

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

**LOS ORÍGENES ARQUITECTÓNICOS
DEL
REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO
DEL ESCORIAL**

Discurso

LEÍDO POR EL

SR. D. SECUNDINO DE ZUAZO UGALDE

EN EL ACTO DE SU RECEPCIÓN
PÚBLICA Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. D. CÉSAR CORT Y BOTÍ

EL DÍA 8 DE NOVIEMBRE DE 1948



MADRID

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

SR. D. SECUNDINO DE ZUAZO UGALDE

EL DÍA 8 DE NOVIEMBRE DE 1948

DISCURSOS

LEIDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

SR. D. SECUNDINO DE SUAZO UCÁLDE

EL DÍA 5 DE NOVIEMBRE DE 1918

SEÑORES ACADEMICOS:

DISCURSO

DE

D. SECUNDINO DE ZUAZO UGALDE

EL largo plazo transcurrido desde el día en que honorariamente me elegisteis para este puesto me obliga a vuestra alagadora atención en forma digna de ella. Os pido, pues, indulgencia por mi retraso, benévola acogida para este modesto trabajo y aliento amistoso para la labor que, con la mejor voluntad y el más fervoroso entusiasmo, deseo emprender en vuestra honrosa compañía. Por todo ello, y especialmente por el alto honor que me habéis dispensado al asociarme a vuestras tareas, quiero expresaros muy honda gratitud.

Causa principal de la demora ha sido la inquietud sentida por la obligación de escribir este discurso académico, labor ajena a mis aptitudes y normales actividades. Al mismo tiempo, me abrumaba el pensar que ocuparía el mismo puesto en esta Casa que una figura tan insustituible en todos los aspectos como la de Antonio Palacios y Rámilo.

Por una de esas curiosas coincidencias en las que, a veces, se complace el destino, esta evocación de hoy de la persona y de la obra de Palacios, se enlaza en mi memoria con nuestro primer contacto, muy lejano ya en el tiempo, pero de igual trascendencia ambos para mi vida y mi historia profesional. Me es grato evocar hoy aquí la sombra silenciosa de Palacios, su noble figura humana que, con tan afectuosa cordialidad alentó hace cuarenta años con su palabra y con su ejemplo mi vocación por el difícil arte de la Arquitectura.

Antonio Palacios.

Corría el año 1908. Otra gran figura de esta Casa, Don Ricardo Velázquez Bosco, Director entonces de nuestra Escuela, preparaba una excursión de estu-

SEÑORES ACADÉMICOS:

EL largo plazo transcurrido desde el día en que inmerecidamente me elegisteis para este puesto, muestra lo embarazoso que ha sido para mí corresponder a vuestra alagadora atención en forma digna de ella. Os pido, pues, indulgencia por mi retraso, benévola acogida para este modesto trabajo y aliento amistoso para la labor que, con la mejor voluntad y el más fervoroso entusiasmo, deseo emprender en vuestra honrosa compañía. Por todo ello, y especialmente por el alto honor que me habéis dispensado al asociarme a vuestras tareas, quiero expresaros muy honda gratitud.

Causa principal de la demora ha sido la inquietud sentida por la obligación de escribir este discurso académico, labor ajena a mis aptitudes y normales actividades. Al mismo tiempo, me abrumaba el pensar que ocuparía el mismo puesto en esta Casa que una figura tan insustituible en todos los aspectos como la de Antonio Palacios y Rámilo.

Por una de esas curiosas coincidencias en las que, a veces, se complace el destino, esta evocación de hoy de la persona y de la obra de Palacios, se enlaza en mi memoria con nuestro primer contacto, muy lejano ya en el tiempo, pero de igual trascendencia ambos para mi vida y mi historia profesional. Me es grato evocar hoy aquí la sombra silenciosa de Palacios, su noble figura humana que, con tan afectuosa cordialidad alentó hace cuarenta años con su palabra y con su ejemplo mi vocación por el difícil arte de la Arquitectura.

Antonio Palacios.

Corría el año 1908. Otra gran figura de esta Casa, Don Ricardo Velázquez Bosco, Director entonces de nuestra Escuela, preparaba una excursión de estu-

dio a Egipto con sus alumnos de la cátedra de Historia de la Arquitectura. Me cupo la suerte de participar en ella, gracias a una subvención otorgada a la Escuela por el entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y hoy nuestro querido e ilustre Director. Así se completó el donativo particular que Don Juan C. Cebrián había hecho para llevar a cabo el viaje. En su transcurso, traté íntimamente a Palacios, que nos acompañaba como profesor adjunto. Pasaron los años. Acabé mi carrera y firmó mi título profesional el Excelentísimo señor Conde de Romanones—a quien por tal doble motivo rindo público testimonio de reconocimiento—. Me reintegré a Bilbao, mi tierra natal, con objeto de preparar allí el viaje a América. No lo había aún decidido de manera definitiva; mis dudas terminaron al ofrecermelo Palacios, que recordaba nuestra amistad, un puesto a su lado. Vine a Madrid. En las obras de la Casa de Correos en construcción trabajé con Palacios y Otamendi, en la caseta húmeda y fría, situada en lo que es hoy el patio de coches. Le ayudé en faenas sin importancia, colaborando al mismo tiempo con él en labores de mayor responsabilidad. Mis primeros ingresos profesionales en Madrid los obtuve como fruto de esta inicial y modesta colaboración en la obra del llorado maestro.

En aquel destartado local le vi croquizar, proyectar, dibujar detalles a tamaño natural, preparar las memorias, los pliegos de condiciones, los presupuestos. Diariamente, hasta finalizar las obras, presencié cómo las dirigía personalmente. Desde aquella pseudooficina y estudio se dirigían también las del Banco Español del Río de la Plata, del Hospital de Cuatro Caminos y algunas otras.

Croquizaba a escala muy reducida, con tan rara y personal habilidad, que otro ilustre Académico desaparecido, Don Manuel Aníbal Alvarez, pudo decir de él, con certero juicio, cuán notable era "su facilidad de expresión por su dominio en el lenguaje del dibujo, sobresaliendo en el estudio de la distribución de plantas". Su primer croquis era siempre el fundamento invariable para el desarrollo del proyecto a escala mayor. Este se reducía a una auténtica ampliación, en el riguroso sentido de la palabra, del croquis inicial que había concebido con fijeza y claridad definitivas. Sin dudas ni titubeos lo trasladaba a los proyectos como si fuera su evangelio arquitectónico. Y ya, desde ese momento, nada ni nadie, ni aun el fluir del tiempo, le hacían alterar su prístina concepción.

Era admirable verle desarrollar proyectos dibujando a tamaño natural con el lápiz y la tiza. Componía con un total sometimiento a la idea forjada anteriormente, sin la menor rectificación, perdiéndose muchas veces en la búsqueda de efectos que, luego, en la corporización del detalle y en el ambiente exterior de su emplazamiento, no siempre correspondían a la sugestión ejercida por su genial habilidad en el oficio.

De todos los diversos rasgos que componían su bien acusada fisonomía profesional y artística, debe subrayarse el sentido hondamente honesto, pulcramente inflexible, que tuvo en el empleo de los intereses confiados a su trabajo y puestos al servicio del desarrollo de su ideal arquitectónico de cada momento. Nunca ha habido más celoso defensor de la intangibilidad ulterior de sus proyectos, en la inversión de cuyos presupuestos, muchas veces rebasados por su extraordinaria imaginación, ponía siempre un abnegado celo defensivo.

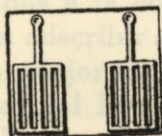
Generosidad artística y fantasía creadora fueron en él exuberantes. Con igual ardor, con la misma total entrega de sí mismo, proyectaba una obra considerable, un Museo de Bellas Artes, por ejemplo, que otra de menor importancia, como el Ayuntamiento de su pueblo natal. Concebía con tales ilusiones y tan amplia vi-

sión, que el fruto de su labor escapar a un juicio crítico normal. Muy atinado me parece el de Juan de Zavala: "Palacios es el representante del monumentalismo en la arquitectura española. Durante una larga época fué el arquitecto más destacado y los edificios que proyectó y dirigió son innumerables, casi todos dentro de ese estilo de grandiosa escala" (1). La tendencia instintiva a la creación de grandes concepciones, rasgo estilístico más acusado en la obra de Palacios, se manifiesta claramente en la etapa final de su vida, al proyectar el gigantesco conjunto religioso de la Gran Promesa en Valladolid, en el que el ímpetu irrefrenable de su fantasía y ardiente imaginación se levanta a alturas desde las que parece perderse el contacto con la realidad. La palanca motriz de su estilo fué la grandiosidad. De la tradición arquitectónica española—mudéjar, plateresca y aun gótica— tomó motivos ornamentales, siempre interpretados con un acento muy personal. Pero lo que en su obra hay de más castizo es el sentido anticlásico de acumulación compacta y pintoresca de motivos ornamentales, bien patentes, por ejemplo, en la Casa de Correos, que después fué sometiendo a más rigurosa disciplina.

De sus hondas raíces gallegas procede la gran pasión que tuvo por el arte de la cantería y, probablemente, la forma como trató la piedra. En suma: la arquitectura española contemporánea debe a Palacios—y la deuda es inmensa—haberla elevado, desde concepciones modestas en todos los aspectos, a una monumentalidad expresiva de su exaltado y romántico ideal artístico.

Al lado de tan vigorosa personalidad, contradictoria en sus aspectos externos, pero compacta en su honda esencia, di en Madrid mis primeros pasos profesionales, iniciando personal y modesta trayectoria, en busca de una expresión adaptada al concepto que tenía de la realidad arquitectónica nacional. En el sendero no faltaron las íntimas satisfacciones que acompañan a la creación artística. Pero también, al fluir del tiempo, en el transcurso de los difíciles años en que nos ha tocado vivir, guardé ocultos dolores, que han tenido, a veces, la intensidad de un desgarramiento corporal o de la pérdida de un ser querido. Hoy llega la compensación de verme en esta Casa, entre vosotros. Dios ha permitido que una etapa, honrosa en mi carrera y trascendental en mi vida, se cumpla bajo la advocación de la figura prestigiosa que dirigió mis primeros pasos en el camino de mi vocación profesional.

(1) JUAN DE ZAVALA: *Arquitectura*.—Páginas 151 y 152.



(2) Fray José de Sotomayor: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, tomo II, pág. 461.

FALTA DE ANTECEDENTES EN LA GENESIS ARQUITECTONICA DEL ESCORIAL

Palacios, como he dicho, tuvo la obsesión de los grandes temas arquitectónicos, campo propicio a su desbordada fantasía. Yo también he sentido irresistible atracción hacia las ordenaciones arquitectónicas monumentales, no tan sólo por las unitarias con que soñara Palacios, sino también por aquellas otras que, como organismos complejos, cumplen misiones distintas bajo un solo destino funcional. En el transcurso de mi profesión hube de enfrentarme, en no muy lejana fecha, con la labor de crear grandes unidades que plantean en su concepción y ulterior desarrollo arduos problemas, a cuya solución aporté el resultado de largos contactos con la gigantesca obra del Monasterio del Escorial.

Las líneas generales del conjunto severo y armonioso—pleno de majestad, sobrio y austero en su rancia esencia que hoy nos parece tan española—de las edificaciones escorialenses, emplazadas sobre diversos planos, influyeron siempre sobre mí con seducción y hechizo extraordinarios.

En experiencias posteriores procuré seguir las trazas de las lonjas, de los jardines, de los espacios y volúmenes que componen la magna obra, discutidamente enjuiciada, y a la que he acudido constantemente intentando crear un eslabón necesario en la cadena de la arquitectura de raigambre nacional.

Desde hace muchos años atrajo el Monasterio mi atención y a él he consagrado dilatadas meditaciones. Sin adecuada preparación histórica ni vocación de investigador documental, me sugestionaba lo excepcional de su unidad. Las grandes fábricas en todos los tiempos han sido resultado de lenta formación evolutiva, de procesos regulares y progresivos que pueden seguirse casi sin interrupción. Sólo en contados casos aparecen, o así las juzgamos con más o menos acierto, arquitecturas esporádicas. Al no señalarse en la génesis del Escorial ese proceso formativo, imponíase investigar el de las diversas partes que integran la arquitectura del gran monumento, estudio aún no acometido. Para realizarlo con éxito apartando sugerencias desorientadoras, es fundamental prescindir de todos los nombres de artistas más o menos unidos a la construcción del Monasterio e interrogar a las formas arquitectónicas, sin adscribir a éstas, por lo pronto, nombre alguno.

En todo cuanto se ha escrito o, mejor dicho, en todo cuanto yo he leído sobre el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, desde Fray Juan de San Jerónimo y Fray José de Sigüenza, "quien vió por sus ojos abrir la mayor parte de los cimientos, cerrar los arcos, cubrir las bóvedas, rematar las pirámides y las cúpulas y levantar las cruces sobre los más altos capiteles" (1), hasta los más recien-

(1) FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, tomo II, pág. 403.

tes autores, no he hallado nada categórico acerca de los antecedentes de su forma inicial. Faltan datos documentales y no existen tampoco los arquitectónicos inmediatamente anteriores en los que se marcara el proceso evolutivo capaz de engendrar sus formas. Partiendo del testamento y codicilo último del emperador Carlos V, con ayuda de los documentos contemporáneos a su construcción, examinando los edificios que le precedieron y los levantados al mediar el siglo XVI, y analizando detenidamente, como se dijo, las diversas partes que componen el conjunto arquitectónico, tal vez sea posible aclarar la genealogía del gran Monasterio.

Leyenda de la forma de parrilla.

Algunos historiadores se conforman con la leyenda que recoge el Padre Andrés Ximénez: "los caballetes, que están todos a un nivel, y barreteados a trechos, se atan con mucha gracia, y de sus lazos resulta una perfecta *parrilla*..." (1). ¿No tendrá su origen la fábula en lo que refiere el P. Sigüenza sobre los honores que el Rey concediera a Andrés de Almaguer, primer veedor de la fábrica, "dándole privilegio de hidalgo y que pusiese en sus armas unas parrillas"? (2). Y así Ponz, en su famoso *Viaje*, sentencia: "la planta de este edificio es a imitación de una parrilla" (3). Otros, como Lampérez, hablan de una unidad arquitectónica derivada del alcázar hispano, el cubo con cuatro torres en las esquinas, de los Austrias. Pero ésta era una simple y sobria forma, originaria del castillo español transformado en palacio, que apenas si tiene parentesco con la concepción escurialense.

En mis lecturas y meditaciones no daba con la génesis de la obra; pero insistiendo en el estudio del proceso de las partes componentes de la misma, vine a tropezar con el tema de este discurso. Nada podía ser para mí más grato que discurrir acerca de algunos aspectos de ciertas unidades arquitectónicas que creo integran el Monasterio de San Lorenzo el Real.

Testamento y codicilo de Carlos V.

Murió Carlos V en Yuste el año 1558, y "en el codicilo postrero que allí ordenó, dejó a la voluntad y parecer de su hijo Don Felipe todo lo referente a su entierro, y al lugar y asiento de su sepultura y de la Emperatriz doña Isabel, su mujer" (4). Felipe II se decide por una "fundación real y dotación", digna sepultura de sus padres y también suya y de sus mujeres, hijos y hermanos. Asimismo, como un retiro para él, piensa en sus aposentos, en los de la Corte y su séquito, en un templo bajo la advocación de San Lorenzo, "por la particular devoción que le debía", y en un convento de la Orden jerónima, partes todas que habrían de componer un conjunto—el Monasterio—. Del testamento imperial emanaba un mandato, de la voluntad de Felipe II surgía un programa, y de éste se deducirían las trazas arquitectónicas que le dieran forma.

(1) FRAY ANDRÉS XIMÉNEZ: *Descripción del Real Monasterio*, págs. 9 y 10.

(2) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 413.

(3) ANTONIO PONZ: *Viaje de España*, tomo II, pág. 31.

(4) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 406.

Fundación de Felipe II y programa.

El programa que el Monarca impuso era creación personal suya, una vez concretadas sus ideas y entrevistado sólo por él, hombre "apasionado a fábricas e instruído y de gran gusto en la arquitectura" (1), la nebulosa arquitectónica que, en definitiva, concretaría el maestro elegido. Dado el carácter y la educación del Rey, surgiría una arquitectura de austera y profunda sensibilidad que, separándose totalmente de la tradición española, cuya conservación en el nuevo edificio no parece haber interesado en ningún momento al Monarca, y aun mucho de la italiana, terminaría por imponerse a cuantos artífices intervinieron en la gran obra. Todo el Monasterio quedará impregnado del espíritu de su fundador, así como también, y en lo sucesivo, las nuevas obras de su reino y dominios durante unos años. No hay que olvidar tampoco que las grandes dimensiones del edificio, en el caso de haberse ornamentado con alguna profusión, aumentarían enormemente su coste y el plazo de construcción. Hay constancia de la prisa que tenía Felipe II por verlo terminado; inmenso fué el esfuerzo económico que representó para una Hacienda en quiebra, como la española contemporánea, que suspendió pagos en 1575, levantar el Monasterio. Recuérdese la cicatería y tardanza con que fueron pagados algunos de los artistas españoles que trabajaron en el monumento.

Juan Bautista de Toledo.

No cabe duda de las razones del Monarca al elegir como arquitecto a Juan Bautista de Toledo, "en el cual concurrían—escribe Fray Juan de San Jerónimo, que, sin duda, lo trató—las partes y calidades que para el dicho oficio son menester, porque fué primero escultor y muy buen dibujador, matemático y arquitecto singular, y finalmente en arquitectura sobrepujaba a todos los oficiales de España" (2). Lo llamó porque le constaba que hizo su aprendizaje en las montañas de San Pedro, de Roma, donde le denominaban "el valiente español" (3). Encontrábase a la sazón en Nápoles a las órdenes del Virrey, primer marqués de Villafranca. Juan Bautista trajo de Italia el saber renacentista y la experiencia de las obras vaticanas y de la antigüedad, más el de aquellas otras que él creara y levantara en la capital de las Dos Sicilias (4). Entendía de la asociación del arco, la bóveda y la cúpula para formar un organismo completo; le era familiar la arquitectura que entonces se expandía por occidente y que Felipe II había tenido ocasión de admirar en sus viajes. "Hallábanse en él muchas de las partes que Vitruvio, príncipe de los arquitectos, quiere que tengan los que han de ejercitar la Arquitectura y ser maestros en ella" (5).

(1) LLAGUNO: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, tomo II, pág. 79.

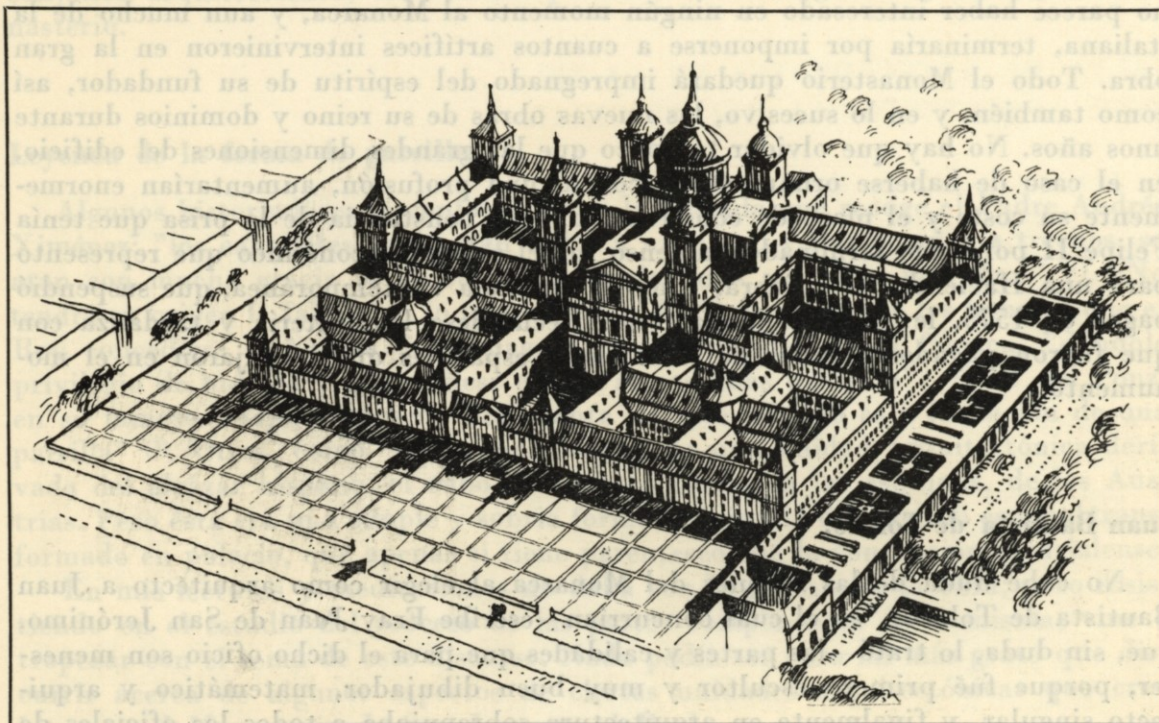
(2) FRAY JUAN DE SAN JERÓNIMO: *Libro de Memorias*, en "Fuentes literarias" de Sánchez Cantón.—Tomo I, pág. 233.

(3) Lo dice León Pinelo en sus *Anales manuscritos de Madrid*. Y, según D. Juan de Quiñones, Alcalde mayor de El Escorial, "fué aparejador de aquella fábrica (la de San Pedro, de Roma) en tiempo de Miguel Angel".—LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 78.

(4) El virrey, D. Pedro de Toledo, "creyó hallar cuanto deseaba en Juan Bautista de Toledo; y así le obtuvo del Emperador el título de director de las obras reales de Nápoles. Construyó y trazó el palacio de los virreyes, una iglesia dedicada al apóstol Santiago para los españoles, y en el coro un magnífico sepulcro con figuras de bajorrelieve, trabajadas por el célebre escultor Juan de Nola, y una calle, que aún conserva el nombre de la "Strada de Toledo".—LLAGUNO: *Obra citada*. Tomo II, pág. 78, nota 1.

(5) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 412.

Llegó Juan Bautista a Madrid en 1559, como director "de todas las obras reales, y entre tanto que se disponía la principal para la que le había llamado, le ocupó en otras menores" (1). En ese lapso de tiempo sería cuando, detallado el programa, Juan Bautista de Toledo debió de trazar sus dibujos y preparar el modelo, que, según se acostumbraba entonces, dispuso tallaran en madera. Le ayudarían los consejos del Rey para resolver "el principal cuidado que Su Majestad tenía en esta fábrica, la iglesia—basílica y panteón—, por ser, como el fin último, el todo



Interpretación de cómo pudieron estar dispuestos los volúmenes en el primitivo modelo en madera.

de lo que se pretendía" (2), y con la composición basilical, los aposentos reales—que abrazarían el presbiterio—, recordando la disposición de las habitaciones de Yuste, la alcoba donde muriera el Emperador y tal vez, antecedente menos divulgado, los aposentos que estaban junto al presbiterio de la iglesia de San Jerónimo, de Madrid, a oriente y norte, donde se recogían las personas reales algunas veces a oír los oficios divinos (3). Llaguno afirma, sin apoyarlo en ningún testimonio documental, que Juan Bautista de Toledo dirigió "el cuarto que tenía el Rey en San Gerónimo, antes que se edificase el Buen Retiro, que es aquel pedazo de habitación que une a la iglesia por la parte de oriente, donde hay un pequeño pórtico sobre columnas" (4). También aprovecharía el maestro los conocimientos y experiencia de los monjes jerónimos para el acondicionamiento de las partes que se les destinaban. De todas estas colaboraciones fueron surgiendo las unidades del plan que, formando un todo, cumplimentaría la voluntad real.

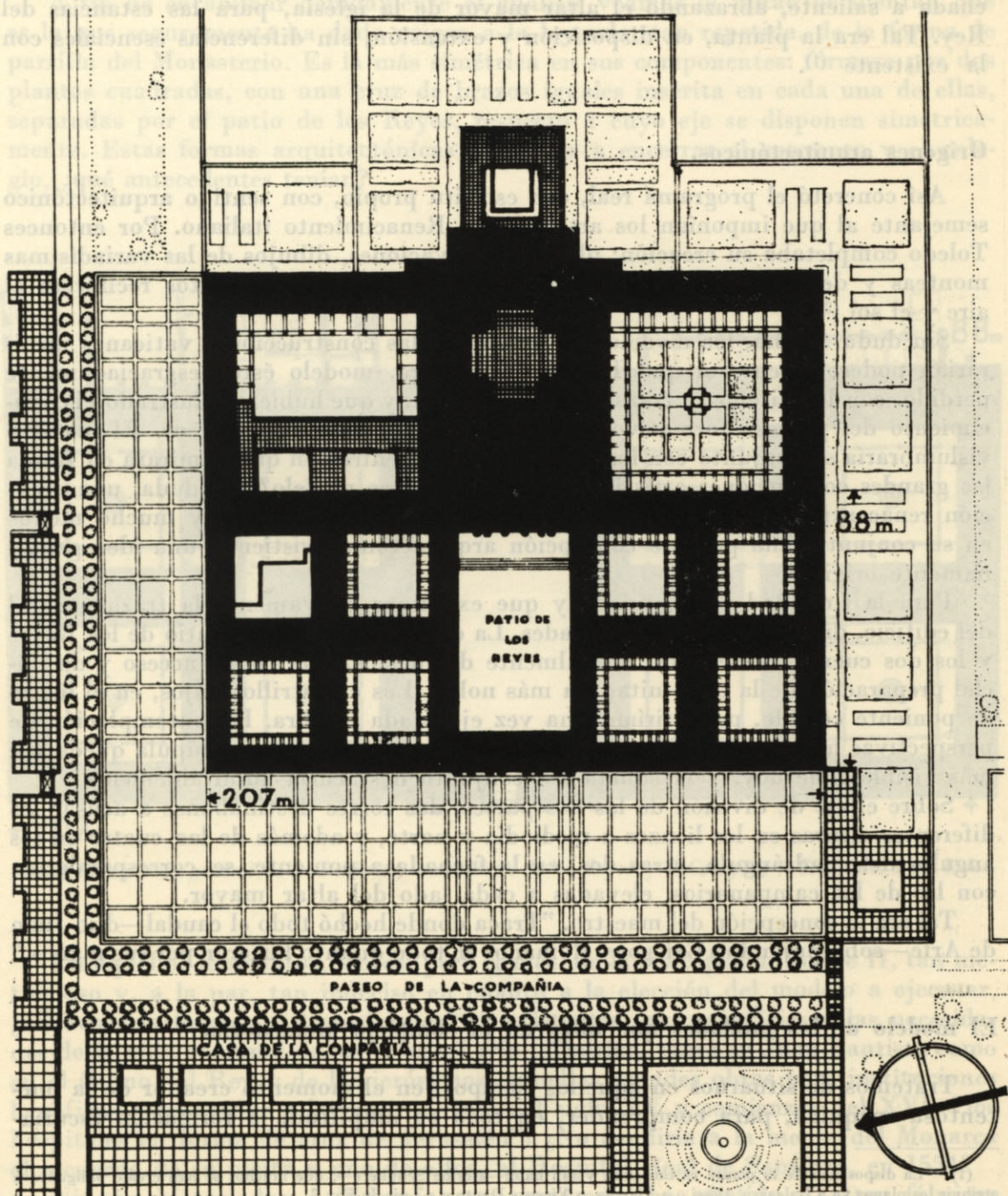
(1) LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 81.

(2) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 432.

(3) SIGÜENZA: *Obra citada*, en *Fuentes literarias para la historia del Arte español*, por F. J. SÁNCHEZ CANTÓN.—Tomo I, página 333.

(4) LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 88.

Como fruto de aquella labor nació la planta, la actual, conocida y admirada por todos. El maestro había situado los ejes, dispuesto las simetrías, agrupado en orden y en jerarquías las distintas unidades, estableciendo las debidas proporciones en sus trazas y volúmenes.



La invención de Juan Bautista de Toledo. La gran planta o "traza universal".

¿Cómo forjó su creación? La base fué un cuadrilátero, dividido en tres partes: la central, con la solemne entrada, el amplio atrio de bajas arcadas y el templo; la del mediodía, subdividida en cuatro claustillos y un claustro grande, equivalentes en superficie, composición repetida en el lado norte, en el que los cuatro claustros menores se reservaron para los monjes, y el patio para los servicios y habitaciones de la Corte. Otro cuerpo bajo fuera de la alineación, en la fachada a saliente, abrazando el altar mayor de la iglesia, para las estancias del Rey. Tal era la planta, en disposición y extensión, sin diferencias esenciales con la existente (1).

Orígenes arquitectónicos.

Así concretó el programa real, con espíritu propio, con sentido arquitectónico semejante al que imponían los artífices del Renacimiento italiano. Por entonces Toledo completaba su creación: plantas y elevaciones, dibujos de las variadísimas montañas y de los perfiles del modelo, de todos cuantos elementos recibirían el aire y el sol (2).

Sin duda alguna, los modelos en madera de las construcciones vaticanas inspirarían poderosamente el que Toledo compusiera, modelo éste desgraciadamente perdido, con los diseños y trazas que lo definían, y que hubieran ilustrado el conocimiento del proceso formativo que ahora tratamos de desentrañar. El maestro vislumbraría su conjunto con los mismos ojos ardientes con que admirara en Roma las grandes concepciones artísticas. ¿Cómo sería ese modelo? Sin duda, una creación renacentista, una obra italianizante en sus diversas partes y mucho menos en su conjunto; una pujante concepción arquitectónica vistiendo una idea genuinamente original.

Para la finalidad perseguida hay que examinar nuevamente la traza general del edificio, dividiéndola en dos mitades. La del poniente, con el patio de los Reyes y los dos cuerpos simétricos, lateralmente dispuestos, serviría de acceso y de inicial preparación de la otra mitad, la más noble. Los claustillos bajos, en el lienzo de poniente corrido, permitirían, una vez ejecutada la obra, la contemplación de perspectivas hoy inexistentes. Las muchas torres, el crucero y la cúpula quedarían más visibles que hoy, y la silueta del conjunto destacaría admirablemente.

Sobre el eje de división de las dos partes, dos torres destinábanse a acusar las diferentes alturas en los lienzos a mediodía y norte, y además de las cuatro en los ángulos del cuadrángulo, otras dos, en la fachada a poniente, se corresponderían con las de los campanarios, elevadas a cada lado del altar mayor.

Tal era la concepción del maestro. "Traça donde hechó todo el caudal—dijo Juan de Arfe—sobrepujando a Griegos y Romanos en todo quanto hizieron por sus manos."

El modelo de las unidades que integran el complejo Monasterio.

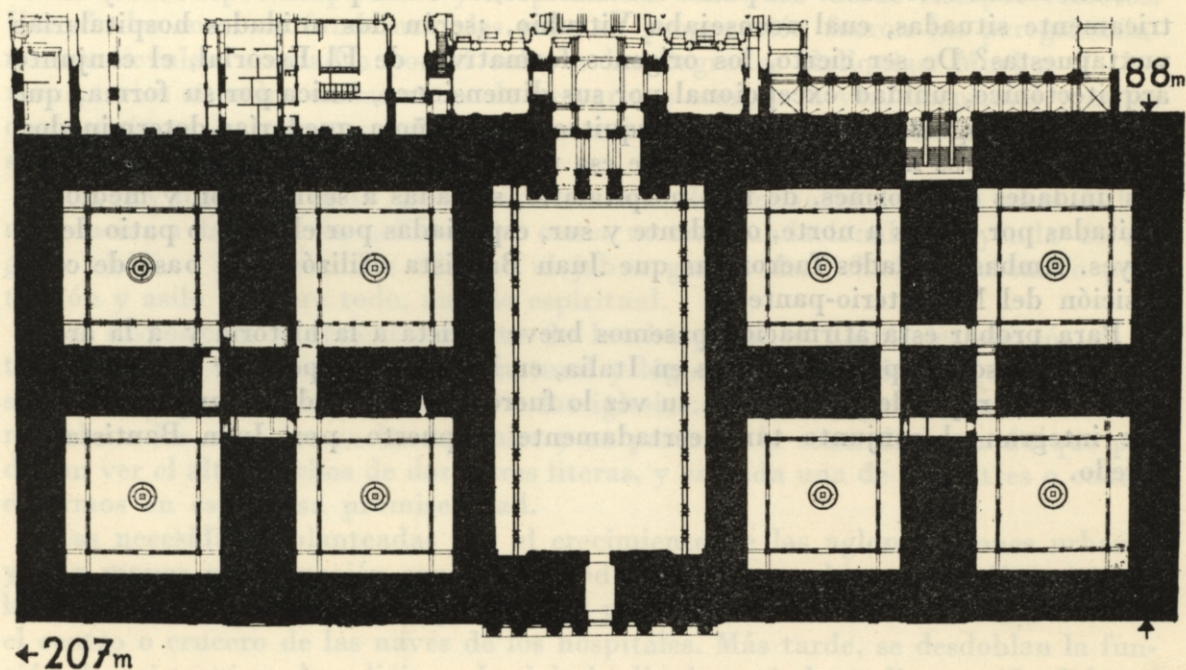
Tratemos de situarnos en aquellos tiempos, en el momento creador de la portentosa máquina, para comprender, en toda su amplitud, la formación escuria-

(1) "La disposición de la planta es tan clara y tan hábil—escribe Schubert—, que muchos se han creído obligados a atribuir los planos ya a Galeazzo Alessi o a Vignola, a Vicente Dante o a Luis de Fox."

(2) "Eligió Juan Bautista por aparejadores a Pedro de Tolosa y a Lucas de Escalante; concluyó las trazas, las firmó el Rey y partió de Madrid con ellas y el modelo para la aldea del Escorial."—(LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 84.)

lense. Las diferentes unidades que la integran en perfecta trabazón y armonía, con idénticos sentido y estilo arquitectónicos, bien merecen detenido análisis. Sin embargo, aun siendo la basílica la base fundamental del Monasterio, no es la unidad arquitectónica que nos atrae al meditar sobre los orígenes de la ordenación, sino aquellas otras menos estudiadas, esenciales en la disposición tan acertada y firme de la planta.

A fin de encaminar debidamente el análisis veamos la mitad occidental, que es la que seguramente ha dado origen a la leyenda, tan repetida, de la forma de parrilla del Monasterio. Es la más simétrica en sus componentes: fórmase por dos plantas cuadradas, con una cruz de brazos iguales inscrita en cada una de ellas, separadas por el patio de los Reyes, respecto a cuyo eje se disponen simétricamente. Estas formas arquitectónicas que iban a encerrar el convento y el colegio, ¿qué antecedentes tenían?



Mitad de la planta general, la de Poniente, con el Patio de los Reyes, y el Colegio y el Convento, a sus lados.

En aquellos momentos, lentos, pero firmes, de la concepción, Felipe II, tan meticuloso y, a la par, tan indeciso en cuanto a la elección del modelo a ejecutar, ¿no evocaría formas y disposiciones, ya existentes, que satisficiesen las necesidades de la vida comunal de los monjes? ¿No influirían, tanto en Juan Bautista como en el ánimo del Rey y de los jerónimos, aquellas grandes obras para instituciones benéficas comenzadas a levantar a fines del siglo XV y comienzos del XVI, "los hospitales en forma de cruz de Jerusalén"? ¿No acudiría a la mente del Monarca el recuerdo de su visita a uno de ellos, al Hospital Real de Santiago, en 1554?

Ningún historiador o biógrafo—que sepamos—ha aludido a estas fábricas como posibles unidades arquitectónicas fundidas en el gran perímetro cuadran-

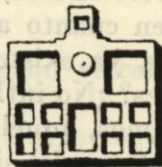
gular de El Escorial. Nada creo se ha dicho de estas casas hospitalarias españolas como precedentes que pudieron influir decisivamente en el plan general de la obra escorialense.

Insistiendo sobre el momento de la creación, parece que, tanto Juan Bautista de Toledo como quienes con él compartieron la responsabilidad del proyecto inicial, hubieron de sentirse influidos por esas edificaciones que, en tiempos anteriores, habían merecido la atención y el interés de los Reyes Católicos, del Emperador y de los magnates de la Iglesia. Las grandes obras hospitalarias, nacidas en Italia, iniciadas en España con el Real Hospital de Santiago de Compostela, el de Granada y el toledano de Santa Cruz, y proseguidas con los de Sevilla, Valencia y otros; fábricas que enriquecieron la arquitectura española del siglo XVI y aún perviven para orgullo del arte patrio y testimonio de la caridad de sus fundadores.

Esta mitad occidental del plano escorialense, esas dos plantas idénticas y simétricamente situadas, ¿serán dos unidades hospitalarias yuxtapuestas? De ser cierto, los orígenes formativos de El Escorial, el conjunto arquitectónico, unidad excepcional por sus dimensiones, única por su forma, que ha influido y seguirá influyendo en la arquitectura española, quedarían determinados.

Para nosotros no cabe duda de que esa mitad de la planta está compuesta por dos unidades cruciformes, de tipo hospitalario, situadas a septentrión y mediodía, limitadas por muros a norte, occidente y sur, espaciadas por el atrio o patio de los Reyes. Ambas unidades fueron las que Juan Bautista utilizó como base de composición del Monasterio-panteón.

Para probar esta afirmación pasemos breve revista a la historia y a la arquitectura de esos hospitales creados en Italia, en los que creo percibir el precedente de los de Enrique de Egas, que a su vez lo fueron de las unidades arquitectónicas que integran el conjunto tan acertadamente dispuesto por Juan Bautista de Toledo.



LOS HOSPITALES ITALIANOS DEL SIGLO XV, MODELOS DE LOS DE LOS REYES CATOLICOS

El espíritu cristiano que vivifica la acción de la caridad sobre los desvalidos ofrecía cuidados y asistencia, en vida más o menos conventual, por medio de instituciones de tipos hospicianos y hospitalarios conocidas desde tiempos remotos. Uno de los motivos fundamentales para su propagación fueron las peregrinaciones medievales, animadas por el culto a las Sagradas Reliquias. Muchos de los monasterios situados en las rutas de peregrinos eran, a la vez, hospitales y asilos que acogían a los romeros trashumantes enfermos, y si morían, les daban piadosa sepultura.

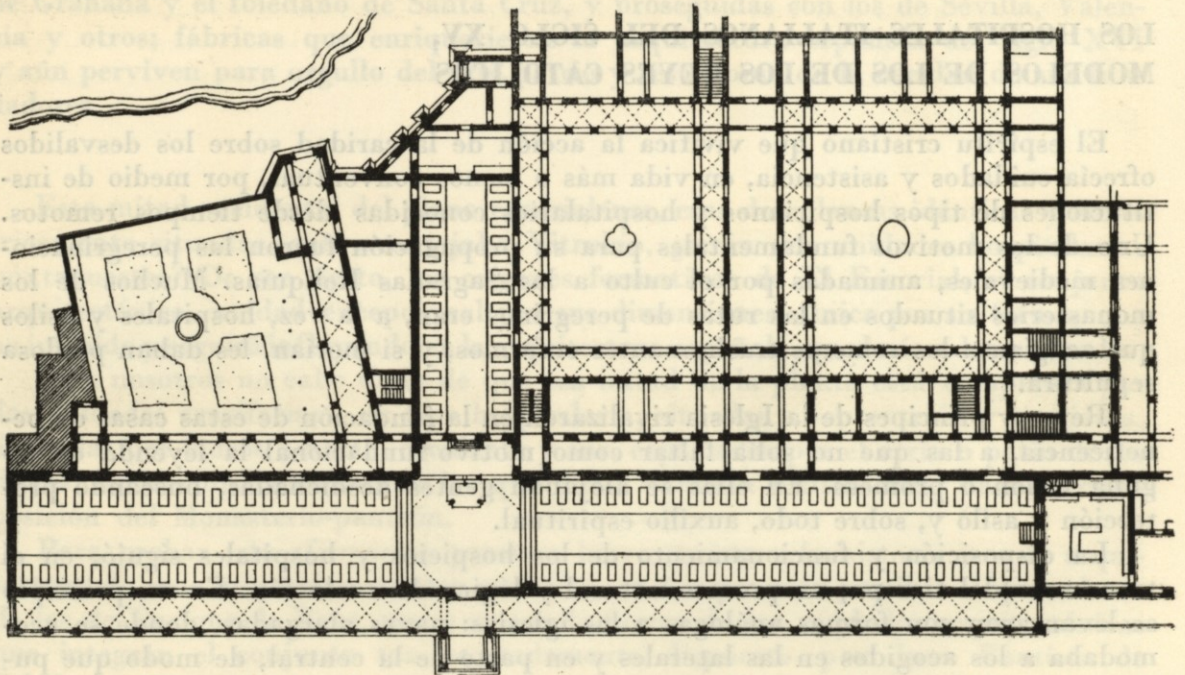
Reyes y príncipes de la Iglesia rivalizaron en la fundación de estas casas de beneficencia, a las que no solía faltar como motivo fundacional la leyenda de alguna visión o promesa. En ellas se alojaban gentes desdichadas, buscando protección y asilo y, sobre todo, auxilio espiritual.

La disposición y funcionamiento de los hospicios y hospitales siguió, en el transcurso del tiempo, un proceso natural y lógico de evolución. En un principio se levantaron con formas análogas a las iglesias: naves alargadas, donde se acomodaba a los acogidos en las laterales y en parte de la central, de modo que pudieran ver el altar; lechos de dos o tres literas, y en cada una de ellas, tres o cuatro enfermos en espantosa promiscuidad.

Las necesidades planteadas por el crecimiento de las aglomeraciones urbanas y una mayor preocupación sanitaria, produjeron un cambio en las disposiciones hospitalarias, reflejado en sus plantas. Al principio, el servicio divino se sitúa en el centro o crucero de las naves de los hospitales. Más tarde, se desdoblaron la función de asistencia y la religiosa. La iglesia dispónese independiente o fundida en el conjunto, pero separada de la vida hospitalaria. Las crujiás de las enfermerías se sitúan en uno o en dos brazos, buscando una buena orientación. Este proceso evolutivo, que indico esquemáticamente, culmina en el hospital italiano del Espíritu Santo, en Sassia, Roma, fundado por el Papa Inocencio III (1198-1216) como asilo de pobres y enfermos, capaz para trescientos acogidos. En 1201 era ya famoso. Se le considera como el origen de un gran movimiento de la orden hospitalaria, que tuvo amplias repercusiones en todos los países, particularmente en Alemania, donde se construyeron hasta unos ciento cincuenta. Hospitales con la misma denominación de "Espíritu Santo" se fundan en Zurich (1207), en Viena (1208), en Inglaterra, Dinamarca, Escandinavia. En la propia Italia se levanta una red de ellos, de los que subsisten algunos, conservando su nombre primitivo. También fueron numerosos en España.

En 1471, al iniciarse el pontificado de Sixto IV, sobrevino un incendio en di-

cho hospital de Roma. El Papa decidió levantar un nuevo edificio, "para acoger a los enfermos pobres, con locales separados para hombres, mujeres y niños". Comenzaron los trabajos en 1473, y el hospital pudo habitarse en 1476. Su arquitectura es de las que mejor traducen el estilo del Renacimiento. Fué proyectado por el florentino Baccio Pontelli. Se compone de dos galerías, una alargada, dividida en dos por un crucero, y otra ala normal a la anterior. En el crucero, de dos alturas, estaba el altar, visible desde las naves destinadas a enfermerías.



Planta del hospital del Espíritu Santo, en Sassia (Roma). 1473-1476.

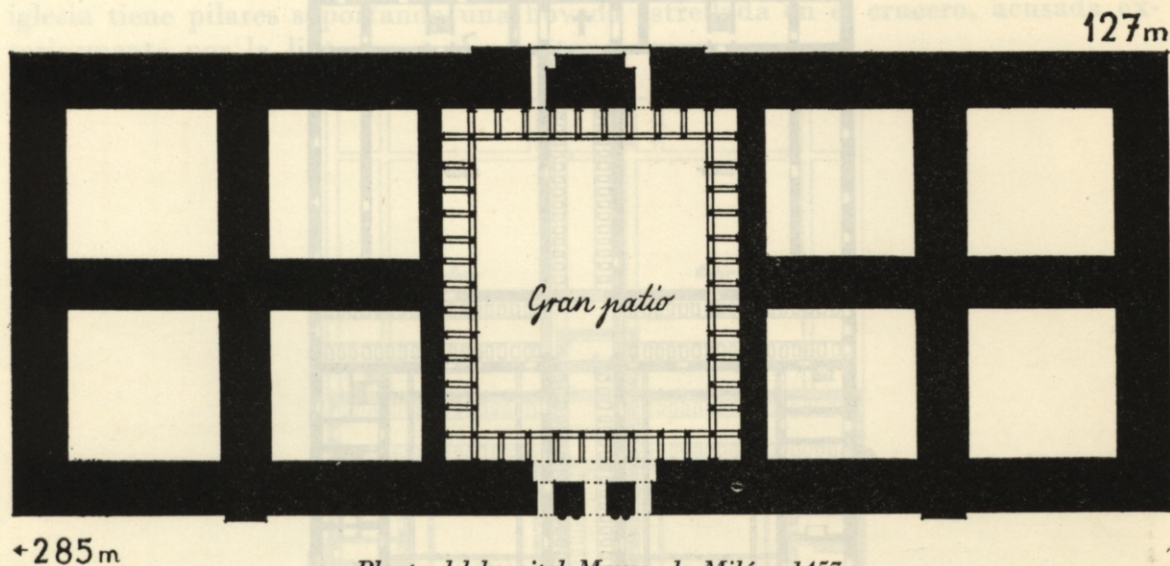
Las naves con los tres brazos, sin llegar a formar la cruz. La disposición del altar en el encuentro de las naves.

Por aquellos tiempos se construyeron en Italia otros vastos edificios hospitalarios. Con intervalos breves surgen el hospital Mayor de Milán, el Pammattone, de Génova, y el hospital de los Inocentes, en Florencia, debido a Brunelleschi y fundado por el Papa Martino V, una de las obras iniciales más puras y claras del Renacimiento, edificada en los años 1419 a 1424.

El hospital Mayor de Milán, de carácter municipal, para la asistencia libre, fundado por Francisco Sforza en 1457 y trazado por uno de los más ilustres maestros del Renacimiento italiano, Antonio Filarete, arquitecto y escultor, destácase por lo perfecto de sus formas. Tiene un gran patio central, y a uno y otro lado le flanquean los cuerpos hospitalarios, regulares y repetidos, en forma de cruz. Su parentesco con la mitad occidental escorialense es bien notorio.

De estos hospitales ha dicho certeramente el ilustre académico y profesor Don Elías Tormo: "Me interesó siempre mucho este notable conjunto (el del hospital del Espíritu Santo), por creerlo idea arquitectónica engendradora, a distancia, de la excepcional novedad española de los tres inmensos hospitales de los Reyes Católicos: el de Santiago de Compostela, el de Granada y el de Santa

Cruz, de Toledo." Y añade: "el modelo más propio y perfecto, del cual a la vez son hijos el gran hospital de Roma y los tres españoles citados, es el proyecto del grandioso Ospedale Maggiore de Milán" (1). Esta opinión, que comparto, del prestigioso maestro español, confírmala el hecho de la difusión alcanzada en Europa por los hospitales inspirados en el de Milán, tanto en sus trazas como en su organización asistencial.



Planta del hospital Mayor, de Milán. 1457.

Esta planta, perfecta y de vastísimas proporciones, debió de ser conocida por Juan Bautista de Toledo. Compárese con la parte occidental de la planta del Monasterio (pág. 15), de dimensiones más reducidas.

Y tras el breve recorrido histórico llegamos a los hospitales españoles "cruciformes", según definición de Lampérez

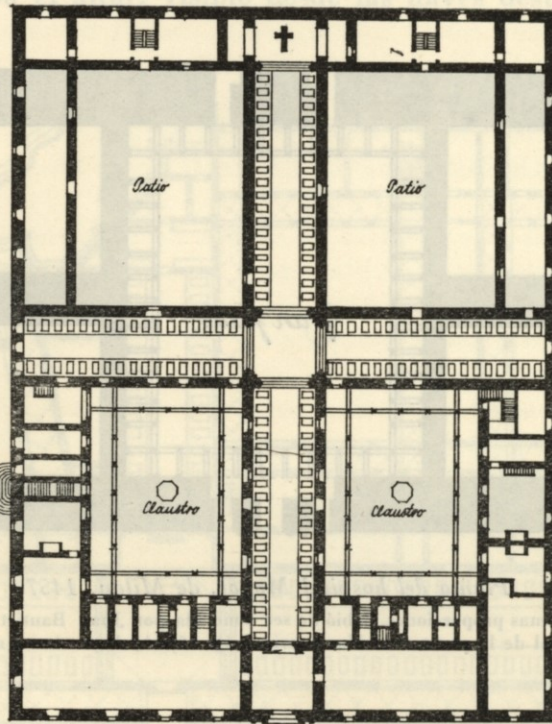
Tantas y tan variadas eran las instituciones benéficas que la caridad había multiplicado por España durante las centurias anteriores, que los Reyes Católicos arbitraron los medios para terminar con la acción dispersa y conseguir la conveniente unificación. Puede afirmarse que a finales del siglo XV tenían noticia nuestros Reyes de los hospitales que funcionaban en los diversos estados, y principalmente en Italia, como asimismo del fundado por el Papa Alejandro VI en la Ciudad Santa para la colonia española. Recordemos la celosa atención dedicada por la reina Isabel a los hospitales de campaña durante la guerra de Granada, según refieren los cronistas de los Monarcas católicos.

Plantas y alzados de los hospitales de Santiago de Compostela, de Santa Cruz, de Toledo; Real, de Granada, y de la Sangre, en Sevilla.

En el orden cronológico, el primer hospital español de tipo cruciforme es el Real, de Santiago, que trazó Enrique de Egas, con sujeción al programa establecido por los Reyes Católicos, en el que daban normas y consejos respecto a

(1) ELÍAS TORMO: *Monumentos de españoles en Roma*, tomo II, pág. 227.

"disposición, higiene, construcción y ornato", ordenando fuese capaz para doscientos enfermos distribuidos en cien camas. En el año 1499 se entregaron las instrucciones reales al arquitecto, y dos años más tarde comenzaron las obras, parcialmente terminadas en 1511.



↑
Planta tipo de los hospitales concebidos por Egas.
1501-1511.

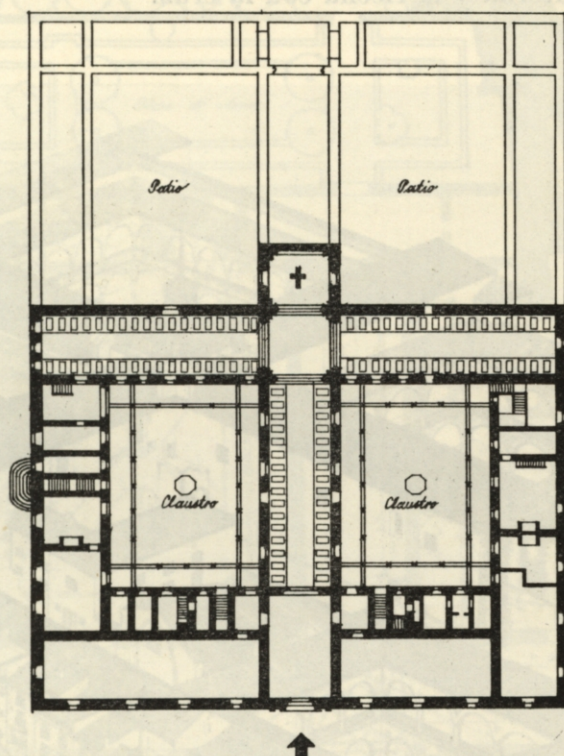
Los planos que dibujara Egas para dicho hospital y los de los que posteriormente levantaron los mismos Monarcas significan un importante avance en el proceso de estas obras en nuestra patria. Hay relación entre las normas por que se regían los hospitales italianos y las dispuestas para los españoles, paralela a la analogía entre las plantas de unos y otros. Egas trazó los muros exteriores que completan la cruz de Jerusalén, en forma semejante a los de las dos unidades, en cruz, del hospital Mayor de Milán, y parcialmente a los brazos de la incompleta cruz del de Sassia, en Roma, cuyo crucero está dispuesto en forma abierta.

"El magno plan de Enrique de Egas no fué ejecutado más que en parte: tres brazos de la cruz, con los dos primeros patios y las crujías adyacentes." "Imposibilitado de hacer los cuatro patios varió el plan, colocando la iglesia en lo que, por entonces, quedó como cabecera" (1). En la disposición del plan cruciforme primitivo las crujías unían los extremos, conforme se representa en la planta adjunta. De los cuatro espacios serían claustrillos con galerías los dos orienta-

(1) LAMPÉREZ: *Arquitectura civil española*, tomo II, págs. 268 y 270.

dos a mediodía, y patios desprovistos de ellas los situados a norte; las crujías, iguales; vestíbulo, escaleras claustrales, crucero en altura, al que asoman los aposentos del piso principal, y dos plantas.

En los claustillos, rectangulares, de seis y cuatro arcos por lado, los fustes de las columnas están coronados por variados capiteles de hermoso dibujo—preciosa joya del arte renacentista—, sobre los que descansan los arcos, decorados con escudos. Los otros dos patios fueron construídos a fines del siglo XVIII. La iglesia tiene pilares soportando una bóveda estrellada en el crucero, acusada exteriormente por la linterna y el remate.



*Hospital Real, de Santiago de Compostela.
La planta de Egas tal como debió quedar
en 1511.*

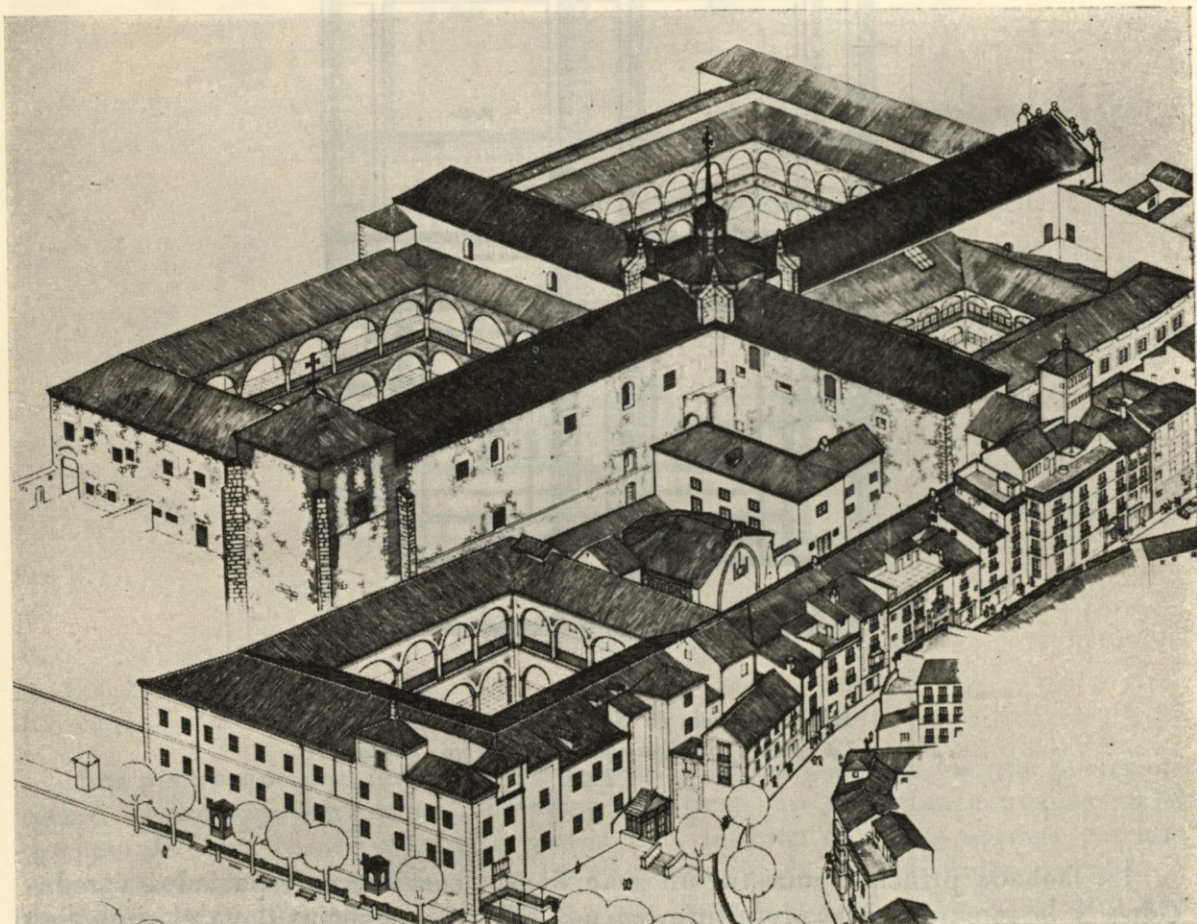
La fachada principal muestra un gran lienzo, con huecos espaciados y reducidos, y la rematan el cornisamento, en una de cuyas escocias lleva el simbólico cordón franciscano. La portada gótica, "demasiado minuciosa", tiene a ambos lados los escudos real e imperial, cual ordenaban las instrucciones de los Reyes.

* * *

El Papa español, Alejandro VI, otorgaba en el año 1494 al arzobispo de Toledo, Pedro González de Mendoza, la bula para fundar en la imperial ciudad un hospital de expósitos. Al siguiente año moría en Guadalajara el gran Cardenal.

La Reina Isabel la Católica se encargó de llevar a cabo la obra, atribuida tradicionalmente a su arquitecto Enrique de Egas.

En la planta se dibuja, bien definida, la cruz de Jerusalén. No es perfecta, ni completa, como en los hospitales italianos; pero, dado el lugar de que se pudo disponer, levantáronse la cruz central y dos claustros. El crucero sirve en planta baja para las comunicaciones de los brazos de la cruz, y de éstos con los claustros o patios; a él asoman las naves en planta alta, interrumpidas al llegar a su altura, y queda cubierto en cuerpo octogonal —forma que utilizara el maestro Toledo en los cruces de las naves de los claustillos de El Escorial—, sobre el que se levanta una pequeña linterna y la flecha con la cruz.

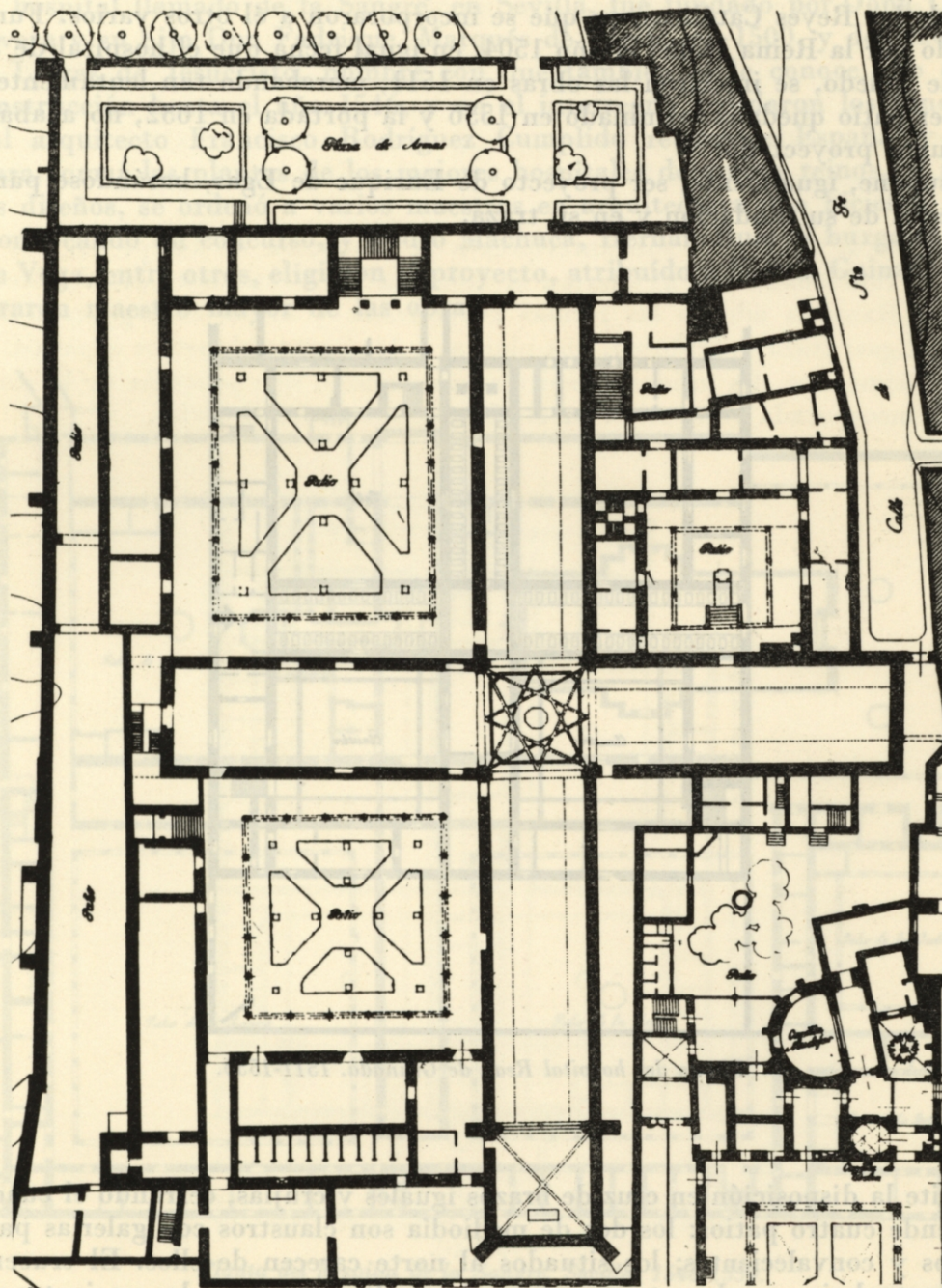


Hospital de Santa Cruz, de Toledo. Perspectiva mostrando la cruz de Jerusalén, el crucero, el cubo sobre la capilla y los claustillos, en su estado actual. Las edificaciones del primer término fueron derribadas por el año 1934-35.

En la pendiente calle toledana aparece la portada, hoy mutilada, y tras ella el zaguán, del que arranca la escalera, con paredes almohadilladas y adornos platerescos; el techo, artesonado, como los brazos de la cruz. En el interior, a la derecha, el primer claustro, de planta rectangular, con seis y siete arcos por lado,

y más al fondo el segundo, cuadrado, por cinco arcos, cerrados éstos por crujiás rectangulares desigualmente dispuestas. Al otro lado, un patio menor y un espacio con edificaciones mudéjares, que impidieron la construcción del cuarto patio.

Los claustros son bellos ejemplares renacentistas, con columnas finas y arcos rebajados. En un principio se situó el altar en el crucero, sobre el que se eleva el cimborrio, apeado en cuatro arcos torales.



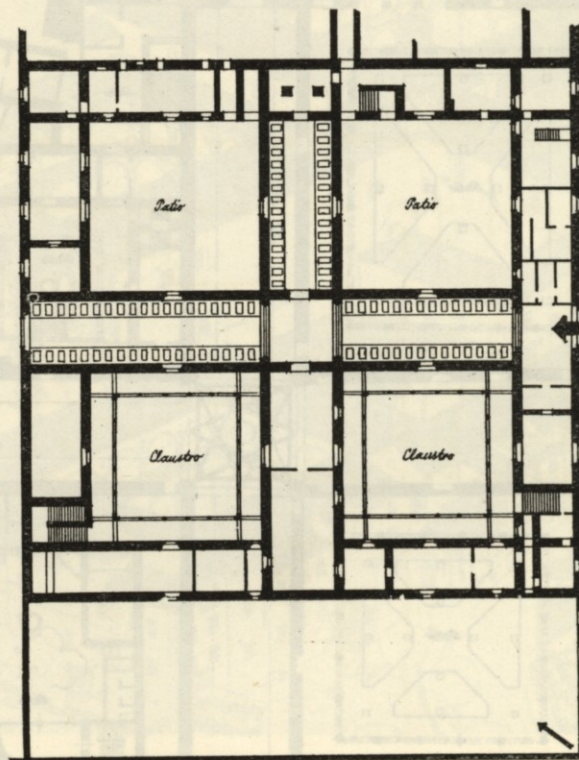
Planta del Hospital de Santa Cruz, 1505-1514. La cruz de Jerusalén, con su crucero. Al fondo de la nave más larga, el altar.

Esta debió de ser, a nuestro modesto juicio, la unidad hospitalaria que más directamente pudo influir en la composición de la mitad occidental de la planta del Monasterio de El Escorial.

* * *

El hospital Real, de Granada, está comprendido en el vasto plan de unificación de los Reyes Católicos, ya que se incorporaron a él otros varios. Fundado y dotado por la Reina Isabel el año 1504, en igual fecha que el hospital de Santa Cruz, de Toledo, se iniciaron las obras en 1511, marchando tan lentamente, que el primer patio quedaba terminado en 1536 y la portada en 1632, no acabándose el conjunto proyectado.

Se supone, igualmente, ser proyecto de Enrique de Egas, basándose para ello en la fecha de su fundación y en su traza.



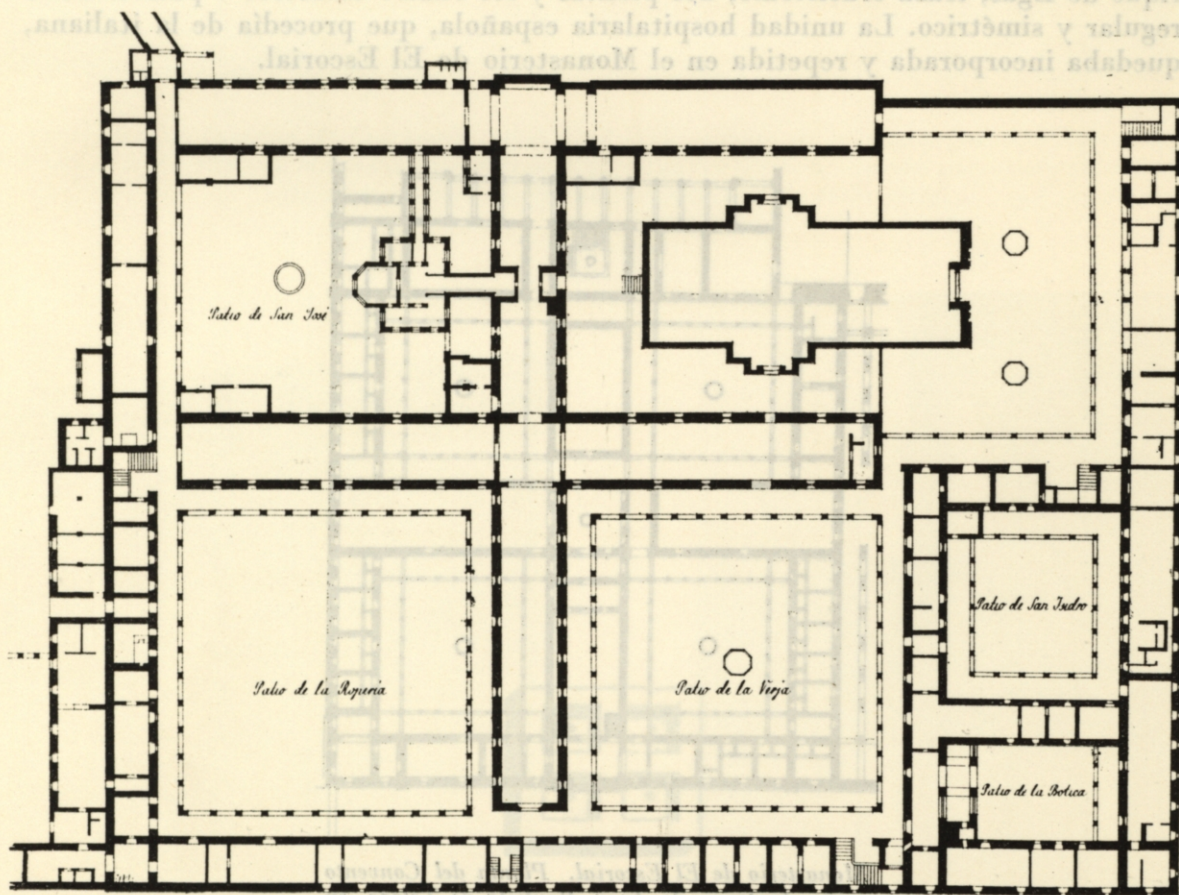
Planta del hospital Real, de Granada. 1511-1536.

Repite la disposición en cruz de brazos iguales y crujías, cerrando el cuadrado. Comprende cuatro patios: los dos de mediodía son claustros con galerías para los enfermos y convalecientes; los situados al norte carecen de ellos. El crucero, en cuya planta baja, en el centro, se disponía el altar para que los pacientes pudiesen ver la celebración de la misa, tiene bóveda nervada, y las naves, techum-

bres con encasetonados de madera. Los lienzos de la fachada, la escalera y el crucero, son de arquitectura plateresca; la portada, clásica, y los artesonados, moriscos y góticos. "De haberse terminado los cuatro patios—dice Lampérez—, el hospital granadino sería un soberbio y completo ejemplar" (1).

* * *

El hospital llamado de la Sangre, en Sevilla, fué fundado por Doña Catalina de Rivera y su hijo Don Fadrique, Marqués de Tarifa, en 1500, y dedicado a las Cinco Llagas de Jesucristo, nombre con que también se le conoce. No empezó su construcción hasta el año 1546, y en el interregno acordaron los fundadores que el arquitecto Francisco Rodríguez Cumplido recorriese España y Portugal para tomar las plantas de los mejores hospitales de ambos reinos. A la vista de sus diseños, se ordenó a varios maestros en arquitectura que hiciesen las trazas, convocando un concurso, y Pedro Machuca, Hernán Ruiz el burgalés y Gaspar de Vega, entre otros, eligieron el proyecto, atribuído a Martín Gainza, a quien nombraron maestro mayor de las obras.



Planta del hospital de la Sangre. Sevilla. 1546-1559.

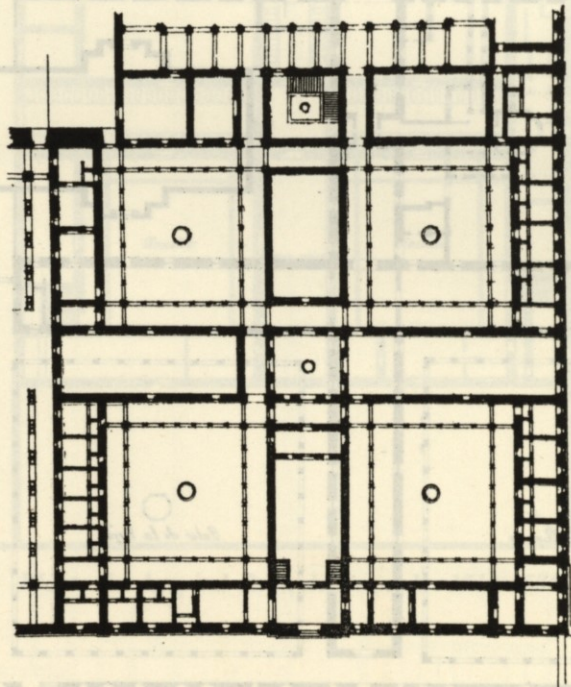
(1) LAMPÉREZ: *Obra citada*, tomo II, pág. 278.

En el plan primitivo, alterado posteriormente, era cruciforme. Se mejoró la disposición de las naves, que adquirieron proporciones más amplias, logrando la independencia de las salas de enfermos y de las circulaciones horizontales y de otro orden. La iglesia, primitivamente, debió de situarse dentro de la cruz, en uno de sus brazos.

La forma de la planta, perfecta, es rectangular, con cuatro patios. Los dos primeros—patios de la Verja y de la Ropería—, con galerías de once huecos en cuadro, deben hallarse tal cual se proyectaron. En otro de los patios se situó, más tarde, la iglesia, que dispone de un amplio atrio con galerías.

Influencia de la arquitectura de esos hospitales en el plano de El Escorial.

Todos estos hospitales son anteriores a la fundación de Felipe II. Sus ordenanzas de funcionamiento ayudarían al Monarca para establecer las del Monasterio. Juan Bautista adoptó las formas geométricas y disposición general de Enrique de Egas; traza cruciforme, dos plantas y los cuatro claustros o patios. Todo regular y simétrico. La unidad hospitalaria española, que procedía de la italiana, quedaba incorporada y repetida en el Monasterio de El Escorial.



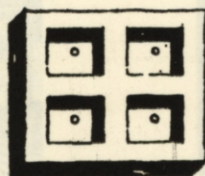
Monasterio de El Escorial. Planta del Convento según la traza de Juan Bautista de Toledo, en 1563 (1).

(1) Dibujado sobre la lámina del *Catálogo de Dibujos. I. "Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores, para el Monasterio del Escorial"*, por Matilde López Serrano.

En este esbozado proceso evolutivo, y a través de los dibujos y planos adjuntos, ha podido apreciarse el parentesco entre las formas arquitectónicas italianas y españolas en las que creo se inspirara Juan Bautista de Toledo para su concepción del Monasterio del Escorial, y precisamente esas semejanzas han de referirse a las partes del modelo primitivo, modificadas posteriormente, donde las mudanzas tuvieron mayor alcance.

El crucero de los hospitales italianos y de los de Egas se cambia en El Escorial; los vacíos de las naves se llenan con plantas intermedias. Ya no será la visibilidad la razón de su composición. Subsistirá la forma, pero se modificará la función. La inspiración inicial será alterada por el servicio a una distinta necesidad, persistiendo la idea original en la disposición. Aquellas formas que influyeron en el maestro y aquel programa hospitalario que conoció Felipe II, son los fundamentos de las trazas de la mitad occidental escorialense. Vamos a verlo con el examen detallado de estas partes del Monasterio.

Hospital Real de Santiago de Compostela. Años 1501-1511.—Lienzo de la fachada principal que dibujara Enrique de Egas, cerrando la ciudad hospitalaria en su ciudad con las modificaciones que cambiaron su aspecto, abriendo la fachada con los balcones curvados a la vista plana.

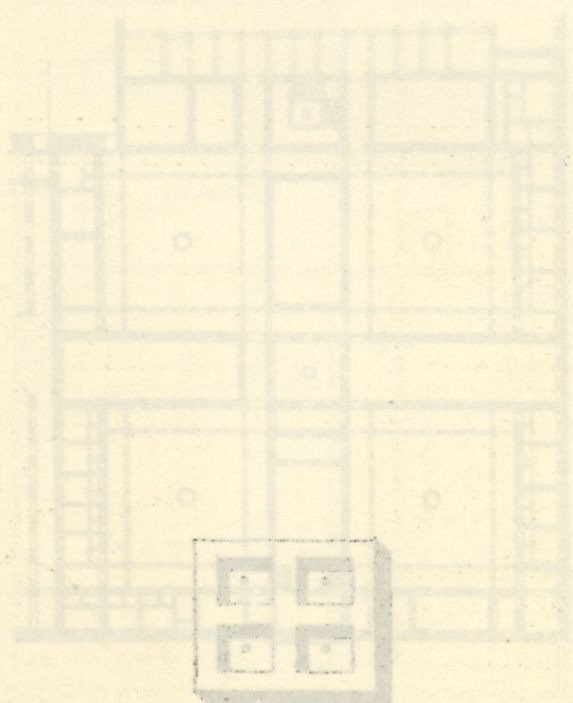


Hospital Real de Santiago.—La rica portada sobre el eje de la cruz de Jerusalén, con los arcos reales e imperiales.

Hospital Real de Santiago.—Uno de los arcos con doble planta y la fuente central.

En este esbozado proceso evolutivo, y a través de los dibujos y planos adjun-
tos, ha podido apreciarse el parentesco entre las formas arquitectónicas italianas
y españolas en las que creó se inspirara Juan Bautista de Toledo para su concep-
ción del Monasterio del Escorial, y precisamente esas semejanzas han de referirse
a las partes del modelo primitivo, modificadas posteriormente, donde las mudanzas
tuvieron mayor alcance, nos adelantamos a señalar, cuando al de amor al
El cruce de los hospitales italianos y de los de España se cambian en El Escor-
rial; los vacíos de las naves se llenan con plantas intermedias. Ya no será la sime-
tría la razón de su composición. Subsistirá la forma, pero se modificará la función.
La inspiración inicial será alterada por el servicio a una distinta necesidad, persi-
tiendo la idea original en la disposición. Aquellas formas que influyeron en el
maestro y aquel programa hospitalario que conoció Felipe II, son los fundamentos
de las tramas de la mitad occidental escorialense. Vamos a verlo con el examen
detallado de estas partes del Monasterio.

Todo este hospital con anterioridad a la fundación de Felipe II se encontraba
funcionando para ayudar al Monarca para establecer las del Monasterio.
Juan Bautista adoptó las formas geométricas y disposiciones generales de Es-
paña, traza cruciforme, dos plantas y los cuatro claustros o patios. Todo
regular y simétrico. La unidad hospitalaria española, que precedía de la italiana,
quedaba incorporada y repetida en el Monasterio de El Escorial.



Monasterio de El Escorial. Planta del Claustro
según el plano de Juan Bautista de Toledo, en
1563 (1).

(1) Véase el libro de la Academia de Historia de España, t. 1. "Tratado de Juan de Herrera y sus discípulos, para el Monasterio de El Escorial", por Ricardo López Cuevas.



Hospital Real de Santiago de Compostela. Años 1501-1511.—Lienzo de la fachada principal, que dibujara Enrique de Egas, cerrando la unidad hospitalaria en su mitad con las modificaciones que cambiaron su aspecto, abriendo la fábrica con los balcones corridos a la vasta plaza.



Hospital Real de Santiago.—La rica portada gótica, al eje de la cruz de Jerusalén, con los escudos reales e imperiales.



Hospital Real de Santiago.—Uno de los claustrillos con doble planta y la fuente central.



Hospital Real de Santiago.—Angulo de uno de los claustros con grandes arcos en planta baja y apilastrados y doble arco en planta alta, por cada arco de la planta inferior.



Hospital de Santa Cruz, de Toledo. Años 1505-1514.—Lienzo de la fachada y portada en el eje de la planta cruciforme.



Hospital de Santa Cruz.—Zaguán y arranque de la escalera.



Hospital de Santa Cruz.—Detalle de la escalera y galería alta con artesonado.



Hospital de Santa Cruz.—Patio renacentista con doble arquería. Arcos de medio punto en primera planta y rebajados en la planta elevada.



Hospital Real de Granada. Años 1511-1536.—Uno de los claustros renacentistas, con el crucero sobre los brazos de la planta en cruz.



Hospital de Granada.—Claustrillo sin terminar.



Hospital de Granada.—Detalle de uno de los claustros.



Hospital de Granada.—Portada de época posterior (1632), con las iniciales de los Reyes Católicos sobre el paramento mural.

MUDANZAS EN EL PROGRAMA: AUMENTAN LOS MONJES Y LAS NECESIDADES

Juan Bautista de Toledo veía adelantar su magna obra por él dirigida (1). Replanteadas las líneas de los paramentos, se había excavado el terreno y arrancado las rocas sueltas graníticas para formar los lechos resistentes sobre los que montearía los amplios y firmes cimientos que, más tarde, permitirían sobrecargarlos con mayor número de plantas. Se elevaban los ataludados muros con sus recias hiladas y sobrias canterías y levantábanse los paramentos a saliente y mediodía, rotos por los humildes y repetidos huecos de las celdas conventuales. Sobre las bóvedas, que asombran por su longitud—de cañón, rebajadas, pasos oblicuos, lunetos diversos y dinteles—, se alzaban los muros internos, así como otros de gran importancia, ocultos en gran parte, visibles tan sólo en las escalinatas y muros del jardín de los Frailes. Dentro del perímetro se iniciaba el gran claustro que habría de llamarse de los Evangelistas.

Toledo, obligado a modificar las elevaciones de las dos unidades simétricas.

El programa iba a modificarse en virtud de las consideraciones que fray Juan de Huete, prior de la comunidad, expone al secretario del Rey, en carta de 31 de mayo de 1564. La alteración se acusa en un Memorial, de mano del propio Felipe II, fechado en julio de aquel mismo año (2), en el que plantea la mudanza del modelo circunscrita a su mitad occidental.

A fin de dar satisfacción a los deseos del prior y cumplimentar lo dispuesto por el Monarca en su Memorial, Juan Bautista de Toledo varía su plan, y para aprovechar la obra ya realizada proyectó elevar más plantas en la citada mitad a poniente, uniformando todo el volumen del complejo cuadrángulo.

Transformación de la obra italiana y renacentista del conjunto.

Sin embargo, nuevamente habría de superarse dando muestras de su maestría. En este momento—difícil y trascendente—evidencia su potente fuerza crea-

(1) "Sin embargo de que Juan Bautista era el arquitecto del Rey, fué necesario declararle maestro mayor (por instrucción del Monarca de fecha 10 de agosto de 1563, ratificada por cédula Real de 6 de agosto de 1564) para que interviniese en las cosas referidas. Sólo él tenía el título de arquitecto, y el de maestro mayor lo tenían varios. El arquitecto era el inventor o trazador de una obra, el que proyectaba y ordenaba lo que se había de hacer en ella; el maestro mayor, el que después de inventada y ordenada por sí, o por otro, tenía encargo particular de construirla... Había y hay ocasiones en que estos respetos van separados, inventando uno y presidiendo otro a la ejecución; pero las más de las veces andan juntos, como sucedió a Juan Bautista en El Escorial y alcázar de Madrid."—(LLAGUNO: *Obra citada*, tomo II, pág. 87.)

(2) Archivo General de Simancas. Escorial. Legajo núm. 2. Folio núm. 99.—(AMANCIO PORTABALES: *Los verdaderos artífices de El Escorial*.)

dora. Y serán las unidades de los claustros menores y el frente occidental, con montañas ya bastante adelantadas, las que habrán de sufrir el mayor cambio.

La modificación de estos claustros la realiza creando otro modelo—tallado también por Gerónimo Gili—, en el cual se disponen los pasos o tránsitos entre dichos claustros chicos y los de éstos a la galería del claustro grande de los Evangelistas (1).

Mayor sobriedad y aspecto más monumental del nuevo volumen arquitectónico.

(1) Eleva la doble ordenación de estas unidades haciéndola triple, y, tras diversas intervenciones de los monjes y muy especialmente del Rey, establece las particularidades obligadas por las mudanzas que requiere la adaptación al nuevo programa. Transforma las elevaciones primitivas en el exterior; suprime las dos torres centrales, amplía las torres de las esquinas (2) y modifica el paramento del sur, que se convertirá en el más noble, con disposición de volúmenes más sobrios, más fuertes, más afines con el criterio y la voluntad del Monarca.

Muerte de Juan Bautista de Toledo.

Gravemente enfermo Juan Bautista de Toledo, otorga testamento cerrado en 12 de mayo de 1567. El 19 del mismo mes fallecía en Madrid. Sus días postremos debieron de ser de honda amargura. A poco de llegar a España, había perdido mujer, hijos y hacienda en un naufragio; se encontraba solo, sin familia, y se apagaba su vida sin ver terminada la obra monumental capaz de inmortalizar su nombre y amenazada de variaciones fundamentales, a las que él sería ajeno. Su traza para la iglesia no satisfacía al Rey, que la juzgaba "cosa común, dexado que no respondía bien a su pensamiento" (3); el italiano Paccioto la calificaría, en un durísimo dictamen, de "mal compuesta, sin medida y sin buena arquitectura..., más bien una pesadilla que una planta de iglesia real, como debe ser ésta" (4). Lo más personal de su obra, y quizá su máximo valor, el juego de volúmenes, la disposición renacentista del conjunto, el templo, que era la parte central y de mayor monumentalidad, iban a sufrir radicales transformaciones.

.....

Muchas veces me he detenido a considerar el estrecho paralelismo que guarda este episodio de la vida del genial maestro escorialense con tantos otros ejemplos que ofrece, en los más variados países y en los más distintos climas pasionales, la historia de la Arquitectura. Un hombre especialmente capacitado por

(1) Archivo General de Simancas. Obras y Bosques. Sitios Reales. Madrid. Legajo núm. 3.—"Ylle señor: Aquí enbio a geronimo gilli mi discipulo viejo que lleua el modelo de los cantones de los claustros chicos...—De Madrid, a 19 de agosto de 1565.—Joan bautista de Toledo.—Al muy Yllustre señor el secretario pedro de hoyo, y del consejo de su magd. mi señor, en el bosque de Segovia."—(PORTABALES: *Obra citada*, pág. XL.)

(2) Archivo General de Simancas. Obras y Bosques. Escorial. Legajo núm. 2.—"Memoriales de mano de Su Magd. sobre lo de la obra de San Lorenzo en fin de Settiembre y prinçipio de Ottobre 1564..." "y boluer a hazer en la torre de la enfermería lo ques menester mudar..."—(PORTABALES: *Obra citada*, pág. XXII.)

(3) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 432.

(4) Archivo General de Simancas. Casa Real. Obras y Bosques. Legajo núm. 2.—(AGUSTÍN RUIZ DE ARCAUTE: *Juan de Herrera*, págs. 147 a 149.)

su preparación, por su tesonera laboriosidad, por sus viajes, por su experiencia, inicia una obra de gran aliento, de las que, por sí solas, perpetúan un nombre y consagran la vida de su creador. Los diseños serán fruto de mil desvelos, de múltiples tanteos, de lentas cavilaciones, iluminadas por el fulgor de la inspiración. Por fin, surge el proyecto que, poco a poco, va adquiriendo cuerpo. Comienzan a elevarse las montañas, se recortan sobre el aire diáfano de la Sierra los perfiles de la construcción, fruto del amor, del entusiasmo, de los sueños de toda una vida de artista. De pronto, el azar, que unas veces, como en el caso de Juan Bautista de Toledo, toma la forma de vacilante deseo de un monarca; otras, la de una imprevista y fatal enfermedad; en ocasiones, la de una iracunda y ciega convulsión popular, arruina en un momento el plan creado con tanto esfuerzo y desposee al artífice del goce supremo de contemplar su creación tal como la concibió. Quien no haya pasado por trance semejante no acertará a valorar el hondo dolor, el drama íntimo del artista en ese momento.

.....

La muerte de Toledo causó "mucha tristeza y confusión, por la desconfianza que se tenía de hallar otro hombre tal..." (1). En el transcurso de varios años no tuvo sucesor.

La obra de El Escorial al morir Toledo. Vida y obra quebradas.

El espíritu meticuloso de Felipe II y la apremiante intervención de los frailes jerónimos inclinan a pensar que todo se hallaba previsto con tiempo. En cuanto al estado de las obras en 1567, según se desprende de los documentos que se conservan en el Archivo General de Simancas, se encontraban en ejecución: a punto de concluir el gran lienzo, unificado, de mediodía; los cimientos, muros y parte de la galería de Convalecientes; en su parte pétreo, las torres del prior, de la botica y del norte, estas últimas ya modificadas; en el claustro de los Evangelistas, montándose la cantería de la planta dórica y en labra el resto; los claustros chicos, cual hoy los vemos, y la escalera principal, a la misma altura que el claustro grande; levantábase la fachada a poniente con la monumental composición central y las entradas al convento y al colegio; el atrio, el patio llamado luego de los Reyes y parte de las fundaciones de la basílica; muy avanzados los aposentos del Rey, y de la "traza universal", los muros de mediodía con el jardín de los Frailes, y los de las lonjas, preparados para rellenarlos.

Testamento, legajos de planos y Memorial al Rey en sus últimos momentos.

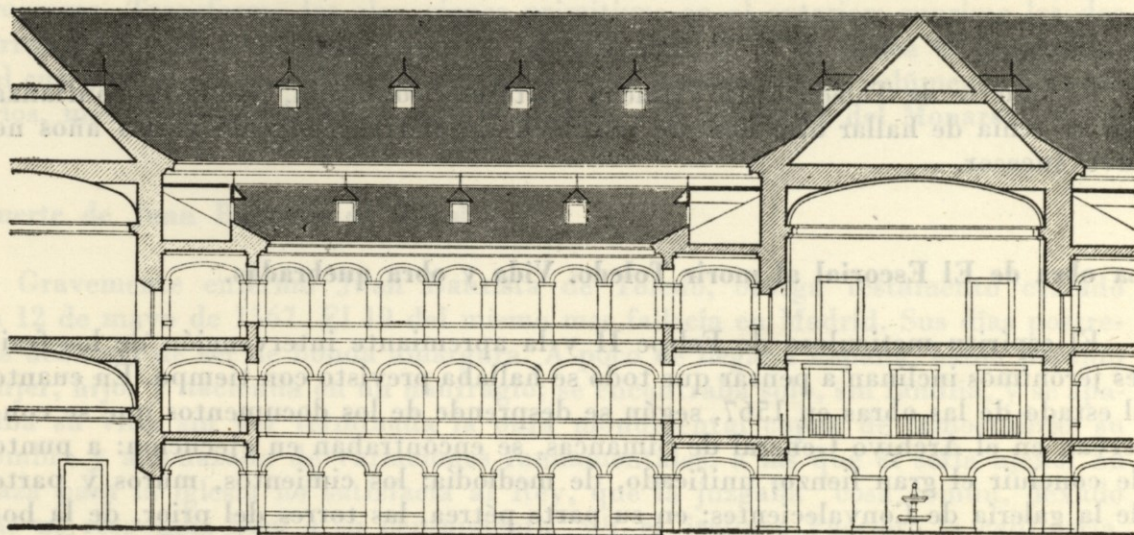
La obsesión de Juan Bautista de Toledo era su creación escorialense, compendio de la labor arquitectónica de toda su vida. En sus horas postreras y sintiéndose morir, cuando las preocupaciones y afanes humanos, ya en lontananza, no cuentan, el mismo día de su fallecimiento dicta un codicilo a su testamento

(1) JOAN DE ARPHE Y VILLAFANE: *De varia commesuracion para la Escultura y Architectura.*—Sevilla, 1585. (2)

en el que ordena y dispone se entreguen a Su Majestad un Memorial y diez envoltorios de papeles relacionados con las obras de El Escorial ⁽¹⁾. Quería, sin duda, que se terminasen lo más de acuerdo posible con su concepción arquitectónica.

La concepción de Toledo y la terminación de la obra.

Los cuatro claustros o claustillos pequeños del convento y del colegio fueron modificados respecto al plan primitivo, excepto en planta. Sus arquerías constan de tres órdenes de arcos superpuestos, rematados sobriamente. En cada frente, siete arcos y ocho pilares, contando los de ángulo, sin ornamento alguno, y "aunque no de la mejor piedra, tan bien labrada y proporcionada y de tan buenos miembros



Corte de uno de los claustillos, con sus galerías y parte central de los brazos en cruz, correspondiente al Colegio. Idéntica composición, para la unidad simétrica respecto al eje principal, en el Convento.

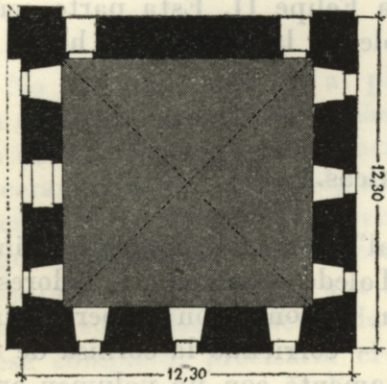
bros y correspondencia, que parece de mucho arte y fortaleza, y se ve en ella no consiste la arquitectura en que sea de este orden o de aquél, dórico o jónico, sino un cuerpo bien proporcionado" ⁽²⁾. El piso bajo, con abovedados de ladrillo sobre los arcos y correspondencia de impostas; en las dos plantas superiores, techos de viguetas con bovedillas intermedias. Con dicha elevación se llegó a igualar todos los caballetes y aguas del edificio, que "fué una de las cosas más bien acordadas que hay en él" ⁽³⁾. Como en los hospitales, en medio de cada uno de estos claustillos se asentó una fuente.

(1) "... que un memorial que deja firmado de su nombre para S. M. se le dé y suplique a S. M. sea servido de servirse por el orden que en el dicho memorial se contiene, acerca de lo que en él se trata, de las personas que son suficientes para servir a S. M., porque aquello es lo que conviene a la utilidad y buen suceso de las dichas obras, y como persona que desea esto..." "Que los diez envoltorios que en el dicho memorial dice... se den y entreguen a S. M."—(LLAGUNO: *Obra citada* tomo II, pág. 242.)

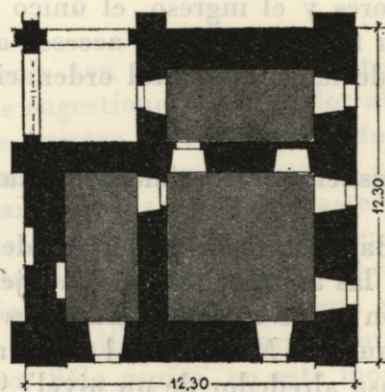
(2) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 536.

(3) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 536.

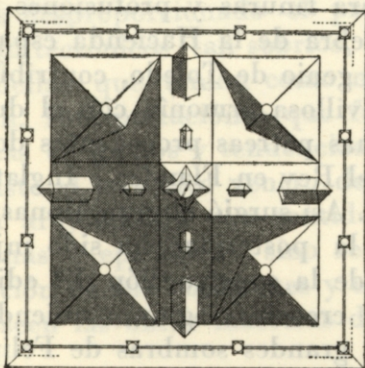
Separan los claustros dos pasos normales entre sí, abiertos por puertas y ventanas de arcos rebajados y de medio punto. En la planta más elevada, en el centro de los brazos de la cruz, se levanta un chapitel apizarrado con su bola y cruz de remate, como en los hospitales de los Reyes Católicos.



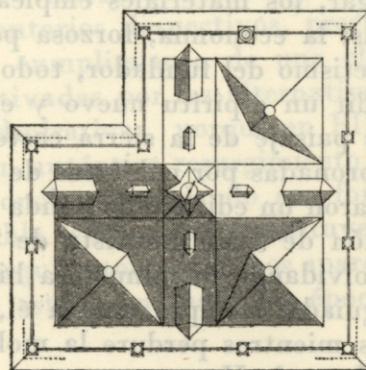
Planta regular de las torres del Prior y de las Damas, en el paramento a Saliente.



Planta modificada de las torres de la Botica y del Norte, en la fachada a Peniente.



Perfecto chapitel de dichas torres.



Chapitel irregular de estas torres.

Los cuatro brazos de las cruces, en las dos unidades, terminan en las crujías que cierran los cuadrados de la planta. En los dos ángulos occidentales vemos hoy dos torres, que forman, con las grandes del lienzo a saliente, las cuatro torres de los Austrias. Las orientales pertenecen a la planta inicial que ideara Juan Bautista de Toledo; las de occidente fueron las que hubo de arbitrar para unificar los cuatro grandes volúmenes aprisionados por los muros exteriores. Las torres de la botica y del norte acusan sobre las cubiertas el cambio del proyecto primitivo, y lo defectuoso que en ellas se observa tiene su explicación en esa mu-

danza del programa. Estas torres aumentan en importancia y se igualan a las del Prior y de las Damas, de mayor perímetro en sus cimientos. En la obra comenzada, las dos primeras eran torres menores, de servidumbre a la mitad más noble, y arrancaban de otro cuadrado que sólo abrazaba el ancho de las crujiás exteriores (1).

Entre ambas unidades en cruz, trabadas por el atrio y el patio de los Reyes, que conduce hasta los umbrales del templo, unos sobrios paramentos, dos torres menores y el ingreso, el único por el que entraba Felipe II. Esta parte central de la fachada, con los accesos al convento y al colegio, la admiramos hoy a través de la monumental ordenación occidental.

El casticismo escurialense brotando de formas exóticas.

Bajo las líneas generales de la "traza universal", con los cambios que imponían las ampliaciones de monjes y de servicios, Toledo y sus continuadores llevaron a los nuevos volúmenes tendencias más en armonía con la personalidad del austero Monarca. Al uniformar las elevaciones—"corriendo la cornisa de toda la casa alrededor de un nivel" (2)—se daba fortuitamente con un volumen arquitectónico, que adquiriría máximo valor en masa y en carácter, de sobriedad, serenidad y belleza (3). Lo perdido con el cambio en puro valor renacentista ganábase en arquitectura más española. El arte renaciente adquiriría un matiz más clásico y monumental. La Arquitectura, a partir de entonces, brotó pujante, con nueva savia (4). Desaparecerían formas inapreciables por su valor artístico, pero nacía esta unidad de edificación en "alcázar", tan ligada al arte nacional. El lugar, los materiales empleados, poco aptos para finuras y profusiones decorativas; la economía, forzosa por el estado de quiebra de la Hacienda española; el ascetismo del fundador, todo ello aunado por el genio de Toledo, contribuyó a infundir un espíritu nuevo y extremado, de maravillosa armonía con el duro y fuerte paisaje de la sierra castellana. Nuevas formas pétreas procedentes de Italia, coronadas por cubiertas de pizarra vistas por el Rey en Flandes e Inglaterra, inspiraron un edificio de honda raigambre nacional. Así surgió el gran Monasterio, creación de Juan Bautista de Toledo, con quien la posteridad ha sido injusta, pues olvidando la minuciosa historia documental de la construcción del edificio, mal guiada, siempre unió a él, exclusivamente, y creo los seguirán uniendo las gentes mientras perdure la mole granítica, las dos grandes sombras de Felipe II y de Juan de Herrera.

(1) Archivo General de Simancas. Obras y Bosques. Escorial. Legajo núm. 2.—"Joan Baptista de Toledo, 24 de noviembre de 1564.—San Lorenzo.—Respondido particularmente a 28 de noviembre 1564.—Memoria de las cosas que señalaron en la obra de Santo Lorenzo el Real en el Escorial partido que fue Su Magd. de allí para Madrid primeramente..." "El sábado recorrí y señalé las dos torres que an de ser conformes en los dos cantones del lado del medio día..." "Que todavía se de prisa a quitar la escalera que estaba hecha en la torre de la enfermería... y todo lo demás tocante al principio desta torre porque quando Su Magd. vaya por ella lo halle acabado."—(PORTABALES: *Obra citada*, pág. XXIX.)

(2) SIGÜENZA: *Obra citada*, tomo II, pág. 419.

(3) "... el proyectista de esta fachada se adelantó a su época y descubrió la utilización de las ventanas como un tejido de la fachada mejor que como una serie de rasgos individuales; el principio utilizado con tanto éxito en algunos de los mejores y grandes edificios de hoy día."—(L. S. ETON: *Architectural Review*. Enero, 1927.)

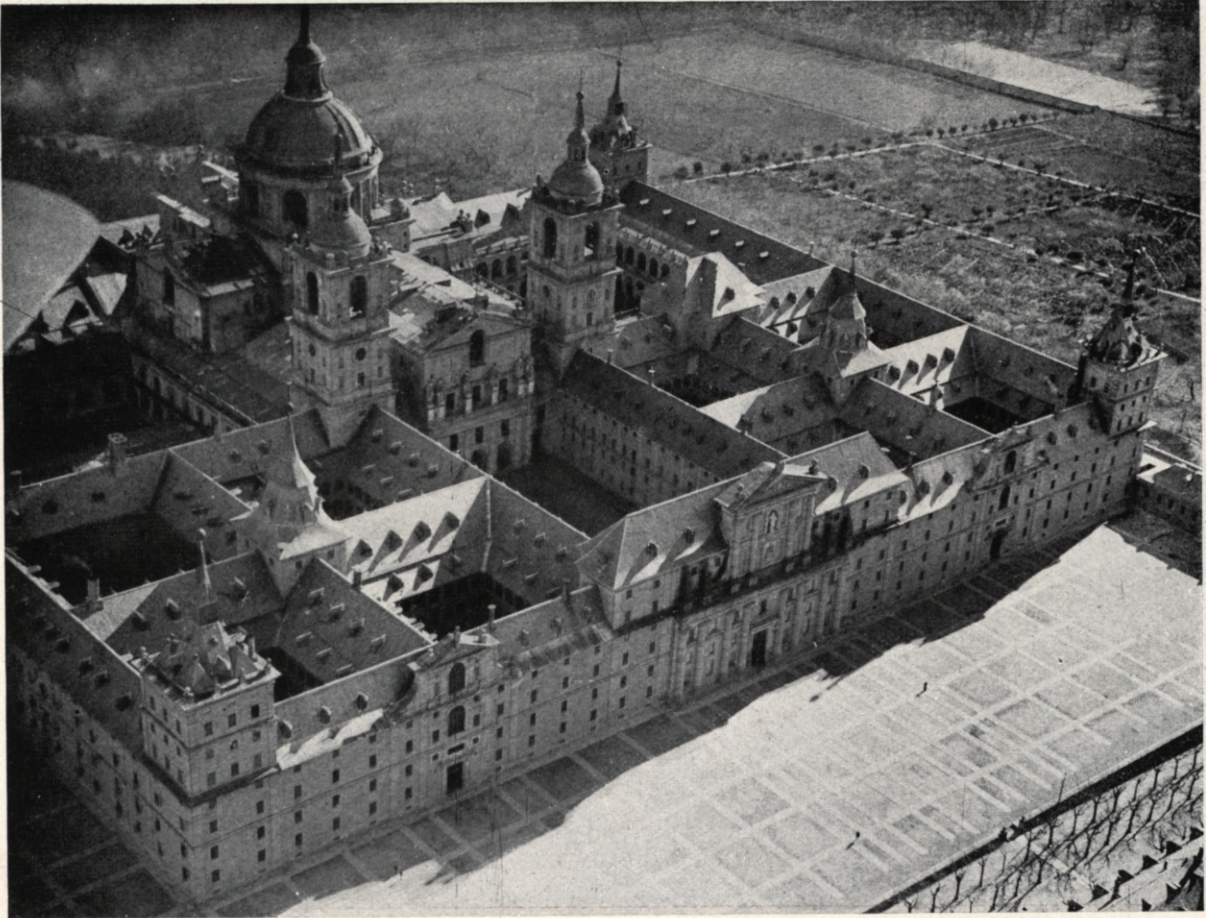
(4) Que Juan de Herrera había de llevar a la magna concepción de la Catedral de Valladolid. (*Nota del A.*)

No fué mi propósito al plantear el tema darle tan desmesurada extensión. Sin embargo, no he hecho más que hilvanar unas sugerencias en derredor al estudio de los orígenes y la evolución constructiva de nuestro vasto monumento. Creo sinceramente que estas páginas que acabo de leeros avanzan algo en el conocimiento de las formas arquitectónicas que inspiraron la traza del monasterio. Me hago la ilusión de haber descubierto algunos de sus antecedentes: las unidades hospitalarias cruciformes que introdujo en España el arquitecto de los Reyes Católicos, sobre los modelos de los hospitales italianos. Pero, para que este estudio fuese completo, precisaría el conocimiento del aprendizaje, la formación y las obras de madurez, en Italia, del notable maestro. Sólo aspiro, en este momento, a señalar para Juan Bautista de Toledo el alto puesto que merece entre los grandes arquitectos de todos los tiempos y situarle en el preeminente lugar que le corresponde en la creación del Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

En la granítica fábrica todo es personal: la fundación, la imposición de normas nuevas sobre un arte tan vario y exuberante como el del siglo XVI. Empezó por ser extraña, italiana, y pronto se torna al "polvo del agro natal" (1). Era desproporcionado el propósito, y hubo de valerse de formas y de recursos arquitectónicos tan sobrios, que sufrieron comentarios despectivos, precisamente aquellas que tenían como médula de su ser el cumplimiento de una clara función. Interpretaciones que fueron adversas, motivadas por las alternativas periódicas en gustos y tendencias, se trocaban en admirativas, porque en El Escorial existe el más rico venero de sugerencias para un auténtico resurgimiento de nuestra arquitectura con sentido moderno y funcional, no copiando sus formas externas y episódicas, sino recogiendo la admirable lección que constituye la ordenación de sus volúmenes y esas otras esencias arquitectónicas menos aparentes que poseen las obras maestras de los más diversos estilos en todas las épocas.

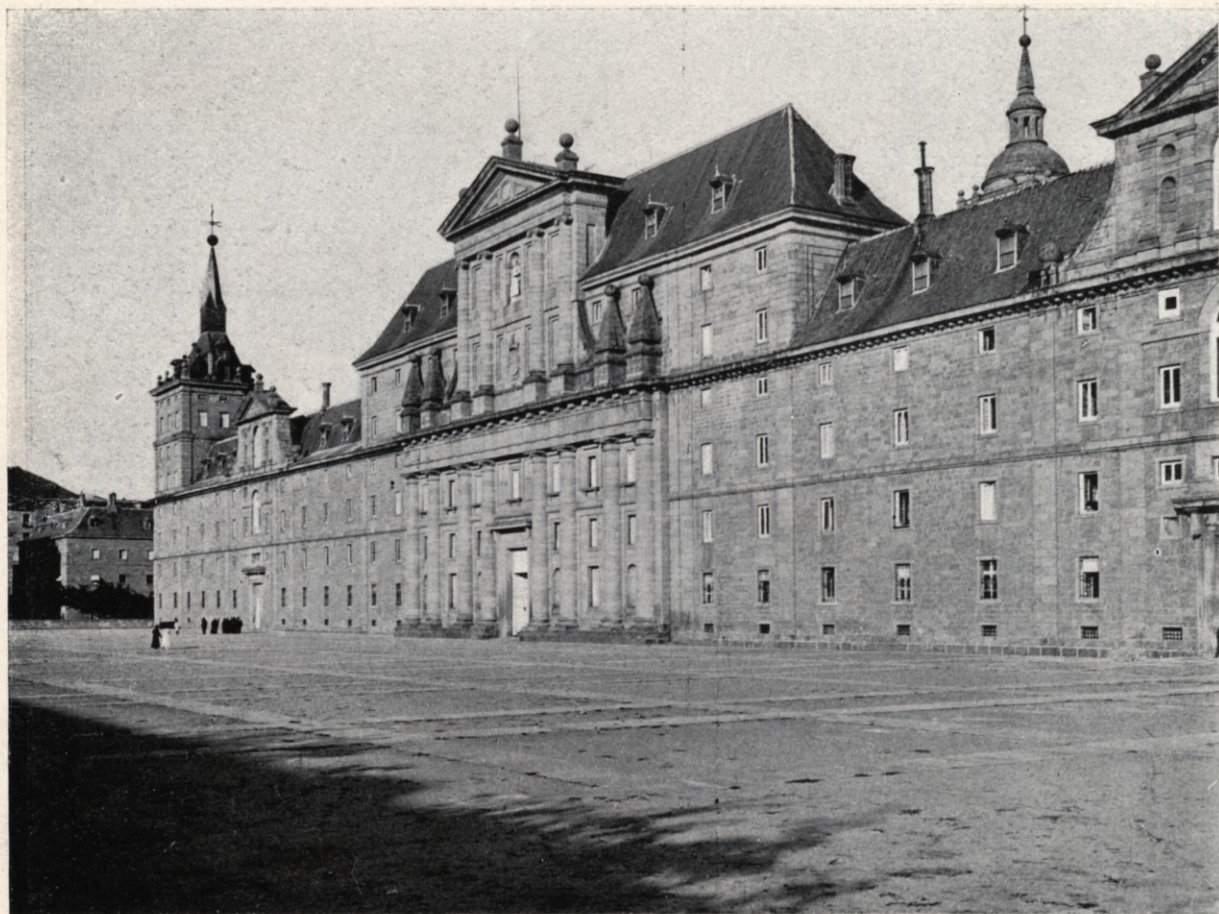
Soy un viejo enamorado de nuestro Monasterio. Traté de incorporar a mis concepciones plásticas—como ya os he dicho—la profunda lección que encierran sus piedras venerables, y en alguna ocasión he visto interrumpido bruscamente mi camino para conseguirlo. Sus trazas, sus módulos, la sobriedad de su estilo, su historia, en fin, me han apasionado y desvelado gratamente en muchas vigiliass. Al ofreceros hoy este trabajo, creeré que mi esfuerzo recibe justificación cumplida y premio alentador si logro contagiaros de mi entusiasmo y amor hacia este gran edificio, gloria de nuestra arquitectura pretérita; modelo, guía y estímulo para una arquitectura nacional.

(1) LEOPOLDO TORRES BALBÁS: *Lo que representa El Escorial en nuestra historia arquitectónica*.—Revista "Arquitectura". Madrid, 1923, pág. 219.



Vista general del Real Monasterio del Escorial, apreciándose las diversas partes que integran el conjunto. En primer término, los cuerpos cruciformes que albergan el Colegio y el Convento, espaciados por el Patio de los Reyes.

Los caballetes, en las cubiertas apizarradas, en un plano horizontal, atando todas las líneas de la traza que arbitrara Juan Bautista de Toledo.



Lienzo occidental, sobre la gran Lonja.

En todo él puede apreciarse la aportación del primer maestro a un estilo que no llevará su nombre. Sobrios paramentos y centradas composiciones. Gigantesca arquitectura arquitebada con enormes órdenes dórico y jónico, finalizados en frontón. Acompañando la magna obra elementos extraños entonces, puras formas geométricas, altas pirámides rematadas con esferas. Todo en gris, en el granito que unifica el edificio. Arquitectura bien distante de la española, que aún pervivía, plena de savia popular, de variedad, de gracia.



Fachada a mediodía, unificada por Juan Bautista de Toledo, cumbre de seriedad, serenidad y belleza.
 En primer término, la torre de la Botica, y al fondo, la del Prior, con los muros y escalinatas del Jardín de los Frailes.



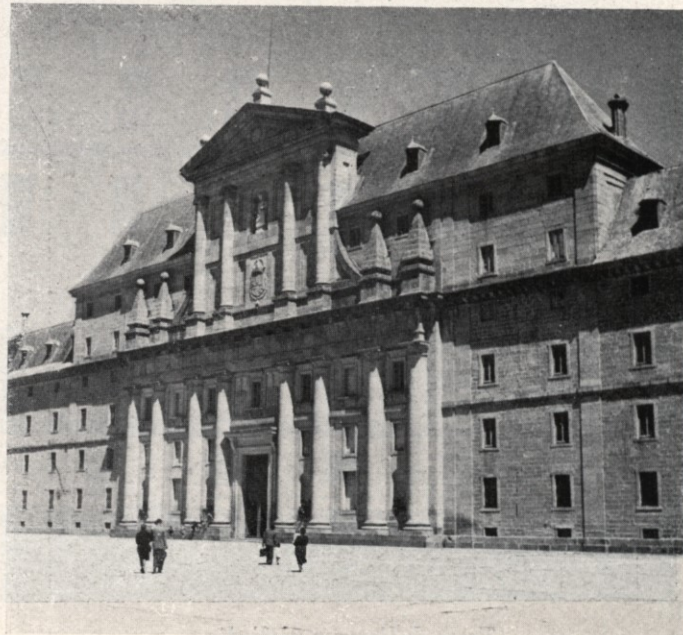
Trozo de lienzo a mediodía.

Cuerpo basamental de dos plantas y filas de huecos conventuales en la parte baja de la fábrica. Sobre la imposta, y antes de la muerte de Juan Bautista de Toledo, se levantaron las dos plantas que permitieron la ampliación de celdas para un mayor número de monjes.



Fachada a poniente que Juan Bautista de Toledo elevara en dos plantas más, para dar satisfacción a los deseos de Felipe II.

Un ligero examen de estos lienzos muestra claramente las mudanzas del plan. Se acusa dónde se hallaban las torres que flanqueaban el eje principal, desde el arranque a la imposta, y asimismo pueden apreciarse en el cierre sur de la Lonja los sillares, en ángulo rec.o, asiento común de la torre y del testero de la Galería de Convalecientes.



Nobilísimo ingreso al Monasterio en esta fachada principal a occidente, con la doble ordenación, frontón y característicos remates que aportara Juan Bautista de Toledo.



Primeras construcciones del Monasterio. Cuerpos de arranque en el sitio conocido por Jardín de los Frailes, enlazando las partes basamentales con el gran lienzo a mediodía, la torre llamada de la Botica y la Galería de Convalecientes.

La torre de la Botica se hallaba coronada de piedra a la muerte de Juan Bautista de Toledo, en 1567, según consta en diversos documentos y cartas de esa época existentes en el Archivo General de Simancas.



Patio de los Evangelistas.

Clásica y pura composición cuyo antecedente hay que buscarlo en Italia, y que Juan de Herrera completará con la arquitectura maestra del Templete. La parte dórica estaba montada, y labrándose la jónica en el citado año de la muerte de Toledo, en 1567.



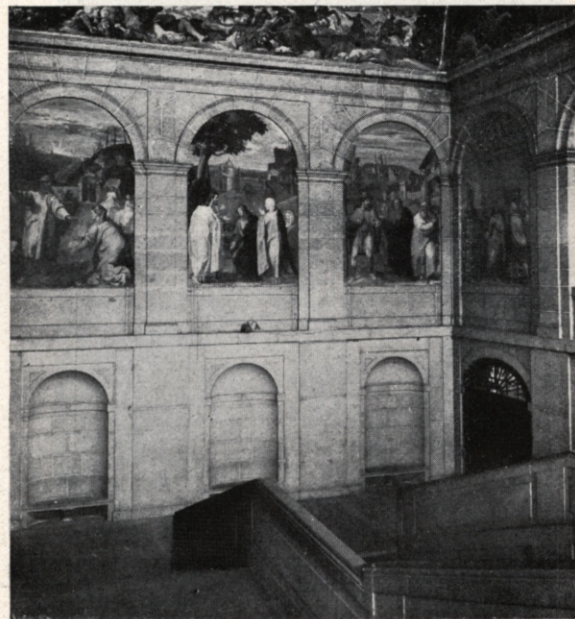
Atrio de ingreso al Patio de los Reyes.



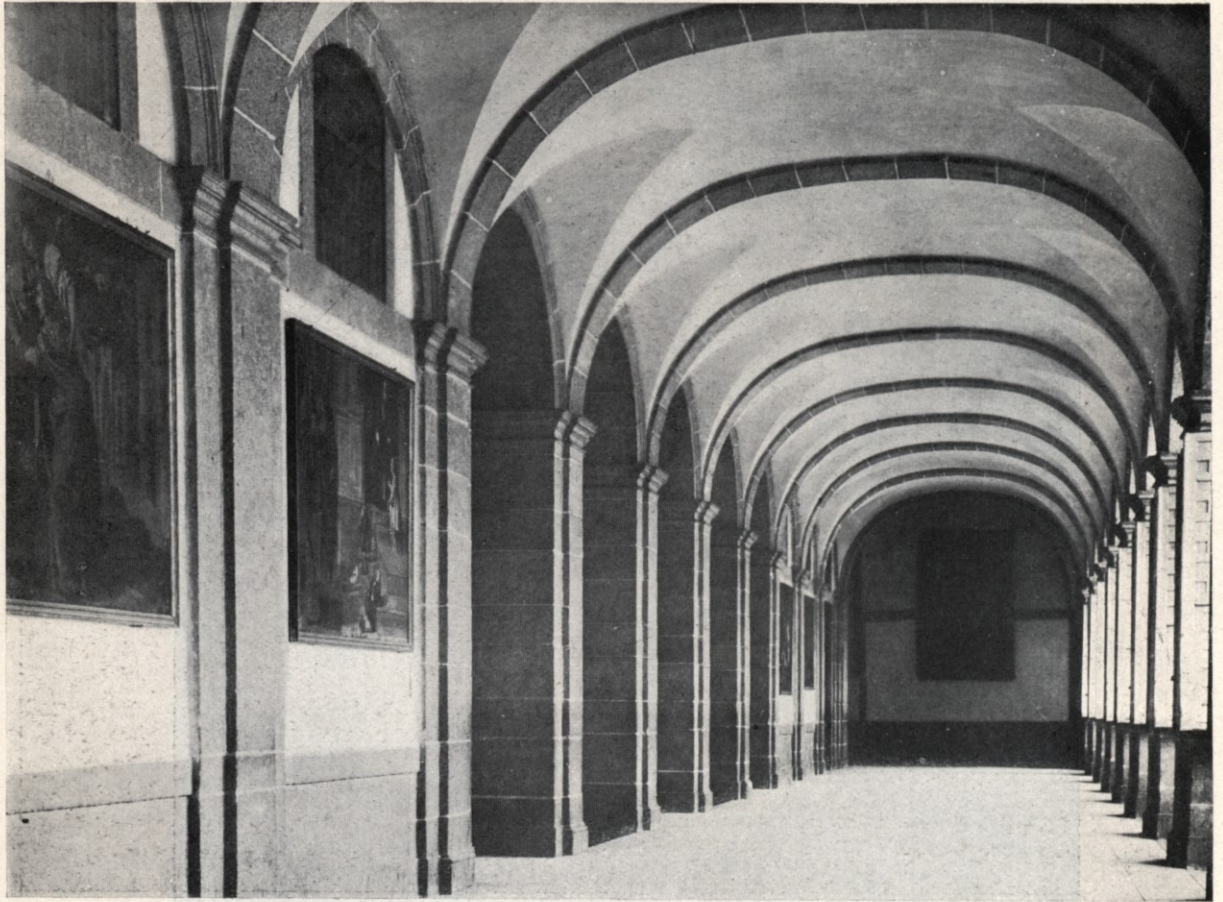
Detalle del atrio de entrada a la Basilica, con suaves apilastramientos y finas molduraciones.



Patio de los Reyes.



Detalle de la escalera principal, con molduraciones planas de indudable parentesco con la arquitectura del atrio.



Las galerías en el gran patio.

Claustro alto del Convento con los cinco arcos correspondientes a la escalera principal.



Galería baja en el Convento.



Paraninfo del Colegio con doble altura.

Al fondo, tres huecos comunicando con el crucero en los brazos de la cruz. La fuente, en el centro.

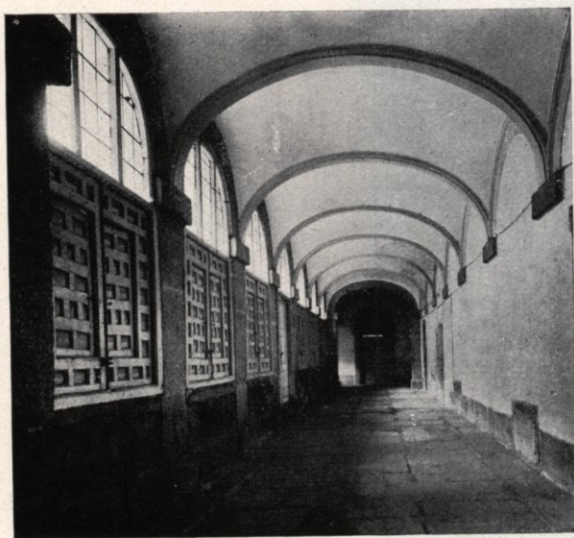


Galería alta al gran patio.



Los claustrillos. Uno de los patios o claustrillos correspondiente al Convento.

Exonerados de ornato, muestran la composición repetida con tres órdenes de arquería, en arcos rebajados. Con la coloración gris del granito las carpinterías de pino, en cuarterones, pintadas en verde y blanco, y los empinados y azulados empizarrados como remate. Enlosado el patio y la fuente en su centro, aquellas fuentes que el P. Sigüenza tanto elogiara.



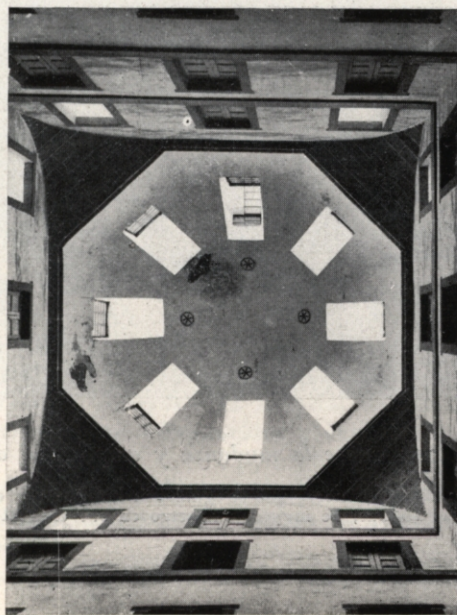
Galería baja de los claustrillos.



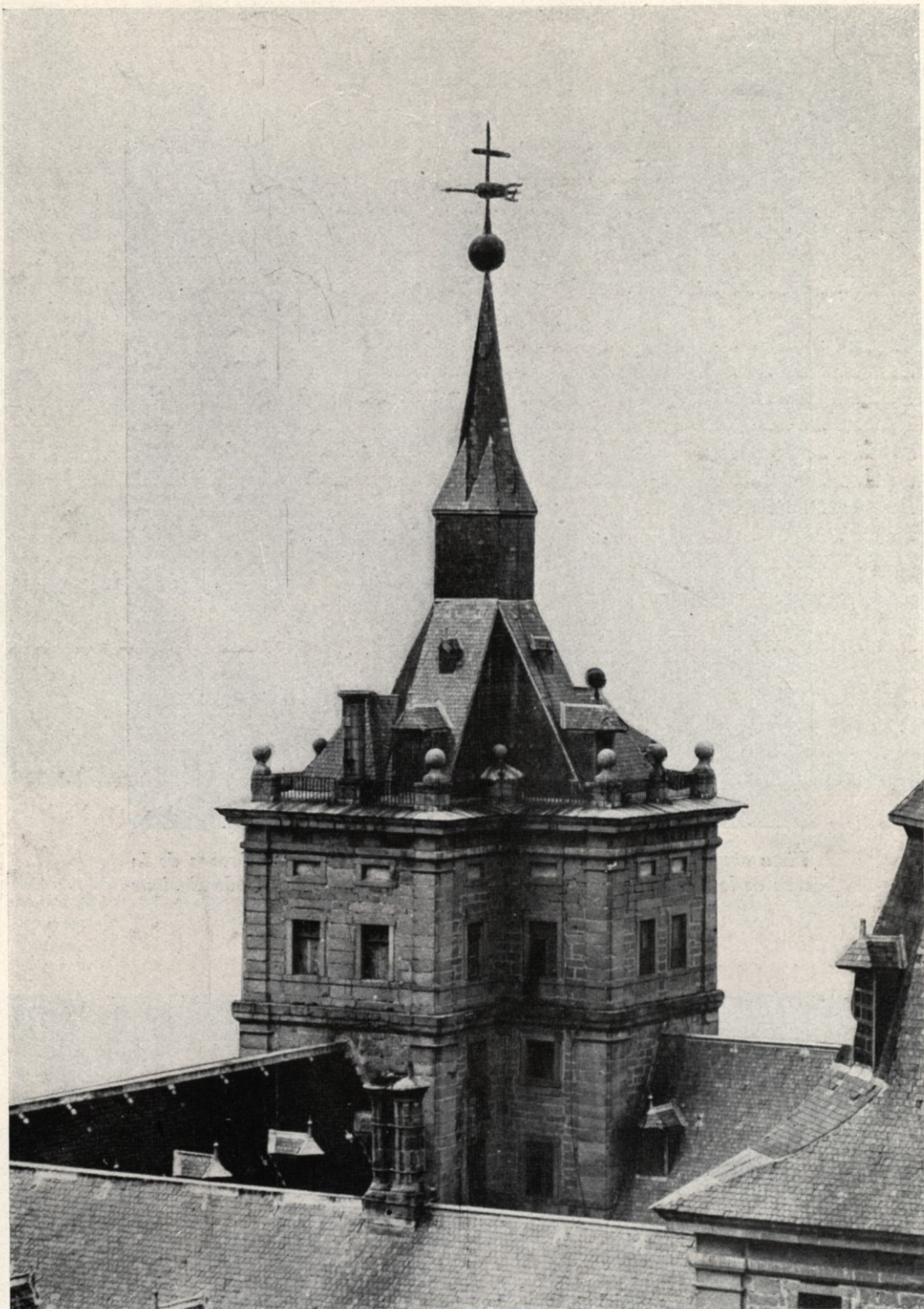
Paso o tránsito entre los claustrillos.



Vista exterior del chapitel apizarrado en el centro de los brazos de la cruz de los claustros, como en el crucero de los hospitales de Enrique de Egas.



Vista interior del crucero. Pechinas y planta octogonal del chapitel.



Torre del norte, acusándose la mudanza y ampliación de su asiento.

Esta torre y la de la Botica eran torres menores que se igualaron luego, en el exterior, a las torres del Prior y de las Damas, de mayor perímetro en sus cimientos.

BIBLIOGRAFIA

- ANASAGASTI, Teodoro de: *Juan de Herrera*.—En la revista "Arquitectura". Año V. Junio de 1923. Número 50.
- ARPHE Y VILLAFANE, Joan: *De varia commesuración para la Escultura y Architectura*.—Sevilla, 1585.
- BERMEJO, Damián: *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y sus preciosidades, después de la invasión de los franceses*.—Madrid, 1657.
- BERTRAND, Louis: *Philippe II a l'Escorial*.—París, 1929.
- CANEZZA, Alessandro: *Gli Arcispedale di Roma. Nella Vita Cittadina. Nella Storia e nell'Arte*.—Roma, 1933.
- CHUECA, GOITIA, Fernando: *La Catedral de Valladolid*.—Madrid, 1947.
- FLETCHER, Banister: *A History of Architecture*.—London, 1924.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*.—Madrid, 1941.
- JUSTI, Carlos: *Estudios de Arte español*.—Madrid, s. a.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*.—Madrid, 1922.
- LETAROUILLY, Paul Marie: *Edifices de Rome moderne*.—París, 1840-1857.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde: *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial*.—Madrid, 1944.
- LORENTE JUNQUERA, Manuel: *La galería de convalecientes, obra de Juan de Herrera*.—En "Archivo Español de Arte". Madrid, 1944.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*.—Madrid, 1829.
- MICHEL, ANDRÉ: *Histoire de l'Arte*.—París, 1915.
- ORTEGA Y GASSET, José: *El Monasterio*.—En la revista "Arquitectura". Año V. Junio de 1923. Número 50.
- PONZ, ANTONIO: *Viaje de España*.—Madrid, 1777.
- PORTABALES PICHEL, Amancio: *Los verdaderos artifices de El Escorial*.—Madrid, 1945.
- QUEVEDO, José: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde sus orígenes y fundación hasta el presente*.—Madrid, 1854.
- ROTONDO, Antonio: *Descripción de la gran basilica del Escorial*.—Madrid, 1861.
- RUIZ DE ARCAUTE, Agustín: *Juan de Herrera, arquitecto de Felipe II*.—Madrid, 1936.
- SALTILLO, Marqués del: *El Rey Don Felipe II, Juan de Herrera y otros artifices de El Escorial*.—En la revista "Escorial", núm. 53.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Fuentes literarias para la historia del Arte español*.—Madrid, 1923.
- SAN JERÓNIMO, Fray Juan de: *Libro de Memorias deste Monasterio de Sant Lorenzo el Real*.—En Colección de documentos inéditos para la Historia de España. Madrid, 1845.
- SANTOS, Fray Francisco de los: *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*.—Madrid, 1657.
- SCHUBERT, Otto: *Historia del barroco en España*.—Madrid, 1924.
- SIGÜENZA, Fray José de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*.—Madrid, 1909.
- TORMO, Eliás: *Monumentos de españoles en Roma y de portugueses e hispanoamericanos*.—Madrid, 1942.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Lo que representa El Escorial en nuestra historia arquitectónica*.—En la revista "Arquitectura". Año V. Junio de 1923. Núm. 50.
- VENTURA, A.: *Storia dell'Arte italiano*.—Milano, 1938.
- VILLAMIL Y CASTRO, José: *Iglesias gallegas*.—El hospital de Santiago.—Santiago, 1903.
- VITRUBIO: *Los diez libros de Arquitectura*.—Traducidos y comentados por D. Joseph Ortiz y Sanz. Madrid, 1787.
- XIMÉNEZ, Fray Andrés: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*.—Madrid, 1764.
- ZARCO CUEVAS, Fray Julián: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*.—Madrid, 1916-1924.
- ZAVALA, Juan de: *Arquitectura*.—En la Colección "La Cultura del siglo XX". Madrid, 1945.

INDICE DE GRABADOS

(Dibujos originales del autor.)

	Págs.
<i>El Escorial.</i> —Interpretación del primitivo modelo en madera.	12
<i>El Escorial.</i> —La traza universal de Juan Bautista de Toledo.	13
<i>El Escorial.</i> —Planta de la mitad occidental.	15
<i>Roma.</i> —Planta del Hospital del Espíritu Santo.	18
<i>Milán.</i> —Planta del Hospital Mayor.	19
Planta tipo de los Hospitales de Enrique de Egas.	20
<i>Santiago de Compostela.</i> —Planta del Hospital Real.	21
<i>Toledo.</i> —Perspectiva del Hospital de Santa Cruz.	22
<i>Toledo.</i> —Planta del Hospital de Santa Cruz.	23
<i>Granada.</i> —Planta del Hospital Real.	24
<i>Sevilla.</i> —Planta del Hospital de la Sangre.	25
<i>El Escorial.</i> —La planta del Convento.	26
<i>El Escorial.</i> —Sección de los claustros.	32
<i>El Escorial.</i> —Plantas de las torres y de los chapiteles.	33

INDICE DE LAMINAS

	Láms.
HOSPITAL REAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA:	
Fachada principal.—Portada gótica.—Claustro.	I
Angulo de uno de los claustros.	II
HOSPITAL DE SANTA CRUZ DE TOLEDO:	
Portada.—Zaguán.—Escalera y galería alta.	III
Patio renacentista con doble arquería.	IV
HOSPITAL REAL DE GRANADA:	
Claustro renacentista y el crucero.	V
Claustro sin terminar.—Detalle.—Portada.	VI
MONASTERIO DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL:	
Vista general del Real Monasterio.	VII
Lienzo occidental sobre la gran Lonja.	VIII
Fachada a Mediodía.—Trozo de lienzo.	IX
Fachada a Poniente.—Ingreso principal.	X
Cuerpos de arranque.—Patio de los Evangelistas.	XI
Ingreso al Patio de los Reyes.—Atrio de la Basílica.	XII
Patio de los Reyes.—Detalle de la escalera principal.	XIII
Claustro alto del Convento.—Galería baja.	XIV
Paraninfo del Colegio.—Galería alta al gran patio.	XV
Claustro.—Galería baja.—Paso entre los claustros.	XVI
Chapitel apizarrado.—Interior del crucero.	XVII
Torre del Norte, acusando el cambio de su asiento.	XVIII

ME cabe el honor—excelentísimos señores—de contestar al discurso del señor Zuazo en nombre de la Corporación, sin tener que acudir, como ocurre tantas veces, y es lógico que ocurra, a justificar mi designación con motivos de amistad o de compañerismo, que quizá, sin quererlo, deslucen en parte los méritos que a la vista del público pueden adornar al recipiendario. Tan sólo la apreciación objetiva de sus actividades profesionales inspiran mi intervención, y creo que es la mejor garantía de ecuanimidad, aunque mis escasos recursos no puedan serlo a la vez de acierto.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. CÉSAR CORT Y BOTÍ

Académico de número

Viene el señor Zuazo a la Academia a sustituir a una figura ilustre de la arquitectura española, de singular y de extraña capacidad como maestro: Don Antonio Palacios, de cuyos méritos podría yo hablar ampliamente, porque tuve el singular privilegio de haber sido alumno suyo, en una de las ocasiones en que desempeñó interinamente la cátedra de Proyectos de detalles arquitectónicos, que no me olvidaré jamás. Los dos señores que antes tenían méritos sobrados para desempeñarla, es lo cierto que se quedaron ambos sin ella, quizá en compensación de los que las obtienen cuando van solos, sin perjuicio de su mentalidad austera y a veces indigente.

No es esta ocasión, sin embargo, de que yo hable de Palacios, aunque sólo fuese para sumarme a los elogios, que con toda justicia habéis oído expresar al señor Zuazo, porque la tradición obliga en esta Casa a ceñirse, en estas solemnidades, a hacer la presentación del nuevo colega, a pesar de que su personalidad sea de todos conocida.

Nació en Bilbao el 21 de mayo de 1887, donde estudió las primeras letras y la enseñanza secundaria. La preparación para el ingreso en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona la hizo en Bilbao, examinándose en la Universidad de Salamanca de las disciplinas científicas. No quiero caer en la vulgaridad de ponderar con exceso su vocación por el arte en que iba a ser maestro, como lo hizo un antiguo compañero mío de ingeniería, que al hacer la biografía de Watt, el famoso inventor del "paralelógramo articulado", que resolvía definitivamente el problema mecánico de la máquina de vapor, escribió que desde pequeño se distraía en trazar "círculos y paralelógramos complicados". Desde luego, las circunferencias que trazaba Zuazo eran como todas las demás circunferencias, sin complicación alguna; pero su vocación por el arte arquitectónico se manifestó desde su juventud con fuerza irrefragable, y en los estudios de composición, tanto en Barcelona como en Madrid, donde terminó en 1912 la carrera, manifestó vigorosamente su personalidad.

ME cabe el honor—excelentísimos señores—de contestar al discurso del señor Zuazo en nombre de la Corporación, sin tener que acudir, como ocurre tantas veces, y es lógico que ocurra, a justificar mi designación con motivos de amistad o de compañerismo, que quizá, sin quererlo, deslucen en parte los méritos que a la vista del público pueden adornar al beneficiario. Tan sólo la apreciación objetiva de sus actividades profesionales inspiran mi intervención, y creo que es la mejor garantía de ecuanimidad, aunque mis escasos recursos no puedan serlo a la vez de acierto.

Viene el señor Zuazo a la Academia a sustituir a una figura ilustre de la arquitectura española, de singular realce como artista y de extraña capacidad como maestro: Don Antonio Palacios, de cuyos méritos podría yo hablar ampliamente, porque tuve el singular privilegio de haber sido alumno suyo, en una de las ocasiones en que desempeñó interinamente la cátedra de Proyectos de detalles arquitectónicos, que no pudo lograr en propiedad. Las oposiciones las hizo con Anasagasti, y no sé si, por razón de que los dos aspirantes tenían méritos sobrados para desempeñarla, es lo cierto que se quedaron ambos sin ella, quizá en compensación de los que las obtienen cuando van solos, sin perjuicio de su mentalidad austera y a veces indigente.

No es esta ocasión, sin embargo, de que yo hable de Palacios, aunque sólo fuese para sumarme a los elogios, que con toda justicia habéis oído expresar al señor Zuazo, porque la tradición obliga en esta Casa a ceñirse, en estas solemnidades, a hacer la presentación del nuevo colega, a pesar de que su personalidad sea de todos conocida.

Nació en Bilbao el 21 de mayo de 1887, donde estudió las primeras letras y la enseñanza secundaria. La preparación para el ingreso en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona la hizo en Bilbao, examinándose en la Universidad de Salamanca de las disciplinas científicas. No quiero caer en la vulgaridad de ponderar con exceso su vocación por el arte en que iba a ser maestro, como lo hizo un antiguo compañero mío de ingeniería, que al hacer la biografía de Watt, el famoso inventor del "paralelogramo articulado", que resolvía definitivamente el problema mecánico de la máquina de vapor, escribió que desde pequeño se distraía en trazar "círculos y paralelogramos complicados". Desde luego, las circunferencias que trazaba Zuazo eran como todas las demás circunferencias, sin complicación alguna; pero su vocación por el arte arquitectónico se manifestó desde su juventud con fuerza irrefragable, y en los estudios de composición, tanto en Barcelona como en Madrid, donde terminó en 1912 la carrera, manifestó vigorosamente su personalidad.

Entre los años 1917 y 1923 construyó en Madrid hoteles particulares y casas de alquiler, culminando su obra, en este período, con el Palacio de la Música, que es uno de los más bellos edificios de la Gran Vía, compuesto con normas clásicas de una severa elegancia y de sorprendente modernidad. El año veintiséis, el Ferrocarril Central de Aragón construyó varias estaciones proyectadas por Zuazo, con un carácter completamente distinto al que suelen tener esta clase de edificios, y que sin esta aclaración podría interpretarse torcidamente. En 1930 compuso para Madrid la manzana conocida por la "Casa de las Flores", que fué uno de sus grandes aciertos. Es un grupo de casas de alquiler por pisos, con un jardín central perfectamente decorado según la misma arquitectura de los inmuebles.

Siguiendo cronológicamente la exposición de sus obras más notables, tenemos que señalar, en 1931, la casa del "Fénix francés", en la plaza de la Independencia. Y después, el proyecto monumental de los Nuevos Ministerios, al final de la Castellana, donde estuvo emplazado el antiguo Hipódromo. En esta obra se puede ver la influencia de los profundos estudios que Zuazo ha llevado a cabo durante muchos años en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, y que justifican plenamente el tema que ha escogido para este acto.

El frontón Recoletos, en 1935; el Seminario Conciliar de Las Palmas de Gran Canaria, en 1942; un espléndido palacete particular en Aravaca, inmediato a la carretera de La Coruña, en 1946; una gran manzana de residencias en la plaza de Salamanca, Lista y General Pardiñas, y otras muchísimas obras construídas o en trance de terminarse, constituyen la principal labor del nuevo académico.

Pero no sólo ha dedicado sus afanes a la composición de edificios o grupos reducidos, sino que además ha logrado en el campo de la urbanización numerosos éxitos. En 1921 preparó un notable proyecto de reforma interior de Bilbao, y otro de Zaragoza, en 1929. En el 1926 estudió el ensanche de Sevilla. Y en 1930, en colaboración con el profesor Jansen, obtuvo el primer puesto en el concurso internacional de anteproyectos para la reforma viaria del interior de Madrid y la urbanización del extrarradio. Es autor asimismo del plan general de urbanización de Las Palmas de Gran Canaria, que se está llevando a cabo, y del saneamiento y urbanización de la zona nordeste de Salamanca, en trámite de aprobación.

Ha desempeñado diversos cargos, entre los que merecen especial referencia los de Consejero de Sanidad en 1929, cuando este Consejo no era privativo de médicos y veterinarios; Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos en 1930, primer decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en 1931 y arquitecto director del Gabinete Técnico de Accesos y Extrarradio de nuestra capital.

Por cierto que la misión de este organismo, en pugna con la legislación vigente entonces de autonomía municipal, me hizo intervenir como concejal del Ayuntamiento madrileño, pidiendo respeto para los fueros municipales. El alcalde, don Pedro Rico, que era hombre de vivo ingenio, me atajó diciendo que tal organismo, creado por el Ministerio de Obras Públicas, era de "Accesos al Extrarradio", y, por lo tanto, fuera de la jurisdicción municipal. Y tuve que replicarle que, en definitiva, y en contra de lo que él afirmaba, se trataba más bien de "excesos en el extrarradio". No significaba esto deseo de poner en evidencia a un alcalde, al que, en honor a la verdad, debo decir que si la iglesia de las Calatravas

está todavía en pie, se debe a su decisión de no cumplir un acuerdo municipal que autorizaba su derribo, y que se tomó con una notable mayoría de todos los sectores políticos, sin atender a mi propuesta de que informase previamente esta Real Academia sobre la pertinencia de la resolución.

Sin querer, me viene a la mano hablar de Palacios por las semejanzas que encuentro entre su obra y la de Zuazo. También Palacios hizo urbanización. Ya maduro, trabajó con encendido entusiasmo en la urbanización de Vigo. Es lástima que no se haya llevado a cabo, porque difícilmente se podría lograr una ciudad más bella que la por él imaginada. Los emigrantes que volviesen de las Américas, después de varios años de ausencia, quedarían asombrados al acercarse a la hermosa ría de donde partieron y encontrarse con un panorama urbano de insospechable grandeza.

El desembarcadero era fastuoso y concebido para que atracasen los mayores trasatlánticos, combinando los servicios marítimos con la estación del ferrocarril. Amplias avenidas buscaban su enlace con la ciudad, donde se proyectaban grandes disposiciones monumentales. Y, finalmente, como coronación del conjunto urbano, se emplazaba en el Castro, en el cerro más alto, un edificio público con numerosas torres y una cúpula soberbia para acentuar y perfilar artísticamente la silueta de la colina. Las perspectivas que había imaginado de numerosas calles y plazas tenían que resultar por fuerza sorprendentes, y la vista desde el mar, completada con una calle en cornisa, que conducía a las playas cercanas, hubiera resultado realmente majestuosa y subyugante.

Obra que quizá pudiera ser emprendida por aquellos que triunfaron en sus penosos años de expatriación, como homenaje a los muchos que no mejoraron de suerte, y como tributo de cariño a su tierra natal, pero difícil de ser acometida por un Ayuntamiento con sus recursos normales.

El sentido de monumentalidad que Palacios imponía a todos sus edificios, sacrificando muchas veces la distribución y la comodidad de los servicios a la composición de sus fachadas, ha contribuido poderosamente a realzar la belleza arquitectónica de muchas poblaciones españolas y a dar nuevo carácter a muchas plazas y avenidas de nuestra capital, donde se manifiesta sobre manera su influencia.

Este concepto de la grandiosidad en la composición arquitectónica es también característico del arquitecto que hoy acogemos en nuestra Corporación, aunque existan diferencias esenciales en el modo de comprenderla y practicarla. El tema que ha escogido y la manera de enfocar lo constituyen la más clara exposición de su personalidad.

Cierto que, como Palacios, Zuazo ha tenido con frecuencia clientes de los que no reparan gran cosa en los presupuestos, y aunque otros muchos arquitectos también los encontraron, no puede decirse que acertaran siempre a hacer buen uso de los medios puestos a su alcance. Pero muchas veces he pensado en lo conveniente que sería tener obras sencillas, de las que tantas veces hay que ejecutar no sólo con recursos moderados, sino con cicatería, de quienes poseen especialísimas cualidades de artistas para que sirviesen de ejemplo a quienes excusan su incompetencia con la mezquindad de las disponibilidades económicas. No es la arquitectura un arte tan individualista como la pintura o la escultura, en que el propio autor puede hacerlo todo, ni de tan reducida colaboración como la música,

en la que cabe, además, que la calidad de los ejecutantes y la habilidad del director lleguen a mejorar la concepción de la partitura, sino que aparte de la compleja intervención de toda clase de colaboraciones, cada día más ineficaces por la desgana con que por lo común se trabaja, la falta de estímulo de gran parte de los obreros y a veces su incompetencia profesional, hay que contar con los medios económicos y el ambiente político y social donde se realizan los edificios, sobre todo los destinados a viviendas, que constituyen la parte más extendida de la arquitectura de los pueblos. No hay arte en el cual la sociedad en su conjunto tenga intervención más directa, y no sólo por lo que pueda pedírsele al arquitecto, según las exigencias de cada coyuntura, sino porque la propia mentalidad del artista está influída, aun sin darse cuenta de ello, por la época en que vive y el ambiente que le rodea. Y al hablar de arquitectos no me refiero, naturalmente, a los que practican tal profesión por inclinación natural, o por necesidad, o por ambas cosas a la vez, sino a todos aquellos que, dotados de singulares aptitudes y habiendo cultivado su inteligencia en la observación y estudio de las obras arquitectónicas, sean capaces de imaginar magníficos edificios, aunque tal vez no pudieran acertar a darles forma acabada o llevarlos a término con perfección técnica. Los profesionales no hay duda que hallamos una ayuda efacísimas y a veces decisiva en esta clase de colaboradores que se encuentran en todos los medios sociales. Es en ocasiones el hombre rudo del campo, sin pulimento exterior pero con grandes intuiciones, el que tiene concepciones arquitectónicas, que sin hipérbole se pueden considerar como geniales, que ayudado por un "maestro mayor" produce obras de extraña valía. Es la mujer de su casa, preocupada de su hogar, la que dicta al arquitecto lo que mejor conviene para la composición acertada de la vivienda. O es un monarca de la talla de Felipe II, que ha conocido y vivido tantos y tantos edificios monumentales, el que, con extraordinaria predisposición para la arquitectura, según manifestaciones unánimes de sus historiadores, se decide a intervenir con entusiasmo en la preparación del proyecto de un edificio que encierre las sepulturas de los reyes, sea retiro del monarca, iglesia y monasterio, para imponerse como mandato testamentario de su augusto padre, lo que, en definitiva, dejaba a su libre elección y voluntad.

Una revista profesional de la Gran Bretaña dedicó hace unos años un número especial para dar a conocer la obra de un gran arquitecto, que "al modo oficial" no lo había sido nunca, porque su ocupación habitual, si la memoria no me es infiel, era la de despachar telas por metros en una tienda suya, pero que "al modo real" había compuesto excelentes edificios.

No es extraño, por lo tanto, que un rey tan entusiasmado con los negocios de sus reinos y con tanta vocación por el arte arquitectónico, "apasionado a fábricas", según certera frase de fray José de Sigüenza, la preocupación constante del monumento que estaba obligado a construir le decidiese a preparar no sólo el programa general del nuevo edificio, sino que, con la amplia visión propia de quienes nacieron con el hábito de las alturas, libres del vértigo que en su posición pudiera hacerles perder la serenidad y desprovisto de las pequeñas preocupaciones del detalle, que tanto martirizan a los profesionales hasta hacerles olvidar a veces el sentido de la proporción y la perspectiva lejana del conjunto, fuese capaz de proponer a sus colaboradores los grandes rasgos que en lo externo tuvieran que acusar las fábricas, que interiormente quedaban pergeñadas al establecer los diferentes servicios que tenían que cobijar.

El trabajo de quien desde hoy queda incorporado a nuestras tareas muestra con minuciosidad y acopio de razonamientos el antecedente que puede servir de base para explicar la composición de la planta escurialense. Con gran diafanidad se percibe en la referencia de Zuazo cómo esos hospitales italianos en los que se inspiraron los de nuestros Reyes Católicos, pudieron ser muy bien la fuente de inspiración de diversas partes de la planta general del Monasterio, cuyo conjunto armonioso y magnífico sobrepasa a todos. No hay obra en el mundo que no tenga sus antecedentes, porque hasta los más originales y geniales autores han formado sus conceptos sobre lo que han visto y han meditado. Reminiscencias de cosas conocidas no son difíciles de encontrar en las realizaciones de más sorprendente novedad. Y en arte tan viejo como la Arquitectura, donde se ha repetido continuamente la disposición de estancias alrededor de locales a los que sirven de accesos, cubiertos unas veces, abiertos al aire otras, como es el caso de los patios rodeados de galerías para el servicio, no es extraño que se encuentre uno siempre con estos claustros como base de composición de diversos grupos de edificios, que combinados con cierta simetría y en torno al núcleo fundamental, dan lugar a "parrillas" o a otras disposiciones, que, con el buen sentido de encontrar expresiones sintéticas, las gentes suelen aplicarles.

En esa perseverancia, que Zuazo destaca en el Monarca, por todos los asuntos referentes a su obra magna en el Real Sitio de San Lorenzo, unida a su especialísimo conocimiento de los pormenores de todo género que cuida y vigila en cuantas modificaciones, ampliaciones o reformas se llevan a cabo en los reales palacios, puede verse la parte importantísima que a Felipe II puede atribuirse en el proyecto y realización de El Escorial. No es ya sólo en el proyecto primitivo, sino que durante su ejecución corrige el programa y amplía las obras—como en tantos otros casos de nuestros días vemos que ocurre y ocurrirá siempre—dando órdenes tajantes sobre variación de volúmenes de fábrica, que necesariamente tenían que influir en la concepción del conjunto, que quizá él mejor que nadie hubiese imaginado. Y en los documentos técnicos y administrativos de la obra constante se hallan notas de puño y letra del Monarca, con órdenes, observaciones o aceptación de presupuestos, que manifiestan cuánta era su competencia en las artes de la Arquitectura.

Si la muerte de Juan Bautista de Toledo causó gran confusión por "la desconfianza que se tenía de hallar otro hombre tal"—palabras de Villafañe que aduce Zuazo—, los hechos vinieron pronto a demostrar que no hay hombres insustituibles en el mundo. La obra continuó, porque al frente de la administración había, desde el principio, un fray Antonio de Villacastín, "basto, sin letras y de pocas palabras", según el padre Sigüenza, capaz de tener a raya a toda clase de destajistas, oficiales y obreros de cualquier categoría, y porque un Juan de Herrera, colaborador de Toledo desde el principio, y que era por añadidura uno de los hombres de mayor mérito de la época y de rara personalidad, supo completar con indiscutible acierto lo mucho que allí quedaba por resolver y tomó las disposiciones adecuadas para evitar dispendios y acelerar las obras, con gran contentamiento del Monarca, que perdía el sosiego cada vez que comprobaba que no adelantaban a medida de sus deseos.

Hay en el mundo gentes de ingenio agudo y fecunda imaginación, capaces de grandes concepciones, pero sin disposición práctica para llevarlas a efecto. Son

los idealistas, creadores de doctrinas, que a veces tardan siglos en verse realizadas. Otros, en cambio, hombres de acción, asimilan las ideas ajenas y dan con su propia personalidad nuevos matices, según las oportunidades, para que su aplicación sea factible. En Herrera se reunían ambas cualidades en grado superlativo. Sintió primero el fuego de un ideal, al que difícilmente pudiera llegar el más acérrimo defensor de la arquitectura funcional de nuestros tiempos. Y llegado el momento, supo realizar su concepción en un edificio ya comenzado, de acuerdo con un proyecto compuesto por artista de la valía de Juan Bautista de Toledo.

Se le suele echar en cara a Herrera su formación extranjera y hasta su competencia en materias de ingeniería, bien manifiesta en las hábiles disposiciones mecánicas que ideó y puso en práctica en diversos lugares. Pero ¿es que los estudios en el Extranjero le fueron perjudiciales? ¿Es que su nueva concepción de la arquitectura vino de fuera? Si, en efecto, la sequedad de su obra está en pugna con el sentir general del arte español de la época, no es menos cierto que igual contraste puede hallarse con el que prevalecía en toda Europa. Y su formación en las matemáticas y en la escuela de Viñola no hicieron otra cosa que darle la base para que su talento crease un concepto de la arquitectura con cuatro siglos de antelación a su universal reconocimiento.

Ha habido quien se ha dedicado a escribir contra Herrera, sin tino ni fundamento alguno, negando hasta la existencia del estilo herreriano. Indudablemente, para dedicarse a la Historia hace falta no sólo tener la paciencia y la suerte de encontrar documentos, sino la discreción y el talento de interpretarlos desprovisto de apasionamientos. Y cuando se trate de juzgar obras arquitectónicas, se necesita, además, poseer una sensibilidad especial, que a veces suple con eficacia la ausencia de datos escritos. El ojo clínico de un médico no se puede sustituir por la recopilación de análisis de todos géneros que los diversos datos numéricos de los aparatos de observación ponen actualmente a su alcance. A veces basta la facultad escudriñadora del médico, y cuando ella sólo no fuera suficiente, la interpretación de las informaciones complementarias exige el concurso de su especial competencia. Un historial clínico completo no dice nada a un profano.

¿Qué arquitecto no es capaz de conocer las obras de aquellos de sus coetáneos que tienen propia personalidad, sin necesidad de que nadie se lo advierta? ¿Es que para saber—pongo por caso—si un edificio está hecho por Palacios necesitamos preguntárselo a nadie? Y hasta en los detalles de su obra somos capaces de averiguar el lápiz de sus diversos colaboradores.

Cuando se sabe que Herrera creó la catedral de Valladolid, ¿será necesario para quien tenga sentido de la arquitectura que nadie le diga que es del propio autor de El Escorial? Hay en el arte una cosa de sentimiento, de intuición, que no engaña nunca. Y si engañase, sería en este caso un engaño apetecible.

Que no me vengan a mí con que El Escorial es obra de un aparejador, porque si le llamaban aparejador los que le tratasen, yo diré que era uno de los más grandes arquitectos que conocieron los siglos, tuviera o no el nombramiento real y figurase en nómina con uno u otro calificativo.

La meritísima labor de Zuazo averiguando antecedentes justificativos de la inspiración que pudiera haber servido a Juan Bautista de Toledo para componer sus planos primitivos, no quita mérito alguno a la obra de Herrera, en la que yo,

personalmente, no sería capaz de suscribir ninguna de las críticas que desde diversos campos se le han hecho, porque hasta las imperfecciones que pudieran encontrarse, por los cambios de criterio que surgieron durante la construcción del edificio, son como lunares que acrecientan su belleza sublime. Y el propio Zuazo, a quien en nombre de la Corporación doy la bienvenida, seguro de que su labor en nuestro seno ha de ser lo meritísima y eficaz que corresponde a sus antecedentes, piensa con acierto que las sombras de Felipe II y Juan de Herrera llenarán, siempre unidas, los ámbitos escurialenses.

En definitiva, lo que interesa en el mundo no son los hombres, que, por mucha que sea su verdadera valía y la que les atribuya su propia vanidad, son perecederos, sino las obras, y en este sentido quiero terminar con estas frases de Hilario Belloc que me ha referido Julio Camba, que resumen bien claramente el criterio de las gentes de fuera: "Si desapareciese del mundo todo vestigio de civilización, y por un extraño prodigio quedase en pie tan sólo el Monasterio de El Escorial, sería prueba suficiente para afirmar que por allí había pasado un gran rey, asistido por un gran pueblo."

