

# **La imagen artística del Escorial en la España de los Austrias: Génesis y fijación de un arquetipo visual**

**Antonio MARTÍNEZ RIPOLL**  
Universidad de Alcalá de Henares

- I. El monasterio del Escorial y la génesis de su imagen.**
- II. Rodrigo de Holanda y la imagen del monasterio en construcción.**
- III. Alonso Sánchez Coello y el módulo base de la «traza universal» del monasterio.**
- IV. Fabrizio Castello y la elección y fijación de la imagen oficial del monasterio.**
- V. Los diseños y estampas de Juan de Herrera grabados por Pedro Perret: La imagen totalizadora del monasterio.**



## I. EL MONASTERIO DEL ESCORIAL Y LA GÉNESIS DE SU IMAGEN

En 1561, Felipe II tomó dos decisiones de suma trascendencia. La primera, trasladar su residencia personal y la de la corte desde Toledo a Madrid, con lo que la pequeña villa castellana se convertiría a partir de entonces –salvo el brevísimo paréntesis vallisoletano de 1600-1605– en la definitiva capital gubernativa y en la sede administrativa permanente del más poderoso y extenso Estado patrimonial jamás heredado por monarca alguno <sup>1</sup>. La segunda, comunicar al general de la Orden jerónima su intención de fundar un monasterio, decidiéndose ese mismo año por El Escorial como lugar de su emplazamiento, con el firme propósito de dar sepultura conveniente y digna a su padre, el emperador Carlos, a él mismo y a sus sucesores, con lo que el monasterio de San Lorenzo el Real, o de la Victoria, como también llegó a denominársele, quedó definitivamente identificado no sólo a la persona del Rey sino a la de la propia Monarquía Católica <sup>2</sup>.

Si hasta la fecha se ha venido hablando de que tales decisiones supusieron la elevación de Madrid a la categoría de cabeza ejecutiva y representativa de la Monarquía Hispánica y la erección de El Escorial a la de Real Sitio <sup>3</sup>, hora es ya de afirmar con rotundidad

---

1. Para un exhaustivo conocimiento del hecho histórico, y una aproximación a las muchas razones aducidas para la toma de tal decisión, cfr. ALVAR EZQUERRA, A., *Felipe II, la corte y Madrid en 1561*. Madrid 1985.

2. Sobre el estado de la cuestión y las diferentes posturas críticas en torno a los motivos y las funciones originarias de la fundación, cfr. KUBLER, G., *La obra del Escorial*. Madrid 1983; OSTEN SACKEN, C. von der, *El Escorial. Estudio iconológico*. Madrid 1984; y BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La Octava Maravilla del Mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. Madrid 1994.

3. Vid., entre otros estudiosos, BOUZA ÁLVAREZ, F., «El Escorial, Real Sitio, y Madrid, Corte Capital», en *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*. Cat. de la Exp. Madrid 1993, p. 139, ficha núm. 113.

que 1561 fue el año de fundación de una doble capitalidad española: la de Madrid, como capital pragmática, funcional y representativa del Estado, en tanto que residencia regia y sede de los organismos e instituciones del gobierno y la administración estatal, y la de El Escorial, como capital escatológica, transcendentalizada y simbólica de la Monarquía Católica, ya que bien pronto y muy por encima de cualquier otra de sus múltiples funciones originarias, como monasterio e iglesia, colegio y biblioteca, palacio público y residencia privada, sobredestacó la de Panteón Real, en tanto que tumba de los reyes de la dinastía española de la Casa de Austria, a los que después se unirían los monarcas de la Casa de Borbón, con las solas excepciones de Felipe V y Fernando VI.

No es de extrañar, pues, que la imagen de El Escorial, sobremañera la de su primera época, se haya considerado, más allá de su configuración estructural y formal, reflejo y síntesis de una determinada concepción vital y política, llegando a identificarse no sólo con la persona, el pensamiento y la praxis de Felipe II sino también con el ideario político mismo de la Monarquía Hispánica. Todavía en obras se le había calificado como la «Octava Maravilla del Mundo» y a su término ya se le consideraba un edificio mítico, comparable al Templo de Salomón, y hasta se había transcendentalizado su finalidad y función, transfiriéndole el concepto cuasipolítico y los valores ético-religiosos de la «Jerusalén Celeste»<sup>4</sup>.

Cabe, pues, que abordemos aquí y ahora el estudio de la imagen figurativa, propiamente iconográfica, de la fábrica escorialense entendida sólomente como estructura arquitectónica y forma artística visible, es decir, de la figuración icónica que representa al objeto material en sí mismo, sin más implicaciones que las estrictamente formales, estilísticas y estéticas. Cabe, también, que afrontemos el análisis prosopográfico de esa imagen externa, tangible y visual del edificio, pero concebido no tanto como objeto artístico cuanto como ente dialéctico, o sea, de su representación y/o descripción discursivas que nos lo presentan con una marcada visión crítica, de-

---

4. Próximamente abordaremos con detalle esta cuestión, ciertamente muy unida a las tesis del «Dominus Orbis» y a la leyenda del «Último Emperador», identificados en la persona de Carlos I, pero también de Felipe II, años después. Adelantemos, como ya hicieramos en nuestra exposición oral, que es muy verosímil que a razones mesiánico-escatológicas, relacionadas con los ideales político-religiosos de los reyes de la Casa de Austria, se deba la hasta ahora inexplicable orientación dada al Monasterio, que obliga a que su fachada principal mire al anfiteatro montañoso que se eleva por delante de la fábrica.

terminada las más de las veces por razones de orden ideológico, político y religioso, o con una sugerida carga simbólico-emblemática, que como es lógico superan con mucho la escueta visión crítica en clave formal o estética. Y cabe, en fin, que desarrollemos un estudio histórico diacrónico de la imagen de El Escorial, exponiendo una sencilla cronografía escorialense en que se marcaran las diferencias icónicas y de visión que paulatinamente van surgiendo en su fijación y tratamiento por los artistas, las diferentes etapas detectables en ese proceso gráfico-visual, etc., e incluso intentando contextualizar su génesis y evolución a partir de una serie de cortes sincrónicos de diversa naturaleza.

Aunque en nuestra exposición oral hiciéramos referencia a todo ello, o por lo menos lo intentáramos en mayor o menor medida, extensión y profundidad, abarcando por lo que a la imagen escorialense se refiere el arco cronológico que se extiende entre 1563 hasta 1715 aproximadamente, es evidente que las limitaciones de una ponencia escrita nos imponen centrarnos en tan sólo aquellos puntos que consideramos más novedosos, dejando para una ocasión próxima las restantes reflexiones apuntadas públicamente en el desarrollo del Simposium, máxime si tenemos presente que, antes que nosotros, la cuestión ya ha sido abordada, en verdad que magníficamente, aunque no en todo estemos de acuerdo con ellos, por otros estudiosos <sup>5</sup>. Por ello, nos centraremos en el estudio analítico y crítico de la génesis de las primeras imágenes del Monasterio que dieron como resultado la fijación de la imagen estereotipo de El Escorial: el atractivo y bellísimo *Séptimo Diseño* herreriano, convertido en tópicico icónico, y que definió su carga simbólica.

## II. RODRIGO DE HOLANDA Y LA IMAGEN DEL MONASTERIO EN CONSTRUCCIÓN

Tan convencidos estaban todos, desde el Rey hasta el último de los obreros de la fábrica, de que el edificio que levantaban era insoslayable desde todo punto, que el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial bien pronto, casi desde sus inicios como proyecto e, inclusive, a partir de la misma toma de decisión y la elec-

---

5. Cfr., los excelentes trabajos de SANTIAGO PÁEZ, E., y MAGARIÑOS, J. M., «El Escorial, historia de una imagen», y «El Escorial en la pintura», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*. Cat. de la Exp. Madrid 1985, pp. 223-348 y 361-366, respectivamente.

ción de su emplazamiento, provocó el asombro, causó el entusiasmo y movió a la admiración. Y es que no podía pasar desapercibido ni por lo poco común de su magnitud edilicia y envergadura monumental ni por su gran perfección formal y singularidad arquitectónica, además de por su extraordinaria proporcionalidad y rara belleza nacidas de su fría y distante esencialidad estructural, a lo que se venía a sumar el absoluto convencimiento de estar coparticipando activamente en una empresa excelsa por la sagrada y regia dignidad de su destino fundacional: servir de sepultura al cuerpo de quien había sido el «último emperador» en ostentar la titularidad soberana del Sacro Imperio Romano.

Tal como todavía hoy se actúa y procede en la ejecución de una obra, máxime si es significativa o detenta algún valor añadido por cualquier razón, en el caso escorialense al conjunto de planos y documentos proyectuales del edificio que paulatinamente hacían posible su progresiva ejecución, sus responsables fueron añadiéndole poco a poco los testimonios gráficos que, cual recordatorios para la memoria, manifestaban el avance de la construcción y la complejidad de tan gran empresa edilicia, decidida, inventada y erigida por el más poderoso monarca de la cristiandad, y aun del mundo. Es así que si a tal príncipe, tal obra, y si a ésta, igual memoria, imperceptiblemente la máquina arquitectónica se fue convirtiendo en mito, en ocasiones admirado por sólo su carácter emblemático y sistemáticamente estudiado, medido y representado por su fabulosa realidad artística y edilicia.

Por ello, no debe extrañarnos que, precisamente, la primera imagen de El Escorial con que hoy contamos sea la fijada en el extraordinario y singular dibujo corográfico del *Monasterio de El Escorial en obras* (Londres, Hatfield House, Col. marqués de Salisbury) <sup>6</sup>, con su falsa, por imaginaria, panorámica en perspectiva caballera y esviada de la fábrica, vista ésta desde el lado de levante. El dibujo representa, con suma atención al detalle y no menor preocupación por la verosimilitud, el estado de la construcción y la bulliosa actividad de los diferentes tajos en torno al verano-otoño del año 1576, momento cuando la parte correspondiente al monasterio

---

6. Catalogado como mapa (Inv. n. 100), está ejecutado a la pluma con tinta sepia y toques de aguada del mismo color sobre papel, actualmente forrado, de 47 x 75 cm. Vid. SKELTON, R. A., y SUMMERSON, J., *A Description of Maps and Architectural Drawings in the Collection made by William Cecil, First Baron Burghley Now at Hatfield House*. Londres 1971, p. 65.

estaba prácticamente acabada, al igual que la zona de servicios conventuales, cuando se habían levantado tres cuadras del palacio privado del Rey y se trabajaba en la erección de los lienzos de las zonas noreste, septentrional y occidental, alcanzándose por entonces cotas muy significativas en los cuartos destinados al palacio público y al colegio, y cuando se ponía todo el esfuerzo en el arranque del templo que, aunque en un estadio germinal, empezaba a sobredestacarse como núcleo focal de todo el monumento en construcción, pues no en vano en su mismo centro neurálgico se acababan de abrir los pudrideros de los cuerpos reales, donde a la larga se construiría el Panteón de los Reyes.

Testimonio de la toma de conciencia que entre los contemporáneos de su construcción fue generando esta obra, muy especialmente por su magnificencia arquitectónica, que la hacía erigirse en expresión del poder e influencia de la Monarquía Hispánica, así como en imagen que proyectaba la dignidad y grandeza del monarca español, es el texto de finales del siglo XVI o, quizá mejor, de principios del siglo XVII que, en un inglés arcaico, se anotó por su primer propietario en el reverso de este dibujo: «the Kig Spaynes Howes at... Scurial Sp.»<sup>7</sup>. «La Casa del Rey de España en... Escorial, España», es decir, la sede donde residía Felipe II, el centro donde se asentaba la autoridad del Imperio hispánico, el ámbito espacial donde se tomaban las decisiones políticas, militares, etc. más importantes del momento. Todo ello era lo que creían ver en este dibujo los coetáneos del monasterio de El Escorial, y eso que todavía estaba en obras.

Atribuido de antiguo a Juan de Herrera por Íñiguez Almech, que lo creyó autógrafo y con «letreros de su mano»<sup>8</sup>, en lo que se ratificó más tarde Cervera Vera, para quien a excepción del arquitecto real no existía en el entorno del monasterio escurialense —hacia julio-agosto de 1576, en que data el dibujo— «persona alguna capacitada para realizar un conjunto tan exacto y meticuloso a la vez»<sup>9</sup>, posteriormente fue asignado a la producción del pintor Fabrizio Castello por Kubler, asegurando no sin una cierta razón que más

7. Cfr. HERNÁNDEZ FERRERO, J., «La casa del rey de España», en *Las Casas Reales. El Palacio. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*. Cat. de la Exp. Madrid 1986, pp. 15-19.

8. Vid. ÍÑIGUEZ ALMECH, F., «Los ingenios de Juan de Herrera», en *El Escorial. IV Centenario (1563-1963)* (2 vols.). Madrid 1963, t. II, p. 206.

9. Vid. CERVERA VERA, L., *Años del primer matrimonio de Juan de Herrera*. Valencia 1985, pp. 220-222.

bien que de un arquitecto se trata del dibujo de un pintor y que se realizó entre 1572 y 1576 <sup>10</sup>, postura crítica que –aun siendo a todas luces la más débil en atribución y datación– parece haber tenido sin embargo más eco que ninguna otra, atrayendo hacia sí a una gran cantidad de automáticos, pero muy poco meditados, apoyos. Más recientemente, Navascués Palacio, puntualizando con certeros argumentos que la cronología de las obras reflejadas por el dibujo sitúan su elaboración «con bastante seguridad» en la primavera de 1576, y en concreto con anterioridad al 7 de julio, rechazaba con aplastante lógica esas dos posibles autorías, que nada le convenían, afirmando resultarle «imposible proponer un nombre en lugar de los de Castello y Herrera», pero no extrañándole «que su autor fuera flamenco sin más argumentos que la concepción y carácter del dibujo» <sup>11</sup>. Últimamente, Bustamante García, acotando aún con mayor precisión la cronología de las obras que el dibujo fielmente representa, fija su ejecución «entre el 7 de julio y el 21 de noviembre de 1576», e ignorando sin más la atribución a Castello y no compartiendo la asignación a Herrera, propone en su lugar, con seguridad pero sin ningún tipo de argumentación, que «es una obra flamenca, que muy bien pudo deberse al pintor, afincado en El Escorial, Rodrigo de Holanda» <sup>12</sup>.

Ante todo esto, cabe preguntarse por quién pudo ser su autor, razonando en todo caso nuestra conjetura. Para nosotros, entre los argumentos esgrimidos y los nombres propuestos, no cabe más salida para despejar esta incógnita que, sin duda alguna y precisamente tanto por su concepción y carácter como por la técnica empleada,

---

10. Vid. KUBLER, G. *La obra...*, o.c., pp. 114 y 206-209, que relaciona la «rígida perspectiva diagonal» del dibujo con la que se aprecia en la decoración mural del Salón de Batallas, en el monumental fresco de la *Batalla de La Higuera*, ejecutado por Fabrizio Castello en colaboración con su hermanastro Niccolò Granello, Orazio Cambiaso y Lazzaro Tavarone (1587-1589), a partir de una gran sarga antigua descubierta en el Alcázar de Segovia, por él restaurada (1581), o en los cuatro entrepaños dedicados al *Sitio y toma de San Quintín*, realizados sólo por él (1590-1591). Arguye, además, estar respaldada su atribución por documentos de pago, librados entre 1582 y 1584, relativos a dos lienzos pintados por Castello con El Escorial «en perspectiva», pero cayendo en un galimatías crítico con el que él mismo termina enredándose y confundiendo al lector, como ya ha sido puesto de manifiesto (vid., «ut infra», la n. siguiente). Más adelante rebatiremos puntualmente todas las afirmaciones al respecto de este estudioso.

11. Vid. NAVASCUÉS PALACIO, P., «La obra como espectáculo: el dibujo Hatfield», en *Las Casas Reales...*, o.c., pp. 58-61.

12. Vid. BUSTAMANTE GARCÍA, A. *La Octava Maravilla...*, o.c., pp. 419 y 480, n. 109.



imputárselo a un artista flamenco inscribible en la estela del arte topo-corográfico del pintor antuerpiense Anton van der Wyngaerde (c. 1525-1571), más conocido en España por Antonio de las Viñas o de Vandobinga, famoso por sus vistas urbanas <sup>13</sup>, y proponer, con argumentos verosímiles, que quien lo hizo, en efecto, fue su yerno y discípulo el pintor bruselense Rodrigo de Holanda, artista del que muy pocos datos se conocen sobre su vida y cuya obra no ha merecido ser estudiada ni estimada críticamente <sup>14</sup>.

Que esta vista del *Monasterio de El Escorial en obras* conceptual, estilística, formal y técnicamente parece un eco de las memorias gráficas urbanas levantadas por Wyngaerde es una evidencia insoslayable y que lo realizó alguien que, sin la genialidad del maestro de Amberes, pero sí con elevada profesionalidad y acendrado dominio del oficio, se había aprovechado mucho de sus apti-

---

13. Tras formarse en su tierra y viajar por Italia, Wyngaerde, ostentando el título de «pintor ordinario» del Rey, en 1557 acompañó con su equipo de oficiales y ayudantes a las tropas españolas en la campaña militar contra Enrique II de Francia, con la misión propagandística de describirla con sus representaciones, dando fe de las acciones de guerra y figurando con tal motivo vistas de las batallas, como los hechos de armas de San Quintín, Ham, Gravelinas o Dourlens, entre las que aún se conserva la que por entonces compuso del *Castillo de Châtelet*. Con posterioridad, viajó por los Países Bajos (1558) e Inglaterra (1561), ordenándosele por entonces pasar a España al servicio de Felipe II. Instalado con su familia en Madrid desde 1562, año en que fecha su vista de la *Quinta real de Valsaín*, se ocupará con la ayuda de sus colaboradores en la «descripción corográfica» de las principales ciudades, villas y pueblos de los reinos y los señorios españoles de Felipe II. Dedicado enteramente a la ejecución de esta empresa ordenada y patrocinada por el Rey, que dejó sin terminar, murió en Madrid en 1571 (7, mayo). Para más datos y opiniones críticas sobre este artista flamenco, cfr. HAVERKAMP-BEGEMANN, E., «The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde», en *Master Drawings*, III, 4 (1969), pp. 375-399; KAGAN, R. L. (ed.-dir.), *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid 1986 (vid., en especial, pp. 54-67, donde se reedita con revisiones y añadidos bibliográficos el artículo anterior); e ÍDEM, «Philip II and Art of Cityscape», en *Journal of Interdisciplinary History*, XVII, 1 (1986), pp. 115-135.

14. Para documentarse sobre este pintor, cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (6 vols.). Madrid 1800, t. II, pp. 296-297; y ZARCO CUEVAS, J., *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial*. Madrid 1931, pp. 231-246, 251-253, 255-256, 258-260 y 263. Algún dato más puede encontrarse, desperdigado, entre la ingente maraña bibliográfica escrita sobre el Monasterio, así en CHECA, F., *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid 1992, pp. 306-307 y 407; y en BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La Octava Maravilla..., o.c.*, pp. 302 y 614. Como simple sospecha, hemos de advertir que, tal vez, se trate de nuestro artista un pintor que en ocasiones aparece en las cuentas de El Escorial como Rodrigo Flamenco.

tudes artísticas que necesariamente tuvo que aprender trabajando en su taller y bajo su dictado, son hechos, por manifiestos, innegables. En primer lugar, al igual que en las vistas del topógrafo flamenco, es palpable que el objetivo del autor del dibujo fue figurar, desde un imaginario punto de vista elevado, la panorámica general del Monasterio en construcción, que topográficamente fuera exacta en cuanto a la ubicación geográfica del edificio con respecto al anfiteatro montañoso del territorio que lo circunda, y que testimonialmente fuera meticulosa en la elección y cabal en la captación del mayor número posible de detalles, tanto documentales de la estructura arquitectónica de la fábrica como informativos de su bullicioso y febril entorno laboral, en tanto que reflejos unos de la monumental «máquina» y otros del sistema organizativo y del régimen operativo desplegados en su erección. En segundo término, al igual que lo hacía Wyngaerde, se evidencia que el artista, al carecer de una cota elevada de apoyo visual sobre el terreno, tuvo que construir su «falsa» perspectiva, imaginándola, como si estuviese subido a un montículo o a un campanario próximos, a partir de estudios parciales del edificio y de bocetos de segmentos de sus aldaños, unos y otros sin duda hechos del natural, para con posterioridad reunir los retazos y recomponer en el taller la vista del conjunto. En tercer lugar, como se observa en la mayoría de los dibujos del coreógrafo de Amberes, parece también manifiesto que, por su tamaño y modo de ejecución, no es una versión acabada y definitiva, sino un apunte de estudio del panorama general de la fábrica en obras y sus alrededores, anterior a su definitiva comprobación sobre el terreno, y de ahí que la imaginaria vista recompuesta no sea muy precisa en la aplicación de las leyes de la perspectiva, como es observable en la comisión de algunos errores de detalle o en la no corrección de las aberraciones y distorsiones laterales, o que no guarden una precisa relación de proporcionalidad la longitud del lienzo oriental con la precisa relación rítmica entre macizos y vanos o que no se respete la relación entre las medidas del edificio y la escala de las figuras, o que tampoco sea una obra limpia y acabada, si bien posea el atractivo frescor de lo no retocado <sup>15</sup>. En último lu-

---

15. Cosa distinta es el gravísimo error de medición, del que se derivarán otras aberraciones, como las rítmicas y de proporcionalidad del edificio representado, error que no sólo lo comete el artista en la inscripción anotada en la parte inferior derecha: «Por esta parte ques poniente tiene 645 pies» (con lo que reduce en casi 100 pies la longitud del lienzo de ese lado), sino que también se refleja en otras medidas equivocadas que aplica en la confección del dibujo, pues es comprobable que ésta responde al pitipié que utiliza, fijado en la parte superior de la hoja.

gar, al igual que se detecta en la manera técnica de Wyngaerde <sup>16</sup>, es ciertamente patente que quien hizo este apunte –con una línea decidida y suelta, ejecutada con tinta sepia a la pluma, y realzando los volúmenes y masas, las luces y sombras, etc. por toques de aguada del mismo color–, debió de estar pensando en la realización «a posteriori» de una vista de mayor tamaño y más acabada terminación, por lo que desde el principio lo trazó a partir de una retícula métrica (visible en su lado superior), que luego le sirviera a él mismo, o a cualquier otro artista, para reportarlo a una tela de mayor tamaño o a un papel pegado a lienzo fino, lo que ciertamente parece que se hizo, decorando con el «*Mapa de San Lorenzo el Real estándose fabricando*» una de las paredes de la pieza que caía sobre el Consejo de Órdenes del Alcázar Real de Madrid <sup>17</sup>.

Analizado el dibujo, estamos en disposición de retomar la cuestión de su autoría, reafirmandonos con decisión en la propuesta hecha: que es obra, sin duda alguna, de Rodrigo de Holanda, pues su «*iter*» biográfico lo confirma y los escasos datos conocidos de su obra lo ratifican. Nacido en Oudenburg, cerca de Bruselas (c. 1540), debió de adquirir su primera formación en Flandes, y muy probablemente en el taller de Wyngaerde, bastantes años antes de pasar a España. Es algo más que verosímil que, después de acompañarle en la campaña francesa de 1557 en calidad de ayudante, viniese a España en su séquito y que, ya en Madrid desde 1562,

---

Por lo demás, el error de orientación al señalar como poniente lo que es saliente, puede haberse debido a una simple confusión idiomático-semántica, pues la flecha de orientación marca correctamente el norte.

Sobre el plano inclinado del muro meridional también anotó: «Por esta parte tiene 575 pies», medida más acorde con las reales de la construcción.

16. Entre otros más, pueden detectarse ciertos detalles gráficos significativos que entrelazan formal y lingüísticamente este dibujo con las producciones de Wyngaerde. Así, el modo de componer la flecha de orientación, la particular disposición del pitipí o el estaqueado con el que se pretende fijar la retícula geométrica a la zona superior de la hoja; del mismo modo, la manera de ejecutar las figuras humanas, las carretas de bueyes, los chamizos de la obra, los árboles que se divisan en la ladera de la montaña a poniente, etc., son casi comunes a los usados por Wyngaerde en sus vistas, evidenciando aún más la dependencia de este dibujo respecto de las panorámicas del citado artista flamenco.

17. Este mapa, o vista corográfica, de vara y cuarta de alto por dos varas y media de ancho (1,04 × 2,09 m aprox.), aparece inventariado en 1686, indicándose que estaba desmontado, y en 1703, anotándose que no se tasaba por ser pintura muy maltratada. Vid. BOTTINEAU, Y., «L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle», en *Bulletin Hispanique*, LX, 4 (1958), p. 459, n. [1052]; y FERNÁNDEZ BAYTON, G. (ed.), *Inventarios Reales. Testamentaría del Rey Carlos II. 1701-1703*. Tomo I, Madrid 1975, p. 89, n. 715.

le asistiera en su periplo por toda la península cumpliendo el encargo ordenado por Felipe II<sup>18</sup>. Con todo, su presencia y actividad profesional personalizada, como destajero al servicio de la Congregación de la Fábrica del Monasterio de El Escorial, no se documentan hasta marzo de 1572, tan sólo diez meses más tarde, curiosamente, de producirse la muerte en Madrid de Wyngaerde, con cuya hija Catalina estaba casado. Residente desde entonces en la Fábrica del Monasterio, en ella trabajaría hasta c. 1597 en los más variados y pintorescos encargos funcionales propios de su oficio que de manera ininterrumpida se le encomiendan: desde la pintura de figuras historiadas hasta el dorado de retablos, pasando por la restauración de cuadros deteriorados (p.e., de Tiziano), la terminación de obras ajenas dejadas inacabadas (p.e., de Navarrete «el Mudo»), la elaboración de decorados efímeros en La Fresneda<sup>19</sup> y, en un elevado número y diversidad, la ejecución de obra menuda, pintando mesas, puertas, ventanas, rejas, etc. En 1591, en atención a lo que el artista le servía y había servido<sup>20</sup>, Felipe II le concedió una gratificación de 100 ducados de una vez. Penosos debieron de ser los últimos años de su vida, pues en 1596, hallándose en harta necesidad, el Rey repitió la concesión de una merced similar. Gafo y tullido de pies y manos por «tan larga enfermedad de la gota», en 1597 reno-

---

18. El investigador agustino ZARCO CUEVAS, J. *Pintores españoles...*, o.c., p. 231, aunque sin concluirlo ni relacionarlo con el taller de Wyngaerde, ya indicó sus sospechas de que Rodrigo de Holanda, antes de hacerlo en El Escorial, «había vivido en El Bosque de Segovia y en Madrid pintando países y cuanto el Rey le mandaba». Llegar a estas sospechas y proponerlas como conjeturas muy verosímiles no es en absoluto gratuito; recordemos que, una vez en España, la primera vista firmada por Wyngaerde y datada en 1562 es, precisamente, su vista de la *Quinta real de Valsain*.

19. Cfr. en estas *Actas* la documentadísima ponencia del prof. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J., «El Escorial y la imagen de la fiesta barroca».

20. Quizá, debemos relacionar esa afirmación no sólo con sus trabajos en y para la «Fábrica» de El Escorial desde 1572, sino también con su presencia en la campaña de Francia y, sobremanera, en la batalla de San Quintín (1557). En efecto, Felipe II, entre la admiración y el agradecimiento, siempre protegió y ayudó a quienes, como es el caso de Rodrigo de Holanda, participaron de un modo u otro en esa victoriosa campaña militar contra Enrique II (1557-1558). Buen ejemplo de ello fue su continuado favor para con todos los miembros de la familia Cabrera de Córdoba, muy especialmente el desplegado con Juan Baustista, alférez destacado en el asedio y toma de San Quintín, en donde moriría su padre, y con su hijo Luis, el afamado historiador, uno y otro vinculados estrechamente a la obra escorialense a través de su importante cargo de superintendentes de la carretería de bueyes, que les vinculaba al Consejo de Arquitectura de la Fábrica como miembros natos y de pleno derecho.

varía ante Felipe II su solicitud de médico y botica, «para que los pocos días que tiene de vida, la pura pobreza no le fuerze a que se meta en un hospital, por ser la cura de su enfermedad tan a la larga y poca [la] posibilidad de poder sustentar su casa», merced que se le concedió en tanto que «pintor de su Magestad», siendo visitado por el Dr. Montemayor, médico real, y dándosele las medicinas necesarias en la «Botica de abaxo» escurialense. Por entonces, totalmente impedido, ya no trabajaba, por lo que en consideración a sus buenos servicios, en 1599 Felipe III decidió jubilarle como su pintor con 100 ducados de pensión anual, muriendo en El Escorial al filo del final de la centuria, en fecha concreta que ignoramos.

En esta anodina biografía destaca, sin embargo, un dato no suficientemente sopesado en su alcance, aunque no haya pasado desapercibido del todo <sup>21</sup>. En efecto, en 7 de febrero de 1590, cuando los fresquistas genoveses N. Granello, F. Castello y L. Tavarone se obligaron ante notario con la Congregación de la Fábrica del Monasterio a pintar, en los testeros y machones del Salón de Batallas del sector palatino escurialense, las campañas militares contra Enrique II de Francia, con la batalla de San Quintín como núcleo focalizador, y contra el Prior de Crato por la conquista de Portugal, con la expedición naval a la Isla de la Terçeira como foco centralizador, se añadirá el pliego de condiciones con el reparto de la obra efectuado cuatro días antes, en donde se especificaba que la figuración del programa iconográfico debían hacerlo «guardando los colores y esquadrones que se les han dado en los disinnios y en los lienços que están pintados por Rodrigo de Olanda, pintor, guardando las colores de las tiendas y otras cossas, conforme a éllas y los demás repartimientos, como se les dio en los dibuxos pequeños» <sup>22</sup>. Conociendo el meticuloso y nimio cuidado, desplegado por Felipe II en su afán por controlar que la iconografía que se figurase en sus encargos para San Lorenzo el Real se sometiera a la verdad histórica descrita y a las reglas del decoro, conveniencia y propiedad de los hechos representados, es obligado concluir que si así se dispuso fue porque Rodrigo de Holanda había sido testigo directo de los hechos a representar, cuando en 1557 acompañó a Wyngaer-

---

21. Cfr. ZARCO CUEVAS, J. *Pintores españoles...*, o.c., p. 232. Hasta hoy, este crudito ha sido el único que ha indicado la sospecha de que a Rodrigo de Holanda, a pesar de lo modesto y laborioso de su trabajo pictórico en El Escorial, no debieron faltarle «por completo invención y dibujo» artístico.

22. Vid. ZARCO CUEVAS, J. *Pintores españoles...*, o.c., p. 232. c. ÍDEM. *Pintores italianos...*, o.c., p. 85.

de y colaboró con su suegro en el levantamiento de las descripciones corográficas de la batalla de San Quintín y los demás hechos de armas de la campaña <sup>23</sup>, algunas de las cuales conservaría personalmente el artista flamenco, al margen de aquellos otros testimonios oficialmente depositados en El Escorial. Es más, partiendo de esos «dibuxos pequeños», nuestro artista también había pintado una serie de «liengos» que por aquellas fechas, como en parte todavía hoy, decoraban los aposentos privados del cuarto real, según se anota en la escritura de obligación <sup>24</sup>. Ante estos datos, el paralelismo que Kubler observó entre estos frescos y el de la *Batalla de La Higuruela* con el llamado «Dibujo Hatfield» que le inclinó a lanzar la atribución de éste al pintor italiano Castello, queda anulada; de esgrimirse a partir de ahora, deberá hacerse para apoyar la atribución a Holanda que proponemos y defendemos.

Como ya ha sido dicho, a su singularidad documental sobre el proceso constructivo, este dibujo añade su extraordinario valor testimonial sobre el método edificatorio puesto en práctica en la obra <sup>25</sup>. Nosotros diríamos que es algo más que una «vera effigies» del edificio en obras. Es un discurso figurativo de la realidad y la me-

---

23. Cfr. ZARCO CUEVAS, J. *Pintores españoles...*, o.c., pp. 232-233. Como en tantos otros puntos, la intuición de este erudito fue certera.

24. En la actualidad, cinco de esas pinturas aún decoran el salón oriental alto, hasta no hace mucho conocido por salón del Trono, del palacio privado de Felipe II en El Escorial. En ellas se figuran las siguientes escenas bélicas: *Batalla de San Quintín*, *Toma de Châtelet*, *Avance hacia Ham*, *Conquista de Ham* y *Batalla de Gravelinas*, ante las cuales no queda más remedio que concluir que, efectivamente, Fabrizio Castello se sujetó literalmente a las descripciones corográficas fijadas en estos lienzos por Rodrigo de Holanda. No es posible seguir manteniendo, como lo hiciera POLERÓ y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo*. Madrid 1857, pp. 118-119, núms. 489-493, que estas telas «son copias hechas por Granello y Castello de los frescos», sino como ya creyera, más razonablemente, ZARCO CUEVAS, J. *Pintores italianos...*, o.c., p. 32, que éstas sean los originales pintados por Rodrigo de Holanda y posteriormente trasladados al fresco por Fabrizio Castello y Lazaro Tavarone (en todo caso, pero nunca Granello) en la Sala de Batallas.

Aunque nada podamos asegurar, posiblemente se refieran a otra serie similar siete lienzos con escenas de batallas en los Países Bajos que, en 1635, fueron trasladados desde el Palacio Real de Valladolid al del Buen Retiro madrileño, inventariándose como anónimas. Vid. MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos, relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid-Madrid, s.f., p. 617. Según BROWN, J., y ELLIOTT, J., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid 1981, p. 125, estas pinturas eran obras de Rodrigo de Holanda.

25. Estos dos extremos fueron analizados por NAVASCUÉS PALACIO, P. «La obra como espectáculo...», en *Las Casas Reales...*, o.c., pp. 55-67.

moria históricas, porque en él se registra casi notarialmente, fijándolo como recuerdo digno de conmemorarse, un hecho ejemplar en el orden político-social, y no tan sólo artístico o arquitectónico-constructivo: la elaboración e implantación en 1576 de la revolucionaria «Nueva orden de edificar» –que vino precedida por la «Instrucción nueva» de 1572–, en tanto que paradigma del sistema organizado de actuación colectiva y del régimen de armónica interacción socio-profesional que Felipe II deseaba implantar en sus dominios como fundamento de la Monarquía Católica y su imperio. Es decir, de manera ostensiva y en clave oficial, se rememora con este dibujo la erección del Monasterio, como fábrica arquitectónica monumental, manifestando con el rápido avance de las obras y el complejo y efectivo sistema que lo posibilitaba, ser un claro reflejo ritualizado de esa otra estructura política superior, la Monarquía Hispánica, definida por su poder casi universal, por las riquezas casi sin límites de sus territorios y por una capacidad de organización compleja de sus instituciones y de acción efectiva de sus individuos, al frente de la cual, dirigiéndola, y no sólo personificándola, estaba el Rey Prudente.



Rodrigo de HOLANDA, *El Monasterio de El Escorial en construcción*, 1576.  
Londres, Hatfield House, Col. Marqués de Salisbury.

Haciendo nuestras las acertadas palabras del prof. Bustamante, con este dibujo «empezaba el camino que acabaría definiendo al Monasterio como la Octava Maravilla del Mundo»<sup>26</sup>, y bien pronto también como la plasmación tangible y la sede terrenal de una Jerusalén Celeste visualizable.

### III. ALONSO SÁNCHEZ COELLO Y EL MÓDULO BASE DE LA «TRAZA UNIVERSAL» DEL MONASTERIO

Desde 1576, con el definitivo impulso dado a la erección de la obra de la iglesia, el monasterio de San Lorenzo, aunque seguía en construcción, avanzaba tan vertiginosamente, o como decía el padre Sigüenza, «creció con tanto hervor y pujanza»<sup>27</sup>, que, en 1579, en fase ya muy adelantada, se alcanzó la cota de las impostas del templo y se inició el volteo de arcos y bóvedas, levantándose el forjado de los tejados a la zaga del avance del abovedamiento, hasta afrontarse en noviembre de ese mismo año el remate de la cúpula y la obra de las torres de la fachada<sup>28</sup>. Si durante 1579 se iniciaba la entalladura y ensamblaje del retablo mayor, en diciembre de 1580 se comenzaba la labra de las monumentales estatuas de los Seis Reyes de Israel de la fachada<sup>29</sup>. De modo paralelo, en agosto de 1576 Juan Fernández de Navarrete «el Mudo» contrataba la pintura de treinta y dos grandes lienzos para los altares colaterales de la basílica —que terminarían por ser cuarenta—, tarea en la que, tras su inesperada como temprana muerte en marzo de 1579, le relevaría entre otros el retratista Alonso Sánchez Coello (1531-1588), quien en 1580 entregaba su *San Jerónimo y San Agustín*, tasado por Diego de Urbina en 180 ducados y cobrado al año siguiente<sup>30</sup>. Sea o no la mejor de las parejas de santos pintadas por este

26. Vid. BUSTAMANTE GARCÍA, A. *La Octava Maravilla...*, o.c., p. 419.

27. Vid. SIGÜENZA, fray J. de, *La fundación del Monasterio de El Escorial* (Partes III y IV de su *Historia de la Orden de San Jerónimo*. 1605). Madrid 1986, p. 91 [lib<sup>o</sup> III, disc. xii].

28. Cfr. BUSTAMANTE GARCÍA, A. *La Octava Maravilla...*, o.c., p. 420.

29. Cfr., respectivamente, ESTELLA MARCOS, M., «El retablo mayor de la basílica», pp. 103 y ss.; y VICENTE Y GARCÍA, A. de, «Juan Bautista Monegro y la escultura escurialense», pp. 198-208, en *La Escultura en el Monasterio del Escorial*. Actas del Simposium, 1/4-IX-1994. Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. El Escorial 1994.

30. Vid. ZARCO CUEVAS, J. *Pintores españoles...*, o.c., pp. 84, 157-158 y 160-161. Sobre el lienzo (2,35 x 1, 85 m.), firmado y fechado: «ALFONSVS. SANTIVS. F. 1580», en la grada del altar, vid. POLERÓ Y TOLEDO, V., *Catálogo de los*



artista —con ser enormemente atractiva por el acusado volumen y la digna monumentalidad de sus aplomadas figuras, más libremente compuestas que las de sus oponentes, así como por el vivo y brillante colorido de su paleta—, nos interesa ahora por figurarse en élla, entre los atributos con que se fija en el lienzo la iconografía de San Agustín, el modelo arquitectónico de un edificio ideal, y ello por su estrecha y evidente vinculación con la fábrica del Monasterio, por entonces en ebulliciosa fase constructiva.

La pintura empareja a esos dos Santos Doctores y Padres de la Iglesia Latina, estrictos coetáneos —discípulo epistolar el segundo del primero, además de su continuador doctrinal en tantas cosas—, pero presentándoles aislados entre sí, en episodios hagiográficos aparentemente inconexos. A la derecha del cuadro, en un plano más adelantado y sobre la grada de un altar —como queriendo indicarse una posición preeminente por edad y magisterio—, San Jerónimo, con barba y pelo canos, anacrónicamente vestido de cardenal, con cuyo capelo se toca, rodeado de sus más tradicionales atributos: la calavera, sobre la mesa del altar, y el león, a sus pies, está de pie en actitud de leer un libro abierto, apoyado en un crucifijo, en directa alusión a estar repasando su versión latina de la Biblia, más conocida por «La Vulgata», declarada texto bíblico oficial por el Concilio de Trento<sup>31</sup>. A su izquierda, en una posición ligeramente más retrasada y a diferente nivel, junto a la orilla del mar, en la que un

---

*cuadros...*, o.c., pp. 31-32, núm. 26. Para una revisión moderna documentada y crítica sobre este pintor, cfr. BREUER-HERMANN, S., *Alonso Sánchez Coello*. Munich 1984; y SERRERA, J. M. (comisario), *Alonso Sánchez Coello y el retrato de la corte de Felipe II*. Cat. de la Exp., jun./jul.-1990. Madrid 1990, en especial los artículos de BREUER-HERMANN, «Alonso Sánchez Coello. Vida y obra», pp. 30-31 y 35, n. 195-204, y BENITO DOMÉNECH, F., «La pintura religiosa de Alonso Sánchez Coello», p. 121. Sobre su participación en la decoración de la basílica, cfr. MULCAHY, R. M., *A la mayor gloria de Dios y el rey. La decoración de la Real basílica del Monasterio de El Escorial*. Madrid 1992.

31. Nada justifica, pues, la errónea identificación iconográfica de esta representación con una pretendida figuración de la última Eucaristía del Santo, como aseveró KUBLER, G. *La obra...*, o.c., p. 179, que debió confundirse con la escena de la última Comunión de San Jerónimo, episodio en el que el Santo, moribundo, es atendido y sostenido por religiosos de su Orden, uno de los cuales, el que actúa de oficiante de la Misa, es decir, de la celebración de la Eucaristía, le administra el sacramento, lo que a todas luces no es lo figurado en el lienzo. Sobre la iconografía de este Santo, cfr. RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien* (6 vols.). París, 1955-1959, t. III-ii, pp. 740-750; y KIRSCHBAUM, E. (†), y BRAUNFELS, W. (eds.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (9 vols.). Roma-Friburgo 1968-1978, t. VI, cc. 519-529, en ambos casos con abundantes referencias bibliográficas.



Alonso SÁNCHEZ COELLO: *San Jerónimo y San Agustín*, 1580.  
Monasterio de El Escorial, Iglesia.

niño (prefiguración de Cristo) intenta con una concha llenar de agua un pequeño hoyo, pretendiendo inútilmente con ello vaciar el mar —escena alusiva a la visión que, según una tardía leyenda del siglo XV, tuvo el Santo cuando meditaba sobre el inextricable misterio de la Trinidad—, aparece San Agustín, de mediana edad, con barba negra y recortada, revestido de pontifical, con mitra y báculo episcopales, portando un libro cerrado, cuyo lomo mira hacia él, ocultando su título, encima de cuya tapa se apoya la maqueta de un edificio <sup>32</sup>, clarísima y estrechamente referido por su disposición estructural y su configuración formal al monasterio de El Escorial, al margen de que en ella no aparezca significada la basílica u otro ámbito eclesial <sup>33</sup>.

Sabido es que cuando la maqueta de una iglesia, convento o ciudad se dispone en manos de un santo, se alude, por lo general, a que es el titular del edificio o a que él fue su constructor, o a que tiene cualquier otro vínculo especial con la fábrica arquitectónica representada; igualmente, que si la sostiene un santo fundador de alguna religión, se hace referencia a la institución de la orden por aquél constituida; y en fin, que si está en manos de uno de los cuatro Padres de la Iglesia Latina no se desea significar tanto un templo en particular, un edificio concreto, cuanto más bien la Iglesia en general, entendida como realidad histórica universal, como institución multiforme y diferenciada e, incluso, como ente abstracto superior. Ante todo esto, es preciso encontrar una clave explicitadora respecto a qué hace esa maqueta, por lo demás tan netamente individuada en su estructura y forma, sobre la mano de San Agustín y cuál puede ser el significado que se le quiso otorgar, y que de hecho, así lo creemos, se le otorgó. Porque es evidente que no lo está sobre la mano de San Jerónimo —al que también suele figurársele con una iglesia a escala de la que salen rayos de luz—, tanto como fundador de una orden religiosa, precisamente la Orden jerónima titular del Monasterio y encargada de su custodia y culto, cuanto como Padre de la Iglesia Latina, como lo es el Obispo de Hipona, que sin embargo no es el fundador ni el patrono de la

---

32. Para la iconografía de San Agustín, cfr. RÉAU, *Iconographie...*, o.c., t. III-i, pp. 149-156; y KIRSCHBAUM (†), y BRAUNFELS, (eds.), *Lexikon...*, o.c., t. V, cc. 277-290.

33. Según ZARCO CUEVAS, J. *Pintores españoles...*, o.c., p. 155, el pintor puso sobre las manos de San Agustín «la tradicional ermita representada por el Monasterio de El Escorial».

comunidad monástica escurialense <sup>34</sup>. Por lo demás, ni uno ni otro son los titulares de la advocación religiosa del templo y monasterio, dedicados a San Lorenzo, coincidentemente pintado por Sánchez Coello, pero emparejado como mártir con San Esteban y, por lo mismo, sin la maqueta del Monasterio, que hubiera podido sostener en su calidad de patrón. Aclarados estos puntos, es preciso analizar puntualmente dicha maqueta antes de alcanzar una conclusión, aunque ésta tan sólo sea una sencilla propuesta conjetural, fundada sobre el nexo aparentemente existente entre los dos Santos Padres, por un lado, y entre el Santo de Hipona y el modelo arquitectónico figurado, por otro, así como adelantar el alcance, si lo hubiere, de su significado y el probable mensaje de su idea.

De planta perfectamente cuadrada, la maqueta conforma un edificio de cuatro crujías, reforzadas en sus ángulos de encuentro por cuatro poderosas torres coronadas por chapiteles; en cada uno de sus lienzos exteriores se abren tres puertas (que hacen un total de doce), de las que la central de uno de ellos se configura como pórtico principal coronado por un frontón; las crujías se disponen en torno a un claustro, cuyas cuatro pandas respectivas se articulan mediante un alzado de dos cuerpos de arcadas. Las conexiones con El Escorial son, por tácitas, fácilmente reconocibles y no necesitan comentario alguno, pues replican con exactitud: la fachada septentrional, aunque reducida a un tercio casi del total de su longitud; el tercio meridional del lienzo occidental con el pórtico de la cocina del Convento en su centro; las cuatro torres con sus chapiteles de la Botica, del Colegio, del Cuarto Real y del Prior, y el Patio de los Evangelistas, pero sin el templete central. Y aun con todo, no puede afirmarse que sea el monasterio de El Escorial en su conjunto, ni una reducción a escala del mismo en su totalidad. Aunque sea la postura crítica más verosímil, tampoco convence plenamente que sólo se quiera ver en este modelo «una representación esquemática de El Escorial» <sup>35</sup>.

---

34. La de entonces, claro, pues expulsada del Monasterio la Orden jerónima en 1837, y disuelta en 1854, será la Orden agustina la que, desde 1885, se instale en el Monasterio, haciéndose cargo del convento y colegio de El Escorial, además de la docencia en los Estudios Superiores de El Escorial fundados en 1892 por la reina María Cristina, continuando hasta nuestros días. Es esta última institución, precisamente, la que hoy patrocina y acoge la celebración de este Simposium.

35. Cfr. TAYLOR, R., *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*. Madrid 1992, pp. 95-96 (edición revisada y sustancialmente ampliada

Realmente, lo que la maqueta representa es la unidad modular del edificio escurialense, entendida no sólo como su forma tipológica base cuanto también, y aun más todavía si cabe, como su principio primordial de proyectación estructural y formal que, en tanto que «idea» y núcleo generador de diseño, es aplicable por multiplicación, división, agregación o eliminación a todo el sistema estructural y articulador de la fábrica y/o a cualquier elemento formal-compositivo de la ornamentación, y que en tanto que «ratio» arquitectónica que ordena y distribuye los distintos elementos se fundamenta en el establecimiento de una unidad prefijada de conmensuración común, en el empleo de una relación numérica de proporcionalidad y en la aplicación de una estricta simetría geométrica.

Así pues, la segunda imagen en el tiempo del monasterio de El Escorial no lo fue del edificio concreto y real, ya fuera en construcción o bien finalizado. Por el contrario, fue la plasmación figurada de la «Idea», matriz unitaria y primordial del proyecto, que tuvo por módulo de base generador y ordenador de la monumental fábrica al cuadrado como figura plana perfecta y al cubo como sólido geométrico correspondiente en perfección. En suma, Sánchez Coello, sin duda que por indicación decidida e impuesta desde instancias superiores, a no dudar que por el propio Rey <sup>36</sup>, representó

---

de su sugerente estudio aparecido en el tomo I del homenaje a Rudolf WITTKOWER, *Essays in the History of Architecture*. Londres 1967 (vid. p. 97), y en *Traza y Baza*, 6 (1976) (vid. p. 39).

36. No debemos olvidar el escasísimo margen de maniobra, compositiva o ejecutiva, con que contó Sánchez Coello que, como el resto de los artistas, tuvo que acomodarse a unas rígidas cláusulas ordenadas por Felipe II. Que la elección de la pareja de protagonistas, la determinación del tamaño y apariencia física de los santos, la fijación del planteamiento iconográfico y la elocuencia de sus atributos, etc., fueron extremos escrupulosamente cuidados, exigidos y controlados personalmente por el Rey es algo, por sabido y comprobado, innecesario de ser tratado extensamente. Recordemos por ilustrativas, tan sólo, algunas de las cláusulas del contrato de 1576 de Navarrete «el Mudo», por las que el resto de pintores se rigieron después: «Las cuales pinturas ha de hacer conforme a la voluntad de su Magestad y a su contento, y satisfacción del padre prior... Y el quadro o quadros que después de hechos y traídos no satisfaciesen a su Magestad y al dicho prior en su nombre, se le pueden desechar y dexar de recibir... Y las figuras que fueren en pie tendrán de alto seis pies y un quarto al justo; y quando una figura de un santo se duplicare pintándola más veces, siempre se le hará el rostro de una manera, y asimismo las ropas sean de una misma color; y si algún santo tuviere retrato al propio se pinte conforme a él, el qual se busque dondequiera que le haya con diligencia. Y en las dichas pinturas no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos y que provoquen a devoción». Vid. ZARCO CUEVAS, J. *Los Pintores Españoles...*, o.c., pp. 39-40.



Alonso SÁNCHEZ COELLO, *San Jerónimo y San Agustín*: detalle, 1580.  
Monasterio de El Escorial, Basílica.

el núcleo racionalizador y generador del esquema planimétrico del Monasterio, de la trama geométrica definidora de la llamada desde el principio «traza universal» de El Escorial, que inventada y aplicada por Juan Bautista de Toledo, primero, y mantenida, usada y teorizada por Juan de Herrera, después, siguió un mecanismo de composición reticular de mallas ortogonales basada en el principio de proyectación en estricta geometría, derivada de la aplicación de las proporciones modulares y lograda a partir de la combinación de un sistema de coordenadas perpendiculares, tanto horizontales como verticales.

Tal vez, sea el momento de aproximarse al significado que quiso dársele al libro y a la maqueta sostenidos por San Agustín y aclarar su vinculación con el monasterio de El Escorial<sup>37</sup>. Todo hace pensar que el libro, aparte de ser una clara referencia genérica a la erudición y el saber teológicos que el Obispo de Hipona vertió en sus obras, sea también una muy verosímil alusión a que él fuera el autor real de la obra que sostiene y a que ésta, casi con seguridad, sea su *De civitate Dei* (*La ciudad de Dios*) —aunque no descartamos del todo que pudiera tratarse igualmente de su *De Trinitate* (*Sobre la Trinidad*), máxime si tomamos en cuenta la escena hagiográfica ya referida del niño representado a sus pies—, así como que el modelo arquitectónico representado a escala del módulo escorialense sea, sin duda, una directa evocación de la arquetípica Ciudad de Dios descendida a la tierra, cuya descripción formal cuenta con los antecedentes proféticos de la «Jerusalén restaurada» (Ez. 40; Is. 60) y el anuncio de la «Nueva Jerusalén» revelada (Apoc. 21). Y ello expresado formal y visualmente en la pintura a través de trazar un paralelismo específico entre la Jerusalén Celestial y el monasterio de El Escorial, ante cuya imagen medita San Agustín, como si su escatológica concepción de la ciudad mística de las almas predestinadas, en abierta oposición a la ciudad temporal, hubiese encontrado, por fin, su plasmación física y real en la grandiosa máquina arquitectónica erigida en El Escorial por Felipe II.

---

37. Para KUBLER, G. *Ibidem*, «la maqueta puede referirse a la ciudad celestial, dentro del contexto de la perfección de los cuerpos resucitados (*Civitas Dei*, XXII, 30, 1), según lo cual el libro representado sería la *Ciudad de Dios*, de San Agustín», sin más reflexión por su parte que seguir la pauta ya marcada por la aguda exégesis del padre agustino ESTAL, G. del, «La Iglesia, Trento y El Escorial», en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario* (2 vols.). Madrid 1963, t. I, p. 478-482 y 520, e ÍDEM, «El Escorial en la transición de San Jerónimo a San Agustín (Titularidad jurídica y circunstancia histórica)», en *Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial en el cuarto centenario de su fundación, 1563-1963*. El Escorial 1964, pp. 578-584. Pocos años más tarde, se adhirió a esa posible identificación el profesor TAYLOR, *Ibidem*.

#### IV. FABRIZIO CASTELLO Y LA ELECCIÓN Y FIJACIÓN DE LA IMAGEN OFICIAL DEL MONASTERIO

Cuando a mediados de 1583 Juan de Herrera –enorgullecido en grado sumo por el alto valor concedido a su obra arquitectónica, aún en construcción, pero prácticamente a punto de coronarse– decidió acometer la empresa de reproducirla calcográficamente, presentando su solicitud a Felipe II para salvaguarda de sus intereses, hacía ya algo más de un año que el artista hispano-italiano Fabrizio Castello (1562-1617)<sup>38</sup> había comenzado a pintar un lienzo de la



Fabrizio CASTELLO (?), *Vista panorámica del Monasterio de El Escorial, 1582-1583.*  
Monasterio de El Escorial, palacio privado.

38. Cfr., para la documentación sobre este artista, ZARCO CUEVAS, G. *Pintores italianos...*, o.c., pp. 115-145, principalmente, y 36-48, 55-64, 66-71, 77-79, 84-88, 90 y 99-100. Vid., además, CEÁN BERMÚDEZ, A. *Diccionario...*, o.c., t. I, pp. 275-277; LA VIÑAZA, Conde de, *Adiciones al Diccionario... de Ceán Bermúdez* (4 vols.), Madrid 1889-1894, t. II (1889), pp. 115-116; MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos...*, o.c., pp. 242, 251, 276, 606-607 y «passim»; y PÉREZ PASTOR, C., *Memorias de la Real Academia Española*, t. XI: *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española*, vol. II, Madrid 1914, pp. 85, 87, 96, 99, 132, 145, 149, 151 y «passim».

Aunque debe consultarse con cierta prevención, una moderna síntesis histórico-crítica sobre él puede verse en KUBLER, G. *La obra...*, o.c., pp. 206-209.



imagen en perspectiva del Monasterio, que por entonces ya decoraba una de las estancias palatinas del mismísimo San Lorenzo el Real de El Escorial, y cuya iconografía arquitectónica, como más adelante comprobaremos, respondía literalmente en su escenografía a la proyección panorámica en perspectiva caballera fijada por el propio Herrera en su paradigmático *Séptimo Diseño*. Más aún, hacía medio año aproximadamente que el mencionado pintor había trasladado de nuevo, pero esta vez sobre papel, probablemente a la aguada, la misma imagen pintada de tan magna obra edilicia y el Rey en persona, durante la Jornada de Portugal (1580-1583), había ordenado que dicha vista se la enviaran a Lisboa, quizá para que adornara el Torreón real de los Paços da Ribeira, el bellísimo «Fuerte» proyectado y erigido por Herrera en un tiempo récord para aquel entonces. Y todavía más, no hacía ni un par de meses que por orden de los miembros de la Congregación de la Fábrica del Monasterio el mismo artista había iniciado una tercera representación del Monasterio de similar iconografía, pero ahora sobre un lienzo de mayor tamaño que el primero, que una vez terminado el propio Felipe II ordenaría su traslado a Madrid para decorar alguna sala o galería del Alcázar Real.

En efecto, si repasamos con detenimiento y cotejamos críticamente los datos documentales, resulta que, en 28 de junio de 1582, «conforme al concierto que con él está hecho», se libraron al pintor madrileño-genovés 300 reales en cuenta y como parte de pago del lienzo «que haze y pinta de toda la máquina del dicho Monasterio, Colesio y Quarto Real dél»; a este primer pago por adelantado, que nos hace suponer que el encargo se establecería en torno al mes de abril, siguieron otros tres libramientos a lo largo de ese mismo año <sup>39</sup>, hasta que entregado el cuadro y efectuada la tasación final «por personas para ello nonbradas» —cuyos nombres desconocemos, aunque tal vez uno de ellos bien pudo ser el pintor real Diego de Urbina—, se moderó su valor en 250 ducados. Establecido el justiprecio, con el pago de los 1.850 reales que restaban, en 28 de abril de 1583 se saldó la cuenta por un total de 2.750 reales y se finiquitó el concierto por lo «que obo de aber por un lienço y pintura de toda la máquina de la dicha Fábrica y Monasterio y quartos dél... en prespetiba, conforme a la planta del dicho Monasterio, donde le a entregado y se le a rreçevido» <sup>40</sup>.

39. Desglosados, los pagos fueron: 300 rs. en 13 de agosto; 200 rs. en 22 de octubre, y 100 rs. en 20 de diciembre.

40. Vid. ZARCO CUEVAS, J. *Pintores italianos...*, o.c., pp. 120-121.

Posteriormente, en 12 de mayo de 1583, según «fue concertado» con él, se le libraron 1.000 reales de una sola vez, «porque pintó en papel toda la máquina de la dicha Fábrica y quartos del dicho Monasterio, quando su Magestad estava en Lisboa, adonde se llebó acabado por su mandado»<sup>41</sup>.

Meses después, en 9 de agosto de ese mismo año, recibió 200 reales a buena cuenta por otro «lienço de pintura que haze y pinta de toda la dicha Fábrica y Monasterio y Quarto dél», al que siguieron otros adelantos en concepto de parte de pago, dos más en 1583 y un cuarto al año siguiente<sup>42</sup>, advirtiéndose entonces que el pintor todavía estaba manos a la obra. Una vez pintado «de toda costa de manos, como se le ordenó», y entregado a los miembros de la Congregación de la Fábrica del Monasterio, este segundo lienzo (y tercera pintura de la serie) fue tasado por Diego de Urbina, a quien Castello aceptó como tasador y moderador de su valor en 17 de mayo de 1584<sup>43</sup>. Finalmente, en 10 de julio siguiente –nueve días después de haberse fijado su valor en 240 ducados–, se le libraron los 1.440 reales restantes que, junto a las libranzas recibidas, completaban los 2.640 reales equivalentes al monto total que hubo de haber por este lienzo «de toda la dicha Fábrica y Monasterio y quartos dél, que hizo y pintó en prespetiba conforme a la planta del dicho Monasterio, para tener en las Casas Reales de Palacio en Madrid, donde se llevó por mandado de su Magestad»<sup>44</sup>.

Desenmarañados los datos, conviene sin embargo detenerse en el análisis de la declaración de justiprecio firmada por Diego de Urbina el 1 de julio de 1584<sup>45</sup>, ya que es alta y definitivamente esclarecedora. Primero, porque nos asegura que fueron dos lienzos semejantes los pintados a destajo y tasación por Castello, y

41. Vid. ZARCO CUEVAS, J. *Ibidem*, p. 121.

42. Los pagos librados en 1583 fueron de 400 rs. en 1 de octubre, y de 200 rs. en 24 de diciembre, mientras que el librado el 28 de abril de 1584 lo fue por 400 rs.

43. Vid. ZARCO CUEVAS, J. *Ibidem*, p. 123.

44. Vid. ZARCO CUEVAS, J. *Ibidem*, pp. 121-122. Aunque no podamos afirmar que se trate de la misma obra, en el alcázar real madrileño, en el tránsito sobre las viviendas de los capellanes de La Encarnación, se inventaría en 1686 (n. [1337]) y 1703 (n. 867) un lienzo de dos por cuatro varas (1,67 × 3,34 m aprox.) figurando la «Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial», valorado en 20 doblones (es decir, unos 1.200 rs. aprox.). Vid., BOTTINEAU, «L'Alcázar...», en *Bulletin Hispanique*, o.c., p. 470; y FERNÁNDEZ BAYTON (ed.), *Inventarios Reales...*, o.c., t. I, p. 105.

45. Vid. ZARCO CUEVAS, J. *Ibidem*, pp. 123-124.

ello, como se ha evidenciado por los asientos de los pagos, al margen de haber ejecutado también una tercera pintura similar sobre papel, concertada y ajustada a precio alzado. Segundo, porque nos advierte del mucho trabajo consumido en estas pinturas por la gran dificultad surgida en la distribución de la representación arquitectónica en perspectiva del Monasterio. Y tercero, porque nos ilustra con meridiana exactitud respecto de la naturaleza icónico-compositiva de la imagen fijada en las dos pinturas sobre tela y, tácitamente, por extensión, también en la tercera sobre papel, despejándonos la incógnita de a qué «planta» de El Escorial se conformaba, y a la que de continuo están refiriéndose los documentos.

Así pues, a juicio de Urbina, «según el acabado y diligencia con que está hecho y el trabajo que tiene», el segundo cuadro sobre tela le parece que vale lo mismo «que se tasó por el otro lienço, que fue de la mesma manera», o sea, con la misma representación icónica y con un igual punto focal de visualización; con todo, rebajó su justiprecio en 10 ducados respecto del primero, ya que aunque el «que agora se tasa, es mayor» y está «bien acabado», por lo que ha sido «menester hazer en mayor grandeza la destribuyçión», en el anterior cuadro «se pasó más trabajo por ser el primero» en el que el pintor (tal vez, mediante el sistema del reporte por cuadrícula) se vio obligado a replantear sobre el lienzo la distribución —es decir, la división ordenada y conveniente— de la vista en perspectiva del Monasterio, conforme a la tantas veces mencionada «planta». A este respecto, ante el segundo de los lienzos que tiene a la vista para su tasación, Urbina asegura que en él Castello «haze demostración de la dicha Fábrica en prespetiba, como si se mirase de alto por la parte del lienço preñcipal, ques por donde se entra a la yglesia»; o sea, que si la vista arquitectónica figurada del Monasterio era una proyección en perspectiva caballera, afrontando la fábrica desde el lienzo de poniente y enejando la panorámica de oeste a este por la puerta central, la susodicha «planta» del Monasterio a la que se acomodaron las tres pinturas de Fabrizio Castello no era otra que la vista panorámica de conjunto plasmada por Juan de Herrera en su *Séptimo Diseño*, pero trasladándola por tres veces no a partir de la todavía nonata (y probablemente impensada por entoces) estampa calcográfica, sino desde el diseño arquitectónico a escala que, sin duda alguna, formaba parte como traza del conjunto gráfico del proyecto del edificio.

A la vista de todos estos datos, y mientras no se demuestre lo contrario, es pues evidente que la imagen tres veces pintada por Castello tuvo como fuente iconográfica algún dibujo de Juan de Herrera, hoy perdido pero muy similar técnicamente al conocido de la *Fachada meridional*, desaparecido por desgracia en 1963, en circunstancias tan extrañas como todavía no aclaradas, y precisamente no otro que la traza matriz que más tarde, definitivamente retocada y retrazada sobre la plancha de cobre, constituiría el *Séptimo Diseño* de su colección de estampas sobre El Escorial que abriría Perret. De esto no puede haber duda, máxime porque las tres pinturas se concertaron y ejecutaron entre 1582 y 1584, antes incluso de que se concluyeran partes tan significativas como la iglesia, el patio grande del cuarto real o la fachada principal de poniente y, en fin, de que se pusiera la última piedra del edificio <sup>46</sup>. Por todo ello, aun suponiendo que Castello fuera artista competentísimo para levantar «ex novo» y con tanta exactitud una proyección en perspectiva, tan difícil y complicada como la caballera, así como ser capaz de delinearla luego con la nitidez y la definición propias de un arquitecto sobre una superficie plana (lo que no parece muy creíble por el momento en un pintor como éste), ¿cómo explicar que, sin ser él el arquitecto de la fábrica y sin tener delante las trazas generales del proyecto, con todos los diseños de las plantas, alzados y secciones, los planos del emplazamiento, etc., ejecutados por contra por Herrera, este pintor fuera capaz de completar con rigor y fidelidad la imagen de un edificio de tal envergadura y complejidad como el del monasterio de El Escorial, todavía a medio construir por muy adelantada que estuviera por entonces su fábrica?

De la pintura realizada sobre papel nada se sabe en la actualidad, pero, con bastante verosimilitud y absoluto convencimiento por nuestra parte, uno de los lienzos pintados por Fabrizio Castello (aunque, por no saber las medidas de los originales, debemos ser prudentes y no podamos determinar si se trata del primero de los cuadros ejecutados o del segundo) es la magnífica *Vista del Monasterio de El Escorial* que, catalogada como obra anónima española de principios del siglo XVII, se conserva actualmente en el salón de Embajadores, o mejor, antiguo comedor de Felipe II,

---

46. Recordemos tan sólo que el 23 de junio de 1582 se colocó la cruz en la aguja de la cúpula del cimborrio, que hasta 1583 no se terminaron el patio grande y los cuartos del palacio, que el 25 de marzo de 1583 se acabó de todo punto, tras colocarse la imagen de San Lorenzo, el pórtico principal y que hasta el 13 de septiembre de 1584 no se puso la última piedra del edificio.

de la zona del palacio privado del propio Monasterio <sup>47</sup>. Su estilo y manera no extrañan en absoluto con los modos conocidos de Castello –formado en España con su hermanastro Granello y con Francesco da Urbino, pero fuertemente mediatizado por la pintura flamenca en el género descriptivo y topográfico, como nos revelan sus mismos frescos en el Salón de Batallas y su ya subrayada dependencia icónica de los modelos de Rodrigo de Holanda– y concuerdan con los caracteres pictográficos que muestra la escasa obra, ejecutada casi por completo en y para El Escorial como fresquista y decorador <sup>48</sup>, de este pintor hispano-italiano que, si-

---

47. Se trata de un óleo sobre lienzo (0,77 x 1,91 m.), inventariado entre los bienes del Patrimonio Nacional (N.º 10014349). La imagen que esta pintura ofrece del Monasterio es más propia de un arquitecto que de un pintor; su distante representación, «fría en su formalismo perfecto», en la que «el centro generador del cuadro es la arquitectónica estructura impecable», sin más, en la que «el pintor, de mano del trazador, simplemente ha iluminado el patrón arquitectónico que le diera el artífice que lo diseñó», en palabras de la prof.<sup>a</sup> TOVAR MARÍN, V., «Catálogo. Siglo XVII», en PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.), *Madrid pintado. La imagen de Madrid a través de la pintura*. Cat. de la Exp. Madrid 1992, p. 66, n. 14, lo dicen todo.

Por su similitud conceptual e iconográfico-compositiva, además de por su clara conexión estilística y formal con la pintura que comentamos, bien pudiera ser el otro de los lienzos pintados por Castello una *Vista del Monasterio de El Escorial* al óleo (1,00 x 2,10 m.), catalogada con dudas como anónimo flamenco, que actualmente se conserva en la Catedral de Valladolid, en calidad de depósito del Museo del Prado, desde 1898, en el Palacio Episcopal vallisoletano (Inv. actual n. 7083). Vid. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I: La Colección Real*. Madrid 1990, p. 540, n. 2039.

48. Esas mismas características fueron, posiblemente, transmitidas en germen a su hijo, Félix (1595-1651), durante sus primeros pasos como pintor junto a él, antes de su ingreso formal en el taller madrileño de Vicente Carducho, su verdadero maestro. Cfr. sobre Félix Castelo, ANGULO ÍÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Historia de la Pintura Española. Escuela Madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid 1969, pp. 190-202; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., «Historia de Tobías, de Félix Castelo», en *Archivo Español de Arte*, XLIV, 175 (1971), pp. 337-338; MAZÓN DE LA TORRE, M.<sup>a</sup> A., «Las partidas de bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rizi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo XVII», en *Archivo Español de Arte*, XLV, 176 (1971), pp. 413 y ss.

Esa habilidad, quizá heredada, para la pintura de paisajes y vistas arquitectónicas, le valieron en 1637 para que se le encomendaran cinco vistas de otras tantas casas de campo reales para el programa decorativo de la Torre de la Parada. Vid. CATURLA, M.<sup>a</sup> L., *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*. Madrid 1947, p. 30; y ALPERS, S., *The Decoration of the Torre de la Parada*. Londres-Nueva York, 1971, pp. 130-133. En 1701, en el Inventario de la Torre de la Parada se registran en la entrada y escalera diecisiete pinturas anónimas de diferentes tamaños sobre Sitios Reales, tasadas unas por otras en 200 doblones, equivalentes a 12.000 reales, entre las que se anotan dos vistas que representaban una al «Escorial» y la otra

multáneamente, desde el 26 de junio de 1584, pocos días después de entregar el último de los cuadros con la imagen de El Escorial, comenzó curiosa y coincidentemente a disfrutar del título y sueldo de pintor real <sup>49</sup>.

De lo dicho más arriba y a la vista del cuadro se desprende que fueron los diseños herrerianos, las trazas dibujadas del proyecto, y no las estampas grabadas, la primera fuente iconográfica de la imagen de El Escorial. Al igual que son detectables diferencias entre el perdido dibujo previo correspondiente al *Alzado de la fachada meridional del Monasterio* y la estampa definitiva del *Sexto Diseño*, que prueban que las láminas no se formaron sobre el edificio, sino a partir de los dibujos, dando pie a discordancias puntuales entre éstos, las estampas y el edificio mismo, la pintura en cuestión, ejecutada entre 1582-1583, es la única de las derivaciones conocidas del *Séptimo Diseño*, grabado y fechado por Perret en 1587, que se aparta abiertamente de él en detalles tan puntuales como significativos, al tiempo que es la versión más elaborada en la corrección «arquitectónica» y la más cuidada en la distribución «planimétrica» del edificio. Así, entre otras diferencias advertibles, la malla de cuadrángulos formada por el losado y empedrado del pavimento de las lonjas no refleja el rítmico y más complicado diseño reticular grabado en la estampa, que se deriva de la composición de los intercolumnios de las fachadas, sino otro mucho más sencillo y limpio, que debía por lo demás anticiparse también a la obra ya terminada, siendo eco de un estadio anterior tan sólo reflejado posiblemente en el perdido dibujo del VII Diseño, de donde lo copiaría el pintor. Este diseño sería definitivamente cambiado en torno a 1584, al hacer el definitivo reporte de las trazas arquitectónicas a las matrices de cobre, como luego veremos, poco antes de que en 1585 se contratase la nivelación del terreno de las lonjas de poniente y norte, en las que todavía en 1586-1587 se trabajaba en el desescombro, y con anterioridad a que en 1586 se concertaran los antepedros graníticos con bancos hacia el interior y esferas pétreas para indicar las entradas al recinto, que también aparecen reflejados en la pintura. En definitiva, el diseño geométrico de la pavimentación de las lonjas figurado en el lienzo sólo pudo copiarse de la traza

al «*Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*». Vid. FERNÁNDEZ BAYTON (ed.), *Inventarios Reales...*, t. II (1981), p. 169, asiento n. [1].

49. Vid. CEÁN BERMÚDEZ, A. *Diccionario, o.c.*, t. I, p. 276; ZARCO CUEVAS, J. *Pintores italianos...*, o.c., pp. 124-125; y CANO DE GARDOQUI, J. L. *La construcción del Monasterio...*, o.c., pp. 351 y 394, n. 262.

previa, es decir, de esa «planta» hoy perdida a que se hace referencia en la documentación, puesto que por la data en que fue ejecutada la pintura, el pintor no pudo contar ni con la estampa, acabada en 1587 y publicada en 1590, ni con la visión de las lonjas ya pavimentadas del todo, pues la principal no se soló hasta 1593 y la septentrional no se enlanchó hasta 1596 <sup>50</sup>.

Sin duda alguna, el hecho de que Fabrizio Castello replicara literalmente la proyección en perspectiva caballera del Monasterio desde poniente, utilizando la traza del proyecto ideada con tan profunda ciencia matemática como extensos conocimientos arquitectónicos y ejecutada con ímprobo esfuerzo, dedicación y pericia a lo largo de varios años, y ello con la colaboración de sus ayudantes y tracistas, delineándola bajo su estrecha y vigilante dirección, debió molestar en grado superlativo al quisquilloso Juan de Herrera, quien ya por esas fechas, al margen de su hidalguía montañesa, ostentaba con enquistado orgullo los títulos de Criado y Arquitecto del Rey y desempeñaba el cargo de Aposentador mayor de Palacio. Pero, todavía más vejado debió de sentirse en la consideración de su autoestima y reconocimiento público, porque esa «planta» de la que era su creador, por entonces conservada por el propio Rey con las demás del proyecto en su estudio de la Torre Dorada del Alcázar Real madrileño <sup>51</sup>, por él mismo entre sus papeles y, sin duda, también por la Congregación de la Fábrica del Monasterio (lo que equivale a decir que por el Prior del Convento, el Vicario y el Contador) en su sede escurialense, hubiera sido facilitada al pintor italiano precisamente para su plagio por quienes eran sus depositarios oficiales, los poderosos miembros de la Congregación, no siempre muy bien avenidos con él –sobre todo desde la implantación de la «Instrucción nueva» (1572) y más aún a partir de aplicarse la «Nueva orden de edificar» (1576) <sup>52</sup>–, que por tres veces concertaron su ejecución, recepción y pago, y más dolido aún, si cabe,

---

50. Cfr. KUBLER, G. *La obra...*, o.c., pp. 140-141, y BUSTAMANTE GARCÍA, A. *La Octava Maravilla...*, o.c., pp. 429-430 y 592-594, nn. 347-351.

51. Para una descripción casi coetánea de esta pieza en la que Felipe II custodiaba las trazas y papeles tocantes al oficio de trazador, y entre tales diseños los de la fábrica de San Lorenzo el Real, vid. CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (1633). Edic. de CALVO SERRALLER, F., Madrid 1979, p. 431.

52. Sobre esas tensiones y pugnas vividas en el Monasterio, cfr. BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La Octava Maravilla...*, o.c., pp. 263 y ss. y 411 y ss. Sólo por la curiosa coincidencia cronológica, debe recordarse que uno de esos períodos de tensa convivencia laboral se produjo entre agosto de 1582 y junio de 1583 (Vid. p. 421).

porque su señor y protector el rey Felipe II hubiera consentido su realización y aceptado de buen grado los tres cuadros para adornar sus residencias palatinas.

## V. LOS DISEÑOS Y ESTAMPAS DE JUAN DE HERRERA GRABADOS POR PEDRO PERRET: LA IMAGEN TOTALIZADORA DEL MONASTERIO

A pesar de que, indirectamente, tales hechos supusieron el espaldarazo oficial a la imagen por él ideada y dibujada, debió de ser un rudo golpe para el arquitecto, porque todo se había hecho a hurtadillas, sin contar con su consentimiento y sin él poder ejercer control alguno sobre una imagen de la que él era su creador. En poco más de año y medio, su bella panorámica del Monasterio había sido copiada tres veces por mano ajena, por orden de la Congregación de la Fábrica y con la tácita anuencia del Rey, y para más inri, las tres réplicas pintadas se habían distribuido oficial y públicamente por los aposentos regioes de El Escorial, Lisboa y Madrid. Sin duda que el repentino y azorado deseo de Juan de Herrera por dar a conocer al mundo la imagen gráfica más completa y fiel de su creación, evitando así que se le ocasionara un «notorio agravio», porque «algunas personas inconsideradamente» se pudieran adueñar de su obra «y llevar el premio de su trabajo», fue parcialmente motivado por una lógica y natural reacción de autodefensa <sup>53</sup>.

En efecto, pues Herrera, con tales palabras, da a entender en el «Memorial» que, en 1583, elevó a Felipe II y presentó ante la Cámara del Real y Supremo Consejo de Castilla estar haciendo una amarga referencia reprobatoria al hecho reiterado y ya consumado <sup>54</sup>. Aun siendo muy consciente de lo que significaba y represen-

53. Aunque SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del Arte español* (5 vols.). Madrid 1923-1941, t. I, p. XXVI, ya sospechó ciertos «asomos de litigio», CERVERA VERA, L., *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera* (2 vols. El segundo es una edic. facsimil del *Sumario* de 1589). Madrid 1954, p. 56, n. 13, no vio razón para admitir que los hubiera. Hoy podemos comprobar que no andaba errada la intuición del primero de los estudiosos citados.

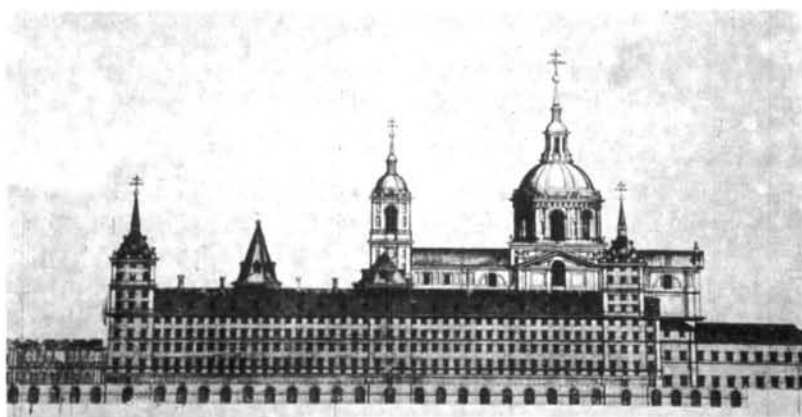
54. Vid. CERVERA VERA, L., *Las Estampas...*, o.c., pp. 35 y 56, n. 15.

Los documentos relativos a las Estampas han sido dados a conocer y transcritos íntegros por CERVERA VERA, L., «Documentos relativos a las estampas del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial dibujadas por Juan de Herrera, talladas por P. Perret», en *La Ciudad de Dios*, CLXIV, (1952), 353-381; e





**Pedro PERRET, según diseño de Juan DE HERRERA, Séptimo Diseño, 1587.  
Madrid, Biblioteca Nacional.**



**Juan DE HERRERA, Dibujo del Sexto Diseño, antes en Madrid, Biblioteca Nacional.**

ÍDEM, *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*, Vol. IV: *Documentos biográficos de Juan de Herrera. II (1581-1596)*. Madrid 1987, pp. 174-175, 289-292, 306-307, 309-310, 339-340 y 362-363. Por no hacer insufrible el aparato de citas críticas, no recogeremos las referencias a estas obras, entre otras razones por lo fáciles de consultar que resultan.

Para la historia de las estampas, cfr., además, RUIZ DE ARCAUTE, A., *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*. Madrid 1936, pp. 99 y 131-132.

taba la fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial, tanto en clave artística como monumento arquitectónico de singular belleza, cuya paternidad ya sólo a él le pertenecía, toda vez que Juan Bautista de Toledo hacía casi tres lustros que había muerto, cuanto en el orden político-religioso en tanto que símbolo emblemático de una compleja trama ideológica, de la que el rey Felipe II era no sólo su mentor sino también su personificación, pero al mismo tiempo dolido en su autoestima personal, encelado por defender su prestigio profesional y movido no poco por amasar fortuna rápida y fácil, a partir de entonces Herrera aceleró su preocupación para no perder la exclusiva de representación, difusión y comercialización públicas de la imagen arquitectónica de El Escorial, en tanto que concepto edilicio, por medio del conjunto documentado de los planos de su proyecto y de las vistas y proyecciones gráficas adicionales, cuyo éxito había comenzado a manifestarse con las pinturas de Castello, que por lo demás debieron tener una gran aceptación por entonces, pues el mismo Herrera cayó en la tentación de tener una de esas pinturas <sup>55</sup>.

Fue por esas fechas, sin duda, cuando se decidió a presentar «su» edificio, la obra por él creada y construida, y no sólo como imagen sino como idea y como estructura, redibujando y haciendo grabar y estampar sus diseños y trazas de «la fábrica de Sant Lorenço el Real y sacar privilegio para ello», solicitando a la Cámara de Castilla el reconocimiento de su autoría y el derecho regio en exclusiva de reproducción, distribución y venta de los diseños y estampas del Monasterio, fuera cual fuese el medio empleado para su figuración, por un período treinta años y en todos los reinos, señoríos y dominios, peninsulares o europeos, de Su Majestad Católica. Informado el «Memorial» por este alto organismo, en 14 de agosto de 1583, se le concedió la gracia solicitada por un período de diez años, aunque con carácter provisional «hasta dar cuenta dello» al Rey, «por ser cosa de Sant Lorenço». Felipe II, quizá por-

---

55. En efecto, fuera de mano del propio Fabrizio Castello o de otro pintor, lo cierto es que él mismo dispuso y disfrutó de una de esas «vistas» del Monasterio. Entre sus bienes, inventariados en 10 de marzo de 1595, al fallecimiento de su mujer, Inés de Herrera, figura «una pintura de la fábrica de San Lorenzo el real, al olio». Vid. RUIZ DE ARCAUTE, A. *Juan de Herrera...*, o.c., p. 186. Con anterioridad a nosotros, SANTIAGO, E. y MAGARIÑOS, J. M. «El Escorial en la pintura», en *El Escorial en la Biblioteca...*, o.c., p. 361, apuntan la posibilidad de que pudiera «tratarse de la primera representación pictórica» de El Escorial, lo que evidentemente rechazamos, y de que tal vez estuviera «basada en el *Séptimo Diseño*», conjetura con la que estamos totalmente de acuerdo.

que vislumbrara los beneficios que la difusión de las imágenes del Monasterio le pudieran aportar en clave de propaganda política, pero también como gesto atemperador para con su arquitecto, devolvió el expediente remitido, poniendo de su puño y letra que fuera «por quinze años» y rubricando su resolución para asegurar su cabal cumplimiento. El 3 de septiembre siguiente, el expediente con la decisión real se recibía en la Cámara de Castilla para su tramitación definitiva.

Tan precipitada fue su petición inicial que, enervado por entonces, no fijó cuáles serían los diseños que pensaba estampar. Un año más tarde, superada la zozobra de los primeros momentos, volvía a solicitar de Felipe II, esta vez ante el Consejo de Indias <sup>56</sup>, que sin su licencia y poder persona alguna pudiera imprimir o vender «ningunas estampas, ni disegnos, ni traças de S. L<sup>o</sup> el Real del Scorial... ni otra cosa alguna tocante a la dicha fábrica», en ningún territorio de América o en cualquier provincia de las Indias Occidentales u Orientales, incluidas las Islas Filipinas. En esta segunda ocasión, su más razonado y meticuloso «Memorial» incluía un exhaustivo listado de veintitrés dibujos del Monasterio, compuesto por seis plantas completas de la fábrica, desde los abovedamientos y cantinas de la cimentación hasta los camarachones y tejados; dos secciones norte-sur y un perfil este-oeste de toda la fábrica; cuatro alzados de los distintos lienzos del edificio; una perspectiva interior del templo con la proyección también en perspectiva de su planta; cuatro perspectivas caballerías de la fábrica vista por cada uno de sus cuatro lados; un alzado del retablo mayor; la montea, la sección y la planta del tabernáculo y, finalmente, el alzado de la custodia integrada en aquél. Previsor y puntilloso ahora, máxime desde lo que había sucedido con el asunto Castello, por si acaso dejaba olvidado un posible diseño o por si posteriormente surgía algún avisado personaje con una imagen imprevista o «qualquiera cossa» relativa a la fábrica escurialense, Herrera solicitó entonces con evidente y desmedida ambición que el privilegio y licencia también abarcara, sin más detallada especificación, a «todas las demás cosas que parecieran ser de la dicha fábrica de sant Lorenço el Real». En 12 de marzo de 1584, Felipe II firmaba la real cédula de concesión de la licencia y facultad solicitadas, en los términos por él expuestos y por un período de quince años <sup>57</sup>.

---

56. Vid. PÉREZ PASTOR, C., *Memorias... Noticias y Documentos*, o.c., pp. 44-45.

57. Vid. CERVERA VERA, L., *Las Estampas...*, o.c., pp. 38-39 y 57-58, n. 28.

Mientras solucionaba los trámites administrativos, Herrera, con la ayuda de su discípulo Francisco de Mora, había iniciado la reelaboración y puesta en limpio del «corpus» de dibujos para este magno proyecto gráfico sobre El Escorial, retrazando sus diseños sobre planchas de cobre <sup>58</sup>, y había hecho venir a su costa y desde Italia al grabador flamenco Pedro Perret, natural de Amberes, pero afincado en Roma, al que temporalmente hospedó y mantuvo en su casa para que iniciara el tallado al buril de algunas de las matrices metálicas, es muy probable que a modo de prueba de su pericia en el oficio y de su destreza artística <sup>59</sup>. La empresa comenzó a mediados de 1583, continuándose «con la priesa que se puede» <sup>60</sup>, por las láminas de menor tamaño, dedicadas al alza-do y sección del tabernáculo del altar mayor (*Noveno* <sup>61</sup> y *Décimo*

---

Herrera, además de las dos cédulas reales de Felipe II, logró –a no dudarlo que por la intervención del Rey– otros privilegios a su favor. En algunas de las estampas puede leerse, como en la tercera: «Con privilegio del summo pontífice, y emperador, y rey de España y Francia y de los demás potentados, y príncipes christianos, y el de la Señoría de Venecia». Cfr. CERVERA VERA, L., «Privilegio concedido por Gregorio XIII a Juan de Herrera para imprimir y vender sus estampas de El Escorial», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 58 (1984), pp. 77-99; y WITCOMBE, Ch. L.C.E., «Herrera's Papal Privilegio for the Escorial Prints», en *Print Quarterly*, IX, 2 (1992), pp. 177-180.

58. En su testamento de 1584 (16, diciembre), Herrera disponía que a Francisco de Mora, criado de S. M., a cuyo servicio estaba desde 1579 por su recomendación, se le pagaran 150 ducados «por lo que ha diseñado en los ramos», o sea, por reportar las trazas arquitectónicas, decalcándolas, a las matrices de cobre. Vid. LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticias de los arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez* (4 vols.). Madrid 1829, t. II, p. 346.

59. Aunque la fecha concreta sea todavía incierta, sobre su llegada a Madrid en 1583 –quizá mientras se tramitaba la presentación de la solicitud de Herrera ante la Cámara de Castilla–, vid. SALTILLO, Marqués del, «Un informe de Juan Gómez de Mora sobre Pedro Perret», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1953), pp. 142-143.

60. Vid. LLAGUNO Y AMIROLA, E. *Noticias de los arquitectos...*, o.c., t. II, p. 361.

61. Para SANTIAGO, E. y MAGARIÑOS, J. M., «El Escorial, historia...», en *El Escorial en la Biblioteca...*, o.c., p. 224, «resulta curioso que en las estampas no aparezca la firma del arquitecto por ningún lado, aunque sí en el Sumario que debía acompañarlas», lo que no es del todo cierto, evidentemente. En efecto, pues en esta estampa, que fue la primera tallada por Perret, sí que aparece recogido. Ciertamente que es la única de toda la colección en la que se registra, en un texto altamente significativo inscrito bajo el Tabernáculo, el nombre de Juan de Herrera, indicándose ser su artífice, junto a los de Felipe II, como el rey que patrocina y costea la obra, y Trezzo, como su ejecutor material: «SALVTIS PVB. PONTIF. VNICO HIES. CHRISTO PHILIPVS. II. REX IOAN. FERRARAE ARTE TREZZIJ OPERA HISPANICA MATER DIC.».

*Diseños*) y a la montea de la custodia (perteneciente al *Undécimo Diseño*), completándose esta primera fase a principios de 1584 con la planta integrada del tabernáculo y custodia (parte del *Undécimo*). En el ínterin, a primeros de enero de 1584, por medio del secretario de la embajada española en Venecia, buscó «papel a propósito» para proceder al inicio de la estampación de las láminas que iban abriéndose <sup>62</sup>.

Autofinanciando de su propio peculio esta empresa tan audaz como lenta, por lo ambicioso del proyecto y lo ímprobo y duro de la tarea gráfica planificada, además de excesivamente cara por lo elevado de sus costes, la escasez de materias primas, como el papel y el cobre, y la carencia de especialistas –bien que, en todo momento y para cualquier cosa, aprovechándose de la red diplomática y la infraestructura administrativa de la Monarquía, claro es que con el permiso del Rey y alguna que otra substanciosa ayuda real en dinerario–, Herrera tuvo que sopesar el balance contable de su economía y se vio obligado, ante la ímproba tarea que suponía grabar veintitrés grandes estampas, a recortar los gastos y a reducir el volumen del meticuloso y exhaustivo plan inicialmente proyectado <sup>63</sup>. Así, cuando el 21 de octubre de 1584, una vez satisfecho de los resultados obtenidos con las estampas de prueba, se concertó definitivamente con Pedro Perret para «cortar de buril en las láminas» de cobre, «de la misma manera que se las dieren designadas» en ellas, el «corpus» de veintitrés diseños se había limitado a doce, la mitad exactamente, añadiendo tan sólo ocho láminas más a las cuatro ya abiertas. Perret se comprometía a no «alçar mano» de las planchas y a no ocuparse en otra cosa hasta acabar las doce láminas a satisfacción, por lo que recibiría 600 ducados –sin descontarle Herrera «cosa alguna por el tiempo que le a tenido en su casa y mantenido»–, pagaderos a proporción y conforme a «lo que fuere tallando y entregando», así como «un bestido de su persona» al finiquitar su trabajo <sup>64</sup>.

---

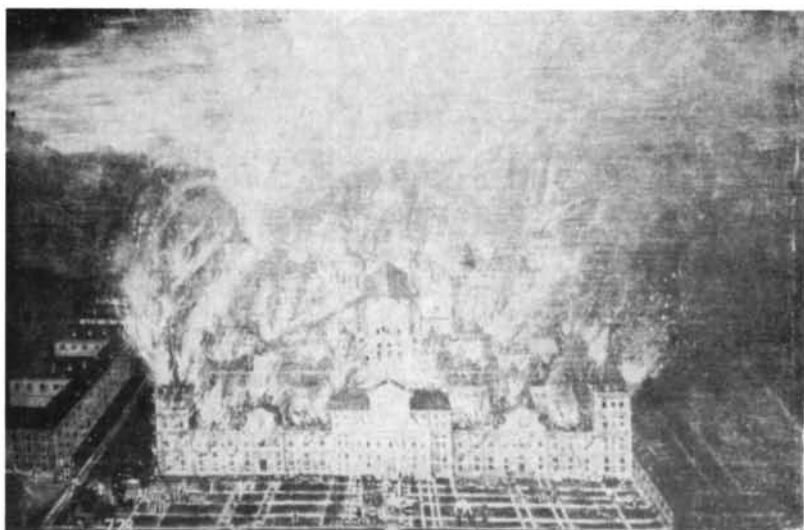
62. Vid. LLAGUNO Y AMIROLA, E. *Ibidem*; y RUIZ DE ARCAUTE, A. *Juan de Herrera...*, o.c., p. 99.

63. Sólo una empresa tipo-calcográfica similar, aunque de un edificio utópico, el Templo de Salomón soñado por un discípulo de Herrera, el jesuita Juan Bautista Villalpando, conocería el éxito final. Para un estudio completo sobre esta obra tan ambiciosa y sus estrechas relaciones con esta otra herreriana, cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, A., «El «taller» de Villalpando», en RAMÍREZ, J. A. (ed.) et al., *Dios, arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón*. Madrid 1991, pp. 243-284. Vid. una relación detallada del «corpus» gráfico del proyecto con sus 22 diseños y trazas en pp. 275-281.

64. Vid. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 41-42 y 58, nn. 33 y 35.



Pedro PERRET, según diseño de Juan DE HERRERA, Sexto Diseño, 1584-1586.  
Madrid, Biblioteca Nacional.



Fr. Francisco DE LOS SANTOS (atrib.) *Incendio de El Escorial en 1671.*  
Madrid, ETSA, depósito del Museo del Prado.

A finales de 1584, el traslado de las trazas arquitectónicas a las planchas de cobre ya debía de estar terminado, o a punto de acabarse, puesto que, como hemos visto <sup>65</sup>, Herrera ordenó en diciembre, en su testamento, que a su ayudante Francisco de Mora se le pagasen 150 ducados por el trabajo realizado en el decalco. Todo parecía que iba a ser rapidísimo, pero Perret todavía tardaría cinco años más en completar su tarea, no firmando la última de las planchas, correspondiente al alzado del retablo (*Octavo Diseño*), hasta 1589. Entretanto, a la par que el grabador flamenco avanzaba con lentitud abriendo las matrices, Herrera, tal vez durante la segunda mitad de 1586, o muy a principios del año siguiente, a raíz de que se terminara de asentar por Jacopo da Trezzo, entre el 17 de junio y el 2 de agosto, la bellísima custodia del retablo y las gradas y mesa del altar mayor, se decidió por diseñar una perspectiva general de la capilla mayor para añadirla a la colección de estampas, pretendiendo así enriquecer y, sin duda, hacer más atractivo el «corpus» gráfico del Monasterio. Si una empresa calcográfica de tal magnitud es de por sí, además de costosísima, pesada, dura y lenta —máxime si para su ejecución sólo se cuenta con un burilista—, con las obligadas ausencias del arquitecto por sus múltiples ocupaciones e intereses, además de las dudas iniciales y los cambios introducidos en el plan, en parte por su inexperiencia e ignorancia en la técnica del arte calcográfico, así como por su perpetuo afán por embellecer y perfeccionar de continuo sus obras, el retraso era el lógico fruto a recoger.

Mientras que, entre la segunda mitad de 1584 y principios de 1586, Perret había tallado probablemente las cinco planchas no fechadas, con las dos plantas, las dos secciones transversales y el alzado meridional (*Primero, Segundo, Tercero, Cuarto y Sexto Diseños*) y terminaba de abrir las dos restantes, con la sección longitudinal y la perspectiva, datadas en 1587 (*Quinto y Séptimo Diseños*), el arquitecto contrataba, en 5 de agosto de ese último año, la estampación de las láminas con Francisco Testa y Jerónimo Gaeta, maestros estampadores toscanos afincados en España <sup>66</sup>. Firmada la

---

65. Vid., «ut supra», n. 58.

66. Francesco Testa era, además de estampador, vendedor de libros y comerciante de láminas que a lo largo de su vida formó varias compañías mercantiles para importar grabados. Envuelto en una reyerta con sangre, encarcelado y condenado, Herrera se vio forzado a mover sus influencias ante el Rey para que, en 1587, se le levantara el destierro de la corte, pues se ponía en peligro toda la estampación. Cfr. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 46-48 y 59-60; y GALLEGO GALLEGO, A., *Historia del grabado en España*. Madrid 1979, pp. 64-65.

escritura de obligación y concierto, se comprometieron a realizar una tirada de 4.000 estampas por plancha (el doble de lo que venía siendo normal), lo que supondría un total de 52.000 láminas, ya que a las doce estampas ya decididas con anterioridad se añadía ahora una nueva con la perspectiva de la capilla mayor <sup>67</sup>.

Por fin, a principios de 1589, se finalizaba la estampación completa de sólo diez láminas (una de ellas de doble matriz, la correspondiente al *Undécimo Diseño*) de la colección, cuyas planchas entalladas había entregado Perret hasta entonces, y se terminaba la impresión tipográfica de la primera tirada del *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo del Escorial* <sup>68</sup>. Precipitándose de nuevo, como en tantas otras ocasiones en esta empresa, en febrero de 1589, Juan de Herrera, con tal de aprovechar el envío a Perú de un lote de libros del nuevo rezado que remitía el monasterio de El Escorial, empaquetaría bajo el sello de la «corona real» y mandaría a la Ciudad de los Reyes un total de 300 colecciones de las estampas, incompletas por supuesto –pues estaban faltas del *Octavo Diseño*, que no llegó a tiempo de estamparse y de figurar en esta remesa a Indias–, acompañadas de sus correspondientes ejemplares del *Sumario*, y ello con tal de poder figurar en el transporte naval oficial, que le salía libre de toda facturación gracias a una real cédula, de 5 de febrero, que así se lo autorizaba <sup>69</sup>.

Tan feliz y exitosa mercantilización del hecho artístico –gracias al Rey que, sin duda, intuyó que de esa operación comercial, él también obtendría beneficios políticos, derivados de la subsiguiente

---

67. Según se estipuló, Herrera les proporcionaría el papel y les buscaría el lugar para ubicar el taller y ellos pondrían, además de su trabajo e industria, la tinta, el carbón y los restantes instrumentos y materiales necesarios. Por cada 100 estampas de papel imperial, o sea, por las de mayor tamaño, recibirían un pago de 12 reales, debiendo hacer una tirada de 50 ejemplares por día; por cada 100 de papel real, es decir, de tamaño mediano, cobrarían 6 reales, debiendo completar tiradas de 100 ejemplares por jornada; y finalmente, por cada 100 estampas pequeñas, o de papel de medio pliego real, recibirían 3 reales, debiendo estampar 200 por día. Como en cualquier contrato de este tipo, Herrera se reservaba el derecho de recibir las estampas a su gusto o de rechazarlas por defectos de estampación, excesivo o débil entintado, etc. Vid. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 43-46 y 59, n. 42-45.

68. Madrid, Vda. de Alonso Gómez, 1589. Para un detalladísimo estudio del *Sumario*, cfr. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 107-123, acompañado de su edición facsímil aparte (vid., «ut supra», la n. 53).

69. Vid. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 48 y 60, n. 59.



propaganda que se generaría con la venta y difusión de estampas tan bellas como impresionantes, y por ende, se reforzaría la imagen de la Monarquía Hispánica y la suya propia, como su soberano—estaba obligada a que se protocolizara casi de inmediato. De ahí que Herrera, sin demora, ordenara ejecutar varias tiradas especiales de la todavía incompleta colección, pero estampándolas ahora sobre finos lienzos de raso y tafetán, para entregárselas en propia mano, como regalos de presente, a Felipe II, su señor y mecenas, que ante las imágenes de su magna obra edilicia no dudó un ápice en volver a ser generoso en extremo con su criado y arquitecto <sup>70</sup>. En efecto, pues ordenó a su Guardajoyas que le fueran abonados a Herrera la nada despreciable cantidad de 126.032 maravedís, como pago por las ricas telas de seda usadas en la estampación de lujo de los diseños <sup>71</sup>, cuyos ejemplares tan especiales, por lo demás, como era costumbre por aquel entonces en los ámbitos cortesanos y círculos diplomáticos, aprovecharía para regalar a los más poderosos príncipes y destacados aliados políticos, sin olvidar a sus más cercanos y queridos parientes <sup>72</sup>.

Al poco tiempo, Perret ponía término al tallado del *Octavo Diseño*, con la *Ortografía del retablo que está en la capilla maior*, la última de las láminas previstas en su contrato <sup>73</sup>, procediéndose de inmediato a la estampación de los correspondientes 4.000 ejemplares contratados, así como también a estampar sobre raso blanco y amarillo dieciocho ejemplares (tal vez, tantos como la misma cantidad de colecciones especiales tiradas el año anterior) con el alzado del Retablo del altar mayor, que de nuevo Herrera entregó en mano al Rey, como presente de reconocimiento <sup>74</sup>.

Si las tres pinturas de Fabrizio Castello figurando la *Vista del Monasterio de El Escorial*, elaboradas sobre la «planta» del *Sépti-*

70. Debemos señalar que esta práctica debía de ser común, pues Villalpando hará lo mismo en Roma, enviando a Felipe II varias colecciones de las láminas del Templo de Salomón estampadas sobre raso y tafetán. Cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, A. «El «taller»...», en *Dios, arquitecto...*, o.c., p. 272.

71. La orden de pago está fechada en 30 de mayo de 1589, ordenándose que se librarán los 126.032 maravedís (unos 337 ducados, aproximadamente) de los fondos de la Guardarropía. Vid. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 49-50 y 60, n. 63.

72. Vid. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 49 y 60, n. 63.

73. Perret otorgó la carta de pago a Herrera y finiquitó su tarea al año siguiente, en 13 de julio de 1590. Vid. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 49 y 60, n. 60.

74. Vid. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., pp. 49-50 y 60, n. 64.

mo *Diseño* herreriano, la famosísima *Scenographia totivs fabricae*, fueron rápidamente colgadas de las paredes de las casas reales de El Escorial, Lisboa y Madrid, debió tardarse mucho menos tiempo en enmarcar los lúcidos diseños ortogonales a escala y la perspectiva caballera de Juan de Herrera, reportados por Francisco de Mora y grabados por Pedro Perret, y decorar con ellos distintas galerías palatinas. Así se procedió en El Escorial, donde el P. Sigüenza los describe, situando «los dibujos o estampas que Juan de Herrera ordenó de toda esta casa, con sus plantas y monteas» en la antecámara del mediodía, o comedor real, de los aposentos privados de Su Majestad, «repartidos... por la cuadra», por debajo de los otros cuadros con el fin de alcanzar una altura adecuada y cómoda para su contemplación por Felipe II <sup>75</sup>.

Completada la colección de estampas, integrada ahora cada unidad o serie por once diseños con doce láminas, de inmediato se puso a la venta junto con el librito del *Sumario*, excelente y detallada guía explicativa del edificio, más que de los grabados, redactada con minuciosidad por Herrera para que se pudiera leer y, sobre todo, comprender la idea, la traza de toda la fábrica a través de los diseños, plantas, alzados y secciones que componían el proyecto, visualizado y hecho público por las estampas, sin los que este pequeño libro carece de sentido. De este modo, Juan de Herrera, con agudo sentido de modernidad, como acertadamente apostillara Cervera Vera, acompañó la parte gráfica del proyecto arquitectónico con la parte documental, incluyendo aquellos datos y detalles suficientes no tanto para que se pudiera ejecutar la obra, que ya estaba terminada, cuanto para que pudiera ser inteligible en su globalidad y grandeza arquitectónicas. Igualmente, con esta solución tan ingeniosa salvó la integridad y limpieza visual de las estampas, y de rechazo, de sus diseños, que de esta forma no sufrieron el recorte de sus márgenes en detrimento de su belleza por causa de las leyendas, y además logró abaratar los costes y reducir considerablemente el tiempo de duración del entallado, ya de por sí dilatado en exceso <sup>76</sup>.

La visión exacta, detallada y completa que las estampas de Juan de Herrera ofrecían del monasterio de El Escorial, a través de una

---

75. Vid. SIGÜENZA, fray J. de *La fundación del Monasterio...*, o.c., p. 271 [lib<sup>o</sup> IV, disc. viii].

76. Vid. CERVERA VERA, L. *Las Estampas...*, o.c., p. 107; y SANTIAGO, E. y MARGARIÑOS, J. M. «El Escorial, historia...», en *El Escorial en la Biblioteca...*, o.c., pp. 252-253, Cat. n. C 2. Del *Sumario* se imprimieron dos tiradas en el mismo año de 1589.

«vera effigies» desnuda en su magnificencia arquitectónica, tuvo un éxito enorme, a pesar de lo elevado que debió de ser el precio de la colección. Su indudable y evidente calidad diseñadora y limpieza calcográfica, además de la belleza en sí del edificio representado, a lo que se sumaría la honda significación política que detentaba y la carga simbólica con la que poco a poco se había ido identificando a la mole escurialense, despertaron el interés de todo el mundo, hasta el punto de agotarse una tirada tan extensa y costosa como la que se había estampado de 4.000 ejemplares. Bien recibida la colección por el público, y ante la sostenida demandada que al parecer se seguía produciendo, en 5 de abril de 1619, con el apoyo de Felipe III, el entonces Prior propuso a la Congregación jerónima de El Escorial su reestampación, para con el producto que se obtuviera de la venta de la nueva tirada adquirir más libros para la Biblioteca. La reedición se aprobó, decidiendo que para hacerla más atractiva a la venta se ampliaría con una nueva stampa: la *Prespectiva de la parte principal de la capilla maior, retablo i entierros del monesterio de S. Lorentio el Real* <sup>77</sup>. Esta stampa era aquélla que, al parecer, se decidió diseñar y abrir para agregarla al plan originario de la colección, pero que si bien Herrera contrató su estampación, nunca se terminó de tallar en vida del arquitecto, y que sólo después de su muerte, el 17 de enero de 1597, y posiblemente también de la de Felipe II, el 13 de septiembre de 1598, se decidiría Perret a firmarla –aunque no estuviera acabada en su total perfección– y a entregársela por entonces al nuevo monarca, Felipe III. Precisamente, en el último mes y año citados, se cumplía la vigencia por tiempo de quince años del privilegio en exclusiva de estampación y venta de las estampas del Monasterio con-

---

77. El dato fue publicado por RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera..., o.c.*, p. 132; y recogido, aunque sin creer que llegara a realizarse la reimpresión, por CERVERA VERA, L. *Las Estampas..., o.c.*, p. 51. Recientemente, SANTIAGO, E. y MAGARIÑOS, J. M., «El Escorial, historia...», en *El Escorial en la Biblioteca..., o.c.*, pp. 224 y 231, Cat. n. C 1, aportan como pruebas algunas estampas calcográficas, que creen convincentes para establecer que sí se llevó a cabo esa segunda estampación. Últimamente, BUSTAMANTE GARCÍA, A. *La Octava Maravilla..., o.c.*, p. 646, asegura que «se aceptó la propuesta, pero como tenían que pagarla los frailes, la empresa quedó en nada».

Digamos, por nuestra parte, que como ya lo apuntaron Cervera Vera y luego Bustamante García, no creemos que así sucediera; más bien parece que, tras el acuerdo, se abordó el retallado parcial de algunas matrices y que se estamparon algunas láminas a título de prueba, pero nada más; en todo caso, se nos presenta a todas luces poco menos que increíble esa tercera tirada, igualmente apuntada como posible por dichos investigadores.

Desde la panorámica corográfica de Rodrigo de Holanda, en la que primaba frente a lo figurativo la narración histórica, presentando la obra en construcción del Monasterio y la topografía de sus alrededores, con evidente intención documental y testimonial, pasando por la pintura de Alonso Sánchez Coello con la representación del módulo base de la «traza» universal, generador de la malla arquitectónica de la fábrica escurialense, otorgándosele un valor ejemplar y simbólico que la transcendentalizaba política y religiosamente, los diseños de las doce estampas de Juan de Herrera sólo pretendieron presentar la imagen de una «idea» arquitectónica hecha realidad construida, mostrando con fidelidad la verdad del edificio como estructura tectónica y espacial. De la pura esencialidad ortogonal de todos los diseños herrerianos tan sólo se libera, y no totalmente, la proyección escenográfica del *Séptimo Diseño*, que desde mucho antes de que se estampara y editara públicamente ya había sido elegida y consagrada oficialmente como la imagen ejemplar, el «paradigma» visual del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, gracias a las pinturas de Fabrizio Castello y muy a pesar, al menos inicialmente, de Juan de Herrera.

De esta vista del monasterio de El Escorial, tan exacta en su grandeza y tan desnuda en su esencialidad estructural, se siguieron a lo largo del siglo XVII, y aun mucho después, toda una serie de copias, cual estampillas postales, en las que a la exactitud escenográfica de la proyección herreriana –mejor o peor adaptada y reelaborada, más o menos manipulada y transformada hasta su deformación más aberrante, según formatos, materiales y técnicas, gustos o finalidades– se fueron agregando las visiones personales de los artistas. Unas veces subrayando los valores geográficos, paisajísticos o atmosféricos de la naturaleza que rodea al monumento; otras, subordinando la grandiosa visión del conjunto arquitectónico al detalle accesorio o figurativo, deformándolo o trivializándolo hasta degradarlo a simple fondo teatral, a tramoya en la que insertar, en sus primeros planos, figuras humanas, animales, carruajes, etc., que, en la mayoría de los casos, aminoran el efecto monumental, enajenante y anulador, de la arquitectura del Monasterio, reducido a servir de marco las más de las veces a la simple anécdota costumbrista o a dar sincero testimonio descriptivo o narrativo de un hecho real ocurrido y, en el mejor de los casos, a presentarse como ámbito institucionalizado de proyección protocolaria o a servir de clave simbólico-emblemática de una idea superior de orden ideológico, político o religioso.