermite ya menciona las esculturas de los Evangelistas colocadas, sin referirse ni a los animales ni a las urnas, cabe suponer que por brevedad³⁶. Ya en 1620, Lorenzo Van der Hamen Destacaba los mismos tópicos habituales sobre la excelencia del templete y sus mármoles, verificando que las esculturas son de altura natural y que ante ellas estaban las figuras simbólicas de los Evangelistas³⁷.

³³ En la planta baja general de las Estampas (que sería de 1584, según CERVERA VERA 1954) ya aparece el templete, y el *Sumario*, de 1589, se refiere a él en presente: «BB.— Aquí está hecho un edificio a manera de Templo en forma ochavada, es por la parte defuera de piedra berroqueña fina, y por de dentro es todo de varios y hermosos jaspes, a los 4 ángulos tiene quatro nichios adonde están algunas figuras por donde sale agua que cae en quatro estanquillos que están a los quatro ángulos, y por el medio de este templeto pasa la calle principal del jardín. CC.— Quatro estanquillos hechos de mármol con sus gradas alrededor otrosí de mármol fino».

³⁴ Prieto Cantero 1963: leg. 302-3 (32). 1593. Se hace merced a Juan Bautista Monegro de 900 ducados que tenía que devolver, en atención a lo que él suplica con referencia a la tasación de los evangelistas, animales y fuentes.

³⁵ VICENTE Y GARCÍA, Asunción de, *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Patrimonio Nacional, Madrid, 1990, pág. 116, «En cuanto a los cuatro seres Tetramorfos, podemos decir que a ellos se ajusta más esta teoría de Serrano Fatigati, ya que las cuatro esculturas desmerecen completamente de la labor de Juan Bautista Monegro en sus Evangelistas. Quizá por ser obra de menor importancia, el escultor dejó su ejecución a uno de sus colaboradores, no llegando este en ningún momento a igualar la factura del maestro. El dibujo de estos seres recuerda en parte al de los Tetramorfos de los códices y esculturas medievales que debió ver su autor en la magnífica colección de manuscritos del Monasterio.

Hoy en día esta similitud puede ser apreciada en sólo tres de las cuatro figuras, ya que después de la restauración, ya comentada con anterioridad, algunos detalles de la figura del toro de San Lucas se apartan no sólo del estilo de las demás esculturas, sino también de la estética escultórica de finales del siglo XVI».

³⁶ L'HERMITTE 1595: L'HERMITTE, Jean: *Les passetemps, ou Memoires d'un gentilhomme de la chambre des Rois d'Espagne Philippe II et Philippe III*. Ed. de Charles Ruelens, 2 vols., Amberes, 1890-1896. RB VIII-1041. Vol II, págs. 12-13: «Le grand cloistre a de traverse environ 200 piès, son architecture est dorique et ionique ou eolique, avecq des grands piliers quarrèz, et aulcuns ronds á demy relief, et sur le tout des reiglons et des balaustres qui l'adornent grandement. Il y a au mitant de ce cloistre, un beau petit temple de fort belle structure, aussí signalè BB., voultè et aornè pardedans et dehors avecq de la fort belle pierre de jaspe et marbre, et contient en soy environ 15 piès, et a aux quatre coings quatre belles fontaines CC., qui y sont pour l'arrousement du jardin. Il y a aussí aux quatre coings de ce petit temple quatre tres belles figures de marbre blancq des quatre evangelistes, y colloquès dedans leur niches».

³⁷ ANDRÉS, Gregorio de: «La descripción de *San Lorenzo el Real de la Victoria* del Escorial por Lorenzo Van der Hamen (1620), en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños.*, IX, 1973, págs. 251-277. RB XII-4-1, pág. 268: «Dentro está un jardín muy vistoso, y en medio de él está una cosa a manera de templo con cuatro puertas que salen a cuatro calles y a otras cuatro del claustro. Está muy bien labrado y remata con un cimborrio muy vistoso. Por dentro está todo aforrado de mármoles y muy finos jaspes, de muchos colores, y todo puesto y labrado maravillosamente con el mismo hueco hasta arriba que parece de fuera. A las cuatro esquinas de este templo están los cuatro animales de los cuatro evangelistas echando agua a cuatro estanques, cada uno al suyo, muy grandes y vistosos por ser también de jaspes hasta los suelos de los dichos estanques y escalones. Detrás de estos animales, que son buey, águila, león y ángel, están sus evangelistas, Los unos y otros son de un muy buen mármol y hechos por Juan Bautista Monegro, gran maestro en este arte; los cuales son del alto de un hombre y tienen sus libros de mármol en las manos escritos en las mismas lenguas que escribieron los Evangelistas».

La descripción más clásica, y a la que siguen los autores posteriores, es la que Sigüenza publicó en 1605 dentro de su *Historia de la Orden de San Jerónimo*³⁸. Desde luego es imprescindible transcribirla aquí: los subrayados son nuestros, indicando en nota por qué los destacamos:

JARDÍN DEL CLAUSTRO GRANDE Y LA FUENTE DE EN MEDIO

De la parte de dentro (digo de la plaza y cuerpo del claustro) hay un hermoso jardín partido en dieciséis cuadros; los doce son de flores y verduras, que hacen diversas labores, y tan frescos y hermosos en todo el año, que no hay mes ninguno, ni tan apretado del frío ni tan pasado del calor, en que no se hagan en él «muchos y muy grandiosos ramilletes de sus flores, que se llevan a los Reyes y se ponen en los altares»³⁹. Cada uno de estos cuadros tiene treinta pies por sus lados porque no piensen que son pequeños; de suerte que en contorno tiene cada uno ciento veinte pies. Los otros cuatro sirven de estanques, que están siempre llenos de agua para el riego y para la hermosura.

Estos son de mármol pardo variado, con sus vetas harto graciosas; por el derredor tiene cada uno dos gradas de lo mismo, y ellos por sus paredes o antepechos con sus compartimientos y pilastras o términos. En medio de estos cuatro estanques donde se cruzan las dos principales calles de estos cuadros que reparten el jardín, se levanta una hermosa fuente; no sé si la llamo bien así: no es fuente, sino uno como templo o cimborio en forma cuadrada, aunque, por cortarle las esquinas, es ochavado, y así los estanquillos por aquellas mismas puntas por donde habían de cuadrarse, aunque, con las calles que cruzan están también cortados, y dejaron plaza para asentar esta fábrica y recibir ellos cómodamente el agua, como veremos. La materia por la parte de fuera es de piedra berroqueña, de la mejor y más escogida; por la de dentro es de varios jaspes y mármoles, verdes, colorados, blancos, pardos y de otras colores; «de suerte que parece una joya con su funda»⁴⁰. La forma, como digo, es ochavada y cuadrada (dígo así), porque cada forma de éstas hace por sí su efecto.

A muchos les pesa ver este templete en medio de este claustro, porque, como es tan grande, que tiene de ancho y de diámetro treinta pies, y sube tan alto, que iguala con los pasamanos y balaustres del claustro, ocupan mucho la vista, embaraza y aun apoca la majestad del claustro, y, lo que es peor, que no tiene uso ni fruto. Lo que principalmente se ha de mirar aun en los adornos de las fábricas, porque como los religiosos nunca tenemos libertad de hablar en los claustros sino con nuestra pena, «fue cosa superflua hacer

³⁸ SIGÜENZA, José de: *La Fundación del Monasterio de El Escorial*. [Tercera y cuarta partes de la *Historia de la Orden de San Jerónimo*], Madrid 1605. Ed. Turner, Madrid 1986, págs. 241-244.

³⁹ Aunque las flores vendrían con mayor abundancia del jardín grande de la Fresneda que de éste, no se puede ignorar esta afirmación del cronista; y relacionar con ella el cromatismo que Cassiano del Pozzo describe en la alfombra de flores realizada en el refectorio para honrar al nuncio Barberini.

⁴⁰ Comparación, aparte de bella, muy exacta, porque casi son dos edificios, uno interno y otro externo.

allí parlatorio»⁴¹, y para los seglares peor, porque, «como hablan sin recato, turban nuestro silencio»⁴². Y pásase mucho tiempo que no llega allí un religioso ni lo ve, «y así está casi perdido sin uso»⁴³. Preguntó Su Majestad (que sea en gloria) qué sería bien poner en aquellos nichos de fuera, «y cómo caería el agua en los estanques»⁴⁴, pues todo el fin de esta fábrica era hacer una fuente extraordinaria. Unos dijeron que las cuatro Virtudes Cardinales; otros, los cuatro tiempos del año; otros, que los cuatro Doctores de la Iglesia, y otros daban en otras buenas imaginaciones; yo también dije la mía, y, aunque no en todo, en parte le contentó a Su Majestad, y así se puso en ejecución.

Imaginé este claustro como un místico paraíso terreno, y que de él, como de aquel que plantó Dios, salían cuatro fuentes o ríos que regaban toda la tierra, y mirando ahora el mundo con sus cuatro partes (Asia, África, Europa y la nueva América), hallaba que en todas, debajo del nombre e imperio el rey Felipe II, se predica la ley divina y Evangelio de Cristo, y aunque en unas más, en otras menos, al fin en todas tiene vasallos fieles y cristianos debajo de su corona. Para significar todo esto ponía en el remate y cúpula de este templete la figura de nuestro Salvador, fuente y principio de todo nuestro bien; de allí se comunicó su doctrina y agua viva (que así la llamó él) en los Apóstoles y Evangelistas, que nos la dejaron siempre corriente y clara en sus Evangelios, y así ponía los cuatro Evangelistas en los cuatro nichos, y en la peña grande que tienen debajo, en el corte, de las esquinas de los estanquillos, la figura de cada uno de los Evangelistas (Águilas, León, Becerro y Hombre) para que *desde ellos* se recibiese el agua en unas tazas o vasos que habían de tener en las manos derechas cuatro ninfas puestas dentro de los estanques, figuras de las cuatro partes del mundo (Asia, África, Europa, América), estribando con la mano izquierda en el escudo de las armas reales⁴⁵; de allí había de caer el agua en el alberca y estanque, y después salir a regar los jardines del contorno del jardín. Aunque le contentó al

⁴¹ ¿Indica esto que el templete respondió no a exigencias de los frailes sino a deseo, más estético que otra cosa, del rey y de sus arquitectos?

⁴² Así que los visitantes seglares tenían entrada en el claustro y llegaban al templete y charlaban allí.

⁴³ Interesante nota (posiblemente tendenciosa) sobre el (no) uso del templete

⁴⁴ Cosa que no quedaba resuelta por el arquitecto, o sin apelar para ello a la escultura, de modo que ambas artes se coordinan mal en este punto. Y, según lo cuenta, parece que no sólo los temas, sino la extensión que la estatuaría debía alcanzar —en número de figuras y disposición— era una cuestión no ligada a la arquitectura e incluso planteada sólo *a posteriori*.

⁴⁵ Nótese que, además de asociar al programa elementos bien profanos como las Cuatro Partes del Mundo representadas por ninfas, las esculturas planteadas por Sigüenza hubieran relacionado de una manera mucho más eficaz las hornacinas con los estanques, de una manera más próxima al gusto italiano, produciendo un efecto de integración artística que falla en la realización, donde el «término» que sirve como surtidor obstaculiza la relación entre las figuras y el agua. Más simple hubiera sido que esas «urnas» —elemento tomado de la iconografía fluvial— hubieran sido tenidas directamente por los simbólicos animales; lo que de alguna manera se apunta en la ambigua expresión que utiliza para indicar que el agua venía *desde ellos*, como la palabra de la Escritura. El sentido cósmico de esta iconografía aproxima el programa de Sigüenza a concetti propios del renacimiento humanista que darán lugar a una pieza de tal magnitud retórica como la fuente de los Cuatro Ríos en Piazza Navona, por Bernini, en Roma, donde las cuatro partes del mundo están representadas por ellos, y asociadas también con los animales habituales en esa iconografía geográfica.

Rey el pensamiento, no quiso se ejecutase, como dije, en todo, «por su gran modestia»⁴⁶, sino que en lo alto de la cúpula y por remate se pusiese una cruz de mármol blanco, los cuatro Evangelistas en los nichos con sus cuatro figuras en los pedestales, y que delante de ellas se pusiesen unos términos por donde saliese el agua.

Las estatuas se hicieron de mármol de Génova, blanco como la nieve; los mismo las figuras e insignias de los animales; «los términos son de mármol pardo, con unos capirotos o coberteras de jaspe, labrado todo hermosamente por Juan Bautista Monegro»⁴⁷, el mismo que hizo los Reyes y San Lorenzo. Procuróse que el Evangelista y su figura o símbolo hiciesen efecto, se correspondiesen y mirasen. Así tiene cada uno un libro en la mano, y la figura levanta la cabeza a mirar el Evangelista, sino es San Juan, que él y su águila están como mirando a la parte oriental, al sol, de hito en hito.

Los libros están abiertos y escritos en cuatro lenguas: hebrea, griega, siria y latina. San Mateo tiene escrito en la una planta, en hebreo, y en la otra en latín, estas palabras: «Euntes ergo docete omnes gentes: baptizantes eos in nomine Patris & Filii & Spiritus Sancti». San Marcos, en entrambas planas, en lengua latina, porque dicen escribió su Evangelio en Roma, dice: «Qui crediderit & baptizatus fuerit saluus erit, qui vero non crediderint condemnabitur. Signa autem eos qui crediderint haec sequentur in nomine meo demonia eiicient &c». San Lucas, una plana en griego y otra en latín, dice: «Ego autem baptizo vos aqua veniet autem fortior me, ipse vos baptizavit Spiritu Sancto & igne». San Juan, la una plana en lengua siria y la otra en latín, dice así: «Amen, amen dico tibus nisi quis renatus fuerit ex aqua & Spiritu Sancto non potest introire in regnum Dei».

Son estas figuras de los Evangelistas, poco más que el natural, de siete pies en alto⁴⁸; las insignias o símbolos de mejor proporción que se les pudo dar, harto excelentemente labrado todo. Las calles que cruzan por en medio de esta gran fuente y la que corre por el contorno, junto a los pilastrones del claustro, «son de a diez pies de buenas losas; las otras calles menores que reparten los cuarteles son de a seis pies»⁴⁹. El andar por ellas es de gran recreación para que emplearse, entretenerse, admirarse, la mucha y excelente arquitectura que se viene a los ojos por tantas artes y con tanta correspondencia; la variedad de las hierbas y de las flores, en que anda como envuelto; los estanques y ruidos de los caños el agua; la pintura por cualquiera parte trae memorias dulces, tiernas, devotas; la escultura, jaspes, mármoles, columnas, arcos, ensanchan y regocijan el corazón y el espíritu, que va con los ojos cogiendo las flores y los frutos

⁴⁶ Es decir, que el gusto de Felipe II por la contención expresiva eliminó las piezas más enfáticas de la interesante retórica protobarroca de Sigüenza: una religiosa, el Salvador en lo alto (que hubiera dado al templo aún más aspecto de tabernáculo eucarístico), y las profanas, tanto heráldicas como geográficas, que potenciaban el contenido político del conjunto de la obra escorialense. Al sustituirlas por «términos» no sólo banaliza el programa, sino que perjudica el efecto integrador que planteaba, de manera tan interesante, la relación entre arquitectura y esculturas.

⁴⁷ Los términos y sus vasos, de inspiración tan italiana, son por tanto de Monegro también. Nadie comenta cómo se explican dentro de la obra del escultor.

⁴⁸ Es decir, de (FALTA TEXTO)

⁴⁹ Precisiones que no están de más, por cuanto confirman que el estado actual corresponde al histórico.

de lo que la pintura representa, que, por no cultivar el hombre aquel primer Paraíso donde le pusieron, fue ocasión que el Hijo de Dios viniese a correr todos aquellos pasos y estaciones que con el contorno del claustro se están representando.

No acertaremos a salir de este gran claustro si nos dejamos llevar de lo que en el alma acarrea; salgamos aunque sea volando y por los tejados, diciendo de ellos (digo de los que le cubren y defienden) que son todos de plomo, asentadas unas planchas largas sobre froga de ladrillo, porque si asientan sobre madera, con la humedad y el calor se crían unos gusanillos que roen y taladran el plomo, como lo ha mostrado la experiencia⁵⁰. Las aguas se despiden por unos canalones de plomo al jardín, dándoles mucho vuelo porque no dañen las cornijas ni los arcos de los órdenes»⁵¹.

Todo este programa ha sido implicado por Correcher con múltiples referencias de la cultura antigua, oriental y bíblica, desde la Persia sasánida hasta la *Roma quadrata*, pasando por el sistro de Mercurio, los cuatro ríos del Paraíso con sus nombres propios y los mandalas hindúes, con tan inimitable alarde de asociaciones que, ante la imposibilidad de resumirlo inteligiblemente, es preciso citar textualmente⁵². Con

⁵⁰ Con posterioridad a esta descripción de Sigüenza dirigió Francisco de Mora la sustitución de la balastrada original por la que existe, más práctica para evitar las humedades, siguiendo el modelo de las aplicadas por Herrera en las torres, con una pieza de hierro como base, lo que supuso la eliminación del canalón y de sus serpentes a los que se refiere aquí el cronista. Cfr. Andrés 1974, págs. 255-257, 1607-1608

⁵¹ José de Sigüenza, *La Fundación del Monasterio de El Escorial* [Tercera parte de la *Historia de la Orden de San Jerónimo*], 1602. Ed. Turner, Madrid 1986, págs. 242-244.

⁵² MARTÍNEZ CORRECHER 1983 (II), págs. 45 a 49: «Bajo las disposiciones de proyecto y dirección de Juan de Herrera, amante de las relaciones matemáticas entre los elementos, se realizó el templete con la ordenación circundante, y así ha llegado casi intacto hasta nuestros días, atravesando el tiempo sin apenas sufrirlo, lo que en los jardines puede ser un imposible, reto tentado por los renacentistas con la arquitecturación máxima a que los condicionaban intentando vencer lo mutable en permanente. En 1594 se entraba al hermoso jardín por cuatro puertas de hierro balastradas, doradas y estañadas de la misma altura que el antepecho que corre entre pilastra y pilastra. Los dos ejes perpendiculares conformaban lo que se ha dado en llamar un jardín de cruceiro, diseño que podemos remontar a los persas sasánidas, adoptado por los árabes que lo transmiten a todo el mundo islámico de Este a Oeste, que en el Medioevo dará la solución a tantos claustros conventuales, y fórmula magistral igualmente empleada en el Renacimiento.

El punto céntrico significaba para los persas una elevación física y espiritual de donde partían simbólicamente cuatro ríos, Éufrates, Tigris, Gihon y Fison, orientados a los cuatro puntos cardinales. La intersección de las dos rectas –ríos o caminos– forma una cruz, alegoría de la unión de Dios con el hombre, y desde ese centro gira toda la composición.

Estos cuatro brazos conforman a su vez cuatro áreas, representación de los cuatro elementos primordiales, que pueden seguir subdividiéndose en cadena.

Nos dice Juan Alonso de Almela que, en 1594, el Patio de los Evangelistas presentaba 16 ericas [eras pequeñas] cuadradas «de muchas y variadas hierbas olorosas y de flores muy vistosas», aunque corrige este número añadiendo, «los cuatro cuadros de en medio son cuatro recibidores del agua de cuatro fuentes maravillosas que dan en ellas». Las 16 eras a pesar de restarles 4 de los estanques nos darán 12 eras de plantación, por lo que se sigue repitiendo el cabalístico cuatro o el resultado de cuatro doblar este número. Es clara la alusión a los doce apóstoles representados en las 12 eras de plantación, y de éstos, cuatro escogidos, encargados de verter en las almas el inagotable mensaje divino. Fue San Agustín quien comparó los cuatro Evangelistas a los ríos del Edén, fuentes de vida eterna. Estos cuatro estanques, superpuestos al trazado de raíz persa, van a dar una figura jardínica infrecuente, de manera especial en España, constituyendo un parterre de agua, forma italo-renacentista, cuando se asumió la cultura clásica para revivirla, y que en este patio se funde con la mística persa.

una contención expresiva más adecuada al gusto de Felipe II, Carmen Añón ha resumido todas las consideraciones que este patio ofrece sobre el tema del Paraíso: «questa immagine era comune a molte religion e sarebbe fin troppo prolisso seguirne l'evoluzione attraverso i cinque continenti»⁵³.

Santos, que en 1657 hace una completa descripción del Escorial, sigue a Sigüenza en lo esencial, destacando la integración de las artes –jardinería incluida– en el efecto del conjunto, y apuntando al paso la existencia de los «términos» de los que cae el agua⁵⁴.

Vemos aparecer el número cuatro de manera obsesiva con toda la carga simbólica que le han ido añadiendo civilizaciones sucesivas. El plano cuadrado, simbolismo especial del cuatro, con sus cuatro costados designando el sistro de cuatro cuerdas de Mercurio, alusión a las cuatro partes del mundo. Era el cuatro, según Platón, el número de la realización de la idea, por lo que un tetragono o cuadrilátero es el signo de lo estético y lo riguroso, de lo que está. Jardín perfectamente renacentista al exponer una idea abarcable en su unidad, incita a la interpretación de sus emblemas. La transparencia del significado propuesto cuadruplica los temas arcaicos que fascinan. El cuatro se repite sin cesar esperando por su insistencia ser exponente de connotaciones lejanas, de un casi inagotable manantial de orígenes. Las 44 pilastras, repetición gráfica del 4, nos dan diez veces cuatro por cada lado más cuatro de las esquinas, cuatro puertas, cuatro caminos, cuatro cuadrados de plantación, 16 ericas (cuatro por cuatro o la suma de cuatro cuatros), cuatro estanques, cuatro caños, cuatro Evangelistas. Las calles mayores y menores componen una cuadrícula dentro del cuadrado del patio, que con sus cuatro lados iguales es una representación del motivo «cuádruple», símbolo del completamiento, de totalidad. Voluntariedad de lo definido, de orden, de estatismo, de intemporalidad, logrando por medio de un arte firme, lúcido, experimentado y antirromántico, la coherencia local de la composición.

Se representa el cosmos por el número cuatro que alude a las estaciones del año, las cuatro edades de la vida, las etapas del origen de la Humanidad, las funciones de la consciencia: percibir, intuir, sentir, pensar. Cuatro eran los hijos de Horus, y cuatro los de Japet: Atlas, Menoetis, Prometo y Epymeteo. Brahma tiene cuatro rostros y entre los persas existían cuatro Kumares, ángeles relacionados con las estrellas reales Aldebarán, Antares, Regulus y Formalhaut, dispuestos en los siglos del zodiaco, Tauro, Leo, Escorpio y Acuario. Las fases de la operación alquímica en un orden cuaternario van de lo inferior a lo superior: negro, blanco, rojo, oro.

En arquitectura el cuadrado ha sido utilizado en la planificación de ciudades y edificios. Roma, paradigma de lo renacentista, fue denominada *Urbs quadrata*, y Jerusalén, modelo del cristianismo, tenía planta cuadrangular. A pesar del arte renacentista que había vuelto a la Naturaleza, a su conocimiento y a la ordenación cosmológica por el hombre, toda esta plasmación simbólica del Patio de los Evangelistas, jardín recóndito, va a ser un lugar sagrado vinculado con el más allá. Este claustro destinado a la clausura es la representación de la iglesia militante y de la iglesia triunfante, que decía Santo Tomás. Desde las cuatro arquerías parece ascender hasta la cruz central, que es la cúspide, una concentración piramidal de oraciones. Para el hombre de creencias religiosas que es el Rey, no cabe en este núcleo jardinístico, el claustro principal del Monasterio, ningún huésped superior a la palabra de Dios. Recurre al símbolo cuando quiere dejar patente lo que sólo se adivina o se siente, y Felipe II siente la Fe. El Renacimiento, aunque no fue incrédulo, tiene con él un sentido más religioso, un renacimiento místico y antirreformista. Por ello sobre el cuadrado de las ciudades sagradas y el básico diseño persa del esquema en cruz, superpone la claridad renacentista en el símbolo reflectante y sonoro del parterre de agua, con un punto focal donde se define la fe del Rey, un círculo mágico como un mandala, de donde surge el templete de Herrera, alegoría de la Iglesia, representación de la autoridad soberana pontificia, coronada por la cruz donde Cristo fue crucificado en el árbol de la ciencia.

Herrera dispuso el templete [...] añadió al patio una balastrada idéntica a la del templete, ambas puntuadas de esferas graníticas, imágenes de la perfección, símbolos de totalidad, del «rotundus» alquímico, equivalencia de lo infinito. En los libros de Serlio, encontramos eran ya ornato de los jardines en Italia».

⁵³ ANÓN 1989, pág. 68.

⁵⁴ SANTOS, Fr. Francisco de los, Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial... Madrid 1657. Fol. 63 v., al 64 v.

«[Fuente de cuatro Estanques] Los otros quatro siruen de Estanques, para su riego, y frescura, hechos de Mármol de graciosas vetas, con dos gradas de lo mismo, y por las Paredes compartimientos, y Pilastras que los

Sigue a ambos con escasísima originalidad Ximénez⁵⁵. Y posteriores historias y guías más o menos extensas como las de Bermejo, Quevedo y Rotondo, ya no nos ofrecen datos que puedan interesar ni al trazado original ni al reflejado por Salcedo de las Heras.

hermosean. Tiene cada vno en contorno, y lo mismo es cada Iardín, ciento y veinte pies; y en medio se leuanta vna Fuente, á modo de vn Cimborio ochauado, de treinta pies de diametro, y de altura sesenta, de famosa Arquitectura. El orden es Dorico; la materia por la parte de afuera Piedra Berroqueña, de tan buena eleccion, como la del Claustro; y por la de dentro es de varios Iaspes, y Mármoles de mucha diferencia de Colores; haze quatro Portadas, que buelan á fuera sobre columnas enteras en sus Pedestales, donde ay quatro Arcos abiertos, que corresponden á las dos Calles, que se cruzan en medio.

[Estatuas de la fuente] A los lados se hazen quatro Nichos, en que están las Estatuas de los quatro Euangelistas, mayores del natural, de mano de Iuan Bautista Monegro, y delante de ellas sus Insignias; el Angel, el Aguila, el Leon, y el Toro, que arriman á vnos terminos de Iaspe, por donde sale el agua á los Estanques, haziendo agradable ruído entre tanta hermosura: solo este ruído se permite en este Claustro, que es para todos siempre el del silencio religioso. Son las Estatuas de Marmol de Genoua, blanco como el Armiño, y lo mismo las Insignias; y la formación de todas, y mouimiento, de gran valentía, y viuieza. Cada vno de los Euangelistas tiene su libro en la mano, donde en lenguas diferentes está escrito lo que dixeron, y enseñaron del agua del Bautismo, primera Fuente de la Gracia, en quien se ha de labar primero, el que pretende saluarse.

San Mateo tiene escrito en la vna plana, en Hebreo, y en la otra en Latin, estas palabras:

EVNTES ERGO DOCETE OMNES GENTES, BABTIZANTES EOS IN NOMINE PATRIS, ET FILII, ET SPIRITVS SANCTI.

San Marcos en entrambas planas, en lengua Latina, porque dizen escriuió su Evangelio en Roma, dize:

QVI CREDIDERIT, ET BAPTIZATVS FVERIT SALVVS ERIT.

QVI VERO NON CREDIDERIT CONDEMNABITVR.

SIGNA AVTEM EOS QVI CREDIDERINT HAEC SEQVENTVR:

IN NOMINE MEO DEMONIA EIICIENT.

San Lucas vna plana en Griego, y otra en Latin, dize: EGO AVTEM BAPTIZO VOS AQVA, VENIET AVTEM FORTIOR ME, IPSE VOS BAPTIZABIT SPIRITV SANCTO, ET IGNE.

San Iuan, la vna plana en lengua Syra, y otra en latin, dize así: AMEN AMEN DICO TIBI, NISI QVIS RENATVS FVERIT EX AQVA, ET SPIRITV SANCTO, NON POTES INTROIRE IN REGNVM DEL.

Labrado todo tan bien, y tan conforme á lo demas de la Fabrica, y adornos de este sumptuoso Claustro, que no ay mas recreación, que el verlo. Representanse á la vista, como vn Paraíso, de donde salian aquellas quatro Fuentes, ó Rios, que regauan toda la tierra, y regocijada el alma con estas memorias, se entretiene, se pasma, y se admira, que no sabe salir de aquí. Alli le llama lo grande del Edificio; acullá, lo deuoto, y valiente de las Pinturas; acá, lo compuesto, y fresco de las yeruas, y flores; y no buelue los ojos á parte, donde no halle causa de dar mi alaban casa á Dios, que todo lo preuino, y lo dispuso por medio de vn Rey tan Grande, para su gloria, y culto: y para que con tales motiuos se leuantasse la consideracion, al conocimiento de lo que será el Cielo, si esto se halla en la tierra».

⁵⁵ XIMÉNEZ 1764, pág. 79. «Por la parte de adentro, se ve formada una Media-Naranja cerrada, toda de Jaspes, con sus Cornisas y Pechinas, compartida de Faxas, que dicen buena consonancia con el piso, y con otras que suben por los costados, formando buenos lazos y compartimientos. Por la parte de á fuera, los quatro Estanques, que tiene en sus Gradas y Antepechos, de Mármol bien labrado, arriman á la parte donde corresponden las esquinas de esta hermosa Máquina, y reciben el agua de quatro Fuentes; y por estar cortadas las esquinas (de que resulta la forma ochavada) ofrece plano suficiente para quatro Nichos, en que se miran colocadas entre dos Columnas las Estatuas de los quatro Euangelistas, mayores del natural, de mano de Juan Bautista Monegro, y delante de ellas sus Insignias: el Angel, el Águila, el Leon y el Buey, que arriman á unos Términos de Jaspe, por donde sale el agua á los Estanques, haciendo agradable sonido entre tanta hermosura: solo este ruido se permite en este Claustro, que es para todos siempre el del silencio Religioso. Son las Estatuas de Mármol blanco de Genova, y lo mismo las Insignias; y la formación de todas de gran valentía».

El ajardinamiento definitivo no pudo emprenderse, no sólo hasta que no quedaron terminadas las fachadas del claustro en 1579, sino hasta que no quedó concluido el templete de los Evangelistas. De este modo, en el concierto con Cabrera para su cuidado no pudo incluirse este patio⁵⁶; aunque sí en años posteriores⁵⁷. Ya debía estar plantado cuando el rey lo visitó en 1592⁵⁸, y cuando se hizo la fantástica iluminación con motivo de la consagración de la iglesia el 30 de agosto de 1595⁵⁹.

Como decíamos en la introducción a esta Memoria, cuál fuese el trazado original del jardín por Herrera resulta problemático, pues en las Estampas de Perret aparecen dos distintos, uno en la planta baja y general y otro en el Séptimo diseño. Las plantas carecen de fecha, pero Cervera argumenta que son de 1584, mientras que el séptimo diseño está documentado en 1587⁶⁰. Por tanto, el trazado que aparece en la planta sería el inicial, y el del séptimo diseño el definitivo.

La documentación de archivo de fines del XVI y del XVII ofrece, como es habitual para la jardinería, pocos datos de interés, relativa sobre todo a la nómina de jardineros que trabajaban aquí a principios del XVII⁶¹.

En cuanto a las especies que se plantaban a finales del XVI y durante el XVII, las noticias son escasas. Por lo que mira a los setos, Correcher, que al respecto no deja de citar a Almela y a Santos, aduce una factura de 1592 para demostrar que la plantación original, llevada a cabo en 1592, estaba estructurada mediante mirto –murta y arrayán–⁶². Ese dato no lo he encontrado, pero sí otros de 1590 en el mismo sentido, lo que obliga a subrayar la distinción vegetal entre mirto y boj⁶³; y al año siguiente consta que había un jardinero específicamente destinado al claustro⁶⁴.

⁵⁶ PRIETO CANTERO 1963: leg. 258-1 (148 a 150). 1578. La orden que la Congregación de San Lorenzo dio a Cabrera sobre el uso de su oficio en la conservación de huertas y jardines.

⁵⁷ ANDRÉS 1974, pág. 179, 1589, 30: Andrés Cabrera encargado de la casa de Santoyo y de los heredamientos de la Fresneda, Castañar, herrería y jardines del convento. Más noticias en años anteriores.

⁵⁸ MARTÍNEZ CORRECHER 1983 (II), pág. 45: «En 1592 recorrió las obras el Rey, de jornada por entonces en El Escorial, y ya muy enfermo de gota, visitando entre otras partes, el patio muy avanzado, a punto de concluirse el jardín en medio del claustro principal, llamado después de los Evangelistas, cuyas estatuas se asentaron en 1593».

⁵⁹ SIGÜENZA 1605, discurso XVII, ed. 1986, pág. 142, «subió al claustro alto del convento por gozar de la vista y del fruto de su santa invención» (¿errata por intención?).

⁶⁰ CERVERA VERA 1954, pág. 80.

⁶¹ PRIETO CANTERO 1963: leg. 302-3 (128). 1600-1601 El prior de San Lorenzo, pide que el veedor firme las nóminas de los que trabajan en los jardines. Prieto Cantero 1963: leg. 302-3 (129). 1600-1601 Lo que montan las nóminas que se pagaron a jardineros y oficiales de la fábrica, y guardas de dehesas, por cuenta de San Lorenzo, en 1601. Leg. 302-3 (188). 1607. Lo que toca a los jardines. Leg. 302-3 (223). 1612 Razón de algunas cédulas despachadas para pagar lo que se debía de huertas y jardines.

⁶² MARTÍNEZ CORRECHER 1983 (II), pág. 51: «Escribe Almela en 1592, que entre las hierbas había flores... En los gastos del inventario de Gregorio de Andrés se encuentran datos que atestiguan el origen de los sin parterres de boj de este patio «Miguel García, jardinero, por 984 tiestos de barro que compró en Talavera para poner pies de murtas, arrayanes en la dicha villa y por la costa que hizo en llevar los dichos tiestos a ella que son para el claustro principal del Monasterio». Como señala Añón 1989, los dos nombres indican la misma especie vegetal, distinta del boj.

⁶³ ANDRÉS 1974, pág. 186, 1590, 39: Juan Ibáñez y compañía carreteros, por traer de Velada ocho carros cargados de murtas y arrayanes para los jardines del monasterio.

Por lo que se refiere a las flores, en 1626 Cassiano del Pozzo encontraba que en los jardines de los frailes y del rey «Non u'erano piante straordinarie, ne fiori di pregio»⁶⁵. Y lo mismo debe aplicarse al jardín del claustro, del cual no habla siquiera, bien porque no se lo enseñaron, bien porque prestaba atención preferente a las pinturas y a los actos extraordinarios. Sin embargo, en uno de ellos, que sí describe con atención, señala cómo para agasajar al cardenal Barberini los frailes hicieron que el jardinero decorase todo el centro del suelo del refectorio con una gran alfombra hecha de pétalos de flores –amapolas, rosas rojas y amarillas, otras flores azules y amarillas, hinojo y otras plantas verdes cortadas de modo que parecían «come un tapetto turchesco» siguiendo el diseño de un pintor que había hecho representar los escudos del cardenal y del papa, y la nave de la iglesia⁶⁶. A la misma estética debía corresponder el colorido habitual del jardín claustral, cuyas flores servían desde luego a estos adornos sacros como no deja de notar el P. Santos con su alambicada retórica⁶⁷.

⁶⁴ ANDRÉS 1974, pág. 192, 1591, 2: petición de Diego Gallego, jardinero del jardín del claustro principal de un ayuda de costa por estar su mujer enferma; medición y tasación de las puertas, ventanas y mesa de mosquetas que ha pintado. En los años siguientes inmediatos hay algunas noticias genéricas relativas a los jardines del Monasterio, alguna de las cuales pudiera aplicarse al del claustro: Andrés 1974, pág. 212, 1594, 31: nómina de los jardineros ordinarios y peones que han trabajado en los jardines y huertas de la Fresneda y en los jardines del Sitio (31 hs.). Andrés 1974, pág. 215, 1595, 6: Diego Ballesteros, alfarero, vecino de Toledo, por la obra de barro labrado, jaspeado y pintado para los jardines de la Fresneda y del Sitio según se especifica. Andrés 1974, pág. 218, 1595, 12: Miguel García, jardinero de los jardines del Sitio, por cuatro claveles negros que compró en Madrid para estos jardines, etc. Andrés 1974, pág. 219, 1595, 12: por 225 árboles frutales y unas plantas de jardines traídas de Aranjuez a la villa de Monasterio para su huerta y para los jardines del Sitio. Andrés 1974, pág. 234, 1597, 5: Francisco Merino por 42 pies de claveles negros finos para los jardines de la fábrica; ...; Pedro González por 220 tiestos para los jardines de la Fresneda y monasterio. Andrés 1974, pág. 241, 1598, 19: Alonso Sánchez por ir a la villa de la Torre de Esteban Hambrán a sacar 400 posturas de rosales para los jardines de la Fresneda y Sitio; Juan Díaz por ir a Toledo a traer plantas de árboles que llaman del paraíso para los jardines y plantales. Andrés 1974, pág. 258, 1609, 17: Libranza y carta de pago para que el P. Jerónimo de Albendea, jardinero mayor, pague a los jardineros y peones. Mucho antes, cuando aún no estaba terminado el claustro, caben señalar pagos por compra de árboles y murtas para los jardines y huertas, como los realizados en 1565-1570, de cuyas libranzas de pago hay referencias en Andrés 1974, pág. 10, 1565, 47.

⁶⁵ HARRIS, Enriqueta, y ANDRÉS, Gregorio de: «Descripción de El Escorial por Cassiano del Pozzo (1626)» en *Archivo Español de Arte.*, 45, núm. 179 (1972), págs. 1-33. Pág. 28: «Viste tutte le sopradette cose s'entrò nel giardino che soggiace alle finestre dell'appartamento e di S. Maestà e de frati, che è con alcune fontane semplici a pian a terra con un semplice riparo dell'acqua, e un bollore nel mezzo. Non u'erano piante straordinarie, ne fiori di pregio».

⁶⁶ HARRIS, Enriqueta, y ANDRÉS, Gregorio de: «Descripción de El Escorial por Cassiano del Pozzo (1626)» en *Archivo Español de Arte.*, 45, núm. 179 (1972), págs. 1-33. Pág. 31: «Haueuano i frati per il lungo del refettorio fato fare del giardinere con disegno di pittore in terra di fiori diuersi spiluccati, cioè pappaueri, ginestra, rose bianche e rose e fiori che fanno trà grani turchini alcuni altri gialli che pareuano bottoni, e frondi di finocchio, e altra uerdura tritata come un tapeto turchesco; nel primo spartimento del quale era figurata una naue, nel secondo l'arme del Papa, nel terzo la del Cardinale con uarii tramezzi di scacchi e opera moresca. Era l'estremo del tappeto adornato con uasi di maiólica, pieni di fiori; restaua tanto di spatio di quà e di là dalle testate che poteuano camminare tre ò quattro al pari senza guastar detto adornamento di fiori. Le tauole erano sette».

⁶⁷ SANTOS, Fr. Francisco de los, Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial... Madrid 1657. Fol. 63 v., al 64 v.: «[Jardín del Claustro] De la parte de dentro en la Placa, y cuerpo del Claustro, ay vn deleitoso Jardín, repartido en diez y seis Quadros, los doze de flores, y verduras, con diuersos lazos, y labores, y laberintos en quien parece se perdió la Primavera, pues no acierta á salir de ellos en todo el año; mas no deue de ser de perdida; sino de bien hallada, que es harto en esta tierra; ello es asi, pues en la mayor fiereza

Sobre este concepto de la era o cuadro de jardín como alfombra o pavimento de mosaico colorido nos remitimos a Añón⁶⁸. Por tanto, respecto a las plantaciones de flor, la única referencia válida es la genérica que Almela proporciona sobre las variedades que estaban presentes en los jardines –sin especificar cuáles, si el del Claustro, el de la fachada sur o los reales– de El Escorial. A falta de otra fuente es esa lista (transcrita en el apéndice documental) la que ha de tomarse en consideración, repartiendo por sus estaciones las especies identificables, tomando en consideración las indicaciones cromáticas que facilitan tanto el testimonio de Cassiano del Pozzo y otros parecidos como las pinturas contemporáneas de otros jardines⁶⁹.

Las vistas grabadas en el siglo XVII, y en especial la de Meunier, recurren a parterres tópicos, nada realistas, para solucionar la representación del patio, de suerte que no pueden tomarse en consideración como documentos, para empezar por el simple hecho de presentar como una «L» continua de parterre cada grupo de tres eras o cuadros en los cuadrantes del patio⁷⁰. A ellas corresponden las tópicas descripciones de estos «floridos jardines» proporcionadas por los historiadores jerónimos como Andrés Ximénez a mediados del XVIII, sin ofrecer precisiones sobre las especies ni el trazado⁷¹. Puede que éste cambiase a raíz del incendio de 1671 como presume Correcher sin documentarlo; al menos esa suposición parece razonable, pero no lo es que diga no se plantaban ya flores en el XVIII, cuando aparecen en los grabados de Navía y Brambilla, y cuando iría contra toda lógica otra cosa⁷². No hay vista de

del Inuierno, dá ocasión para hazer mil Ramilletes, que siruan á los Altares. Mucho haze el seruir á buenos, para durar en el lucimiento.

⁶⁸ AÑÓN 1989, nota 27.

⁶⁹ Apéndice documental, con la identificación de especies propuesta por Correcher 1983.

⁷⁰ SANTIAGO Y MAGARIÑOS 1985, pág. 280: Louis Meunier (hacia 1665-1668): «Vista del Patio de los Evangelistas. «Es una de las estampas más difundidas de la serie de Meunier y la primera de uno de los motivos más frecuentes en las estampas de El Escorial. Configuración y composición «muy francesa». Se han abierto excesivamente las líneas de perspectiva para dar impresión de amplitud, desproporcionada respecto a la anchura, acentuada por el pequeño tamaño habitual de las figurillas de paseantes por unos jardines también muy franceses; se ha reducido enormemente el tamaño del templete, de líneas de perspectiva contradictorias y que parece arrinconado contra el muro del fondo. Por otra parte, no se sabe qué muro es, ya que Meunier ha suprimido todos los cuerpos salientes, torres por encima de la galería alta de los tres lados visibles del patio, porque hubieran roto la armonía y simetría de la imagen».

⁷¹ XIMÉNEZ 1764, pág. 78, «En medio de este Patio, se levanta un pedazo de noble Arquitectura, en forma de Templete ó Cenador, coronado de Media-Naranja y Cúpula, con bello ornato y artificiosa distribución en sus partes; y en su contorno tiene un delicioso Jardín repartido en doce Quadros, que se gozan con el esmalte de variedad de flores, que descuellan entre sus verdes frondosos lazos, y dan lugar á quatro Estanques, colocados con proporcion agradable; los que forman sus calles y divisiones con los quadros del Jardin; y de este modo queda hermosamente compartido todo el plano del terreno.

⁷² CORRECHER 1983 (II), pág. 51: «En 1671 un incendio, que casi arrasa la fábrica, destruye los jardines, y ésta es la fecha que señala la reconstrucción, ya con un estilo diferente, particularmente sin flores, perdida su influencia árabe e introduciéndose el boj masivamente. Se mantuvo la ausencia de árboles para no interponer elementos verticales que interrumpiesen las perspectivas ni el desarrollo rítmico de las arquerías. Hay constancia de las fechas de esquiladas en los setos, siendo la más antigua de que hay noticia 1717, bajo el reinado de Felipe V, de donde proviene el estilo de plantación que ostenta hoy el Patio de los Evangelistas, formando figuras clasicistas, de penetrante aroma característico del boj».

Houasse, pero es forzoso presumir que la altura de los setos sería a la sazón igual aquí que en el jardín de los frailes, del que sí hizo una bella y famosa vista, y en el jardín del rey, del que también hizo otra⁷³.

Como decíamos antes, la vista histórica de mayor valor documental, dentro de sus limitaciones, es la dibujada por José Gómez de Navia y grabada por Manuel Alegre en tiempos de Carlos IV⁷⁴. Pasada ya la invasión napoleónica, Bermejo nos sirve para confirmar que en esa época, cuando debió realizarse el trazado que ha llegado hasta nuestros días y figura ya en el plano de Salcedo de las Heras⁷⁵, la plantación de flores se realizaba de manera estacional en los «doce cuadros de box llenos de flores á su tiempo»⁷⁶. Es contemporáneo suyo estricto Brambilla, quien resuelve la perspectiva de las fachadas del claustro siguiendo literalmente a Gómez de Navia⁷⁷. Las «hermosas labores» del diseño que ya debía existir en época de Brambilla y que reprodujo Salcedo de las Heras fueron alabadas por el padre Quevedo⁷⁸. Luego Parcerisa lo litografió, ya no tiene valor documental para el jardín⁷⁹. El plano del Instituto

⁷³ Felipe V, Madrid 2002.

⁷⁴ SANTIAGO Y MAGARIÑOS 1985, pág. 316, Manuel Alegre (1768-1815) grabador, Juan Gómez de Navia dibujante. Vista del Patio de los Evangelistas. «Existe precedente en la colección de Meunier, que grabó una visión idealizada, transformando la estructura y proporción del patio, eliminando todo elemento arquitectónico que se elevara por encima de la galería alta. Gómez Navia sólo se permitió rectificar las proporciones relativas entre el patio y su templete, empuñando a éste y dando mayor monumentalidad a las dimensiones de aquél». Las proporciones son más reales que en el Meunier, aunque quizá, en efecto, disminuyen el templete. Está tomada hacia el sureste, con la torre del Prior al fondo. El ajardinamiento es muy interesante, sin duda es la stampa más fiel en este sentido. Influye directamente en Brambilla, que –creo– lo copia, aunque orientando su vista hacia la iglesia.

⁷⁵ A.G.P., plano 1178: SALCEDO DE LAS HERAS, Pedro: «Planta baja y general del edificio» P. Salcedo de las Heras dibujó. P. Peñas grabó. Litografía de G. Ruiz. Sin fecha (hacia 1865).Litografía.

⁷⁶ BERMEJO, Damián: Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses. Madrid, 1820. pág. 183, «El patio está perfectamente compartido en doce cuadros de box llenos de flores á su tiempo, y cuatro grandes estanques de mármol pardo con graderías a los lados, formando todos unas calles bien empedradas, que se cruzan entre sí desde otra que corre por todo el contorno. En medio de todo se levanta un bellissimo templete ochavado...».

⁷⁷ SANTIAGO Y MAGARIÑOS 1985, pág. 327. «Vista del Patio de los Evangelistas», por Brambilla, litografiado por Asselineau.

«Vista del Patio desde el Sur», es decir, desde una perspectiva exactamente opuesta a la de Gómez Navia, por lo que se ve la gran mole de la basílica elevándose sobre la balaustrada superior.

Incide, como es habitual, en la desproporción entre las dimensiones reales del patio y las del templete central.

⁷⁸ QUEVEDO, José de: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*. Madrid, 1849, pág. 314: «Enfrente de cada una de las estatuas hay un estanque de mármol pardo, solado de lo mismo, cortado por el lado donde arriaman al templete. Por fuera tienen dos gradas, y á su rededor hay doce cuadros de boj, con hermosas labores recortadas en él, y llenos de flores que embalsaman aquel recinto. Junto á los arcos del claustro corre una calle de 10 pies de ancha, y en medio, pasando por el templete, se cruzan otras dos algo mas estrechas, todas pavimentadas con losas de piedra berroqueña».

⁷⁹ SANTIAGO Y MAGARIÑOS 1985, pág. 337, Vista del Patio de los Evangelistas. Dibujo y litografía de Francisco Javier Parcerisa : «El Patio está contemplado desde el ángulo sur-este de la galería alta. Se trata de una perspectiva hasta entonces inédita y que seguirán más tarde el fotógrafo J. Laurent y el grabador Ebert.

Parcerisa sí ha mantenido, y se hace por primera vez, las proporciones reales del Patio y el templete. Sobre el Patio, envuelto en una atmósfera sombría, se alza la gran mole de la basílica».

Geográfico Nacional, correspondiente a los levantamientos de la Junta General de Estadística hacia 1865, refleja asimismo el estado de cosas difundido por Salcedo de las Heras. El conjunto de las imágenes históricas del Patio, al igual que sus descripciones literarias, se centran en la arquitectura de modo más retórico que minucioso, y pasan por encima el ajardinamiento, reducido al papel de alfombra o «tapete» que le daban los escritores del XVII⁸⁰. Esta visión, u omisión, no deja de ser importante, porque resulta opuesta al protagonismo que en la segunda mitad del XX han llegado a tener las altas masas de boj que cerraban por completo la vista desde la planta baja y que imposibilitaban en las «eras» la plantación de especies florales coloristas que diesen esa impresión de alfombra desde la planta alta.

⁸⁰ SANTIAGO Y MAGARIÑOS 1985: SANTIAGO, Elena de, y MAGARIÑOS, José Manuel: «El Escorial, historia de una imagen. Estampas y dibujos», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, catálogo de la exposición, Madrid 1985, págs. 223-348. «Hay una importante evolución en la representación del Patio de los Evangelistas: en la estampa de Meunier se eliminaban artificialmente todos los cuerpos sobresalientes por encima de sus muros; Gómez Navia eligió el punto de vista que permitía la visión de los menos posibles; Brambila lo contempla desde la galería sur, de modo que sobre la balaustrada alta se vea elevarse la gran basílica. El punto de perspectiva elegido permite contemplar, por primera vez en una imagen semejante, algunos de los principales elementos cupulados del edificio. Dichos elementos, desde la gran cúpula, las medias naranjas de las torres de fachada de la basílica, el templete de este patio, e incluso otros de menor tamaño pero de mayor importancia simbólica y litúrgica, como el tabernáculo del altar mayor y su templete interior, e incluso el monumento desmontable de Semana Santa, fueron cuidadosamente diseñados por Herrera por deseo de Felipe II como un conjunto cuya armonía era una de las claves del equilibrio, y no sólo estético, del todo y las partes en el gran edificio».

BIBLIOGRAFIA

Fuentes documentales

SIGÜENZA 1605: SIGÜENZA, José de: *La Fundación del Monasterio de El Escorial*. [Tercera y cuarta partes de la *Historia de la Orden de San Jerónimo*], Madrid 1605. Ed. Turner, Madrid 1986, págs. 241-244.

PRIETO CANTERO 1963: PRIETO CANTERO, Amalia: «Inventario razonado de los documentos referentes al Monasterio de El Escorial existentes en la sección de Casa y Sitios Reales del Archivo General de Simancas», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXXI, 1-2. Madrid 1963, págs. 7-127.

ANDRÉS 1974: ANDRÉS, Gregorio de: «Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio de El Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca», Anejo de *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1974, n.º 185.

ANDRÉS 1981: ANDRÉS, Gregorio de: «Inventario de documentos del siglo XVI sobre El Escorial que se conservan en el Archivo del Instituto *Valencia de Don Juan*», en *La Ciudad de Dios*, V. CXCIV, Madrid, 1981.

Descripciones literarias, guías

CABRERA DE CÓRDOBA 1585: CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Laurentina*, [1585 c.] edición de Lucrecio Pérez Blanco, Madrid, 1975.

L'HERMITTE 1595: L'HERMITTE, Jean: *Les passetemps, ou Memoires d'un gentilhomme de la chambre des Rois d'Espagne Philippe II et Philippe III*. Ed. de Charles Ruelens, 2 vols., Amberes, 1890-1896.

ALMELA 1962: ALMELA, Juan Alonso de: «Descripción de la octava maravilla del mundo», en *Documentos para la Historia del Monasterio de El Escorial*, vol. 6 (1962), págs. 5-98.

ANDRÉS, Gregorio de: «La descripción de *San Lorenzo el Real de la Victoria* del Escorial por Lorenzo Van der Hamen (1620), en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX, 1973, págs. 251-277.

HARRIS, Enriqueta, y ANDRÉS, Gregorio de: «Descripción de El Escorial por Casiano del Pozzo (1626)» en *Archivo Español de Arte*, 45, núm. 179 (1972), págs. 1-33.

SANTOS, Francisco de los: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, única maravilla del mundo*. Madrid, 1657.

XIMÉNEZ, Andrés: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: Su magnífico templo, panteón y Palacio*. Madrid, 1764

BERMEJO, Damián: *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*. Madrid, 1820.

QUEVEDO, José de: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo*. Madrid, 1849.

ROTONDO, Antonio: *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de San Lorenzo, vulgarmente llamado de El Escorial*. Madrid, 1863.

Fuentes gráficas

HERRERA, Juan de: *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial*. Madrid, 1589 (ediciones facsímiles, 1954 y 1978).

CERVERA VERA, Luis: «Documentos relativos a las estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera, talladas por P. Perret», en *La Ciudad de Dios*, CLXIV (1952), págs. 353-381.

CERVERA VERA, Luis: *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid, 1954.

LÓPEZ SERRANO, Matilde. «El grabador Pedro Perret», en *El Escorial IV Centenario*, II, págs. 689-716.

LAHUERTA, J. J.: «El séptimo diseño de Juan de Herrera y la idea de El Escorial», en *Arquitectura*, 249 (1984).

SANTIAGO PÁEZ, E.: «El Escorial: Historia de una imagen», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, IV Centenario Fundación Monasterio de El Escorial, Madrid, 1985-1986, págs. 223-229.

Estudios críticos sobre el Monasterio en general

LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura desde su restauración*, por don Eugenio Llaguno y Amiro1a, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por don Juan Agustín Cean Bermudez, 4 vols. Madrid, 1829.

RUIZ DE ARCAUTE, Agustín: *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. Madrid, 1936.

LÓPEZ SERRANO, M.: *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1944.

PORTABALES, Amancio: *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*. Madrid, 1945.

PORTABALES PICHEL, Amancio: *Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial*. Madrid, 1952.

RUBIO, Luciano: «Cronología y topografía de la fundación y construcción del Monasterio de San Lorenzo el Real», en *Monasterio de San Lorenzo el Real*. El Escorial, 1964, págs. 11-70.

ANDRÉS, Gregorio de: «Libro de la fontanería», en *Documentos para la Historia del Monasterio de El Escorial*, vol. 8 (1965), págs. 219-318.

KUBLER, George: *La obra de El Escorial*. Alianza, Madrid 1983 (edición original, Yale UP 1982).

OSTEN SACKEN, C. Von der: *El Escorial, estudio iconológico*. Madrid, 1984.

RIVERA BLANCO, J. Javier: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Universidad de Valladolid, 1984.

MARÍAS, Fernando, y BUSTAMANTE, Agustín: «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid, 1985-1986, págs. 117-148.

CASTRO CATURLA, Luis de: «Noticias de la fontanería, desagüeros, cisternas, necesarias y otras piezas ordinarias del Monasterio de El Escorial», en *Fábricas y orden constructivo*. IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1986, pp 109-118.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: *La Octava Maravilla. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*. Ed. Alpuerto, Madrid 1994.

CANO DE GARDOQUI Y GARCÍA, José Luis: *La construcción del Monasterio de El Escorial*. Universidad de Valladolid, 1994.

AA.VV.: *Juan de Herrera, arquitecto real*. Catálogo de la Exposición, Madrid 1997.

AA.VV.: *Arquitectura y desarrollo urbano. Comunidad de Madrid. Tomo V: El Escorial, San Lorenzo de El Escorial*. Comunidad de Madrid, 1998.

Bibliografía específica sobre el jardín y Templete de los evangelistas

RUBIO, Luciano, «El Monasterio de El Escorial, sus arquitectos y artífices», *La Ciudad de Dios*, 162 (1950), 116-117

KUBLER, George: «The Claustral *Fons Vitae* in Spain and Portugal», en *Traza y Baza*, 2 (1972), págs. 7-14. Vuelto a publicar en *Fragmentos*.

CASA-VALDES, Marquesa de: *Jardines de España*. Madrid, 1982, págs. 84-85.

MARTÍNEZ CORRECHER, Consuelo: «Jardines del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial I: La Fresneda. El jardín de los frailes», en *Reales Sitios*, XX, núm. 78 (1983), págs. 45-64.

MARTÍNEZ CORRECHER, Consuelo: «Jardines del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial II: El patio de los Evangelistas. El bosquecillo y la huerta», en *Reales Sitios*, XXI, núm. 80 (1984), págs. 45-64.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, «La versión iconográfica del paraíso en el Patio de los Evangelistas», en *Fragmentos*, 4-5, 1985.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: «El Patio y Templete de los Evangelistas de El Escorial». *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, 1987, págs. 69-72.

AÑÓN, Carmen: «L'immagine della Natura nell'Escorial di Filippo II», en *Restauro e città*, año II, n.º 5/6 (1989), págs. 59-80.

VICENTE Y GARCÍA, Asunción de, *La escultura de Juan Bautista Monegro en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Patrimonio Nacional, Madrid, 1990.