

**El Escorial apocalíptico,
o la Jerusalén celeste en la tierra.
Cratofanía escatológica
del último emperador**

Antonio MARTÍNEZ RIPOLL
Universidad de Alcalá de Henares

No es ésta la primera ocasión en la que nos enfrentamos a la cuestión en torno a la *Idea* que informó el proyecto del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, la que está detrás de su concepción y diseño y de la inmediata erección de su fábrica y presente, incluso, en su proceso decorativo posterior. Es así que lo hemos estudiado en tanto que nuevo Templo de Jerusalén o lo hemos analizado desde la óptica del *salomonismo* presente en su arquitectura, y derivado de una pretendida *ratio* arquitectónica sagrada¹.

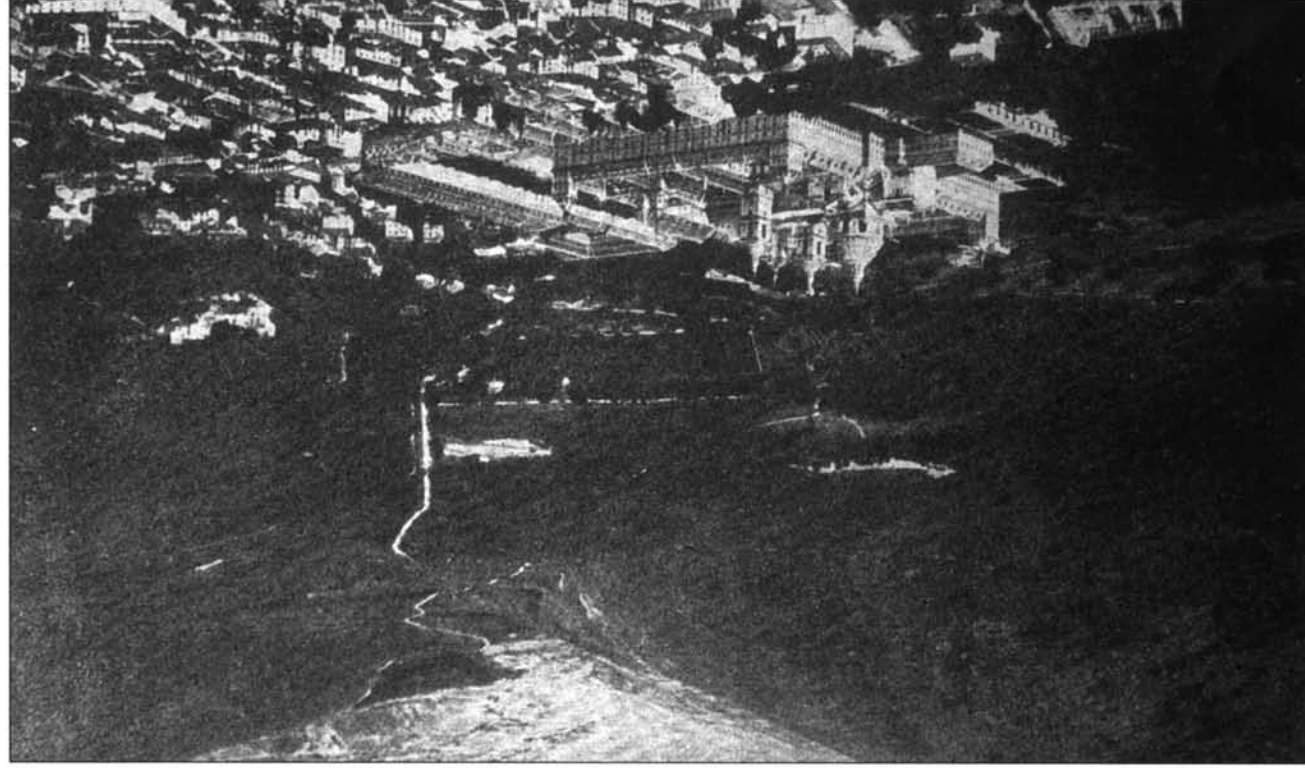
El punto de partida de nuestra ponencia, ahora como entonces, es múltiple y diverso, como única y convergente pretende ser su conclusión. Con un espíritu de constante revisión dialéctica de nuestras propias posiciones historiográficas y críticas, partimos del planteamiento de una interrogante de naturaleza estético-visual y de la

1. Las notas aquí reunidas han motivado algunas intervenciones públicas, cuyos contenidos siempre diferentes nunca han sido publicados. Una primera aproximación, con el título «Arquitectos italianos y españoles ante Salomón y Vitruvio», fue objeto de una ponencia en el marco del *Coloquio Hispano-Italiano sobre Cultura y Humanismo italianos en España entre Edad Media y Renacimiento*, organizado por la Universidad de Alcalá y el Consiglio Nazionale delle Ricerche, de Roma, en Alcalá de Henares (5-9, junio, 1989). Ampliada en su propuesta y reorientada en su intencionalidad crítica, de nuevo fue expuesta bajo el título de «La divinización del clasicismo escorialense. Prado, Villalpando y el Templo de Salomón», dentro del Seminario *Arte Regio. El Escorial de Felipe II y sus reflejos*, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid y la Fundación Argentaria y dirigido por A. Bustamante (14-16, julio, 1997), en el marco del Curso *Felipe II y el arte de su tiempo*, posteriormente editado (Madrid 1998), pero que apareció sin nuestro texto debido a una cadena de insalvables problemas y errores informáticos. Matizando muchos extremos y modificando no pocas conclusiones, volvimos a exponerla bajo el título de «El Monasterio de El Escorial como Templo de Salomón», en la 5.ª Sesión *Espiritualidad tridentina y representaciones literarias y artísticas* (24-25, enero, 1999), coordinado por A. Milhou y J. Contreras, en el marco del Seminario *Corrientes espirituales, devoción y formas de expresión en el Mundo Ibérico e Iberoamericano de los siglos XVI y XVII*, patrocinado por la Casa de Velázquez, École des Hautes Études Hispaniques, de Madrid.

firme constatación y defensa de un significativo axioma de orden epistemológico para con la ayuda de una hipótesis de trabajo intentar una propuesta metodológica que nos permita alcanzar una explicación final, unitaria y concurrente, además de satisfactoria y creíble.

Cuando allá por 1965, bajo la tutela del profesor Bonet Correa, realizamos la primera visita al Monasterio del Escorial, lo que más llamó nuestra atención, conforme nos aproximábamos a su grandiosa y vigorosa mole arquitectónica, fue que una obra tan bella y excepcional estilísticamente, de tal envergadura edilicia y complejidad tipológica como rica en su artística decoración, se hubiera edificado en sentido inverso a su acceso, alterando la norma de utilidad común, de espaldas a quien hacia ella dirige sus pasos, y con ellos, su mirada para gozarla. Y es que lo primero que aparece ante los ojos del visitante es la robusta fachada posterior del edificio, dominada por la imponente y desnuda cabecera oriental de su templo funerario, y lo segundo, el larguísimo y severo lateral norte que uno está obligado a recorrer longitudinalmente y a su sombra, mientras rodea el edificio y avanza por la lonja norte, en busca de la puerta principal del edificio que, por fin, tras doblar a la izquierda y enfilar la lonja oeste, descubre que se abre en el centro del majestuoso y noble, pero encubierto, lienzo de poniente.

Ante una obra arquitectónica como el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial —que Felipe II, tácitamente, elevó a la condición de solar familiar de la rama primogénita de los Habsburgo y dinástico del linaje español de la Casa de Austria, y por ende, a capital hierofánica y ctónica de la Monarquía Hispánica—, cuya construcción casi en el centro mismo de la Península sólo fue posible gracias al ideario de Estado y a la firmeza política del rey prudente, que la levantó en un plazo límite (aún para hoy) de veintiún años, tras una ardua fase de elección del lugar por una comisión de expertos, de preparación del sitio y de ideación y diseño del proyecto por Juan B. de Toledo, un experimentado arquitecto español, formado en Italia, donde gozaba de consideración social y de respeto profesional; que obligó a organizar una sostenida y segura financiación, consumiendo un alto coste económico, y a fijar un complejo organigrama proyectivo y directivo, a crear un férreo aparato burocrático, a instituir la práctica de un sistema operativo eficaz y novedoso y a establecer unos cuidadosos destajos constructivos, engullendo un elevado capital humano; que, no obstante la ingente literatura apologetica por ella



Vista aérea del Monasterio y su entorno geográfico.

generada y la política de propaganda desplegada a su favor, motivó una sorda oposición social y provocó una tensa lucha ideológica en su torno..., seguimos preguntándonos, cada vez con mayor asiduidad, ¿por qué una obra tan grandiosa en cualquiera de sus magnitudes y tan íntimamente mimetizada con el medio geográfico en el que se ubica, se dispone invertida respecto de quienes hacia ella llegan para verla, visitarla o habitarla, afrontada directamente al circo montañoso que en buena parte la rodea, y encontrada estética y formalmente a todo principio de composición arquitectónica, e inclusive está en apariencia violentando los más elementales requisitos de la dialéctica propagandística del Estado soberano y del poder absoluto, siempre preocupados por la ostentosa y laudatoria exaltación de la majestad regia y por la atractiva figuración al tiempo que temerosa proyección de la autoridad y la potestad de la corona?

Por ello, si el Monasterio se levantó en un emplazamiento previamente seleccionado, libre de toda intervención humana anterior, y sobre una plataforma natural, prácticamente plana, preparada ex profeso para recibir su monumental fábrica, y si es un hecho probado que el proyecto general o *traza universal* fue inamovible en su idea y estructura, es decir, en su concepción básica y en sus líneas fundamentales, y por lo tanto en la orientación general del edificio, lo que obligó a su desparramada y dilatada fachada principal de poniente, la única noble de todo el Monasterio, a mirar hacia la montaña y a darse de bruces sin solución de continuidad con el arranque de la ladera rocosa que tiene ante sí, seguimos con las mismas dudas planteadas y haciéndonos las mismas preguntas que entonces. ¿Por qué, sin que un accidente natural insalvable lo impusiera, sin que un imperativo técnico lo impidiera, sin que una traba legal o un inconveniente económico lo obstaculizaran y sin que un problema de orden social o de uso práctico obligaran a adoptar una resolución determinada, a esta obra se le negó la posibilidad de disfrutar del proporcionado y adecuado campo espacial y visual ante ella? ¿Por qué, intencionadamente, se obstaculizó la cómoda y libre entrada al monumento, y se estorbó con ello la enfilada a una despejada y directa visión en perspectiva de la obra arquitectónica en relación con el espacio natural en el que se ubica? ¿Qué razón hubo, y de qué naturaleza, para dificultar tanto el acceso directo y expedito al Monasterio, en especial durante el desarrollo de los rígidos, codificados y grandilocuentes ceremoniales del protocolo real hispano-borgoñón, obligando al personal a recorrer las dos desangeladas lonjas de septentrión y de poniente, con sus despejados y luminosos espa-

cios acodados en ángulo recto, y a efectuar un último giro antes de poder ingresar por su puerta noble?

Por tanto, si todo estaba tan estudiado y previsto, ¿cuál es la razón de peso para negar, además de la entrada directa, la visión panorámica despejada y frontal del monumento, incluso desde algún punto elevado del monte, lo que hubiera sido posible con tan sólo proporcionarle una cierta lejanía? Esta cuestión llama la atención, y es si cabe más importante, por cuanto precisamente la escenográfica vista panorámica frontal y caballera del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, visualizable sólo desde el aire, es coincidente, como si de un calco se tratara, con la imaginada vista perpendicular del monumento desde un punto imaginario y elevado del monte Barranco de la Cabeza, con Madrid al fondo de su dilatado y diáfano desfondado natural, fijada en el *Séptimo Diseño* inventado y dibujado por Juan de Herrera, y grabado por Pedro Perret. Esta popular imagen del Monasterio es real sólo en la mente del arquitecto, visible únicamente gracias a su dibujo y factible en el caso de que el edificio se hubiera erigido algo más alejado de la montaña, porque en su emplazamiento topogeográfico es del todo inaccesible desde la sierra al ojo humano. Y sin embargo, esta vista panorámica, que nadie podía ver, fue convertida por exclusiva decisión política y general asentimiento popular en la imagen arquetípica del Monasterio.

En efecto. La única panorámica posible al ojo humano, proyectada desde la sierra, es alejándose de la perpendicularidad y situándose en una posición algo sesgada con respecto al eje del Monasterio. Con hartas dificultades, ello es posible desde algunas cotas altas, alejadas y escorzadas del abrupto y escarpado anfiteatro montañoso que lo rodea por sus frentes de septentrión y de poniente, y situadas concretamente hacia el N-NO o hacia el O-SO.

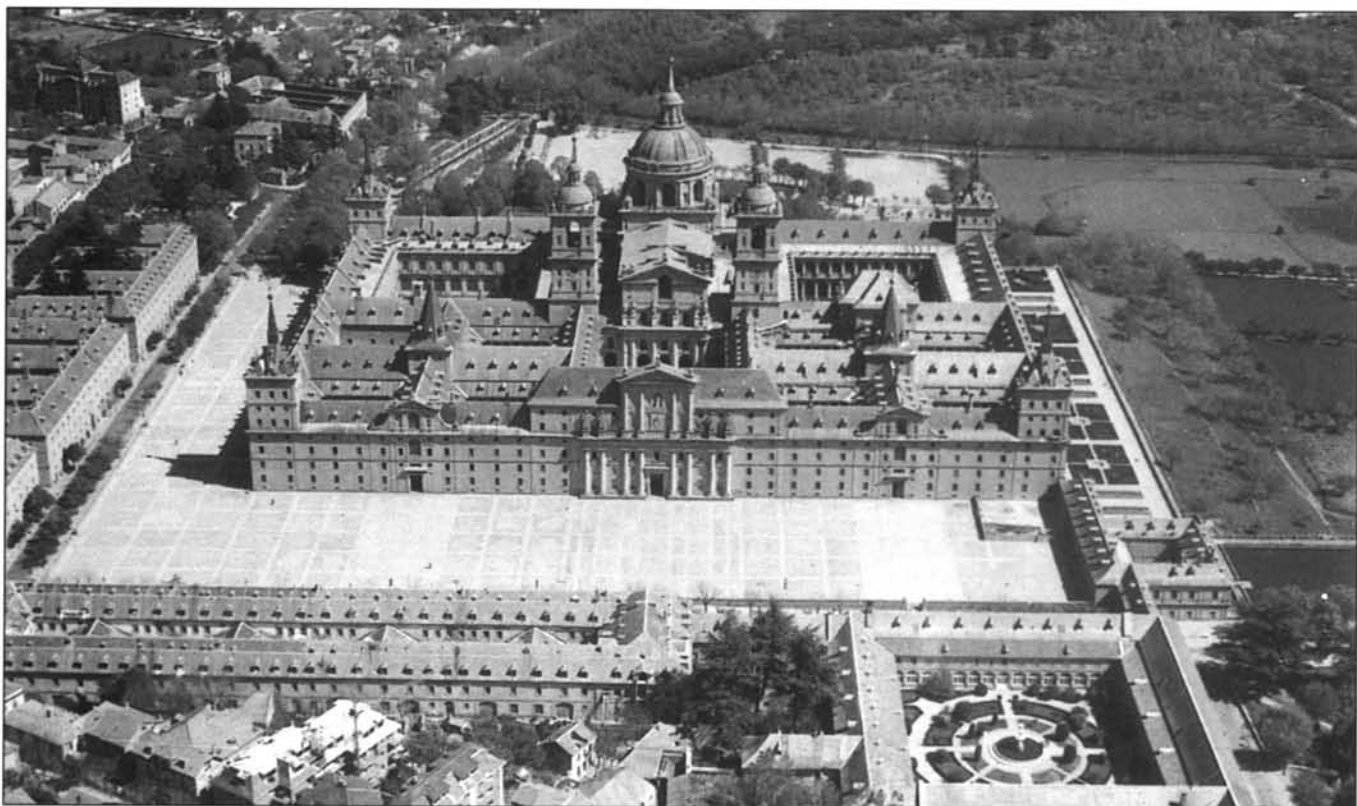
Y es que la fachada principal del Monasterio, la occidental o de poniente, en vez de mirar directamente a la llanura o de disponer de alguna distancia ante sí, se levanta en la misma línea de contacto de la plataforma miocénica con la ladera montañosa y afronta las primeras rampas de erosión del piedemonte que enlaza el anfiteatro granítico con la última línea de la planicie en la que se alza el edificio en las estribaciones de la vertiente meridional de la sierra de Guadarrama, en cuya línea de cresta destacan de N a S los abruptos relieves del imponente monte Abantos (1.754 m) y el paso del puerto de San Juan de Malagón (1.534 m) –ambos escorados a la derecha de la fachada–, la corcova del Barranco de la Cabeza (1.680 m) –en

casi perfecta disposición lineal respecto de la axialidad del Monasterio— y los altos cerros de la Cancha (1.501 m) y Cabezuelo (1.482 m), y algo más alejado y solitario el pico de San Benito (1.623 m) —todos estos accidentes, hacia la izquierda del monumento—, y, en fin, casi en las antípodas del monte Abantos, la baja cota de la llamada Silla de Felipe II y más alejadas, Las Machotas (1.405 m). Como mejor se aprecia la disposición de este magnífico anfiteatro de roca natural con respecto al Monasterio, es observándolo desde la lejanía, disponiéndose en eje visual y perpendicular con las villas de Galapagar y Madrid. De nuevo, ante un elemento sorpresa, surge un interrogante que precisa aclaración, y si es posible despejar la duda planteada: ¿por qué, además de erigir invertida la colosal mole escurialense a los pies mismos de las estribaciones de la sierra de Guadarrama, sin solución de continuidad con respecto al arranque de las rampas montañosas, se dispuso que su puerta principal y, aún más, que su eje longitudinal, el jerárquico estructural y espacialmente, coincidiera hasta solaparse y confundirse casi virtualmente con el eje óptico Madrid-Monasterio-Barranco de la Cabeza?²

Coincidencia fortuita o buscada, lo cierto es que el Monasterio dirige su frente principal con su puerta noble hacia un monte, antaño de peladas laderas y calva cumbre, y aún hoy con una limpia cúspide, que de antiguo es conocido con el sugestivo y sugerente nombre de Barranco de la Cabeza. Y esto, sin buscar por nuestra parte ningún tipo de esoterismo semántico o de simbolismo nominal, sugiere una estrecha analogía con el nombre latino del monte Calvario, o con el arameo del monte Gólgota, relación quizá accidental, pero que es reforzada por el hecho de que en la inmediata cima del puerto de San Juan de Malagón se levantó por expresa real orden de Felipe II un calvario, cuya restaurada cruz todavía sigue enhiesta y bien visible.

Como fuere, lo cierto es que ese imponente circo pétreo, del que el Barranco de la Cabeza forma parte, no es ni tan colosal ni tan apabullante como aparenta a primera vista. Lo magnífica su inmediata relación de proximidad con el conjunto edilicio del Escorial, pues no es menos cierto que ese anfiteatro es, a un tiempo, el elemento geográfico natural, formal y visual, además de simbólico, con

2. Cfr., sobre todo por los planos y las magníficas vistas dibujadas por el autor, PRIETO GRANDA, F., «El entorno paisajístico del Monasterio del Escorial», en *Población y Monasterio: El Entorno*, Catálogo de la Exposición del IV Centenario del Monasterio del Escorial, Casa de la Cultura de San Lorenzo del Escorial, julio-septiembre, 1986. Madrid 1986, pp. 87-101.

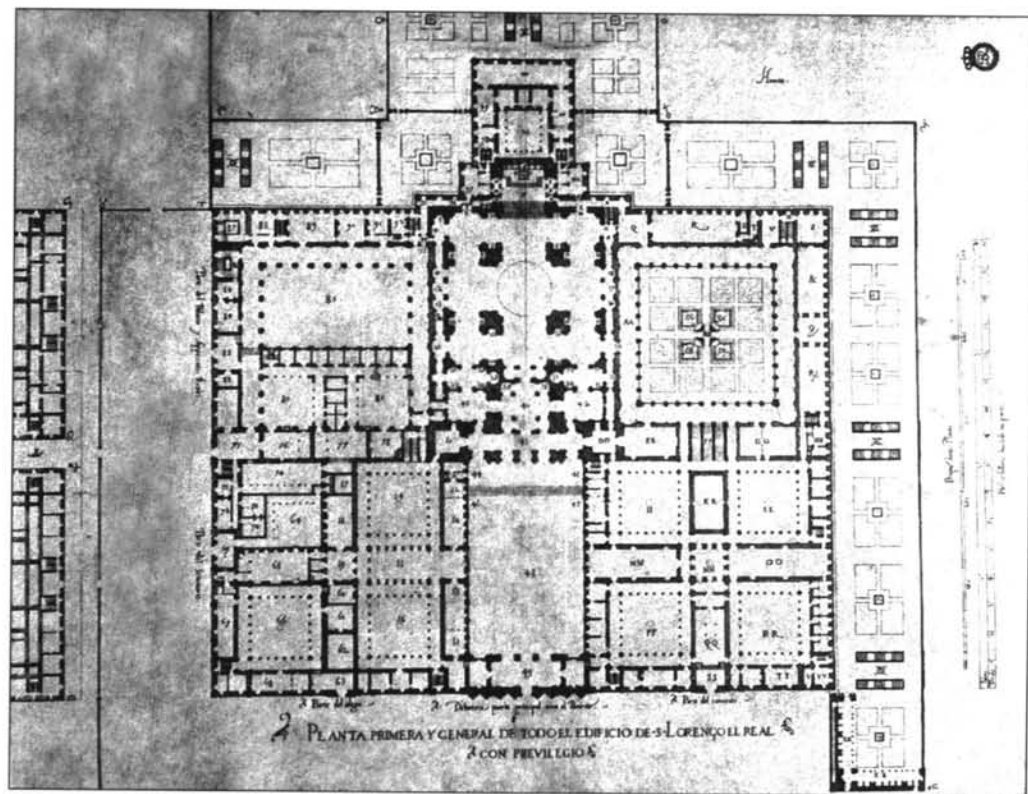


Vista aérea del Monasterio y la Lonja.

el que se carea el colosal monumento, otorgándole la preeminencia, más aparente que real. Desde el aire, puede observarse con claridad meridiana hasta qué punto se manifiesta la potencia del Monasterio, dirigiendo su mirar hacia el centro de la cavea natural del hemiciclo montañoso que tiene ante sí, con una frontalidad y una axialidad perfectamente medidas y estudiadas. De no haberse construido los edificios de alrededor, que envuelven al Monasterio y delimitan sus contornos por sus lados N y O, sobre todo al NO, por la Casa de Infantes, proyectada por Juan de Villanueva, que cierra la lonja de poniente por la orilla contraria a su fachada principal e impide en la actualidad el paso directo a la montaña, en concreto a la ladera del Barranco de la Cabeza, que hasta finales del siglo XVIII estaba expedito, su nexa diario hubiera sido inmediato y derecho.

Ante las dudas planteadas, y la pregunta de por qué la fábrica del Escorial, erigida en el borde mismo del arranque del Barranco de la Cabeza, afronta con esa rotunda inmediatez la manifestación física de la montaña, hasta el punto de que el Monasterio forma parte inseparable de la misma orografía, nadie nos ha dado una cumplida respuesta. Las que se nos dan, que giran en torno a que ello viene motivado por la exigencia litúrgica de la orientación religiosa al E, impresa en plena euforia tridentina a todo el conjunto edilicio por mor de la iglesia funeraria que contiene, no convencen en absoluto. Entre otras razones porque un extremo normativo como éste ya no se cumplía, ni siempre ni al pie de la letra.

En primer lugar, porque una cosa nada tiene que ver con la otra y porque el templo es una mínima parte del complejo palatino-conventual, por importante que sea, que lo es, y porque éste podía haberse orientado hacia el E, como sí lo está su altar mayor, respetando la típica orientación dentro de la tradición cristiana, sin que esa alineación hubiera tenido que implicar el encorsetamiento del resto del conjunto, y menos aún que su fachada principal se dispusiera invertida y afrontada, además de pegada, a la montaña, a la que indisolublemente está unido el monumento en su conjunto. Un armario no se coloca contra la pared para no poderlo abrir, o para hacerlo con mucha dificultad y a trompicones. Es más, una manifestación de poder como lo es el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, que pretende imponerse mediante su proyección ante alguien o sobre algo, no lo hace de un modo tan velado y poco directo, dando el envés y no la cara de su imagen, a no ser que se pretendiera algo aún por descubrir.



Pedro Perret según Juan de Herrera. Trazo Universal de la primera planta del Monasterio del Escorial, 1587.

En segundo lugar, la respuesta dada en el sentido de que con la orientación al E, si bien ligeramente girada 16° al S, se buscó alinear mejor con respecto al sol los lienzos oriental y meridional del edificio, allí donde se ubican las habitaciones del palacio privado del Rey y las celdas del convento, aumentando así las horas de iluminación y soleamiento de esas zonas, al tiempo que se intentó proteger a todo el edificio de ser batido directamente por el durísimo cierzo castellano, con ser del todo evidente, tampoco explica el porqué la fachada principal del Monasterio se levanta pegada al arranque mismo de la montaña, en sentido invertido y a ella afrontada. Por lo demás, con ser tan atractivo como misterioso, no es en absoluto convincente que el edificio se orientara, como algunos dicen y pretenden, con la puesta del sol del 10 de agosto, festividad de San Lorenzo Mártir, por motivo tan singular y peregrino como que la situación de las estrellas en ese día era favorable. Posiblemente así sería, pero por lo que respecta al Escorial sin duda lo fue para que el sol en su ocaso, aproximadamente cada 10 de agosto, proyectase sus últimos rayos de luz al atardecer coincidentemente con el eje longitudinal del Monasterio, como si de una prolongación se tratara, e iluminase el tabernáculo sobre el altar mayor.

En último término, tampoco nos vale como explicación justificativa el supuesto por algunos manejado de que durante la segunda mitad del Quinientos todavía no se ponía en valor la obra arquitectónica con relación al medio natural en el que aquélla se ubica o con el escenario paisajístico que la circunda, y de darse con su entorno urbanístico, más que de puntillas. En efecto, bastaría con recordar algunos ejemplos coetáneos, y aún anteriores, para que esa aseveración carezca de todo sentido y fundamento. Baste con un botón de muestra de carácter general: las villas y residencias campestres del Renacimiento, y un ejemplo concreto: el Palacio Farnese, en Caprarola, de Jacopo da Vignola (1559-1564).

No sabemos el porqué, pero debió de ser por algo más, algo que afectaba tanto a la totalidad del edificio, dominado por su axialidad longitudinal, como a la directa frontalidad de su fachada de poniente con respecto al hemiciclo rocoso al que está afrontada. Por ello, habrá que pensar que la respuesta a nuestras dudas está en el permanente proceso dialéctico y compositivo existente en las relaciones establecidas entre Naturaleza y Monasterio.

Precisamente, fue el arquitecto Luis Moya quien ya se refirió en parte a este proceso, que afecta a la composición arquitectónica del

conjunto, explicándolo a partir de dos vistas del Monasterio y sus correspondientes fotomontajes³. Una primera foto, general del monumento encajado en su paisaje, y tomada desde algún vial de acceso al E, con un eje visual perpendicular que precisamente pasaría cerca de Galapagar, en la que destacan las grandes masas y los vigorosos volúmenes del edificio que se integran, sin competir, con el monte Barranco de la Cabeza que tiene enfrente, sobre el que se destacan y afirman; y una segunda foto, particular de la enfilada del camino de entrada hacia el O por la despejada lonja N, cuyo nexa con el circo montañoso del fondo es interrumpido por la Casa de Infantes. Junto a estas dos vistas fotográficas se presentan sus correspondientes fotomontajes logrados a partir de la manipulación de esas vistas del Monasterio: en el primer caso, el monumento se gira 180°, presentando la fachada de poniente totalmente vuelta hacia el E, resultando una panorámica novedosa en la que, a pesar de haberse respetado las medidas y las relaciones de proporcionalidad, el edificio aparece achaparrado y hundido respecto del paisaje natural del fondo; en el segundo, se ha eliminado el telón de cierre que, desde 1771, supuso la Casa de Infantes como obstáculo insalvable respecto al anfiteatro montañoso del fondo, apreciándose el perfecto acorde existente antaño entre la obra de la naturaleza y la intervención del hombre, y cuál debió de ser la vista disfrutada hasta mediados del siglo XVIII. De lo que resulta el gran valor y el papel protagonista que antaño se le concedió a la montaña, sobre todo porque ella presidía el proceso dialéctico mantenido por el medio natural con el Monasterio, y viceversa.

Es más, a pesar de que así se crea, y de que esa errónea creencia esté muy extendida, no fue durante el siglo XIX, con la irrupción del Romanticismo ni con la numerosa afluencia coetánea de viajeros, cuando brotó la firme voluntad de valorar El Escorial, en tanto que arquitectura, en relación con la naturaleza que le circunda. Por el contrario, es de advertir que desde el mismo momento de su concepción y diseño, incluso cuando se buscaba el sitio, ya se apreció este nexa y se potenció el diálogo entre monumento artificial y paisaje natural. Basta con que repasemos la historia de la imagen del Monasterio, y comprobaremos que no se trata sólo de una cuestión estética y formal, sino que también lo es de la visión crítica y de la valoración ideológica que del monumento tuvieron los coetáneos a su

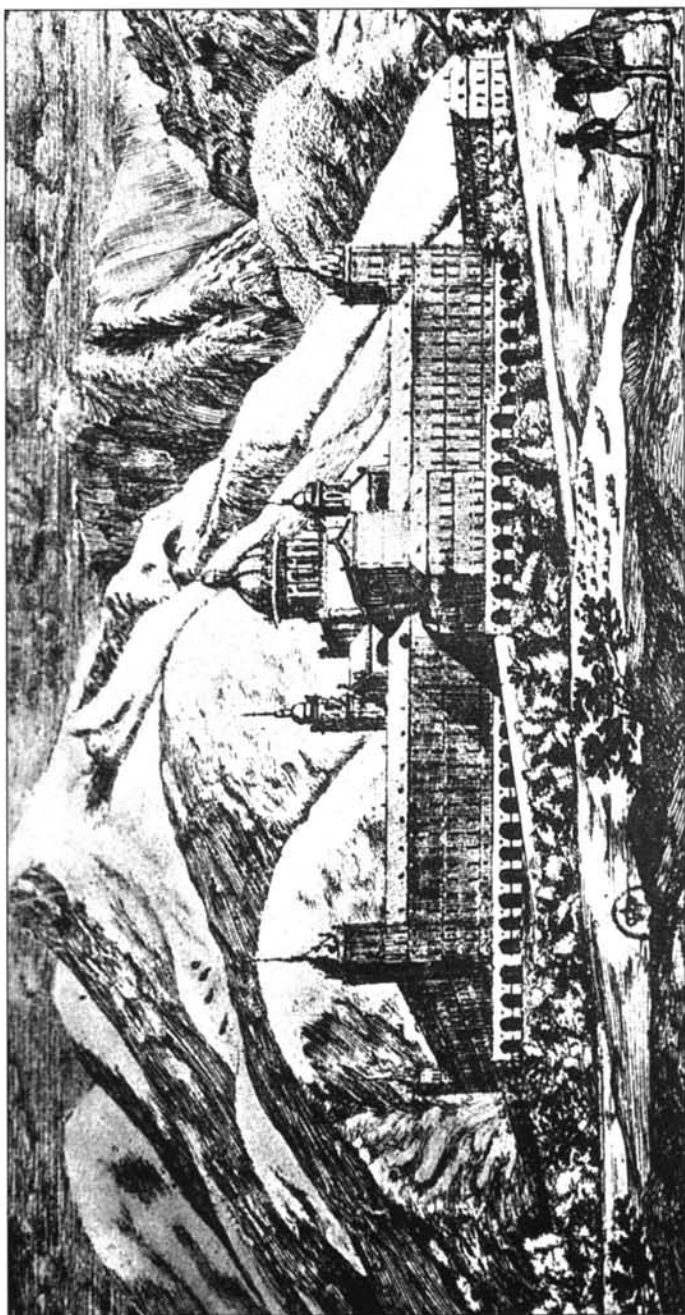
3. MOYA, L., «La composición arquitectónica en El Escorial», en *Arquitectura*, 56 (1963) 14 y 19.

construcción, y sus inmediatos sucesores⁴. Y es que la primera de esas imágenes, un dibujo atribuido a Rodrigo de Holanda, figura al *Monasterio de El Escorial en construcción* (Londres, Hatfield House, Col. Lord Salisbury); nos presenta una vista testimonio desde el E del estado de las obras hacia 1576, en la que, aplicando los principios y métodos proyectivos de la perspectiva lineal o artificial, desde una posición en atalaya, se subraya desde lo alto la evidente interrelación de axialidad existente entre el edificio en construcción y los pelados montes con los que se carea, hecho sobre el que desde el inicio venimos advirtiendo; el dibujo, además de atestiguar el estado de las obras en un momento dado y de servirnos de testimonio de las técnicas constructivas y de los procedimientos operativos empleados en la erección del Escorial, es de advertir que centra su composición a partir del eje longitudinal que idealmente va desde la casa privada del rey, pasa por el presbiterio de la iglesia, en donde se están abriendo los subterráneos que servirán de panteón real, recorre los espacios religiosos del templo y del atrio, traspasa el portal general de ingreso y se dirige, sin solución de continuidad, hasta toparse de lleno con la masa montañosa que se yergue ante el Monasterio, llamando la atención sobre los efectos del volumen y de la escala del conjunto arquitectónico en relación con el emplazamiento natural en que se levantaba. Eje, por lo demás, puramente edilicio y estructural, pero también abstracto e ideal.

Pocos años después, entre 1582 y 1583, siguiendo literalmente el todavía, por entonces, inédito *Séptimo Diseño*, levantado años antes por Juan de Herrera, pero que no grabaría Pedro Perret hasta 1587, se ejecutaron por Fabrizio Castello tres copias de la *Vista panorámica del Monasterio de El Escorial*, distribuidas por orden del Rey entre sus palacios reales de Madrid, Lisboa y El Escorial (Monasterio del Escorial, palacio privado)⁵. En realidad, ya nos hemos referido a ello, estamos ante un bello y cuidado ejercicio de aplicación de los principios y del método de la perspectiva lineal, puesto que lo que se

4. Sobre las primeras imágenes escorialenses, cfr. SANTIAGO PÁEZ, E., y MAGARIÑOS, J. M., «El Escorial, historia de una imagen. Estampas y dibujos», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Catálogo de la Exposición IV Centenario del Monasterio del Escorial. Biblioteca Nacional, Madrid, diciembre 1985-enero 1986. Madrid 1985, pp. 221-348. Cfr., igualmente, MARTÍNEZ RIPOLL, A., «La imagen del Escorial en la España de los Austrias: Génesis y fijación de un arquetipo visual», en *Literatura e Imagen en El Escorial*, Actas del Simposium, 1/4 septiembre, 1996. San Lorenzo del Escorial 1996, pp. 251-294.

5. *Ibid.*



L. Meunier, vista del Escorial desde el sureste, c. 1665.

refleja en las figuraciones pintadas o grabadas es del todo inaccesible como vista desde cualquier punto de la sierra, y únicamente es capaz de ser concebida en la mente de un arquitecto y factible de ser reproducida por su capacidad y su pericia proyectiva. En esta vista, de enfoque inverso a la anterior, vuelve a marcarse el eje de ordenación y de referencia, subrayando así el nexo de relación existente entre obra humana y obra natural.

Mientras esta imagen del Escorial ideada y dibujada por J. de Herrera se convertía gracias al grabado de Perret en la imagen arquitectónica del Monasterio y, cual si de una estampilla se tratara, era infinidad de veces copiada, reelaborada, adaptada, manipulada y replicada, a principios del Seiscientos Peter Paul Rubens visitó el Monasterio en 1628 y realizó un modelo a color de *El Escorial visto desde la sierra*, del que se conocen hasta siete versiones, atribuidas casi todas al pincel de Peter Verhulst. De estas dinámicas y aparatosas vistas barrocas, en las que las abruptas montañas y el nuboso cielo gris le disputan el protagonismo a un edificio, empequeñecido por la gran distancia a la que se lo sitúa, al fondo del agudo y oblicuo embudo natural que le rodea, destacamos la que en primer plano, presidiendo el paisaje, figura la cruz del calvario erigido en el puerto de San Juan de Malagón (Longford Castle, Col. Lord Radnor)⁶. Cruz que un año antes de que Rubens pintara su perdido boceto, en 1627, se encontraba caída y desmochada, con sus podridos maderos por los suelos, lo que advirtió el rey Felipe IV, de paso por el puerto al regresar de una jornada de caza. Sumamente contrariado, el rey afeó su descuido al prior del Monasterio, recordándole la manda que su abuelo, Felipe II, había ordenado y establecido para que, bajo su supervisión, la cruz del calvario se mantuviera siempre enhiesta y bien cuidada⁷. El desvelo real evidencia a las claras la importancia dada al lugar y al calvario en relación con el Monasterio, objeto los tres de la preocupación paisajística de Rubens.

Más allá del sinfín de vistas todas ellas derivadas del *Séptimo Diseño* de Herrera, grabadas y estampadas a lo largo del siglo XVII, y aun del XVIII, es preciso destacar la colección de *Vues de Espagne* ejecutada por Louis Meunier en torno a 1665, en la que se incluye

6. VOSTERS, A., *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid 1990, pp. 173-176.

7. Vid. ANDRÉS, G. de, «Toponimia e historia de la montaña escurialense», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XI (1975) 15-26.

una serie de vistas escenográficas del Monasterio, muy alejadas de la visión analítica del arquitecto y más próximas a las descriptivas del viajero que pasea. En ellas, aunque la visión del monumento sea directa, la grandilocuencia del Barroco exagera, potencia, distorsiona las formas, las masas y los volúmenes de la obra arquitectónica y del arco montañoso que la rodea, por lo que sus vistas se presentan insólitas y desequilibradas tras manipular la imagen, agigantando las proporciones del edificio y las del apabullante paisaje rocoso que le sirve de telón de fondo, y potenciando así el nexo existente entre el Monasterio y las poderosas montañas con las que está afrontado, sobre todo por poniente y septentrión. La más bella y llamativa panorámica es, precisamente, una *Vista de El Escorial desde el sureste*, en la que se pone el acento en el intenso y vigoroso careo que sostienen el monumento arquitectónico, levantado de espaldas a la planicie, y el imponente hemicírculo montañoso, hasta provocar una cierta ilusión de estar empotrado el edificio en la montaña que tiene frente a sí, no otra que el Barranco de la Cabeza, y de transmitir una fuerte sensación de estar perfectamente sopesados los efectos de volumen y de escala en función del emplazamiento⁸.

Si en todas las vistas panorámicas del exterior del Monasterio grabadas por Meunier se plantea siempre ese equilibrado diálogo entre gigantes, el edificio y su entorno, otro tanto intenta plasmar Pietro Maria Baldi en la *Vista de El Escorial*, tomada desde el pie rocoso del Barranco de la Cabeza, y dibujada con ocasión del viaje efectuado en 1668 por el Gran Duque de Toscana, Cosimo III dei Médici (Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana). Sin llegar al pintoresquismo exótico, mágico y sensual de los románticos, durante el siglo XVII aún podemos sacar a relucir alguna que otra vista del Monasterio, más o menos caprichosa a la hora de fijar el medio paisajístico natural en el que se alza el monumento, como la fantástica panorámica ejecutada por Nicolas Langlois I, o como la más mimética, de anónimo español de muy finales del siglo XVII, tomada cuando uno se acerca al monumento desde el NE, en la que el vínculo tantas veces señalado entre obra arquitectónica y paisaje natural es magistralmente subrayado por una imagen del Monasterio emergiendo entre los peñascos que lo rodean, como si estuviera embutido en la roca viva (Madrid, Biblioteca Nacional). Ya del siglo XVIII, de 1707, son las panorámicas realizadas por Juan Álvarez de Colmenar, copiando a Meunier, para ilustrar su obra *Les delices de l'Espagne et*

8. Vid., *ut supra*, nota 4.

du Portugal, eligiendo para confeccionar la portada una *Alegoría de Castilla* en la que, por un casual, a un lado del retrato de Felipe II se representa una reelaboración libre de la vista posterior del Monasterio inventada por el grabador francés, en la que, con una gran carga de ensoñación onírica, vuelve a figurarse el edificio del todo careado al anfiteatro montañoso que tiene ante sí⁹.

Todos estos ejemplos no son baldíos, ni los hemos traído a colación sin más, pues evidencian que desde el arranque mismo de las obras, ya se valoraba, y cómo, la activa interrelación existente entre el monumento y el paisaje natural en que se ubica. Más allá del arco temporal que importa a nuestro propósito, seguir con otras referencias gráficas que testimonian esa importancia, sería tan inútil como insoportable.

Llegados a este punto, una vez planteado el interrogante en apariencia de naturaleza puramente estética y formal, pero de mucha más compleja entidad, es hora de dejar asentado el axioma epistemológico, o principio de conocimiento básico y evidente, al que nos hemos referido al inicio de este trabajo. Siempre se ha dicho que el documento escrito es importantísimo en el desarrollo de la labor de todo historiador, lo que parece una perogrullada, pero dicho sea que sin un marco teórico que permita y avale una interpretación crítica, el documento en sí no vale para mucho. Si bien la erudición documental y la crítica filológico-positivista, que fundamentan su autoridad científica en el manejo eurístico del documento escrito, sobre todo el notarial, son tan necesarias como fundamentales en el ejercicio del oficio de historiador, además de convertir a los documentos en sus más creíbles y convincentes instrumentos de conocimiento, manejables como prueba, su naturaleza no es más sólida ni más segura y rigurosa que la de una hipótesis de trabajo, una interpretación crítica o una reflexión teórica.

En ocasiones, más allá del documento escrito, también nos tropezamos con documentos materiales u objetuales y con testimonios visuales o figurativos, con mayor o menor valor artístico, que es preciso leer e interpretar correctamente. No es de recibo a estas alturas seguir considerando a estos instrumentos de saber y conocimiento como paticojos, no fiables y falaces, rechazándolos sin más razón o menoscabando su valor y credibilidad como documentos, cuando, sin embargo, aportan pruebas, testimonios, evidencias e in-

9. *Ibid.*

dicios tan incontestables, veraces y rigurosos como los textuales y filológicos, incluidos los literarios y poéticos, a los que en ocasiones llegan a igualar, y a veces a completar, cuando no a superar. El único problema es saberlos leer e interpretar, y esto hacerlo correctamente. En este sentido, la cuestión se agudiza con las obras de arte consideradas documentos, sobre todo con las de más elevada artisticidad, máxime porque una obra de arte está en constante proceso de conformación de su entidad por su propia naturaleza artística, transformándose a partir de los llamados valores añadidos. ¿Qué sería del *Guernica* de Picasso sin todo lo que hay detrás de la pintura sin ser pintura?

Quien piense que la rigurosa práctica erudita y documentalista es segura como método en sus resultados conclusivos y que conduce al historiador a certezas absolutas y a conclusiones definitivas, cae en la ilusión resbaladiza y se equivoca de medio a medio. La mejor, la más estricta y pura erudición puede ser tan frágil como la más osada de las conjeturas interpretativas. Si es posible que un documento inédito modifique una serie cronológica ya asentada, matice unos hechos aparentemente inamovibles y trastoque unos datos considerados firmes hasta entonces, no lo es menos que un enfoque explicativo novedoso y, sobre todo, bien elaborado teórica y críticamente a partir de la cosmovisión que en una época determinada se tiene del mundo, ayuda a clarificar muchos de los aspectos contenidos en una documentación ya conocida de antiguo, pero no descifrados, a dar un nuevo sentido histórico a un indicio olvidado, a un testimonio rechazado e incluso a una prueba desdeñada, que nada habían significado hasta entonces¹⁰.

En tal sentido, desde la humildad científica y con la convicción de que muy posiblemente será de inmediato puntualizada, si es que no rectificada de plano, nuestra prometida hipótesis de trabajo potencia el simbolismo mesiánico del Escorial y su sentido apocalíptico, considerado en su esencialidad arquitectónica a partir de su seca sobriedad estilística y su severidad clasicista que caracterizan al edificio, y lo definen como una explícita y monumental manifestación del poder de la Monarquía Católica, o Hispánica, potenciando con ello no tanto la idea esotérica del Monasterio como nuevo Templo de Salomón (lo que ya no nos convence) cuanto su concepción y valo-

10. Sobre estas ideas, sólo por descargarnos en una autoridad, cfr. LE GOFF, J., *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Buenos Aires, México 1991.

ración escatológica como una nueva Jerusalén Celeste en la Tierra, lo que se aproxima hasta solaparse y confundirse con la que ha sido, y al menos por el momento es, su función primigenia y principal: servir de tumba al emperador Carlos V y a toda su descendencia real española.

Digamos, pues, desde ya, que el severo Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial no es sino una gran y monumental cratofanía escatológica¹¹, erigida en perpetua memoria del emperador Carlos V —en verdad, el último titular del Sacro Imperio en hacerse ungir, consagrar y coronar por un sumo pontífice de Roma— y construida como expresión, desde su desornamentada esencialidad arquitectónica, de la sacra católica real majestad de los reyes de España —que se personifica en su hijo Felipe II, el soberano fundador y constructor—, del poderío incontestable de la Monarquía Hispánica, reputada por universal, y de la bondad y excelencia de la Iglesia Católica, cuya fe religiosa era tenida por la única verdadera, y como tal defendida por los reyes de España.

Dicho lo dicho, la realidad es que El Escorial es, sencillamente, una gran tumba real, un inmenso mausoleo dinástico levantado con toda una serie de servicios anejos dispuestos a su alrededor y supeditados al fin establecido por Felipe II al ordenar su construcción. Es evidente que en la construcción de un monumento como éste se dan cita varias ideas e intencionalidades. Sin intento por nuestra parte de entrar a polemizar sobre los verdaderos motivos originarios de su fundación, y el orden de preferencia, pero olvidándonos de la tan denostada finalidad votiva, tres fueron los motivos fundamentales que impulsaron al por entonces más poderoso soberano del mundo a construir la mole escurialense: primero, edificar un monumento a la universalidad de la Iglesia de Cristo, cuya fe de esta manera sería permanentemente exaltada, observada y defendida como la única verdadera; segundo, erigir una *commemoratio* al poder y a la conservación de la Monarquía Hispánica, también llamada Católica, elegida por Dios como brazo armado y baluarte defensivo de la Cristianidad; y tercero, fundar un panteón real que contuviera los restos mortales del emperador Carlos V y de su esposa, la emperatriz Isabel, y

11. Sobre este concepto tan atractivo y otros más interesantes, queremos remitirnos a ELIADE, M., *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires-Barcelona 1968. Pero, también a otras obras del mismo autor, así *Lo sagrado y lo profano*, Madrid 1967; *Mito y realidad*, Madrid 1968; y, en fin, *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Madrid 1974.

de todos sus sucesores regios, como expresión de la salvación y beneficio eterno de las almas victoriosas de los ungidos *milites Christi* difuntos, no otros que los reyes españoles¹².

Desde sus inicios, El Escorial, en su unidad arquitectónica, debió de cumplir con una multiplicidad de funciones: panteón regio, iglesia funeraria, cuarto privado del rey, palacio real público, monasterio, hospedería, hospital, botica, colegio, seminario y biblioteca, funciones todas ellas que le vinieron impuestas por los mismos motivos fundacionales. Por obra sobre todo del tándem rey patrono-arquitecto tracista, se supo y se pudo reunir orgánicamente, en una unidad compositiva, toda una serie de sectores ambientales bien diferenciados, pero tan íntimamente engastados entre sí funcionalmente que conformaron un todo unitario en su variedad. De esta compleja estructura arquitectónica y de su complicada articulación espacial, en la que se ha querido ver la triple división jerosolimitana del conjunto edilicio, a la vez *Domus Sacerdotum* (casa de los sacerdotes), *Domus Regia* (casa del Rey) y *Domus Domini* (casa del Señor), se ha derivado en parte el que el edificio escurialense se interpretara como una réplica ideal del Templo de Salomón, y se buscaran las conexiones arquitectónicas y de todo orden entre el conjunto escurialense y el templo jerosolimitano.

El Prof. Taylor, al que tanto se le debe en tal sentido¹³, llamó la atención sobre el hecho de la presencia del famoso cubo dorado que aparece, como escabel de la Santísima Trinidad, en el fresco de *La Gloria* que decora la bóveda del coro de la basílica. Sabiamente, y con intuición, relaciona el hecho con que Juan de Herrera fuera el redactor del *Discurso de la figura cúbica*. Con todo, se le pasa por alto al Prof. Taylor que en la simbología más elemental y tradicional, universalmente aceptada, el cubo es el símbolo de la Gloria, en contraposición a la esfera, que lo es del Paraíso. ¿Y en dónde está figu-

12. Vid. ZARCO CUEVAS, J. de, «Carta de fundación y dotación de San Lorenzo el Real», en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid 1917, vol. II, pp. 63-138. Una edición más moderna la de F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., «Carta de Fundación y Dotación de San Lorenzo el Real, 22-IV-1567», en *La Ciudad de Dios*, 197 (1984) 295-382.

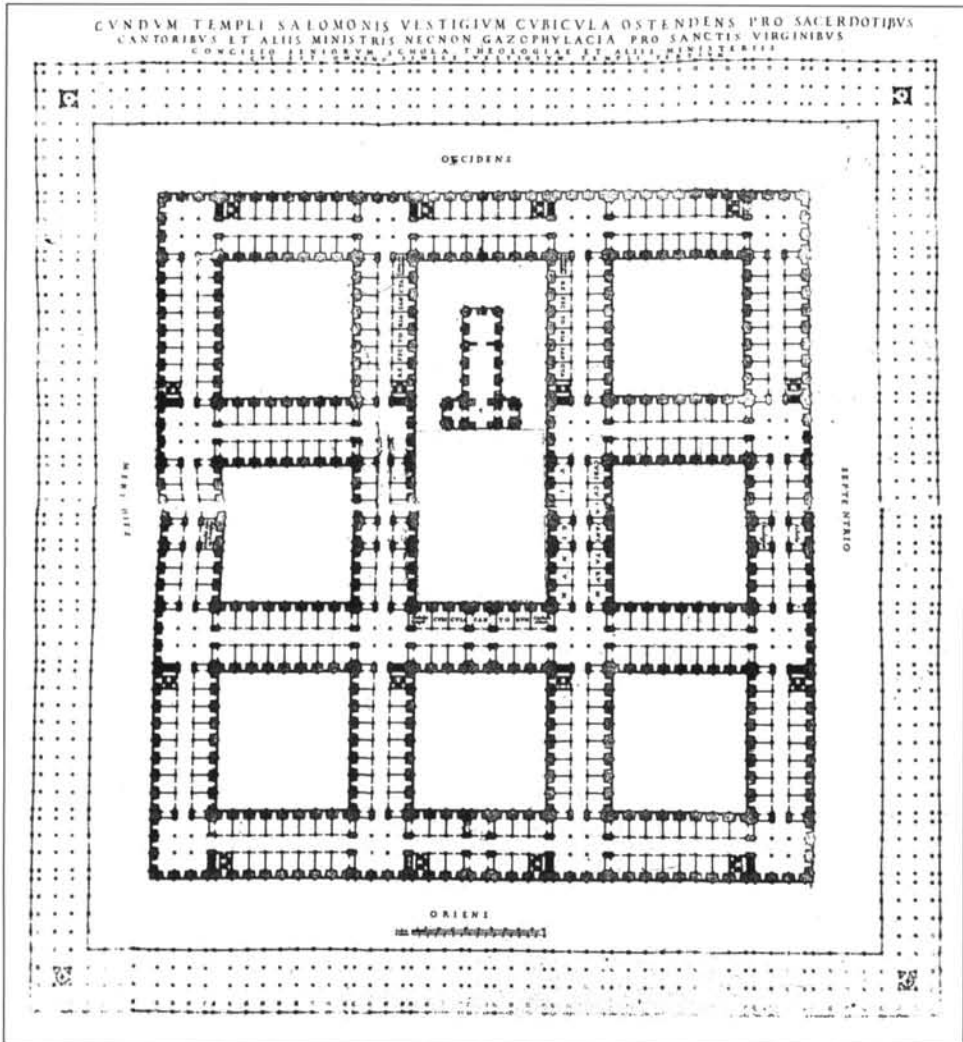
13. Cfr. las principales aportaciones de TAYLOR, R., «Architecture and Magic: Considerations on the Idea of the Escorial», en *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, vol. II, Nueva York 1967, pp. 81-109; y, «El Padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas», en *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2-3 (1952) 411-473.

rado? Sin que haya duda, en la representación pintada de la Gloria. Pero, esto no conlleva la negación de la otra proposición, y por lo tanto, su desestimación de plano. El cubo, evidentemente, ahí está y llama muchísimo la atención. Probablemente fue el propio Herrera quien le dijera a Luca Cambiasso que lo representara a los pies de la Santísima Trinidad, jugando de esta forma con la simbología tradicional de la figura cúbica, por un lado, y con la del cubo como símbolo trinitario, ya que geométricamente se desarrolla a partir de tres ángulos, tres líneas y tres planos y se desenvuelve siguiendo las tres dimensiones de longitud, anchura y altura, por otro.

Desde entonces, se han estudiado con mayor o menor profundidad las relaciones de esta rara representación con el contenido del *Discurso de la figura cúbica*. Y, a su vez, se ha profundizado en que el sistema de correspondencias que intenta establecer Herrera está basado, como él lo indica, en el *Ars Brevis* de Raimundo Lulio, lo que ha dado pie, por extensión, a fijar toda una serie de relaciones y débitos que van más allá de las evidentes entre las obras de uno y otro. A partir de estas u otras suposiciones, cogidas en la mayoría de los casos por los pelos, se han buscado nexos más deseados que reales con el mundo de la cábala, el esoterismo, el hermetismo, la numerología, la astrología, etc., haciendo de lo que era común y normal en la época algo sumamente singular y extraño. Y esto, más por inercia y esnobismo científicos que por saber lo que se hace y tener suficientes conocimientos sobre el particular.

Por lo demás, una cosa es reconocer la existencia de este tipo de relaciones y de conocimientos, y otra muy distinta afirmar que Felipe II creía en la astrología y protegía la magia oculta y que Herrera fuera su supermago, como si se tratara de un nuevo Merlín el Encantador. Todos conocemos representaciones astrológicas y zodiacales pintadas en recintos sagrados, como el mapa del cielo con horóscopo incluido pintado por Giuliano d'Arrigo en la cúpula de la Sacristía Vieja de la iglesia de San Lorenzo, de Florencia (post. 1442), o laicos, como el mapa celeste ejecutado por Giovan Antonio da Varese en la bóveda de la Sala del Mapamundi, del Palacio Farnese, en Caprarola (1573), y a nadie se le ocurre concluir falacias y extender cuentos ocultistas sobre sus promotores y mecenas¹⁴. Las relaciones establecidas por Taylor, muchísimas de ellas cogidas por los pelos, le abo-

14. Cfr., magníficos estudios introductorios, con bibliografía específica, M. CALVESI, M., *Arte e alchimia*. Col. Giunti-Art Dossier, n.º 4. Florencia 1986; y MORI, G., *Arte e astrologia*, Col. Giunti-Art Dossier, n.º 10, Florencia 1987.



G. Lauro y Ch. Alberti según J. B. Villalpando. Traza universal de la segunda planta del Templo de Jerusalén, c. 1594-1595.

caron a concluir que el Monasterio del Escorial es una piedra de toque del ocultismo y de la cábala, de la sabiduría salomónica, del conocimiento hermético, etc. Lo que en él tiene sentido y todavía es atendible, pronto se convirtió en otros estudiosos en papel mojado y en problema de escaso interés, que no puede ser atendido.

Lo cierto es que el Templo de Jerusalén, en general, o de Salomón, más particularmente, ha sido el núcleo que ha centrado toda una serie de estudios sobre su arquitectura, los misterios que encierra, etc. Pero, ¿por qué? La respuesta habrá de buscarse en que el hombre del siglo XVI, como el de otras épocas, ha necesitado siempre de arquetipos de referencia que proyectasen un modelo a seguir, no tanto para copiarlos o imitarlos cuanto para obtener de tales modelos los principios esenciales, los axiomas de referencia a aplicar en sus construcciones. Y si la Biblia le ofrecía una cadena ejemplar de arquetipos sagrados, constituida en sus eslabones básicos por el Arca de Noé, el Tabernáculo de Moisés y el Templo de Salomón, lógico era pensar que en tales modelos se contendrían la medida, el peso, el volumen y la forma ideales revelados por Dios a los tres prohombres representantes del pueblo elegido. Lo que le restaba por hacer al hombre del siglo XVI era estudiar, sonsacar, comprender y asimilar la razón arquitectónica oculta en los textos revelados y, en fin, aplicar la esencialidad constructiva contenida en los testimonios sagrados en las obras por ellos emprendidas. Parece, pues, evidente que si se va a construir una fortaleza, un mercado, una casa, el modelo de referencia no se fije en el Templo de Jerusalén. Pero, si lo que se va a levantar es un edificio religioso, lo más probable es que el modelo de referencia que se busque y analice sea uno de los prototipos sagrados que forman parte de esa cadena ejemplar de los arquetipos bíblicos.

Quizá por ello, durante el reinado de Felipe II, se generó una extraordinaria floración de estudios coincidentes en un punto: la exégesis del Templo, como las obras del fraile jerónimo portugués Héctor Pinto, del jesuita español Francisco de Ribera o la del también jesuita luso Sebastián Barradas¹⁵. Incluso hubo obras que, aunque de modo indirecto y sin ser su motivo primordial ni su fin de estudio, el Templo de Jerusalén fue en gran medida objeto de sus cuitas, como

15. Cfr. Martínez Ripoll, A., «La controversia sobre la reconstrucción del templo de Salomón entre Arias Montano y los jesuitas del Prado y Villalpando», en *Fe y Sabiduría. La Biblioteca*, Catálogo de la Exposición del IV Centenario del Monasterio del Escorial, Monasterio del Escorial. Madrid 1986, pp. 53-54.

lo prueban varias láminas de las *Evangelicae historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal (Amberes, 1593), que recrean arqueográficamente la arquitectura y la forma del edificio sagrado¹⁶.

Fue en ese contexto en el que surgió la fuerte polémica científico-teológica entre el escriturista y polígrafo Benito Arias Montano, consumado políglota y especialista en arqueografía bíblica, editor de la *Biblia Poliglota Regia*, impresa en ocho volúmenes por Plantin (Amberes, 1569-1572), y los teólogos jesuitas Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando, autores del monumental comentario *In Ezechielem Explanaciones*, editado en tres volúmenes por los Zanetti (Roma, 1596-1605)¹⁷.

Siempre contenida, la polémica se cifró por parte de Arias Montano en defender en los estudios reunidos en el tomo VIII como *Opera ad sacrorum Bibliorum apparatus* una exégesis literal de la ciudad de Jerusalén y de la cadena de prototipos arquitectónicos bíblicos, rechazando toda interpretación alegórica, tropológica o anagógica y esforzándose en aclarar la realidad histórica y formal de la configuración arquitectónica del Arca, del Tabernáculo y del Templo. Para ello, se sirvió tan sólo de los textos bíblicos o no, así Flavio Josefo, que le permitieron determinar que la fábrica del Templo de Salomón fue una obra humana, que sufrió alteraciones y daños, que era de reducidas dimensiones y no tan rica como se había creído, y que además era diferente de la levantada por Zorobabel y más pobre que la erigida por Herodes, así como que nada tenía que ver como edificio con el visionado por Ezequiel, templo profético nunca construido. A pesar de las constantes referencias genéricas al clasicismo,

16. Estudio introductorio y edición facsímil, según la 3ª ed., Amberes, 1607, por RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., Barcelona 1975.

17. Sobre todo lo relativo a Arias Montano y los jesuitas del Prado y Villalpando, la intervención de Céspedes y la intromisión de Possevino, cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, A., «Del Arca al Templo. La cadena ejemplar de prototipos sagrados de B. Arias Montano», «El taller de Villalpando», y «Juicio contradictorio del P. Possevino, fundado en B. Ammannati y G. Valeriano, sobre la ejemplaridad arquitectónica del Templo de Salomón defendida por el Padre Villalpando», en RAMÍREZ, J.A. (coord.), *Dios, Arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid 1991, pp. 94-100, 243-284 y 358-359. Además de nuestro artículo citado más arriba aparecido en *Fe y Sabiduría...*, cfr. este otro también nuestro: «Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-del Prado y Villalpando», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid 1987, pp. 135-156.

su reconstrucción era reducida en dimensiones y pobre en sus formas, con lo que no podía encandilar al insaciable Felipe II.

Por su parte, Prado y Villalpando se entregaron de lleno a recrear el sueño edilicio de la ciudad y el templo nunca vistos por ojo humano ni construido por ser inmortal, pero sólo ensoñado en la mente del profeta Ezequiel. La enorme y monumental máquina ideada, con multitud de patios y crujías, lonjas exteriores e interiores, puertas, almacenes, salas, etc., recreada con una riqueza formal fuera de límites, sí que debió turbar al rey... y a cualquiera. Pero nada tenía que ver ese edificio recreado con realidad alguna, ni con literalidad textual o crítica filológica de libro alguno de la Biblia. Es cierto que inventaron una fábrica fuera de las dimensiones humanas, cuyo lenguaje formal y estilístico no se corresponde con el de la fecha de su edición, sino que, por el contrario, responde a una época en torno a 1560, aproximadamente. Es decir, a una etapa en la que todavía no se habían iniciado las obras del Monasterio, y es muy probable que ni tan siquiera se hubiera pensado en ello. Su lenguaje es clásico, ciertamente, pero no el de la esencialidad arquitectónica escurialense. Tampoco el de su rigor estructural. Nada tiene que ver el florido y rico lenguaje del magno edificio ideado por Prado y Villalpando con el mucho más moderado del Monasterio, cuyos elementos están más próximos al de la llamada arquitectura sin tiempo propia de los años finales del siglo y más acorde con el espíritu tridentino y contrarreformista.

Precisamente, gracias a que su lenguaje es más propio de una arquitectura de los años medios de la centuria, tendente a formas juguetonas y triunfalistas, muy ricas en detalles, quizá fue posible concebir un orden arquitectónico nuevo, en el que es gozoso ver la mezcla de diferentes elementos pertenecientes a todos los demás órdenes para expresar el nuevo orden divino que contenía a los demás. De tanto defender a Vitruvio, con este nuevo orden pusieron en entredicho su sistematización.

Nunca llegó Arias Montano a denunciar a los dos jesuitas andaluces. Más bien fueron sus propios correligionarios quienes pusieron en duda su ortodoxia, y llevaron sus tesis ante el Tribunal del Santo Oficio. Y en tal sentido, mientras tanto, Pablo de Céspedes salía en defensa de Arias Montano, su querido maestro, aclarando cuál creía él ser el origen del orden salomónico e intentando destruir los razonamientos de sus dos amigos anulando la autoridad del mismo Vitruvio, al mismo tiempo, en Roma, el P. Antonio Possevino, basándose en la

autoridad de dos grandes artistas como el escultor y arquitecto Bartolomeo Ammannati y el también jesuita Giuseppe Valeriani, arquitecto y pintor, atacaba veladamente a sus correligionarios, alababa la autoridad de Juan B. de Toledo y no la de Herrera, y centraba la cuestión en saber si la *ratio* arquitectónica procedía del Templo o, por el contrario, de Vitruvio. Por lo demás, critica seriamente cualquier intento de reconstruir el Templo y de visualizar la ciudad terrestre de Jerusalén, pues ello significaría ir en contra de los designios divinos, y es imposible vencer a Dios oponiéndose a alguno de sus designios.

Parecidos temores respecto a un posible intento reconstructivo del Templo por parte de Felipe II subyacen, en el fondo, tanto en el fraile jerónimo José de Sigüenza, cronista de su Orden y del Monasterio, como en Luis Cabrera de Córdoba, cronista real. Para ambos escritores, tan cercanos a los entresijos más recónditos de la obra del Escorial, el rey no intentó reconstruir o imitar tanto la realidad del templo cuanto asimilar el ideal de la Ciudad Santa de Jerusalén. El cronista real afirmará que «la perfección que tiene en todo San Lorenzo y su excelencia, se debe al ingenio e industria del Rey, que si executaban los artífices y acomodaban según su intento, su elección y primores, en cuyo ánimo, aunque tan grande, admira el haber cabido tal empresa, por la grandeza, menesteres de dinero y tanto tiempo, que parece imposible le diese principio, acabase y gozase como fue. Mas como era obra para Dios, esto hizo, y otras cosas mayores podía su fe. Imitó curiosa y exactamente D. Felipe en esta su fábrica lo que muestra la descripción que hace la sabiduría de la Santa Jerusalén, procurando se hallase tanta armonía, concierto y correspondencia, no sólo en que una puerta fingida con pintura la tuviese con otra cierta, sino que un clavo, si ser podría, no excediese a otro. Porque crió Dios, arquitecto perfetísimo, todas las criaturas en justo peso y medida, y consta la hermosura sensible de conveniencia, concordia y proporción de las partes con el todo, y dellas entre sí, haciendo inferir es hermoso el mundo, y creer tienen sus cosas tan ciertas y determinada magnitud, que si desta máquina se quitase una estrella o parte, o se añadiese, se deformaría el compuesto y belleza, porque se hizo con acuerdo en el número y peso que acordó el fabricante, y en la proporción que tenía en su divina traza en que estaba. La medida pone modo en las cosas, el número, especie, y el peso, estabilidad, porque las perficiona Dios dispuestas en justo peso, medida y número»¹⁸. Por su parte, el fraile jerónimo dirá

18. Vid. el Lib. XI, cap. XVII, de CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Historia de Felipe II, Rey de España* (3 vols.). Edic. de J. Martínez Millán, J. y C. J. Carlos Morales, Toledo 1998, vol. II, p. 784.

que «quien viere este edificio cual le pintaré aquí y cual se representa entero y viere la muchedumbre, proporción, comodidad, respeto y buen oficio de sus partes, podrá decir lo que dijo Galeno en su libro de las partes del cuerpo humano, que después de bien consideradas, leyendo en tal celestial armonía y correspondencia mucho de la sabiduría divina, afirmó que había escrito un libro de las alabanzas de Dios, y lo mismo podrá decir quien advirtiere bien las del convento, que es un excelente traslado de ella», para más adelante continuar diciendo que «es tan parecido a las fábricas divinas, que dirán que salió todo de una traza»¹⁹.

Estas afirmaciones, y otras similares, van más allá de lo que Taylor desea demostrar. La armonía de las cosas es reflejo de la armonía cósmica y ésta lo es del poder organizador y de la capacidad ordenadora de Dios. Querer basarse en estas ideas, comunes a todos los hombres del Renacimiento, para pretender ver un trasfondo cercano a la astrología adivinatoria, es negar el peso de la cultura del momento. Como cuando interpreta la estampa con la ubicación de las tribus de Israel en el campamento hebreo y, extrapolando los resultados de orden cosmológico, analiza la primera planta de la traza general del Monasterio y la serie de guarismos, letras y signos no sólo astrológicos y zodiacales, los hay de todo orden y naturaleza, que Herrera usa como simples signos referenciales con el fin de poder llevar a cabo la descripción completa de las plantas y alzados, el Prof. Taylor, cargando tintas, defiende la astrologización del diseño arquitectónico y no se sabe qué implicaciones más de orden mágico.

Por ejemplo, al estudiar la moneda que apareció en los fundamentos y clave del Tabernáculo, figurando en el anverso a Felipe II y en el reverso el dibujo de un jeroglífico representando un par de manos sujetando el orbe, o sea, el globo del mundo, a un yugo y la frase latina por encima, nada misteriosa por mucho que se diga, sacada de los *Fastos* de Ovidio, que dice: *Sic erat in Fatis*, que significa «Así estaba escrito en los Hados», nada tiene que ver con la rebuscada explicación y la confusa conclusión a la que llegó el Prof. Taylor. El yugo no es Libra, tampoco una balanza, es simplemente un yugo; el orbe no tiene por qué transferirse al dios Júpiter, pues es sencillamente uno de los atributos del poder imperial o real más extendidos; las manos, nada tienen que ver con Géminis, y que un par de manos, manifestación del hombre, aten el mundo conocido a un

19. Vid. Parte II, disc. XII, de SIGÜENZA, FR. J. de, *La Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid 1986.



J. Trezzo, reverso de la medalla conmemorativa del tabernáculo. El Escorial, Monasterio.

yugo, significa tan sólo eso: someter el mundo al yugo del poder hispano, como diría el poeta Francisco de Aldana, es decir, el yugo de Felipe II, el rey en cuyo imperio no se ponía el sol. Y todo ello, en poesía de Aldana:

«Desde la eternidad, antes que el cielo
amaneciese al mundo el primer día,
nombrado, ¡oh, gran Felipe!, Dios te había
por Rey universal de todo el suelo;

Y así como esparció con tanto celo
Bautista la venida del Mesía,
así ora Juan de un polo al otro envía,
tras su fama inmortal, tu cetro a vuelo.

Ha seis mil años casi que camina
el mundo con el tiempo, a consagrarte
la grey diversa reducida en una.

¡Oh cómo en ti paró la edad más dina
bien dinamente, y va tras tu estandarte
la gente, el mundo, el tiempo y la fortuna»²⁰.

Se nos antoja que algo falla en la interpretación astrológico-mágica defendida por el Prof. Taylor, y seguida por tantos otros. Lo que parece evidente es que no se pretendió otra cosa que imitar a la Divina Sabiduría al intentar rehacer desde lo humano la Ciudad Santa de Jerusalén. Así parece ser que lo intentó el Padre Villalpando cuando envió desde Roma a Felipe II la maqueta de la ciudad, y no la del templo de Jerusalén. Tal es lo que parece que se pretendió figurar, más menos, por Claudio Sánchez Coello en su hermosa pintura con la pareja de *San Jerónimo y San Agustín*, éste con un modelo en sus manos a medio camino entre la Ciudad Santa y el Monasterio. Tal es lo que parece que se pretendió en el mismo edificio, construido siguiendo una planta que en apariencia es rectangular, pero que si se mide desde el extremo de la casa privada del rey, en el

20. ALDANA, F. de, *Poesías castellanas completas*, Edic. de J. Lara Garrido. Madrid 1985. *Soneto al Rey Don Felipe, Nuestro Señor*, N.º LII, pp. 381-382. La referencia al yugo hispano, en *Octavas dirigidas al Rey Don Felipe, Nuestro Señor*, N.º LX, p. 415.

mango de la tantas veces supuesta parrilla, hasta la puerta principal del edificio nos da una medida similar, o al menos muy próxima, a la distancia que hay entre sus dos lienzos laterales, lo que daría un cuadrado casi perfecto, como la Jerusalén Celeste a la que tanto nos estamos refiriendo. Por lo demás, si contamos sus puertas originales, doce son; seis que dan a las dos lonjas y otras seis que se abren a los jardines mediante escalinatas. Esa figura cuadrada es la que hará cantar al poeta:

«La casa cuyos ángulos y esquinas
son cuatro evangelistas y doctores,
y doce de almas puras y divinas,
apóstoles de Dios, arquitectores,
¿cómo podrá temer de las ruinas
que causan de la tierra los temblores,
aunque en el corazón y en los abismos
del mar cayan por si los montes mismos?»²¹.

Pero, es más, está haciendo una predicción escatológico-apocalíptica, o mejor, mesiánica, al afirmar que nunca caerá esa nueva Jerusalén, pues si:

«Troya cayó, cayó todo el gobierno
del griego y del romano poderío,
mas no podrá caer del firme asiento
quien tiene al mismo Dios por fundamento»²².

Con parecidas frases se expresará el mismo Padre Villalpando, o al menos con similar espíritu escatológico y mesiánico, pues mientras se cumpla la Ley y se rece ininterrumpidamente en el templo del Monasterio del Escorial, al igual que otrora hicieron los moradores de Jerusalén, nunca caerá bajo yugo extraño, «porque es la ciudad un modelo del reyno de los cielos, así del que está militando en la tierra como del que triumphá en la gloria, y es el templo ymagen de

21. IDEM., N.º LX, p. 400.

22. *Ibid.*

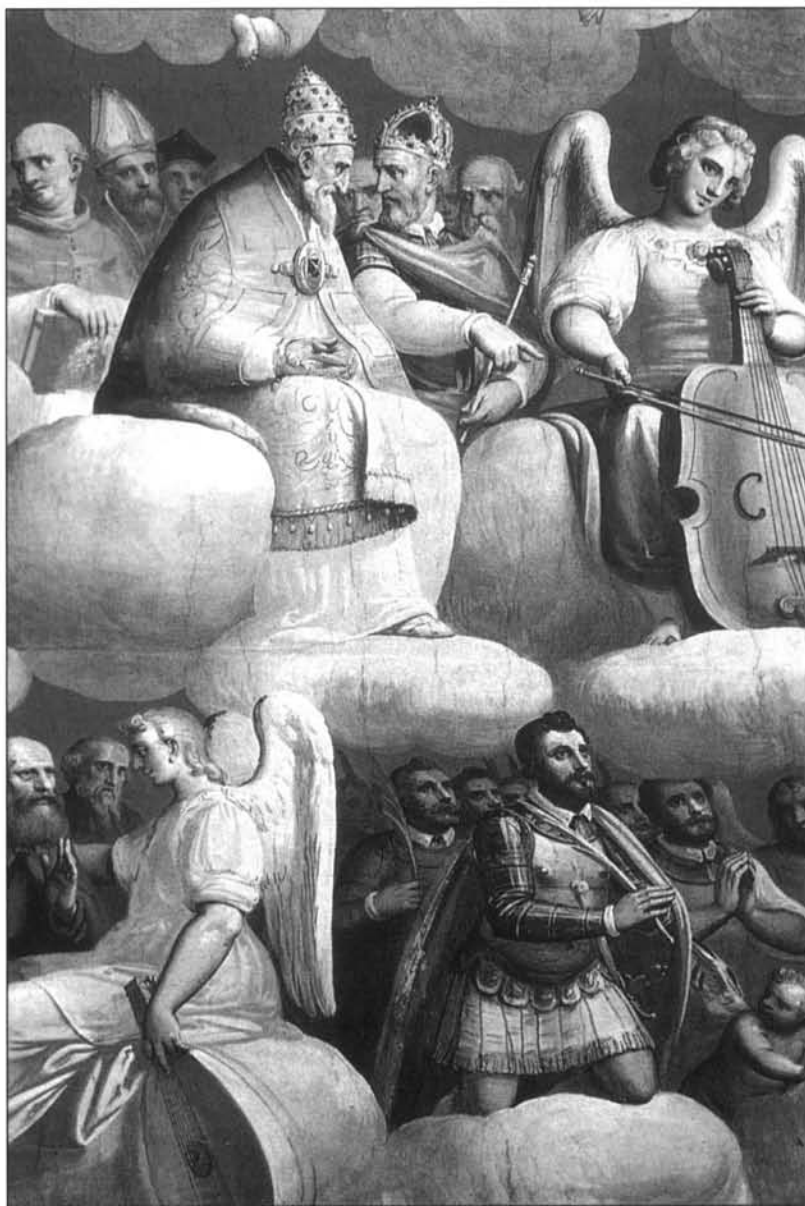
el mismo Jesú Xristo, que hace bienaventurados a los moradores de la misma Hierusalem militante y triumphante»²³.

Va siendo el momento de volver sobre nuestros pasos, y recordar lo que hemos afirmado como propuesta de hipótesis de trabajo, por un lado, y todo lo que hemos dicho en torno al eje a partir del cual se construye, se estructura y se articula el Monasterio todo. No olvidemos tampoco la axialidad, la armonía y la proporcionalidad que se impone a todo el edificio hasta en sus más mínimos detalles, pero sobre todo no se olvide un hecho fundamental ocurrido en 1671, y es el voracísimo incendio que, a pesar de lo destructivo y dañino que fue, no pudo acabar con el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, creyéndose desde entonces que las profecías mesiánicas se cumplían: El Escorial no perecería bajo el fuego destructor, porque allí residía Dios, allí se cumplía con la Ley y allí se rezaba ininterrumpidamente.

Concebido el Monasterio como una Nueva Jerusalén Celeste en la Tierra, su panteón servía de tumba segura del Último Emperador ungido, consagrado y coronado, en donde moraba en espera del Juicio Final. No deja de ser curioso que el eje del Monasterio que comienza en el salón del trono, se continúe en el altar mayor con el tabernáculo y, por debajo, el panteón con los dos monumentos funerarios a sus lados, el del Emperador, en el lado del Evangelio, y el del Rey, en el de la Epístola, se prolongue por la Iglesia y por el Coro alto, prosiga por la fachada del templo con los seis Reyes de Israel, que algo tuvieron que ver con el Templo Jerosolimitano, se dilate por el Patio de los Reyes, siga por la fachada principal, sobre la que está la Biblioteca, y salga a la lonja de poniente para morir en el monte del Barranco de la Cabeza, junto al que está la cruz del calvario del puerto de San Juan de Malagón.

Pero lo más curioso de todo esto es que, superpuesto en los niveles de las bóvedas a este eje estructural y articulador del edificio, se dispone, en el coro, la *Gloria* pintada por Luca Cambiasso, y lo sorprendente es que en ella, en el anillo más interior de los dos exteriores que rodean a los círculos concéntricos de ángeles y santos, entre los que se puede ver a San Carlomagno Emperador, que acompañan a la Santísima Trinidad, figura el emperador Carlos V charlando con

23. Vid. la «Carta, fechada en 1.º de enero de 1597, escrita por el Padre Villalpando, al Príncipe Felipe, hijo de Felipe II», editada por R. Taylor, en *Dios, Arquitecto...*, o.c., pp. 351-352.



Luca Cambiasso y ayudantes. *La Gloria*. Detalle con el emperador. Basílica del Escorial, coro alto, 1584-85.

el papa Pío V, el pontífice de la Liga Santa y de Lepanto, frente por frente de donde se sentaba a rezar como un fraile más en el coro alto su hijo, el rey Felipe II, y que por debajo de él, en el anillo exterior, se represente a su otro hijo, D. Juan de Austria, el héroe de Lepanto, tenido por un nuevo Precursor, como si se le quisiera parangonar con San Juan Bautista. Todos están figurados en la *Gloria*, no otra cosa que una Jerusalén Celeste en la Tierra, el lugar abstracto en el que los justos esperan el día del Juicio Final, pudiendo disfrutar allí de la visión de Dios a tenor de su demostrada virtud.

Mas aún, en las bóvedas de la gran iglesia funeraria que es el templo escurialense, el rey Carlos II, con plenitud de conciencia de ser un Habsburgo heredero del emperador Carlos, su tatarabuelo, aceptando el reto de reconstruir y aun renovar el Monasterio tras el incendio de 1671, ordenó pintar a Luca Giordano todo un programa escatológico, más que hagiográfico, en sus bóvedas. Pues bien, en la del centro que precede a la del coro alto propiamente, se mandó pintar, y se pintó, el Juicio Final con los ángeles trompeteros que lo anuncian. Y en otra de sus bóvedas, en la aneja del lado del Evangelio, a la Iglesia Triunfante, representada en forma de carro triunfal en el que la verdadera Fe es defendida y protegida por toda una legión de santos, patriarcas y doctores, mártires, etc. que personifican a la Iglesia Militante en la Tierra que ha pasado a ser Triunfante tras la muerte y que se gloria en el cielo; y, lo más significativo, el caballero rector que encabeza, conduce y rige al ejército que compone la Iglesia Militante, convertida ahora en Triunfante, no es otro sino Carlos V, el Último Emperador, en el fresco coronado con laurel por un angelote.²⁴

Pero no acaban aquí las curiosas coincidencias. Cercano al eje, en el centro mismo del Convento, se sitúa la escalera imperial del Monasterio, que también fue decorada por Giordano por orden del rey Carlos II, representándose, todo el mundo así lo asegura, el *Triunfo del Emperador* o la *Gloria de la Monarquía Hispánica*²⁵. Por nuestra parte, sin que en absoluto se entre en contradicción, diríamos que figura eso, y algo más: en concreto se representa la *Leyenda del Último Emperador*, evidentemente que individuado éste en la per-

24. Portela Sandovl, F. J., «La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial» en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, San Lorenzo del Escorial 2001, pp. 349-392; CAMPOS, F.J., «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial», en *La Ciudad de Dios* (San Lorenzo del Escorial), 203 (1990) 68-88.

25. CAMPOS, F.J., «Las pinturas de la escalera imperial del Escorial», en *La Ciudad de Dios* (San Lorenzo del Escorial), 199 (1986) 253-300.

sona de Carlos V. En efecto, en realidad, en medio de las alegorías de la *Majestad Regia* y la *Religión Verdadera*, se ha representado al Emperador Carlos V, revestido de toda su majestad, con sus mejores galas, ofreciendo las dos coronas, la imperial y la real, a la Santísima Trinidad, a la que adora, mientras que detrás de él, su hijo, el Rey Felipe, sujeta un gran orbe terrestre en ademán también de entregarlo con sumisión a la Santísima Trinidad; ambos se presentan bajo el patrocinio de San Jerónimo y San Lorenzo, al tiempo que detrás de los dos monarcas españoles, los más poderosos Señores del orbe, dominadores de tierras como hasta entonces nadie las hubiera, e incluso con un despliegue territorial que ningún otro emperador posterior jamás alcanzó, están acompañados por otros soberanos y príncipes; santos todos relacionados con el Sacro Imperio de un u otro modo, a saber, los españoles San Hermenegildo y San Fernando, el emperador San Enrique, el rey San Esteban de Hungría y San Casimiro de Polonia.

Según la Leyenda del Emperador de los Últimos Tiempos, estudiada con referencia al emperador Carlos entre otros por Américo Castro²⁶ y Manuel García Pelayo²⁷, el Emperador de los Últimos Tiempos sería nuestro Carlos (que en ocasiones se extiende a su hijo Felipe II), el único que bajo su poderío dominaría al mundo entero y sometería a judíos, cristianos y musulmanes a su cetro y mandato. Mejor que contar la leyenda con nuestras palabras, será leerla en un texto popular referido al tiempo de las Comunidades. Dice así: «Siguese una Profecía que nueuamente fue fallada que nuestro muy Santo Padre Leo Décimo ynbrió al muy chatólico Rey don Fernando Quinto suso dicho y que al Papa fue ynbiada por los frailes que están en el Sancto Sepulcro de Jherusalem, los quales dizen que la hallaron en el sepulcro de Sant Juan Baptista, esculpida en una piedra de mármol.

«CARLOS, fixo del Rey Filippo, nascido del linaje y generación del ynbitísimo enperador Çessar, el qual terná el rostro luengo, las cejas altas, los ojos grandes, la nariz aguileña: A los 24 años de su

26. Cfr. CASTRO, A., *Aspectos del vivir hispánico. Espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*, Santiago de Chile, s.a., pp. 52 y ss.

27. Cfr. GARCÍA PELAYO, M., *El reino de Dios, arquetipo político (Estudio sobre las formas políticas de la Alta Edad Media)*, Madrid 1959, pp. 59-65. Y *Mitos y símbolos políticos*, Madrid 1964, pp. 25-29 y 123-132. Redactado este trabajo, por indicación del Dr. D. Rafael de la Cuadra Blanco tuvimos noticia del libro de TANNER, M., *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven-Londres 1992, que trata de éste y otros temas, pero de un modo que nada nos aporta.

hedad será coronado y a los 27 años de su hedad allegará grande ejército y destruirá a todos los tiranos; será tan amigo de la Justicia y tan conjunto a ella como la esposa a su esposo que mucho ama.

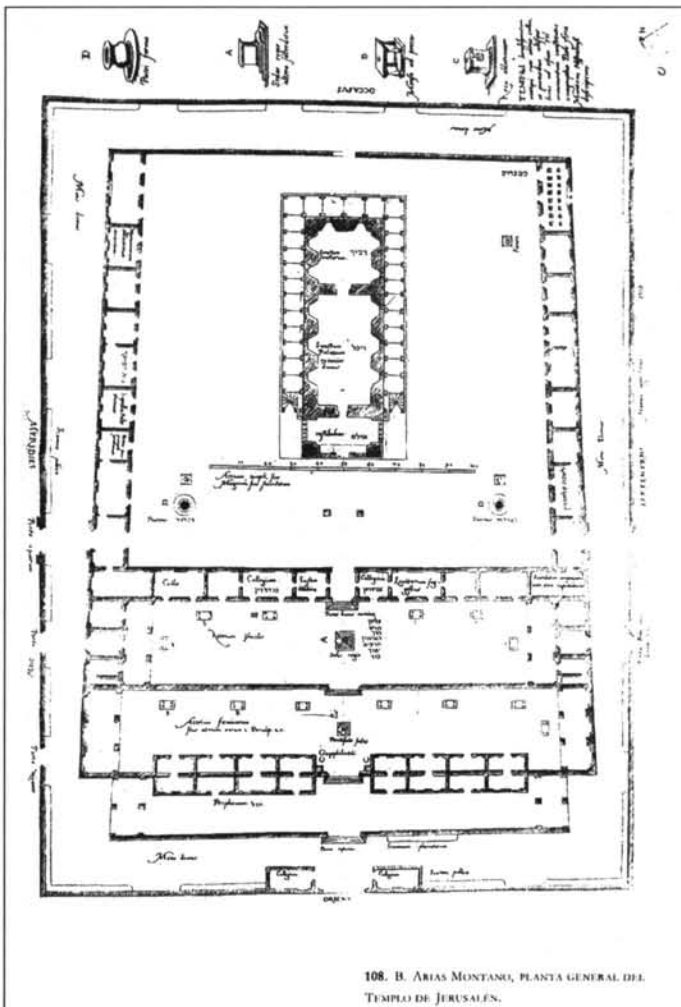
Este gran rrey don Carlos fará muchas conquistas muy grandes e guerras fasta los 24 años de su rreynar y así sojuzgará e meterá debaxo de su señorío todas las Españas y los françeses, alemanes y lombardos, e porná en mucho estrecho hartas çiudades de Italia, y éste será coronado Enperador de Roma, entonçes llamarán a los españoles felices; después desto pasará la mar con gran exército y sojuzgará los caldeos y destruirá al gran turco y a los palestinos y al gran can y a los bárbaros y ganará la Cassa santa de Jherusalem.

Heste rrey ará publicar por todo el mundo que qualquier persona que sea que no quisiere adorar la sancta vera cruz + que muera por ello e non salrá ninguno que a este mandado pueda rresystir porque será con él siempre el braço del Señor; éste será señor casi de todo el mundo y después de pasadas todas estas cosas será llamado sancto y tomará otra vez a la sancta çiudad de Jherusalem y sobirá al monte Oliuete y allí quitarse ha la corona de la caueza con grande umildad y dará muchas gracias al Omnipotente y Soberano dios por tantos y tan grandes benefiçios por él rresçiuidos y en aquel sancto lugar dará el ánima a Dios ynmortal en cuya sancta muerte se mostrarán grandes milagros y marauillas y esto será a los 35 años de su rreynado»²⁸.

Mi propuesta final sería la siguiente: el Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial no es el Templo de Salomón, sino la Ciudad Santa de Jerusalén en la Tierra. Felipe II construyó aquí un centro microcósmico en espera de la venida del Día del Juicio, para que su padre, el último emperador ungido, consagrado y coronado, pudiera cumplir con el requisito de subir a la montaña del Calvario, o al monte Oliveti, para otros, y hacer entrega a Dios de sus símbolos y atributos de poder, pues de Él habían salido y por Él había detentado tanto poder. De ahí, que el Monasterio mire al monte Barranco de la Cabeza. De ahí, la preocupación de Felipe IV porque la cruz de Malagón estuviera siempre enhiesta. De ahí, el cuidado de las tumbas del Panteón siempre mantenido, sobre todo por los Habsburgos.

Ciertamente, si no fuera verdad, no por ello dejaría de ser una explicación además de bella, políticamente plausible.

28. Vid. ALBA, R., *Acerca de algunas particularidades de las Comunidades de Castilla, tal vez relacionadas con el supuesto acaecer terreno del Milenio Igualitario*, Madrid 1975, pp. 204-205.



Benito Arias Montano, planta general del Templo de Jerusalén, 1573.



Luca Giordano, *El triunfo del Último Emperador*.
Bóveda de la escalera del Monasterio, 1694.