

# La influencia italiana en las trazas del Escorial

Carmen RODRIGO ZARZOSA  
Museo de Bellas Artes San Pío V  
Valencia

- I. TRAZA 1/1.  
Fachada de la Iglesia / Juan de Herrera. – c. 1576.
- II. TRAZA 1/2.  
Sección longitudinal de la iglesia / Juan Bautista de Toledo. – 1567.
- III. TRAZA 1/3-4.  
Sección transversal de la iglesia / Juan de Herrera. – 1573.
- IV. TRAZA 1/5  
Estudio de la mitad de la planta de la Iglesia / Juan de Herrera. – c. 1572.
- V. TRAZA 1/10.  
Planta del sotacoro / Juan de Herrera. – c. 1567
- VI. TRAZA 1/ 21.  
Alzado de una de las torres de la iglesia / Juan de Herrera. – 1579.
- VII. TRAZA 1/23.  
Perfil del entablamento jónico, desagüe y balaustre del patio de los Evangelistas... / Juan de Herrera. – 1569
- VIII. TRAZA 1/24.  
Proyecto de alzado de los claustros chicos / Juan Bautista de Toledo.– 1565.
- IX. TRAZA 1/26.  
Alzado del ángulo suroeste del Patio de los Evangelistas / Juan de Herrera. – 1567-1568.
- X. NONO  
Diseño Sagrario del Altar Mayor / Juan de Herrera ; Perref. – 1583.
- XI. UNDÉCIMO  
Diseño Sagrario y Custodia del Santísimo Sacramento / Juan de Herrera. – 1583.
- XII. SEXTO DISEÑO  
Orthographia exterior meridional del Templo ... / Juan de Herrera.
- XIII. TEMPLETE DEL PATIO DE LOS EVANGELISTAS.
- XIV. BIBLIOGRAFÍA.



Es de sobra conocida y estudiada la repercusión de modelos italianos en los diseños para El Escorial. Sin embargo, hemos querido plantear de nuevo una serie de matices, tanto en las trazas pertenecientes a Patrimonio Nacional, recién restauradas, como en los diseños clásicos de Herrera, grabados por Perret<sup>1</sup>.

## I. TRAZA I/I

### Fachada de la Iglesia / Juan de Herrera. – c. 1576

Dibujo a pluma y punzón; en tinta sepia sobre papel verjurado; acotado, 334 x 577 mm.

Nos encontramos con una traza de la fachada de la iglesia realizada por Herrera, antes de que Arias Montano introdujese las figuras de los Reyes en los espacios dedicados a las pirámides. Difiere de lo construido en la altura del segundo cuerpo, tres metros menor, y en la ausencia de las torres en los pies de la iglesia. Íñiguez Almech señala la inspiración del frontón partido en el arco de la fachada de San Angelo de Milán por Vincenzo Seregni<sup>2</sup>.

Bury cuestiona el carácter clásico del dibujo y detecta varios errores en la aplicación de las reglas de arquitectura, sobre todo en las proporciones del orden dórico. Señala el estilo marcadamente manierista de este diseño, al no coincidir el exterior con la configuración interior del edificio. Son excepciones el pórtico que refleja el sotacoro interior, lo mismo que el arranque interior de la bóveda de la iglesia, que se refleja al exterior mediante una línea de imposta. También la banda horizontal sobre la arcada vincula elementos del interior al marcar el suelo del coro<sup>3</sup>.

---

1. *Las trazas de Juan Herrera y sus seguidores*. Fundación Marcelino Botín, Santander 2002.

2. ALMECH, I., 1965, pp. 84-85.

3. BURY, 1986, pp. 330-335.

Kubler constata la influencia Palladiana en el diseño de la fachada de la iglesia, bien a través de un diseño perdido de Palladio que llegó a la Academia Florentina en 1566, o a través de los *Quattro Libri* palladianos con posterioridad a 1570<sup>4</sup>.

Como en las villas palladianas, la fachada de la iglesia presenta un nártex con arquerías encerrado bajo una estancia superior que consiste en el balcón del coro. En El Escorial, el agrupamiento de nártex y coro encima forma el modelo de nártex y satacoro, siendo el primero el pórtico de entrada y el segundo el espacio situado delante de la iglesia, destinado a los fieles. Ambos soportan el balcón del coro situado encima.

Señala Kubler que Palladio emplea por primera vez la solución de situar un pórtico debajo de una cámara cubierta, como entrada definida por un frontón que abarca toda la anchura, en la villa Godi de Lonedo, a comienzos de su carrera en 1540. Quizás influenciado por la traza de Alberti para San Sebastiano de Mantua (1460), donde la fachada del nártex se abre a modo de loggia bajo una cámara superior cerrada y coronada por un frontón. El estado actual de esta iglesia no corresponde al diseño original de Alberti, que conocemos por una planta de Labacco, en el que sólo aparecen tres puertas en lugar de las cinco construidas a finales de siglo, después de la muerte del arquitecto.

Al utilizar Palladio esta disposición en numerosas villas a partir de 1540, parece que no respetó el carácter sagrado del frontón, reiteradamente reconocido por los autores clásicos, que restringía el uso de este elemento a los templos. Sin frontón, el nártex situado bajo una cámara superior cerrada aparece en las trazas palladiana hacia 1536 (Villa Trissino en Cricoli). El origen de esta solución deriva del diseño de Rafael para la villa Madama. Estas trazas anteriores a la de Palladio carecen de frontón y parecen fachadas para calles porticadas, como las que aparecen a principios del siglo XVI en los diseños para escenas y en las dibujos urbanísticos de Bramante o Peruzzi. Seguramente, al emplear la villa con frontón, conocía Palladio que el Senado decretó para César la potestad de utilizar este elemento en su casa, antes reservado para el templo, según relatan Cicerón, Suetonio y Plutarco<sup>5</sup>.

4. KUBLER, 1985, p. 82.

5. *Ibid.*

La solución del nártex coronado por frontón bajo una estancia superior es uno de los rasgos característicos del edificio escorialense. No se conoce ningún ejemplo similar en la arquitectura española anterior. A partir del Escorial, en los siglos xvii y xviii, se convirtió en la solución más divulgada en las fachadas de iglesias españolas por todo el mundo. En Italia escasea esta disposición: Santa Maria in Montepulciano, de Ippolito Scalza (1563), se inspira en San Sebastiano de Alberti. En Roma contamos con dos ejemplos, las fachadas de Sant' Alessio (1582) y San Sebastiano (1612), ésta de Flaminio Ponzio.

La tradición española de situar el coro de la iglesia en un balcón a los pies de la misma, con anchura similar a la de la entrada a la nave principal, fuerza a esta solución. Fuera de España no es frecuente, en Venecia, S.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> dei Miracoli de Pietro Lombardo (1481-1489) y San Giorgio dei Greci (1538). Sin embargo en España, el balcón del coro elevado era una característica frecuente en iglesias pequeñas. En las fundaciones de los Reyes Católicos tras la batalla de Toro (1474), San Juan de los Reyes en Toledo, Santo Tomás en Ávila, San Jerónimo en Madrid, la Santa Cruz en Segovia y la Cartuja de Miraflores en Burgos, son muestras de ello. La razón práctica era lograr la necesaria separación entre la comunidad religiosa y la laica.

Desde las primeras trazas del Escorial de Juan Bautista de Toledo, se consideró la disposición de un balcón para los frailes que tuviera la misma anchura que la nave y se respetó en la ejecución definitiva. La fachada de la iglesia del Escorial muestra una solución original, que combina la tradición española de balcón de coro con una loggia italiana como la que describe Palladio<sup>6</sup> La repercusión fue inmediata en San Vicente de Fora en Lisboa (1579) y en la Iglesia de la Encarnación de Madrid por Juan Gómez de Mora (1611). La orden carmelita adoptó este tipo en Santa Teresa de Ávila y en el resto de conventos por Hispanoamérica.

## II. TRAZA 1/2.

### Sección longitudinal de la iglesia / Juan Bautista de Toledo. – 1567

Dibujo a pluma, punzón y compás: tinta sepia sobre papel verjurado; 535 x 402 mm.

6. PALLADIO, *Quattro Libri*, 1570, cap. 21.

Esta traza muestra los cambios sugeridos por Paciotto en 1563, en cuanto a la planta cuadrada de la iglesia y del testero, los órdenes muy medidos y la proporción dupla tan aconsejada por él<sup>7</sup>.

Rubio opina que este diseño se hizo en 1567, después de la muerte de Toledo por algún discípulo suyo, para enviarla a la Academia Florentina, al tener una C en su anverso. Recoge el dibujo dado por Paciotto con algunos cambios como la elevación de alturas aprobada en 1564<sup>8</sup>.

Es uno de los planos más antiguos de la iglesia, en el que carece de pórtico y el sotacoro está resuelto como un doble tramo de bóvedas de arista, en lugar de la espléndida bóveda plana que se construyó. Tampoco se plantea retablo importante ni tumbas en las tribunas.

Las ventanas del tambor tienen fuerte influencia de las proyectadas por Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenziana de Florencia. Otra influencia miguelangesca está reflejada en la puerta doble de acceso al patio de los Evangelistas, basada en el exterior de la capilla de León X en el Castillo de Sant'Angelo<sup>9</sup>.

Se observan irregularidades en las proporciones de los órdenes de arquitectura, puesto que las pilastras del presbiterio son menores en anchura y altura a las de la nave y soportan el mismo entablamento, que además carece de metopas y triglifos.

Este dibujo utiliza la técnica del sombreado para ofrecer más contraste de iluminación y volúmenes, muy usada por los arquitectos italianos. La traza muestra un templo centralizado en forma de cruz griega cubierto por una enorme cúpula con tambor, trasdosada, que fue la primera proyectada en España con estas características. Se remata con una linterna.

La Academia Florentina del Diseño cuestionó el apoyo de la cúpula sobre la bóveda de medio cañón, que no está bien resuelto al carecer de pilares torales suficientes para soportar su peso. La cúpula del diseño C presenta una proporción como la del Panteón, de igual anchura que altura, frente a la realizada, más esbelta<sup>10</sup>.

7. LÓPEZ SERRANO, 1944, 17, n. 2, 1 aam. 17.

8. RUBIO, 1949, pp. 202-203

9. BUSTAMANTE Y MARIAS, 1985, pp. 117-148.

10. ORTEGA, 2000, pp. 122-127.

Se observa en el sótano el diseño del panteón con planta circular cubierta con bóveda de media naranja ciega, cuyas dimensiones repiten el modelo del Panteón de Agripa.

### III. TRAZA 1/3-4.

#### Sección transversal de la iglesia / Juan de Herrera. – 1573

Dibujo a pluma, punzón y compás, tinta sepia sobre papel verjurado, acotado; 334 x 195 mm.

Observamos en los timpanos menores una solución de óculo con triángulos mixtilíneos muy relacionada con el lenguaje serliano, que luego será abandonada por unos huecos termales, reales o figurados.

La parte superior de los muros de la zona central de la basílica se halla perforada por 10 grandes ventanas de clerestotorio. Su forma semicircular y divisiones verticales recuerda a las ventanas altas de las termas imperiales abovedadas, construidas en Roma a partir de Trajano. Se observa el mismo diseño en los alzados de las naves laterales. Los lunetos de las bóvedas semicirculares están divididos en tres paños perpendiculares que simulan ventanas bajo una tribuna, que, en realidad, es un balcón que rodea la iglesia. Las fachadas de estas tribunas presentan arcos flanqueados por pilastras pareadas. Este elemento recuerda también los tramos porticados de la arquitectura termal romana recogida, por Palladio en sus obras<sup>11</sup>.

Palladio utilizó con frecuencia en sus villas la ventana tripartita de las termas (1541-1545). La consideró coherente como expresión de la estructura, para señalar estancias grandes cubiertas por bóvedas de crucería, que pasarían desaparecidas al exterior. Palladio descubrió este elemento cuando dibujó con detalle las termas romanas y lo incorporó a su arquitectura religiosa a partir de 1558.

### IV. TRAZA 1/5

#### Estudio de la mitad de la planta de la Iglesia / Juan de Herrera. – c. 1572.

Dibujo a pluma, punzón y compás: tinta sepia sobre papel verjurado, acotado; 442 x 893 mm.

11. PALLADIO, 1570, 2, VIII.

Esta planta es bastante parecida a la definitiva, tiene pórtico y nártex, aunque conserva la cabecera absidal descartada en 1564. Es la primera traza de la iglesia, con su longitud definitiva, reducida respecto al alzado C (ver traza 1/1) y su anchura definitiva. El testero plano exterior, la cúpula apoyada en cuatro grandes pilares torales, con sus correspondientes respaldos en los muros maestros, el pasillo intermural o tránsito y la fachada alineada con las torres son elementos que se han respetado en la ejecución definitiva.

La propuesta reflejada en esta media planta de la iglesia tiene como punto de partida las diversas fases evolutivas de San Pedro, pudiendo rastrearse influencias de los proyectos de Bramante, Sangallo, Rafael, Peruzzi o Miguel Ángel<sup>12</sup>.

En 1561 Felipe II llamó a *Francesco Paciotto* para que revisara las trazas de Juan Bautista de Toledo para El Escorial. Era un famoso ingeniero militar que trabajaba para los Farnesio realizando el proyecto de la Cittadella de Piacenza, que más tarde modificó *Vignola*, o revisando el diseño del Palacio pentagonal de Caprarola, hecho por *Vignola*.

Paciotto había acompañado a Felipe II en su viaje a Flandes en 1558-1559, como ingeniero mayor, y volvió a ser reclamado por el monarca a España en 1561 con el fin de «revisar las fortificaciones de ese reino y preparar una traza para el monasterio del Escorial», que realizó en 1562.

El P. Sigüenza confirma en varias ocasiones que las trazas de la iglesia tal y como se construyó fueron obra de Paciotto, aunque no las valoraba en mucho, definiéndolas como versiones de las plantas de San Pedro: «a mi aprecer, hay poco que agradecerle, porque no es más que la capilla y templo del Vaticano, cortada por el cuerpo de la iglesia, y dejando frontispicios cuadrados lo que allí está en medio círculo.»<sup>13</sup>

Sin embargo, Kubler señala como fuente de inspiración de Paciotto la iglesia genovesa de Santa María del Carignano de Galeazzo Alessi, como prototipo de la planta y de la cúpula, más que el modelo de Miguel Ángel. La primera vez que se cita esta comparación de forma escrita es en una planta de la iglesia de Alessi, dibujada a tinta y acuarela por G. V. Casale, anterior a 1586, que la describe como «de un templo o iglesia de la ciudad de Génova, que se asemeja a la

12. BUSTAMANTE, 1994, p. 388.

13. SIGÜENZA, 1963, p. 55.



*del Escorial aunque desconozco cuál de las dos es más antigua*». Sin embargo Alessi empezó la iglesia de Carignano once años antes del inicio de El Escorial. Precisamente en un diseño para la iglesia dibujado en 1562 se puede ver alguna semejanza con la iglesia de S. Celso y Giuliano de Roma, obra proyectada por Bramante (1509)<sup>14</sup>.

Paciotto regresó a Italia en 1562, no sin antes realizar una crítica feroz de las trazas del Escorial. En su informe razona sus críticas y comenta que la forma de la planta cuadrada de la iglesia conviene más al trazado general del monasterio y, a su vez, proporciona más espacios para los altares y enterramientos previstos.

Desaprobó la altura de la nave principal por insuficiente, pues debía ser el doble de la anchura, las pilastras de la nave las consideraba de escasa proyectura y criticó también las bóvedas ovaladas que flanqueaban el crucero. Señala Kubler el antagonismo que mostró Paciotto en este tema, como en muchos otros, con *Vignola*, cuyo proyecto de la iglesia ovalada de Sant'Andrea de la Via Flaminia de Roma (1550-1553) sin duda conocía<sup>15</sup>.

Consideró excesiva la altura de la cúpula, que más parecía un campanario gótico. Tampoco le gustó el balcón del coro, que más parecía una cueva que un coro, y no comprendía la exigencia de Felipe II de reservar toda la iglesia para la corte y reducir el sotacoro al pueblo.

Recomendó Paciotto una serie de variaciones, de las que se aceptaron varias. Las torres absidales que había proyectado Toledo, se eliminaron y en 1562 fueron trasladadas a la fachada de la iglesia. La capilla mayor, rectilínea, sustituyó en 1564 a los primitivos cimientos curvos. Las bóvedas ovaladas se sustituyeron por otras de medio cañón. En cuanto a la altura de la nave, se realizó la proporción dupla aconsejada por él. No se redujo la altura de la cúpula, que es cuatro veces la anchura de la nave central, ni se aceptó su crítica del balcón del coro, que se edificó con la profundidad proyectada por Toledo.

Kubler señala una razón estilística que explica la llamada a Paciotto para intervenir en El Escorial, aparte de las razones familiares que unían a Felipe II con Alejandro Farnesio, que había sido alumno suyo en aritmética y fortificación militar. Existía una admiración por

14. Cfr. KUBLER, 1985, p. 79.

15. IDEM., p. 78.

parte del rey de sus trazas tan sobrias, en contraste con la riqueza y abundancia decorativa de los exteriores de Vignola. Al parecer de Kubler, este antagonismo entre Paciotto y Vignola refleja una fisura en la arquitectura del siglo XVI. Por una parte está el gusto manierista europeo y por otro el lenguaje austero del Escorial. Paciotto se identificó con el gusto del monarca y se alejó de la dependencia que tenían las trazas de Toledo con respecto a la tradición italiana desde Bramante a Miguel Ángel, para imponer la unidad y austeridad de la ingeniería militar de mediados de siglo<sup>16</sup>.

## V. TRAZA 1/10.

### Planta del sotacoro / Juan de Herrera. – c. 1567

Dibujo a pluma y punzón: tinta sepia sobre papel verjurado; 290 x 396 mm.

Este dibujo presenta cuatro pilares cuadrados y muros articulados en nichos. La forma definitiva se fijó antes de 1575, sin nichos y con soportes que en planta tienen forma de L. Responde al concepto de centralización del espacio establecido en el templo y se corresponde con la traza C.

A pesar de las críticas de Paciotto, que lo describe como gruta, Felipe II mantiene esta disposición que respondía a su concepto de alejamiento y dignidad real con total separación del pueblo.

Ponz recoge el comentario de Paciotto, que lo compara con una cueva y añade: *«no hay duda que si el templo estuviese desembarazado del coro y se viese desde la puerta del vestibulo, sería otra su magestad. pero el arquitecto siguió lo que se le ordenara.»*<sup>17</sup>

El nártex del Escorial comunica con un atrio cuadrado, que según Sigüenza cumple la función de nave para el pueblo, mientras que el resto de la iglesia estaba reservado para el rey y su corte. En este sotacoro la bóveda plana se apoya en cuatro soportes situados cerca de las esquinas, semejante a la solución palladiana de sala tetrástita. *Palladio* la proyectó así, *«con columnas para proporcionar la anchura respecto de la altura y para soportar sin peligro el peso de la cámara superior.»*<sup>18</sup>

16. IDEM., p. 79.

17. PONZ, 1778, carta III, 14.

18. PALLADIO, 1570, 2, p. 36.

Palladio la utilizó en numerosas villas, como la Cornaro, en la que se ingresa a ella mediante una logia de entrada, que sirve de distribuidor interior a las habitaciones, como el típico atrio antiguo, aunque éste era al aire libre. Sin embargo, Palladio no utilizó esta sala tetrástila en arquitectura religiosa.

#### **VI. TRAZA 1/ 21.**

##### **Alzado de una de las torres de la iglesia / Juan de Herrera. – 1579**

Dibujo a pluma y punzón, tinta sepia sobre papel verjurado; 438 x 1392 mm.

Parece, sin duda, una traza de Juan de Herrera de 1579, según apuntan los especialistas. Representa la solución definitiva del alzado, muy en relación con la solución de la cúpula de la iglesia. Recordemos que en los proyectos iniciales, desechados por Paciotto, las torres estaban en el ábside. Esa disposición imitaba el proyecto no realizado de la basílica de San Pedro, solicitado por el Papa Paulo III Médicis y dibujado por Antonio Labacco.

#### **VII. TRAZA 1/23.**

##### **Perfil del entablamento jónico, desagüe y balaustre del patio de los Evangelistas... / Juan de Herrera. – 1569**

Dibujo a pluma: tinta sepia sobre papel verjurado; 540 x 422 mm.

Dibujo preparatorio que ofrece detalles del remate del Patio de los Evangelistas. El entablamento jónico se basa en *el Teatro Marcelo de Roma*, combinado con un friso convexo o almohadillado de perfil convexo.

El bramantesco friso curvo fue respetado en lo construido. Este friso está repetido en el entablamento del gran frontón de la fachada.

Es un proyecto rigurosamente clásico, basado en la definición vitruviana del entablamento jónico: arquitrabe de tres fajas y cimacio, friso con la banda de dentellones, y cornisa con corona y gola. Este modelo está representado en la edición veneciana de Vitruvio, publicada por Fr. Giocondo de Verona en 1511. La novedad consiste en el friso curvo o pulvinado, que es una aportación recogida por Serlio y

más adelante por Palladio. Sin embargo, en esta traza del Escorial se dibuja este friso curvo de forma diferente, más acentuado y panzudo que en los tratados referidos. Esto se debe tanto al conocimiento de los libros por parte de Toledo y de Herrera, como de los edificios romanos o de grabados que los representan<sup>19</sup>.

### **VIII. TRAZA 1/24.**

#### **Proyecto de alzado de los claustros chicos / Juan Bautista de Toledo.- 1565**

Dibujo a pluma y punzón; tinta sepia sobre papel verjurado; 213 x 315 mm.

Alzado de los claustros chicos con una solución de cuatro pisos que no se realizó. Toledo proyectó este claustro con arquerías de medio punto sobre pilares cuadrados con pedestales y moldura llana. Las dimensiones del claustro, la anchura de los vanos y corredores y demás detalles, coinciden con la traza de la Torre de la Botica. Bustamante señala la proporción de los arcos, poco acertada, por no conseguir la proporción dupla<sup>20</sup>.

Ortega comenta la ambigua proporción del arco y que la arquivolta no alcanza la faja lisa que señala el piso siguiente<sup>21</sup>.

### **IX. TRAZA 1/26.**

#### **Alzado del ángulo suroeste del Patio de los Evangelistas / Juan de Herrera. - 1567-1568**

Dibujo a pluma y punzón; tinta sepia sobre papel verjurado; 430 x 470 mm.

Lo construido coincide con la traza en lo referente a los arcos y los órdenes, pero no en el recercado de la puerta. Herrera se inspira en la representación de Serlio del Teatro Marcelo de Roma, aunque utiliza un pedestal cuadrado, en lugar del rectangular, recomendado por Serlio y Palladio<sup>22</sup>.

19. BUSTAMANTE, 1994, p. 344.

20. ÍDEM, p. 135-136.

21. ORTEGA, 2000, p. 65.

22. SERLIO, 1552, L. III, fol. 27.

La arquería es de medio punto sustentada por pilares cuyos frentes tienen medias columnas adosadas. En la esquina se dibuja un cuarto de columna que se inspira en el proyecto de Bramante para el Palazzo dei Tribunali de Roma.

El orden dórico diseñado es de rigurosas proporciones y respeta los elementos del orden clásico. La base ática y el capitel respetan las indicaciones de Vitruvio, que marcan un módulo de altura. Sin embargo, la altura de la columna es de 15 módulos uno más que los recomendados por Vitruvio. En el entablamento se respetan las proporciones canónicas, con la inclusión de los triglifos y sus seis gótu-las<sup>23</sup>.

## X. NONO

### Diseño Sagrario del Altar Mayor / Juan de Herrera; Perret. – 1583

Kubler apoya la intervención de Miguel Ángel en la traza de este tabernáculo, según documentación existente en el archivo de Simancas –que no aporta– con una detallada descripción del mismo y de la ejecución por el escultor siciliano G. Del Duca antes de 1574. Sin embargo no se iniciaron los trabajos de los escultores J. Trezzo, Pompeo Leoni y J. B. Comane, según las trazas de Herrera, hasta 1579<sup>24</sup>.

*«No hay duda, que sobre la grandísima riqueza del tabernáculo interior y exterior, es admirable el artificio e invención del gran Juan de Herrera, y asimismo la ejecución del célebre Jacobo Trezo...»*  
Así termina Ponz su descripción del tabernáculo y custodia<sup>25</sup>.

Herrera recoge el Sagrario en el Nono Diseño «ORTOGRAPHIA DEL SAGRARIO DEL ALTAR MAIOR DE SAN LORENZO EL REAL DEL ESCVRIAL...» y en el Décomo Diseño «SECCIO I PARTE INTERIOR DEL SAGRARIO DEL ALTAR MAIOR DE SAN LORENZO...», grabados por Perret en 1583, según fecha consignada en las estampas, en el taller de Herrera, antes de otorgar escritura de concierto para «cortar de buril» las planchas dibujas por éste<sup>26</sup>.

23. BUSTAMANTE, 1994, pp. 235-236.

24. Cfr. KUBLER, 1985, p. 74.

25. PONZ, 1778, III, 18.

26. CERVERA VERA, 1952, p. 80.

## XI. UNDÉCIMO DISEÑO

### Diseño Sagrario y Custodia del Santísimo Sacramento / Juan de Herrera. – 1583

Dentro del Tabernáculo está situado el Sagrario, también dibujado por Herrera y labrado por J. Trezzo

Esta traza muestra una influencia italiana clarísima y se puede asociar con el Tempietto de Bramante encargado por los Reyes Católicos para conmemorar el lugar donde fue martirizado el apóstol en el patio de San Pietro in Montorio de Roma, edificado en 1502.

Los planos del Tempietto, tanto el alzado como la planta, los incluyó Serlio en *Tercero Libro*, con lo cual no es extraño que pasaran al conocimiento de los arquitectos españoles a partir de la traducción que realizó Villalpando *en 1552*, precisamente dedicada al príncipe Felipe. Seguramente este hecho dejaría huella en el gusto del futuro monarca, como pretendía Villalpando al comenzar la traducción en 1548, con el deseo de inspirarle a construir «*muy grandes y reales edificios.*»<sup>27</sup>

No sabemos si Villalpando influyó directamente sobre el príncipe, lo que sí conocemos es la relación de Herrera con la obra de Villalpando al terminar la escalera imperial del Alcázar de Toledo, a la muerte de éste en 1574<sup>28</sup>. Por lo tanto, no es de extrañar que Herrera se inspirara en la obra de Serlio a la hora de proyectar el Tabernáculo y Sagrario del altar mayor del Escorial.

## XII. SEXTO DISEÑO

### Ortographia exterior meridional del Templo ... / Juan de Herrera.

Los alzados completamente serlianos de los corredores del sol del Escorial tienen la impronta serliana difundida por Villalpando en su traducción del Tercero y Cuarto Libro de arquitectura. Cuando Serlio murió en 1552 con casi ochenta años, estaba ya anticuado entre los arquitectos italianos. Sin embargo, debido a las traducciones de sus obras, perduró su influencia fuera de Italia.

27. SERLIO, 1552, f.ii.

28. LLAGUNO, 1829, v. 2, pp. 215-220.

La traducción que realizó Villalpando de la obra de Serlio tiene bastantes errores, que denotan su oficio de rejero artesano, con falta de formación humanística. A pesar de ello, su texto proporcionó a los arquitectos, maestros de obras y artesanos una fuente de inspiración vitruviana, pasada por la óptica de Serlio, de indudable valor.

No es extraño que J. B. de Toledo se basara en la traducción de Villalpando para recordar su trabajo realizado en la Basílica de San Pedro de Roma a las órdenes de *Miguel Ángel* en 1546-1547, al haber perdido en un naufragio todos sus libros. Como Serlio, prefería el orden toscano a todos los demás, por ser el más rústico, el menos sutil, el más vigoroso de los estilos, mezcla de «aquella rustiqueza y delicadeza que a los arquitectos más les ha contentado».

Toledo utilizó con maestría el orden toscano en los corredores del sol y en las grutas con nichos de los muros de contención. También se puede apreciar la influencia del orden rústico de Serlio en dichos muros con arquerías, que rematan el basamento del Escorial.

Es curioso, también, el basamento en forma de talud de la fachada sur, muy en consonancia con la arquitectura militar de la época. No resulta extraño al haber participado el ingeniero Paciotto en las trazas, como hemos visto anteriormente.

### XIII. TEMPLETE DEL PATIO DE LOS EVANGELISTAS

*«En medio del patio de este claustro (de los Evangelistas) hay un Templete, cubierto con su cúpula, excelente cosa en el orden dórico»*, inicia Ponz su relación de dicho monumento<sup>29</sup>.

De nuevo la influencia del Tempietto de Bramante se vuelve manifiesta, aunque no en la planta, que aquí es «ochavada» al decir de Ponz, sí en el concepto de monumento centralizado de orden dórico, cubierto con cúpula y linterna de reducido tamaño.

Concluye Ponz su descripción del templete con los siguientes comentarios: *«Con ser una obra tan graciosa la de este cenador, dice el P. Sigüenza que algunos desaprobaban que se hubiese hecho allí; porque teniendo de diámetro treinta pies, y tanta altura como las fachadas del claustro; esto es, sesenta, embarazaba la vista, y apocaba la magestad del claustro.»*<sup>30</sup>

29. PONZ, 1778, IV, 26.

30. IDEM, IV, 27.

Con este breve estudio hemos intentado recopilar la visión de las trazas de El Escorial a la luz de los arquitectos y tratadistas italianos, que sin duda desempeñaron un papel esencial, tanto por ellos mismos, como por la repercusión y conocimiento que de sus obras y tratados tuvieron los dos arquitectos principales, Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera.

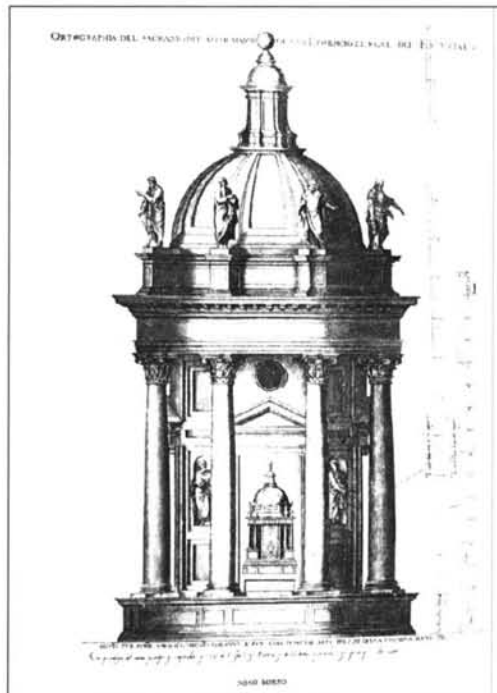
### BIBLIOGRAFÍA

- BURY, J., *Las contribuciones de Juan de Herrera al proyecto de el Escorial*, Goya, 1986, pp. 330-335.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La octava maravilla del mundo*. Madrid, Alpuerto 1994.
- BUSTAMANTE Y MARÍAS, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo». En: *El Escorial en la Biblioteca Nacional, IV Centenario del Monasterio*. Ministerio de Cultura, Madrid 1985.
- CERVERA VERA, L., *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Tecnos, Madrid 1954.
- ÍNIGUEZ ALMECH, F., *Las trazas del Monasterio del Escorial*, Madrid 1965.
- KUBLER, G., *La obra del Escorial*, Alianza, Madrid 1985.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura...* 5 v., Imprenta Real, Madrid 1829.
- LÓPEZ SERRANO, M., *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Patrimonio Nacional, Madrid 1944.
- ORTEGA, J., *El Escorial: dibujo y lenguaje clásico*, Soc. Estatal Centenarios..., Madrid 2000.
- PALLADIO, A., *I Quatro Libri dell'architettura*, Venecia 1570,
- PONZ, A., *Viage por España* t. II, J. Ibarra, El Escorial, Madrid, 1778.
- RUBIO, L., «El Monasterio del Escorial: sus arquitectos y artífices», *la Ciudad de Dios*, CLXI, pp. 157-215.
- SERLIO, S., *Tercero y Cuarto Libro*. Juan de Ayala, Toledo 1552.
- SIGÜENZA, J. de, *Fundación del Monasterio del Escorial*, Aguilar, Madrid 1963.

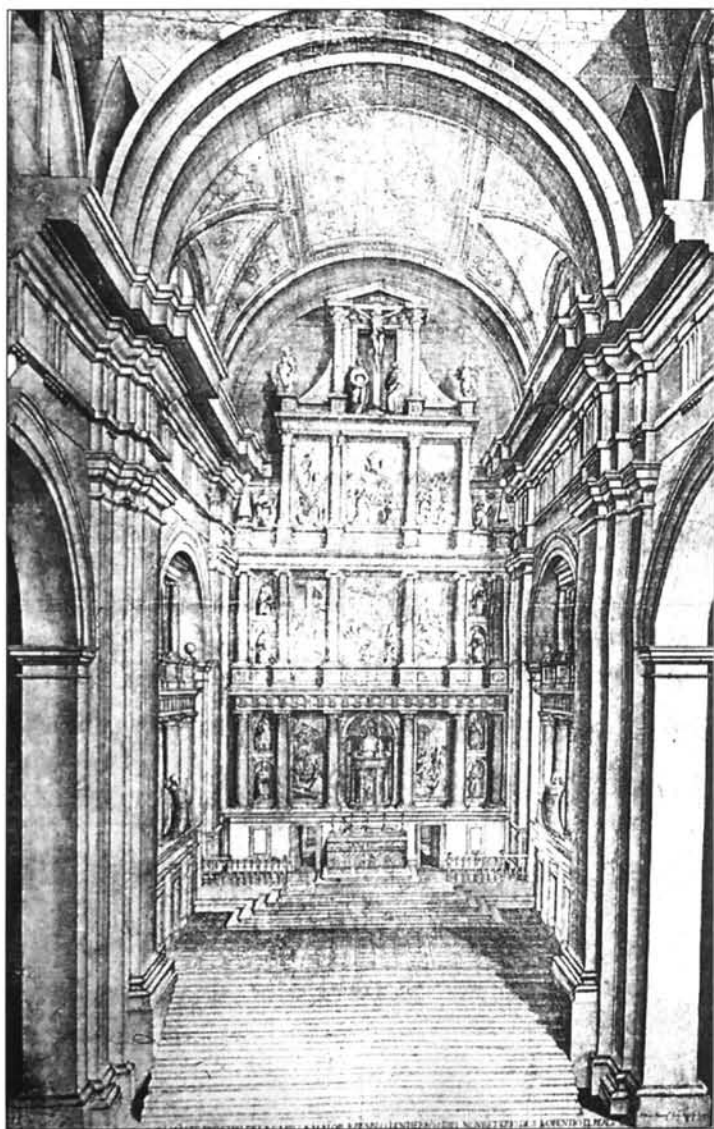




Fachada sur del Escorial, 6.º Diseño Juan de Herrera.



Sagrario del Altar Mayor, Juan de Herrera.



Perspectiva del Altar Mayor, Juan de Herrera.